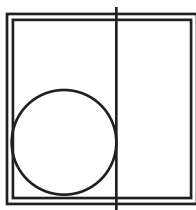


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ENJEUX CONTEMPORAINS
DU PATRIMOINE LITTÉRAIRE

GENÈSE ET DÉCLIN DES COLLECTIONS
DE MONOGRAPHIES ILLUSTRÉES



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2021 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2021

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-91-1

PDF 978-2-920949-89-8

EPUB 978-2-920949-90-4

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Mélanie Bérubé

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

ENJEUX CONTEMPORAINS DU PATRIMOINE LITTÉRAIRE

GENÈSE ET DÉCLIN DES COLLECTIONS DE MONOGRAPHIES ILLUSTRÉES

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
RENÉ AUDET ET DAVID MARTENS

PRÉSENTATION

Fabriques contemporaines du patrimoine littéraire : vie et mort
des collections de monographies illustrées

7

Études

RENÉ AUDET

La fabrique matérielle des icônes littéraires : la collection « Auteurs »
(Textuel et Gallimard / INA)

23

MATHILDE BARRABAND

La collection « Les Singuliers » (2000-2015). La vie et l'œuvre au XXI^e siècle

37

MATHILDE LABBÉ

« Poètes d'aujourd'hui » ou la « forme collective » d'une « utopie singulière ».
Entretien avec Bruno Doucey

57

MARCELA SCIBIORSKA

L'*Album NRF* de François Nourissier dans les « Albums de la Pléiade ».
Patrimonialisation et célébration éditoriale

73

DAVID MARTENS

À l'image de l'œuvre : iconographies de l'auteur dans la collection
« Les Contemporains » (Le Seuil)

89

HERVÉ SERRY

Les marmites à livres. Logiques de sélection des œuvres et construction
des collections

113

ANALYSES

ANNE WATTEL

Jean Rolin, à la croisée des voies (et des voix) ouvrières : quête, enquête
et terrain

131

HANNAH CORNELUS

La nage en eau libre comme acte subversif : Patrolin et Deakin
à contre-courant

145

HERVÉ TCHUMKAM

Théorie et pratique d'une pensée intempestive. À propos du
Devoir d'indignation d'Ambroise Kom

161

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation

Fabriques contemporaines du patrimoine littéraire : vie et mort des collections de monographies illustrées¹

RENÉ AUDET ET DAVID MARTENS

À Nicolas Xanthos

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, dans le domaine francophone, la figure auctoriale et le rôle qu'elle joue dans la communication littéraire ont fait l'objet de nombreux débats. Dans cette histoire, désormais bien connue, la remise en question du binôme fameux de « l'homme et l'œuvre » a été cruciale. Le constat de décès prononcé par Roland Barthes en 1968 a été l'un des points d'orgue de cette lame de fond. Elle n'a cependant pas empêché la « fonction-auteur » – décrite au même moment par Michel Foucault comme un principe de régulation de certains discours, dévolu à la figure auctoriale, celle du fonctionnement des textes, notamment de leur constitution comme « œuvre », et celle de leur circulation (y compris les discours produits à leur sujet) – de continuer à opérer, selon des inflexions renouvelées par les mutations des champs littéraire et médiatique. En ce qui concerne les études littéraires, la place cardinale de l'écrivain s'en est trouvée quelque peu minorée et a pendant un temps fait l'objet d'une forme d'interdit au regard de la nouvelle *doxa* qui s'était imposée. Pour autant, au tournant des années 1990 et 2000, le questionnement sur la figure auctoriale a été relancé et ses modes

¹ Ce numéro de revue s'inscrit dans le cadre du projet de recherche « La Fabrique du patrimoine littéraire », développé au sein du groupe MDRN de l'Université de Louvain (www.mdrn.be) et financé par le FWO (Fonds de la recherche scientifique, Flandre – <https://www.fwo.be/>). Il a été réalisé dans le cadre d'un partenariat avec le groupe ADARR de l'Université de Tel Aviv (Analyse du discours, argumentation, rhétorique – <http://humanities1.tau.ac.il/adarr/fr>). Nous avons co-organisé une journée d'étude sur les déclinaisons contemporaines de ces séries à l'Université Laval, le 11 novembre 2016, avec le soutien du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

d'approche transformés², permettant notamment une interrogation sur les modes de constitution de l'image des écrivains et leur circulation dans l'espace public.

Les variations de la place consentie à l'auteur dans le monde littéraire et au sein des études dont il fait l'objet ont été accompagnées, de la fin de la Seconde Guerre mondiale à la période contemporaine, par un phénomène éditorial marquant. L'émergence et le développement de collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains constituent indéniablement une des tendances de fond des Trente Glorieuses, avec une prolongation jusque dans les années 1980-1990. Si elles ont connu quelques précédents ponctuels, comme « Les Grands Écrivains français », à la fin du XIX^e siècle³, le monde éditorial des décennies suivantes ne semble guère avoir favorisé la poursuite de telles entreprises⁴. En vertu de leur teneur, de leur format et de leur prix relativement attractif, ces ouvrages se destinent pour l'essentiel à un large public cultivé, notamment étudiantin. Leur taille le plus souvent modeste les inscrit dans la dynamique du livre de poche qui va constituer la forme matérielle, dans le monde de l'édition, de cette facilitation de l'accès aux œuvres. Désormais, le livre perd le caractère quelque peu sacré dont il était doté jusqu'alors. La facture de la plupart de ces ouvrages, souvent peu luxueux (leur papier n'est pas toujours de première qualité), les destine en effet à un rapport familial, qui rapproche de leurs lecteurs ces individus d'exception dont ces collections assurent dans le même temps le statut patrimonial⁵. Ces collections nées dans le contexte de l'après Seconde Guerre mondiale participent d'une entreprise de démocratisation généralisée de l'accès à la culture, qui suppose une accessibilité aussi large que possible à la connaissance des œuvres et de leurs créateurs, et qui va bénéficier d'une conjoncture économique

2 Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 ; Gabriel Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996 ; Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 ; Nathalie Lavielle et Jean-Benoît Puech, *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, 2000 ; Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La Fabrication de l'auteur*, Québec, Nota bene, 2010 ; David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'Écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.

3 Sur cette collection, voir Dragos Jipa, « Le directeur de collection comme "auteur". Jean-Jules Jusserand et "Les Grands Écrivains Français" (1887-1913) » [en ligne], dans David Martens et Mathilde Labbé (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035760ar>]. Voir également Dragos Jipa, *Le Canon littéraire et l'avènement de la culture de masse : la collection « Les Grands Écrivains français » (1887-1913)*, Thèse de doctorat, Paris / Bucarest, École des hautes études en sciences sociales / Université de Bucarest, 2012.

4 Sur ce point, voir Jean-Yves Mollier, « L'écrivain illustré ou de l'œuvre à l'homme, la starisation dans les collections littéraires de la première moitié du XX^e siècle », dans Mathilde Labbé, David Martens et Marcela Scibiorska (dir.), *Fabriques de patrimoines littéraires. Extensions des collections de monographies illustrées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître (2021).

5 Sur le livre de poche, voir notamment Jean-Yves Mollier et Lucile Trunel (dir.), *Du « poche » aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre*, Paris, Éditions du Céfal, 2010.

particulièrement favorable, qui affecte notamment le monde universitaire, dont les effectifs étudiants vont être significativement multipliés⁶.

Alors que la Seconde Guerre mondiale n'est pas encore complètement achevée, le jeune Pierre Seghers lance, en 1944, la collection « Poètes d'aujourd'hui ». Cette série pionnière inaugure une véritable formule, qui inspire d'autres éditeurs. Désireux de prendre position dans le domaine des sciences humaines en même temps que dans celui de la littérature, les directeurs des Éditions du Seuil, maison encore relativement jeune en cette fin des années 1940, flairent une opportunité à saisir. Cet attrait les conduit à concevoir, en prenant Seghers pour modèle, la série « Écrivains de toujours », qui a marqué son époque⁷. À la suite de ces deux collections – sans doute les deux séries phares de la période –, plusieurs autres emboîteront le pas, en adaptant ce qui apparaît assez rapidement comme un véritable modèle critique⁸. Ces ensembles éditoriaux dessinent fondamentalement le « portrait » d'un auteur⁹, à travers des ensembles d'images et de textes hétérogènes : biographies, essais critiques, témoignages – les trois options se mêlant souvent –, et choix d'œuvres de l'écrivain, et dans certains cas, pour les collections plus tardives lancées au cours des années 1980, d'entretiens¹⁰. Preuve que ce modèle répond à une forme d'attente, ces deux séries phares sont publiées par des éditeurs qui sont issus de milieux intellectuels sensiblement distincts : la gauche proche du communisme pour Seghers, l'humanisme chrétien dont les directeurs du Seuil, Paul Flamand et Jean Bardet, sont marqués.

Au fil des ans, un véritable écosystème éditorial – c'est-à-dire un ensemble de collections thématiquement et formellement proches et, surtout, en interaction (et en concurrence) les unes avec les autres – se dessine. Il fait l'objet d'un réel effet de mode, au point de toucher d'autres sujets que la littérature, notamment, pour s'en tenir aux domaines artistiques et intellectuels, le cinéma, la philosophie, la

6 Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015, p. 350.

7 Voir Hervé Serry, *27, rue Jacob. Les Éditions du Seuil. 70 ans d'histoires*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2008, p. 49.

8 David Martens et Mathilde Labbé, « Les collections “Poètes d'aujourd'hui” et “Écrivains de toujours”. Émergence d'un nouveau modèle critique », dans Ivanne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 229-241.

9 Sur ce point, voir David Martens, « Portraits d'écrivains en séries. La genericité composite des monographies illustrées de poche » [en ligne], dans Dominique Maingueneau et David Martens (dir.), « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et genericités composites », *Tangence*, n° 122 (2020) [<https://id.erudit.org/iderudit/1070521ar>].

10 Voir David Martens, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis I. L'entretien dans les collections de monographies illustrées de poche “Qui êtes-vous ?” (La Manufacture) et “Les contemporains” (Le Seuil) », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035766ar>].

musique, la science¹¹... Il donne lieu à un nombre conséquent de séries consacrées aux écrivains. Toutes présentent des inflexions particulières, qui les distingueront les unes des autres, que ce soit sur le plan de la teneur des ouvrages, de leur format, de leur composition ou encore du choix des types d'auteurs à présenter. Ainsi certains éditeurs proposeront-ils des livres accordant davantage de place aux images, voire entièrement conçus autour de l'iconographie, à l'instar des « Albums de la Pléiade », que Gallimard lance en 1960, et qui semblent reprendre le créneau que s'était forgé la série « Visages d'hommes célèbres », créée par Pierre Cailler Genève en 1946¹². D'autres collections se spécialisent sur un type d'auteurs, en particulier durant les années 1960 : Présence africaine lance en 1962, avec « Approches », une collection consacrée aux écrivains noirs ; l'éditeur québécois Fides publie en 1963 le premier volume d'« Écrivains canadiens d'aujourd'hui », série calquée sur « Écrivains de toujours »¹³ ; le premier volume du « Miroir des poètes » paraît en Belgique en 1966, chez Unimuse, et met en regard, sans illustrations¹⁴ mais en reprenant le format caractéristique de « Poètes d'aujourd'hui », un poète contemporain présentant un prédécesseur à travers un entrelacement des textes de l'un et de l'autre.

-
- 11 Si les écrivains sont les premiers à faire l'objet de cette formule, ils ne sont nullement les seuls. Constitué pour opérer une magnification de la littérature, ce modèle éditorial va ensuite s'ouvrir à d'autres types de figures, à la faveur du lancement d'autres collections. À cet égard, les deux éditeurs phares de ce type de séries semblent même jouer un jeu de « je te tiens tu me tiens... ». De son côté, Le Seuil intègre « Écrivains de toujours » dans une sorte de méta-collection, « Microcosmes », à partir de 1955, aux côtés de séries telles que « Petite Planète » (1954), « Maîtres spirituels » (1955) ou encore « Solfèges » (1956), ainsi que « Le Temps qui court » (1957), séries dont les volumes sont exclusivement ou partiellement centrés sur des individus (on peut également mentionner « Le Rayon de la science » (1959), qui ne consacre cependant aucun volume à une figure de savant). Pour sa part, Seghers va étoffer littérairement la gamme des séries qu'il propose dans son catalogue, en lançant « Poésie et chansons » en 1964, puis « Théâtre de tous les temps » (1966), allant même jusqu'à ouvrir plus résolument encore la focale, avec une collection consacrée aux savants (« Savants du monde entier », dès 1961) et une autre aux réalisateurs (« Cinéma d'aujourd'hui », 1961 également). Au sein de cet ensemble, les philosophes ne sont pas en reste, comme en témoigne la collection spécifique « Philosophes de tous les temps » (1962) que leur consacre Seghers.
- 12 Sur cette collection, voir David Martens, « La collection “Visages d'hommes célèbres”. Un musée iconographique de la littérature française », dans Mathilde Labbé, David Martens et Marcela Sciborska (dir.), *Fabriques de patrimoines culturels. Extensions des collections de monographies illustrées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître (2021).
- 13 Voir à ce sujet Marie-Pier Luneau, « Universels, mais authentiquement canadiens. Représentations iconographiques de l'écrivain québécois dans la collection “Écrivains canadiens d'aujourd'hui” (1963-1975) » [en ligne], dans David Martens et Mathilde Labbé (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035764ar>].
- 14 D'autres séries feront l'impasse sur les images, hormis en couverture, et opteront parfois pour des approches plus homogènes, en se bornant à ne publier qu'un texte consacré à un auteur et à son œuvre (ainsi en va-t-il d'une collection telle que « Témoins du XX^e siècle »). Une collection accordant une place cardinale à l'iconographie, comme « Découvertes » (1986) de Gallimard, aborde pour sa part des sujets hétéroclites, parmi lesquels des écrivains et d'autres créateurs.

Passées ces années qui surfent sur le baby-boom et la dynamique de démocratisation culturelle qui le porte, cet engouement tend progressivement à s'estomper. De toute évidence, la formule s'essouffle et ne rencontre plus vraiment son public. À cet égard, ces collections monographiques, et plus largement le monde de l'édition, subissent les conséquences de la crise économique du milieu des années 1970. Comme le note Olivier Bessard-Banquy, « depuis la fin de la Seconde Guerre, l'édition a profité comme tous les autres secteurs économiques des effets euphorisants des Trente Glorieuses, elle n'est pas préparée pour affronter de nouveaux défis que la dépression des années 1970 la contraint de relever », notamment la flambée du prix du papier qui a résulté de celle du pétrole¹⁵. Et le même auteur de dresser le constat d'une orientation toute naturelle des éditeurs vers les best-sellers, plus directement rentables¹⁶, au détriment d'ouvrages non seulement plus exigeants sur le plan littéraire (et donc perçus comme moins directement susceptibles de permettre un retour sur investissement), mais à la rentabilité éventuelle fondée sur une logique de fonds et inscrite dans la durée du temps long.

Mais les phénomènes culturels ne disparaissent pas du jour au lendemain et les éditeurs s'efforceront de renouveler leur approche, en faisant subir à ce mode de médiation de la littérature des mutations sensibles, liées aux évolutions du champ éditorial, ainsi que du monde académique et de la place qu'y revêt la littérature. Qu'une maison telle que Le Seuil confie en 1972 à un poète comme Denis Roche la direction d'une collection à vocation patrimoniale telle qu'« Écrivains de toujours » est à cet égard un signe qui ne trompe guère sur la perception alors mitigée de l'avenir de ces séries par les éditeurs. De toute évidence, la finalité est de redynamiser ce fleuron de la maison. En dépit de ses efforts – les volumes changent sensiblement de nature sous son impulsion – et de la publication de titres particulièrement marquants, comme le *Roland Barthes par Roland Barthes*, Roche ne parviendra pas à relancer la machine. La collection s'interrompt en 1981.

Depuis cette date, qui revêt une valeur symbolique commode – elle correspond à la mort de Sartre, à celle de Barthes... –, que s'est-il joué dans ce secteur de la critique ? Le monde littéraire a changé, sa place dans la vie culturelle n'est plus la même – il a perdu de son caractère central –, de même que l'univers éditorial, désormais soumis aux pressions du capitalisme libéral¹⁷. Ces évolutions ont transformé en profondeur l'économie du monde de l'édition, en même temps que le système de la critique. Les collections de monographies illustrées de poche en ont subi les conséquences comme l'ensemble du champ littéraire et du secteur éditorial. Par conséquent, l'examen des mutations de ces modes sériels de consécration de la littérature au cours des quarante dernières années apparaît comme un révélateur potentiel, susceptible de dévoiler la manière dont la figure de l'écrivain contemporain

15 Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres*, préface inédite de Pierre Jourde, Paris, Pocket, 2012 [2009], p. 24-25.

16 *Ibid.*, p. 26.

17 André Schiffrin, *L'Édition sans éditeur*, traduction de Michel Luxembourg, Paris, Hazan, 1999.

est construite et, le cas échéant, façonnée comme « être culturel¹⁸ » patrimonial, à une époque où une telle impulsion ne semble plus tout à fait aller de soi.

Inscrit dans un programme de recherche international soutenu par le FWO (Fonds de la recherche scientifique – Flandre), ce dossier d'*Études littéraires* présente cette focalisation particulière sur la production des quarante dernières années, ses enjeux particuliers et ce qu'elle permet de percevoir de l'évolution de ces séries de monographies à vocation patrimoniale. Il accompagne plusieurs autres numéros de revue : le premier, centré sur le caractère collectif du travail ayant présidé à l'élaboration des ouvrages de ces collections (*Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 2015), un second centré sur les modes de façonnement de la figure de l'auteur (*Nottingham French Studies*, 2019), un troisième, sur les genres de discours mobilisés dans ces différentes collections (*Tangence*, 2020) avant un volume, à paraître également, issu d'un colloque visant à examiner les multiples déclinaisons de cette formule éditoriale, notamment sur le plan des périodes historiques, des aires linguistiques ou encore des matières abordées (musique, chansons...) ainsi que des formats et des médiums mobilisés (disques...).



Les années 1980-1990 semblent constituer une double décennie de tentatives d'adaptation et de relance. De nouvelles séries de ce type apparaissent, en particulier « Qui êtes-vous ? », à La Manufacture, à Lyon, dès 1985¹⁹, puis la collection « Les Contemporains », publiée par Le Seuil dès 1988 et qui reprend à l'évidence la place laissée vacante par « Écrivains de toujours » dans le catalogue de l'éditeur. Dans un cas comme dans l'autre, le caractère davantage académique et analytique du discours critique proposé au sein de la plupart des volumes ne laisse pas de se faire sentir. Au demeurant, les ouvrages de ces deux collections, plus souvent que dans celles qui les ont précédées, sont signés par des universitaires. Si la collection lyonnaise paraît moins systématique à cet égard²⁰, celle du Seuil confie pour sa part son premier volume, consacré à Claude Simon, à Lucien Dällenbach. La série du Seuil publiera encore des ouvrages d'Emmanuel Souchier (Queneau)²¹, Christiane Blot-Labarrère (Duras)²², Marie-Claude Hubert (Ionesco)²³, Arnaud Rykner (Sarraute)²⁴ ou encore Philippe Forest qui, à cette occasion, fait paraître sa thèse sur Philippe Sollers²⁵.

18 Sur cette notion, voir Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, Paris, Hermes science / Lavoisier, 2008, vol. 1.

19 Pierre-Marie Héron, « Portrait d'une collection : "Qui êtes-vous ?" (1985-1990) aux éditions de La Manufacture », *Histoires littéraires*, vol. 20, n° 80 (2019), p. 81-108.

20 Voir à cet égard Pierre-Marie Héron, « La collaboration de l'Ina à la collection "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) », dans Mathilde Labbé, David Martens et Marcela Scibiorska (dir.), *Fabriques de patrimoines littéraires. Extensions des collections de monographies illustrées*, op. cit.

21 Emmanuel Souchier, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

22 Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

23 Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

24 Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

25 Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Ces deux séries, en dépit de leur intérêt et de la qualité remarquable de certains de leurs volumes, ne connaîtront pas la même durée de vie que les illustres séries qui les ont précédées. La première s'interrompt en 1990, avec tout de même cinquante-quatre volumes à son actif. La seconde en 2000, au terme de vingt-trois volumes. Analysant l'évolution du traitement de l'iconographie à la fin d'« Écrivains de toujours » et au sein de « Les Contemporains », David Martens montre comment le modèle critique développé au sein de ces deux séries dirigées par Denis Roche se conforme à une nouvelle *doxa*, qui tend à minorer l'attention accordée à l'auteur, au profit d'une attention portée à l'écriture et à ses enjeux. La manière dont sont traitées les images – moins de portraits et davantage d'images plus suggestives ou obliques, qui se veulent images de l'œuvre plus que de l'auteur – témoigne du paradoxe auquel ces séries sont confrontées. À ce moment particulier de l'histoire de la littérature, il s'agit pour les ouvrages de cette collection de se concentrer sur des écrivains – il en va de leur cahier des charges en tant que monographies –, et dans le même temps de mettre l'accent sur leurs œuvres et leur analyse.

L'entretien que Mathilde Labbé a réalisé avec Bruno Doucey, qui a dirigé « Poètes d'aujourd'hui » durant les dernières années de l'existence de la collection, montre d'une autre manière, en les abordant de l'intérieur – c'est-à-dire depuis la fabrique éditoriale et ce qu'implique la gestion d'une collection au sein d'un catalogue –, les difficultés auxquelles se confrontent les éditeurs de ce type de livres durant la période contemporaine. En l'occurrence, une inflexion nouvelle se profile au tournant des années 1980, lorsque la série fait place à une poésie plus récente, que Pierre Seghers n'aurait peut-être pas spontanément accueillie lui-même au sein de sa série. Elle est surtout perceptible durant les années 1990, où la collection est tout simplement mise en sommeil avant de renaître en 2000, mais sous une forme plus onéreuse et plus difficile d'accès, puisque ses contenus se font plus académiques et que ses livres sont, à l'instar de ce qui apparaît dans le choix des auteurs de la série « Les Contemporains », confiés à des universitaires. Dans un témoignage particulièrement éclairant, Bruno Doucey, qui a par ailleurs dirigé les éditions Seghers à partir de 2002, explique comment, malgré une volonté de rendre son esprit à la collection, un tel projet était voué à l'échec en raison des tractations commerciales dont la maison était alors l'objet, à l'instar de bien d'autres durant cette période.

De toutes les séries historiques relevant de cette niche éditoriale, les « Albums de la Pléiade » apparaissent à l'évidence comme la plus stable. Comment s'en étonner dès lors qu'elle émane de la seule maison littéraire française de cette importance qui soit parvenue à conserver une certaine indépendance jusqu'à nos jours (même si LVMH est actionnaire du groupe depuis 2013) ? Si la série a connu de notables transformations – notamment l'intégration progressive d'images en couleur –, elle a maintenu le principe de base consistant à combiner un riche album d'images avec un texte historique et, essentiellement, d'ordre biographique. En somme, à travers cette collection, qui constitue là aussi l'un de ses fleurons, la maison fondée par Gaston Gallimard assume sa place de gardienne du temple et d'une certaine mémoire littéraire qu'elle occupe dans le champ francophone. Un volume fait toutefois figure d'*bapax*, mais sans pour autant remettre en cause sa fonction de

patrimonialisation des écrivains et, par leur truchement, de leur éditeur. En l'espèce, l'album que François Nourrissier consacre en 2000 à la *NRF* elle-même relève, ainsi que le montre Marcela Scibiorska, de l'auto-célébration d'un passé qui, malgré tout, ne laisse pas d'apparaître comme quelque peu révolu, en dépit de sa supposée efficacité, à la fois médiatique et commerciale.

Par contraste, la brève collection « Auteurs », liée à l'Institut français et à l'Institut national de l'audiovisuel, apparaît comme une étoile filante dans le paysage éditorial français récent. Six ouvrages publiés au tournant des années 2010 jouent la carte des livres hybrides, joignant aux volumes un CD d'extraits audio d'entretiens archivés par l'INA. Des figures déjà canoniques sont ainsi représentées : Chamoiseau, Le Clézio, Michon, Modiano, NDiaye et Quignard. Un essai sur l'auteur, une petite anthologie d'extraits, une iconographie variée et une bibliographie constituent, de façon somme toute relativement classique au sein de ce qui apparaît désormais comme une tradition bien établie, le matériau utile d'un travail de figuration de l'écrivain – cette documentarisation se joint ainsi aux autres *pièces à conviction*, hésitant entre une mise en valeur de l'œuvre et l'attestation de la *persona* de l'écrivain. Pourtant, démontre René Audet, l'enjeu de cette collection se situe dans le double cadre politique et graphique des ouvrages – jouant ici de la pure *surcanonisation* des auteurs donnés à lire aux postes du réseau culturel français à l'étranger, là d'une facture livresque aux pistes interprétatives erratiques à l'aube d'une bascule possible vers l'encyclopédisme numérique.

Prendre le parti de ne traiter que d'écrivains contemporains encore vivants semble ainsi une option privilégiée par plusieurs des collections de cette période. Mathilde Barraband montre les particularités du projet éditorial de la collection « Les Singuliers », publiée chez Flohic dans un premier temps et désormais chez Argol. Une telle série manifeste un véritable tournant dans cette histoire éditoriale, puisqu'elle publie systématiquement des livres d'entretiens illustrés. Certes, certaines collections des années 1980 avaient intégré ponctuellement des entretiens, mais peu de volumes en étaient exclusivement constitués²⁶. Or, non seulement ce principe – jadis adopté dans la collection « Entretiens » publiée par Belfond à partir de 1966 – fait l'identité de la série, mais en outre les intervieweurs sont choisis par les écrivains présentés, de même que les nombreuses images qui accompagnent la série. De tels livres relèvent de l'œuvre à part entière, et de plein droit. Cette nouvelle position au sein du discours littéraire conduit ces livres à être repris non plus dans la bibliographie des livres sur l'auteur, mais dans celle des livres *de* l'auteur. En d'autres termes, s'opère ainsi un basculement de ce type de séries depuis ce que Pascale Delormas a appelé l'espace d'étagage – « la fabrique de l'image auctoriale [...], c'est-à-dire, par exemple, des commentaires critiques qui la promeuvent ou la discréditent et qui

26 Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987 – sur la page de couverture, le livre est présenté comme suit : *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa* ; François Poirier, *Emmanuel Lévinas. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

donnent lieu à la reconnaissance collective dont l'œuvre a besoin pour exister²⁷ » –, à l'espace canonique, celui de l'« œuvre²⁸ ».

Au début de l'histoire de ces collections, leur attrait reposait pour une part non négligeable sur l'engouement qui pousse le livre de poche à s'imposer. En revanche, plus récemment, les collections lancées ne s'inscrivent plus dans cette frange de la production livresque et semblent, de par leur facture matérielle même, s'adresser davantage à un public plus restreint, d'amateurs ou de spécialistes. Le format adopté pour les volumes de la collection « Les Singuliers » confirme un tel repositionnement. Il ne s'agit plus en effet de livres de poche, mais plutôt de semi-poche, voire de volumes présentant une taille standard, laquelle atteste d'une forme de prestige revendiqué, que cette série partage avec une autre collection illustrée de format moyen, « Traits et portraits », publiée depuis 1994 par le Mercure de France et placée sous la direction de Colette Fellous²⁹, qui n'accueille d'ailleurs pas exclusivement des écrivains. Tout se passe comme si les écrivains avaient, s'agissant de ces collections, progressivement repris la main sur le façonnement de leur propre image. En l'espèce, le *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui est souvent perçu et envisagé comme un cas à part, apparaît en réalité comme l'un des éléments d'une évolution plus générale, dont il est fort probable qu'il ait contribué à la favoriser. Ainsi un Michel Butor s'est-il, lui aussi, livré à l'exercice³⁰, confirmant sa propre figure d'écrivain ici représentée et agissante par cet ouvrage.

Sur le plan de l'histoire de l'édition, Hervé Serry a montré qu'une collection comme « Écrivains de toujours » ne s'était guère révélée rentable sur le plan économique. Elle était toutefois associée, dans la stratégie des Éditions du Seuil, à une fonction de levier permettant de publier des auteurs prestigieux déjà attachés à d'autres maisons, de plus d'importance dans le champ (en particulier Gallimard)³¹ – manière de s'octroyer des bénéfices symboliques et d'asseoir une réputation. Exception faite des « Albums de la Pléiade », qui revêt un statut particulier eu égard à son mode de diffusion (momentané dans l'année et sous la forme d'une sorte de *goodies*), ces collections ne paraissent en effet guère rentables. Expliquerait-on ainsi qu'elles n'aient guère survécu à cette ère qualifiée par André Schiffrin de l'« édition sans éditeurs », caractérisée par des politiques de rachat récurrentes allant de pair

27 Pascale Delormas, « Espace d'étagage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », dans Matthieu Sergier, Mark van Zoggel et Hans Vandevoorde (dir.), « À propos de l'auteur », *Cabier voor Literatuurwetenschap*, n° 6 (2014), p. 60.

28 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 114.

29 Sur cette collection, voir Véronique Montémont, « Ma vie en images : la représentation iconographique de l'auteur dans l'autobiographie française (1975-2014) », dans David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 267-271.

30 Mathilde Labbé, « «Nécessité de procéder obliquement» : Shaping Michel Butor's Image », dans David Martens et Galia Yanoshevsky (dir.), « L'image de l'écrivain dans les collections de monographies illustrées », *Nottingham French Studies*, vol. 58, n° 3 (2019), p. 315-331.

31 Hervé Serry, *op. cit.*

avec une nécessité de rentabilité à court terme, avec laquelle le patrimoine, qui se déploie pour sa part sur le long terme, ne fait pas nécessairement bon ménage ? Il en va de même des tentatives de relance de certaines séries, qui n'ont guère abouti, et ne se sont guère révélées viables, comme le montrent les exemples de « Poètes d'aujourd'hui » et d'« Écrivains de toujours ». Est-ce un hasard si apparaissent soit des entreprises soutenues politiquement (l'Institut français et les réseaux culturels français à l'étranger) ou des projets issus de petites structures émergentes (La Manufacture, puis les Flohic), aux côtés de cette formule relativement atypique des « Albums de la Pléiade », laquelle bénéficie pour sa part de la solide assise symbolique et économique de Gallimard ?



Au cours des quarante dernières années, les collections monographiques consacrées en tout ou en partie aux écrivains ont, on le voit, connu de profondes transformations. Leurs concepteurs ont cherché à les adapter, et certaines ont été relancées après une suspension, mais sans jamais connaître une reconnaissance comparable à celles qui ont marqué le paysage éditorial de langue française durant les décennies d'après-guerre. Dans cette histoire récente de la critique littéraire et des formes de la patrimonialisation de la littérature, une page s'est de toute évidence tournée, qui n'est vraisemblablement pas étrangère à la disparition de cette figure que Dominique Noguez a plaisamment désignée, au tournant du présent siècle, comme celle du « Grantécrivain³² ». Peu de nouvelles séries voient le jour, et lorsque c'est le cas, elles sont nourries par les pouvoirs publics, comme celle qu'aborde René Audet, ou prennent une forme qui n'en fait plus vraiment une collection de poche destinée au grand public. Ce ne sont plus, au demeurant, les grands éditeurs qui les publient, ces séries, à la notable exception de Gallimard qui maintient une politique éditoriale qui a fait la réputation de la maison. Qui plus est, lorsqu'une série émerge, elle n'est plus que rarement destinée aux écrivains de façon exclusive (ainsi des « Découvertes » du même éditeur, qui ont publié, notamment, un Kafka et un Cendrars, ou encore, au Québec, « Les Grandes Figures », chez XYZ, qui proposent des récits biographiques d'écrivains, mais aussi de figures politiques, de personnalités historiques ou publiques).

L'un des meilleurs exemples de ces tendances est la toute récente série « Libre cours », lancée en 2018 par les Presses universitaires de Vincennes. Publiée par un éditeur universitaire (ce qui suppose des deniers publics), cette série inclut des écrivains (Beckett, Borges, Beauvoir, pour l'instant) parmi d'autres sujets (les études visuelles, la critique d'art, la théorie littéraire...), avec une finalité correspondant en tous points à celle de collections comme « Poètes d'aujourd'hui » et « Écrivains de toujours », encore qu'avec une orientation nécessairement plus académique :

Une collection destinée prioritairement aux étudiants, en présentant des ouvrages de synthèse et de référence, de format bref, à prix volontairement bas. Il s'agit de mettre à la disposition des étudiants, des enseignants du secondaire, des classes

préparatoires, du supérieur et plus généralement d'un public curieux et cultivé, un état du savoir actuel sur des questions essentielles dans diverses disciplines³³.

Est-ce à dire que les lecteurs ne sont plus intéressés, de nos jours, par des formes de médiation qui mettent en regard l'homme et son œuvre et préfèrent un contact plus direct avec l'auteur ? Difficile de l'affirmer aussi simplement. D'autres facteurs entrent en ligne de compte. L'argument (déloyal, certes...) de la curiosité des lecteurs pour des figures autoriales a sans nul doute trouvé une mine d'or dans la bascule médiatique de leur positionnement sur la scène publique – la radio, la télévision puis, aujourd'hui, les réseaux sociaux donnent un accès repensé, même si infiniment lessivé, à la pensée et à l'humanité des signataires d'œuvres littéraires. Par ailleurs, considérant la part que prenaient les étudiants dans le lectorat de ces collections, le bouleversement de la place des études littéraires dans la balance de l'enseignement académique a, selon toute vraisemblance, significativement contribué au déclin de ce modèle. Après un véritable raz de marée durant l'après-guerre, le monde académique connaît, pour les matières littéraires, une période de reflux, voire de crise, dont la fin de ce modèle éditorial et les reconfigurations du monde des publications académiques sont de toute évidence l'un des symptômes.

Les perspectives valorisées depuis la fin du XX^e siècle expliquent la multiplication des entreprises critiques panoramiques ou typologisantes, avec par exemple le développement des « dictionnaires » consacrés aux écrivains³⁴ et des entreprises d'histoire ou de théorie littéraire à vocation encyclopédique. À distance d'une saisie lente et développée des figures de créateurs et réfugiés dans un réflexe apparenté à l'accumulation type des banques de données, de tels projets pharaoniques participent immédiatement de l'environnement numérique du Web. Dans ce milieu qui fait se côtoyer tout aussi bien la page personnelle de l'auteur, fenêtre ouverte sur son atelier³⁵, que les projets encyclopédiques, une toute nouvelle économie icono-discursive se fait jour. Elle redistribue complètement la carte des opérations de patrimonialisation, lesquelles échappent pour une part à ses acteurs traditionnels, notamment académiques ; elle réinscrit les figures d'écrivain dans le circuit social de la diffusion et de la publication ; elle élabore de nouveaux modes de représentation de la fonction « auteur », en lien étroit avec la réinvention (inachevée) de son positionnement public. S'impose ainsi, sous un nouveau jour, la profonde détermination éditoriale, médiatique, voire matérielle de tels processus de patrimonialisation des écrivains.

33 « Nos collections : livres et revues. Libre cours » [en ligne], *Presses universitaires de Vincennes* [https://www.puv-editions.fr/collections/libre-cours-39-1.html].

34 « Les dictionnaires d'écrivain. Journée d'études GRIPIC/CARISM, 26 septembre 2018, organisée par Yves Jeanneret » [en ligne], *GRIPIC / CELSA, Paris Sorbonne* [http://www.gripic.fr/evenement/dictionnaires-decrivain].

35 René Audet, « Penser les carnets numériques d'écrivain : écritures médiatisées et réinvestissement de l'idée de publication » [en ligne], *Études littéraires*, vol. 48, n^{os} 1-2 (2019), p. 177-190 [https://id.erudit.org/iderudit/1057998ar].

Références

- AUDET, René, « Penser les carnets numériques d'écrivain : écritures médiatisées et réinvestissement de l'idée de publication » [en ligne], *Études littéraires*, vol. 48, n^{os} 1-2 (2019), p. 177-190 [<https://id.erudit.org/iderudit/1057998ar>].
- BENMUSSA, Simone, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- BESSARD-BANQUY, Olivier, *L'Industrie des lettres*, préface inédite de Pierre Jourde, Paris, Pocket, 2012 [2009].
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- CHAMARAT, Gabriel et Alain GOULET (dir.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996.
- COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- DELOMAS, Pascale, « Espace d'étagage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », dans Matthieu SERGIER, Mark VAN ZOGGEL et Hans VANDEVOORDE (dir.), « À propos de l'auteur », *Cabier voor Literatuurwetenschap*, n° 6 (2014), p. 53-83.
- FOREST, Philippe, *Philippe Sollers*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- HÉRON, Pierre-Marie, « La collaboration de l'Ina à la collection "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) », dans Mathilde LABBÉ, David MARTENS et Marcela SCIBIORSKA (dir.), *Fabriques de patrimoines littéraires. Extensions des collections de monographies illustrées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître (2021).
- , « Portrait d'une collection : "Qui êtes-vous ?" (1985-1990) aux éditions de La Manufacture », *Histoires littéraires*, vol. 20, n° 80 (2019), p. 81-108.
- HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- JEANNERET, Yves, *Penser la trivialité*, Paris, Hermes science / Lavoisier, 2008, vol. 1.
- JIPA, Dragos, « Le directeur de collection comme "auteur". Jean-Jules Jusserand et "Les Grands Écrivains Français" (1887-1913) » [en ligne], dans David MARTENS et Mathilde LABBÉ (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035760ar>].
- , *Le Canon littéraire et l'avènement de la culture de masse : la collection « Les Grands Écrivains français » (1887-1913)*, Thèse de doctorat, Paris / Bucarest, École des hautes études en sciences sociale / Université de Bucarest, 2012.
- LABBÉ, Mathilde, « "Nécessité de procéder obliquement" : Shaping Michel Butor's Image », dans David MARTENS et Galia YANOSHEVSKY (dir.), « L'image de l'écrivain dans les collections de monographies illustrées », *Nottingham French Studies*, vol. 58, n° 3 (2019), p. 315-331.
- LAVIALLE, Nathalie et Jean-Benoît PUECH, *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, 2000.
- LECLERC, Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

- LUNEAU, Marie-Pier, « Universels, mais authentiquement canadiens. Représentations iconographiques de l'écrivain québécois dans la collection "Écrivains canadiens d'aujourd'hui" (1963-1975) » [en ligne], dans David MARTENS et Mathilde LABBÉ (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [https://id.erudit.org/iderudit/1035764ar].
- LUNEAU, Marie-Pier et Josée VINCENT (dir.), *La Fabrication de l'auteur*, Québec, Nota bene, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MARTENS, David, « La collection "Visages d'hommes célèbres". Un musée iconographique de la littérature française », dans Mathilde LABBÉ, David MARTENS et Marcela SCIBORSKA (dir.), *Fabriques de patrimoines culturels. Extensions des collections de monographies illustrées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître (2021).
- , « Portraits d'écrivains en série. La généricité composite des monographies illustrées de poche » [en ligne], dans Dominique MAINGUENEAU et David MARTENS (dir.), « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains. Auctorialités problématiques et généricités composites », *Tangence*, n° 122 (2020) [https://id.erudit.org/iderudit/1070521ar].
- , « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis I. L'entretien dans les collections de monographies illustrées de poche "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) et "Les contemporains" (Le Seuil) » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [https://id.erudit.org/iderudit/1035766ar].
- MARTENS, David et Mathilde LABBÉ, « Les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours". Émergence d'un nouveau modèle critique », dans Ivanne RIALLAND (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 229-241.
- MARTENS, David et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *L'Écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.
- MOLLIER, Jean-Yves, « L'écrivain illustré ou de l'œuvre à l'homme, la starisation dans les collections littéraires de la première moitié du XX^e siècle », dans Mathilde LABBÉ, David MARTENS et Marcela SCIBORSKA (dir.), *Fabriques de patrimoines littéraires. Extensions des collections de monographies illustrées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître (2021).
- , *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015.
- MOLLIER, Jean-Yves et Lucile TRUNEL (dir.), *Du « poche » aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre*, Paris, Éditions du Céfal, 2010.
- MONTÉMONT, Véronique, « Ma vie en images : la représentation iconographique de l'auteur dans l'autobiographie française (1975-2014) », dans David MARTENS, Jean-Pierre MONTIER et Anne REVERSEAU (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 267-271.
- NOGUEZ, Dominique, *Le Grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard (L'Infini), 2000.
- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- SCHIFFRIN, André, *L'Édition sans éditeur*, traduction de Michel Luxembourg, Paris, Hazan, 1999.
- SERRY, Hervé, *27, rue Jacob. Les Éditions du Seuil. 70 ans d'histoires*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2008.
- SOUCHIER, Emmanuel, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

ÉTUDES



La fabrique matérielle des icônes littéraires : la collection « Auteurs » (Textuel et Gallimard / INA)

RENÉ AUDET

Le cadre fixé pour cet ensemble d'articles du présent dossier d'*Études littéraires* dirige le regard du lecteur sur des ouvrages d'une facture singulière dans le secteur littéraire : la cohabitation du texte biographique et de l'image, fondatrice de la construction de ces figures d'écrivains, déplace quelque peu les horizons d'attente et insère les ouvrages dans un référentiel spécifique (les livres illustrés, les beaux livres, voire les livres d'artiste). Si ce déplacement monopolise déjà l'esprit, offrant à l'œil curieux des représentations figuratives des écrivains qui sont de la sorte immortalisés, il peut parfois masquer la démarche éditoriale extensive à laquelle participent l'insertion de photographies et la présence d'autres éléments visuels. Les ouvrages biographiques illustrés se distinguent en effet plus largement par leur matérialité et leur organisation, lesquelles contribuent fortement à leur identité et à leur portée sémantique, de même qu'elles sont les signaux d'un projet éditorial¹ singulier. Ces caractéristiques rappellent avec force que ce sont là des livres, bien sûr, plus encore des livres-objets qui affichent leur matérialité travaillée, dont la facture fait la marque de certaines collections – le pari de cette identité matérielle a de longue date été remporté par la collection de la Pléiade, par exemple². Une telle sensibilité à l'image d'un ensemble de livres traverse les projets abordés dans le présent dossier, venant s'appuyer sur l'intersémiotité inhérente à l'ouvrage illustré.

Si de telles collections se caractérisent très souvent par un graphisme agréable et une matérialité soignée, l'argument du plaisir pour la vue et le toucher que ces ouvrages généreraient témoigne toutefois d'une perspective limitée. Des considérants de divers ordres entrent également dans la chaîne de décision éditoriale, qu'il s'agisse des orientations graphiques globales d'un éditeur, des avenues stratégiques dans

1 Brigitte Ouvry-Vial, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n° 154 (2007), p. 67-82.

2 Que ce soit les ouvrages de la Pléiade ou les Albums publiés dans cette collection – sur ce corpus, voir notamment la thèse de Marcela Scibiorska, *Les Albums de la Pléiade. Histoire et analyse discursive d'une collection patrimoniale*, Leuven / Paris, Katholieke Universiteit Leuven / Sorbonne Université, 2018.

une vision de marketing ou encore des commandes spécifiques émanant d'un tiers impliqué dans le projet. De telles variables pourraient ainsi expliquer certains choix – de format, de contenus, voire d'auteurs représentés –, et leur étude conduirait à une compréhension de la complexité inhérente à la construction de ces collections d'ouvrages illustrés. C'est ce rapport entre la vision (littéraire et politique) d'une collection et l'élaboration d'un livre-objet qui sera au cœur de la présente étude, de sorte à examiner les déterminations réciproques entre les choix matériels et le projet éditorial à l'origine de la publication d'un ensemble d'ouvrages apparentés.

Le cas singulier de la collection « Auteurs » (publiée par les Éditions Textuel, puis Gallimard, avec le concours de l'Institut national de l'audiovisuel [INA]) sera ici retenu comme exemple de ces rapports croisés entre matérialité et projet éditorial. Petite collection publiée au tournant des années 2010, elle se caractérise par sa formule inédite – des livres au visuel affirmé, auxquels est joint un CD audio – et par son positionnement à l'égard de la figure de l'écrivain contemporain. Les choix graphiques, textuels et compositionnels concourraient, malgré leur relatif respect des conventions du genre de la monographie sur un écrivain, à faire de ces ouvrages les moteurs d'une opération de *surcanonisation*, menée dans une visée utilitariste. C'est par l'examen de la facture matérielle de la collection, de la composition des ouvrages et de l'orientation politique de ce projet éditorial que l'on pourra mieux saisir en quoi la collection « Auteurs » publierait ainsi non pas des biographies d'écrivains, mais des livres de la fabrique de l'écrivain.

Hybridités graphiques et sémiotiques

« Petite » collection en ce qu'elle s'est limitée à six titres, « Auteurs » fait place à des figures somme toute connues de la littérature française contemporaine : Marie NDiaye, Patrick Modiano, Pierre Michon, J.-M. G. Le Clézio, Patrick Chamoiseau et Pascal Quignard³. Ces ouvrages, publiés entre 2008 et 2013, se présentent comme des objets hybrides, se situant au confluent de promoteurs hétéroclites (nous y reviendrons plus loin) mais surtout revendiquant le statut de publication multimédia multisupport, pour reprendre la caractérisation de la Bibliothèque nationale de France. Cette nature de « livre-CD » est mise de l'avant dans les textes liminaires et dans la publicité qu'on en propose, toujours selon la même formulation : « Un CD audio d'archives sonores, des documents visuels, un essai critique : une triple approche pour une plongée vivante et argumentée dans la littérature française contemporaine. Tel est le parti pris de la collection "Auteurs". » Si les quatrièmes de couverture affirment ce caractère hybride, c'est notamment pour faire valoir la collaboration systématique avec l'Institut national de l'audiovisuel, pourvoyeur d'archives audio pour chaque projet – organisme qui se trouve, en retour, à faire connaître et à rentabiliser ses propres fonds auprès d'un public friand de culture.

3 Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2008 ; Nadia Butaud, *Patrick Modiano*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2008 ; Agnès Castiglione, *Pierre Michon*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2009 ; Gérard de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard / CulturesFrance / INA, 2009 ; Samia Kassab-Charfi, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard / Institut français / INA, 2012 ; Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard*, Paris, Gallimard / Grasset / Institut français / INA, 2013.



Le caractère plurisémiotique des ouvrages se construit de façon plus précise par l'examen de leur contenu, dont le mode d'organisation est constant. Un essai sur l'écrivain domine – par la signature du critique, par la position de l'essai en début d'ouvrage, par l'espace occupé –, puis suivent une anthologie de brefs extraits, une iconographie variée (incluant des portraits, des documents « historiques », des couvertures) et une bibliographie faisant l'inventaire des œuvres, d'entretiens et d'études pertinentes pour se saisir de la production de la figure à l'honneur⁴. Dans une pochette plastifiée est joint un CD contenant des extraits audio d'entretiens réalisés par le passé avec l'écrivain. Le modèle, qui emprunte ses codes aux ouvrages

4 Sur ce modèle qui a été posé au sortir de la guerre, voir l'article de David Martens et Mathilde Labbé, « Les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours". Émergence d'un nouveau modèle critique », dans Ivanne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 229-241.

biographiques illustrés, semble viser à une actualisation de ses moyens grâce à ces éléments audio, qui ont une fonction mixte d'archive, de témoignage (sur son propre parcours d'écrivain⁵) et d'attestation de la parole littéraire. Alors que les références de ces extraits sonores figurent dans les ouvrages, leur contenu ne fait l'objet d'aucune transcription – le CD s'écoute donc non pas au fil de la lecture, mais dans la continuité de la traversée du livre.

Plus encore, la présence matérielle de l'ouvrage s'impose par la facture de l'objet. Ces six ouvrages dépassent le simple exercice de publication textuelle par leur dimension graphique singulière, qui les distance des modalités éditoriales associées en France aux livres du secteur littéraire, souvent sobres dans leur rendu matériel (pensons à la collection « Blanche » de Gallimard). La première de couverture, présentant une photographie en pleine page, s'accompagne d'une tranche colorée ; le carton épais des couvertures se poursuit sous la forme de très larges rabats. Le livre sous les deux cents pages est néanmoins constitué de papier d'un grammage important, lui donnant ainsi un volume certain. Ces caractéristiques contribuent de la sorte à affirmer le statut d'objet à manipuler associé à cette série d'ouvrages. Un tel rapport avec la matérialité se consolide par la facture des pages intérieures : plusieurs photographies couleur sont intercalées avec le texte ; des grilles graphiques multiples cohabitent, confirmées par des variations typographiques (elles seront examinées plus loin).

Étonnante pour une publication littéraire, cette signature n'est pourtant qu'une déclinaison de la marque graphique assez commune pour les Éditions Textuel, première instance éditoriale impliquée (et donc associée à la création, au sens fort, de cette collection). Versées aux catalogues en arts visuels et aux « beaux livres » faisant la part belle aux illustrations, les Éditions Textuel exploitent fréquemment la cohabitation de l'image et du texte, recourant à des rendus éclatés de la mise en page – pensons à *Boris Vian. Le swing et le verbe* ou aux *Papiers des bas-fonds. Archives d'un savant du crime, 1843-1924*, qui mobilisent nombre de reproductions de documents d'archives. La familiarité de certains lecteurs avec la collection « Découvertes Gallimard » aurait pu laisser croire à une influence de ces ouvrages de référence en contexte pédagogique – l'hypothèse reste fragile, les Éditions Textuel ayant été rachetées par Actes Sud en 2009 et la collection « Auteurs » n'ayant été qu'ensuite cédée à Gallimard. Ceci dit, le modèle circulait, la collection pédagogique de Gallimard existant depuis 1986. Du point de vue du lecteur, la source d'inspiration réelle importe peu, car l'effet prime : cette signature graphique singulière crée une forte identité pour la collection. D'un ouvrage à l'autre, une parenté est perceptible, rappelant le projet (des livres biographiques hybrides) mais repoussant possiblement les collections publiées dans les décennies précédentes – la collection « Écrivains de toujours » et « Qui êtes-vous ? », notamment. C'est donc un modèle d'ouvrage

5 Sur la place de l'entretien dans les collections des années 1980, voir David Martens, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis I. L'entretien dans les collections de monographies illustrées de poche "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) et "Les contemporains" (Le Seuil) » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (automne 2015) [https://id.erudit.org/iderudit/1035766ar].

qui cherche à s'imposer, avec des traits saillants et reconnaissables, et surtout un modèle qui persiste malgré le passage de la collection d'un éditeur à l'autre.

Figurer l'écrivain

À cette coquille s'adjoint un copieux arsenal discursif permettant d'élaborer le portrait d'ensemble de l'écrivain. Le modèle rhétorique de la collection repose sur la cohabitation de contributions éparées – un essai sur l'écrivain et son œuvre, une iconographie plus ou moins bigarrée, une anthologie d'extraits, une chronologie, une bibliographie et des passages sonores. Très vite s'impose le constat que ces bribes sont hétéroclites plutôt qu'elles participent d'une proposition cohérente : le lecteur doit composer avec une diffraction du propos dans des voix concurrentes, lesquelles ne laissent pas place à un portraitiste unique ni perceptible (sauf pour des marques très ponctuelles et localisées). Chaque pièce apporte sa contribution à l'esquisse cubiste proposée par l'ouvrage.

Néanmoins, en raison de la position dominante qu'il occupe, l'essai colore significativement l'approche. Ces textes, de longueur moyenne (entre cinquante-six et quatre-vingt-cinq pages), figurent en tête de l'ouvrage. Ne comptant ni introduction ni conclusion, ils sont ponctués par des intertitres à intervalles de dix pages. Le propos, moins structuré qu'une étude universitaire, ne se réclame pas tant du genre de l'analyse de l'œuvre qu'il offre une incursion dans le mouvement de l'écriture de l'écrivain. Sa visée, résumée en quatrième de couverture, est explicite, le texte ayant « pour ambition de donner accès aux ressorts intimes de la création littéraire, à ses questionnements, à ses hésitations⁶ ». Cherchant à cadrer l'horizon d'attente du lectorat, cet énoncé est pourtant peu représentatif des textes, les orientations retenues par chaque essayiste variant perceptiblement d'un ouvrage à l'autre. Quelques exemples suivent.

Dans les ouvrages portant sur Marie NDiaye et Patrick Modiano (les deux premiers titres), les parcours proposés ne sont pas tant biographiques au sens premier que thématiques⁷, dans un rapport libre avec la vie des écrivains. Est évoquée pour la première l'auto-construction d'une singularité, à savoir son étrangeté. Des éléments biographiques sont certes mobilisés à titre de matière première : « Les étrangetés multiples que mettent en scène les œuvres de Marie NDiaye ont certainement, en partie, pour source son histoire personnelle⁸ », façon pour Dominique Rabaté, signataire de l'essai, de procéder à un simple report de

6 L'énoncé figure en ouverture du texte de quatrième de couverture pour les ouvrages consacrés à NDiaye, Modiano et Michon.

7 « C'est sans doute à la fois dans la volonté de s'adresser, comme le veut la collection "Auteurs" chez Textuel, à un large public, et de présenter une étude qui se tienne, pour ainsi dire, aux côtés de Marie NDiaye, que s'organise le texte de Dominique Rabaté, au rythme de quatre chapitres, de nature thématique (l'étrangeté, la famille, les pouvoirs et les limites de la parole) et générique (le théâtre) » (Margot Demarbaix, « Aux côtés de Marie NDiaye » [en ligne], *Nonfiction*, 3 septembre 2008 [<https://www.nonfiction.fr/article-1475-aux-cotes-de-marie-ndiaye.html>]). Il s'agit là d'un des très rares articles critiques substantiels portant sur un ouvrage de la collection.

8 Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 24.

causalité sur des déterminants appartenant au vécu de l'écrivaine, sans s'y limiter cependant. À cette lecture transversale de l'étrangeté s'ajoutent le motif de la famille et l'importance de la parole, *topoi* de la fiction de NDiaye. Nadia Butaud, dans son essai sur Patrick Modiano, revient (de façon attendue) sur l'obsession de l'écrivain pour la période de l'Occupation, obsession qui s'est affirmée dès le début de sa carrière. La trame biographique devient le théâtre de ce rapport avec la mémoire, de son enfermement et de sa manipulation. Par leur représentation de l'Occupation, mais une occupation mythique⁹, les œuvres de Modiano s'inscriraient dans une longue séquence, celle d'une carrière monomaniaque, mais dont l'expression du thème se serait déployée en tous sens.

On voit poindre le positionnement singulier de l'écrivain dans ce portrait de Modiano, ce qui s'affirme davantage chez Patrick Chamoiseau. L'essai signé Samia Kassab-Charfi tend à dessiner la fonction de l'écrivain plutôt que de se centrer sur le parcours biographique. La redécouverte de l'histoire et de la créolité, pour sûr, joue un rôle déterminant dans l'accession à la plume chez Chamoiseau, conjuguant ces enjeux à son travail de terrain (Chamoiseau, signale-t-elle, « déploie une attention intense à tous les détails de son entour¹⁰ »). Il transpose ainsi la lutte sociale en un geste littéraire – ainsi mènerait-il une « guérilla de bouche¹¹ » propre à illustrer le lien fort entre son ancrage dans son milieu et « sa position politique, qui s'incarne dans la promotion de modèles de résistance intellectuelle aux dominations¹² ». L'adéquation entre le profil humain et le profil littéraire se dessine plus ouvertement, à l'instar de la proposition de Jean-Louis Pautrot dans son essai sur Pascal Quignard. Déjà une figure canonique, comme cela est rappelé d'entrée de jeu¹³, Quignard est présenté dans le rapport confus entre l'homme et l'écrivain, l'essayiste : ses sources, ses choix, son positionnement dans le contexte contemporain¹⁴ balisent cette mise en scène. La proposition la plus intéressante réside pourtant dans la mobilisation de figures qui éclairent elles-mêmes l'écrivain. Quignard ne se prive pas de convoquer la filiation dans laquelle il prétend s'inscrire : « J'ai admiré de façon absolue ce que Montaigne, Rousseau, Stendhal, Bataille ont tenté. Ils mêlaient la pensée, la vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps. Les cinq doigts d'une main saisissaient quelque chose¹⁵. » Dans cette forme de récursivité critique, Pautrot laisse le soin à son biographé de se définir, se constituant encore plus avant comme figure canonique, Écrivain parmi les Écrivains.

L'essai consacré à Pierre Michon demeure le cas le plus exemplaire de cette hésitation entre biographie et lecture de l'œuvre dans la collection. Après le rappel (convenu) de son entrée en littérature subite et inattendue¹⁶, Pierre Michon est

9 *Ibid.*, p. 15.

10 Samia Kassab-Charfi, *op. cit.*, p. 10.

11 *Ibid.*, p. 42.

12 *Ibid.*, p. 49.

13 Jean-Louis Pautrot, *op. cit.*, p. 10.

14 *Ibid.*, p. 70 et suiv.

15 *Ibid.*, p. 73.

16 Agnès Castiglione, *op. cit.*, p. 9.

évoqué comme un manipulateur des codes biographiques, dans *Vies minuscules* et dans son œuvre entier – c'est la posture du biographe biographé. Mais il y est surtout fait état du rôle, dans ses textes, du récit des origines, ce « livre-mère », corollaire à la construction d'une généalogie, rendant possible pour Michon de se situer dans la sphère littéraire. Plus encore, la saisie de l'écriture michonienne se place en écho avec le mouvement même de la collection « Auteurs ». « [J]e cherche des hommes dans l'archive, raconte Michon, j'en trouve, et j'essaie de leur redonner vie¹⁷ » : dans cette citation rapportée par Agnès Castiglione, s'impose la quête de figures canoniques propre à la collection, rendue possible par le geste de donner vie, de donner sens à ces figures à travers leurs œuvres. C'est que les essais, chacun à leur façon, esquissent le personnage, hésitant entre leur substance mi-réelle, mi-fictionnelle (ou discursive). « Le récit isole quelques fragments et anecdotes, souligne-t-elle, d'autant plus saillants qu'ils ressortent d'une narration volontairement lacunaire mais suffisante pour qu'y apparaisse le tracé d'une vie, son dessin¹⁸. » Cette figuration imparfaite, trouée, n'est pas pour autant perçue comme fautive, mais plutôt comme un témoignage-terreau, une matière première suffisante pour opérer la reconstitution souhaitée. Si Castiglione soutient que « les *Vies minuscules* sont le livre de la fabrique de l'écrivain¹⁹ », elle se trouve ainsi à illustrer le mouvement même de la collection, où il s'agit de faire œuvre, de faire corps par le texte, par le sous-texte – que ce soient les aïeux convoqués (à la façon de *Corps du roi*), la généalogie littéraire, la caution des déjà-introduits à la Littérature.

Par ces récits mi-thématiques, mi-biographiques des écrivains (et non ceux d'hommes et de femmes), les essais de la collection « Auteurs » opèrent une forme de parcours autotélique, confirmant une réalité déjà établie. Ce sont là, en effet, des écrivains, reconnus comme tels, parce qu'ils sont partie prenante de la Littérature, parce que ces noms sont déjà Littérature. Étonnamment, donc, les textes essayistiques ne versent pas dans l'habituelle critique d'admiration²⁰, dans un effacement général du portraitiste (exception faite, peut-être, de Dominique Rabaté par son rapport avec NDiaïe). La proposition qu'ils défendent est plutôt celle d'une documentarisation de l'écrivain, conjointement à l'élaboration (ou la confirmation) d'une figure médiatique, voire d'une image de marque rattachée à une signature donnée.

L'hypothèse du recours à une telle posture serait confortée par les usages faits des autres pièces convoquées pour constituer les ouvrages de la collection. Ainsi en est-il de l'usage de l'iconographie dans ces ouvrages. Son traitement pourrait se décrire sous deux angles. D'une part, les photos participent d'un régime de figuration explicite de l'écrivain. Par le titre, par la photo de couverture et l'appellation de la

17 *Ibid.*, p. 13.

18 *Ibid.*, p. 14.

19 *Ibid.*, p. 27.

20 La critique d'admiration est un modèle discursif en tension avec la critique professionnelle, dans les ouvrages biographiques. Voir Mathilde Labbé, « Dialogue de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035762ar>].

collection, cette volonté de donner à voir prédomine – la parenté est patente avec les autres collections illustrées, sur ce point. Les images ne sont pas commentées (ni dans l'essai, ni dans les légendes) ; elles sont référencées, mais jamais justifiées en regard du portrait général promu dans l'ouvrage. Il s'agit d'élaborer la figure, de lui donner une épaisseur biographique et figurative – la photo sert à attester de l'existence de l'écrivain. D'autre part, l'iconographie participe d'une conception performative de la photo. La position de Michon est encore ici révélatrice. Friand de l'utilisation des photos, Michon leur associe un pouvoir, rappelle Castiglione, celui de l'effet du document photographique, permettant d'engendrer le romanesque²¹. Robert Dion et Mahigan Lepage soulignent bien le rôle de l'archive dans la biographie, pouvant être mobilisée comme pièce à conviction ou s'imposer comme un opérateur de fiction²². Par contre, dans les ouvrages de la collection « Auteurs », le potentiel des photos laisse pantois : des artéfacts, une enfance, des images de couvertures, des dessins...



Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2008, p. 100-101 ; Nadia Butaud, *Patrick Modiano*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2008, p. 116-117.

21 Agnès Castiglione, *op. cit.*, p. 49.

22 Robert Dion et Mahigan Lepage, « L'archive du biographe. Usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine » [en ligne], *Protée*, vol. 35, n° 3 (2007), p. 11-21 [<https://id.erudit.org/iderudit/017475ar>].

Le rapport du biographe avec l'archive ne semble guère être marqué par la complexité – les fonctions de médiatisation, de tension ou d'appropriation, évoquées par Frances Fortier²³, demeurent peu actives dans les exemples de la collection. C'est que les photos sont rendues dans leur caractère médiat, réduites à leur épaisseur de médium. Elles ne sont pas interprétées, les locuteurs ne les engagent pas dans un dialogue avec le parcours des écrivains. Au mieux peut-on y percevoir une certaine nostalgie d'une attestation, mais construite de façon indécise et peu orientée.

Les autres pièces annexes réussissent difficilement à dépasser la fonction incertaine des images dans ces ouvrages. La portion anthologie recourt au même mode d'insertion – situer l'extrait dans le récit, mais sans justification ou explication (ou sinon très rarement). Cette section est généralement courte (entre vingt-et-une et vingt-cinq pages), fonctionnant sur le mode de l'échantillonnage, sept à douze extraits étant rendus accessibles, selon leur ordre de parution. Les liens avec l'essai, inégaux et faiblement argumentés, confirment la fonction de référence de ces annexes, ainsi que le sont les repères chronologiques et la bibliographie. Les extraits sonores, pour leur part, pourraient jouer un rôle plus actif dans la proposition de lecture avancée par les ouvrages de la collection « Auteurs » – c'est après tout une de leurs marques singulières. Dès le premier examen, c'est le rapport inconstant de l'actualité de ces archives qui étonne : si pour NDiaye, Michon et Le Clézio, les entretiens colligés sont récents ou datent tout au plus d'une dizaine d'années, les extraits proposés pour Chamoiseau et Quignard s'étalent sur une période de vingt à trente ans ; la seule archive offerte dans l'ouvrage de Modiano date pour sa part de 1972, alors que le jeune écrivain avait à peine vingt-cinq ans²⁴. De ces entretiens réalisés par France Culture ou France Inter, on pourra retenir l'absence de lien avec les autres composantes des ouvrages (l'essai, les photos, les extraits) ; si bien sûr on y met en scène l'écrivain auquel est consacré le livre, les discours demeurent étanches les uns aux autres, véhiculant des propos hétérogènes. Ils constituent donc des pièces à conviction supplémentaires, permettant sous un autre mode d'attester de l'existence, de la portée de l'écrivain. C'est dire à quel point s'observe, par là et par différents éléments (titre, couverture, iconographie), un resserrement très marqué sur la figure de l'écrivain, au détriment d'une mise en valeur de l'œuvre (par les extraits et la bibliographie) – l'essai oscillant, pour sa part, entre les deux pôles.

23 Frances Fortier, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation » [en ligne], *Protée*, vol. 33, n° 3 (2005), p. 51-64 [https://id.erudit.org/iderudit/012502ar].

24 À titre d'exemples : « Entretiens avec Marie NDiaye » (Marie NDiaye / Paula Jacques, extraits des émissions « Cosmopolitaine » des 4 novembre 2001 et 13 février 2005) ; « Entretiens avec Patrick Chamoiseau » (extraits d'entretiens menés par Alain Veinstein [« Du jour au lendemain », France Culture, 1986, 1992], Antoine Spire [« L'Échappée belle », France Culture, 1996] et Yves Calvi [« Nonobstant », 2009]) ; « Pascal Quignard / Alain Veinstein (1978-2012) » (extraits d'entretiens réalisés pour France Culture par Alain Veinstein, ainsi qu'un extrait du *Lecteur* lu par Pascal Quignard).

Une mission singulière

La performativité des ouvrages de la collection « Auteurs » apparaît incertaine au regard des fonctions identifiées pour chacune de ses composantes. L'examen complémentaire de son orientation culturelle et politique confirme autrement cette oscillation. « Destinés à un large public », souligne la présentation en quatrième de couverture, ces ouvrages sont en effet la réponse à une commande de CulturesFrance, devenu l'Institut français. Cette instance, vouée à « soutenir l'action culturelle de la France dans le monde²⁵ », contribue par diverses initiatives à assurer la visibilité internationale de la culture française. La collection « Auteurs » s'inscrit donc dans cette dynamique de diffusion, aux côtés d'autres publications à vocation pédagogique, auprès d'une clientèle disséminée – ainsi signale-t-on, lors du lancement de l'ouvrage sur Quignard, « [qu'il] sera disponible en librairie dès avril et sera diffusé à l'ensemble des Postes du réseau culturel français à l'étranger²⁶ ». L'importance du tirage (le seul premier tirage variant entre sept mille cinq cents et douze mille cinq cents exemplaires, ce qui est fort important pour des ouvrages de critique littéraire) confirme une définition bien singulière du public cible : même si l'ouvrage est vendu sur le territoire français, il n'est pas d'abord destiné au public français²⁷. Par ces relais internationaux, la collection « Auteurs » apparaît comme un rouage participant d'une stratégie sur le marché culturel mondial.

Pensés dans cette économie culturelle transversale, les ouvrages peuvent se lire comme des gestes de canonisation proclamante – *voici la culture de France proposée au regard du monde*. Bien que l'on soit avec ces écrivains dans la période contemporaine (encore peu validée par le filtre traditionnel de l'histoire littéraire), les figures retenues jouent un rôle politique : elles sont présentées comme des représentants exemplaires de cette littérature actuelle²⁸. Tient-on nécessairement pour acquis l'idée de cette canonicité sur le territoire français ? Certains passages le soutiennent explicitement ; pour le reste, ce ne pourrait être qu'une abduction à laquelle plusieurs céderont sans difficulté. Rôle politique également par la sélection de ces figures : une femme et cinq hommes ; une Franco-africaine (bien qu'elle refuse

25 Anonyme, « Faites notre connaissance » [en ligne], *Institut français*, s. d. [<http://www.institutfrancais.com/fr/faites-notre-connaissance-0>].

26 Anonyme, « Pascal Quignard dans la collection "Auteurs" de l'Institut français » [en ligne], *Institut français*, s. d. [<http://www.institutfrancais.com/fr/actualites/pascal-quignard-dans-la-collection-auteurs-de-linstitut-francais>].

27 En témoigne, inversement, la très faible réception critique dans les journaux et revues (quelques rapides mentions dans *Le Nouvel Observateur*, *Le Point*, *Le Magazine littéraire*, *Le Devoir*, *Le Progrès*, *L'Humanité*, *Paris Normandie* et *Le Soir*, pour l'un ou l'autre des six ouvrages). *Idem* sur Babelio, où l'on trouve une critique de l'ouvrage sur NDiaye et cinq sur celui portant sur Chamoiseau.

28 Signalons que le texte de rabat de couverture de l'ouvrage consacré à Marie NDiaye, qui était le premier de la collection, annonçait comme parution effective (et simultanée) l'ouvrage sur Patrick Chamoiseau, mais indiquait comme « À paraître » des ouvrages sur Jean-Luc Nancy (inexistant), Pierre Michon, Alain Robbe-Grillet (inexistant) et Jean-Marie Gustave Le Clézio.

une telle étiquette) et un Créole ; un écrivain habité par la Seconde Guerre mondiale ; un érudit ; un écrivain du monde... Ces facettes sont toutes aisément mobilisables en fonction des intérêts de lecteurs étrangers, à l'intersection de certains lieux communs sur la culture française. Il s'agirait, par ces ouvrages, de vendre un objet culturel estampillé – reconnu, faisant l'objet d'une forme de consensus. Ils contribueraient de la sorte à une *surcanonisation*, venant confirmer la canonicité d'objets pourtant déjà canoniques. Pourrait-on aller jusqu'à parler de patrimonialisation de ces figures, par l'affirmation nouvelle de leur caractère emblématique ? Le corpus étant restreint, l'hypothèse peine à être validée. Néanmoins, cette démarche de diffusion culturelle illustre bien la dimension utilitariste de ces objets, s'ajoutant à cette surcanonisation effective.

Un tel utilitarisme n'apparaît pas uniquement circonstanciel ; il s'exprime également par la composition même des ouvrages. Les repères chronologiques et bibliographiques, tout autant que les extraits audio s'imposent évidemment comme matériel d'attestation de la figure-écrivain. De façon cohérente, la composition matérielle des livres participe d'un certain discours propre à saisir la fonction qui leur est associée. C'est que l'objet possède une curieuse énonciation éditoriale (pour reprendre l'expression d'Emmanuel Souchier²⁹). Par cette poétique de l'image du texte telle qu'elle se donne à voir et à lire, un contenu textuel peut charrier des discours (idéologiques, politiques, littéraires) que sa forme, et non sa lettre, exprime. Ainsi, outre la matérialité décrite dans les dernières pages (qui sanctionne la dimension utilitaire de l'ouvrage), s'ajoute une mise en scène typographique et graphique étonnante pour un tel type de livre. Divers éléments convergent dans l'affirmation de la visibilité du livre, du geste posé – au-delà du discours littéralement inscrit dans les supports textuels et iconographiques. On rappellera le recours à des couleurs vives, à une iconographie en couleurs, à un livre associé à un CD. On examinera aussi la grille graphique et typographique. S'y crée un contraste très marqué : le texte de l'essai est rendu en Cochin – une police réelle, d'inspiration XVIII^e, où la majuscule, du double de la hauteur de la minuscule, et les italiques très chargés font écho à une littérarité de champ restreint, plutôt royale et noble ; les extraits, au contraire, sont rendus en Trebuchet, une police linéale humaniste, créée par Microsoft pour son système d'exploitation Windows – il s'agit d'une police web très populaire, à l'image de Helvetica et Arial, dont la lisibilité est exacerbée et peu favorable à la lecture longue (les extraits, de fait, sont courts).

29 Emmanuel Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2 (1998), p. 137-145.



Nadia Butaud, *Patrick Modiano*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2008, p. 7 et p. 89.

Par ce contraste très fort entre polices avec et sans empattement, un malaise graphique se fait jour, conformément aux oscillations entre les positions défendues par les ouvrages.

Les ouvrages de la collection « Auteurs » envoient de la sorte des signaux contradictoires, induisant des interprétations multiples, voire erratiques. Certains de ces signaux semblent aller du côté d'une affirmation de la littérarité livresque – ces figures mises en scène appartiennent au monde du livre³⁰. D'autres jouent plutôt sur l'iconicité – à l'instar du livre, l'écrivain est une figure construite, voire une figure médiatique (au sens du média comme support). D'autres encore, et de façon inattendue, participent d'une forme de prospective involontaire. La mobilisation de matériaux sémiotiques variés, à commencer par les extraits audio, apparaît ainsi (dix

30 On le voit également par les quelques citations proposées de ces ouvrages dans des écrits scientifiques – leur mobilisation étant plus spécifiquement celle des essais inédits qu'ils incluent, mais parfois aussi celle des extraits audio ainsi ramenés à la surface des fonds d'archives (voir par exemple Maïté Snauwaert, « Sous la peau. Les mutations subjectives des personnages de Marie NDiaye » [en ligne], *@nalyses*, vol. 11, n° 1 [hiver 2016] [https://doi.org/10.18192/analyses.v11i1.1475]).

ans après leur publication) comme un bricolage un peu lourdaud de fonctionnalités que l'on voit poindre sur le web en simultanée³¹. La charte graphique hétéroclite, intégrant une tabularité graphique et une variabilité de polices peu utilisées pour les ouvrages de référence, est un *modus operandi* commun en design web. Enfin, l'idée même d'une collection de « référence » n'est pas étrangère aux sites de référence, incarnations nouvelles et dématérialisées des encyclopédies. La valse-hésitation du cadrage des ouvrages de la collection « Auteurs » pourrait dès lors s'expliquer comme une sorte de préfiguration de l'entrée dans le champ de la culture numérique, au moment même où les cultures nationales doivent réinventer leur positionnement sur un échiquier mondial.

31 Le recours à cette modalité de transmission (le CD), pour les années de publication de ces six ouvrages, voue ceux-ci à une obsolescence accélérée, les ressources en ligne de diffusion de contenus sonores (plateformes de baladodiffusion ou applications web de lecture audio) accélérant significativement leur développement pendant la décennie 2010.

Références

- ANONYME, « Faites notre connaissance » [en ligne], *Institut français*, s. d. [<http://www.institutfrancais.com/fr/faites-notre-connaissance-0>].
- , « Pascal Quignard dans la collection “Auteurs” de l’Institut français » [en ligne], *Institut français*, s. d. [<http://www.institutfrancais.com/fr/actualites/pascal-quignard-dans-la-collection-auteurs-de-linstitut-francais>].
- BUTAUD, Nadia, *Patrick Modiano*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2008.
- CASTIGLIONE, Agnès, *Pierre Michon*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2009.
- DE CORTANZE, Gérard, *J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard / CulturesFrance / INA, 2009.
- DEMARBAIX, Margot, « Aux côtés de Marie NDiaye » [en ligne], *Nonfiction*, 3 septembre 2008 [<https://www.nonfiction.fr/article-1475-aux-cotes-de-marie-ndiaye.html>].
- DION, Robert et Mahigan LEPAGE, « L’archive du biographe. Usages du document dans la biographie d’écrivain contemporaine » [en ligne], *Protée*, vol. 35, n° 3 (2007), p. 11–21 [<https://id.erudit.org/iderudit/017475ar>].
- FORTIER, Frances, « La biographie d’écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation » [en ligne], *Protée*, vol. 33, n° 3 (2005), p. 51–64 [<https://id.erudit.org/iderudit/012502ar>].
- KASSAB-CHARFI, Samia, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard / Institut français / INA, 2012.
- LABBÉ, Mathilde, « Dialogue de l’écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections “Poètes d’aujourd’hui” et “Écrivains de toujours” » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035762ar>].
- MARTENS, David, « (Auto)portraits de l’écrivain en vis-à-vis I. L’entretien dans les collections de monographies illustrées de poche “Qui êtes-vous ?” (La Manufacture) et “Les contemporains” (Le Seuil) » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (automne 2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035766ar>].
- MARTENS, David et Mathilde LABBÉ, « Les collections “Poètes d’aujourd’hui” et “Écrivains de toujours”. Émergence d’un nouveau modèle critique », dans Ivanne RIALLAND (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 229–241.
- OUVRY-VIAL, Brigitte, « L’acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n° 154 (2007), p. 67–82.
- PAUTROT, Jean-Louis, *Pascal Quignard*, Paris, Gallimard / Grasset / Institut français / INA, 2013.
- RABATÉ, Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, Éditions Textuel / CulturesFrance / INA, 2008.
- SCIBIORSKA, Marcela, *Les Albums de la Pléiade. Histoire et analyse discursive d’une collection patrimoniale*, Thèse de doctorat, Leuven / Paris, Katholieke Universiteit Leuven / Sorbonne Université, 2018.
- SNAUWAERT, Maité, « Sous la peau. Les mutations subjectives des personnages de Marie NDiaye » [en ligne], *@analyses*, vol. 11, n° 1 (hiver 2016) [<https://doi.org/10.18192/analyses.v11i1.1475>].
- SOUCHIER, Emmanuël, « L’image du texte. Pour une théorie de l’énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2 (1998), p. 137–145.



La collection « Les Singuliers » (2000-2015). La vie et l'œuvre au XXI^e siècle¹

MATHILDE BARRABAND

L'identité de la collection « Les Singuliers » est d'abord associée à celle de son éditrice, Catherine Flohic, qui en a été l'instigatrice et en reste aujourd'hui la principale artisane². Or cette dernière a un parcours d'éditrice original, qui l'a amenée à jouer à la fois un rôle d'éclaireuse de la littérature et de l'art contemporains et de conservatrice de la petite et grande histoire des régions de France. Fondatrice, avec son mari Jean-Luc Flohic, de la revue d'art *Eighty*³ dans les années 1980, elle a aussi fait ses premières armes au sein de la maison d'édition Flohic, fondée par ce dernier et spécialisée dans la valorisation du patrimoine régional français⁴. Quand elle décide de développer le volet littéraire de Flohic, au tournant de l'an 2000, elle le fait avec une expertise que possèdent peu de ses pairs en matière de promotion de la création actuelle comme de mise en mémoire des productions traditionnelles. Flohic, en difficulté financière, devient Les Flohic en 2000, sous la houlette de Catherine et Jean-Luc Flohic, mais fait faillite trois ans plus tard. C'est alors que l'éditrice fonde une nouvelle maison, Argol, en recentrant ses activités autour de la littérature. Des cinq collections littéraires qu'elle avait fondées chez Les Flohic, deux passent chez Argol : la plus ancienne et la plus fournie, « Musées

1 Je souhaite remercier vivement Catherine Flohic de m'avoir permis de reproduire des illustrations de sa collection et pour le temps qu'elle a bien voulu prendre pour répondre à mes questions. Je tiens aussi à préciser que lorsque l'article a été rédigé, le dernier volume de Georges Didi-Huberman (*Pour commencer encore*, dialogue avec Philippe Roux, Paris, Argol [Les Singuliers], 2019) n'avait pas été publié. Si la référence se trouve en bibliographie, les statistiques que propose l'article portent sur le corpus antérieur à cette parution.

2 Odile Cornuz, « Textes, documents et postures : vers le musée personnel. Les entretiens "Singuliers" d'Argol », non publié.

3 La revue est devenue *Ninety* puis *Twenty-one* dans les décennies suivantes.

4 La maison s'est notamment distinguée par une de ses collections proposant de recenser et commenter les richesses des trente-six mille communes de France, département par département, monument par monument, objet par objet.

secrets », rebaptisée « Entre-deux⁵ », qui donne carte blanche à un écrivain pour évoquer un artiste de son choix, et une des dernières nées, déjà bien fournie, « Les Singuliers ». Deux des cinq volumes des « Singuliers » parus chez Flohic ont d'ailleurs immédiatement été réédités chez Argol⁶, la collection occupant manifestement une place de choix dans le projet éditorial de Catherine Flohic.

Il est vrai que la formule des « Singuliers » est originale dans le paysage littéraire de l'époque : elle propose de très longs entretiens avec des écrivains contemporains, de deux cents pages en moyenne, accompagnés d'une anthologie et de nombreuses illustrations. Comme en outre les écrivains sollicités sont souvent des artistes⁷, la collection concilie le goût de l'éditrice pour l'art, pour la littérature actuelle et pour l'archive. Aujourd'hui, « Les Singuliers » représente plus de 17 % des publications d'Argol. De toute évidence, elle exige un grand investissement en temps et en argent : chacun des volumes suppose une imposante recherche documentaire et un travail coûteux avec le metteur en page, sans compter la négociation de droits d'auteur pour les images et les citations, dont témoignent les longues listes de crédits en fin de volume. Il faut ajouter que Catherine Flohic a été l'interlocutrice de Philippe Djian pour le premier volume de la collection. « Les Singuliers » porte donc sa signature à un double titre, en tant qu'éditrice et en tant que coauteure.

Le catalogue de la collection reflète d'ailleurs clairement la bibliothèque élective de Catherine Flohic. On y retrouve des écrivains qu'elle connaît personnellement et d'autres « dont l'œuvre [l']intéressait en tant que lectrice, pour lesquels il n'existait pas ce genre de livre et [qu'elle avait] vraiment le désir de mieux connaître⁸ ». Cette bibliothèque élective aboutit à un catalogue très varié. Certains auteurs de la collection publient essentiellement de la poésie (Jude Stéphan, Michel Deguy), d'autres se consacrent plutôt au récit (Philippe Djian) ou au théâtre (Valère Novarina), d'autres expérimentent différents genres (Pascal Quignard passe du roman à l'essai ; Michel Butor, du récit à la poésie ; Pierre Bergounioux, de la fiction à l'autobiographie). D'autres sont plus difficiles encore à catégoriser, comme Hubert Lucot et Raymond Federman. Ajoutons que ces dix-sept écrivains sont français en majorité mais aussi suisse-allemand (Paul Nizon), espagnol (Enrique Vila-Matas), franco-américain (Raymond Federman) et franco-mexicain (Frédéric-Yves Jeannet), et qu'ils appartiennent à différentes générations biologiques comme littéraires. Cette diversité générique, nationale et générationnelle est remarquable, surtout pour une collection qui ne peut, par définition, que puiser dans la littérature en train de se faire.

5 La ligne éditoriale des deux collections est la même. Le site des éditions Argol présente celle de « Entre-deux » en ces termes : « Carrefour de la littérature contemporaine de création. Rencontre d'un écrivain avec une œuvre ou un artiste » (site Internet *Argol* [http://www.argol-editions.fr/f/index.php?sp=coll&collection_id=2]).

6 Ceux de Nizon et Bergounioux, qui ont reparu respectivement en 2005 et en 2008, sous une nouvelle couverture mais selon une maquette inchangée.

7 Quignard est musicien, Bergounioux sculpteur, Butor photographe, etc.

8 Catherine Flohic, « Une expérience vivante de l'écrit. Rencontre avec Catherine Flohic », dans David Martens et Christophe Meurée (dir.), *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014, p. 138.

Pour décrire cette fabrique singulière du patrimoine littéraire contemporain que constitue la collection de Catherine Flohic, je procéderai en deux temps. Tout d'abord, il me semble important de revenir sur le choix de la formule de l'entretien. Si ce choix n'est pas sans précédent, il est néanmoins original. Il témoigne tout à la fois d'un intérêt pour la parole vive de l'écrivain (que l'on archive), mais aussi d'un exercice de littérisation du genre de la monographie d'auteur. Dans un second temps, je m'intéresserai à la façon dont les différents volumes des « Singuliers » fabriquent de l'autorité, ce qui est doublement un enjeu pour la période actuelle : non seulement, dans tout contemporain, le canon n'est pas encore fixé, mais en plus, dans notre contemporain en particulier, la notion de canon – comme celle d'auteur d'ailleurs – a été fortement ébranlée. Je suivrai donc ce fil conducteur pour cette seconde partie : comment invente-t-on des auteurs après la mort de l'auteur, et d'après quels modèles ?

Le choix de l'entretien

Archiver la parole vivante

Comme Catherine Flohic l'explique à Odile Cornuz, c'est en réalisant une série d'entretiens avec des artistes pour *Eighty* qu'elle a pris la mesure du potentiel de cette forme. Ces entretiens visaient à prendre le contre-pied de l'interview de presse « un peu superficielle ou trop brève⁹ ». Et, en effet, si l'interview est un moyen privilégié pour « recueillir des informations à la source et sur le vif [...] [en] répond[ant] à deux des impératifs du journalisme moderne : vitesse et efficacité¹⁰ », l'entretien façon Catherine Flohic est tout le contraire. Au temps court de la promotion d'un livre, les « Singuliers » préfèrent le temps long de la célébration d'une œuvre¹¹. Et au rendez-vous professionnel, ils substituent la rencontre vraie, privilégiée, entre un créateur et quelqu'un qu'il connaît parfois intimement.

Le projet des « Singuliers » s'inspire clairement d'autres paradigmes et, en premier lieu, de celui du dialogue et même du dialogue socratique et de son travail maïeutique. L'éditrice exprime en effet sa préférence pour des échanges « un peu vifs¹² », où l'interlocuteur relance l'écrivain, tout en adoptant une posture apparemment naïve¹³. « Les Singuliers » emprunte encore à la conversation, à son art et à son ton, à sa lenteur aussi. Non seulement le tutoiement est presque toujours de mise, mais les interlocuteurs, qui sont en général de vieilles connaissances, évoquent des personnes, des lieux, des événements comme de bien entendu, sans même les expliciter pour le lecteur. Comme, par ailleurs, les entretiens débutent sans la

9 « En tant que lectrice je ne trouvais pas de livres sous cette forme. Il existait des entretiens un peu superficiels ou trop brefs dans la presse et d'autres entretiens universitaires peut-être un peu trop théoriques et "intellectuels" » (Catherine Flohic, « Une expérience vivante de l'écrit », *art. cit.*, p. 137).

10 David Martens et Christophe Meurée, « Les écrivains en questions », dans David Martens et Christophe Meurée (dir.), *Secrets d'écrivains*, *op. cit.*, p. 9.

11 Voir la distinction que propose Gérard Genette entre « interview » et « entretien » (*Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 360 et suiv.).

12 Catherine Flohic, « Une expérience vivante de l'écrit », *art. cit.*, p. 140.

13 *Ibid.*, p. 136.

rituelle mise en contexte des interviews journalistiques, et comme les noms des locuteurs ne sont pas rappelés, le dispositif ressemble fort à celui du roman dialogué ou du dialogue philosophique. Depuis quelque temps, Catherine Flohic a rendu plus explicite l'inscription des « Singuliers » au sein de ces paradigmes : le sous-titre « Rencontre » a été remplacé par celui de « dialogue » pour les quatre derniers volumes consacrés à Georges Didi-Huberman, Michel Deguy, Jean-Christophe Bailly et Valère Novarina, et un prochain volume pourrait s'appeler « conversations¹⁴ ».



Georges Didi-Huberman, *Pour commencer encore*, dialogue avec Philippe Roux, Paris, Argol, 2019.

Littériser la monographie d'écrivain

C'est enfin d'un troisième paradigme que l'éditrice a pu s'inspirer, celui de l'entretien littéraire, dont David Martens et Christophe Meurée ont retracé l'histoire¹⁵. Comme les conversations ou les dialogues, l'entretien littéraire valorise un échange approfondi, dialectique, mais il tire en outre sa littérarité du statut de son interlocuteur principal (un écrivain), de l'objet de la discussion (la littérature), ainsi que de son caractère travaillé. L'histoire de ces entretiens littéraires, en France, est presque aussi longue que celle de l'interview¹⁶. Mais c'est surtout au cours des décennies 1950-1970 que l'entretien d'écrivain a été l'occasion de grandes messes radiophoniques et télévisuelles : de « Lectures pour tous » de Pierre Dumayet à « Apostrophe » de

14 *Ibid.*, p. 146.

15 David Martens et Christophe Meurée, « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », *Poétique*, n° 177, vol. 1 (2015), p. 113-130.

16 Parmi ses précurseurs, on peut citer un Jules Huret à la toute fin du XIX^e siècle ou, mieux, un Frédéric Lefèvre qui, dès les années 1920, et avec un fort succès déjà, proposait de relativement longs entretiens d'écrivain aux lecteurs des *Nouvelles littéraires* dans sa rubrique « Une heure avec ». Jules Huret et ses enquêtes de 1891 sont souvent cités mais ils soumettaient tous les écrivains aux mêmes questions.

Bernard Pivot¹⁷. Non content d'être légitimé par de grands intervieweurs, plébiscité par le public¹⁸, l'entretien littéraire a encore été adoubé dans la seconde moitié du XX^e siècle par les écrivains et les éditeurs eux-mêmes. Les nouveaux romanciers, voire les nouveaux nouveaux romanciers, d'Alain Robbe-Grillet à Denis Roche, en passant par Marguerite Duras, Michel Butor et Nathalie Sarraute, sont loin d'avoir boudé la forme. Avec la complicité de leurs éditeurs (Corti, Minuit, Le Seuil), qui ont republié leurs entretiens en volume, ils ont pu paver le chemin aux contemporains¹⁹.

C'est donc de manière fort avisée que Catherine Flohic décide de s'intéresser à cette forme au début des années 2000. Avec « Les Singuliers », elle reprend la formule

17 Catherine Flohic les cite volontiers parmi ses inspirations : « Je conserve des souvenirs très précis et définitifs d'émissions de radio et de télévision qui ont soutenu mes lectures. [...] J'étais très attentive à cette qualité de réflexion apportée à l'écriture d'œuvres remarquables » (Catherine Flohic, « Une expérience vivante de l'écrit », *art. cit.*, p. 136). On peut aussi penser aux entretiens d'André Parinaud et de Jean Amrouche ou ceux d'André Crémieux avec Louis Aragon. Pour plus de détails, voir Pierre-Marie Héron (dir.), *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010, et Fanny Jaffray, « L'entretien d'écrivain », dans Sofiane Laghouati, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Écrivains modes d'emploi, de Voltaire à bleuOrange, revue hypermédiatique*, Morlanwelz (Belgique), Musée Royal de Mariemont, 2012, p. 225.

18 Voir David Martens, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis I. L'entretien dans les collections de monographies illustrées de poche "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) et "Les contemporains" (Le Seuil) » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015), paragr. 17 [<https://id.erudit.org/iderudit/1035766ar>]. Les grandes messes radiophoniques et télévisuelles que j'ai évoquées, de même que les trente-cinq volumes d'entretiens que les éditions Belfond ont publiés entre 1966 et 1993 n'invitaient pas que des écrivains. L'engouement pour la forme de l'entretien depuis quelques décennies dépasse le cadre de la littérature. Qu'il soit audio, audiovisuel ou écrit, celui-ci jouit d'une même faveur auprès de la philosophie, de l'histoire, de l'art, de la psychanalyse, etc., qui ont eux aussi produit ces dernières décennies leurs grands ouvrages d'entretiens voire leurs séries ou leurs revues strictement dédiées à cette forme. Le projet de la Société de psychanalyse de Paris de constituer une « mémoire vivante » de la psychanalyse par la réalisation d'une série d'entretiens filmés avec les grands théoriciens et cliniciens français, tout comme la création en 2011 de la revue d'art et d'esthétique *Tête-à-tête* qui ne publie que des entretiens « de fond » sont deux exemples parmi d'autres.

19 On peut se demander si l'entretien n'est pas la réponse du moment à un problème déjà ancien : celui qui fait que, depuis le romantisme, la littérature répond d'un « régime problématique », « dans lequel il faut sans cesse légitimer sa démarche créatrice » (Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin [U. Lettres], 2004, p. 115), celui qui fait que la littérature autonomisée semble ne plus pouvoir être reçue dans l'espace public « sans le soutien de discours d'accompagnement qui en explicitent les raisons, la valeur et le sens » (Mathilde Barraband et Jean-François Hamel, « Les entours de l'œuvre. La littérature française contemporaine par elle-même » [en ligne], *@analyses*, vol. 5, n° 3 [automne 2010] [<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/582/484>]). C'est d'ailleurs de cette façon que Nathalie Heinich explique le goût des critiques d'art contemporains pour l'entretien (Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard [Bibliothèque des Sciences humaines], 2014, p. 178). Quoi qu'il en soit, la pratique de l'entretien tisse un lien entre deux générations d'écrivains français, celle des Nouveaux romanciers et celle des « contemporains », que le discours critique a tendance à disjoindre.

éprouvée de l'entretien littéraire mais la renouvelle, voire la renforce : ses ouvrages seront des livres-entretiens, tout entiers tissés d'un seul et même échange réalisé spécifiquement pour l'occasion, et non des livres d'entretiens, recueils de textes de seconde main, tels que diverses maisons d'édition en publient. La formule de l'entretien présente un autre avantage non négligeable pour l'éditrice. Elle lui laisse probablement plus de chance de convaincre des auteurs déjà reconnus de signer un livre dans sa maison²⁰ : d'une part, le livre exige de l'écrivain moins de travail (apparemment du moins), d'autre part, sa physionomie le distingue nettement du reste de l'œuvre et il est dès lors plus facile pour lui de se détourner de son éditeur attiré. Catherine Flohic prend soin par ailleurs de rendre l'expérience séduisante en laissant une grande liberté aux écrivains, laissés maîtres du choix de leur interlocuteur comme du mode de l'échange : oral ou écrit, avec réécriture partielle ou importante, etc. Hubert Lucot, par exemple, est allé jusqu'à réécrire certaines questions. Et, de fait, « Les Singuliers » sert bien de porte d'entrée des écrivains chez Argol, où ils publient ensuite très souvent d'autres textes²¹.

Une autre dimension du projet de Catherine Flohic pourrait toutefois paraître plus rebutante aux écrivains. L'éditrice insiste pour que l'entretien et le choix de la documentation aient un angle biographique, pour qu'ils éclairent ce qu'il reste du « matériau de la vie²² » dans l'œuvre. Au-delà de la délicate question de la mise en scène de soi, dont on verra qu'elle n'est justement pas du goût des auteurs sollicités, le projet de Catherine Flohic peut dès lors rappeler celui des monographies d'écrivains illustrées²³, à forte teneur autobiographique et archivistique, et dont l'image est certainement un peu désuète et scolaire. En somme, la formule de Catherine Flohic risque de perdre là en capital symbolique ce qu'elle pouvait avoir gagné dans le choix de l'entretien revisité comme « rencontre » ou comme « dialogue ». Mais l'éditrice a choisi de placer sa collection sous le patronage d'une monographie illustrée oblique, susceptible de rallier ses futurs collaborateurs, celle

20 Cela avait déjà été la stratégie du Seuil avec la collection « Écrivains de toujours », comme le souligne Hervé Serry, *Le Seuil. 70 ans d'histoire*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2008, p. 48.

21 Si la collection « Musées secrets » a d'abord joué le rôle de porte d'entrée chez les Flohic, c'est bien « Les Singuliers » qui assume cette fonction chez Argol depuis lors. Djian, Nizon, Quignard et Juliet avaient donné un ou plusieurs textes à « Musées secrets » avant de faire leur « Singulier ». Mais Stéphan, Beck et Jeannet signent avec leur « Singulier » leur première collaboration avec Catherine Flohic. C'est aussi la première collaboration significative de presque tous les autres auteurs depuis. Les livres collectifs de la collection « Écrire » constituent une autre porte d'entrée dans la maison Argol.

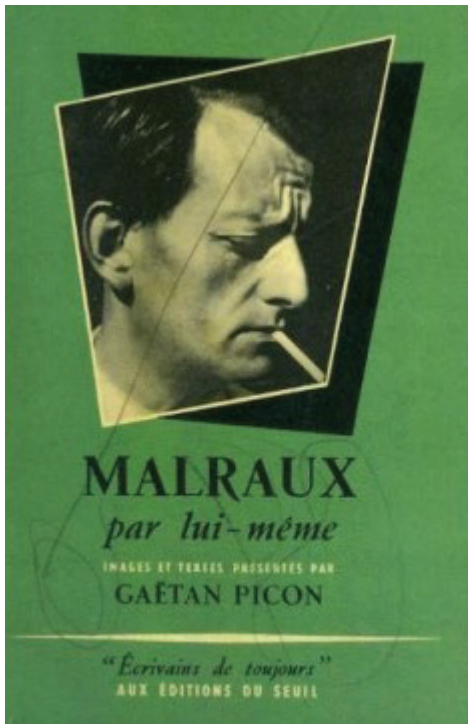
22 Selon les explications de l'éditrice, lors d'un entretien qu'elle nous a accordé en juillet 2007, suivi de nouveaux échanges en 2019.

23 Le genre est en réalité fort large. On peut penser à « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers, 1944), « Écrivains de toujours » (Éditions du Seuil, 1951), « Qui suis-je ? » (La Manufacture, 1985) et « Qui êtes-vous ? » (1986), aux « Contemporains » (Éditions du Seuil, 1988), voire aux « Cahiers de l'Herne » (1960), aux « Albums de la Pléiade » (Gallimard, 1960) et à « Quarto » (Gallimard, 1995).

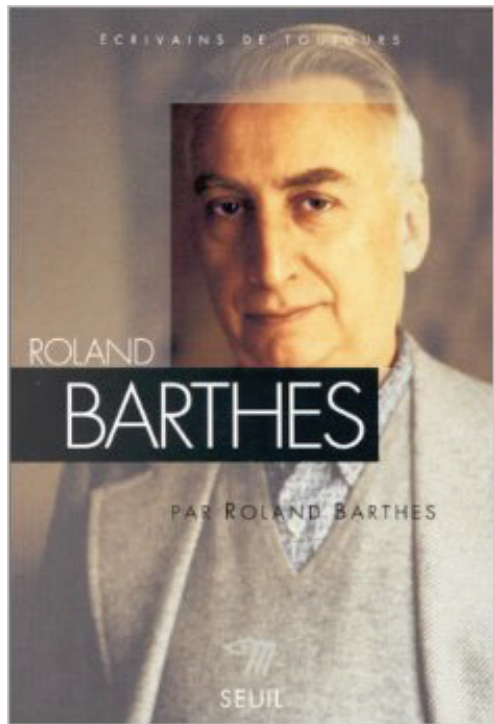
du *Roland Barthes par Roland Barthes*²⁴. Si, parmi les monographies illustrées, les volumes de « Qui suis-je ? » et de « Contemporains », axés sur l'entretien, semblaient s'imposer comme modèle des « Singuliers », c'est plutôt le livre de Roland Barthes, qui prend à revers la ligne éditoriale des « Écrivains de toujours », que l'éditrice leur a préféré. C'est à partir de cet exemple ou de ce contre-exemple qu'elle a cherché à inventer ou réinventer l'auteur après la mort de l'auteur²⁵.

La fabrique de l'autorité

Le modèle du Roland Barthes



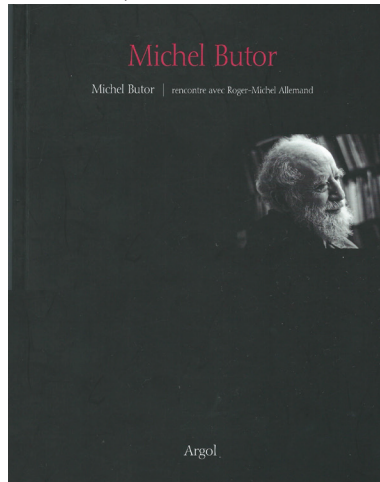
André Malraux, *Malraux par lui-même*, images et textes présentés par Gaëtan Picon, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1953.



Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1995 [1975].

-
- 24 C'est lors d'un entretien téléphonique qu'elle m'a accordé en juillet 2007 que l'éditrice m'a expliqué avoir eu le *Roland Barthes* à l'esprit au moment de créer sa collection. La couverture du *Roland Barthes* apparaît d'ailleurs en illustration dans deux volumes des « Singuliers ».
- 25 Les « Cahiers » consacrés à un auteur de la revue *L'Animal. Littératures, arts & philosophies*, fondée en 1996, adoptent une formule très proche de celle des « Singuliers ».

Les ressemblances entre les « Singuliers » et le *Roland Barthes* sont nombreuses. Elles s'imposent dès la couverture, notamment dans la façon dont les auteurs sont présentés. Si les couvertures des collections « Écrivains de toujours » et « Les Singuliers » ont évolué dans le temps, elles présentent une constante : celle de concentrer fortement l'attention sur l'écrivain qui fait l'objet du livre. De même que la maquette du Seuil gomme le nom du commentateur pour mettre en valeur celui de l'« écrivain de toujours », celle des Flohic place le nom de l'intervieweur sur un plan inférieur et le fait précéder de la mention « Rencontre (ou dialogue) avec... ». La maquette d'Argol fait même apparaître le nom de l'intervieweur dans une taille de police inférieure. Par ailleurs, comme la plupart des titres de la collection de Catherine Flohic mentionnent le nom de l'écrivain, ils reproduisent l'étrange bégaiement du *Roland Barthes par Roland Barthes*, semblant désigner l'écrivain tout à la fois comme l'auteur et l'objet du livre.



Michel Butor, *Michel Butor*, rencontre avec Roger-Michel Allemand, Paris, Argol, 2009.

Dans les rééditions du *Roland Barthes* et dans les éditions des « Singuliers », la photographie en couverture achève de désigner « l'écrivain de toujours » comme centre de l'ouvrage, le faisant apparaître seul, en très gros plan ou en plan américain. Une seule couverture des « Singuliers » propose un dispositif quelque peu différent, celle du livre consacré à Pierre Bergounioux, qui accorde une part plus importante au nom et à l'image de l'intervieweur²⁶. Sur la première édition, celle des Flohic, le frère intervieweur apparaît sur la photographie et son prénom figure à côté de celui de l'écrivain comme auteur de l'ouvrage. Il reste tout de même au second plan sur l'image et son prénom arrive après celui de Pierre, en dépit de l'ordre alphabétique.

26 Les autres volumes proposent aussi une photographie de l'écrivain et de son intervieweur mais à l'intérieur du livre et mêlée à tant d'autres.



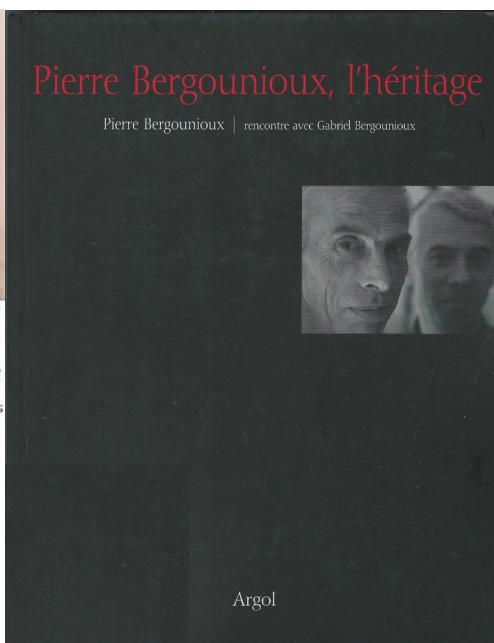
Les Singuliers | Littérature

Pierre Bergounioux, l'héritage

Pierre et Gabriel Bergounioux | rencontres

Les Flohic
éditions

Pierre Bergounioux, *Pierre Bergounioux, l'héritage*,
rencontre avec Gabriel Bergounioux, Paris, Les
Flohic, 2002.



Pierre Bergounioux, *Pierre Bergounioux, l'héritage*,
rencontre avec Gabriel Bergounioux, Paris, Argol,
2008.

Les similitudes entre les volumes des « Singuliers » et le *Roland Barthes* se poursuivent enfin dans l'appareil critique, qui est conforme au projet d'érudition dont relèvent les monographies d'écrivains. Les livres proposent pareillement, en fin de volume, une biographie et une bibliographie de l'auteur, une bibliographie des œuvres citées et des études sur l'auteur, ainsi qu'un index (au début, Catherine Flohic ajoutait même une revue critique des ouvrages de l'auteur).

Au premier coup d'œil, donc, la filiation entre le *Roland Barthes* et les « Singuliers » est manifeste. Cependant, dès la lecture des quatrièmes de couverture, le projet des « Singuliers » semble plus difficile à rattacher à la figure barthésienne. Ce qui frappe, au contraire, c'est la façon dont les descriptifs de la collection renouent avec le vocabulaire et les principes de l'histoire littéraire traditionnelle. Les quatrièmes de couverture des premiers « Singuliers » présentent la collection dans un vocabulaire proche de celui du manuel scolaire : « Autoportrait et lecture accompagnée, les rencontres des Singuliers remontent le cours d'une vie à l'œuvre. » Loin du pamphlet antiautoritaire de Barthes sur « La mort de l'auteur » dont le *Roland Barthes* porte encore la marque, les résumés des « Singuliers » adoptent un ton volontiers consacrifiant : Jude Stéphan est décrit comme l'« un des poètes majeurs », Paul Nizon comme « l'un des plus grands littérateurs de langue allemande », et l'œuvre de Michel Butor, comme « canon[ique] » et l'« une des plus importantes de notre temps ». Il en va bien entendu d'un enjeu promotionnel, mais pas seulement, comme le confirment les explications de l'éditrice sur son projet. À contre-courant

des discours sur la fin de la littérature, la collection veut en effet présenter l'image d'une littérature vivante mais aussi majeure. La formule de l'entretien, en ceci, est doublement efficace. D'une part, elle donne à lire une parole incarnée de l'écrivain et, d'autre part, elle mobilise la scénographie de la visite au grand écrivain, dont Olivier Nora a fait un des lieux de mémoire français²⁷. Si Catherine Flohic n'aime pas les intervieweurs trop révérencieux, le rôle qu'elle leur assigne, c'est-à-dire celui de « faire-valoir²⁸ », montre bien qu'elle envisage la relation entre l'écrivain et son commentateur comme une relation asymétrique : la naissance du lecteur est loin de se payer de la mort de l'auteur.

Inventer des auteurs après la mort de l'auteur

En redonnant la parole à l'écrivain pour éclairer son œuvre, l'éditrice l'institue comme un détenteur incontournable du sens de ce qu'il a produit : « [L]a parole de la personne vivante est essentielle dans la compréhension de son œuvre et doit précéder ou accompagner toutes les analyses et exégèses²⁹ », explique-t-elle. L'attachement de l'éditrice à la biographie n'est d'ailleurs pas qu'exégétique, le dévoilement de l'homme derrière l'écrivain lui apparaît comme « touchant » et relevant du « privilège »³⁰. La scène inaugurale de la collection est remarquable à cet égard. Sans aucune entrée en matière, elle projette le lecteur dans la cuisine de Philippe Djian où il prépare, avec Catherine Flohic, un lièvre au curry. « *Comme ça, en petits cubes ? / Oui, allons-y. / Et maintenant ? / Prenez les oignons. Nous allons pleurer ensemble*³¹. » On reconnaît ici les débuts *in medias res* typiques de la collection, ainsi que l'absence de signalisation des locuteurs. Le ton, par ailleurs, est donné : voilà le lecteur, comme un voyeur, dans la « cuisine » de la création, et même dans celle de l'édition, puisque les interlocuteurs sont en train de mettre en place sous ses yeux la recette des « Singuliers » elle-même. Le lecteur est de surcroît prévenu : cette effraction dans la vie privée du grand homme pourrait lui tirer des larmes...

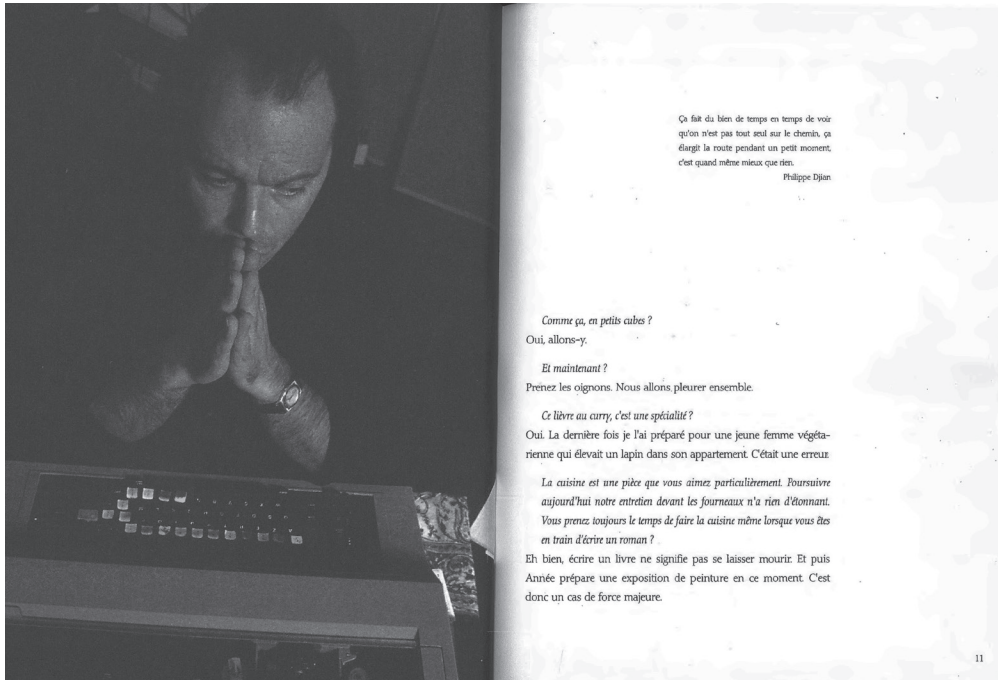
27 Voir Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (Quarto), 1997, t. II, p. 2131-2156. Ce sont bien des accès privilégiés aux personnes et aux coulisses de la création que les volumes des « Singuliers » sont supposés ouvrir au lecteur : « J'ai la chance d'être éditrice, et donc en contact direct avec des écrivains », explique l'éditrice pour justifier son projet, « [j]'avais le privilège d'avoir accès à leurs réponses et j'ai eu le désir de les partager et de les donner à lire à un public » (Catherine Flohic, « Une expérience vivante de l'écrit », *art. cit.*, p. 136-137).

28 *Ibid.*, p. 141.

29 *Ibid.*, p. 136. Voir aussi : « Dans le mode de création littéraire de beaucoup d'auteurs, le rapport entre la vie et son intégration dans l'œuvre est particulièrement présent, et seule la partie anthologique liée à l'entretien peut en présenter la particularité (ce qui n'est pas souvent exploré dans les études universitaires qui leur sont consacrés). Ces entretiens représentent justement le moment de mettre en place, du vivant de l'écrivain, ce qu'il a à dire sur sa manière de faire se joindre la vie et l'œuvre, les rencontres, les lectures, etc. » (*ibid.*, p. 139).

30 *Ibid.*, p. 145.

31 Philippe Djian, *Philippe Djian revisité*, rencontre avec Catherine Flohic, Paris, Les Flohic (Les Singuliers), 2000, p. 11.



Philippe Djian, *Philippe Djian revisité*, rencontre avec Catherine Flohic, Paris, Les Flohic (Les Singuliers), 2000, p. 10-11.

Si le projet des « Singuliers » a des affinités réelles avec une forme d'histoire littéraire traditionnelle, on voit bien qu'il ne manque pas d'ironie dans sa réalisation. Il se crée même, au sein de la plupart des livres, une tension entre la formule proposée – révérencieuse, sacralisante, un peu scolaire – et la façon dont elle prend forme sous l'impulsion des auteurs sollicités, tension qui n'est pas sans rappeler celle qui régit le *Roland Barthes*. Catherine Flohic a d'ailleurs sollicité des écrivains qui n'étaient pas *a priori* les plus enclins à accepter de se mettre en scène, et ce, pour des raisons diverses. La plupart ont gravité autour de groupes formalistes, du Nouveau Roman à la littérature à contraintes, et notamment autour de la collection « Le Chemin » de Georges Lambrichs³², qui a continué de rassembler des écrivains dits expérimentaux après les années 1970. Plusieurs auteurs des « Singuliers » ont même assidument mis en question les notions d'auteur et d'œuvre dans la continuité du projet textualiste. L'imprononçable Jude Stéphan se plaît à effacer son nom sous des pseudonymes. Hubert Lucot et Raymond Federman sont rompus aux jeux autofictionnels brouillant l'identification de l'auteur. Pascal Quignard limite

32 C'est le cas de Butor, Stéphan, Lucot, Deguy, Quignard. C'est aussi dans cette collection que quelqu'un comme Prigent a d'abord essayé d'être publié (Christian Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, rencontre avec Bénédicte Gorillot, Paris, Argol [Les Singuliers], 2010, p. 98). Sur la collection « Le Chemin », voir Marie-Anne Macé, *Le Roman français des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.

strictement ses apparitions. Et les plus jeunes ne sont pas en reste : Philippe Beck revendique une existence impersonnelle et Frédéric-Yves Jeannet fait penser aux écrivains négatifs que Vila-Matas met en scène. Quant à un écrivain comme Bergounioux, s'il n'hésite pas à se faire l'archiviste de sa propre existence et s'il revendique clairement une conception déterministe de la création, c'est cette fois-ci sur le statut d'exceptionnalité de tout individu et donc de l'auteur qu'il s'inscrit en faux : « À quelques détails près, nous sommes tous interchangeable³³ », assène-t-il.

Plusieurs ouvrages des « Singuliers » renouent ainsi avec la modalité contradictoire du *Roland Barthes*. Le travail d'illustration en témoigne à nouveau. *A priori*, il signale une pleine acceptation du jeu de dévoilement. Dans le *Roland Barthes*, comme dans « Les Singuliers », de nombreuses photographies donnent à voir l'homme, seul, en famille (Catherine Flohic a une prédilection pour les images de l'écrivain enfant) ou en ses lieux chers (maisons ou rues habitées, paysages familiers, etc.). Les différents portraits le dévoilent à tous les âges, parfois sur la même page, comme pour montrer les effets du vieillissement ou de la classicisation. D'autres illustrations permettent de mettre en scène non pas l'homme mais l'écrivain. C'est le cas des photographies, incontournables du genre, qui le présentent dans son atelier, assis à son bureau en train d'écrire ou encore entouré d'autres écrivains. C'est le cas encore des divers documents tels que les brouillons et la correspondance avec les éditeurs³⁴ qui dévoilent les coulisses de l'écriture. Le *Roland Barthes* comme les « Singuliers » semblent ainsi concéder au genre de la monographie d'auteur sa poétique, celle du redoublement : tout propos appelle une illustration, sous la forme d'une image et parfois même d'un texte. La mention d'un lieu sera si possible imagée par une photographie réalisée pour l'occasion, ou exhumée d'un fonds personnel voire d'un fonds d'archives public³⁵. Une référence littéraire s'accompagnera soit de reproductions de couvertures, soit d'extraits choisis. Mais la moquerie point aussitôt dans les excès. De même que Roland Barthes transforme malicieusement son livre en reliquaire en fournissant un vieux rapport de cure qui recense ses

33 Pierre Bergounioux, « Entretien avec Catherine Argand », *Lire*, novembre 2002, p. 103.

34 Quignard ou Lucot publient par exemple une série de lettres d'acceptation ou de refus. D'autres illustrations, par ailleurs, révèlent l'écrivain en artiste : il en va ainsi des reproductions de partitions et de dessins de Barthes, comme des photographies de Quignard au piano et de Bergounioux sculptant.

35 Pour le livre consacré à Bergounioux, Catherine Flohic s'est chargée d'explorer les archives municipales et départementales et a notamment découvert le fonds photographique d'un peintre de Brive, voisin des Bergounioux, dont la chambre était mitoyenne de celle de Pierre Bergounioux. Ce peintre, qui s'est donné la mort alors que l'écrivain avait seize ou dix-sept ans, a inspiré le personnage du peintre de *La Mort de Brune*. Dans *L'Héritage*, les très nombreuses photographies de la vie briviste dans les années 1950 et de la maison des Bergounioux sont celles de ce peintre. C'est par ailleurs Pierre Bergounioux qui a sélectionné voire réalisé les photographies de ses proches (père, mère, frère, cousins) et des lieux qui lui sont familiers (Brive, la Bouriane) pour illustrer le livre (il s'agit des clichés datés de 2002). Les photographies personnelles de l'écrivain sont celles qui ne sont pas citées dans les crédits photographiques en fin de volume. Ces précisions nous ont été apportées par l'éditrice lors d'un entretien en juillet 2007, suivi de nouveaux échanges en 2019.

crachats et ses pesées³⁶, Prigent participe à cette folie de la trace en fournissant une dérisoire carte d'adhérent « actif » du cercle des « Amis du parler Gallo³⁷ ». De même, quand le *Roland Barthes* fournit un sujet de dissertation tiré du *Degré zéro* et quand *Philippe Djian revisité* reproduit l'image d'une pile de « thèses » consacrées à l'auteur³⁸, ces monographies d'auteurs mettent ironiquement en abyme le processus de classicisation qu'elles-mêmes accomplissent. Le mode oblique de fabrique de l'auteur propre au *Roland Barthes*, entre consécration et dérision, autoconsécration et autodérision, se retrouve donc bien dans les volumes des « Singuliers ».

L'auctorialité partagée

On peut se demander toutefois qui est responsable de cette oblicité. Car chaque « Singulier », quand bien même il s'attache à construire une figure d'auteur, met dans les faits en partage son auctorialité. L'écrivain n'y est pas le seul maître à bord, loin s'en faut : il ne dirige pas l'entretien et doit, en partie au moins, déléguer le choix du paratexte et des illustrations. On touche ici bien entendu à une différence majeure entre les « Singuliers » et leur modèle. Quand le *Roland Barthes* abolissait la confrontation entre auteur et lecteur au profit de l'autocommentaire, la collection « Les Singuliers » la rétablit. Quand Roland Barthes préfaçait son propre livre, c'est l'interviewer qui le fait pour son singulier³⁹. Enfin, de manière significative, alors que le *Roland Barthes* assortissait les photographies de légendes signées par l'auteur et fortement subjectives (« La demande d'amour⁴⁰ », « Me fascine, au fond, la bonne⁴¹ »), les volumes des « Singuliers » adoptent des formules brèves plus impersonnelles et conventionnelles (« Les grands-pères », « La mère », « La maison natale », « Avec sa femme »). Cette façon de faire, qui n'est pas propre aux « Singuliers », puisqu'on la retrouve dans bien des monographies illustrées⁴², crée une mise à distance et signale encore une fois l'intervention d'un tiers, en l'occurrence de l'éditrice. Le terme d'« autoportrait » avancé en quatrième de couverture des premiers « Singuliers », s'il peut convenir au *Roland Barthes*, s'applique moins exactement ici⁴³.

36 Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1995 [1975], p. 41.

37 Christian Prigent, *Christian Prigent, quatre temps*, op. cit., p. 168.

38 Philippe Djian, *Philippe Djian revisité*, op. cit., p. 144.

39 Une seule préface apparaît dans toute la collection, celle de Chantal Lapeyre-Demaison pour le volume consacré à Quignard (Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire*, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Paris, Les Flohic [Les Singuliers], 2001).

40 Roland Barthes, *Roland Barthes*, op. cit., p. 8.

41 *Ibid.*, p. 15.

42 Les identifications à la première personne d'Annie Ernaux dans son « Quarto » (« Ma mère », « Mon mari et David ») font à cet égard contraste (Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard [Quarto], 2011).

43 Parmi les similitudes, notons toutefois que l'abécédaire, chez Barthes, comme les entretiens, dans « Les Singuliers », ont un même aspect fragmentaire et que, de la même façon que l'abécédaire permet de briser la linéarité et le caractère téléologique du récit de soi, l'ordre des questions dans les « Singuliers » se refuse généralement à suivre une ligne chronologique.

Les ouvrages des « Singuliers » rejoignent en cela davantage le modèle des autres volumes d'« Écrivains de toujours ». Alors que le *Roland Barthes* aspirait à s'extraire de l'espace d'étagage de l'œuvre pour s'inscrire dans l'espace de l'œuvre lui-même⁴⁴, les « Singuliers » tendent à s'y maintenir. Selon Catherine Flohic, les ouvrages qu'elle a édités ont pour vocation non pas de *faire œuvre* mais de *conduire à l'œuvre*, de la faire lire ou relire⁴⁵. La présentation distinctive dont jouissent les extraits de l'œuvre, sous la forme d'anthologie ou d'inédits, est à cet égard significative. Comme le remarque David Martens à propos d'autres monographies d'écrivains illustrées :

La « coupure fondatrice » qui fonde [l'espace canonique] relève d'une « ritualisation » se traduisant au sein de ces ouvrages par la séparation marquée entre les textes de présentation et ceux qui relèvent de l'œuvre à titre d'échantillons, sous forme d'extraits intégrés ou de morceaux choisis rassemblés dans une section spécifique. Du point de vue du système de valeurs régissant le discours littéraire, s'il contribue à instituer l'espace canonique, l'espace d'étagage apparaît fonctionnellement comme son subordonné⁴⁶.

En l'occurrence, il faut inclure, à mon sens, les entretiens dans « les textes de présentation » et les inédits dans les « échantillons » de l'œuvre. Au sein des ouvrages édités par Catherine Flohic, les extraits d'anthologie et les inédits apparaissent soit en face du texte de l'entretien, soit dans sa marge, soit encore dans des pages à part, selon une scénographie qui semble en effet indiquer qu'ils n'appartiennent pas tout à fait au même monde. Le metteur en page serait peut-être bien en peine de faire autrement. Mais la maquette des « Singuliers » ne se contente pas de tenir séparées littérature première et littérature seconde, elle souligne par des effets de mise en page le caractère exceptionnel de ce qui appartient à la « vraie » œuvre. Les inédits, par exemple, sont non seulement présentés à part, mais non paginés et encadrés. La mise en scène de la coupure fondatrice est ici on ne peut plus claire. Peut-être était-il d'autant plus nécessaire d'appuyer la séparation entre le commentaire et l'œuvre

44 Voir Pascale Delormas, « Espace d'étagage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », *Cahiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6 (2014), p. 59-70, citée par David Martens, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis », *art. cit.*

45 « Les auteurs sont très attachés à leur "Singulier", un ouvrage clé qui peut représenter un moment pivot dans leur travail – certains disent testament, d'autres témoignage, d'autres recherche... Mais je ne crois pas que l'on puisse parler vraiment d'œuvre » (Catherine Flohic, « Une expérience vivante de l'écrit », *art. cit.*, p. 142). Catherine Flohic fait une exception toutefois pour le volume de Beck : « Je crois que pour lui c'est vraiment un livre de création » (*ibid.*, p. 141).

46 David Martens, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis », *art. cit.*, p. 10. Le terme de « ritualisation » est emprunté à Dominique Maingueneau (*Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 114).

que le commentaire est ici en partie assumé par l'écrivain lui-même⁴⁷. C'est donc en l'occurrence la différence hiérarchique entre ce que Dominique Maingueneau appelle l'« espace canonique » (soit l'œuvre proprement dite) et l'« espace associé » (soit les textes d'accompagnement de l'œuvre signés par l'écrivain⁴⁸) que rejoue symboliquement la maquette de la collection.

« On est tous ceux qu'on a pu être dans cette vie et des autres. Chaque instant contient la somme des instants. C'est un fait. À quel point l'apaiser le désir d'introduire une cohérence explicite dans le cours des événements où l'on fut impliqué, le souci de faire droit aux réminiscences des hypothèses universelles. Elles ont conduit à celui que l'on désignait abstraitement, que l'on est, désormais, le son de leur procuration, les éclaircissements qui leur manquent. On n'est pas seul. À notre suite marchent les figures de jadis qui n'ont pu obtenir quand était l'heure – la leur – les explications, la paix qu'elles souhaitent. »

Conversations sur l'Idé, éd. William Blake, 1986, p. 55
 « Une chose est certaine, une lueur brille au fond des pires traverses, c'est que, plus tard, on

sera fixé. Les clarités, qui nous sont aujourd'hui refusées, viendront au bon. Celui qu'on sera – on le sait, on le veut – saura. C'est pour lui qu'on prend la peine de bouter l'ennemi, de l'écarter, de tenir registre, à charge, pour ce qui le concerne, de libérer cet être de nous-même qui ne souhaitait rien que passer avec les jours, les années, partir et qui attendait avec les ombres et la poussière, dans la ressemblance.

Si loin que je remonte, il y a cette prémonition. Sans elle, on ne consentirait pas à conserver des poisons, du soufre, du charbon, des mortifications, à bouter des filles primaires, des perdus, des noirs noirs. C'est ce qui nous a libérés, déguisés, déguisés, presque qu'on met dans un coin. Ce qui est prévisible, bon, comble une attente native, à son heure et puis s'en va. »

La Mort de Brune, éd. Gallimard, 1986, p. 59

Toute pauvre et sombre, toute limousine qu'elle fût, Limoges abritait une hypokhène, une « taupe », aussi, comme on disait, et on lui avait concédé, à défaut d'université, un collège littéraire universitaire. C'est là que j'ai découvert en quoi étudier pouvait consister, l'éclat du savoir, le pouvoir de la connaissance, leur intérêt vital. Je suis parti de Brive et j'ai péri. Mais j'ai vu le jour pour la deuxième fois. C'est là qu'a commencé ma vie seconde.

Avant d'y entrer, il fallait mentionner d'autres expériences originales, les mouvements de jeunesse, le scoutisme laïque où nous avons appris à nous débrouiller en rase campagne, approfondi notre rapport démentaire, enchanté, à la Création. En ce qui me concerne, ça a laissé des traces.

Ces activités, comme toutes les autres, sous le poids desquelles nous ployions, portaient du souci louable que les parents avaient de nous insérer dans la communauté. Ils ont eu l'intuition, sans concept, qui guide Durkheim, que Marx – alors-y – avance dans ses thèses sur Feuerbach : « l'essence de l'homme, c'est l'ensemble des rapports sociaux. » C'est ainsi que nous endossons le sac à dos et partons, bardés de bidons et de gamelles, armés de scies canadiennes, de pelles-pioches et de piquets de tente, sur les sentes forestières avec des gosses de toutes les sortes, protestants, athées, d'origine arménienne ou juive, dont l'amitié, pour certains, a survécu au temps. Les yeux rouges, nous faisons cuire des choses sur des feux de bois vert, marchons au grand soleil, sous la pluie, dormons, extasiés, grelottants, à la belle étoile. Oui, de savoureux, d'inoubliables moments, le goût âpre, enivrant, de la vie nomade, un retour en arrière, à la civilisation des clairières.

À cette vie dans la forêt s'ajoutait, pour moi, et pas pour toi, l'appel irrésistible des rivières, la grande voix des eaux. Nous touchons au mystère de l'hérédité, des atavismes, de la métépsychose. C'est à peine si tu sais par quel bout on tient



La gare Brive 2002

« C'était le soir, non loin du pont, le nez trempé dans la partie la plus obscure d'une des rives, à distance de l'éclairage et de l'animation des hommes et de leurs véhicules. Au-delà des lampadaires, on est tout de suite dans la nuit. Les filets des eaux l'ont donc en l'appel des ondes. Après tant, tant et tant de fois depuis mon enfance jusqu'à maintenant être allé observer au bord des eaux, comment était-ce seulement aujourd'hui que je pourrais les entendre, que je les perçois ? Alors que c'est saisi, évident, le compréhensible et à préférer les poètes d'aujourd'hui, simples, sensibles, au cœur ouvert, qui les perçoivent les ondes et en accablent le rapporteur, qui entendent le chuchotement de ces presque vagues sous-marines, confidentielles, solitaires, pressées, étonnantes et qui appellent, cet appel indéchiffrable qui fait qu'on est concerné. »

H. Michaux, Rouages, Gallimard

Pierre Bergounioux, *Pierre Bergounioux, l'héritage*, rencontre avec Gabriel Bergounioux, Paris, Les Flohic, 2002, p. 92-93.

Le cadre proposé par les « Singuliers » incite ce faisant à reconduire des séparations et des hiérarchies que le *Roland Barthes* s'était plu à défaire : celle entre l'auteur et le lecteur d'une part, celle entre l'œuvre et ses entours d'autre part. Les créatures échappent toutefois à leur créateur et, dans les faits, les volumes préparés par Catherine Flohic sont loin de respecter si simplement ces hiérarchies. L'écrivain, avec l'aide parfois de son intervieweur, peut jouer avec la formule qu'on lui propose, voire la détourner : Hubert Lucot se sert de son « Singulier » pour faire de sa vie une fiction et Beck, pour proposer une création originale appartenant de plein droit à son « œuvre ». Pour autant, le dispositif de la collection étant ce qu'il est, aucun « Singulier », pas plus que le *Roland Barthes* aussi oblique soit-il, n'échappe tout à fait au jeu de la fabrique de l'auteur et de l'œuvre. Que la collection « Les Singuliers »

47 On pourrait parler ici d'« espace d'étayage associé », selon la proposition de David Martens. Voir David Martens et Christophe Meurée, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 12 (2014) [http://aad.revues.org/1639], et David Martens, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis », *art. cit.*, note 56.

48 C'est-à-dire les entretiens, commentaires, manifestes, ouvrages sur d'autres écrivains, etc. Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, op. cit., p. 113 et suiv.

contribue à la patrimonialisation de la littérature actuelle, son seul intitulé le signifie clairement : il reconduit le régime de singularité propre à l'art moderne, tout en mettant cette singularité en série. De ce fait, le projet de Catherine Flohic paraît représentatif des contradictions de toute entreprise de patrimonialisation fondée à la fois sur la rareté (le patrimoine est unique, il menace toujours de disparaître) et sur le nombre (du patrimoine, on fait des listes).

En parlant du contemporain dans une forme, l'entretien, qui plaît aux contemporains, la collection de Catherine Flohic est certainement « de son temps ». On peut toutefois se demander, pour conclure, à qui elle s'adresse. Pas aux universitaires, si l'on en croit l'éditrice. Ces derniers seraient trop révérencieux, « trop théoriques et "intellectuels" », trop désintéressés des liens entre « la vie et l'œuvre ». Pas au grand public non plus, si l'on en juge par le choix du grand format, par le prix (entre 25 et 30 euros) et par la mise en page austère (noir et blanc, multiples illustrations en petit format sur papier mat). Bref, la collection paraît plutôt s'adresser à un public d'amateurs cultivé⁴⁹. Est-ce toutefois son public réel ? Pour répondre à cette question, on peut avancer quelques pistes qui semblent indiquer que le public réel de la collection est bien universitaire. Tout d'abord, si la réception est assez ténue du côté de la critique immédiate, elle est relativement abondante et positive du côté de la critique universitaire⁵⁰. Ensuite, les ouvrages des « Singuliers » sont certes présents dans les bibliothèques municipales, mais ils sont surtout beaucoup achetés par les bibliothèques universitaires⁵¹. Il faut dire que le catalogue des « Singuliers » et les

49 David Martens va dans le même sens, en soulignant que la collection semble s'adresser à un public « choisi » (David Martens, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis », *art. cit.*, paragr. 32).

50 Les ouvrages des « Singuliers » sont souvent mis à profit dans des études universitaires sur les auteurs et font l'objet de recensements et de travaux universitaires, dont quelques-uns décortiquent le processus de panthéonisation dont ils relèvent. Notons d'ailleurs qu'environ un quart des écrivains sollicités par Catherine Flohic ont choisi de réaliser leur entretien avec un universitaire, parfois avec un universitaire qui leur avait consacré sa thèse.

51 En comptant les exemplaires des Flohic et d'Argol répertoriés dans les catalogues des bibliothèques municipales parisiennes, on obtient le classement suivant : Roubaud (9), Butor (6), Vila-Matas (5), Nizon et Bergounioux (5), Prigent, Jeannet, Djian (2), Quignard, Stéfan, Federman et Juliet (1), soit douze volumes sur les seize de la collection. Dans les bibliothèques universitaires françaises, le classement est le suivant : Nizon et Bergounioux (28 ouvrages chacun), Roubaud (22), Quignard (20), Vila-Matas (18), Butor (16), Prigent et Beck (13), Novarina (12), Stéfan et Federman (11), Juliet (9), Jeannet et Djian (6), Bailly (4), Lucot (2), soit douze volumes sur les seize de la collection.

palmarès de l'université française se recourent en large part⁵². Il faut croire que l'entreprise de patrimonialisation de la « littérature qui se fait » de Catherine Flohic n'est pas sans lien avec celle initiée par l'université française. C'est de fait au même moment, au tournant de l'an 2000, que la collection a été fondée et que les études littéraires françaises se sont massivement tournées vers le contemporain⁵³.

-
- 52 On en jugera par la présence de ces auteurs dans la recherche universitaire, comme dans les programmes des concours de l'enseignement (Quignard). Tous les auteurs français ou presque sélectionnés par Catherine Flohic ont fait l'objet d'une ou de plusieurs thèses, et certains font partie des favoris des doctorants selon une étude que j'ai coréalisée en 2008 : Butor (rang 21 pour 14 thèses déposées), Novarina (rang 30, 12 thèses), Roubaud (rang 34, 11 thèses), Deguy (rang 55, 6 thèses), Bergounioux (rang 62, 5 thèses), Juliet et Stéphan (rang 93, 3 thèses), Prigent (rang 113, 2 thèses), Djian, Beck, et Federman enfin (rang 175, 1 thèse). Voir Marie-Odile André *et al.*, « La littérature française contemporaine à l'épreuve du fichier central des thèses », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, vol. 111 (2011), p. 709-716.
- 53 Voir Marie-Odile André et Mathilde Barraband (dir.), *Du « contemporain » à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (Roman XX/XXI^e), 2015. Ce mouvement de renouvellement dans la continuité explique peut-être qu'ils dessinent un portrait-robot étonnamment semblable et très traditionnel de l'écrivain contemporain digne d'une monographie : d'âge mûr, il a une œuvre abondante, et c'est un homme blanc. Ainsi, l'âge moyen des auteurs de la collection est de soixante-six ans et l'âge médian est de soixante-quatre ans et demi : Beck et Deguy avaient respectivement quarante-trois et quatre-vingt-six ans au moment de la parution de leur « Singulier ». Aucune femme ne figure au catalogue des « Singuliers ». À titre de comparaison, la proportion de notices accordées aux écrivaines contemporaines au sein des histoires de la littérature française publiées depuis 2000 est en moyenne de 8,15 % (Audrey Lasserre, « La place de nos contemporaines dans les histoires de la littérature récentes ou l'écrivaine future », dans Marie-Odile André et Mathilde Barraband (dir.), *op. cit.*, 2015, p. 87-99). Notons toutefois qu'Audrey Lasserre a travaillé sur des corpus plus étoffés. Avec dix-huit ou dix-neuf auteurs (si l'on compte le dernier volume sur Didi-Huberman) au catalogue des « Singuliers », il est difficile de réaliser des statistiques. Toutefois, on aura une idée plus claire des proportions si l'on précise qu'avec une femme à son catalogue, la collection serait dans la moyenne basse des histoires littéraires et, avec deux femmes, dans la moyenne haute.

Bibliographie de la collection « Les Singuliers »

- DJIAN, Philippe, *Philippe Djian revisité*, rencontre avec Catherine Flohic, Paris, Les Flohic, 2000, 201 p.
- NIZON, Paul, *La République Nizon*, rencontre avec Philippe Derivière, Paris, Les Flohic, 2000 [Argol, 2005], 217 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire*, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Paris, Les Flohic, 2001, 247 p.
- JULIET, Charles, *Charles Juliet en son parcours*, rencontre avec Rodolphe Barry, Paris, Les Flohic, 2001, 166 p.
- BERGOUNIOUX, Pierre, *Pierre Bergounioux, l'héritage*, rencontre avec Gabriel Bergounioux, Paris, Les Flohic, 2002 [Argol, 2008], 195 p.
- STÉFAN, Jude, *Jude Stéfan*, rencontre avec Tristan Hordé, Paris, Argol, 2005, 176 p.
- BECK, Philippe, *Beck, l'impersonnage*, rencontre avec Gérard Tessier, Paris, Argol, 2006, 249 p.
- JEANNET, Frédéric-Yves, *Frédéric-Yves Jeannet*, rencontre avec Robert Guyon, Paris, Argol, 2006, 244 p.
- FEDERMAN, Raymond, *Federman hors limites*, rencontre avec Marie Delvigne, Paris, Argol, 2008, 255 p.
- LUCOT, Hubert, *Lucot, H.L.*, rencontre avec Didier Garcia, Paris, Argol, 2008, 227 p.
- ROUBAUD, Jacques, *Roubaud*, rencontre avec Jean-François Puff, Paris, Argol, 2008, 145 p.
- BUTOR, Michel, *Michel Butor*, rencontre avec Roger-Michel Allemand, Paris, Argol, 2009, 211 p.
- PRIGENT, Christian, *Christian Prigent, quatre temps*, rencontre avec Bénédicte Gorrillot, Paris, Argol, 2009, 250 p.
- VILA-MATAS, Enrique, *Vila-Matas, pile et face*, rencontre avec André Gabastou, Paris, Argol, 2010, 208 p.
- NOVARINA, Valère, *Valère Novarina. L'organe du langage c'est la main*, dialogue avec Marion Chénétier-Alev, Paris, Argol, 2013, 249 p.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Jean-Christophe Bailly. Passer définir connecter infinir*, dialogue avec Philippe Roux, Paris, Argol, 2014, 183 p.
- DEGUY, Michel, *Noir impair et manque*, dialogue avec Bénédicte Gorrillot, Paris, Argol, 2016, 260 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pour commencer encore*, dialogue avec Philippe Roux, Paris, Argol, 2019, 260 p.

Références

- ANDRÉ, Marie-Odile et Mathilde BARRABAND (dir.), *Du « contemporain » à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (Roman XX/XXI^e), 2015.
- ANDRÉ, Marie-Odile *et al.*, « La littérature française contemporaine à l'épreuve du fichier central des thèses », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, vol. 111 (2011), p. 695-716.
- BARRABAND, Mathilde et Jean-François HAMEL, « Les entours de l'œuvre. La littérature française contemporaine par elle-même » [en ligne], *@nalyse*, vol. 5, n° 3 (automne 2010) [<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/582/484>].
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1995 [1975].
- CORNUT, Odile, « Textes, documents et postures : vers le musée personnel. Les entretiens "Singuliers" d'Argol », non publié.
- DELORMAS, Pascale, « Espace d'étayage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », *Cabiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6 (2014), p. 59-70.
- ERNAUX, Annie, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard (Quarto), 2011.
- FLOHIC, Catherine, « Une expérience vivante de l'écrit. Rencontre avec Catherine Flohic », dans David MARTENS et Christophe MEURÉE (dir.), *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014, p. 135-148.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- HEINICH, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 2014.
- HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010.
- JAFFRAY, Fanny, « L'entretien d'écrivain », dans Sofiane LAGHOUATI, David MARTENS et Myriam WAITHEE-DELMOTTE (dir.), *Écrivains modes d'emploi, de Voltaire à bleuOrange, revue hypermédiatique*, Morlanwelz (Belgique), Musée Royal de Mariemont, 2012, p. 224-225.
- LASSERRE, Audrey, « La place de nos contemporaines dans les histoires de la littérature récentes ou l'écrivaine future », dans Marie-Odile ANDRÉ et Mathilde BARRABAND (dir.), *Du « contemporain » à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (Roman XX/XXI^e), 2015, p. 87-99.
- MACÉ, Marie-Anne, *Le Roman français des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (U. Lettres), 2004.
- MALRAUX, André, *Malraux par lui-même*, images et textes présentés par Gaëtan Picon, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1953.

- MARTENS, David, « (Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis I. L'entretien dans les collections de monographies illustrées de poche "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) et "Les contemporains" (Le Seuil) » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035766ar>].
- MARTENS, David et Christophe MEURÉE, « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », *Poétique*, n° 177, vol. 1 (2015), p. 113-130.
- , « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 12 (2014) [<http://aad.revues.org/1639>].
- NORA, Olivier, « La visite au grand écrivain », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (Quarto), 1997, t. II, p. 2131-2156.
- SERRY, Hervé, *Le Seuil. 70 ans d'histoire*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2008.



« Poètes d'aujourd'hui » ou la « forme collective » d'une « utopie singulière ».

Entretien avec Bruno Doucey

PROPOS RECUEILLIS PAR MATHILDE LABBÉ

Parmi les collections de monographies illustrées, « Poètes d'aujourd'hui » (1944-2007) occupe le statut double d'un modèle et d'une exception. Elle est d'abord un modèle en ce qu'elle a souvent été imitée – par « Écrivains de toujours¹ » ou « Écrivains canadiens d'aujourd'hui² », par exemple – mais également dupliquée, au sein même des éditions Seghers, qui publient dans le même format « Poètes d'hier et d'aujourd'hui », « Cinéma d'aujourd'hui³ »... Elle est aussi exception dans la mesure où elle publie avant tout des poètes présentés par d'autres poètes et tire de ce choix la cohésion de son catalogue. Créée en 1944 par Pierre Seghers, poète et éditeur résistant, elle s'est développée dans l'après-guerre sous le regard de bienveillants parrains, Éluard et Aragon, et a connu une carrière exceptionnellement longue, d'où un catalogue extrêmement vaste, nonobstant la spécificité de son domaine.

L'originalité de la collection tient d'abord au fait qu'elle invite des poètes à parler de poètes. Il n'est pas rare que celui qui joue le rôle de commentateur dans l'un des volumes devienne ultérieurement l'objet d'un volume, au sein duquel il est présenté par un autre poète, lui-même susceptible d'apparaître ensuite pour son

-
- 1 David Martens et Mathilde Labbé, « Les collections “Poètes d'aujourd'hui” et “Écrivains de toujours” : émergence d'un nouveau modèle critique », dans Ivanne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 229-241.
 - 2 Cette collection québécoise est une création des éditions Fides. Voir Marie-Pier Luneau, « Universels, mais authentiquement canadiens. Représentations iconographiques de l'écrivain québécois dans la collection “Écrivains canadiens d'aujourd'hui” (1963-1975) » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035764ar>].
 - 3 La collection « Cinéma d'aujourd'hui » (1961-1974) compte quatre-vingts titres. La collection « Poésie et chansons » a été créée en 1964 à partir de volumes de « Poètes d'aujourd'hui » (*Léo Ferré*, 1962 ; *Georges Brassens*, 1963) déjà publiés et ainsi reclassés. Elle compte soixante-huit titres et ne s'interrompt qu'en 2008.

œuvre propre⁴. Ainsi, les volumes ne sont que rarement rédigés par des critiques professionnels ou universitaires et le ton des essais s'éloigne volontiers de l'érudition comme du discours pédagogique, pour favoriser une lecture singulière et incarnée de l'œuvre. « Poètes d'aujourd'hui » se signale également, malgré sa longévité, par la très grande stabilité du format adopté dès ses débuts : présentation du poète par un autre et anthologie poétique occupent chacune environ une moitié de l'ouvrage, qui peut être également agrémenté de quelques repères chronologiques et contient surtout un cahier iconographique important, à travers lequel le poète s'incarne pour le lecteur. Par ailleurs, la curiosité de Pierre Seghers pour les poètes du monde entier a permis au catalogue de s'enrichir très vite de volumes originaux et en a fait une collection internationale. Les francophones de Suisse, des Antilles, d'Afrique, de Belgique ou du Québec ne sont pas les seuls à y figurer : Allemands, Britanniques, Chiliens, Espagnols, Russes et autres y sont également intégrés en traduction. Autre caractéristique déterminante, la collection se veut le lieu d'une poésie agissante et engagée, tout au moins à ses débuts : Seghers y publie d'abord des poètes résistants ou victimes du nazisme et du franquisme⁵. Par la suite, la collection continue à refléter, sans exclusion d'autres conceptions, la prédilection de Pierre Seghers pour la figure du poète artisan du verbe et engagé dans le monde.

Si les débuts de la collection ont été étudiés, et ses premières orientations précisément décryptées, l'extinction de la collection après un tel succès demeure énigmatique et demande à être explorée. C'est l'objectif de l'échange ici rapporté avec Bruno Doucey. À partir des années 1960, « Poètes d'aujourd'hui » a évolué sous la direction de son fondateur avec l'aide de Bernard Delvaille (1931-2006). Ce dernier y a travaillé seul par la suite, après le rachat des éditions Seghers par Robert Laffont en 1969. Cependant, cinquante ans après sa création, cette collection riche de deux cent soixante-dix volumes a été mise en sommeil. Ce n'est qu'à l'orée des années 2000 que la nouvelle direction des éditions Robert Laffont, propriétaire du fonds Seghers, a décidé de relancer la maison et la collection sous la direction d'Alain Veinstein (né en 1942), puis de Bruno Doucey (né en 1961⁶).

Comment conserver l'esprit de la collection tout en l'adaptant à un contexte esthétique, économique et pédagogique nouveau ? Comment poursuivre l'œuvre de Seghers au sein d'un marché éditorial qui a plusieurs fois copié la formule que celui-ci avait mise au point et qui s'oriente vers de nouveaux supports ? Telles sont

4 Après avoir conçu un volume sur Gustave Roud en 1968, Philippe Jaccottet a ainsi lui-même fait l'objet d'un volume rédigé par Alain Clerval en 1976, puis d'un autre par Jean-Luc Steinmetz en 2003. Georges-Emmanuel Clancier, Andrée Chedid et Salah Stétié ont également figuré dans la collection à titre de commentateurs avant de se voir consacrer un volume par un autre poète.

5 Jean-Yves Debreuille, « Les dix premières années de la collection "Poètes d'aujourd'hui" de Pierre Seghers, 1944-1954 » [en ligne], *Fabula*, rubrique « Atelier de théorie littéraire », mars 2007 [www.fabula.org/atelier.php?Pierre_Seghers_et_la_collection_Po%26grave%3Btes_d%27aujourd%27hui] ; Bruno Doucey, *Pierre Seghers. Poésie, la vie entière. Résister. Éditer. Écrire*, Paris, Éditions du Musée du Montparnasse, 2011. Voir en particulier, pour le sujet qui nous intéresse, le chapitre « Éditer », p. 53-75.

6 Le poète a créé en 2010 sa propre maison d'édition : les Éditions Bruno Doucey.

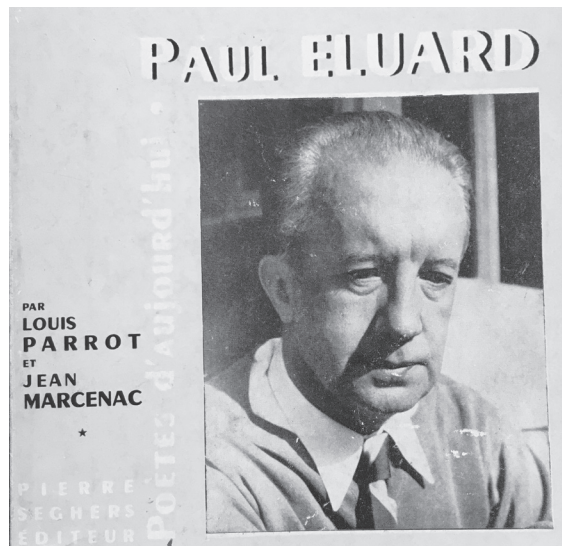
les questions auxquelles ont dû répondre les nouveaux directeurs de la collection au moment d'en accompagner la renaissance. Plutôt que de créer une nouvelle collection, il s'agissait en effet d'opérer un réveil et une adaptation.

Dans une telle entreprise, les modifications iconographiques et volumétriques de la maquette ne doivent pas être envisagées comme des ajustements purement matériels ou économiques : la formule longuement éprouvée de la collection porte en effet avec elle toute une conception de la relation entre l'homme, l'œuvre, son critique et son lecteur. Il s'agit donc ici d'éclairer la transformation d'une formule éditoriale et les évolutions qu'elle a entraînées ou accompagnées dans le type de discours adopté et le public de ces volumes. L'évolution du catalogue doit également être interrogée, ainsi que l'équilibre entre auteurs anciens et auteurs contemporains, dans la mesure où des collections sœurs sont venues compléter la première série et offrir d'autres espaces aux auteurs du patrimoine et aux poètes-chansonniers par exemple. Il s'agira enfin d'éclairer les raisons pour lesquelles la collection a été mise en sommeil puis a pris fin, une soixantaine d'années après sa création.

L'esprit Seghers

Mathilde Labbé : Comment décririez-vous l'esprit de la collection « Poètes d'aujourd'hui » telle que vous l'avez connue à ses débuts ?

Bruno Doucey : Le plus intéressant dans cette histoire, c'est la manière dont l'aventure commence. Mon sentiment personnel est qu'Éluard a glissé dans l'oreille de Pierre Seghers l'idée de créer une collection de petit format donnant à lire des poètes, qui comporterait une présentation, dans la première partie, et des corpus



Louis Parrot et Jean Marcenac, *Paul Éluard*, nouvelle édition refondue et augmentée, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1965.

importants de textes, dans la seconde. Le talent de l'éditeur a fait le reste⁷. Ce qu'il y a de certain c'est que c'est le premier livre au format de poche⁸.

La collection est vraiment marquée par un esprit d'ouverture au plus grand nombre. Elle fait ainsi une place, dans le domaine de l'édition littéraire, à l'éducation populaire.

Mathilde Labbé : Comment définir la conception que Pierre Seghers avait de la fonction du poète ?

Bruno Doucey : L'idée de Pierre Seghers est de montrer qu'un poète n'est ni un mort du passé, ni un mythe : il est en rupture complète avec la vision du poète datant de la fin du XIX^e siècle. Ce que dit Seghers, c'est que le poète n'est plus un prophète mais un homme parmi les autres, un homme fraternel, qui vit, qui travaille, qui mange, qui boit, qui fait l'amour. La photographie est là pour le démythifier, l'humaniser et lui donner sa pleine dimension sociale. Dans l'esprit de Seghers, il y avait cette volonté de montrer que le poète est un homme comme les autres, qui doit jouer son rôle dans la cité et dans l'histoire, qu'il est un ouvrier du verbe – au mieux, un artisan. Lui-même se définit comme un artisan de l'édition : il a la passion d'entreprendre, d'inventer, de chercher. La figure qui parle le mieux de Seghers est celle du labyrinthe, celle de l'humanité qui se trompe, qui revient sur ses pas et prend un autre chemin. C'est aussi lié aux circonstances dans lesquelles il a démarré, pendant la Deuxième Guerre mondiale.

En ce sens, on est très proche de la poétique d'Éluard. Politique et poétique se mêlent ; la reconnaissance par le général de Gaulle du rôle éminent des poètes pendant la Résistance contribue d'ailleurs à donner des ailes à cette collection. Seghers est proche de l'unanimité et de l'esprit de l'Abbaye de Créteil, bien que celui-ci appartienne à une génération qu'il n'a pas connue.

Mathilde Labbé : Cette vision de la poésie n'est-elle pas aussi celle de l'École de Rochefort⁹, dont les membres apparaissent régulièrement dans la collection ?

Bruno Doucey : En effet, s'il y a un lien entre l'unanimité et l'École de Rochefort, alors cela transite par Pierre Seghers. Il y a une sorte de filiation entre lui et l'unanimité, sensible en particulier dans sa conception de la poésie, de l'édition, son sens de l'artisanat, sa volonté d'ouvrir au plus grand nombre ou son refus de la guerre. L'intérêt moindre qu'il avait pour le surréalisme est encore une

7 Sur cette origine de la collection, voir Colette Seghers, *Pierre Seghers. Un homme couvert de noms*, Paris, Robert Laffont, 1981.

8 Si l'on peut discuter la date d'apparition du format de poche en France, les petits formats étant en circulation dès le XIX^e siècle, les ouvrages de Seghers, dans la singularité de leur format carré, semblent contribuer en tous les cas à une renaissance du poche avant sa massification dans les années 1950.

9 Des années 1940 aux années 1960, l'École de Rochefort (sise à Rochefort-sur Loire) regroupa des poètes unis par la même recherche d'un renouveau poétique permettant de poser « le problème de la vie dans sa nudité », mais aussi par leur admiration commune pour la poésie de Max Jacob – avec qui plusieurs d'entre eux correspondirent –, et par leur refus de l'esthétique surréaliste. Jean Bouhier, Marcel Béalu, Michel Manoll, Jean Rousselot ou René Guy Cadou en sont les représentants principaux. Eugène Guillevic y collabora également.

manière en creux de voir cette filiation. Effectivement, après la guerre, l'École de Rochefort est très proche de l'esprit Seghers, qui publie René Guy Cadou¹⁰. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai fait appel à Jean-Yves Debreuille¹¹.

Une histoire littéraire à rebours

Mathilde Labbé : Peut-on dire que les choix d'auteurs opérés par Pierre Seghers pour sa collection lui permettent d'écrire une certaine histoire de la littérature ? Comment se constitue le catalogue, qui intègre aussi des représentants de ce qu'on a appelé la poésie pure ?

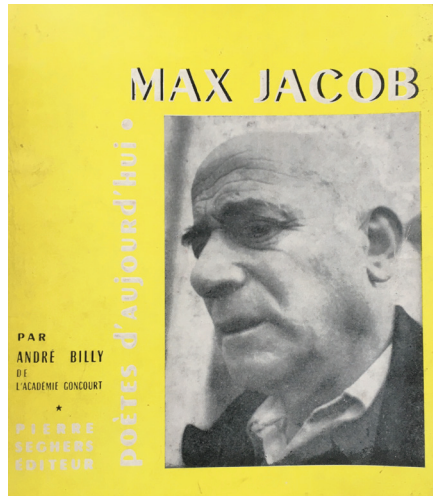
Bruno Doucey : Ce qui est intéressant c'est que l'histoire littéraire se fait à rebours. Il n'a pas commencé par les monstres sacrés de la poésie française mais par des gens qui ont moins de cinquante ans, de jeunes auteurs inscrits dans le terreau de l'immédiateté littéraire la plus forte, celle de la guerre, avec toutes les prises de risques que cela comporte. Il commence par là pour pouvoir ensuite remonter le temps. Il fallait quelqu'un comme Pierre Seghers pour fonder une collection comme celle-ci, qu'on n'aurait pas crue possible chez un éditeur comme Gallimard. Celui-ci a une conception de la littérature complètement différente et considère que le temps à l'œuvre dans nos vies est le grand démiurge, que c'est lui qui fait et défait les destins et qu'on n'a pas tant d'efforts à fournir puisqu'il révélera ou effacera les œuvres. Seghers et Le Seuil, au contraire, veulent construire. Ils savent que l'écrivain est une fiction de l'éditeur, comme le lecteur est une fiction de l'auteur. Seghers a le soutien d'Aragon, d'Éluard et de poètes de sa génération comme Pierre Emmanuel. Grâce à eux, il constitue un catalogue qui ne doit rien à Gallimard, leur premier éditeur : les textes qu'ils lui donnent sont inédits. Il y a une vraie ligne de démarcation entre les maisons dirigées par des poètes et celles qui ne le sont pas.

Mais je ne pense pas que le souci de Pierre Seghers ait été un souci d'historien de la littérature ou de la poésie. C'est quelqu'un qui veut défendre les écritures vivantes, qui fait le choix de défendre des poètes qui n'ont pas dissocié les deux grandes voies du lyrisme et de l'engagement : des gens qui ont compté dans le combat contre l'indignité nationale et contre le nazisme, leurs épigones et leurs frères d'ailleurs, Neruda et les autres. Mais la collection s'élargit ensuite parce qu'il y a une demande du public, et Pierre Seghers remonte aussi loin qu'il le peut les racines de cet arbre, sans pour autant chercher dans le passé une caution ou une cohérence. Aux débuts de sa collection, il pense déjà au centième voire au deux centième volume : il a une vision à très long terme et il intègre les phares de la poésie française même quand il ne partage pas leurs opinions, leurs points de vue ou leurs goûts esthétiques. En effet, la perspective de faire entrer les jeunes poètes dans la collection prend le dessus : c'est une manière de faire naître des classiques bien

10 René Guy Cadou, *Poésie la vie entière : œuvres poétiques complètes*, Paris, Seghers, 1977.

11 Jean-Yves Debreuille est ainsi invité, en 2007, à concevoir l'un des nouveaux numéros de la collection Seghers relancée par Bruno Doucey : *Lorand Gaspar*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2007. Voir également Jean-Yves Debreuille, *L'École de Rochefort : théorie et pratique de la poésie, 1941-1961*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

avant l'heure et d'écrire une page de l'histoire contemporaine. Cela ne l'empêche pas de publier de temps en temps des numéros patrimoniaux.



André Billy, *Max Jacob*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1945.

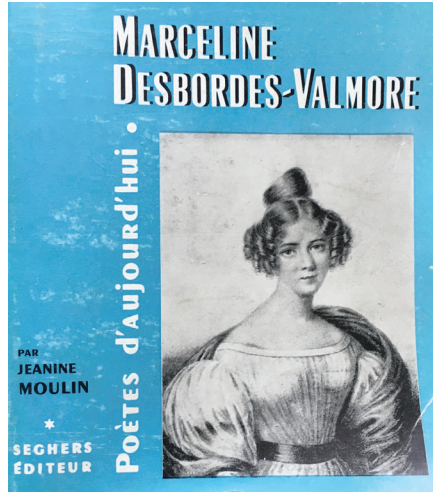
Il y a tout de même une orientation poétique qu'il rejette, surtout à la fin de sa vie, c'est l'enfermement des poètes dans des perspectives de laboratoire. Lorsqu'il écrit *La Résistance et ses poètes*¹², c'est avec une grande inquiétude vis-à-vis du monde dans lequel il vit, car le brasier du fascisme se ravive, mais aussi vis-à-vis de ces perspectives de laboratoire. Le livre paraît la même année que l'ouvrage de Julia Kristeva *La Révolution du langage poétique*¹³, qui théorise cette évolution de la poésie ultra-contemporaine. Celle-ci y écrit que les poètes disposent de nouveaux outils et qu'ils vont pouvoir pratiquer désormais une révolution purement formelle. La révolution se déplacerait du terrain de la rue à celui des laboratoires d'expérimentation, ce qui inquiète fortement Seghers. En effet, il a le sentiment que c'est le vieil humanisme français qui est en quelque sorte mis à mal, tout comme l'héritage de cette éducation populaire qui lui était si chère, à lui, l'autodidacte désireux d'ouvrir ses collections au plus grand nombre. Je me suis intéressé à cette coïncidence¹⁴ et je souhaite montrer un jour comment ces deux livres publiés en 1974 se retrouvent dos à dos : l'un apparemment tourné vers le passé, puisqu'il nous raconte une histoire qui s'est déroulée trente ans plus tôt, en 1944, celle des

12 Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes : France 1940-1945*, Paris, Seghers, 1974 ; *La Résistance et ses poètes*, Paris, Marabout, 1978, 2 vols. ; *La Résistance et ses poètes : France 1940-1945*, édition coordonnée par Bruno Doucey, Paris, Seghers, 2004.

13 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

14 Par exemple dans Bruno Doucey, « La Résistance et ses poètes », *Faites entrer l'infini*, n° 37 (juin 2004), p. 19.

poètes dans la Résistance, et l'autre, tourné vers l'avenir, puisque Julia Kristeva semble nous raconter ce que sera la fiction des décennies à venir pour la poésie. Mais quand je réédite *La Résistance et ses poètes* en 2004, le livre de Kristeva est frappé d'obsolescence, alors que le livre de Seghers nous parle d'aujourd'hui. En une génération, l'histoire a retourné le concept de modernité comme un gant.



Jeanine Moulin, *Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1955.

Mathilde Labbé : Selon quelle logique le corpus international de la collection s'est-il constitué ? Quel rôle jouait pour Seghers cette ouverture, bien plus grande que celle qui peut exister dans d'autres collections¹⁵ ?

Bruno Doucey : Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, dans les frontières étroites de l'hexagone, la poésie s'est coupée de sa base populaire en s'éloignant de la chanson, dont elle ne voulait plus entendre parler, en ralliant des figures isolées comme celle de Prévert ou en cherchant de nouveaux apôtres de l'héritage mallarméen, par exemple dans la figure de Char.

Dans ce contexte d'assèchement et de durcissement conceptuel de la poésie, de grandes voix sont venues, de l'extérieur, frapper à la porte. Elles viennent de la négritude, du Maghreb, des Antilles bien sûr. Seghers a beaucoup voyagé, physiquement ou par les livres, et s'est pris de passion pour certaines cultures : le monde arabe, les États-Unis, ou l'Amérique latine avec son amitié pour Pablo Neruda. Voyez le rôle de Glissant, pour ne pas citer Césaire qui vivait encore à ce moment-là. Elles viennent d'Amérique latine, d'Haïti, d'Asie, de toutes parts, et

15 Les poètes étrangers, qu'ils soient francophones ou non, représentent environ 40 % du catalogue de la collection « Poètes d'aujourd'hui ». Les textes sont publiés en traduction. Il arrive que les auteurs des volumes soient aussi les traducteurs, même si ce n'est pas la norme.

notamment du monde francophone, du Québec, comme Paul-Marie Lapointe¹⁶, ou de Suisse. C'est ce qui m'intéresse chez Maurice Chappaz par exemple, la vitalité de cette poésie francophone qui n'a pas vendu ses ailes à la raison raisonnante ou au formalisme étroit.

Sommeil et renaissance d'une collection

Mathilde Labbé : Comment a évolué la collection après le départ de son fondateur ? Bernard Delvaille et Paul Fournel ont également travaillé à la tête des éditions Seghers : comment ont-ils influencé le destin ultérieur de la collection ?

Bruno Doucey : Seghers a vendu sa maison en 1969 mais il a encore vécu presque vingt ans. Il n'était pas indifférent à ce qu'il se passait : il est resté encore au moins dix ans, comme auteur, comme directeur de collection, donnant des conseils et suivant la programmation. Mais à partir des années 1980, on entre dans la défense et illustration d'une poésie qu'il n'aurait peut-être pas tout à fait cautionnée – le volume consacré à Denis Roche, par exemple, n'a pas été choisi par Seghers¹⁷. C'est davantage le regard de Bernard Delvaille, qui a beaucoup travaillé pour cette collection, qui déterminait à ce moment-là son évolution. Paul Fournel, lui, s'est plutôt concentré sur d'autres collections. Bernard Delvaille a d'abord travaillé avec Seghers en 1962, puis il a pris la direction de la maison quand elle est passée chez Laffont. Sa retraite, en 1994, a marqué la fin de la collection « Poètes d'aujourd'hui ». La direction du groupe a pris prétexte de son départ pour arrêter l'activité. On comprend d'ailleurs, à la lecture de la liste des publications de cette époque, qu'il avait senti cela venir et qu'il s'est précipité pour faire entrer, dans la collection en particulier et aux éditions Seghers en général, des auteurs qu'il aimait vraiment, comme Jude Stéfan¹⁸. Après son départ, la marque Seghers est mise en sommeil parce que le groupe s'est engagé dans la voie d'une rentabilité économique qui rend la poésie indésirable.

Par ailleurs, plusieurs directeurs commerciaux et littéraires se sont succédé dans les années 1980-1990, période d'une grande violence pour Pierre Seghers : la maison a même été dirigée à un moment par quelqu'un qui s'est avéré être un escroc. C'est durant cette période que le fonds de la collection « Cinéma d'aujourd'hui » a été racheté par Pierre Lherminier, qui la dirigeait. Voyant que la maison dégringolait, il a demandé à racheter la marque et l'a exploitée dans une société qu'il avait créée¹⁹. Il a cependant revendu ce fonds à son tour à L'Avant-Scène Cinéma.

La collection n'a repris qu'en 2000, lorsque Leonello Brandolini, le président-directeur général de Laffont, et Nicole Lattès, la directrice générale, ont décidé de relancer la maison Seghers. C'est Alain Veinstein qui a été chargé de cette mission. Cependant, on lui a demandé de changer la maquette de la collection « Poètes d'aujourd'hui » qui, d'un point de vue économique, ne tenait plus : les livres coûtaient fort cher en raison de l'achat de droits, en particulier chez Gallimard, et

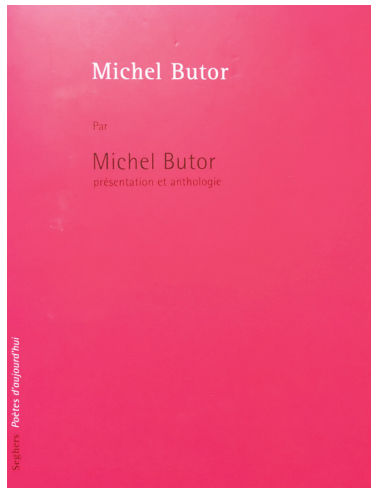
16 Robert Melançon, *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1987.

17 Christian Prigent, *Denis Roche*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1977.

18 Michel Sicard, *Jude Stéfan*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1994.

19 Les Éditions Pierre Lherminier (1975-1987).

de coûts de production trop élevés. Malgré leur format, ils ne pouvaient pas être vendus au prix de livres de poche et il devenait nécessaire de les passer de douze à quinze euros. Le marketing a imposé à Alain Veinstein cette modification de format au profit d'ouvrages plus grands, ce qui a généré une triple inflation²⁰. Une inflation économique d'abord : Seghers faisait des livres au prix d'un repas, mais ces livres-là prenaient plutôt la forme et le prix d'essais universitaires. Une inflation typographique ensuite : les livres sont devenus de plus en plus gros. Une inflation intellectuelle enfin : les contenus devenaient de plus en plus difficiles, beaucoup plus universitaires qu'à l'époque de Pierre Seghers ou de Bernard Delvaille. Par ailleurs, Alain Veinstein avait commandé plusieurs ouvrages pour la collection « Poésie d'abord²¹ » mais les ouvrages avaient été mal accueillis. Son mandat s'est terminé dans le conflit.



Michel Butor, *Michel Butor*, Paris, Seghers
(Poètes d'aujourd'hui), 2003.

Mathilde Labbé : Dans quelles circonstances avez-vous pris la direction des éditions Seghers ?

Bruno Doucey : Je venais de publier deux livres chez Gallimard, *La Poésie engagée* et *La Poésie lyrique*²², dans lesquels j'avais intégré de nombreux poètes contemporains français et francophones. L'un d'eux, le poète suisse valaisan Maurice

-
- 20 L'évolution de la maquette des ouvrages de la collection « Poètes d'aujourd'hui » est progressive, mais la transformation finale est la plus radicale. Lors de sa reprise en 2001, le portrait photographique du poète, qui servait jusqu'alors d'illustration de couverture, est supprimé au profit d'un plat uni. Par la suite, la taille des ouvrages est augmentée (de 15,5 cm x 13,5 cm à 19,5 cm x 14,5 cm), faisant d'un format presque carré un format rectangulaire plus classique. Le portrait de l'écrivain ne réapparaît que plus tard. Voir *infra*.
- 21 Créée en 2002, cette collection comporte aujourd'hui vingt-sept titres.
- 22 Christine Chollet et Bruno Doucet (éd.), *La Poésie engagée*, Paris, Gallimard (La Bibliothèque Gallimard), 2002 ; Christine Chollet et Bruno Douceur (éd.), *La Poésie lyrique*, Paris, Gallimard (La Bibliothèque Gallimard), 2002.

Chappaz – il avait alors quatre-vingt-huit ans –, m'en avait remercié et m'avait dit son désir que soit un jour publiée une petite anthologie personnelle de son œuvre dans la collection « Poésie/Gallimard²³ ». Il m'avait demandé d'en écrire la préface ; lui-même ferait le choix de textes. J'ai proposé l'ouvrage à André Velter. En l'absence de réponse, j'ai écrit à Maurice Chappaz que les éditions Seghers venaient de relancer la collection « Poètes d'aujourd'hui » et qu'un tel ouvrage sur son œuvre serait bien plus intéressant qu'un « Poésie/Gallimard », en particulier en raison de la première partie qui permettrait de raconter son destin exceptionnel et d'entrer dans sa poétique. Je me proposais d'en être l'auteur.

J'ai donc pris rendez-vous avec Alain Veinstein, mais, à mon arrivée, il avait quitté Seghers. J'ai été reçu par Lenonello Brandolini, qui s'intéressait moins à Maurice Chappaz qu'à mon point de vue d'auteur d'anthologies sur la manière dont avaient été relancées les éditions Seghers. Je lui ai répondu qu'il ne servait à rien de publier trente livres si on ne publiait pas le bon. Et comme il voulait savoir quel était selon moi le bon, je lui ai répondu qu'il fallait rééditer *La Résistance et ses poètes* : sorti en 1974, l'ouvrage avait été réédité en 1978 chez Marabout en deux volumes, dans une édition de basse qualité dont le sommaire ne correspondait pas à la pagination parce les pages avaient été flashées. Certes, le livre n'appartenait plus au fonds Seghers, mais s'il n'avait paru nulle part malgré le fait qu'il était convoité par de nombreux éditeurs, cela devait signifier que les ayants droit attendaient qu'il recouvre sa patrie d'origine, la maison Seghers. De fil en aiguille, trois mois plus tard, en avril-mai 2002, je me suis vu confier la direction des éditions Seghers.

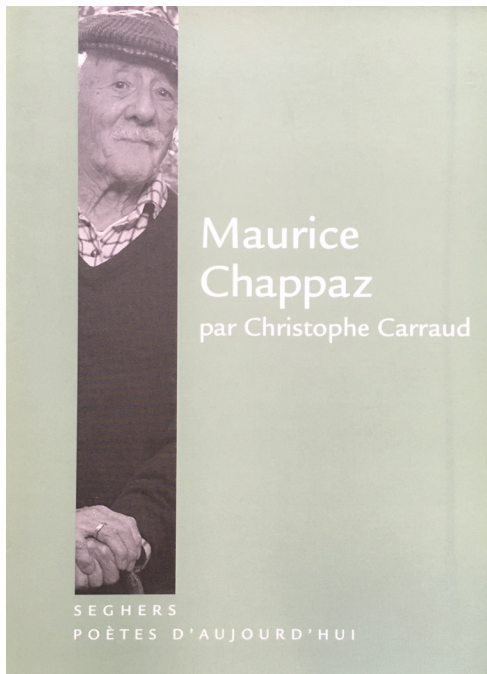
Difficiles héritages

Mathilde Labbé : Quelles ont été vos premières décisions concernant la collection « Poètes d'aujourd'hui » ?

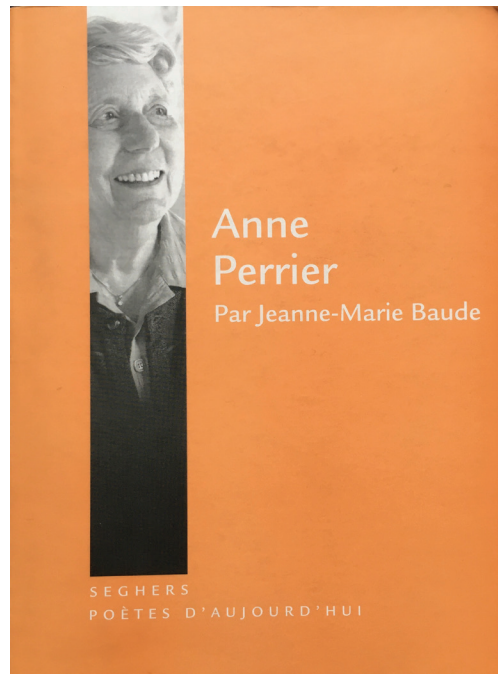
Bruno Doucey : J'ai d'abord demandé à ce qu'on revienne au petit format, mais c'était un *casus belli* : impossible, cela ne pouvait pas être discuté. J'ai ainsi hérité sans l'avoir souhaité de livres compliqués à faire, dont certains me tombaient des mains, pour lesquels des à-valoir avaient été versés, mais dont je me suis, en partie, débarrassé. De la liste des livres en préparation je n'ai conservé que quelques titres. *Mallarmé* par Patrick Laupin, d'abord : le manuscrit faisait huit cents pages ; on en était presque au stade des épreuves. J'ai appelé l'auteur pour lui dire qu'on ne pouvait pas publier un livre de cette importance et qu'on était trop éloigné de la logique de la collection. Entre temps, le format carré avait été abandonné. Patrick Laupin, qui est un écrivain remarquable, a accepté de transformer son texte ; celui-ci reste néanmoins difficile d'accès. *Emmanuel Hocquard* par Gilles Tiberghien, ensuite : le livre était prêt, il était excellent et il n'y avait aucune raison de le refuser, mais j'ai demandé à l'auteur d'attendre deux ans pour ne pas reprendre la collection en commençant par là. Je ne voulais pas brouiller les pistes et laisser penser que je m'inscrivais dans cette mouvance poétique.

23 Cette collection de poche, créée par Claude Gallimard en 1966, compte aujourd'hui plus de cinq cents titres.

J'ai aussi rompu les contrats de plusieurs livres : *Claude Royer-Journoud*, *Anne-Marie Albiach*. Les auteurs n'avaient pas commencé à travailler, donc j'ai résilié les contrats. François Bon devait faire un livre sur Saint-John Perse et il était passé à autre chose. Les autres sont des titres qui étaient dans la liste d'Alain Veinstein et que j'ai conservés, en particulier le livre de Jean-Luc Steinmetz sur Jaccottet, ou bien des titres que j'ai moi-même proposés : *Maurice Chappaz*, que je n'ai pas écrit mais confié à quelqu'un d'autre, *Anne Perrier*, *Lorand Gaspar*, *Edmond Jabès*, *Pablo Neruda*, sur lequel Claude Couffon a travaillé à partir du texte de Jean Marcenac, *Léopold Sedar Senghor* d'Armand Guibert repris par l'écrivain tchadien Nimrod, *Salah Stétié*, par Marc-Henri Arfeux...



Christophe Carraud, *Maurice Chappaz*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2005.



Jeanne-Marie Baude, *Anne Perrier*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2004.

Mathilde Labbé : Quel bilan tirez-vous de cette expérience à la tête des éditions Seghers et de la collection « Poètes d'aujourd'hui » plus particulièrement ?

Bruno Doucey : Quand je suis arrivé à la tête des éditions Seghers, je pensais que j'étais là pour trente ans et que j'allais vraiment pouvoir les relancer, mais on ne m'avait confié cette mission que dans le discours. La vérité c'est que la maison Seghers n'a été relancée dans les années 2000 que pour permettre une valorisation de la maison mère dans une période de dix ans qui a été exclusivement vouée à des transactions de vente et de rachat. Il s'agissait avant tout de remettre en valeur ce qui pouvait l'être pour faire monter la valeur de l'édifice dans cette période de transactions.

L'aventure s'est arrêtée pour moi quand Planeta a racheté Seghers. Laffont appartient en effet au groupe Editis qui appartient lui-même au groupe catalan Planeta²⁴, monstre de l'édition et de la presse, qui possède quantité de maisons dans la péninsule ibérique, en Amérique latine et en Amérique centrale, et qui a fait fortune sous Franco. C'est un retournement ironique de l'histoire, car le cœur de la maison Seghers a commencé à battre quand celui de Lorca a cessé de battre sous la mitraille franquiste. La première pulsation des éditions Seghers est là : Lorca est entré très vite dans la collection et Seghers a confié à Claude Couffon le premier livre qui a raconté la mort de cette figure emblématique pour lui.

C'est pourquoi ce que j'ai tenté de faire pendant huit ans chez Seghers était voué à l'échec : dans le cas de la collection « Poètes d'aujourd'hui », le retour au format initial s'est avéré impossible et, frustration énorme, je n'ai pas pu faire revivre cette collection dans son esprit et dans sa forme d'origine. Le changement de format a été pour elle une sanction définitive. La seule chose que j'ai pu obtenir est un aménagement de la maquette de couverture, à laquelle a été intégrée une photo sous la forme d'une demi-fenêtre verticale, qui ne demandait qu'à s'ouvrir. L'iconographie au sein des volumes aussi a beaucoup diminué²⁵. Prendre la direction de la collection « Poètes d'aujourd'hui » était ce qu'il y avait de plus excitant pour moi et c'est aussi ce qui a été le plus frustrant, car je n'ai jamais pu faire ce que je voulais. Pour le reste, pour toutes les autres collections, j'ai eu une grande liberté, y compris pour la collection « Poètes et chansons ». J'ai également relancé la collection « Autour du monde ».

J'ai tenu jusqu'en 2009, puis on m'a licencié : on m'a expliqué que je ne pouvais plus répondre aux exigences de rentabilité accrues de la société et qu'on allait fermer Seghers. La maison existe toujours, mais le groupe n'en fait rien et l'on assiste dans l'impuissance à l'érosion de la marque.

Mathilde Labbé : Peut-on dire de vous que vous êtes un héritier de Pierre Seghers, que vous avez voulu transmettre son héritage éditorial ?

Bruno Doucey : Maintenant que j'ai créé ma propre maison d'édition, bon nombre de personnes considèrent que je suis un héritier de Pierre Seghers, que j'ai modernisé son héritage, et me demandent de créer une collection qui soit la suite de « Poètes d'aujourd'hui ». Mais je ne veux pas le faire, parce que je continue à rêver qu'un jour, peut-être, la belle endormie se réveillera, et que la maison Seghers pourra sortir de la nasse dans laquelle elle est tombée.

J'ai d'ailleurs publié des auteurs qui faisaient partie du fonds Seghers mais dont la maison avait perdu les droits : les poèmes de la Résistance de Pierre Seghers lui-même, Hélène Cadou, ou Pierre Emmanuel. J'ai voulu publier des auteurs que Seghers avait aimés ou qu'il aurait pu aimer comme Luc Bérimont et

24 Les éditions Seghers n'appartiennent plus à Planeta aujourd'hui, le groupe Editis ayant été racheté par Vivendi en 2018.

25 Notons que, malgré la modification profonde de la maquette, la collection conserve jusqu'à la fin l'une de ses spécificités les plus importantes, la publication d'inédits au sein du choix de textes.

Yánnis Rítsos – que Seghers avait publié lui-même à deux reprises – ou encore la poétesse tzigane rescapée des camps Ceija Stojka.

Aujourd'hui, j'ai l'envie de rééditer les numéros de la revue *PC*. Même si les conditions matérielles de ce projet le rendent difficile – il faudra acheter des droits –, j'aimerais pouvoir publier ces numéros : j'en ferais un seul volume en insérant de temps en temps des fac-similés. J'aimerais aussi éditer l'œuvre poétique de Seghers, car celui-ci a souffert et souffre encore beaucoup aujourd'hui d'avoir été dispersé, parfois maltraité, et de n'avoir jamais été rassemblé en un seul volume. J'ai rassemblé déjà toute la première partie, les poèmes de la Résistance, en un assez gros livre auquel j'ai intégré d'ailleurs des inédits. C'est le premier volume de la collection « En Résistance ». En janvier 2019 paraîtra un recueil introspectif de 1974 que Seghers a intitulé *Dis-moi ma vie*, et dont la publication me tient particulièrement à cœur²⁶. Il faut rééditer Seghers car il ne s'est pas toujours bien servi lui-même. En tant qu'éditeur, il s'est beaucoup mis au service des autres : Seghers, c'est la transformation du compagnonnage en force éditoriale. Il illustre bien une conception de l'édition que j'ai faite mienne dans mon métier : je pense que si la poésie personnelle est la forme singulière d'une utopie, le fait d'être éditeur, c'est la capacité de donner une forme collective à cette utopie singulière.

Liste des ouvrages publiés dans la nouvelle version de la collection (2001-2007)

Rééditions au nouveau format

- SOUPAULT, Philippe, *Alfred de Musset*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2001.
DECAUNES, Luc, *Charles Baudelaire*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2001.
MANOLL, Michel, *René Guy Cadou*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2001.
PERCHE, Louis, *Victor Hugo*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2001.
RAY, Lionel, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2001.
SOLLERS, Philippe, *Francis Ponge*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2001.
OSTER, Daniel, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2001.
JACKSON, John E., *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2002.
JACCOTTET, Philippe, *Gustave Roud*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2002.
DE MASSOT, Pierre, *Francis Picabia*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2002.
DENIS, Ariel, *Julien Gracq*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2003.
IZOARD, Jacques, *Andrée Chedid*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2004.

Ouvrages nouveaux

- PARROT, Louis, Jean MARCENAC et Jean-Marie GLEIZE, *Paul Éluard*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2002.
RAY, Lionel, *Louis Aragon*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2002.
LAYET, Clément, *André Du Bouchet*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2002.

²⁶ L'ouvrage a été publié entre la réalisation de cet entretien et sa publication : Pierre Seghers, *Dis-moi, ma vie*, Éditions Bruno Doucey, 2019.

- MARCADÉ, Bernard, *Isidore Ducasse*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2002.
- BUTOR, Michel, *Michel Butor*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2003.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *Philippe Jaccottet*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2003.
- LAUPIN, Patrick, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2004.
- BAUDE, Jeanne-Marie, *Anne Perrier*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2004.
- ARFEUX, Marc-Henri, *Salah Stétié*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2004.
- MARCENAC, Jean et Claude COUFFON, *Pablo Neruda*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2004.
- MAXENCE, Jean-Luc, *Jean Grosjean*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2005.
- CARRAUD, Christophe, *Maurice Chappaz*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2005.
- GUIBERT, Armand et NIMROD, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2006.
- TIBERGHEN, Gilles, *Emmanuel Hocquard*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2006.
- CAHEN, Didier, *Edmond Jabès*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2007.
- DEBREUILLE, Jean-Yves, *Lorand Gaspar*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 2007.

Références

- CADOU, René Guy, *Poésie la vie entière : œuvres poétiques complètes*, Paris, Seghers, 1977.
- CHOLLET, Christine et Bruno DOUCEY (éd.), *La Poésie engagée*, Paris, Gallimard (La Bibliothèque Gallimard), 2002.
- , *La Poésie lyrique*, Paris, Gallimard (La Bibliothèque Gallimard), 2002.
- DEBREUILLE, Jean-Yves, « Les dix premières années de la collection “Poètes d'aujourd'hui” de Pierre Seghers, 1944-1954 » [en ligne], *Fabula*, rubrique « Atelier de théorie littéraire », mars 2007 [www.fabula.org/atelier.php?Pierre_Seghers_et_la_collection_Po%26grave%3Btes_d%27aujourd%27hui].
- DOUCEY, Bruno, « La Résistance et ses poètes », *Faites entrer l'infini*, n° 37 (juin 2004), p. 19-22.
- , *Pierre Seghers. Poésie, la vie entière. Résister. Éditer. Écrire*, Paris, Éditions du Musée du Montparnasse, 2011.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- LUNEAU, Marie-Pierre, « Universels, mais authentiquement canadiens. Représentations iconographiques de l'écrivain québécois dans la collection “Écrivains canadiens d'aujourd'hui” (1963-1975) » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035764ar>].
- MARTENS, David et Mathilde LABBÉ, « Les collections “Poètes d'aujourd'hui” et “Écrivains de toujours” : émergence d'un nouveau modèle critique », dans Ivanne RIALLAND (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 229-241.
- MELANÇON, Robert, *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1987.
- PRIGENT, Christian, *Denis Roche*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1977.
- SEGHES, Colette, *Pierre Seghers. Un homme couvert de noms*, Paris, Robert Laffont, 1981.
- SEGHES, Pierre, *La Résistance et ses poètes : France 1940-1945*, Paris, Seghers, 1974 ; Paris, Marabout, 1978, 2 vols. ; édition coordonnée par Bruno Doucey, Paris, Seghers, 2004.
- SICARD, Michel, *Jude Stéfan*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1994.



L'*Album NRF* de François Nourissier dans les Albums de la Pléiade : patrimonialisation et célébration éditoriale¹

MARCELA SCIBIORSKA

Introduction

Les Albums de la Pléiade constituent une des collections monographiques les plus particulières dans le champ des séries patrimoniales. Née en 1962 et publiée jusqu'à ce jour, cette collection a pour objectif de promouvoir la célèbre Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard et demeure de ce fait étroitement liée à sa collection mère. À l'instar de la Bibliothèque de la Pléiade, les Albums de la Pléiade se caractérisent par leurs couvertures en cuir plein, au code couleur brun, par leur format semi-poche, ainsi que par leur corpus, qui se compose d'auteurs précédemment publiés par la Bibliothèque. Imprimés sur du papier relativement épais, contrairement à la Bibliothèque de la Pléiade qui privilégie le papier bible en raison d'une recherche de commodité, les Albums de la Pléiade s'enveloppent d'une aura d'exclusivité par le biais des modalités de leur distribution. Offerts aux lecteurs par les libraires à l'achat de trois volumes de la Bibliothèque de la Pléiade lors de l'annuelle Quinzaine de la Pléiade qui a lieu lors de la seconde moitié du mois de mai, ces volumes ne sont jamais réimprimés par la maison d'édition et ne peuvent être officiellement acquis par le biais de l'achat. Au vu de cette position particulière qu'occupent les Albums au sein du marché du livre, cet article visera à démontrer comment cette collection, et particulièrement le volume dédié à la *NRF*,

1 Cet article s'inscrit dans le cadre du programme de recherche du FWO (Fonds de la recherche scientifique – Flandre) « La Fabrique du patrimoine littéraire. Les collections de monographies de poche illustrées en France (1944-2014) », qui est une composante du Pôle d'attraction interuniversitaire « Literature and Media Innovation » (<http://lmi.arts.kuleuven.be>) financé par la Politique scientifique fédérale belge (<http://www.belspo.be>), ainsi que de l'ANR Littépub [<http://www.thalim.cnrs.fr/programmes-de-recherche/programmes-subventionnes/article/litrepub>]. Dans le présent article, l'ouvrage de François Nourissier, *Album Un siècle NRF*, Paris, Gallimard (Albums de la Pléiade), 2000, est désigné sous le titre abrégé *Album NRF*.

procède à une opération de mise en valeur de la maison d'édition Gallimard en tant qu'acteur de patrimonialisation littéraire.

Alors que la Bibliothèque de la Pléiade vise à éditer les œuvres d'auteurs canoniques du monde entier, les Albums de la Pléiade content la vie de certains de ces écrivains en accordant un rôle cardinal à la riche iconographie qu'ils proposent aux lecteurs, accompagnée de textes biographiques. Parmi les cinquante-quatre volumes parus à ce jour, cinq seulement ne sont pas des biographies – ces rares tomes se consacrent à une période marquante pour la littérature française (*Album Les Écrivains de la Révolution* de Pierre Gascar [1989]), une production littéraire particulière (*Album Théâtre classique* de Sylvie Chevalley [1970]), un ensemble de livres spécifique (*Album Mille et une nuits* de Margaret Sironval [2005], *Album du Graal* de Philippe Walter [2009]), ou une collectivité littéraire (*Album NRF* de François Nourissier [2000]). Si, au sein du champ critique contemporain, ils remplissent un rôle secondaire par rapport à la Bibliothèque de la Pléiade en raison de leur fonction publicitaire, les Albums de la Pléiade montrent une ambition patrimonialisante peut-être davantage encore marquée, puisqu'aucun des écrivains repris par la collection n'a été « albumisé » de son vivant (mis à part Julien Green, mort l'année même de son entrée dans la collection), contrairement à la Bibliothèque de la Pléiade, qui a, à ce jour, publié dix-huit écrivains contemporains². Dans cette optique, l'*Album NRF* présente un cas de figure particulier, puisqu'il se concentre sur un collectif directement lié à Gallimard et annonce, pour la première fois dans l'histoire de la collection, une stratégie publicitaire non dissimulée par la maison d'édition. Paru en 2000, l'*Album NRF* constitue une forme d'intégration explicite de la maison d'édition par la série au sein du patrimoine littéraire français. Il s'agira dès lors d'étudier les modalités selon lesquelles Gallimard entreprend son auto-promotion à travers cette collection qui propose des images d'auteurs construites essentiellement par le biais d'une iconographie riche et diverse, mise en page selon une disposition associée au médium de l'album photographique.

Une auto-célébration éditoriale

Paru à la charnière des millénaires, l'*Album NRF* se démarque du reste de la collection par de nombreux aspects. Ce volume s'oriente vers le monde interne du comptoir d'édition de Gallimard, afin de dépeindre l'histoire d'une entreprise devenue institution de référence dans le monde littéraire. Le statut privilégié de l'*Album NRF* se profile d'emblée à travers le sous-titre du volume, qui indique : « Iconographie choisie et commentée par François Nourissier de l'Académie Goncourt ». Au sein de la collection, Nourissier est l'un des auteurs d'Albums les plus célèbres au moment de sa contribution à la série ; l'insistance sur le titre « de l'Académie Goncourt »

2 Ces écrivains sont : André Gide (entré en Pléiade en 1939), André Malraux (1947), Paul Claudel (1948), Henry de Montherlant (1955), Roger Martin du Gard (1955), Julien Green (1972), Saint-John Perse (1972), Marguerite Yourcenar (1982), René Char (1983), Julien Gracq (1989), Eugène Ionesco (1991), Nathalie Sarraute (1996), Claude Lévi-Strauss (2008), Milan Kundera (2011), Philippe Jaccottet (2014), Jean d'Ormesson (2015), Mario Vargas Llosa (2016) et Philip Roth (2017).

témoigne davantage d'une recherche de prestige lié au volume consacré à la NRF³. Une telle manœuvre est inhabituelle pour la collection, dans laquelle les auteurs des Albums – dans de nombreux cas des universitaires – ne bénéficient généralement d'aucune mention de titre, les Albums de la Pléiade préférant dérober la personne de leurs auteurs au profit d'une mise en valeur de l'écrivain biographié. L'implication d'un auteur largement reconnu pour son œuvre littéraire confère à l'Album un statut proche de celui d'une « œuvre », ou ce que Dominique Maingueneau appelle un « *opus* » rédigé par un « auctor », écrivain « susceptible d'avoir une image d'auteur⁴ », et éclipse par là même le dessein publicitaire du volume.

Gallimard a, au cours du temps, mobilisé de nombreuses stratégies de mise en valeur de ses pratiques, qu'il s'agisse de la création de communautés de lecteurs (le « Cercle de la Pléiade »), de séries de concerts (de 1942 à 1947), ou encore d'événements tels que la Quinzaine de la Pléiade, et la NRF n'échappe pas à cet engouement promotionnel⁵. L'*Album NRF* porte une double responsabilité de mise en valeur de ce patrimoine littéraire dont il traite, en ce qu'il se situe au croisement de la campagne de promotion de *La Nouvelle Revue française* et de celle de la Bibliothèque de la Pléiade. Selon Maaïke Koffeman, la NRF (revue) a connu depuis les années 1930 une baisse continue de notoriété⁶, ce qui force aujourd'hui l'entièreté des manœuvres publicitaires – *Album NRF* y compris – à persuader le lectorat du contraire par la consécration active d'une institution dont le renom a pourtant persisté au cours du temps. À la lumière de ces affirmations, le volume a ainsi tout intérêt à présenter la NRF, noyau de la maison d'édition, comme une référence stable au sein du champ littéraire. Les Albums de la Pléiade mobilisent donc à cette fin une stratégie publicitaire basée sur l'exclusivité et la qualité du produit afin de créer

3 Cet article appuie ses usages de « NRF » (en romain, pour Éditions de La Nouvelle Revue française), et de « *NRF* » (en italique, pour le périodique *La Nouvelle Revue française*), sur ceux proposés par François Nourissier dans l'*Album NRF*.

4 Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (2009) [https://journals.openedition.org/aad/660].

5 Maaïke Koffeman écrit à ce sujet : « Le nombre des manifestations commémoratives mises sur pied par les Éditions Gallimard est impressionnant : de la réédition des premiers numéros à la composition d'anthologies en passant par des expositions, la monumentalisation de la revue est un fait. [...] Les multiples échos que ce centenaire a suscités dans les médias prouvent que, si la revue n'occupe plus une position dominante dans la vie culturelle française, le prestige de la marque NRF est toujours immense » (Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité* : La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque, Amsterdam / New York, Rodopi, 2003, p. 119).

6 « La petite revue qui devint en l'espace de quelques années la plus prestigieuse institution littéraire de la France, ne joue plus aujourd'hui un rôle de premier plan dans le paysage littéraire. Dans sa récente *Histoire de La NRF*, Alban Cerisier montre que l'audience de *La NRF* a diminué dès les années 1930 et que, malgré un lancement spectaculaire, elle n'a pas réussi à reconquérir sa position dominante après la Seconde Guerre mondiale. À l'âge de cinquante ans, elle fut dépassée par une nouvelle génération de revues [...] » (*ibid.*, p. 118).

une communauté⁷ de lecteurs « privilégiés » de ce patrimoine littéraire sélectionné par la Pléiade.

Alors que la Bibliothèque de la Pléiade cherche à éditer les « grandes œuvres du patrimoine littéraire et philosophique français et étranger⁸ », les Albums de la Pléiade se concentrent sur un panthéon littéraire plus sélectif, consacré majoritairement aux auteurs français et focalisé dans une grande mesure sur les dix-neuvième et vingtième siècles. Les Albums de la Pléiade présentent des portraits d'auteurs à travers des galeries d'images qui exposent divers documents et objets ayant jalonné leur parcours – une scénographie qui rappelle celle de l'exposition, et contribue à la muséalisation de l'auteur à travers l'exposition de ses « reliques ». L'inclusion de la NRF parmi cette collection patrimoniale témoigne d'une volonté de célébration de la collectivité et de son apport au paysage littéraire français du vingtième siècle. Le paragraphe d'ouverture du volume investit ainsi d'emblée le champ lexical du sacré :

On y célèbre la messe comme nulle part ailleurs. Il y aura bientôt un siècle que la NRF communique ses fidèles sous les deux espèces de l'édition et de la revue, qui sont le pain et le vin de sa religion. Religion révélée un jour de novembre 1908 mais aussitôt rongée par une pernicieuse hérésie, puis, celle-ci extirpée, touchée une seconde fois – ce sera la bonne – par la grâce le 1^{er} février 1909. Il ne restera plus aux premiers grands prêtres qu'à sauter le pas de la Revue à l'Édition – de la revue qui est rythme, caprice, chirurgie, désinvolture, à l'édition qui est travail de sape, lent investissement, patience, austérité⁹.

En comparant la NRF – non sans une certaine ironie – à une religion dès les premières lignes de son récit, Nourissier annonce le ton hagiographique non dissimulé de son Album. La majorité des Albums de la Pléiade prétendent « dévoiler » les auteurs biographiés en tant que quidams ancrés dans un quotidien similaire à celui des lecteurs, optant pour un texte résolument factuel qui dissimule la révérence avec laquelle sont réellement traités ces écrivains. L'*Album NRF*, dont le titre officiel affiché sur la jaquette est, rappelons-le, *Un siècle NRF*, promet au contraire dès ses premières lignes de conter l'histoire d'une collectivité pleinement consciente de sa valeur dans le champ littéraire. Il est stupéfiant de noter que le seul autre Album de la collection consacré à une période temporelle, un « siècle », est l'*Album Théâtre classique* de Sylvie Chevalley, paru en 1970, exactement trente ans avant l'*Album NRF*. S'agit-il là d'une comparaison implicite entre ce « siècle NRF » et le Grand siècle de la littérature française ? Nourissier semble suggérer que c'est bien aux mêmes valeurs – à une même grandeur littéraire ? – qu'aspire la *NRF* :

Pas de « panache » : plutôt Racine que Rostand ; que le rideau tombât sur les langueurs symbolistes ; que fussent bannis les plats en sauce du naturalisme, les

7 Sur les communautés d'acheteurs, voir : Christophe Benavent et Lars Meyer-Waarden, « Programmes de fidélisation : stratégies et pratiques », *Revue française du marketing*, n° 197 (2004), p. 101.

8 Site Internet *La Pléiade*, « La collection » [<http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection>].

9 François Nourissier, *op. cit.*, p. 9.

amuse-gueule épicés du « style artiste », le lyrisme cocardier. Gloire et retour au roman classique, au Grand siècle français (« c'est le XVII^e qu'ils voulaient dire »), à l'analyse, à la mesure¹⁰.

Sans aucun doute, l'*Album NRF* constitue une « consécration ultime de la revue par son propre éditeur¹¹ », un « monument érigé à la gloire de la revue¹² » et de la maison d'édition au sein de cette collection destinée à l'élite des lecteurs fidèles de la Bibliothèque de la Pléiade. Pourtant, dans les milieux littéraires, l'auto-promotion relève d'un certain tabou¹³ : l'écrivain ne peut en aucun cas être associé à l'idée de marchandise, et les Albums de la Pléiade évitent soigneusement un tel amalgame en soumettant leur collection publicitaire à la logique du don¹⁴, plutôt que d'investir des coutumes promotionnelles qui visent à vanter un produit de façon directe¹⁵. L'*Album NRF* déroge pourtant à cette règle, par son éloge non dissimulé de *La Nouvelle Revue française* et de ses pratiques : « Couverture blanche égale sang bleu¹⁶ », écrit ainsi Nourissier pour rappeler la place centrale de la NRF dans le monde éditorial français. La NRF, c'est le gratin littéraire de son temps, Nourissier ne laisse aucun doute en s'interrogeant de façon rhétorique sur les origines de la maison d'édition et de la revue, dont l'essor relève selon lui du prodige : « La NRF sut-elle choisir les meilleurs ou acquit-elle très vite le pouvoir d'imposer les siens comme les meilleurs ? Les deux questions n'en font qu'une. Sans doute la cohérence du groupe et des idées qu'il professait explique-t-elle le “miracle NRF”¹⁷. »

Étant donné que François Nourissier ne fait pas partie du groupe fondateur de la NRF, son implication donne de prime abord l'illusion d'un regard extérieur sur le collectif, ce qui neutralise dans une certaine mesure la dimension promotionnelle du volume. Comme bon nombre d'écrivains respectés de son époque, Nourissier

10 *Ibid.*, p. 10.

11 Maaïke Koffeman, *op. cit.*, p. 9.

12 Maaïke Koffeman, « L'entreprise NRF de 1909 à 1914. La création d'un mythe », dans Alban Cerisier et al. (dir.), *La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire (Paris, Bourges, Caen)*, Paris, Gallimard (Cahiers de la NRF), 2013, p. 120.

13 David Martens, « La promotion de l'écrivain par lui-même dans les collections de monographies illustrées de poche (1944-2015) » [en ligne], conférence donnée en janvier 2016 à l'Université de Caen, dans le cadre des conférences-ateliers de l'ANR LITTÉPUB (Littérature publicitaire et publicité littéraire de 1830 à nos jours) [<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/3849>].

14 Selon Jean Davallon, cette logique du don s'applique au patrimoine même, dont la transmission écarte toute logique de l'échange marchande, pour reposer sur une médiation du « don des ancêtres » assimilé par le temps présent. Voir Jean Davallon, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes science / Lavoisier, 2006.

15 Au sujet des techniques promotionnelles dissimulées des Albums de la Pléiade, voir Marcela Scibiorska, « L'auteur comme produit d'appel : les figures d'écrivains dans les “Albums de la Pléiade” », dans David Martens et Galia Yanoshevsky (dir.), « L'image de l'écrivain dans les collections de monographies illustrées », *Nottingham French Studies*, vol. 58, n° 3 (2019), p. 332-347.

16 François Nourissier, *op. cit.*, p. 252.

17 *Ibid.*, p. 72.

a cependant activement collaboré à la revue avec cent vingt-trois articles, et il a eu l'opportunité d'observer le fonctionnement de *La Nouvelle Revue française* de l'intérieur. En rapportant l'histoire de la *NRF*, Nourissier cite ainsi des écrivains affiliés à Gallimard, voire même impliqués dans de nombreux cas dans la rédaction d'Albums de la Pléiade, tels que Pierre Hebey, Jean d'Ormesson, Jean Lacouture ou encore Roger Nimier. Il s'agit ici bien du comble d'une auto-célébration de Gallimard par le biais de sources gallimardiennes, au sein d'une collection phare de la maison d'édition.

Un volume critique

Les Albums de la Pléiade relèvent de ce que Pascale Delormas qualifie d'« espace d'étayage », à savoir « la fabrique de l'image auctoriale au sein de tout l'interdiscours, c'est-à-dire, par exemple, des commentaires critiques qui la promeuvent ou la discréditent et qui donnent lieu à la reconnaissance collective dont l'œuvre a besoin pour exister¹⁸ ». Ce positionnement des Albums de la Pléiade implique d'emblée un engagement critique de la part de la collection. Au vu de sa fonction promotionnelle, la série s'oriente forcément vers un discours à teneur laudatrice ; toutefois, celle-ci est dissimulée par la stratégie sur laquelle repose la collection. En effet, les Albums de la Pléiade fondent leur mécanisme promotionnel sur l'idée de fidélisation du public selon une logique de la « collection » dans le sens d'une « série à compléter » par le lecteur. Dans cette optique, les Albums de la Pléiade s'adressent à un public d'avance conquis, pour qui la possession de l'ensemble des Albums devient une finalité en soi. L'objectif de la collection n'est plus d'aguicher l'œil d'un lecteur potentiel, mais bien d'offrir des détails exclusifs de la vie « en coulisses » d'un patrimoine littéraire *a priori* connu et apprécié du lectorat. Une telle approche influe significativement sur la tonalité de la série : au sein de la collection, la critique littéraire passe en effet par l'intermédiaire de l'iconographie. Les Albums, en opposition à la Bibliothèque de la Pléiade, ne proposent aucune notice ou analyse de l'œuvre – en revanche, ils montrent des reproductions de couvertures, de manuscrits, ou des portraits d'écrivains dans leur cabinet de travail avec pour objectif de « dévoiler » la constitution d'une œuvre de façon la plus objective possible. Le volume consacré à *La Nouvelle Revue française* fait cependant exception à cette abstinence critique, puisqu'il relate la vie d'une entreprise qui évalue et diffuse les œuvres, dépeint les conflits qui s'y déchaînent, les amitiés qui la régissent, ainsi que les objectifs éditoriaux qui déterminent la prise de position de la maison d'édition par rapport au paysage littéraire de son temps. L'*Album NRF* constitue ainsi l'unique volume de la série dans lequel transparaît explicitement la volonté d'établir un *ethos* critique de la collection. Le style d'écriture de François Nourissier, sensiblement différent de ce qui est donné à lire dans le reste de la série, renforce l'idée de « critique » véhiculée

18 Pascale Delormas, « Espace d'étayage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », dans Matthieu Sergier, Mark van Zoggel et Hans Vandevoorde (dir.), « À propos de l'auteur », *Cabiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6 (2014), p. 59-83.

par le volume : le récit textuel de l'*Album NRF* adopte en effet une stylistique propre à l'essai et non au biographique.

Plutôt qu'une narration continue relativement factuelle, à l'instar des autres Albums de la Pléiade, l'*Album NRF* propose davantage une analyse historique, structurée par de courts « chapitres », chacun portant un titre qui annonce la thématique traitée. « Observons un peu les dates et les âges », commence ainsi le « chapitre » dédié au rôle de Jacques Rivière à la NRF¹⁹. Nourissier poursuit : « On est stupéfait de calculer que vers 1910 personne ne pouvait connaître – sauf quelques intimes, peut-être ?, qui les avaient lues par-dessus une épaule – les 389 lettres qu'échangèrent Rivière et son ami, puis beau-frère, Henri Alain-Fournier, entre 1904 et 1914. » Ce méticuleux examen de la chronologie propose une rétrospective dont le ton scrupuleusement analytique est étranger à la collection. « La longévité de l'aventure NRF, ce siècle de lente maturation, de discipline et d'imagination, d'erreurs judicieusement gommées, cette orbite qui n'a pas entamé son déclin : quel beau sujet, même s'il en effleure de plus délicats ! »²⁰, ou encore : « Raconter l'histoire de la NRF, c'est *démontrer le mécanisme* qui, d'une discipline, fait une réussite, et d'une morale esthétique, les règles d'or d'une entreprise²¹. » Par de telles tournures, l'auteur semble définir la NRF comme un objet d'étude qu'il s'agit d'observer et de commenter, en posant des hypothèses et des thèses concrètes. Partant de l'histoire de la NRF, Nourissier élargit son texte vers des réflexions plus générales sur le monde éditorial – la NRF et Gallimard servant comme modèle de la réussite dans leur domaine :

Serait-ce le rôle d'un éditeur que de refuser le pouvoir, d'amenuiser son influence, de négliger les chances de ses auteurs ? Bien sûr que non ! S'il faut parler de vertu, c'est aux jurés, académiciens, agents d'influence divers, de la pratiquer. L'édition est un grand jeu risqué, parfois féroce. La longanimité ne s'y pratique guère. L'indépendance, la liberté de jugement, l'élégance de comportement sont l'affaire des personnes, et non pas des entreprises. Comme en tant d'autres domaines, le vrai problème de la corruption est l'affaire des corrompus plutôt que celle des corrupteurs²².

Le choix d'une telle forme discursive demeure dans ce cas relativement peu surprenant, puisque l'essai est un genre largement exploité par la NRF²³, mais l'alignement du récit sur le style essayistique semble avant tout traduire ici une volonté de justifier cette autopromotion critique de *La Nouvelle Revue française* par Gallimard, à la faveur des outils d'analyse offerts par le genre : la forme de l'essai permet à Nourissier d'analyser et légitimer le succès de l'entreprise, dont l'inclusion dans le panthéon littéraire de la Pléiade pourrait aujourd'hui encore paraître surprenante. En optant pour une forme qui appelle naturellement à la réflexion, l'auteur échafaude

19 François Nourissier, *op. cit.*, p. 101.

20 *Ibid.*, p. 230.

21 *Ibid.*, p. 229 ; je souligne.

22 *Ibid.*, p. 227-229.

23 Marielle Macé, « Autour de la NRF : "La Comédie de l'intellect" », *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Tours, Belin, 2006, p. 53.

une argumentation afin de sous-tendre cette patrimonialisation de la *NRF* par une collection aussi prestigieuse que les Albums de la Pléiade.

Parallèlement à la forme essayistique, le second aspect qui démarque le récit textuel de l'*Album NRF* du reste de la série est le point de vue résolument rétrospectif adopté par Nourissier. Les Albums de la Pléiade portant sur les vies d'auteurs visent en effet à présenter les écrivains comme des contemporains du lecteur, « dévoilés » dans leur nature « véritable ». De cette manière, les auteurs de la majorité des Albums de la Pléiade cherchent à présenter les écrivains tels qu'en eux-mêmes, en tant que personnes ancrées dans un quotidien banal, auxquelles les lecteurs s'identifieraient aisément²⁴. Cette stratégie de contemporanéisation des écrivains canoniques se voit renversée dans l'*Album NRF*, où François Nourissier adopte une rhétorique rétrospective sur l'entreprise qu'est *La Nouvelle Revue française*. Par le biais d'affirmations telles que « il faut faire un effort d'imagination pour mesurer, neuf décennies passées, la force de la rupture que recelait la bombe *NRF*²⁵ », l'auteur insiste sur l'aspect historique de la *NRF* qui s'est créée et développée au cours d'une époque révolue. Nourissier ne cherche pas à donner une impression de contemporanéité pour une revue et une maison d'édition qui, pourtant, continuent à fonctionner de nos jours ; il regarde ce « siècle NRF » du haut de l'an 2000, moment jusqu'auquel ont convergé les évolutions de *La Nouvelle Revue française* :

Les réflexions risquées à propos des années 1950-1965 environ ne sont plus tout à fait applicables à l'édition de cette fin de siècle. Force est de se demander, au tournant du millénaire, si la littérature de notre époque, celle qui sera jugée dans vingt ans, n'a pas déjà commencé à se faire dans quelque rue de Paris d'où rayonnera un jour autant d'énergie symbolique que du 5, rue Sébastien-Bottin²⁶.

L'approche de Nourissier, qui consiste à situer sa critique dans le temps présent, est incongrue pour la collection des Albums de la Pléiade, qui se présentent généralement comme des ouvrages intemporels. L'affiliation explicite de Nourissier à la critique du tournant du millénaire permet à l'auteur de porter un regard rétrospectif sur la *NRF*, et de mesurer toute institution future à l'ampleur de son succès. Si la collection vise donc habituellement à faire revivre des auteurs défunts, il n'en est nul besoin dans le cas de *La Nouvelle Revue française*, qui poursuit son activité jusqu'aujourd'hui. Il s'agit dès lors au contraire de patrimonialiser la *NRF* et de l'inscrire dans l'histoire, afin d'en démontrer l'impact sur les générations qui ont suivi sa création. Dès la brève introduction de l'ouvrage, intitulée simplement « Remarque et remerciements », François Nourissier avertit en effet son lectorat :

24 Marcela Scibiorka, « Homme de son temps, et du nôtre. Les Albums de la Pléiade, un patrimoine littéraire vivant » [en ligne], dans Mathilde Labbé et David Martens (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XX^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du Livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035765ar>].

25 François Nourissier, *op. cit.*, p. 13.

26 *Ibid.*, p. 230.

On comprendra que j'aie volontairement évité de citer, en particulier dans la fin de ce récit, des écrivains – mes contemporains ou mes cadets –, leur présence ou leur absence risquant de prendre un caractère de flatterie ou d'hostilité, voire d'apparaître comme un « saupoudrage » d'amabilités jetées au petit bonheur²⁷.

Par le biais de cette affirmation, Nourissier confère une tonalité canonisante à cet Album qui vise à présenter la NRF en tant que monument historique, les événements contemporains étant encore trop récents pour avoir subsisté à l'épreuve du temps. Nourissier s'aligne à travers ces propos sur le refus tacite des Albums de la Pléiade à traiter d'auteurs de leur vivant – toutefois, contrairement au reste de la collection, le processus de monumentalisation est ici rendu transparent. *L'Album NRF* vise à sacraliser l'institution, en montrant l'histoire dans laquelle cette collectivité s'est inscrite et qu'elle a à son tour forgée comme un passé immuable sur lequel se fonde la littérature contemporaine.

Le sacre par la familiarité

De par son ambition critique appuyée par une rétrospective laudatrice sur *La Nouvelle Revue française*, l'*Album NRF* se démarque clairement du reste de la collection d'un point de vue rhétorique. À plusieurs égards cependant, le volume s'inscrit pleinement dans la continuité de la série, aussi bien d'un point de vue formel, au moyen de la scénographie de l'album photo, que du point de vue de son orientation vers un public *a priori* familier avec l'objet traité. Si l'objectif, dès lors, n'est pas de convaincre le public de la valeur du patrimoine littéraire présenté, le volume vise toutefois à construire une certaine image de la NRF auprès de ces lecteurs. Le style d'écriture de François Nourissier, résolument plus « littéraire » que celui de bon nombre d'autres Albums de la Pléiade, est très dense et relativement opaque – l'auteur renvoie ainsi à des faits et des personnages sans poser le contexte des événements dans un cadre plus large. La relation entre la NRF et Gallimard n'est entre autres pas explicitée dans le volume ; la situation littéraire et sociale en dehors de la NRF ne sera mentionnée qu'en filigrane. Il en va de même pour de nombreux écrivains : si des paragraphes entiers sont destinés à brosser le portrait de certains personnages centraux au projet, tels que Gaston Gallimard, Jean Paulhan ou Jacques Rivière, d'autres auteurs ayant collaboré à la revue ainsi que leur rôle précis dans l'entreprise ne font l'objet d'aucun commentaire.

Ainsi, par exemple, on apprend l'existence du « Circuit » dans les premiers paragraphes du volume :

La première NRF, datée du 15 novembre 1908, fut moins un flop qu'un raté. Les créateurs s'étaient commis avec des étrangers à la chapelle, au groupe, au « Circuit » déjà fiévreux et vigilant. Pas assez, puisque en contrebande fut glissé une manière d'hommage à D'Annunzio, inextinguible manquement au goût, et que Mallarmé fut écorniflé²⁸.

27 François Nourissier, « Remarque et remerciements », *Album NRF*, *op. cit.*, p. 7.

28 François Nourissier, *op. cit.*, p. 10-11.

Si Nourissier annonce ici le positionnement politique de la revue, il n'explicite guère le rôle de D'Annunzio dans le contexte sociopolitique de l'époque, faisant appel à la culture générale du lecteur. Mais qu'en est-il de ce « Circuit » mystérieux ? L'auteur n'en dit pas un mot à un lecteur qui, face à un tel panthéon littéraire, a sans doute amplement pris connaissance du cercle gidien et de son rayonnement culturel. L'emploi de tournures ainsi que d'un système de références relativement opaques constitue un effet de rhétorique propre aux Albums de la Pléiade qui s'adressent au « public cultivé » visé par leur collection mère, et dont la constitution en cénacle se voit renforcée dans le cadre d'un volume dédié à l'ensemble de l'institution éditoriale. Nourissier crée de cette façon une forme d'intimité entre le lecteur et le collectif de la *NRF* : en présentant les faits, les personnages et leurs relations comme des évidences, il donne l'illusion au lecteur de l'entraîner dans la confiance d'un cercle privilégié.

L'impression d'une forme d'intimité du lecteur avec le collectif de la *NRF* se voit également consolidée par l'autre revers de l'écriture de Nourissier : en opposition au style objectif et factuel de la majorité des Albums de la Pléiade, l'*Album NRF* porte en effet des marques d'une subjectivité auctoriale non dissimulée. À de multiples reprises, l'auteur manifeste clairement sa présence dans le texte en évoquant les souvenirs qu'il garde de l'époque de formation de la *NRF*, comme en témoigne cet extrait où Nourissier s'entretient avec Gaston Gallimard :

Pendant que s'arrondissaient les questions, les feintes confidences, les soupirs, les sourires, j'essayais de prendre conscience de la situation : j'écoutais Gaston Gallimard me parler familièrement. Avais-je l'outrecuidance de trouver cela naturel ? Tout m'étonnait chez mon interlocuteur : le léger embonpoint, le nœud papillon, l'œil attendri et vif, mais vite moqueur, et l'os qui n'était pas loin sous sa peau. « Mais cet homme veut me séduire ! », aurais-je pu m'écrier. J'étais en train de découvrir de quel matériau était fait cet éditeur à l'ancienne²⁹.

Il s'agit là d'un extrait du long « chapitre » consacré à Gaston Gallimard, ses « modèles et concurrents³⁰ ». Nourissier raconte sa première rencontre avec l'éditeur, en proposant un point de vue personnel qui évoque des détails familiers tels que l'apparence physique de Gallimard. La description est accompagnée d'un portrait de Gaston dans sa pleine posture du « grand éditeur », assis derrière son bureau, le regard perçant, un dossier posé devant lui – une photographie qui appuie l'impression subjective de Nourissier par un portrait photographique qui se veut « objectif ». À d'autres moments, l'auteur évoque des anecdotes personnelles au sujet de la littérature qu'il lisait du temps de son adolescence :

Peu lecteur avant quatorze ans, boulimique ensuite, j'ai court-circuité les livres pour la jeunesse. À peine sorti de *Jumbo*, ratant *Les Trois Mousquetaires* et Jules Verne (que j'ai lus plus tard avec un sérieux et une avidité préjudiciables au plaisir), je me suis jeté sur la « vraie » littérature vers Noël 1940. Ce plongeon fut

29 *Ibid.*, p. 216.

30 *Ibid.*, p. 204.

tenté sous le regard amusé de Jean Levaillant, mon professeur de lettres, qui me déniaisa sans essayer de me diriger³¹.

Après une longue digression sur ses lectures de l'époque, Nourissier en viendra ensuite à la NRF, dont la couverture signifiait alors pour lui un gage de qualité littéraire certain ; toujours est-il que le récit à la première personne du singulier, cette forme personnelle et anecdotique, est sans précédent dans les Albums de la Pléiade. L'emploi du « je », pivot de la dimension personnelle et rétrospective du récit, fait transparaître une certaine affection de l'écrivain envers la maison d'édition, entraînant par là même un investissement émotionnel potentiellement plus important de la part du lecteur.

Le résultat de ces incursions récurrentes de l'auteur dans le récit, ainsi que des anecdotes présentées sous forme de « souvenirs », est un sentiment de familiarité naissante du lecteur avec le groupe NRF. Cet effet est davantage rendu possible par le médium de l'album, particularité par excellence de la collection. Le médium de l'album photo, qui prête sa scénographie à la série, relève en effet du domaine de l'intime, voire du familial, par son usage³². Le sous-titre de l'*Album NRF* indique, à l'instar de tous les autres volumes de la collection, la formule « Iconographie choisie et commentée par X », et remplit le rôle d'une déclaration d'intention d'un point de vue médiatique : les Albums de la Pléiade visent à attirer l'œil du lecteur principalement sur les images, préférant la « mimésis » plutôt que la « diégésis »³³ en tant qu'outil de représentation du patrimoine littéraire.

La quintessence de la série tient précisément à ce choix médiatique, qui devient ici également un choix générique – les volumes successifs de la collection s'approprient en effet l'« album » comme type de discours plutôt qu'un simple support médiatique³⁴. L'album photo relève des pratiques accessibles à tout un chacun, et est généralement destiné à l'usage d'un petit comité dans un cercle privé. La mobilisation d'un tel médium confirme la volonté d'une « familiarisation » rhétorique du lecteur avec les écrivains et le collectif ; davantage, le mode de distribution des Albums, basé sur le principe de l'exclusivité de ces livres offerts à l'élite des lecteurs fidèles de la Bibliothèque de la Pléiade, renforce l'idée d'un « cercle restreint » des destinataires de ces volumes. Cette configuration médiatique précise présente la NRF comme une « famille » dont l'histoire a été documentée *a posteriori* sur les pages d'un album photo ; en étant autorisé à le contempler, le lecteur éprouve le

31 *Ibid.*, p. 178.

32 Voir Marianne Hirsch, *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

33 Ces notions sont ici empruntées à Aristote, qui désigne la mimésis comme « la représentation directe des événements », ou l'imitation, et la diégésis comme « le récit », ou la narration. Voir notamment Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8 (1966), p. 152-163. Alors que la mimésis s'incarne au sein d'un récit textuel notamment par des dialogues, dans les Albums de la Pléiade ce sont les images qui endossent ce rôle de « représentation » des événements.

34 Voir Marcela Scibiorska, « Les Albums de la Pléiade, des hybrides génériques », dans Reindert Dhondt et David Martens (dir.), « Genrehybriditeit in de literatuur », *Cabiers voor Literatuurwetenschap*, n° 9 (2017), p. 65-75.

sentiment d'être introduit dans ce cercle familial désirable. L'établissement de la relation intime entre le lecteur et l'auteur se scénographie ainsi à travers le geste du collectionneur qui régit aussi bien le médium de l'album photo que celui de la série de la Pléiade et ressort droit des pratiques de l'intime, selon Patrice Flichy dans son étude sur l'intimité, où il cite à cet égard Walter Benjamin : « [L]art de collectionner est une forme de ressouvenir pratique³⁵. »

Conclusion

L'Album NRF constitue une exception au sein des Albums de la Pléiade à bien des égards. Si la collection consacre son « panthéon littéraire » à des écrivains majoritairement affiliés à la maison Gallimard, cette relation est passée sous silence au sein des volumes, qui se concentrent directement sur les écrivains et leur apport au patrimoine littéraire. L'Album de la Pléiade consacré à *La Nouvelle Revue française* propose toutefois la première forme d'une auto-célébration explicite de l'éditeur, et une tentative de la part de Gallimard de mettre l'institution sur un pied d'égalité avec les écrivains canoniques en tant qu'agents du façonnement du patrimoine littéraire français. Au sein de ce volume, la configuration discursive du texte de François Nourissier tend vers l'essai dans sa manière d'approcher l'histoire de *La Nouvelle Revue française* ; l'auteur vise ainsi à légitimer l'inclusion d'un volume dédié à la NRF dans la collection en proposant des questionnements et des analyses de l'histoire de l'institution. Dans un même temps, bon nombre de passages sont rédigés dans un style personnel, faisant transparaître la présence de l'auteur dans le texte. Les tonalités changeantes du récit résument ainsi la dualité qui se joue sur les pages de cet Album, entre une approche familière de la NRF et une volonté de son inscription dans le panthéon littéraire auquel se consacre la Pléiade.

L'ensemble de la collection des Albums de la Pléiade adopte une stratégie générale d'auto-légitimation par des modes de contemporanéisation des auteurs, tout en les inscrivant dans leur propre temps afin d'appuyer la pertinence de leur inclusion dans le canon littéraire. *L'Album NRF* réfute cependant explicitement toute forme de contemporanéisation : Nourissier porte volontairement un regard rétrospectif sur une époque révolue sur laquelle *La Nouvelle Revue française* a posé son empreinte. De ce fait, *L'Album NRF* constitue un point d'ancrage pour le positionnement critique de la collection : le volume prend en compte un passé patrimonial, mais il se situe également dans le paysage critique de son temps. Par ailleurs, la dimension rétrospective du volume a pour fonction de contribuer à la construction d'un mythe autour de la NRF et de son apport au patrimoine littéraire. *La Nouvelle Revue française* est montrée comme une collectivité privilégiée, une « religion » dans le champ littéraire. La scénographie de l'album photo, marque de fabrique de la collection, autorise le lecteur à voir les « coulisses » du collectif ; de cette manière, l'Album donne au lecteur l'impression de rentrer dans l'intimité du cercle restreint de la revue et de la maison d'édition, tout en lui rappelant la

35 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, cité par Patrice Flichy, « Les communications de l'intimité » [en ligne], *Sciences humaines*, n° 140 (2003) [https://www.scienceshumaines.com/les-communications-de-l-intimite_fr_3345.html].

dimension monumentale de l'impact qu'a eu l'entreprise sur le champ littéraire francophone.

Cette double stratégie de patrimonialisation de la NRF, en même temps qu'une familiarisation du lecteur avec l'institution, témoigne d'un objectif visé par l'Album sensiblement différent du reste de la collection. Si les Albums de la Pléiade tendent à présenter les écrivains comme des « contemporains » en dévoilant le revers intime de leurs vies, c'est parce que le statut canonique de ces auteurs est difficile à remettre en question par le lectorat. Bien que l'effet final d'une telle mise en scène demeure bien une patrimonialisation des écrivains, la stratégie sous-jacente est dissimulée par la rhétorique du « dévoilement » adoptée par la collection. Dans le cas de l'*Album NRF* cependant, la volonté d'une monumentalisation de *La Nouvelle Revue française* transparaît explicitement dans le choix de l'auteur du volume, le récit rétrospectif, ainsi que l'iconographie centrée sur la vie littéraire du collectif, laissant entendre, par comparaison avec le reste de la série, que le statut canonique de la NRF ne relèverait pas encore de l'évidence pour le lectorat de la Pléiade.

Le patrimonial et le contemporain se rencontrent enfin dans le pénultième « chapitre » du récit, intitulé « Remerciements », dans lequel François Nourissier passe en revue les raisons qui l'ont poussé à entreprendre la rédaction d'un Album de la Pléiade consacré à la NRF :

J'avais envie de poser quelques questions : comment nous apparaissent les derniers grands fous de lecture au moment où la lecture se recroqueville pour un ultime combat ? Des chimériques, des archaïques, des saints, d'heureux innocents ? Comment se faisait et vivait la littérature au moment des lecteurs-rois ? Qu'est-ce qui remplacera l'écriture omniprésente, la main à plume, le passage immédiat de l'acte au texte, maintenant que chaque jour invente une nouvelle forme de communication ? Quel était le rapport des écrivains à la langue dans un temps où sa défense, sa sauvegarde, voire son sauvetage n'étaient pas la préoccupation permanente et flatteuse des académiciens, des ministres et de quelques grammairiens³⁶ ?

L'écrivain semble ici plaider pour un temps passé, un chapitre définitivement clos de l'histoire littéraire, vu du haut d'une situation littéraire en constant mouvement. Le dernier « chapitre » du volume s'intitule « Et demain ? » ; Nourissier ouvre la discussion de l'avenir de la littérature et du rôle qu'a à y jouer la NRF dans le courant de ce « siècle commerçant³⁷ ». Cette interrogation, qui amène le lecteur à spéculer sur le sort de la revue et de la maison d'édition, synthétise l'esprit de l'*Album NRF* qui s'ouvre sur un refus de traiter des auteurs contemporains. Par le biais d'un tel *incipit*, l'auteur pose en effet la question de la relation instable entre le canon littéraire et la notion de contemporanéité : pour intégrer le patrimoine littéraire, est-il nécessaire de faire partie d'une histoire révolue ?

³⁶ François Nourissier, *op. cit.*, p. 318.

³⁷ *Ibid.*, p. 328.

Références

- BENAVENT, Christophe et Lars MEYER-WAARDEN, « Programmes de fidélisation : stratégies et pratiques », *Revue française du marketing*, n° 197 (2004), p. 95-116.
- DAVALLON, Jean, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes science / Lavoisier, 2006.
- DELORMAS, Pascale, « Espace d'étayage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », dans Matthieu SERGIER, Mark VAN ZOGGEL et Hans VANDEVOORDE (dir.), « À propos de l'auteur », *Cabiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6 (2014), p. 59-83.
- FLICHY, Patrice, « Les communications de l'intimité » [en ligne], *Sciences humaines*, n° 140 (2003) [https://www.scienceshumaines.com/les-communications-de-l-intimite_fr_3345.html].
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8 (1966), p. 152-163.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- KOFFEMAN, Maaïke, « L'entreprise NRF de 1909 à 1914. La création d'un mythe », dans Alban CERISIER *et al.* (dir.), *La Nouvelle Revue française. Les colloques du centenaire (Paris, Bourges, Caen)*, Paris, Gallimard (Cahiers de la NRF), 2013, p. 118-129.
- , « La naissance d'un mythe. *La nouvelle revue française* dans le champ littéraire de la Belle Époque », *Études Littéraires*, vol. 40, n° 1 (2009), p. 17-36.
- , *Entre classicisme et modernité : La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2003.
- MACÉ, Marielle, « Autour de la NRF : "La Comédie de l'intellect" », *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Tours, Belin, 2006, p. 53- 142.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (2009) [<https://journals.openedition.org/aad/660>].
- MARTENS, David, « La promotion de l'écrivain par lui-même dans les collections de monographies illustrées de poche (1944-2015) » [en ligne], conférence donnée en janvier 2016 à l'Université de Caen, dans le cadre des conférences-ateliers de l'ANR LITTÉPUB (Littérature publicitaire et publicité littéraire de 1830 à nos jours) [<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/3849>].
- NOURISSIER, François, *Album Un siècle NRF*, Paris, Gallimard (Albums de la Pléiade), 2000.
- SCIBIORSKA, Marcela, « L'auteur comme produit d'appel : les figures d'écrivains dans les "Albums de la Pléiade" », dans David MARTENS et Galia YANOSHEVSKY (dir.), « L'image de l'écrivain dans les collections de monographies illustrées », *Nottingham French Studies*, vol. 58, n° 3 (2019), p. 332-347.
- , « Les Albums de la Pléiade, des hybrides génériques », dans Reindert DHONDT et David MARTENS (dir.), « Genrehybriditeit in de literatuur », *Cabiers voor Literatuurwetenschap*, n° 9 (2017), p. 65-75.

- , « Homme de son temps, et du nôtre. Les Albums de la Pléiade, un patrimoine littéraire vivant » [en ligne], dans Mathilde LABBÉ et David MARTENS (dir.), « Une Fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XX^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du Livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035765ar>].



À l'image de l'œuvre : iconographies de l'auteur dans la collection « Les Contemporains » (Le Seuil)¹

DAVID MARTENS

À René Audet

Telle qu'elle se met en œuvre dans les collections de monographies de poche qui ont marqué l'histoire de la critique durant la deuxième moitié du XX^e siècle en France (plus précisément durant les Trente Glorieuses), la fabrique du patrimoine littéraire accorde une place décisive à l'iconographie des écrivains. Si dans « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers, 1944-2001) le nombre d'images demeure relativement modeste (une dizaine environ dans les premiers volumes), en revanche, dans « Écrivains de toujours » (Le Seuil, 1951-1980) et dans les « Albums de la Pléiade » (Gallimard, 1960-), elles deviennent centrales, au point de constituer une marque de fabrique de ces deux séries².

« Écrivains de toujours » prend fin au début des années 1980, après cent six numéros. La série est brièvement reprise entre 1994 et 2000, avec un succès mitigé. Initiée après-guerre par Seghers et reprise par Le Seuil, la formule consistant à combiner un essai plus ou moins biographique avec des extraits d'œuvres et des images paraît passée de mode³. Entre l'interruption de cette collection historique et sa brève reprise, Le Seuil lance cependant, en 1988, une nouvelle collection : « Les Contemporains ». Elle tend à reprendre au sein du catalogue de l'éditeur la vocation patrimoniale et le créneau de la monographie illustrée de poche destinée à un public large auparavant dévolus à « Écrivains de toujours ».

Confiée à Denis Roche, qui avait dirigé « Écrivains de toujours » durant les années 1970, « Les Contemporains » diffère sensiblement de son antécédente, dans

-
- 1 Je remercie vivement Nadja Cohen de ses précieuses suggestions à la lecture de ce texte.
 - 2 Sur cette collection, voir la thèse de Marcela Scibiorska, *Les Albums de la Pléiade. Histoire et analyse discursive d'une collection patrimoniale*, Thèse de doctorat, Louvain-la-Neuve / Paris, Université catholique de Louvain / Université Paris Sorbonne, 2018.
 - 3 Aucune nouvelle collection ne correspond à ce modèle, et la tentative de relance, placée sous la direction d'Alain Veinstein puis celle de Bruno Doucey (voir l'entretien de ce dernier avec Mathilde Labbé dans le présent dossier d'*Études littéraires*), ne prend pas véritablement.

son esprit comme dans sa forme. Elle prend fin en 1997, avant une courte reprise en 2000, et comprendra vingt-trois volumes lors de son interruption⁴. Comme l'indique son sobre intitulé, elle se focalise sur des auteurs contemporains. Elle se distingue en outre d'« Écrivains de toujours » par une focalisation sur l'étude de l'œuvre et l'abandon du volet anthologique, mais aussi par l'intégration ponctuelle d'entretiens⁵, ainsi que par sa maquette, plus sobre. Enfin, ces volumes assignent une place et des fonctions nouvelles à l'iconographie, plus réduite, et utilisée de façon à mettre en question le recours traditionnel à l'image dans ce type de collections.

Dans cette série, comparativement aux formules adoptées dans « Poètes d'aujourd'hui », « Écrivains de toujours » et, plus encore, les « Albums de la Pléiade », la figure de l'auteur se voit nettement minorisée au profit d'une attention portée au travail de l'écriture. Dans le même temps, le principe de la collection veut que chaque volume se centre sur un auteur et propose une iconographie. Devant ce qui peut apparaître comme une double injonction contradictoire, les concepteurs de ces livres doivent composer et adoptent plusieurs procédés permettant de conjointre ces deux impératifs, en particulier au début de l'histoire de la collection.

Tenus de manifester une prise de distance avec le constat de décès de l'auteur posé par Roland Barthes en 1968, les auteurs de ces ouvrages jouent des images en dénaturalisant régulièrement les usages en vigueur au sein des collections de ce type. Prolongeant le traitement quelque peu iconoclaste dont l'iconographie fait l'objet dans certains des derniers volumes d'« Écrivains de toujours » publiés sous la direction de Denis Roche, ils rapprochent ces images de l'esprit de l'œuvre en les légendant d'extraits de cette dernière, en donnant à voir sa genèse, mais aussi en faisant voir l'implication de l'auteur présenté dans la préparation du livre qui lui est consacré, jusqu'à sa participation au choix des images elles-mêmes.

Archéologie d'une mutation

Au début des années 1970, Denis Roche se voit confier la direction d'« Écrivains de toujours ». La formule de la collection semble s'essouffler et son nouveau directeur s'emploie à lui donner une nouvelle impulsion, davantage dans l'air du temps. Jusqu'à cette date, les volumes publiés adoptaient pour la plupart un modèle critique combinant un texte oscillant entre essai et biographie et intégrant des extraits de l'œuvre – soit insérés au sein d'un texte de présentation, soit le suivant directement –,

4 Durant les quatre premières années de son existence, hormis la seconde année (1989), la périodicité des parutions est de quatre volumes par an (4 volumes en 1988, 1 en 1989, 4 en 1990, 4 en 1991). Par la suite, le rythme s'étiole clairement : 2 volumes en 1992, 2 en 1994, 1 en 1995, 2 en 1996, 1 en 1997 et 2 volumes encore en 2000. Il est également à relever que les volumes deviennent plus grands à partir du numéro 15, consacré par Philippe Forest à Philippe Sollers. L'on passe à cette occasion d'un format 11x19 à un format 13,5x20,5.

5 Surtout dans les premiers volumes, car par la suite, ce principe est abandonné. Voir David Martens, « Autoportrait de l'écrivain en vis-à-vis I. L'entretien d'écrivain dans les collections de monographies illustrées de poche "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) et "Les contemporains" (Le Seuil) » [en ligne], dans David Martens et Mathilde Labbé (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [https://id.erudit.org/iderudit/1035766ar].

qui justifient la formule-titre *Untel par lui-même*, adoptée au début de la collection⁶. Les volumes publiés sous la direction de Roche accordent en revanche une place plus importante au discours critique et réduisent sensiblement la dimension biographique et la corrélation qu'elle établit entre l'homme et son œuvre⁷.

Dans le jeu d'influence qui se joue entre ce que Gérard Genette, en 1969, désigne comme les « deux cariatides de l'ancien "savoir littéraire" »⁸, la balance penche désormais résolument du côté de la seconde, comprise comme « texte », et de son commentaire, au détriment de l'attention plus privilégiée à l'auteur, sous une forme essentiellement biographique. L'impact de cette nouvelle approche se ressent corrélativement dans le choix des auteurs présentés : plusieurs volumes sont consacrés à des groupes (comme les surréalistes, le nouveau roman ou les romantiques allemands), ainsi qu'à des philosophes (Bachelard, Heidegger ou Schopenhauer).

Ce virage dans la politique éditoriale de la collection se dessine également dans le choix des images illustrant ces ouvrages. Jusqu'alors, en dépit de sa richesse et d'une certaine audace dans sa mise en page, l'iconographie de la collection apparaissait comme relativement convenue. Ainsi présentait-elle presque exclusivement des éléments caractérisés par une relation directe avec la biographie de l'auteur : outre les indispensables portraits de l'écrivain, il s'agissait, pour l'essentiel, des lieux dans lesquels l'auteur a vécu, qui ont pu l'inspirer ou dont il a parlé, des personnes ayant compté dans sa vie (membres de sa famille, relations, écrivains admirés, etc.), ou encore des couvertures de livres et des fac-similés de manuscrits, selon un répertoire assez attendu⁹.

Lorsqu'il prend la responsabilité de la collection, Denis Roche doit opérer une prise de distance avec un héritage fort, sans pour autant renier l'identité de la collection, au risque de lui faire perdre une part de son lectorat. Pour ce faire, les images représentant l'auteur ou illustrant certains de ses biographèmes se font moins nombreuses. Ainsi, alors que depuis la création de la série les couvertures affichaient systématiquement un portrait de l'écrivain, désormais¹⁰ l'on voit apparaître des paysages, pour des rééditions (une vue ténébreuse de Prague pour Kafka¹¹) comme pour de nouveaux volumes (des rais de lumière transperçant une forêt, pour

6 David Martens et Mathilde Labbé, « Les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" ». Émergence d'un nouveau modèle critique », dans Ivanne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 229-241.

7 Voir José-Luis Díaz, *L'Homme et l'Œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France (Les Littéraires), 2011.

8 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1979 [1969], p. 156.

9 Voir, notamment, David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages et enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

10 Voir à ce sujet Mathilde Labbé, « Portrait de l'écrivain en Saint Jérôme : figurations du travail littéraire dans la collection "Écrivains de toujours" », dans David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie, op. cit.*, p. 245-254.

11 Klaus Wagenbach, *Kafka* (1968), traduction d'Alain Huriot, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1974.

Heidegger¹²), tel thème clé (comme le feu pour Bachelard¹³), ou encore des peintures non figuratives, pour le *Nouveau roman*¹⁴ et le *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁵.



Ces deux derniers volumes jouent de façon plus radicale des attendus de l'iconographie qui ont contribué à faire la réputation de la collection. Celui de Jean Ricardou comprend peu de portraits d'auteurs¹⁶, mais fait en revanche la part belle à un nombre considérable de schémas techniques, parfois quelque peu austères, et qui se rapportent aux analyses proposées par l'auteur du livre. Quant au *Roland Barthes par Roland Barthes*, il fait de l'iconographie l'un des enjeux de sa démarche de questionnement du geste autobiographique auquel se livre l'auteur de ce volume. Atypique dans la collection en ce qu'il en réalise effectivement la formule-titre des débuts de la série, alors délaissée, il est dans le même temps parfaitement dans le ton de la nouvelle orientation insufflée par la direction de Denis Roche.

L'entame du volume consacré par Didier Raymond à *Schopenhauer* témoigne de façon frappante, elle aussi, de cette relativisation résolue du caractère central de la figure auctoriale dans ces livres. L'image apparaissant au verso de la page de couverture représente une chaise vide dans une salle nue. La seule trace de la « présence » de l'auteur auquel le volume est consacré est celle d'un tableau accroché au mur, sur lequel figure un portrait du philosophe. Décalé sur la gauche de l'image, ce portrait souligne non seulement le caractère non central de la figure auctoriale, mais aussi le fait qu'il ne s'agit jamais que d'une représentation, puisque le visage de Schopenhauer n'est livré qu'à la faveur d'une image dans l'image dont le caractère d'artefact est accusé.

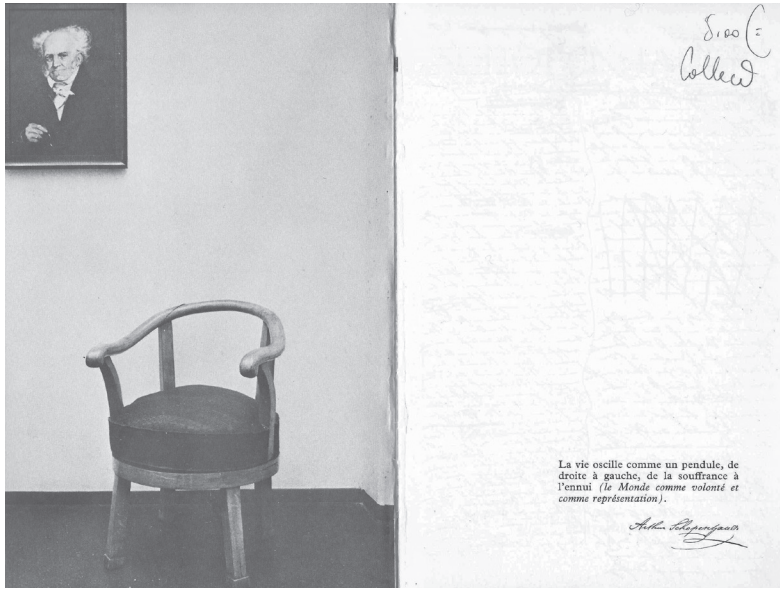
12 Jean-Pierre Cotten, *Heidegger*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1974.

13 Jean-Claude Margolin, *Bachelard*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1974.

14 Jean Ricardou, *Nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1973.

15 Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1975.

16 Deux photos de groupe (Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 8) – les fameuses de Mario Dondero –, et cinq autres prises lors du colloque organisé en 1971 à Cerisy (*ibid.*, p. 12 et p. 142) au total, auxquelles s'ajoutent, en miniature, des portraits de Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou lui-même, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute (qui réapparaît encore p. 177) et Claude Simon.



Didier Raymond, *Schopenhauer*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1979, deuxième de couverture.

Dans la perspective que la direction de Roche imprime manifestement à la série, nombre de conventions sont bousculées, avec une jubilation manifeste dans certains cas, comme dans le centième volume, consacré à un écrivain imaginaire, *Ronceraille*, avec la complicité de Roche, auteur – non crédité¹⁷ – de certaines des photographies de cette supercherie qui fait figure de chant du cygne, voire de sabotage¹⁸. Tout se passe comme si la fameuse mort de l'auteur, actée par Barthes en 1968, opérait sur la configuration de cette collection, parallèlement au développement, au sein des Éditions du Seuil, des collections et revues « Poétique » et « Tel Quel », dont Roche est l'un des animateurs et Barthes l'une des figures tutélaires¹⁹.

« Les Contemporains » : déconstruction de l'iconographie

Si elle revêt d'autres formes, cette ligne de conduite se prolonge, quelques années après, dans « Les Contemporains ». Certes, le traitement de l'iconographie paraît à première vue moins iconoclaste dans cette collection au format un peu plus

17 Comme il le révèle quelques années plus tard, les photographies signées par son ami Gilles Lapouge sont en réalité de lui (Denis Roche, *La Disparition des lucioles [réflexions sur l'acte photographique]*, Paris, Éditions du Seuil [Fiction & Cie], 2016 [1982], p. 165).

18 Sur l'iconographie de ce volume, voir David Martens, « Une supercherie collaborative. Claude Bonnefoy et Denis Roche dans l'ombre de Marc Ronceraille », dans David Martens et Galia Yanoshevsky (dir.), « L'image de l'écrivain dans les collections de monographies illustrées », *Nottingham French Studies*, vol. 50, n° 3 (2019), p. 348-365.

19 Voir Philippe Forrest, *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 1995.

grand et à la facture un peu plus luxueuse (la couverture et la quatrième de couverture sont par exemple prolongées par un rabat)²⁰. À l'instar de la couverture de chacun des volumes, les images se détachent sur un fond blanc. Cette autonomisation, leur nombre plus restreint, aussi, semblent leur accorder moins d'importance, au profit d'un texte qui tend à exclure toute forme de biographie. Mais, dans le même temps, la place des images dans cette maquette manifeste également leur importance dans la nouvelle collection, lancée par un Denis Roche qui s'est désormais fait une place dans le champ de la photographie.

Compte tenu de leur facture, aussi bien que de leur teneur, le public cible de la série paraît quelque peu plus restreint que celui d'« Écrivains de toujours ». Le monde académique paraît en effet constituer le principal lectorat visé en même temps que le principal vivier des auteurs de ces livres. Indéniablement, l'époque a changé. Les positions qui étaient hétérodoxes à la fin des années 1960 et durant les années 1970 paraissent désormais bien admises et ne semblent plus devoir s'afficher de façon militante. Focalisés sur l'œuvre et son commentaire, ces livres montrent un apaisement quant à l'interdit relatif à une approche centrée sur l'auteur. Pourtant, signe qu'elle demeure en toile de fond, cette option semble tout de même devoir être explicitement écartée. En témoigne l'ouverture du premier volume de la collection, consacré à Claude Simon, par Lucien Dällenbach :

Le lecteur doit être prévenu qu'il ne trouvera qu'occasionnellement dans ce livre de quoi satisfaire son éventuelle curiosité biographique ou anecdotique. Claude Simon désignant ici un texte, mon premier soin a été d'écouter ce texte [...] ²¹.

Cette position faisant de l'auteur un « texte » est régulièrement déclinée dans les ouvrages de la collection. Elle situe le volume, et la série qu'il ouvre, dans une orientation marquée du champ de la critique. Elle indique en outre que les concepteurs de ces ouvrages ont à composer avec le risque « biographique ou anecdotique » attaché aux images et doivent les rendre compatibles avec l'approche textualiste : premièrement, en légendant les images par des citations de l'œuvre ; deuxièmement, en montrant par l'image la genèse de l'œuvre ; troisièmement, en soulignant l'implication de l'auteur dans l'élaboration de cette iconographie ; enfin, en jouant de cette implication pour déconstruire les attendus de ce type de représentations.

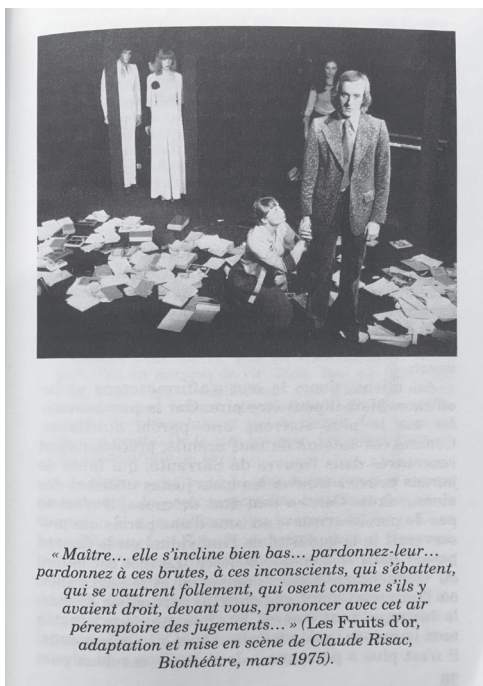
Légendes à l'œuvre

Un nombre significatif des images figurant dans ces ouvrages représentent non pas l'auteur mais son œuvre en tant que telle ou l'univers qu'elle a généré. La collection n'adopte pas le principe anthologique qui caractérisait « Écrivains de toujours », mais ces ouvrages distillent des extraits de l'œuvre au-delà des seuls textes commentés, dans les légendes de l'iconographie. Ainsi en va-t-il de certains clichés

20 Les incidences induites par les différences entre les maquettes d'« Écrivains de toujours » et des « Contemporains » mériteraient peut-être de faire l'objet d'un examen dans les archives des Éditions du Seuil.

21 Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988, p. 5.

de représentations théâtrales accompagnés d'un extrait de la pièce. Ils accentuent l'incarnation de l'œuvre par la trace iconographique de l'une de ses mises en scène, comme pour l'« adaptation et mise en scène » des *Fruits d'or* par Claude Risac en 1975, qui reprend une tirade de la pièce correspondant à la photographie²².



« Maître... elle s'incline bien bas... pardonnez-leur...
pardonnez à ces brutes, à ces inconscients, qui s'ébattent,
qui se vautrent follement, qui osent comme s'ils y
avaient droit, devant vous, prononcer avec cet air
péremptoire des jugements... » (Les Fruits d'or,
adaptation et mise en scène de Claude Risac,
Biothéâtre, mars 1975).

Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions
du Seuil (Les Contemporains), 1991, p. 25.

Régulièrement adopté dans des séries plus anciennes (notamment dans la série de Seghers « Théâtre de tous les temps » (1966-1973), le procédé n'est pas particulièrement original. En revanche, le lien entre texte et image est moins évident lorsque, comme dans le *Marguerite Duras*²³ ou le *Francis Ponge*²⁴, plusieurs photographies sont légendées par des citations d'œuvres de ces auteurs.

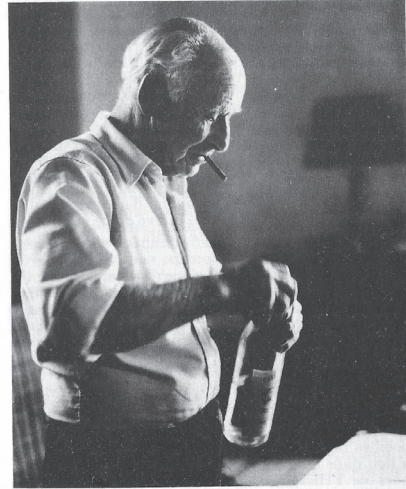
22 « Maître... elle s'incline bien bas... pardonnez-leur... pardonnez à ces brutes, à ces inconscients, qui s'ébattent, qui se vautrent follement, qui osent comme s'ils y avaient droit, devant vous, prononcer avec cet air péremptoire des jugements... » (Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions du Seuil [Les Contemporains], 1991, p. 25).

23 Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1992, p. 30, p. 56, p. 71, p. 102, ou encore p. 138.

24 Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988, p. 56 et p. 73.



Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1992, p. 56.

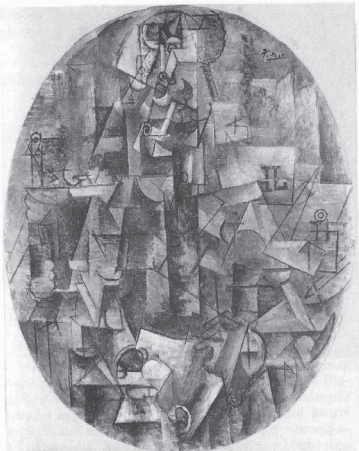


Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988, p. 73.

Traces tangibles de l'être biographique et extra-textuel de l'écrivain, ces images se trouvent rapportées à ses textes. L'auteur y est donné à voir par des photographies dont la lecture est façonnée par ses propres mots, et qu'il signe dès lors d'une certaine façon (ou plutôt qu'on lui fait contresigner). Rapportés à son œuvre, ces portraits tendent ainsi à se donner à lire comme des autoportraits.

Dans ce contexte, le discours critique se dote d'une plus-value symbolique en puisant une clé de lecture au sein de l'œuvre, dont il se rapproche voire à laquelle il tend à s'identifier à la faveur de cette opération. Ce faisant, l'iconographie participe du commentaire et se trouve non pas tant commentée que placée sous le signe de l'œuvre. Davantage, le choix des images se voit parfois même rapporté à l'auteur en personne. Dans le *Nathalie Sarraute* d'Arnaud Rykner, sept pages reproduisent ainsi des toiles de peintres du XX^e siècle (à l'exception d'un Rembrandt). Outre leur titre et le nom de leur auteur, la légende de ces tableaux précise qu'ils ont été choisis par

Sarraute pour la couverture de la réédition de ses livres dans la collection « Folio ». Ainsi du premier : « *Picasso, L'Homme à la pipe [...]. Choisi par Nathalie Sarraute pour la couverture de Portrait d'un inconnu (coll. « Folio »). La référence éclatée fait jaillir une vérité nouvelle derrière le masque des apparences* »²⁵.



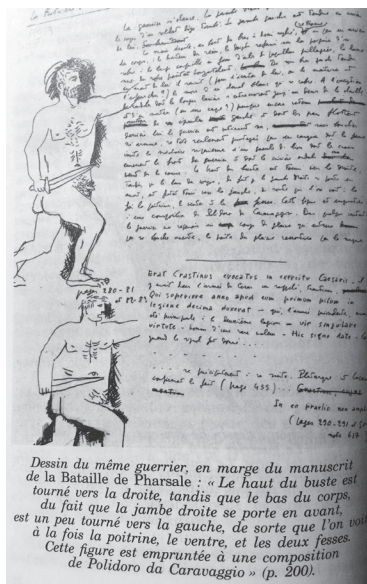
Picasso, L'Homme à la pipe (Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas). Choisi par Nathalie Sarraute pour la couverture de Portrait d'un inconnu (coll. « Folio »). La référence éclatée fait jaillir une vérité nouvelle derrière le masque des apparences.

Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1991, p. 51.

Cette légende, dont la dernière phrase s'apparente à un commentaire éclairant le sens du tableau, opère la greffe entre l'œuvre étudiée, son étude et ce que l'image retenue est censée figurer à propos du roman en question : un jaillissement de la vérité à travers l'éclatement de la référence, qui constitue, selon le commentaire d'Arnaud Rykner, l'un des caractères décisifs de l'œuvre sarrautienne. Ces images, qui inclinent à l'abstraction ou en relèvent pleinement, livrent ainsi une sorte de portrait-robot de l'œuvre. Toutefois, évincé, l'auteur fait retour par la bande de la légende, même si l'opération procède d'un après-coup (la réédition en poche). Sans compter que le procédé ne mobilise l'œuvre que telle qu'elle a été publiée. Or cette dernière n'est pas le seul centre d'intérêt de l'iconographie dans « Les Contemporains ».

Iconographier la genèse

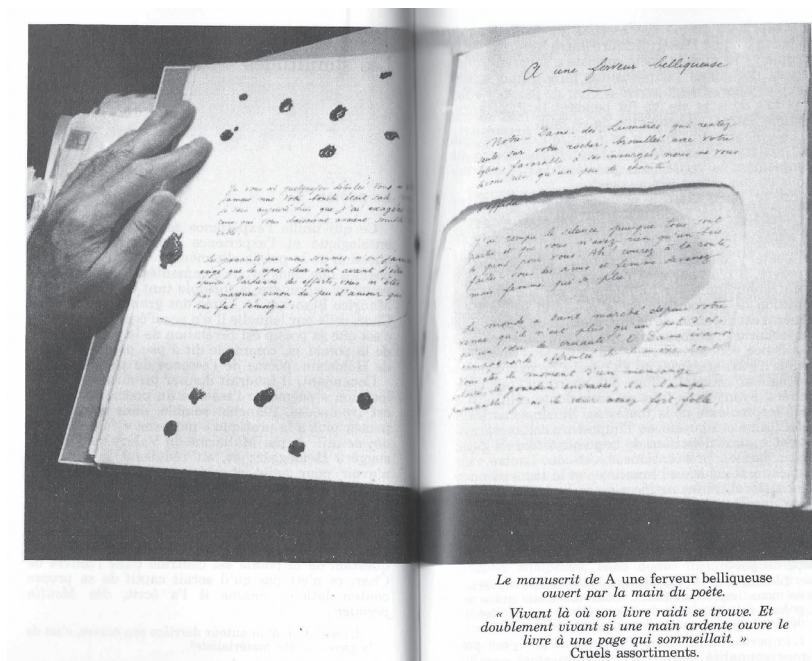
Cette rencontre entre texte et iconographie se joue également au sein de l'image, lorsqu'il s'agit de témoigner de la genèse de l'œuvre à travers des fac-similés de manuscrits. Dans le *Claude Simon*, par exemple, plusieurs dessins et manuscrits agrémentés de dessins de l'auteur se voient légendés par des citations de l'œuvre publiée, avec mention de la pagination correspondante dans l'édition originale.



Lucien Dällenbach, *Claude Simon*,
Paris, Éditions du Seuil (Les
Contemporains), 1988, p. 26.

Simple, ce dispositif met sous les yeux du lecteur, sur la même page, l'œuvre telle qu'elle a été publiée et le résultat du geste créateur dans sa forme brute, originale et unique. À travers ce palimpseste icono-textuel, le lecteur appréhende ainsi, comme *in gestatio nascendi*, l'œuvre telle qu'elle fut en train de se faire.

Cette trace du geste auctorial, le René Char d'Éric Marty le met à l'honneur sur l'une des rares doubles pages d'un ouvrage de cette collection entièrement dévolue à l'image. Elle présente « [l]e manuscrit de *A une ferveur belliqueuse* ouvert par la main du poète », légendé d'un extrait de *Cruels assortiments* de Char qui livre sur un mode poétique la clé de ce qui est donné à voir : « Vivant là où son livre raidi se trouve. Et doublement vivant si une main ardente ouvre le livre à une page qui sommeillait »²⁶.



Éric Marty, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1990, p. 84-85.

L'attrait symbolique du manuscrit, qui tient à sa valeur de relique – il est saisi de biais, de façon fortement esthétisée et d'une manière qui n'en rend pas commode la lecture –, est renforcé par la présence de la main de son auteur²⁷. À travers cette image, le poète assimilé à sa main, manifestation feutrée d'une puissance magique, rendrait la vie à son livre.

Mais le geste créateur lui-même a des modèles, qui peuvent laisser des traces dans l'œuvre. Dans le *Claude Simon*, plusieurs clichés figurent des objets présentés comme ayant présidé à la genèse de l'œuvre, et qui s'y trouvent décrits, à l'instar des « cartes postales d'Histoire » ou de cette « Page du manuel de *Leçon de choses* »²⁸. L'une des sources de l'œuvre est ainsi présentée sous forme d'image, l'ouvrage contribuant à conférer à la lecture de ce récit une consistance documentaire et génétique en donnant à voir ce qui ne s'y trouve pas dépeint. Il en va de même pour le volume consacré par Georges-Arthur Goldsmith à Peter Handke. Il reprend plusieurs images de lieux décrits dans les œuvres de l'auteur, à commencer par celle qui figure au verso de la page de titre. Elle représente l'écrivain autrichien de dos. La page suivante affiche une discrète légende :

27 Sur les photographies de mains d'écrivains, voir David Martens, « Photographies de mains d'écrivains », dans Martin Mégevand (dir.), « Visibilités littéraires », *Littérature*, n° 195 (septembre 2019), p. 99-121.

28 Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 107 et p. 125, respectivement.

Page précédente : / *Peter Handke marchant le long du canal de l'Alm dont parle Le Chinois de la douleur et l'Après-midi d'un écrivain*²⁹.



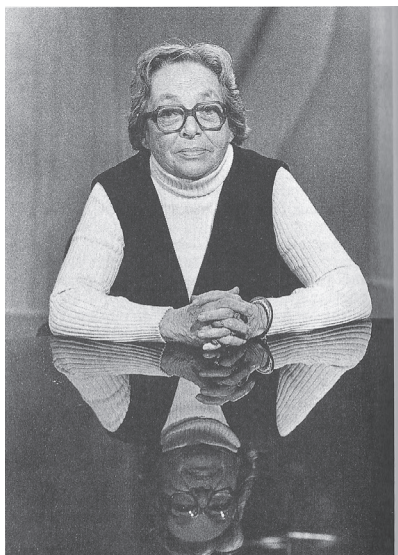
Georges-Arthur Goldsmith,
Peter Handke, Paris, Éditions du Seuil (Les
Contemporains), 1988, p. 3.

Portrait de l'auteur au visage soustrait, ou plutôt portrait au verso. Handke se voit inscrit à même l'univers dépeint par son œuvre, et donc, par opération métonymique, littéralement intégré à son univers, converti en matière littéraire à part entière. Comme le montre cette ouverture, ainsi que la main de René Char posée sur l'un de ses manuscrits, si le traitement de l'iconographie tend à donner une grande place aux textes commentés, la figure de l'auteur n'est donc jamais vraiment perdue de vue, qu'il s'agisse de faire voir les traits qu'il a tracés, les lieux qu'il a lui-même fixés à l'écrit ou l'iconographie qu'il a choisie pour accompagner ses textes. Rien d'étonnant dès lors à ce que ce sujet à la source de l'œuvre soit lui aussi représenté dans l'iconographie de ces volumes.

Auctorialiser l'iconographie

Si la collection « Les Contemporains » cherche à intégrer l'auteur dans son iconographie, elle le fait d'une manière qui tend à déconstruire la naturalité de ces images. Cette mise en question de la représentation impliquée dans l'œuvre des auteurs présentés en passe également par des clichés affichant leur caractère artefactuel. Ainsi d'une Duras aux miroirs, à laquelle fait écho une photographie à reflet prise sur le plateau d'Apostrophes³⁰, du portrait de Simon intitulé, à l'interrogatif, « Auto-biographie ?³¹ », ou encore de l'image de couverture du *Perec*³².

29 Georges-Arthur Goldsmith, *Peter Handke*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988, p. 4.
30 Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 222.
31 Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 63.
32 Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1990.



Marguerite Duras à « Apostrophes », 28 septembre 1984.
« Elle ne justifie rien. Elle avance (...).
Elle change d'histoire. L'histoire qu'elle raconte
tous les soirs n'est jamais la même (...).
Chaque jour, elle invente son histoire. »

Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1992, p. 222.



Auto-biographie ?

Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988, p. 63.

GEORGES PEREC



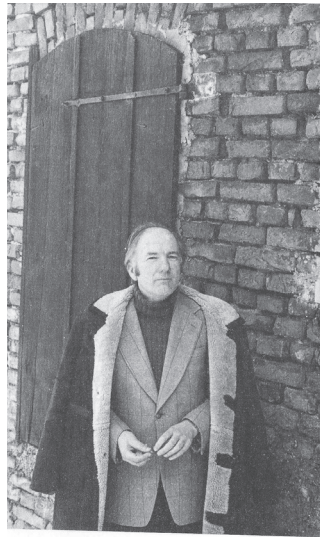
par Claude Burgelin

LES CONTEMPORAINS • SEUIL

Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris,
Éditions du Seuil (Les Contemporains),
1990.

Ce dédoublement est accentué sur plusieurs images de ces volumes, qui tirent parti de la dimension sérielle de la photographie afin d'en souligner le caractère artificiel. Ainsi, les planches contacts présentant Simon et Perec, outre l'effet de démultiplication qu'elles impliquent, montrent la fabrique de l'image, à travers ce qui constitue un équivalent du manuscrit dans l'ordre du photographique.

Par ailleurs, la pitrerie de Perec, qui regarde en face l'objectif, et par conséquent interpelle le lecteur³³, marque une conscience de ce qui se joue dans la saisie de l'image. Cette dimension s'accroît dans le *Thomas Bernhard* de Chantal Thomas – un portrait de l'auteur l'y désigne comme « *l'inventeur de sa propre légende, l'auteur de ses "données" biographiques*³⁴ ».



Ohlsdorf, 1982.
Thomas Bernhard est l'inventeur
de sa propre légende,
l'auteur de ses « données » biographiques.

Chantal Thomas, *Thomas Bernhard*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1990, p. 60.

Cette légende au sujet d'une légende a de quoi éveiller le soupçon du lecteur. Dans le portrait de Bernhard que dressent ces images, les légendes souligneraient chez l'écrivain une conscience aiguë des enjeux de l'iconographie : « *Thomas Bernhard dans la campagne d'Ohlsdorf, en 1982. "Et si, un jour, vous vous promenez dans une forêt et que quelqu'un vous prend en photo, alors, pendant quatre-vingts ans, vous serez celui qui se promène toujours dans cette forêt" (entretien avec Werner Wögerbauer)*³⁵. »

33 Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (Culture & Communication), 2017, p. 106.

34 Chantal Thomas, *Thomas Bernhard*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1990, p. 60.

35 *Ibid.*, p. 227.



Thomas Bernhard dans la campagne d'Ohlsdorf, en 1982

*« Et si, un jour, vous vous promenez dans une forêt
et que quelqu'un vous prend en photo, alors,
pendant quatre-vingts ans, vous serez celui qui
se promène toujours dans cette forêt »
(entretien avec Werner Wögerbauer).*

Chantal Thomas, *Thomas Bernhard*, Paris, Editions du Seuil (Les Contemporains), 1990, p. 227.

À la faveur de cette citation, l'iconographie de l'ouvrage se trouve tout entière placée sous l'autorité des conceptions de l'écrivain à propos de cet art du « ça a été » cher au Barthes de *La Chambre claire*. Cette attention à l'effet réifiant de la photographie se voit d'autant mieux prêtée à Bernhard qu'il est plus loin dépeint comme « [p]hotogénique et conscient de l'être » et « s'ingéni[ant] à déjouer les pièges du vis-à-vis et de l'image qui voudrait le fixer »³⁶. Ce portrait des « années 1980 » est légendé de façon à inviter le lecteur à ne pas plus se laisser prendre au piège de l'iconographie que l'écrivain lui-même. Cette instauration d'une distance critique a en outre pour effet de dédoubler l'auteur, objet de l'image en même temps que sujet conscient d'en être réduit à ce statut de figure figée, à laquelle toutefois cette conscience le soustrait.

36 *Ibid.*, p. 180.



Thomas Bernhard dans les années 1980.
Photogénique et conscient de l'être, il s'ingénie
à déjouer les pièges du vis-à-vis et
de l'image qui voudrait le fixer.

Chantal Thomas, *Thomas Bernhard*, Paris,
Éditions du Seuil (Les Contemporains),
1990, p. 180.

Certains volumes accentuent cette participation de l'auteur, en même temps que son dédoublement, en représentant par l'image sa familiarité avec son critique. Outre un entretien, marqué par le tutoiement, entre le romancier et Lucien Dällenbach, le *Claude Simon* présente une photo de groupe, prise à l'occasion d'un colloque à Genève³⁷, sur laquelle figurent l'auteur et son critique. Il en va de même dans le *Peter Handke*, qui présente à nouveau l'écrivain autrichien marchant le long du canal d'Alm, de face cette fois, en compagnie de « son traducteur français, Georges-Arthur Goldsmith, dont il est l'ami (et le traducteur) »³⁸. Ces clichés rendant visible une amitié (et une réciprocité par voie de traduction, pour les seconds) constituent une autre façon de formaliser l'aspect pluriel de l'auctorialité partagée à l'œuvre dans ces ouvrages³⁹.

37 Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 149.

38 Georges-Arthur Goldsmith, *Peter Handke*, *op. cit.*, p. 65.

39 Sur le partage de l'auctorialité dans ce type de collections, voir Mathilde Labbé, « Dialogue de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" » [en ligne], dans David Martens et Mathilde Labbé (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035762ar>].



Colloque de Genève, novembre 1986.
De gauche à droite, au premier rang :
Jérôme Lindon, Claude Simon, Jacques Geninasca,
Mme Réa Simon,
Lucien Dällenbach, Jean-Luc Seylaz,
Mme Maria Dragonetti.

Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988, p. 149.



Peter Handke et son traducteur français
Georges-Arthur Goldschmidt, dont il est l'ami
(et le traducteur), au bord du canal de l'Alm.

Georges-Arthur Goldsmith, *Peter Handke*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988, p. 65.

Fréquent, le motif de l'amitié entre écrivain et critique revêt le plus souvent la forme du témoignage complice (sur le mode du « quand je fréquentais X, il me racontait souvent... »). Il est en revanche peu usité avant cette époque sur le mode iconographique. Dans une collection telle que « Poètes d'aujourd'hui », qui fait une place plus conséquente aux auteurs vivants qu'« Écrivains de toujours », il ne l'est que dans le volume consacré au poète belge Maurice Carême⁴⁰, ainsi que (curieux voisinage...) dans celui que Christian Prigent signe en 1977... à propos d'un certain Denis Roche⁴¹. Dans « Les Contemporains », proportionnellement plus fréquent, il marque une pluri-auctorialité, qui va jusqu'à suggérer et parfois donner à voir la participation de l'auteur à la fabrique de son iconographie.

Genèses de l'iconographie

Jusqu'à une date récente, dans l'histoire de la critique, il était assez exceptionnel qu'un auteur prenne part, de façon visible, aux ouvrages qui lui étaient consacrés. En vertu d'une sorte de tabou tacite, un interdit semblait peser sur les interventions de ce type⁴². Peut-être à la suite de la transgression de cet interdit par le *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans « Les Contemporains », les choses changent. Ainsi, dans le volume consacré à Peter Handke, une photographie représente l'écrivain

40 Jacques Charles, *Maurice Carême*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1965, non paginé, immédiatement après la page 178.

41 Christian Prigent, *Denis Roche*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1977, non paginé, immédiatement avant la page 77.

42 Sur ces questions, voir David Martens, « La promotion de l'écrivain par lui-même dans les collections de monographies illustrées de poche » [en ligne], conférence donnée en janvier 2016 à l'Université de Caen, dans le cadre des conférences-ateliers de l'ANR LITTÉPUB (Littérature publicitaire et publicité littéraire de 1830 à nos jours) [<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/3849>].

accroupi devant une boîte de clichés, « *triant les photographies destinées au présent ouvrage*⁴³ ».



Peter Handke triant les photographies destinées au présent ouvrage.

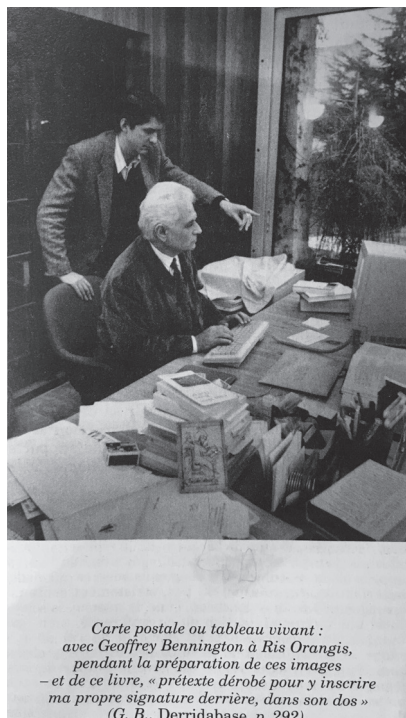
Georges-Arthur Goldsmith, *Peter Handke*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988, p. 192.

En donnant à voir la fabrique non plus de l'œuvre cette fois, mais du livre qui lui est consacré, une telle mention estompe la frontière en vertu de laquelle interagissent traditionnellement l'auteur et ses critiques.

Dès lors qu'il a pris part à son élaboration, l'écrivain auquel est consacré un ouvrage de critique tend à l'adoubé par cette participation. Ce faisant, il le contresigne d'une façon ou d'une autre, au moins en lui donnant son aval (ce qui ne va bien sûr pas sans risque de contrôle voire de censure à l'endroit du discours critique). La mise en scène de cette participation, par ce qu'elle implique de réflexivité et de dénaturalisation des codes en vigueur, s'inscrit parfaitement dans la tonalité des jeux, alors qualifiés de « post-modernes », qui occupent le devant de la scène au sein du monde culturel de la fin des années 1980 et du début des années 1990, et dont la déconstruction est l'une des déclinaisons. Ce phénomène atteint d'ailleurs une forme de plein accomplissement au sein du volume consacré à Jacques Derrida et co-signé par Geoffrey Bennington et le philosophe.

43 Georges-Arthur Goldsmith, *Peter Handke*, op. cit., p. 192.

Difficile de ne pas attendre de Derrida, figure de proue de la déconstruction, qu'il déconstruise le modèle implicite de la collection. Le *Derrida* présente un dispositif atypique : sous la lecture de l'œuvre du philosophe proposée par Bennington, sur le troisième tiers du bas de chaque page, et tout au long de l'ouvrage, Derrida livre un texte particulier, de nature autobiographique, intitulé « Circonfession ». Ce partage de l'auctorialité s'incarne dans le cliché sur lequel on voit figurer ensemble les deux auteurs du livre, Bennington debout derrière Derrida au clavier et pointant du doigt l'écran de son Mac : « *Carte postale ou tableau vivant : avec Geoffrey Bennington à Ris Orangis, pendant la préparation de ces images – et de ce livre, "prétexte dérobé pour y inscrire ma propre signature derrière, dans son dos"*⁴⁴ ».



Geoffrey Bennington et Jacques Derrida,
Jacques Derrida, Paris, Éditions du Seuil,
(Les Contemporains), 1991, p. 15.

La caractérisation de cette image comme « carte postale » est une allusion à la couverture du livre de Derrida ainsi intitulé. Une reproduction de l'image de couverture de cet ouvrage paru chez Flammarion en 1982 figure d'ailleurs sur le bureau du philosophe. La légende appelle ainsi à voir dans cette photo une réplique,

44 Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1991, p. 15.

discrète mais savamment composée (et posée), de cette image sur laquelle deux philosophes antiques se trouvent dans la même posture que les deux philosophes contemporains, à ceci près que ces derniers disposent d'un équipement informatique dernier cri (à l'époque du cliché, du moins...). Manière de mettre en abyme le dispositif à deux auteurs à travers une image légendée par la fin d'une phrase qui est celle sur laquelle s'achève le texte de Bennington, intitulé « Derridabase ».

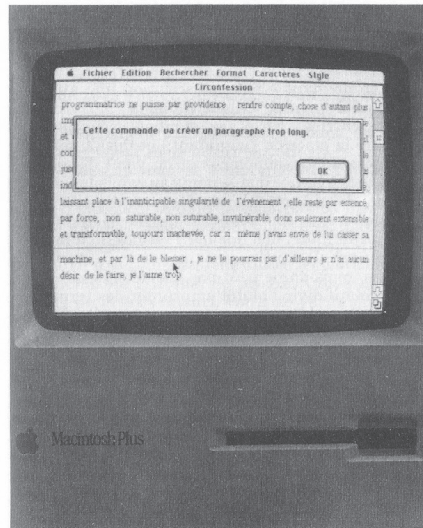
L'écran de cet ordinateur apparaît un peu plus loin sur un cliché, présentant au regard un passage de « Circonfession » qui correspond au texte publié au bas de la page précédente.

d'autres signifiants, jamais de signifiés. On l'a déjà dit, un signifié se trouve n'être qu'un signifiant mis dans une certaine position par d'autres signifiants : il n'y a pas de signifié ou de sens, il n'y en a que des « effets » (POS, 90). Mais ce privilège accordé au signifiant le détruit aussitôt : en effet, le signifiant « signifiant » ne signifie que dans son rapport avec (le signifiant) « signifié », qu'il pose d'emblée en position de priorité. « Signifiant » et « signifié » s'entr'impliquent, tout comme ils impliquent « signe » et « référent ». Il nous est impossible de stipuler (selon un geste qui est parfois celui de la philosophie analytique) que « signifiant » désormais n'impliquera pas « signifié » comme son corollaire, sous peine, comme Humpty Dumpty, de tomber dans l'illusion du conventionnalisme, et d'oublier qu'on reçoit la langue et ses sédimentations plutôt qu'on ne la crée. Ce rapport à la langue, qui a toujours commencé avant nous, implique le tout de la déconstruction, et nous y reviendrons plus d'une fois.

12. Il faudrait donc trouver un nouveau langage. Cela risque d'être un fantôme à peine moins naïf que celui qui veut continuer à employer les vieux termes en changeant l'emploi d'un coup par simple décret. Imaginons qu'on remplace « signi-

mènes dits aléatoires, les moins systémiques, les plus indécidables des phrases que j'ai faites ou défaits, cette matrice pourtant s'ouvre, laissant place à l'anticipable singularité de l'événement, elle reste par essence, par force, non saturable, non suturable, invulnérable, donc seulement extensible et transformable, toujours inachevée, car si même j'avais envie de lui casser sa machine, et par là de le blesser, je ne le pourrais pas, d'ailleurs je n'ai aucun désir de le faire, je l'aime trop.

36



« Entre l'aléatoire et le calculable [...] la chance et la nécessité » : la loi provisoire de Circonfession, une machine – avec laquelle il fallut calculer son souffle, ponctuer chaque période, arrêter le contour de la périphrase, circonscrire en un mot pour que l'événement défie ou surprenne l'autre machination. Plus un signe après l'avertissement : commande contre commande.

Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, (Les Contemporains), 1991, p. 36-37.

Le texte et sa fabrique sont à nouveau mis en vis-à-vis, et ainsi dédoublés, mais sous une forme non manuscrite. Tout se passe comme s'il s'agissait de dépasser la fonction simplement documentaire de l'iconographie au profit d'un usage à valeur exemplaire : il s'agirait de mettre au diapason le caractère déconstructeur du commentaire avec le traitement de l'image, qui est ici image de l'image d'un texte. Cette dimension métaréflexive s'emploie à réaliser *en actes* les théories de Derrida

sur le signe, l'écriture et la biographie, telles qu'elles se trouvent exposées dans le livre, tout en mettant en question les normes de ce type d'ouvrages.

Bennington le souligne dans une notice intitulée « Actes (la loi du genre) », qui précède la fin du livre et fournit des données biobibliographiques, ainsi qu'une abondante iconographie :

[L]a deuxième partie de cet ouvrage s'engage précisément comme une autre *partie*, au sens du jeu ou de la donne. Qu'il s'agisse de biographie, de bibliographie ou d'iconographie, je jouerai, sans doute par provocation à l'égard de mon partenaire, J. D. ou tout autre lecteur, un jeu qui consiste à suivre « la loi du genre » [...] ou les normes reçues, celles-là même que J. D. n'a cessé de mettre en question⁴⁵.

Et d'ajouter plus loin, au sujet du choix d'images auquel il a procédé :

Quant aux images, « figures d'un portrait, voire d'un autoportrait », mes choix obéissent à la même convention : ceci est *une vie*, parmi d'autres, réelles, possibles, fictives ou secrètes⁴⁶.



Dans la présentation du volume de « Poètes d'aujourd'hui » qu'il signe au sujet de Denis Roche, Christian Prigent écrit que consacrer à l'auteur du *Mécrit* un volume dans une telle collection revient à faire entrer « le loup dans la bergerie⁴⁷ ». Il semble en aller de même lorsque la direction d'« Écrivains de toujours » est confiée au poète, qui venait de proclamer que « la poésie est inadmissible » (dans *Le Mécrit*, 1972). Si, compte tenu du peu de traces qu'il en reste dans les archives, il semble difficile d'évaluer précisément l'apport de Roche, force est de constater que, dans les dernières années d'existence de la collection, l'usage de l'iconographie tranche avec le passé de la série. « Écrivains de toujours » s'éteindra cependant, malgré le traitement parfois décapant dont les images font l'objet dans les volumes publiés durant les années 1970.

Dans « Les Contemporains », le nombre d'images publiées dans chaque volume est moindre que dans ceux d'« Écrivains de toujours ». Elles n'en revêtent pas pour autant un rôle moins central. Elles sont traitées de façon à déconstruire certains des attendus de l'iconographie de l'auteur en général, et de ce type de collections en particulier. Ces images sont à l'image des œuvres des auteurs présentées dans ces livres, et elles en viennent également à être utilisées de façon telle qu'elles correspondent à l'esprit dans lequel ces textes critiques sont élaborés. En témoignent les remerciements que Lucien Dällenbach adresse à ceux qui l'ont aidé à « harmoniser » son texte et les images figurant dans son *Claude Simon* :

45 Geoffrey Bennington, « Actes (la loi du genre) », dans *Jacques Derrida, op. cit.*, p. 295.

46 *Ibid.*, p. 297.

47 Christian Prigent, *Denis Roche, op. cit.*, p. 9.

Quant aux illustrations avec lesquelles mon texte dialogue parfois fort intimement, je les ai voulues le moins redondantes possible et accordées d'abord aux inflexions de ma lecture : on trouvera bon qu'elles lui servent tour à tour de complément d'information, d'accompagnement au sens musical du terme, et à l'occasion aussi de prolongement imaginaire, c'est-à-dire de support à la rêverie⁴⁸.

L'on pourrait être tenté de se demander dans quelle mesure cette inclination – qui n'est certes pas généralisée à l'échelle de chaque volume et s'estompe entre le dixième et le quinzième volume – recoupe les opérations que le travail photographique de Denis Roche fait subir à la représentation. Les entretiens réalisés avec quelques auteurs de cette collection⁴⁹ tendent tous à montrer que Roche n'était pas un directeur de collection particulièrement dirigiste et qu'ils disposaient d'une considérable latitude dans le choix des images. Manifestement, si une orientation claire se dessine dans le traitement de l'iconographie au sein de la collection, elle tient plutôt au cadre qu'elle impose et aux orientations des critiques sollicités, de toute évidence peu enclins à promouvoir le principe de l'homme et l'œuvre, son soubassement biographique et ce qu'il implique sur le plan de l'iconographie de l'auteur.

L'époque est marquée, pour les écrivains (mais, aussi bien, pour les philosophes) par les impératifs d'une exposition de soi qui en passe désormais de façon privilégiée par d'autres canaux, télévisuels en particulier. Dans ce contexte médiatique en mutation, si l'auteur et ce qu'il représente peuvent tenir lieu de repoussoir au regard de ses écrits, l'inflexion manifestée par « Les Contemporains » n'en témoigne pas moins de ce que la figure auctoriale demeure un pôle de référence du discours critique, fût-ce à titre d'entité à déconstruire. Si une certaine loi du genre se trouve ainsi mise à mal, elle ne l'est cependant qu'au prix de l'instauration d'une nouvelle loi, fondée précisément sur la remise en question des attendus et des formes de la première.

Cette orientation quelque peu iconoclaste se profile comme une sorte de chant du cygne des collections de ce type. Indéniablement, elles paraissent quelque peu passées de mode. Leur public se restreint sensiblement à la faveur notamment du passage d'un discours destiné au grand public cultivé et aux étudiants (dans « Écrivains de toujours ») à des approches plus strictement académiques et adressées davantage aux universitaires et aux spécialistes (dans « Les Contemporains »). De l'une à l'autre de ces deux séries, et jusqu'à la brève relance de la première, il semble qu'un certain modèle critique finisse par rendre les armes, non sans s'être essayé à se transformer. Est-ce à dire que l'esprit des collections doit mourir deux fois ?

48 Lucien Dällenbach, *Claude Simon, op. cit.*, p. 6.

49 Marie-Claude Hubert, Éric Marty, Arnaud Rykner et Emmanuel Souchier, que je remercie vivement d'avoir accepté de répondre à mes questions.

Références

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1975.
- BENNINGTON, Geoffrey et Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1991.
- BEYAERT-GESLIN, Anne, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (Culture & Communication), 2017.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1992.
- BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1990.
- CHARLES, Jacques, *Maurice Carême*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1965.
- COTTEN, Jean-Pierre, *Heidegger*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1974.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988.
- DIAZ, José-Luis, *L'Homme et l'Œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France (Les Littéraires), 2011.
- FORREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 1995.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1979 [1969].
- GLEIZE, Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains).
- GOLDSMITH, Georges-Arthur, *Peter Handke*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1988.
- LABBÉ, Mathilde, « Portrait de l'écrivain en Saint Jérôme : figurations du travail littéraire dans la collection "Écrivains de toujours" », dans David MARTENS, Jean-Pierre MONTIER et Anne REVERSEAU (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages et enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 245-254.
- , « Dialogue de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" » [en ligne], dans David MARTENS et Mathilde LABBÉ (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035762ar>].
- MARGOLIN, Jean-Claude, *Bachelard*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1974.
- MARTENS, David, « Photographies de mains d'écrivains », dans Martin MÉGEVAND (dir.), « Visibilités littéraires », *Littérature*, n° 195 (septembre 2019), p. 99-121.
- , « Une supercherie collaborative. Claude Bonnefoy et Denis Roche dans l'ombre de Marc Ronceraille », dans David MARTENS et Galia YANOSHEVSKY (dir.), « L'image de l'écrivain dans les collections de monographies illustrées », *Nottingham French Studies*, vol. 50, n° 3 (2019), p. 348-365.
- , « La promotion de l'écrivain par lui-même dans les collections de monographies illustrées de poche » [en ligne], conférence donnée en janvier 2016 à l'Université de Caen, dans le cadre des conférences-ateliers de l'ANR LITTÉPUB (Littérature publicitaire et publicité littéraire de 1830 à nos jours) [<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forg/3849>].

- , « Autoportrait de l'écrivain en vis-à-vis I. L'entretien d'écrivain dans les collections de monographies illustrées de poche "Qui êtes-vous ?" (La Manufacture) et "Les contemporains" (Le Seuil) » [en ligne], dans David MARTENS et Mathilde LABBÉ (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035766ar>].
- MARTENS, David et Mathilde LABBÉ, « Les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours". Émergence d'un nouveau modèle critique », dans Ivanne RIALLAND (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 229-241.
- MARTENS, David, Jean-Pierre MONTIER et Anne REVERSEAU (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie. Formes, usages et enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- MARTY, Éric, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1990.
- PRIGENT, Christian, *Denis Roche*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1977.
- RAYMOND, Didier, *Schopenhauer*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1979.
- RICARDOU, Jean, *Nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1973.
- ROCHE, Denis, *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 2016 [1982].
- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1991.
- SCIBIORSKA, Marcela, *Les Albums de la Pléiade. Histoire et analyse discursive d'une collection patrimoniale*, Thèse de doctorat, Louvain-la-Neuve / Paris, Université catholique de Louvain / Université Paris Sorbonne, 2018.
- THOMAS, Chantal, *Thomas Bernhard*, Paris, Éditions du Seuil (Les Contemporains), 1990.
- WAGENBACH, Klaus, *Kafka* (1968), traduction d'Alain Huriot, Paris, Éditions du Seuil (Écrivains de toujours), 1974.



Les marmites à livres. Logiques de sélection des œuvres et construction des collections

HERVÉ SERRY

La connaissance des mondes du livre et de l'édition a largement bénéficié de l'attention portée par les chercheurs à la segmentation de la production par le biais des collections. L'intérêt porté aux cultures populaires, aux formats et aux matérialités des supports de l'imprimé, aux questions liées à l'augmentation du volume de production, à la réception et aux pratiques de lecture, à la vulgarisation des savoirs ou encore aux producteurs de livres, dont les éditeurs, a fréquemment pris pour support cette forme d'organisation des catalogues éditoriaux qui reposent sur la définition d'une unité intellectuelle et matérielle¹. Le prisme de la collection, comme dispositif d'administration des textes², est donc une entrée incontournable pour saisir les cultures éditoriales³. Le catalogue est « un outil pour l'historien⁴ » qui, parfois, peut combler l'absence de sources archivistiques. L'étude des collections peut procurer une cartographie objective et complémentaire des conditions d'exercice (des professionnels) et d'existence (des livres) au sein d'une maison d'édition que celle que révèlent l'examen des archives ou la réalisation d'entretien avec les acteurs de tous les services, auteurs et éditeurs compris. L'analyse de leur genèse, de leurs ramifications et recompositions, donne accès aux logiques à la fois intellectuelles, économiques, professionnelles et symboliques qui structurent une politique éditoriale⁵. Gérard Genette rappelle que l'idée de collection « n'est sans

-
- 1 Nous renverrons d'abord à Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation des citoyens au 19^e siècle*, Paris, Éditions de l'IMEC / EHESS, 1999.
 - 2 Donald McKenzie, *La Bibliographie et la Sociologie des textes*, Paris, Cercle de la Librairie, 1991.
 - 3 John Spiers (éd.), *The Culture of the Publisher's Series*, London, Palgrave, 2011, vol. 1.
 - 4 Anne Simonin, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de minuit », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 81 (1996), p. 119-129.
 - 5 De nombreux travaux l'illustrent, par exemple : Gérard Noiriel, « "L'Univers Historique" : une collection d'histoire à travers son paratexte (1970-1993) », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, vol. 18, n° 1 (1995), p. 110-131 ; Fanny Lorent, « La collection "Poétique" : terre d'accueil » [en ligne], *À l'épreuve*, novembre 2015 [<https://orbi.uliege.be/handle/2268/187564>] ; Hervé Serry, « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des éditions du Seuil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144 (septembre 2002), p. 70-79.

doute qu'une spécification plus intense, et parfois plus spectaculaire, de la notion de label éditorial⁶. »

Du point de vue du marché éditorial, on sait que les collections sont des instruments nécessaires, d'une part pour réduire les aléas des échanges et contribuer à la valeur accordée à ces biens, d'autre part afin de structurer l'allocation des ressources et des hiérarchies au sein des entreprises d'édition⁷. Cet objet éditorial, identifiable et clos, permet d'examiner l'ensemble des actions et des agents, individuels ou collectifs, qui contribuent à l'existence des livres. Autrement dit, il constitue une entité à part entière, dotée d'une identité et d'une autorité spécifique, à partir de laquelle les territoires de la production, de la distribution et de la prescription se définissent simultanément. Les relations qui unissent l'ensemble des intermédiaires de production en concurrence au sein d'une entreprise éditoriale pour l'élaboration des livres, et d'une collection, sont ainsi observables⁸.

Nous proposons, depuis des données objectives collectées pour le catalogue d'un éditeur littéraire généraliste, Le Seuil, de considérer la place et le rôle des collections dans la mise en place d'une stratégie générale d'entreprise. Nous augmenterons cette analyse par l'étude du *hors collection* – « la marmite » comme on l'appelait au Seuil –, afin d'évaluer comment cet espace éclaire la régulation générale d'un catalogue et des collections. L'arrangement « collection », à l'instar des « trois catalogues » que François Maspero a pu définir⁹, se déploie selon plusieurs logiques dont l'existence est rarement confrontée au « hors collection » dont on ne peut considérer, comme nous le verrons, qu'il s'agit d'un espace par défaut, voire neutre. Cet ensemble, parfois difficile à établir, participe pleinement de l'écologie globale d'un catalogue, c'est-à-dire des possibilités et des conditions d'existence d'une production culturelle. Les collections et le hors collection sont un même opérateur logique, un même dispositif technique destiné à fixer des frontières éditoriales. Ces catégories, dont les acteurs d'une entreprise d'édition s'emparent pratiquement, font l'objet de mobilisations multiples que nous allons considérer globalement et pas seulement du point de vue des labels identifiés¹⁰. Le catalogue, ainsi reconstitué dans toutes ses dynamiques, est une règle et un classement qui permettent d'appuyer des décisions pour construire une offre commerciale. Un autre fil rouge des débats internes du Seuil sur la création des collections relève de la surveillance des coûts et donc d'un impératif de rentabilité. Les genres,

6 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 26-28.

7 François Rouet, *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 2007.

8 Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (dir.), *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Archives contemporaines, 2014.

9 Le catalogue des livres publiés sous une marque, celui des livres non publiés, et enfin, les livres que l'existence d'une marque conduisent à exister sous une marque concurrente. François Maspero dans l'émission « On vous parle de Paris : Maspero, les mots ont un sens », réalisation (et commentaires) : Chris Marker, production ; Slon - Iskra, distribution ; Iskra, 1970, 16 mn.

10 Voir Franck Cochoy, *De la curiosité. L'art de la séduction marchande*, Paris, Armand Colin, 2011.

les collections et l'architecture du catalogue sont autant d'outils efficaces pour administrer les ressources disponibles. Le directeur ou la directrice de collection sont les figures les plus visibles des usages de cet objet éditorial¹¹. Le pouvoir éditorial qui s'exerce par l'attribution des collections est l'instrument d'une gestion de cette économie éditoriale, révélant, pour une part, les mécanismes rationalisateurs des outils d'administration. Et nous verrons, avec le cas de la création de la collection « Fiction & Cie » par Denis Roche, comment une stratégie d'entreprise, dans ses dimensions symboliques et économiques, peut être appréhendée par ce jeu des concurrences entre collections.

L'écologie d'un catalogue : pouvoirs et conditions d'existence des livres

Fondé en 1935 par Jean Plaquevent, abbé catholique, et ses disciples, Le Seuil est dans un premier temps une petite structure éditoriale au service d'un catholicisme militant¹². La Seconde Guerre mondiale freinera ses activités, mais après l'armistice, Jean Bardet et Paul Flamand, qui en sont devenus les seuls propriétaires, relancent avec détermination les activités du Seuil. Si le catholicisme est toujours présent, l'ambition est de bâtir un label généraliste, ouvert, porté par des valeurs humanistes et en phase avec son époque. Parmi les caractéristiques de cet éditeur nouveau venu, à une période où le monde éditorial connaît un profond renouvellement¹³, il faut noter que Bardet et Flamand, et leurs premiers alliés – dont la revue *Esprit* d'Emmanuel Mounier¹⁴ –, sont des *outsiders* dans les milieux intellectuels et éditoriaux parisiens¹⁵. La construction du catalogue ne s'appuie pas sur un réseau constitué ou un auteur prestigieux. Pas à pas, Bardet et Flamand réunissent une équipe de cadres qu'il n'est pas possible de présenter ici¹⁶. Cette lente élaboration est révélatrice des logiques à l'œuvre dans la légitimation d'un catalogue.

Au sortir de la guerre, après avoir travaillé durant quelques mois afin d'installer la nouvelle dynamique de leur maison, les patrons du Seuil orientent leur stratégie autour d'une mobilisation aussi complète que possible sur tous les genres relevant de l'édition littéraire généraliste. Assez rapidement, sans que toutes leurs initiatives aboutissent¹⁷, ils perçoivent et expriment la nécessité que la marque « Seuil » soit

11 En France, les débats récents autour de la rémunération des directeurs de collection – qui relevait du régime du droit d'auteur jusque-là – indiquent les définitions multiples que cette fonction peut prendre. Voir : Cécilia Lacour, « Un avenir compliqué pour les directeurs de collection », *Livres hebdo*, 15 novembre 2019.

12 Hervé Serry, *Aux origines des éditions du Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

13 Pascal Fouché (dir.), *L'Histoire de l'édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la Librairie, 1998.

14 Goulven Boudic, *Esprit 1944-1982. Les métamorphoses d'une revue*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2005.

15 Hervé Serry, « Figures d'éditeurs français après 1945 : habitus, habitus professionnel et transformation du champ éditorial », dans Bertrand Legendre et Christian Robin (dir.), *Figures de l'éditeur. Représentations, savoirs, compétences, territoires*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, p. 73-89.

16 Voir Hervé Serry, *Les Éditions du Seuil : 70 ans d'histoires*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2007.

17 Voir Hervé Serry « Comment et pourquoi les éditions du Seuil refusèrent-elles Samuel Beckett ? », *Littérature*, n° 167 (octobre 2012), p. 51-64.

identifiée à des directions précises, à commencer par des auteurs et des collaborateurs emblématiques, des noms de collections significatifs et des identificateurs visuels qui retiennent l'attention (couvertures)¹⁸. Pour la période qui nous occupe, 1943-1978 (cf. tableau *infra*), le rythme, d'abord relativement élevé, de création des collections indique la recherche d'une structuration de la production en interne et un affichage commercial vis-à-vis des prescripteurs (critiques), des intermédiaires de reventes des livres (libraires), puis des publics.

Une différence, sensible, que l'on constate entre le volume des collections « essais » et « fictions » semble être une particularité du Seuil. Si une comparaison plus large entre différents catalogues serait nécessaire – pour une période couvrant 1911-1975, le répertoire des collections de Gallimard est plus homogène de ce point de vue¹⁹ –, on peut avancer que cette différence s'inscrit au Seuil dans deux réalités. D'une part, nous l'avons déjà précisé, les fondateurs de la maison puis ses premiers animateurs dans les années 1950, sont assez éloignés de la centralité littéraire parisienne. Jusqu'aux débuts des années 1960, les écrivains les plus en vue parmi les cadres du Seuil demeurent des *outsiders*, à l'instar d'Albert Béguin, de Jean Cayrol, de François Régis Bastide ou, plus encore, ceux du pôle catholique, dont Luc Estang. D'autre part, l'esprit communautaire promu par Bardet et Flamand, et alimenté aussi bien par le catholicisme assumé que par la proximité avec le personnelisme d'*Esprit*, conforte la volonté de mutualisation des décisions dans un domaine littéraire dont les patrons du Seuil attendent beaucoup, tout en ayant conscience de leurs limites. À l'inverse, une plus grande liberté d'initiative existe pour le secteur des essais. Elle se traduit par le lancement régulier de collections dirigées par des personnalités identifiées dont le travail éditorial est légitimé par la volonté des collaborateurs du Seuil de s'engager dans les débats intellectuels et politiques de leur temps.

	Collections fondées ²⁰	Collections Essais	Collections Fictions	Hors coll. essais (titres)	Hors coll. fictions (titres)	Nouv. Essais Vol./%	Nouv. Fictions Vol./%
1943-1949	13	7 + 1	5	3	0	99/57 %	75/43 %
1950-1959	14	10	4	29	0	320/58 %	233/42 %
1960-1969	17	14	3	40	9	516/42 %	718/58 %
1970-1978	18	16	2	113	4	443/35 %	828/65 %
Total	62	48	14	185	13	1418/43 %	1854/57 %

18 Les évolutions des services sont un point important de cette dynamique. Pour exemple, Le Seuil recrute, en mars 1956, Serge Montigny, journaliste alors en voie de consécration professionnelle, afin de véritablement fonder un Service de presse au sein du Seuil.

19 Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition*, Paris, Gallimard, 2011, p. 351-383.

20 Il s'agit ici de montrer des tendances. Pour cela, nous avons opéré des consolidations d'ensembles depuis un catalogue interne des Éditions du Seuil. Cet objet, et chacune des catégories dont il est constitué, pourrait être, comme nous l'esquissions pour le « hors collection », le sujet d'une analyse particulière.

Pour les littératures, la principale structuration en séries intervient durant l'exercice 1958 avec le rassemblement des romans français sous une couverture ornée d'un « Cadre rouge », dont la collection tirera sa dénomination, et des romans traduits sous une couverture au « Cadre vert ». Cette nouvelle présentation, commandée et mise au point par le déjà célèbre typographe Pierre Faucheux, fait suite à des présentations variées élaborées par les services de la maison dont la diversité indiquait une réflexion inachevée sur l'identité du Seuil. Le journaliste, écrivain et éditeur François Nourissier pouvait écrire en 1956 que si Bardet et Flamand « valent, discrètement, les meilleurs éditeurs d'Europe », « ils ratent les romans » : « La couverture blanche du Seuil était synonyme de fadeur, de longueur. Devenue multicolore et entoilée, il ne semble pas qu'elle ait levé l'espèce de *deuil blanc* de la collection ; elle en a fait un deuil arlequin. Mais le romanesque paraît bien mort²¹. »

Le « Cadre rouge » et le « Cadre vert » seront collectivement administrés, par le comité littéraire dans son ensemble, avec un référent qui en sera, de fait, l'animateur sans en être officiellement le directeur. La défense d'une vision collective, si ce n'est collégiale, permet alors de rendre possible la cohabitation d'éditeurs issus de sensibilité et de générations différentes. Pour le « Cadre rouge », François-Régis Bastide est le référent de la collection jusque dans les années 1980. Quelques collections échapperont à cette logique. Dès 1951, la série « Méditerranée » est une singularité liée à la notoriété de l'auteur et éditeur qui l'anime, Emmanuel Roblès²², puis plus tardivement, avec plus de succès pour les écrivains d'avant-gardes réunis autour de *Tel Quel* de Sollers (1963)²³. Ces deux cas demeurent des exceptions : d'une part « Méditerranée » relève d'une logique de « niche » dont l'exploitation sera difficile, d'autre part, Le Seuil et Sollers partagent l'idée de maintenir l'ensemble *Tel Quel* dans un statut d'extraterritorialité par rapport à la maison. Comme nous le verrons, dans une tout autre configuration, « Fiction & Cie » de Denis Roche (1974) marquera une nouvelle étape : celle de l'abandon d'une prise en charge collective du genre littéraire au Seuil.

Pour leur part, les domaines « essais » connaissent un rythme de création beaucoup plus élevé. Il faut d'abord noter le dynamisme du Seuil dans ces secteurs où la maison connaît de nombreux succès en phase avec les dimensions militantes de son identité éditoriale. Pour les livres religieux qui interrogent la place de l'Église jusqu'au Concile de Vatican II en mettant en avant des visions hétérodoxes (avec Pierre Teilhard de Chardin²⁴), pour les questions historiques, économiques et politiques, ainsi la décolonisation ou les mouvements antiautoritaires de la fin

21 François Nourissier, *Les Chiens à fouetter sur quelques noms de la société littéraire et sur les jeunes gens qui s'apprennent à en souffrir*, Paris, Julliard, 1956, p. 67.

22 Hervé Serry, « L'identité militante des éditions du Seuil au prisme de la guerre d'Algérie », dans Martine Boyer-Weinmann, Mireille Hilsum et Chantal Michel (dir.), *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Kimé, 2011, p. 37-51.

23 Philippe Forrest, *Histoire de « Tel Quel » 1960-1982*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

24 Hervé Serry, « La publication des œuvres de Pierre Teilhard de Chardin aux éditions du Seuil », dans Étienne Fouilloux et Frédéric Gugelot (dir.), *Jésuites et littérature (XIX^e-XX^e siècles)*, Lyon, Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes – Religion, sociétés et acculturation (Chrétiens et sociétés), 2011, p. 155-174.

des années 1960. Il faut évoquer le travail éditorial de François Wahl, la création de l'« Univers historique » par Jacques Julliard et Michel Winock, une série liée à la revue *Esprit* qui est animée par Jean-Marie Domenach, l'« Histoire immédiate » des Lacouture, « Combats » de Claude Durand ou « Économie et Sociétés » de Robert Fossaert et Edmond Blanc. Ce volume régulier et conséquent de fondations de collections pour le domaine « essais » ne peut être rapporté à une inflation de séries éphémères liées à des questions d'actualité ou à des modes intellectuelles. Les séries ponctuelles ou qui s'essouffent après quelques titres existent, mais Le Seuil parvient à imposer plusieurs collections qui concentrent l'essentiel de la production : la série « Esprit » connaît environ cent cinquante titres de 1950 à 1979, « Histoire immédiate » cent trente de 1961 à 1979 (elle poursuit ensuite son développement avec Jean-Claude Guillebaud), « Combats » cent vingt de 1968 à 1978 ou encore trente pour « L'Univers historique » de 1970 à 1979 (une collection toujours vivante). Des moments d'expérimentation existent comme la série « Équilibres » d'Armand Petitjean, qui traite de l'avenir de la planète (1974-1977) ou, sur les communismes, « Liberté » d'Antoine Spire (1979-1980). Ils ne comptent que quelques volumes et demeurent marginaux.

La segmentation des objets et des approches disciplinaires conditionne le secteur « essais ». Si les patrons du Seuil trouvent un consensus, fragile, qui disparaîtra dans les années 1970 au profit d'une centralisation-mutualisation des décisions concernant les livres littéraires, ils misent sur une forte identification des collections d'essais autour de labels et de directeurs de collection. L'idée d'un fractionnement de cette part de la production est largement acceptée. Elle ne fait pas véritablement débat en interne, alors qu'elle est une source de conflits récurrents pour les littératures. Les équilibres nés des succès obtenus dans le domaine « essais » dès le début des années 1950, l'acceptation plus rapide d'une diversité des approches et des opinions (moins tangible pour le roman) et une proportion plus grande des écrivains (*vs* les essayistes) parmi les cadres de la maison sont autant d'éléments qui expliqueraient ce rythme régulier de création des collections.

Un catalogue flou ou la marmite : le hors collection comme dispositif à part entière

Face à ces ensembles structurés par une dénomination, une présentation identifiée dans le catalogue (et dans les bilans comptables), la place du hors collection dans la production du Seuil est à considérer avec attention pour saisir les dynamiques générales de l'éditeur et les usages du dispositif « collection ». Collection tacite ou implicite²⁵, collection négative, miroir des autres collections ou encore collections qui échouent, l'ensemble hors collection peut être perçu comme l'agrégat d'une multitude de réalités éditoriales. Est-ce pour cela qu'au Seuil, ce réceptacle à ouvrages sans label était nommé « la marmite » ? Les circulations du hors collection vers une ou des collections ne sont pas impossibles. *A posteriori*, la création d'une collection peut servir à rassembler des titres qui étaient auparavant hors collection. L'homogénéité

graphique demeure toutefois le principe unifiant des titres parus sous une même dénomination, plus efficient que leurs inscriptions sous une même rubrique dans le « catalogue général » d'une marque éditoriale dont l'organisation et les contenus varient au fil du temps. Lorsque des ouvrages parus hors collection sont intégrés à un label, il s'agit d'une simple opération de reclassement qui n'implique pas de modification de l'apparence des ouvrages²⁶. Au Seuil, la liste du « Cadre rouge » en usage englobera l'ensemble de la littérature française parue avant sa fondation. Ces reclassements participent d'une volonté de faciliter sur le long terme la gestion de la production comme un ensemble identifiable (et vivant du point de vue de son exploitation commerciale).

Par définition difficile à cerner, cette « marmite » éditoriale ne peut toutefois pas être résumée à un espace neutre de publication. Elle ne doit pas être perçue comme une zone de relégation d'une production inclassable ou moins assumée (ce qui peut toutefois être le cas pour certains titres, certains auteurs, ou certains genres ponctuellement édités). Ce domaine participe pleinement des mêmes jeux et enjeux que révèle le processus d'assignation des titres et des auteurs au sein des collections. Pour Le Seuil, un comptage simple révèle que le poids du hors collection s'avère faible pour les littératures. À hauteur d'une dizaine de titres sous des couvertures diverses, entre 1958 et 1978, alors que sur la même période le « Cadre rouge » accueille environ trois cent soixante-dix titres et que le « Cadre Vert » en compte près de deux cent soixante. Ce constat est à relier à l'organisation collégiale mise en place pour la publication des ouvrages de fiction dont le centre est le « Cadre rouge ». Le lien entre l'organigramme fonctionnel de l'entreprise et la formalisation de sa production est ici clairement établi. Cette réalité centripète du domaine littéraire n'est pas exempte de remise en cause. Hors le domaine réservé de Sollers, il est ainsi symptomatique que les premiers titres littéraires hors collection apparaissent en septembre 1968 dans les listes du Seuil, à la suite des crises d'autorité dont les mouvements révolutionnaires des mois qui précédèrent furent le théâtre²⁷. Ils possèdent tous les attributs d'une collection : même couverture, même paratexte et proximité esthétique de leur écriture²⁸. Cependant, cette collection demeurera « invisibilisée » par son insertion dans le hors collection car elle détonne face à l'unanimité directorial du « Cadre rouge ». Sous la houlette de François Wahl, elle révèle un moment de réflexions, voire de tensions internes, autour de la ligne littéraire du Seuil que les archives, quasiment muettes à ce sujet, ne permettraient pas de détecter. Elle préfigure l'éclatement du « Cadre rouge » et du « Cadre vert », qui devient visible avec la création de la série « Fiction & Cie » dont nous parlerons

26 Quelques exceptions existent : à l'occasion d'une réédition, un ouvrage paru « hors collection » et avec une couverture générique peut se voir doté de la présentation d'une collection qui n'existait pas au moment de sa première mise en vente.

27 Boris Gobille, *Le Mai 1968 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS éditions, 2018.

28 En interne, elle est parfois nommée « collection Finas » du nom de l'écrivain Lucette Finas qui y publie le volume inaugural, *Le Meurtrion* (1968). Cet ensemble compte une quinzaine de titres.

plus loin. La plasticité du hors collection en fait un ensemble traversé par des usages multiples et divers, mais pourvu d'une logique générale, évolutive dans le temps, car intégrée dans la marche globale de l'entreprise éditoriale. Placés de fait en marge, ces ouvrages indiquent, autant que les collections à part entière, les mutations des frontières éditoriales et les luttes qui président à ces mouvements.

La collection : un outil de gestion des ressources

Au Seuil, la gestion des collections relève de deux modalités dont la nature fait sens du point de vue de l'organisation des responsabilités au sein de l'entreprise. Des années 1940 aux débuts des années 1950, les différentes séries du Seuil ne sont pas systématiquement identifiées à des directeurs ou directrices de collection. Si tous les livres sont suivis et publiés par un « responsable », qui fait office de directeur de collection et de référent pour les « dossiers bleus » qui rassemblent les éléments de promotion, les collections où ils prennent place, le cas échéant, sont dirigées collectivement. Bardet et Flamand prennent les décisions de publication avec le soutien et les avis émis par un comité éditorial composé des principaux cadres de la maison. Dans les faits, cette centralisation ne pèse pas également sur toutes et tous. Quelques cadres, les plus dotés (liens avec la presse, ventes importantes, participation à des jurys...), sont en mesure d'obtenir plus de liberté par rapport aux débats collectifs. Par contre, l'identification d'une collection à un directeur est de mise pour les séries les plus spécialisées (et les plus restreintes en volume de publication). Sous l'autorité des patrons du Seuil qui signent les contrats, le projet et le suivi sont dans ce cas dévolus à des personnalités moins ou peu investies dans la marche quotidienne de l'entreprise, à l'instar de la série du jésuite Jean Daniélou, « La sphère ou la Croix », ou les ouvrages liés à l'éducation de l'association « Peuple et culture »²⁹.

Durant les années 1950, la volonté de rationalisation de l'entreprise portée par ses patrons, et donc la réorganisation de son offre éditoriale, se manifeste par les lancements successifs de collections de vulgarisation rassemblées après coup, en 1957, sous le label « Microcosme ». L'idée est d'abord d'équilibrer la production entre un secteur de ventes régulières et les investissements plus aléatoires dans les domaines littéraires. Entre 1951 et 1957, l'élaboration et la promotion de ces séries inaugurées par « Écrivains de toujours³⁰ » puis déclinées sous les titres « Petite Planète », « Maîtres spirituels », « Solfèges », « Le Temps qui court » et « Le Rayon de la science », sont assurées par des responsables identifiés, dont plusieurs sont des cadres du Seuil. Avec « Microcosme », la recherche d'une stabilité économique se traduit par la mise en place progressive de fonctions (directeurs de collection

29 Indiquons ici que l'obsolescence progressive du catalogue religieux du Seuil – et surtout de l'importance de ce secteur dans l'identité de la maison –, visible à de nombreux indices à compter de la fin des années 1960, conduira en interne à la disparition progressive des labels de collection les plus anciens (et des livres épuisés qu'ils regroupent), au profit d'une rubrique unique « Essais religieux – Hors collection ».

30 Mathilde Labbé, « Dialogue de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035762ar>].

qui répondent des résultats) et de dispositifs (collections) définissant des lieux de responsabilités, de visibilité et de promotion des livres. Cette double réforme est instrumentalisée par des outils (analytiques) de plus en plus perfectionnés permettant d'évaluer le rendement des investissements.

Cette tendance, dont l'essor n'est ni homogène ni linéaire, se confirme durant les années qui suivent. Elle est une ligne politique perpétuellement martelée par les deux patrons du Seuil qui, sans s'entendre forcément sur les moyens, souhaitent voir les cadres qu'ils emploient être redevables d'une implication au sein de l'entreprise. Plusieurs auteurs et/ou personnalités majeures du Seuil sont mis en avant par la création de labels éditoriaux rattachés à leur personne. L'écrivain d'avant-garde Jean Cayrol est à l'origine, en 1956, de la collection-revue « Écrire » dont l'objet est d'attirer des auteurs débutants³¹. Le couple de journalistes vedettes du quotidien *Le Monde*, Simonne et Jean Lacouture, auteurs d'essais remarquables à la frontière du journalisme et de la science politique, imaginent la collection l'« Histoire immédiate » dont le premier titre paraît en 1961. L'avènement d'un secteur des sciences humaines, des « sciences symboliques » comme l'affirmait leur promoteur François Wahl, est à situer dans cette dynamique. Wahl, éditeur chevronné et de grand talent, ayant fait ses preuves en interne depuis le début des années 1950, élabore un dispositif ramifié de collections dont les premiers moments seront « Le Champ freudien » avec Jacques Lacan et « L'Ordre philosophique » avec Paul Ricœur (1964). Dans les années 1970, Wahl étendra son empire éditorial avec des séries dévolues à l'anthropologie, la théorie littéraire, la linguistique ou l'architecture. Avec ce type d'organisation personnalisée, qui se développe sans être systématique, la structure éditoriale perd en souplesse, qui pouvait se traduire en opacité (en interne), pour gagner en lisibilité (vis-à-vis de ses partenaires et de ses publics). L'identification des responsabilités permet aux promoteurs des instruments de contrôle interne de trouver des opportunités afin d'imposer une gestion plus fine des ressources. L'augmentation en volume de la production et de la taille de l'entreprise qui, simultanément, diversifie ses activités, la professionnalisation du secteur éditorial et la concurrence plus forte des autres formes de loisirs, l'internationalisation, la montée en puissance des « grands groupes » et la proximité croissante avec des acteurs financiers : quelques éléments, parmi d'autres, qui accompagneront cette dynamique³². Si une place conséquente est ménagée à l'invention, à des formats hybrides ou des modalités d'organisation alternative, les capacités d'un contrôle des résultats sont plus nombreuses et plus régulièrement mobilisées dès lors que les collections sont plus souvent assignées à un directeur de collection.

31 Hervé Serry, « Jean Cayrol et *Écrire*. L'invention d'un catalogue romanesque », *La Revue des revues. Histoire et actualité des revues*, n° 42 (2009), p. 3-19.

32 Hervé Serry, *Sociologie de l'édition. De la fabrication d'un catalogue aux mutations d'un secteur des industries culturelles*, Habilitation à diriger des recherches (HDR), Paris, Université Paris 8 Saint-Denis, 2012, vol. 1.

La collection et sa direction : individualisation et rationalisation

L'estimation des résultats d'exploitation et les bilans comptables, par titre, collection, secteur et au niveau de l'entreprise sont des opérations au cœur du travail éditorial. Les enjeux liés à la commercialisation et donc aux coûts sont consubstantiels à chaque projet de livre³³. Au Seuil, de nombreux éléments signalent que cette évaluation comptable des activités se développe, inégalement et avec difficulté, au fur et à mesure de la croissance de l'entreprise, concomitamment à la montée en puissance des pratiques gestionnaires au sein des mondes éditoriaux³⁴. Les pratiques professionnelles, et la fixation de leur périmètre d'une manière précise – par exemple par l'usage des dénominations des fonctions qui se fixent au sein d'un organigramme –, sont un observatoire de cette réalité. La fonction de directeur ou directrice de collection, considérée depuis le cas du Seuil, est au cœur de ces processus de rationalisation professionnelle des activités qui, dans le cas qui nous occupe, relève d'une forme cognitive par la formalisation de procédures organisationnelles³⁵. Bardet et Flamand sont très impliqués dans cette imposition progressive de routines de travail dans différents services et pour le pilotage de leur entreprise. Au Seuil, dès les années 1950, les outils de cette administration interne des ressources sont un enjeu, et un moteur, d'une collecte d'informations de plus en plus nécessaire, semble-t-il, pour asseoir et justifier les prises de décisions et donc arbitrer les rapports de forces. Flamand, selon un document de 1962 ou 1963 qui fait état de la croissance de la partie « pédagogique » du catalogue (par rapport à une partie création romanesque), affirme que :

Plus une maison grandit, plus elle devient vulnérable... Ce que nous avons à réussir me paraît difficile. D'autant plus que de nouveaux projets s'échafaudent continuellement. Il faut se tempérer : choisir à présent en se disant que ce sera le plan quinquennal de la Maison – et puis accepter que de bonnes idées ne soient pas suivies. C'est une question de possibilités de travail, en argent, en santé³⁶.

Une facette décisive de l'outillage des choix repose sur l'identification des responsabilités par une segmentation des tâches qui est un indicateur connu de spécialisation. Durant plusieurs années à cheval sur les décennies 1960 et 1970, annuellement et sous une forme relativement stable, une « analyse des prix de vente » est ainsi produite. Tout un cheminement analytique a d'abord permis d'établir les contributions de chaque collection sur le prix de vente. Parmi la dizaine de postes de dépenses repérés, les frais relevant du travail de chaque responsable éditorial apparaissent : le premier élément de cette imputation est l'appointement de chaque employé établi au prorata de sa contribution à chaque collection. Les autres dépenses

33 Hervé Serry, « Un siècle de commercialisation du livre », dans Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition*, Paris, Gallimard, 2011, p. 154-171.

34 Pour cette question dans un autre contexte : John B. Thompson, *The Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity, 2010.

35 Jean Gadrey, « La modernisation des services professionnels. Rationalisation industrielle ou rationalisation professionnelle ? », *Revue française de sociologie*, vol. 35 (1994), p. 163-193.

36 Archives des Éditions du Seuil, « Note interne », 1962-1963.

(lectures des manuscrits, déplacements, fournitures, frais financiers...) sont réparties proportionnellement aux appointements. Le pourcentage de chaque contributeur – directeur de collection et autres responsables –, pour telle ou telle collection ou secteur, permet de flécher les coûts (et donc les résultats au bilan de l'entreprise).

Pour la « fiction française » (« Cadre rouge », « Hors collection » « Romans français reliés » et « Poésie »), sont ainsi identifiés François-Régis Bastide pour 60 % de son salaire et de ses frais, Monique Cahen pour 80 %, Cayrol pour 90 %, Claude Durand pour 10 %, Luc Estang pour 80 %, Bruno Flamand pour 35 % et Paul-André Lesort pour 5 %, Françoise Blaise pour 75 %, Simone Braccini pour 10 % et Bruno Flamand pour 80 %. Sans être spécifique au Seuil, ni nouveau comme pratique dans le monde éditorial, ce comptage signale plusieurs éléments caractérisant la réalité des pratiques éditoriales. Tout d'abord, l'extrême diversité des contributions et des affiliations qui ne recoupe pas l'affichage public de l'animation des collections. Pour le « Cadre rouge », la dimension collective du travail effectué est confirmée. On perçoit l'imbrication des chaînes de collaboration qui permettent à une collection d'exister, par-delà les seules fonctions de « directeur de collection ». Jean Cayrol, écrivain renommé, est rétribué pour 90 % de son salaire pour les quatre domaines clés de la « fiction » au Seuil, la direction d'une collection d'essais (« Intuitions ») lui procure les 10 % complémentaires. Bruno Flamand, personnalité clé du Seuil, par ailleurs l'un des fils de Paul Flamand en activité dans la maison, est en charge pour 35 % de son salaire du secteur « fiction » comme précédemment évoqué, mais aussi pour 35 % des séries de poche « Points », pour 15 % de la collection et de la revue « Change » (de Jean-Pierre Faye), pour 5 % des essais de « Peuple et culture » et enfin pour 10 % pour les essais littéraires. La notoriété de certains employés dessine une écologie visible des collections (et des secteurs) qui doit être recomposée si, comme les archives et les témoignages le permettent, est reconstitué le spectre complet des contributeurs et sont identifiés celles et ceux dont les noms n'apparaissent pas dans la presse et/ou sur les couvertures.

« Fiction & Cie » : la collection qui renouvelle l'organigramme du Seuil

Le déploiement de ces technologies de mise en forme des ressources et des activités n'est pas un processus linéaire. Les figures de l'éditeur et, pour le cas qui nous occupe, du directeur ou de la directrice de collection peuvent être ainsi rapportées à ces enjeux de régulation des activités que les patrons du Seuil souhaitent imposer à leur encadrement. Ils jugent qu'un modèle ancien, centré sur les relations avec l'auteur et le travail éditorial du manuscrit, est obsolète. Dorénavant, l'éditeur doit penser son rôle comme celui d'un « *manager* », selon un terme qu'ils utilisent régulièrement dès les années 1960. Autrement dit, ses activités doivent englober toutes les étapes de la production des livres, du suivi de l'auteur jusqu'aux résultats commerciaux, en relations permanentes avec tous les services de l'entreprise (fabrication, publicité, promotion, commercial). Ce mouvement de « managérialisation » s'impose lentement au Seuil. Il emprunte plusieurs formes : des réformes imposées par la direction/les actionnaires, les modifications de certaines procédures internes émanant des services, des propositions faites par certains cadres ou encore des réformes plus globales des conditions d'exercice des entreprises

culturelles³⁷. Une collection incarne particulièrement bien cette dynamique, car l'histoire de sa fondation montre l'articulation entre les trois formes qui nous occupent : la collection, le directeur ou la directrice de collection et la gestion globale de l'entreprise. Articulation décisive pour saisir les configurations et les reconfigurations des frontières du pouvoir (dans ses dimensions esthétique, politique et « managériale-gestionnaire ») au sein de ce type de structure de production. Il s'agit de la série « Fiction & Cie » imaginée par Denis Roche³⁸. Durant plus de quatre années, des débats sur l'utilité de créer « Fiction » – le premier nom du projet – agiteront le comité littéraire. La ligne proposée par Denis Roche se fonde sur la volonté d'introduire au Seuil un espace de publication entre *Tel Quel* (avant-garde) et le « roman roman » (classique) du « Cadre rouge » et, ainsi, de réduire le déficit d'attractivité de la maison pour ce secteur. Fort de la reconnaissance littéraire qui est la sienne et d'une expérience solide d'éditeur, Roche définit « Fiction » comme le rassemblement sous une même couverture de romans, d'essais et de traductions. L'individualisation de la direction de la collection, administrée seulement par lui-même, est l'autre nouveauté qui fait débat. Jamais rejeté par Paul Flamand, le projet « Fiction » fait l'objet de tirs de barrage de toutes les fractions du Seuil : les anciens, proches des fondateurs (Luc Estang), les partisans d'un certain classicisme littéraire (François-Régis Bastide) ou encore ceux qui se revendiquent de l'avant-garde (Jean Cayrol ; François Wahl). Roche s'appuie fortement sur les faiblesses de la situation du littéraire dont Flamand peut dire en 1971 : « Vieille question... » écrit-il à propos de ce domaine qu'il juge comme « le + menaçant, le + fragile, le + coûteux, le + rentable, le + prestigieux, le + agaçant... ». Cette configuration générale du littéraire rejoint la volonté des patrons du Seuil d'obtenir des éléments objectifs pour décider de l'attribution des ressources et de responsabiliser les cadres de leur entreprise, comme nous l'avons déjà évoqué. Il s'agit aussi pour eux, actionnaires principaux qui approchent de l'âge de la retraite, de trouver les moyens de faire évoluer la ligne éditoriale du Seuil et de penser l'avenir de leur entreprise. Si Roche affirme d'emblée qu'il ne s'agit pas de concurrencer le « Cadre rouge », sa collection nécessiterait de rebattre les cartes des circuits de décisions de l'ensemble du secteur littéraire. C'est un premier obstacle qui, tout au long des débats, est systématiquement affiché comme un repoussoir : le mélange des genres (roman, essais, traduction) induirait des concurrences inédites et activerait des échelles de comparaison moins visibles auparavant. Selon François-Régis Bastide, ordonnateur du « Cadre rouge », « Fiction » ne pourrait connaître de résultat satisfaisant et serait

37 Sur ces questions : Ève Chiappelo, « Les organisations d'avant-garde et le management », *Artistes versus managers*, Paris, Métailié, 1998, p. 137-205 ; Jean-Philippe Mazaud, *De la librairie au groupe Hachette (1944-1980). Transformations des pratiques dirigeantes dans le livre*, Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2002, ; Yves Surel, *L'État et le Livre. Les politiques publiques du livre en France (1957-1993)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

38 Pour une présentation complète de cette fondation : Hervé Serry, « L'essor des Éditions du Seuil et le risque littéraire. Les conditions de la création de la collection "Fiction & Cie" par Denis Roche », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 165-190.

« un vivier para-clandestin et finalement moins “appelant” que notre brave Cadre rouge, ses best-sellers, ses erreurs et ses promesses³⁹ ».

Roche contre-attaque en faisant évoluer le titre de son projet qui devient « Fiction & Cie ». Ce codicille, de fait, amoindrit la concurrence frontale sur le terrain littéraire. Cette concession, par ailleurs formellement élégante, recueille certains assentiments, mais aux réactions positives sont jointes des suggestions destinées à formaliser d'autres limites. Durant un comité littéraire, François Wahl, alors détenteur d'un ensemble de collections « essais » dont il surveille les frontières avec une grande attention, souhaite que le lien entre chaque livre accepté et son éditeur soit matérialisé par la signature systématique de la préface, ou tout au moins, que les remplis des quatrièmes de couverture soient signés. Cette proposition qui émane d'un éditeur reconnu ne sera pas tranchée par Paul Flamand. La décision de création de « Fiction & Cie » est à nouveau reportée. Flamand ferme toutefois cette séance en avançant l'idée selon laquelle : « Tous les romans Seuil feraient partie d'un seul secteur. Sur chaque volume publié figurerait une mention du genre : “Le comité littéraire du Seuil est formé de (liste des membres); ce livre est pris sous la responsabilité de M. ou Mme X...”⁴⁰ » À la croisée d'une nouvelle organisation, Flamand fait le lien entre celle du passé et celle qui, progressivement va s'imposer. Il faudra encore plusieurs mois de débats internes pour que Paul Flamand à l'issue d'un énième tour de table affirme, en 1974 : « Puisque tout le monde est contre, on [...] lance [Fiction & Cie]⁴¹. » Lorsqu'il évoque Jean Bardet et Paul Flamand dans une autre interview, Roche se souvient qu'au Seuil « un projet original avait deux fois plus de chance, il y avait toujours l'un des deux prêts à risquer le coup⁴² ». Plus largement, ce passage d'un parti pris organisationnel privilégiant la collégialité à une individualisation des décisions marque une césure et un renouvellement de la gestion du littéraire au Seuil. C'est la création de la collection « Fiction & Cie » qui manifeste cette rupture, qui en est le vecteur autant que l'objet. Dans les années qui suivront, avec Bardet et Flamand puis avec leur successeur Michel Chodkiewicz, nommé PDG en 1978, plusieurs évolutions internes confirmeront cette nouvelle orientation : renforcement de la direction commerciale, création de filiales, mise en place d'outils de comparaison des résultats par domaine, nomination de directions par secteur... Bien après qu'il ait quitté cette présidence après dix années d'un mandat riche en réussites, Chodkiewicz résumera ainsi cette refondation : « Lorsque je suis arrivé [à la direction], le Seuil fonctionnait comme un canton suisse qui aurait pris la taille de

39 Archives des Éditions du Seuil, François-Régis Bastide, « Sur le roman français (Résultats 1972) », 3 octobre 1973.

40 Archives des Éditions du Seuil, Denis Roche, « Comité littéraire du 22 novembre 73. Discussion du projet “Fictions”. Mémento à l'usage de François-Régis Bastide, absent lors de la réunion », 23 novembre 1973.

41 Souvenirs extraits de Josyane Savignau, « Denis Roche, Plaisirs, “Fiction & Cie” », *Le Monde*, 7 juillet 2004 ; et Martine de Rabaudy, « Passions, Fiction & Cie », *L'Express*, 19 juillet 2001.

42 Denis Roche, cité dans un article paru aux lendemains du décès de Paul Flamand : Mathieu Lindon, « Paul Flamand laisse le Seuil en deuil », *Libération*, 6 août 1998.

la France. C'était la démocratie directe. Nous étions tous Maître Jacques, enchaînant réunion sur comité. J'y aurais passé ma journée. J'ai dit : non⁴³ ! »

Le dispositif des collections est un élément clé pour comprendre l'économie éditoriale dans ses différentes dimensions. Il doit, autant que possible, être appréhendé par le moment de leur création et/ou de leur disparition, le rythme de leur développement et des renouvellements successifs des contenus qu'elles intègrent (sous une forme paratextuelle qui peut changer), par l'allocation des ressources dont elles bénéficient au sein de chaque maison d'édition, par les méthodes qui sont mises en place pour les administrer et les diriger, et encore par les concurrences qu'elles suscitent au sein d'une entreprise ou plus largement, entre labels éditoriaux ou entre groupes si l'on considère le champ éditorial dans son ensemble. Contre une vision héroïsante⁴⁴, centrée sur les grandes figures, les succès, sur les auteurs ou les éditeurs (sans considérer l'ensemble des fonctions d'une entreprise éditoriale qui agissent sur les livres), au prisme de l'écologie des collections dont les logiques sont esquissées dans cet article, on peut tenter de rassembler les différents circuits de valorisation à l'œuvre dans les mondes éditoriaux : contenus et producteurs des contenus, et toutes les étapes de la valorisation de ceux-ci, intermédiaires de la production du point de vue de la prescription et de la commercialisation. Les difficultés rencontrées pour définir les frontières d'une collection, un objet pourtant composé d'unités discrètes notamment identifiables par un projet éditorial, un format et une maquette spécifique, la diversité et la variabilité des listes d'éditeurs qui révèlent le périmètre des collections (listes internes, à usages commerciaux ou promotionnels, catalogue général, catalogue par secteurs...) confirment que les collections sont des objets porteurs des pratiques et des discours à l'œuvre au sein d'une structure éditoriale. L'examen des frontières, que les collections révèlent, articule une approche par le catalogue éditorial, dont elles sont les composantes, et donc les contenus, avec les logiques et les ressources mobilisées par les agents producteurs (au sein d'un espace de prescription et d'un espace commercial qui façonnent l'offre). La dualité des productions éditoriales, relevant à la fois de logiques économiques et de logiques symboliques, est ainsi opérationnalisée. Dès lors, elle peut être déployée dans l'analyse pour ne pas occulter l'efficacité potentielle de la polarisation (économique – symbolique ; innovation – reproduction), au sein même des structures éditoriales comme le proposait Philippe Maumy⁴⁵ et sortir des rigidités d'une analyse en termes de recherche d'autonomie qui minimise les complexités des pratiques professionnelles au sein des marchés culturels.

43 Cité par *L'Événement du Jeudi*, 10-16 novembre 1998.

44 François Dosse, *Les Hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014.

45 Philippe Maumy, *Sociologie de l'édition française 1945-1978. Problèmes, analyses des discours et des pratiques*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris Descartes, 1982.

Références

- BOUDIC, Goulven, *Esprit 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2005
- CERISIER, Alban et Pascal FOUCHÉ (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition*, Paris, Gallimard, 2011.
- CHIAPPELO, Ève, *Artistes versus managers*, Paris, Métailié, 1998.
- COCHOY, Franck, *De la curiosité. L'art de la séduction marchande*, Paris, Armand Colin, 2011.
- DE RABAUDY, Martine, « Passions, Fiction & Cie », *L'Express*, 19 juillet 2001.
- DOSSE, François, *Les Hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014.
- FORREST, Philippe, *Histoire de « Tel Quel » 1960-1982*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- FOUCHÉ, Pascal, *L'Histoire de l'édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la Librairie, 1998.
- GADREY, Jean, « La modernisation des services professionnels. Rationalisation industrielle ou rationalisation professionnelle ? », *Revue française de sociologie*, vol. 35 (1994), p. 163-195.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GOBILLE, Boris, *Le Mai 1968 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS éditions, 2018.
- JEANPIERRE, Laurent et Olivier ROUEFF (dir), *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Archives contemporaines, 2014.
- LABBÉ, Mathilde, « Dialogue de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1 (2015) [<https://id.erudit.org/iderudit/1035762ar>].
- LACOUR, Cécilia, « Un avenir compliqué pour les directeurs de collection », *Livres hebdo*, 15 novembre 2019.
- LINDON, Mathieu, « Paul Flamand laisse le Seuil en deuil », *Libération*, 6 août 1998.
- LORENT, Fanny, « La collection "Poétique" : terre d'accueil » [en ligne], *À l'épreuve*, novembre 2015 [<https://orbi.uliege.be/handle/2268/187564>].
- MAUMY, Philippe, *Sociologie de l'édition française 1945-1978. Problèmes, analyses des discours et des pratiques*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris Descartes, 1982.
- MAZAUD, Jean-Philippe, *De la librairie au groupe Hachette (1944-1980). Transformations des pratiques dirigeantes dans le livre*, Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2002.
- McKENZIE, Donald, *La Bibliographie et la Sociologie des textes*, Paris, Cercle de la Librairie, 1991.
- NOIRIEL, Gérard, « "L'Univers Historique" : une collection d'histoire à travers son paratexte (1970-1993) », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, vol. 18, n°1 (1995), p. 110-131.
- NOURISSIER, François, *Les Chiens à fouetter sur quelques noms de la société littéraire et sur les jeunes gens qui s'apprentent à en souffrir*, Paris, Julliard, 1956.
- OLIVERO, Isabelle, *L'Invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation des citoyens au 19^e siècle*, Paris, Éditions de l'IMEC / EHESS, 1999.

- ROUET, François, *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 2007.
- SAVIGNAU, Josyane, « Denis Roche, Plaisirs, "Fiction & Cie" », *Le Monde*, 7 juillet 2004.
- SERRY, Hervé, *Aux origines des éditions du Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
- , « Comment et pourquoi les éditions du Seuil refusèrent-elles Samuel Beckett ? », *Littérature*, n° 167 (octobre 2012), p. 51-64.
- , *Sociologie de l'édition. De la fabrication d'un catalogue aux mutations d'un secteur des industries culturelles*, Habilitation à diriger des recherches (HDR), Paris, Université Paris 8 Saint-Denis, 2012, vol. 1.
- , « L'identité militante des éditions du Seuil au prisme de la guerre d'Algérie », dans Martine BOYER-WEINMANN, Mireille HILSUM et Chantal MICHEL (dir.), *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Kimé, 2011, p. 37-51.
- , « La publication des œuvres de Pierre Teilhard de Chardin aux éditions du Seuil », dans Étienne FOUILLOUX et Frédéric GUGELOT (dir.), *Jésuites et littérature (XIX^e-XX^e siècles)*, Lyon, Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes – Religion, sociétés et acculturation (Chrétiens et sociétés), 2011, p. 155-174.
- , « Un siècle de commercialisation du livre », dans Alban CERISIER et Pascal FOUCHÉ (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition*, Paris, Gallimard, 2011, p. 154-171.
- , « Jean Cayrol et *Écrire*. L'invention d'un catalogue romanesque », *La Revue des revues. Histoire et actualité des revues*, n° 42 (2009), p. 3-19.
- , *Les Éditions du Seuil : 70 ans d'histoires*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2007.
- , « L'essor des Éditions du Seuil et le risque littéraire. Les conditions de la création de la collection "Fiction & Cie" par Denis Roche », dans Olivier BESSARD-BANQUY (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 165-190.
- , « Figures d'éditeurs français après 1945 : habitus, habitus professionnel et transformation du champ éditorial », dans Bertrand LEGENDRE et Christian ROBIN (dir.), *Figures de l'éditeur. Représentations, savoirs, compétences, territoires*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, p. 73-89.
- , « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des éditions du Seuil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144 (septembre 2002), p. 70-79.
- SIMONIN, Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de minuit », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 81 (1996), p. 119-129.
- SPIERS, John (éd.), *The Culture of the Publisher's Series*, London, Palgrave, 2011, vol. 1.
- SUREL, Yves, *L'État et le Livre. Les politiques publiques du livre en France (1957-1993)*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- THOMPSON, John B., *The Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity, 2010.

ANALYSES



Jean Rolin, à la croisée des voies (et des voix) ouvrières : quête, enquête et terrain

ANNE WATTEL

Dans *L'Organisation*, *Traverses* et *Terminal frigo*¹, Jean Rolin déambule en terres ouvrières, ou ce qu'il en reste ; il mène un voyage à rebours qui le ramène, des années après son expérience maoïste d'« établi² », auprès de « la classe ». La trajectoire de la classe ouvrière et celle de l'auteur-narrateur, entre routes et dérout, s'imbriquent étroitement et d'emblée, dès les années 1970, l'expérience ouvrière de Rolin est associée à l'expérience viatique³.

Cette « trilogie ouvrière et viatique » a à voir avec l'investigation de la réalité, d'un territoire social, en un mot avec l'enquête, telle que la définit littérairement Laurent Demanze⁴, telle que la préconisait également la philosophie maoïste (« pas d'enquête, pas de droit à la parole⁵ ») dont Rolin, qui fut militant de la Gauche prolétarienne et établi, connaît parfaitement les principes. Mais « la légitimité de l'écrivain comme enquêteur est fragile depuis que sciences sociales et journalisme sont les formes institutionnellement légitimes de l'enquête. C'est donc sous couvert de doute ou d'imposture, d'illégitimité revendiquée ou d'inconfort méthodologique que les écrivains s'aventurent sur le terrain⁶ ». Cette question de légitimité est au cœur

1 Jean Rolin, *L'Organisation*, Paris, Gallimard (Folio), 1996 ; *Traverses*, Paris, NIL éditions (Points), 1999 ; *Terminal frigo*, Paris, P.O.L., 2005. Toutes les pages indiquées entre parenthèses dans le texte renvoient à ces œuvres et à ces éditions abrégées comme suit : *L'Organisation* (ORG), *Traverses* (T), *Terminal frigo* (TF).

2 Les « établis » désignent les centaines de jeunes gens, étudiants, membres ou sympathisants d'une organisation révolutionnaire pour la plupart, qui décidèrent, à compter de 1967, de devenir ouvriers, de s'« établir » en usine afin d'y développer leur ligne politique.

3 Sur l'œuvre viatique de Jean Rolin, on lira avec profit : Guillaume Thouroude (dir.), « Jean Rolin : une démarche littéraire ambulatoire » [en ligne], *Loxias*, n° 65 (juin 2019) [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?Id=9163>].

4 Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti (Les Essais), 2019.

5 À propos de l'enquête maoïste, voir Emmanuel Renault, « Qui n'a pas fait d'enquête n'a pas droit à la parole ? » [en ligne], dans Romain Descendre et Jean-Louis Fournel (dir.), *Langages, politiques, histoire. Avec Jean-Claude Zancarini*, Lyon, ENS éditions, 2015 [<https://books.openedition.org/enseditions/5370?lang=fr>].

6 Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 14.

des trois œuvres de Rolin que nous avons retenues. Car d'où l'intellectuel, l'ancien mao peut-il écrire la classe ? Où et comment trouver sa place dans un milieu, sur un terrain qui lui est étranger et le demeure ?

La trilogie de Rolin, parce qu'elle propose des modalités différentes d'investigation d'un même territoire social, permet de suivre la trajectoire politique, personnelle et littéraire de l'auteur qui va du roman autobiographique, centripète, à la littérature de terrain, centrifuge ; de la quête à l'enquête ; d'une position d'autorité, de surplomb, d'une imposture⁷, en somme, à une observation participante⁸, *in situ*, qui permet « un véritable renouveau de l'engagement littéraire⁹ ».

L'Organisation relate l'échec de la déterritorialisation sociale, de l'établissement ; c'est un récit de dérive, dérive spatiale, sociale, idéologique, dérive personnelle d'un narrateur-touriste auquel la classe échappe ; un récit de rupture, « de haut », distancié, car comment parler d'un territoire dont on n'est pas issu, dont on est irrémédiablement détaché et que, quelque part, on a renié ? *L'Organisation* signe l'échec de la conception maoïste de l'enquête. Avec *Traverses*, récit de dé-formation, vient le chant de deuil, l'errance de l'extra-territorial qui déambule, récoltant les vestiges tel un archéologue du monde ouvrier. Mais l'œuvre prend le parti du territoire, la nostalgie s'épanchant dans la poétique de la friche. C'est dans *Terminal frigo* que Rolin se re-territorialise, important son expérience et sa mémoire militante, ouvrant l'espace de ses pages aux voix ouvrières hétérogènes, à l'altérité.

***L'Organisation* : imposture, déterritorialisation et dérive**

Selon Claude Burgelin, le « roman des “établis” » relèverait de l'impossible :

Il y a combat, épreuves subies par un *je* qui croit trouver sa place au milieu d'un *nous* à l'identité de plus en plus flottante. L'immanquable butée est l'histoire d'un échec convertie en une victoire de piètre apparence : la perte d'une illusion, la liquidation d'une imposture. Avec à la clé, parfois, pas toujours, une réconciliation avec le monde et, partant, avec soi¹⁰.

C'est cette imposture que pointe Jean Rolin dans *L'Organisation* ; une imposture que nous pourrions définir avec Maxime Decout comme « une posture usurpée, une attitude plus souvent subie que choisie, un carcan, une camisole de force¹¹ ». Pour

7 Imposture puisqu'il s'agit bien de se faire passer pour ce qu'on n'est pas, d'usurper le statut d'ouvrier.

8 Voir Daniel Cefaï, *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003.

9 Dominique Viart, « Les littératures de terrain » [en ligne], *Fixxion*, n° 18 (juin 2019), p. 10 [http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1339].

10 Claude Burgelin, « Entrer à l'usine, sortir de l'usine : l'impossible roman des “établis” » [en ligne], *Les Temps modernes*, n° 684 (juillet-octobre 2015) [http://www.fabula.org/atelier.php?Impossible_roman].

11 Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2018, p. 8-9.

Marnix Dressen¹², l'établissement se traduit spatialement par une mobilité sociale descendante. Or, s'il y a bien mobilité dans le témoignage romancé de Rolin, elle est peu « sociale ». En effet, le narrateur, qui doit censément rencontrer la classe ouvrière réelle, reste au départ « immergé dans une sociabilité militante¹³ ». Le nid d'intellectuels de la région de M. se présente véritablement comme un idéal de camaraderie entre « petits-bourgeois » : l'entente y est parfaite, des « liens d'affection » se nouent (*ORG*, 38), les goûts sont communs. Cet entre-soi est considéré par l'Organisation comme un obstacle « à [leur] dissolution dans les masses » (*ORG*, 38) et les membres du nid seront dispersés (*ORG*, 57-58). L'immersion en milieu ouvrier nécessite donc avant tout une rupture avec son propre milieu : le décroisement social suppose une amputation sociale. Il faut les « prolétarianiser » (*ORG*, 27), « détruire ce qui pouvait subsister chez [eux] de traits de caractère "petits-bourgeois" ».

Le jeune intellectuel se confronte véritablement à ces « rencontres improbables » dont parlent Xavier Vigna et Michèle Zancarini-Fournel¹⁴. S'établir, c'est parvenir à rencontrer l'autre, l'ouvrier, à infiltrer un milieu autre, à se *dissoudre* dans les masses car, comme l'indique Érik Neveu, « l'établissement est une modalité, radicale et audacieuse, de la vocation, propre à une fraction de génération, à partir à la découverte des autres¹⁵ ». Or les militants de la Gauche prolétarienne doivent apprendre à s'amputer de leurs acquis intellectuels, à museler leur identité, à en endosser une autre, et non pas à s'enrichir de l'altérité. Les tracts, par exemple, qu'ils rédigent à destination des usines doivent faire « ouvrier » et, bien qu'écrits par des intellectuels, ils se doivent d'adopter « un style ordurier, au prix d'efforts inouïs de distorsion des habitudes stylistiques contractées dans les classes de préparation aux grandes écoles » (*ORG*, 22). On attend des « éruptions supposées reproduire le parler du peuple ». Un *faire comme* qui n'est qu'une caricature ; un *passer pour* qui n'est qu'imposture.

Assez rapidement, il s'avère que la rencontre avec l'autre n'est pas tant improbable qu'impossible. Dans le monde ouvrier, l'étudiant bachelier n'a pas sa place : il échoue aux épreuves pratiques du concours de recrutement de tuyauteur (*ORG*, 83) ; il se révèle incapable de manier un treuil sur les chantiers navals, d'entretenir des presses à emboutir, voire de tenir un balai (*ORG*, 88-89). Dans les bals, il échoue à trouver une fiancée car sa « faconde plongeait [ses] interlocutrices dans le désarroi » (*ORG*, 212) et il est préservé des bagarres du fait de son statut d'« assimilé-gonzesse » (*ORG*, 122).

Rolin, réécrivant à des années d'intervalle son engagement militant et son expérience d'établi, n'en voit plus que les déroutes. C'est qu'il n'est véritablement de

12 Marnix Dressen, « Le mouvement d'établissement : une résurgence du syndicalisme d'action directe ? » [en ligne], *Le Mouvement social*, n° 168 (1994), p. 83-106 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5618540f/f92.image].

13 L'expression est d'Érik Neveu, « Rétablir les établis... » [en ligne], *Savoir/Agir*, n° 6 (2008), p. 49-58 [http://www.cairn.info/revue-savoir-agir-2008-4-page-49.html].

14 Xavier Vigna et Michelle Zancarini-Fournel, « Les rencontres improbables dans "les années 68" » [en ligne], *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 101 (2009), p. 177 [http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2009-1-page-163.html].

15 Érik Neveu, « Rétablir les établis... », *art. cit.*, p. 53.

nulle part. Intellectuel déclassé, il n'est pas de la classe ; militant de l'Organisation, il dérive. « Frondeur » (*ORG*, 40), il se plie difficilement à la discipline du parti et se refuse à renier son milieu social et l'intellectuel « petit-bourgeois » qui est en lui, « moins enclin[s] que d'autres à la dénégation de [ses] origines » (*ORG*, 22). Il ne peut se défaire d'un sentiment d'usurpation dans sa peau de militant maoïste, lui qui, sans raison aucune, finit par être désigné « non seulement comme un militant révolutionnaire redoutable, mais comme un espion potentiel » (*ORG*, 113).

Rolin, comme son récit même, passe à côté de l'usine et c'est bien ce que note Claude Burgelin dans son article sur l'impossible roman des établis : « Dans l'ensemble, on est assez peu dans le monde des usines, pourtant raison d'être de cette trajectoire¹⁶. » Rolin ne parvient qu'à faire émerger une caricature grinçante de l'anti-héros prolétarien. Ce qui est systématiquement pointé, c'est le côté frustré, brutal de l'ouvrier, les violences conjugales, le sexisme. Une seule véritable figure positive est entraperçue mais pour être immédiatement évacuée du récit, il s'agit de Renée, la mère de Jean-François, chez laquelle le narrateur réside un temps. En Renée, il croit « reconnaître une personnalité digne des espoirs que nous avons placés dans la classe ouvrière » (*ORG*, 82). Nous n'en saurons guère plus. L'établi, qui échoue à se fondre dans la classe, échoue également à véritablement la rencontrer ou, s'il la rencontre, se refuse à nous en faire le récit, préférant présenter dans *L'Organisation* les écarts entre une vision messianique et idéalisée de la classe ouvrière et la réalité et, pour faire le deuil des illusions perdues, à manier l'ironie contre l'illusion. Ainsi ne nous offre-t-il que des tableaux d'ouvriers paresseux et tire-au-flanc qui *maquillent* le travail non fait (*ORG*, 89), rechignent à la tâche et volent (*ORG*, 116-117). Confronté au fossé entre l'idéologie – le mythe, maoïste et stalinien, du héros prolétarien – et la réalité, Rolin choisit dans son récit de dire la stupéfaction du jeune intellectuel devant l'autre, les ouvrières au vocabulaire ordurier (*ORG*, 89), les jeunes qui méprisent le métier (*ORG*, 90) et aspirent à s'extraire de la classe, l'autre apolitique (*ORG*, 119) ou si peu préoccupé de la lutte.

D'emblée, la relation de Rolin au monde ouvrier est indissociable d'une certaine forme d'itinérance. Car le militantisme au sein de la Gauche prolétarienne, l'établissement en usine, ce n'est en rien s'installer ou se fixer mais bien au contraire faire l'expérience de la clandestinité, passer des foyers aux HLM refuges (*ORG*, 33), des « nid[s] d'intellectuels » (*ORG*, 39) aux logements de camarades (*ORG*, 73)... L'expérience ouvrière est aussi viatique. Mais ces déplacements incessants sont toujours vécus sur le mode passif : le futur établi est un « paquet » qu'on déplace : on l'installe (*ORG*, 73), on l'achemine (*ORG*, 77), on le transfère (*ORG*, 82). Cette réification du militant, antithétique et ironique, est une constante dans l'œuvre : les petits soldats du maoïsme sont fréquemment présentés comme étant dessaisis de toute initiative et, lorsque le narrateur décide d'en prendre, cela s'avère un véritable fiasco. En Irlande du Nord, en Bosnie, lors du coup d'État de Lisbonne en avril 1974, il semble n'être qu'un témoin déplacé des événements, un « touriste »

16 Claude Burgelin, « Entrer à l'usine, sortir de l'usine : l'impossible roman des "établis" », *art. cit.*

(*ORG*, 141, 208 et 178) d'un genre particulier. En Guinée-Bissau, il est réduit au statut de « simple bagage d'un journaliste américain » (*ORG*, 185). La marginalité du narrateur est donc à double tranchant : l'itinérance est à la fois liberté et privation, choix et enfermement. Réifié, le narrateur semble n'avoir de fait que peu de prise sur les événements, sur l'Histoire en marche et, assez systématiquement, il n'est, au cœur des événements, que touriste qui circule et qui assiste plutôt qu'il n'agit.

Revisitant son passé militant, un quart de siècle plus tard, il porte sur sa trajectoire passée un regard désabusé et cynique. Systématiquement, il y est sans en être et l'enquête maoïste est dévoyée : le sujet d'investigation n'est guère le monde ouvrier ; l'enquête s'est muée en quête, une quête personnelle, une quête d'identité. Toujours, l'auteur adopte une posture surplombante d'extra-territorial, décelable dans son écriture par cette ironie, propre à ceux qui ont « rompu avec leurs croyances de jeunesse¹⁷ » ; décelable également par l'escamotage des lieux et des dates qui plonge le lecteur dans le brouillard (le brouillon) de sa trajectoire militante. Dans *L'Organisation*, il s'agit de désamorcer par la distanciation, il s'agit d'achever le mythe quitte à se présenter comme le Tartuffe du maoïsme. Ce ne sont pas ici les routes ouvrières de Rolin qui nous sont proposées, mais ses déroutes. Tout se disloque, l'Organisation se dissout. Nous ne saurons rien de ce qui mena là le narrateur, rien de la fraternité et de la solidarité ouvrières ; nous en saurons peu sur les conditions de travail, les revendications ouvrières. *L'Organisation* ne dit rien d'autre que le « processus de désorganisation psychique et intellectuelle¹⁸ », l'échec de la désectorisation sociale, la fin des illusions du gauchisme et n'aboutit à rien d'autre qu'à la perte de sens, la dépression nourrie par l'alcool et les drogues. La « dés-organisation » de Rolin n'aboutit en somme qu'à une radicale déterritorialisation, au sens ici de privation de territoire ; faute d'ancrage ne reste que l'errance.

Le terrain, mais de traverse

En 1999, trois ans après son récit d'établi, Rolin revient avec *Traverses* en terres ouvrières ; si trois années seulement se sont écoulées entre l'écriture et la parution des deux œuvres, un fossé cependant les sépare : l'auteur ne se tourne plus vers le passé, mais explore désormais le présent de la désindustrialisation, la fin d'une ère. Sillonnant la France, Rolin, revisitant peut-être l'injonction de Mao – « Pas d'enquête, pas de droit à la parole » –, retourne sur le terrain, s'immerge, mais pour traquer les vestiges du monde ouvrier, pour récolter traces et indices. Il repart de zéro, *de visu* et *in situ*. En cela il réactive bien, comme l'indique Laurent Demanze, « la tradition des enquêtes en immersion, à la recherche des zones troubles et des marges [...] » et opte pour « une ligne réaliste, attachée à l'ignoble, au déchet et à la ruine »¹⁹.

17 Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Perspectives), 2014, p. 186.

18 Claude Burgelin, « Entrer à l'usine, sortir de l'usine : l'impossible roman des "établis" », *art. cit.*

19 Laurent Demanze, « Les formes démocratiques de l'enquête » [en ligne], *Revue des sciences humaines*, n° 334 (2019), à paraître [disponible en version postpublication à l'adresse suivante : https://www.academia.edu/35136839/Les_formes_démocratiques_de_l'enquête].

Cette « démarche littéraire ambulatoire » (T, 93) qu'il adopte est bien, comme il le dit lui-même, un « voyage à rebours, un voyage de dé-formation », « l'exact opposé de ces voyages réputés formateurs que l'on entreprend quand on est en âge de progresser » (T, 65). Il faut prendre ces mots au pied de la lettre. Au voyage formateur, Rolin oppose en tout point sa propre déambulation. Il s'agit d'une dé-formation et le préfixe « dé », détaché ici par le tiret, a toute sa valeur antonymique et privative, il a valeur d'inverseur. L'objectif est donc double : Rolin choisit non pas de s'attacher à ce qui est en train de se faire, mais à ce qui est en train de se défaire (à la fois en lui-même et sur le terrain), il choisit de glaner les traces d'un « double processus de disparition idéologique et de disparition physique²⁰ » de la classe ouvrière et, ce faisant, il tente de se défaire d'un bagage, d'annuler le résultat d'un processus de formation ultérieur, d'en faire son deuil. Il disait d'ailleurs qu'il avait conçu ce livre au début « comme une espèce de chant funèbre de la sidérurgie dans le Nord-Pas-de-Calais, et en Lorraine²¹ ». Avec cette expression « voyage de dé-formation », Rolin ne nous dit-il pas qu'il choisit une posture nouvelle, celle de l'écrivain qui se refuse désormais à prendre part et parti, qui se déleste d'un bagage militant, qui « photographie » le réel ?

Mué en enquêteur et flâneur, Rolin court « après le fantôme du monde ouvrier » (T, 21) qu'il ne voit plus que par la friche, en creux. Car *Traverses* – qui évacue en grande partie l'homme, l'autre, et ne retient des lieux parcourus que le reflet de la mutation, l'échec de l'idéologie, la fin de l'utopie de l'homme nouveau et de la terre promise – n'est ni un *Usinor* ni un *Daewoo*²², c'est un récit de *traverse*, d'itinérance, de vagabondage en quête des vestiges de la sidérurgie dans le Nord et la Lorraine. La « traverse » est, à bien des égards, l'antithèse de l'établissement : il ne s'agit plus de s'immerger, il ne s'agit pas non plus de rencontrer l'autre ; il s'agit de passer, de parcourir le terrain sans pouvoir véritablement s'arrêter. Il s'agit, dans l'aujourd'hui du lieu en friche et moribond, de faire jaillir l'autrefois, de mesurer l'écart d'hier à aujourd'hui. Mais aussi, et c'est là un sens vieilli de « traverse », il s'agit de dire l'obstacle, l'adversité, la difficulté, les revers du monde ouvrier mais de le dire par l'espace, projection au sol des rapports sociaux, comme disait Henri Lefebvre, et donc de limiter son champ à la projection en occultant les rapports sociaux eux-mêmes.

Tout le récit de *Traverses* oscille entre l'hier et l'aujourd'hui et vise à dire la disparition d'un monde qui, de son passé glorieux, n'a laissé que des vestiges. L'évocation de la place qui fait face à la gare de Denain, escale du narrateur, « si chétive, si étriquée », permet de faire émerger un hier de luttes : « Il est difficile aujourd'hui de se la représenter telle qu'elle fut à la fin des années 1970, au moins de temps à autre, c'est-à-dire noire de monde, constellée d'oriflammes, résonnant tour à tour des accents de la *Marseillaise* et de l'*Internationale* » (T, 21). S'ensuit

20 Jean Rolin, « Du paysage et de l'engagement » [en ligne], entretien avec Philippe Trétiack à l'occasion d'une rencontre avec Jacques Ferrier sur le thème « Architecture et littérature » (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 12 mars 2010), *YouTube* [https://www.youtube.com/watch?v=6RjNK8fuXjc].

21 *Id.*

22 On pense évidemment au *Daewoo* de François Bon.

une longue parenthèse (dans laquelle domine l'imparfait de ce qui fut) qui fait émerger la « Sociale », à grand renfort de jets de boulons, de voitures incendiées. Mais la Sociale, reléguée dans les marges d'une parenthèse refermée, a fait long feu.

Le regard ne s'arrête plus désormais que sur la désolation, la voie ferrée désaffectée (T, 22), les « friches de l'usine Cail » : des traces, des vestiges d'une période prospère. Mine et sidérurgie ne sont plus que des pages de livres d'histoire tels ceux que la marchande de journaux va dénicher dans son arrière-boutique. Ces traces ne sont pas uniquement inscrites dans le paysage, elles se lisent également dans les êtres croisés, dans leur « manière d'être » (T, 29) dans laquelle « on décelait encore quelques traces de cette civilité populaire, empruntant à diverses cultures, qui avait été l'une des caractéristiques les plus attachantes de la région avant la grande débâcle de l'industrie ». Mais le plus-que-parfait dit assez que tout cela est révolu et ne demeure qu'à l'état de « traces ». Aux expressions qui renvoient au passé plus glorieux de Denain – les « du temps où » (T, 30), « autrefois » – s'oppose l'aujourd'hui du marcheur qui parcourt les lieux ; mais dans cet aujourd'hui, il voit, cherche le « encore » et décèle une véritable poésie du vestige. Ainsi en est-il de l'espace autrefois occupé par les installations d'Usinor, qu'il compare à des « ruines aztèques » (T, 31), vestiges d'une culture anéantie, d'une civilisation jadis florissante qu'il a pourtant échoué à décrire dans *L'Organisation*.

Comme à Denain, son parcours dans la vallée de la Fensch en Moselle est émaillé d'aller-retour entre l'autrefois et l'aujourd'hui : « Dans la vallée de la Fensch – dont le nom sonnait autrefois à nos oreilles comme celui d'une terre promise, car dans cette Géhenne où coulaient des fleuves de fonte et des rivières d'acier devait aussi se forger l'homme nouveau – [...] » (T, 45). Ici, il assiste, en surplomb, au débitage des ateliers d'usines « refroidies » (T, 45-46). Même chose dans le Longwy d'aujourd'hui dont la description est grevée de termes indiquant la décomposition – « perdu », « naufrage », « réduire à néant », « menacer » (T, 42).

La trace que suit Rolin est aussi scripturale. Dans tous les lieux parcourus, il est sensible à l'inscription, aux tags, aux affiches qui sont autant de vestiges du monde ouvrier. À Denain, il relève sur les vestiges d'Usinor, l'inscription : « L'acier à Denain c'est la vie » (T, 31). Écrit de luttes désormais fort d'une charge ironique, car l'acier, à Denain, est bel et bien mort. À Hagondange, c'est une affiche qui attire son attention et qui profère « Usinor, les aciers du troisième millénaire » (T, 56) ; à Longwy, en octobre 1997, c'est un numéro daté du mois d'août de la revue du conseil général de Lorraine qui clame, avec optimisme et exclamative à l'appui : « Désormais, le cœur de production du géant coréen se trouve en Lorraine avec déjà 2 000 emplois et bientôt 3 000 ! »

Au-delà des traces et vestiges, Rolin relève également la métamorphose d'un monde qui ne se limite pas à la destruction, à l'éradication d'un passé, mais qui mute. De son passage à Thionville, il retient les tours de Cormontaigne qui, dans les années 1960, furent bâties pour loger les célibataires immigrés employés dans la sidérurgie. Il en évoque la destruction programmée (T, 50-51). À Denain, lieu moribond, il erre dans Carrefour et, aux manifestants qu'il fit émerger des années 1970, il oppose la queue d'individus qui, agglutinés devant un dinosaure en plastique, espèrent obtenir « un petit objet sans valeur » (T, 23). À Hagondange, entre les vestiges de

la sidérurgie, se dresse le parc de loisir Walibi-Schtroumpf (*T*, 57). Autres temps, autres cultes.

Le Rolin voyageur, l'écrivain-géographe arpente donc les routes sur les traces de ce qui persiste de la sidérurgie, sur son cadavre, sa rouille, ne cherchant plus, de la mémoire ouvrière, que ce qui subsiste dans le territoire. Comme le dit Jean-Xavier Ridon dans son essai au titre évocateur, *L'Étrangement du voyageur*, « le voyageur devient le témoin d'une disparition à laquelle son activité tente (de manière volontaire ou pas) de résister²³ ». Contre l'effacement des traces, le déni de mémoire, le voyageur prend note et garde trace, dans une œuvre qui est à la fois une traverse viatique et mémorielle.

Ce sont donc bien des fantômes que poursuit ici Rolin. Peu de réelles rencontres ouvrières émaillent ce parcours. Dans ses traverses, Rolin, qui a pris le parti des lieux plutôt que des hommes, ne rencontre pas, ou si peu, le monde ouvrier. Quand il le rencontre, il l'évacue à la manière de C., l'ami militant communiste du Creusot, dont il relègue la pensée politique dans une parenthèse qu'il pose là, ironiquement, sans transition, après avoir esquissé le portrait d'un vieux gamin qui s'emballe pour des feux tricolores, un pivert, des dérapages sur verglas et qui s'éclate en scooter (*T*, 88-89).

Une fois encore, sur les terres mêmes du monde ouvrier, il passe à côté. Nul échange avec un ancien de la sidérurgie, nulle réelle évocation des luttes qui enflammèrent la ville de Denain ou la Lorraine. La seule évocation de lutte, que nous avons déjà relevée, est présentée de manière carnavalesque (*T*, 21-22). Rolin n'écrit donc pas *Usinor*, loin s'en faut : son objet n'est pas de dire la lutte, une lutte à mort qui anéantit des régions entières. Et sa méfiance vis-à-vis de l'esprit partisan, de l'engagement, de la « Sociale » se lit dans l'ironie qu'il affecte évoquant le « vieil épouvantail de la Sociale » (*T*, 22).

Mais Rolin ne flâne pas au hasard, il orchestre des « hasards arrangés » (*T*, 93). Comme le note Laurent Demanze, « ces errances n'obéissent pas au hasard de la flânerie mais à des protocoles qui ont pour ambition de décadrer et de dénaturiser le regard²⁴ ». Rolin choisit son parcours, il choisit ce que, de son parcours, il retient à l'écriture, choisit ce qu'il occulte. Et ce qui émerge, finalement, c'est toujours sa propre trajectoire car son errance dit sans doute sa souffrance, en tout cas son désenchantement. Toujours il semble cerné par une propagande faillie – et risible désormais – qui accroche son regard mais qu'il ne peut évoquer que sur le ton de l'ironie, l'ironie pour contrer la nostalgie, comme nous le voyons avec « la présence occulte et cependant tutélaire des Chœurs de l'Armée Rouge lancés à [sa] poursuite sur les routes de Lorraine » (*T*, 93), ou lorsqu'il se sent pourchassé par l'affiche des élections prud'homales de la CGT, mettant en scène une créature hybride

23 Jean-Xavier Ridon, *L'Étrangement du voyageur*, Paris, Éditions Kimé, 2018, p. 45.

24 Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 138. Concernant la question des protocoles chez Jean Rolin, on lira à profit Pascal Mougin, « Les protocoles typographiques de Jean Rolin : héritages du situationnisme, voisinages avec l'art contemporain », dans Marie-Odile André et Anne Sennhauser (dir.), *Jean Rolin, une écriture in situ*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 17-28.

(T, 72-73). Ainsi pourrions-nous dire de *Traverses* ce que Ridon dit du *Vagabond approximatif* de Georges Picard : « Il y a une ambivalence fondamentale entre le désir de redonner une visibilité à un endroit qui semble ne plus en avoir tout en le faisant dans une dynamique d'étrangeté qui instrumentalise cet endroit en fonction du projet du voyageur²⁵. »

Traverses est, comme *L'Organisation*, marqué par la dérive du narrateur qui est et demeure un étranger, en marge. Ainsi habite-t-il « ici et là chez des gens [qu'il] conna[ît] à peine » (T, 71), manière de renouer, illusoirement et anachroniquement, avec son passé militant puisque ces escales lui donnent l'impression « d'être en fuite, c'est-à-dire d'être recherché ». Clandestin sans l'être, Rolin continue de se rêver « ennemi public », il aspire à une « identité d'emprunt » (T, 71-72) ; une clandestinité usurpée donc, un rôle, une imposture encore, qui dit clairement qu'il ne trouve toujours pas sa place, un quart de siècle plus tard.

Son voyage à rebours, dans *Traverses*, est un voyage dans le sens inverse de la marche. Là, il opte pour la posture du flâneur-archéologue, il scrute, héritier de Walter Benjamin, les mutations de l'environnement urbain. Son matériau n'est pas l'humain, la classe ouvrière ; son matériau est constitué de vestiges : il traque ce qui est advenu des lieux, les survivances matérielles du passé, il déniché le passé dans le présent, ce qui, du passé, continue de hanter le présent. C'est pourquoi la trace, le vestige, suscite la mémoire de l'hier, c'est pourquoi les lieux de Rolin sont des lieux de confluence : lieux d'hier, fantômes d'aujourd'hui et promis à la rénovation, mutation, destruction, demain.

Sans les hommes, sans les rencontres, Rolin dit pourtant la trajectoire de la culture ouvrière, la fin d'une identité, le délitement. Mais l'écriture est mortifère, coupée, comme l'est le flâneur, du monde des vivants : la traverse n'a pas d'horizon. On pourrait reprendre ici les mots mêmes avec lesquels Pierre Macherey conclut son article sur Debord et l'expérience de la dérive :

L'espace détourné, l'espace retourné, c'est l'espace qu'on voit en regardant par-dessus son épaule et non en se projetant vers l'avant : définitivement désorienté, il est à la fois perdu et retrouvé ; l'autre face de l'espace, c'est en tant que perdue qu'on la retrouve, dans une ambiance de mélancolie, en ayant déposé tout espoir factuel, pragmatique, de succès ou de réussite²⁶.

Après le roman autobiographique qui disait l'échec de la rencontre avec le monde ouvrier et faisait le deuil de la croyance en l'existence d'une vérité, d'un discours surplombant, le récit de dé-formation signe une étape nouvelle mais inaboutie au sens où la quête et la voix personnelles occultent l'enquête et la voix ouvrières.

25 Jean-Xavier Ridon, *L'Étrangement du voyageur*, op. cit., p. 45.

26 Pierre Macherey, « L'espace détourné : Debord et l'expérience de la dérive » [en ligne], site Internet *La Philosophie au sens large*, 23 juin 2016 [<https://philolarge.hypotheses.org/1763>].

***Terminal frigo* : étrangeté et altérité**

Il faut attendre le troisième volet de ses déambulations ouvrières, *Terminal frigo*, pour que le sujet observant ne prenne plus le pas sur le sujet observé. Hanté ici encore par les fantômes du monde ouvrier, le déclin d'une identité collective, Rolin cependant ouvre ses pages à une classe diverse, aux ouvriers d'hier, ancrés, et au prolétariat en transit, déterritorialisé. Les sites portuaires qu'il explore dans l'œuvre disent certes une territorialisation révolue, mais sont aussi ouverts sur d'autres horizons, sur des migrations ouvrières.

Le titre, *Terminal frigo*, dit, avant même que le lecteur pénètre l'œuvre, que l'accent n'est plus mis ici sur la déambulation, la traverse, et donc sur la démarche, sur Rolin lui-même, mais sur un lieu qui, s'il n'est certes pas un port d'attache, est un lieu carrefour, un lieu ouvrier.

Dans ce récit, Rolin glane, de tours en détours, des fragments de vies et rencontre l'altérité ouvrière. Ici, émerge non pas *la* classe mais les ouvriers, dans toute leur hétérogénéité : les sédentaires, le prolétariat en transit, les héros et les traîtres. Cette mixité dit, bien sûr, encore, l'éclatement de l'identité ouvrière. Aux chantiers navals de Saint-Nazaire, une « main d'œuvre intérimaire afflue de toute la France et du monde entier » (TF, 47), des Roumains, des Indiens, des « travailleurs mobiles » dont la trajectoire n'a que peu à voir avec celle des travailleurs autochtones sédentarisés. Ce sous-prolétariat en transit, caractérisé par son *turn-over*, est un parfait exemple de ce que désormais la communauté ouvrière n'existe plus. Rolin fait émerger des figures et des trajectoires ouvrières diverses : l'un est « prisonnier de conceptions petites-bourgeoises » (TF, 60) ; un autre est « communiste de père en fils » (TF, 57) ; un troisième loue « l'hospitalité du patron » (TF, 49). Le récit s'arrête un temps sur les conditions désastreuses dans lesquelles vit ce sous-prolétariat : leurs conditions de logement dans des villages de vacances, dans des chambres qu'ils partagent souvent à plusieurs ; les contrats rompus avec les sous-traitants et les paies non versées ; le racisme, les déductions sur leur salaire des frais d'hébergement que doit normalement assumer l'employeur.

Face à ces ouvriers peu revendicatifs dans leur ensemble, Rolin rend compte de l'identité docker enracinée et de sa progressive disparition. Les portraits abondent dans *Terminal frigo* pour dire « le caractère héréditaire, dynastique du métier de docker » (TF, 108). On y entend, sans filtre, des voix, les voix ouvrières : celle du prêtre-ouvrier Jean Crepin, du secrétaire de la CGT-dockers retraités, José Kiecken, militant PC, dont le père, le grand-père, les frères, oncles, cousins étaient dockers, des deux communistes ennemis Gouvard et Ravetta.

Et quand il explore les lieux, tel le BCMO (Bureau central de la main-d'œuvre), de Dunkerque, il le fait certes encore comme un flâneur, comme un archéologue pistant la trace, le débris, le vestige, mais il aborde aussi le territoire par la parole de l'autochtone, la parole ouvrière. Le BCMO, ce quadrilatère de béton brut est un entre-deux, un de ces interstices qu'affectionne l'auteur : il eut son heure de gloire, il est érigé encore, et condamné à la destruction. Rolin, explorant ce vestige, voit les tensions à l'œuvre, l'imbrication du passé et du présent, il voit le charme du délaissé dans ce « sanctuaire d'une religion disparue » (TF, 85). Mais le BCMO a un tout autre statut ici qu'Usinor Denain. Cadenassé par la toute puissante CGT des

dockers qui « a mis au monde l'homme docker » (*TF*, 112), il est tout un symbole, le symbole de l'identité-docker, de l'ouvrier libre. Il dit le statut particulier des dockers arrachés à la précarité dès 1947, puisque, lieu de la mise en relation des travailleurs et des manutentionnaires, il garantissait une rémunération en cas de non-emploi et offrait aux dockers un statut d'intermittent. Symbole d'un statut considéré comme privilégié, il fut rendu responsable du peu de compétitivité des ports français. Sa grandeur et sa décadence sont à l'image de toute une profession divisée par le conflit social ; sa démolition est la « suite logique de la destruction de la profession » (*TF*, 110) ; elle signe la fin d'une époque, d'un monde²⁷. La destruction du BCMO, qui vise à effacer l'ancien statut des dockers, est donc assimilée à un effacement de la mémoire des conflits : « [E]n le démolissant, dit José Kiecken, on veut éradiquer le dernier vestige du temps de son hégémonie » (*TF*, 116).

Dans *Terminal frigo*, Rolin « dresse le portrait d'une société *en rade*, figée et bloquée, taradée par l'absence d'une grande utopie, d'un grand projet ou d'une grande aventure, d'un au-delà ou d'un ailleurs, propres à faire rêver²⁸ », comme le signale Bruno Thibault. Rolin donne à entendre des voix antagonistes, les luttes et les déchirures d'une communauté. Il rend compte de la trajectoire du héros de 1977, Roger Gouvard, alors secrétaire général de la CGT des dockers, paralysant le port, idolâtré, un « homme indéniablement hors du commun [...] devenu le parrain du syndicalisme de concertation [...], sans rien renier du syndicalisme de confrontation qu'il a lui-même illustré jusqu'à la caricature » (*TF*, 125). Et, dans le même temps, Rolin se re-territorialise à sa façon. Il n'est plus à la dérive, il n'est plus *malvenu* : il est désormais le type « qui écrit un livre sur les ports » (*TF*, 117). Il est identifié comme un « oisif », un docker d'un jour : « Ah, comme ça tu as donc travaillé au moins une fois dans ta vie » (*TF*, 130).

On peut donc reprendre ici ce que dit Laurent Demanze des enquêtes contemporaines : elles « creusent [...] le désaccord sur le réel, elles mettent en tension la définition même d'un commun, en s'avancant le plus souvent sur la ligne ténue entre le réel et la fiction, entre les vérités attestées et les impostures²⁹ ».

Ainsi donc, avec cette trilogie, Rolin propose des variations, des approches d'un monde ouvrier qui ne cesse de lui échapper ; qu'il romance avec cynisme, qu'il explore les traverses et la rouille ouvrières, qu'il ouvre ses pages aux voix antagonistes, toujours il dit son désenchantement, son évitement et, cependant, son aspiration à transcender les clivages de classe. Dans *L'Organisation*, c'est de surplomb que Rolin aborde la classe ouvrière, un surplomb apparent dans l'ironie dont il use pour dire l'échec de l'ouvriérisation de l'intellectuel et de l'établissement. Dans *Traverses*, le chant de deuil n'est que dérive et le projet entrepris, « le sens toujours dérobé, absolument insaisissable, de [s]a démarche littéraire ambulatoire »,

27 En 1992, la réforme Le Drian instaure la mensualisation à la place de l'intermittence.

28 Bruno Thibault, « Rives et dérives chez Jean Rolin, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard », *L'Esprit créateur*, vol. 51, n° 2 (2011), p. 71.

29 Laurent Demanze, « Les formes démocratiques de l'enquête », *art. cit.*, p. 9.

de « cet indéfinissable projet » (T, 93), lui échappe. Il échoue à dire l'autre et avoue larmoyer

sur l'impossibilité à laquelle [il] [se] heurtai[t] d'exprimer par écrit les sentiments de sympathie et d'étrangeté (toute la richesse, la complexité de ces sentiments) que [lui] inspirait la haute et pitoyable figure de [s]on ami communiste du Creusot, le choc entre ses convictions insensées (qui à quelque chose près, dans le temps, avaient été aussi les [s]iennes) et les réalités désespérantes d'une petite commune périphérique confrontée aux habituels problèmes de chômage, de délinquance et d'intégration. (T, 93-94)

Mais avec la littérature de terrain, et plus sans doute avec son dernier récit, *Terminal frigo*, il opte pour une posture autre, celle qui consiste à éviter « deux tentations [...] : celle de parler pour l'autre et celle de devenir un autre » ; il s'agit d'accepter *l'étrangement* du voyageur, c'est-à-dire de « sortir de la dualité entre le soi et l'autre pour établir l'étrangeté comme mode de connaissance de l'autre. Savoir [...] qui force le voyageur à révéler le lieu à partir duquel il parle³⁰ ». Assumant de n'en être pas, assumant son statut d'intellectuel, assumant de n'être pas celui qui *parle de* ou *pour* la classe ouvrière, il renonce au surplomb, à l'encliquage impossible et accepte d'être *entre* – entre sympathie (avec) et étrangeté (autre) : c'est de cette posture ambiguë, de ce décalage qu'émerge la possibilité d'approcher l'autre, de le (re)connaître et de rendre hommage à son altérité. Rolin, l'intellectuel, l'ancien mao, peine, on l'a vu, à se positionner par rapport au monde ouvrier, à trouver sa place, à trouver d'où dire ; il peine mais ne renonce pas à dire l'autre ouvrier. L'intellectuel n'a pas, pourtant et malgré tout, abdiqué et son militantisme se traduit désormais dans ses écrits qui signent un refus de l'indifférence. Pour qui a fait le deuil de l'utopie et se refuse à l'a-topie, ne reste que la paratopie, tout contre mais à côté.

Références

- BURGELIN, Claude, « Entrer à l'usine, sortir de l'usine : l'impossible roman des "établis" » [en ligne], *Les Temps modernes*, n° 684 (juillet-octobre 2015) [http://www.fabula.org/atelier.php?Impossible_roman].
- CEFAÏ, Daniel, *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003.
- DECOUT, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2018.
- DEMANZE, Laurent, « Les formes démocratiques de l'enquête » [en ligne], *Revue des sciences humaines*, n° 334 (2019), à paraître [disponible en version postpublication : https://www.academia.edu/35136839/Les_formes_démocratiques_de_l'enquête].
- , *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti (Les Essais), 2019.
- DRESSÉN, Marnix, « Le mouvement d'établissement : une résurgence du syndicalisme d'action directe ? » [en ligne], *Le Mouvement social*, n° 168 (1994), p. 83-106 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5618540f/f92.image>].
- , *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Perspectives), 2014.
- MACHEREY, Pierre, « L'espace détourné : Debord et l'expérience de la dérive » [en ligne], site Internet *La Philosophie au sens large*, 23 juin 2016 [<https://philolarge.hypotheses.org/1763>].
- NEVEU, Érik, « Rétablir les établis... » [en ligne], *Savoir/Agir*, n° 6 (2008), p. 49-58 [<http://www.cairn.info/revue-savoir-agir-2008-4-page-49.html>].
- RENAULT, Emmanuel, « Qui n'a pas fait d'enquête n'a pas droit à la parole ? » [en ligne], dans Romain DESCENDRE et Jean-Louis FOURNEL (dir.), *Langages, politiques, histoire. Avec Jean-Claude Zancarini*, Lyon, ENS éditions, 2015 [<https://books.openedition.org/enseditions/5370?lang=fr>].
- RIDON, Jean-Xavier, *L'Étrangement du voyageur*, Paris, Éditions Kimé, 2018.
- ROLIN, Jean, « Du paysage et de l'engagement » [en ligne], entretien avec Philippe Trétiack à l'occasion d'une rencontre avec Jacques Ferrier sur le thème « Architecture et littérature » (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 12 mars 2010), *YouTube* [<https://www.youtube.com/watch?v=6RjNK8fuXjc>].
- , *Terminal frigo*, Paris, P.O.L., 2005.
- , *Traverses*, Paris, NIL éditions (Points), 1999.
- , *L'Organisation*, Paris, Gallimard (Folio), 1996.
- THIBAULT, Bruno, « Rives et dérives chez Jean Rolin, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard », *L'Esprit créateur*, vol. 51, n° 2 (2011), p. 69-80.
- THOUROUDE, Guillaume (dir.), « Jean Rolin : une démarche littéraire ambulatoire » [en ligne], *Loxias*, n° 65 (juin 2019) [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?Id=9163>].
- VIART, Dominique, « Les Littératures de terrain » [en ligne], *Fixxion*, n° 18 (juin 2019), p. 1-13 [<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20>].

VIGNA, Xavier et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « Les rencontres improbables dans “les années 68” » [en ligne], *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 101 (2009), p. 163-177 [<http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2009-1-page-163.html>].



La nage en eau libre comme acte subversif : Patrolin et Deakin à contre-courant

HANNAH CORNELUS

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France* (2011), Jean-Christophe Bailly consacre quelques chapitres aux rivières françaises. « Ces “chemins d’eau” », écrit-il, « on pourrait les suivre pendant des centaines, des milliers de pages – l’expression “roman-fleuve” y trouverait une légitimité nouvelle [...] »¹. Cela est en effet ce que l’écrivain français Pierre Patrolin a entrepris avec son premier roman *La Traversée de la France à la nage* (2012). Ce livre épais et original laisse les intrigues interpersonnelles et les digressions sur la psychologie humaine de côté pour mettre les rivières et les environnements fluviaux au premier plan. Le titre reflète d’ailleurs assez bien le récit : le personnage principal anonyme traverse la France à la nage, diagonalement, du sud-ouest au nord-est, à partir de la frontière espagnole jusqu’à la frontière belge.

Tandis que l’on pourrait citer de nombreux romans et récits qui prennent un randonneur comme personnage principal, ou qui adoptent le regard d’un flâneur comme perspective narrative pour explorer l’univers citadin, périurbain ou campagnard², les nageurs en littérature restent assez exceptionnels. Curieusement, il existe pourtant un pendant étranger du roman de Patrolin : *Waterlog. A Swimmer’s Journey Through Britain*³ (1999). L’auteur, l’environnementaliste et réalisateur de documentaires Roger Deakin, est un compatriote des poètes romantiques Byron et Coleridge qui auraient été, eux aussi, des nageurs passionnés⁴. Bien que la donnée de base des deux œuvres soit similaire, elles diffèrent dans leur forme et dans leur

1 Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Éditions du Seuil (Le Cercle points), 2011, p. 343.

2 Citons par exemple, en littérature française, l’œuvre de Patrick Modiano, mais aussi Jacques Carrière, *Chemin faisant* ; Sylvain Tesson, *Sur les chemins noirs* ; Jean-Paul Kauffman, *Remonter la Marne*, etc.

3 Je remercie vivement Pierre Schoentjes d’avoir attiré mon attention sur la similitude des projets. Patrolin lui-même ignorait d’ailleurs l’existence de l’ouvrage de Deakin au moment de publier son livre.

4 Robin Jarvis, « Hydromania : Perspectives on Romantic Swimming », *Romanticism*, vol. 21, n° 3 (2015), p. 250-264.

genèse, celle de Patrolin étant une œuvre de fiction tandis que Deakin a réellement effectué sa périlleuse « traversée à la nage ». Le récit de Deakin est ainsi structuré comme un journal daté dans lequel il relate rétrospectivement ses expériences de nage, entrelardé d'anecdotes, d'histoire locale et des commentaires botaniques, tandis que le narrateur de Patrolin se concentre avant tout sur la nage même qu'il relate pour ainsi dire *en temps réel*.

Malgré les différences de fond et de forme, une lecture croisée des deux livres se révèle féconde. Le présent article s'inscrit dans une perspective éco-poéticienne, mais puise également dans l'« éco-phénoménologie » (Tassin, Abrams) et dans les études du paysage et de la perception (Collot, Besse, Roger, Desportes). « Éco-poétique » comporte la racine grecque *oikos*, qui désigne la demeure, l'habitat : ce paradigme critique propose donc d'étudier la littérature dans ses rapports avec le monde que nous habitons, pour paraphraser la définition de Pierre Schoentjes⁵. De plus, en renvoyant aux différentes significations du concept *poiein*, « poétique » signale ici à la fois une attention aux aspects formels du texte et au pouvoir des textes littéraires de (re)créer et de composer un ou des mondes. De cette manière, l'on pourrait avancer que l'éco-poétique étudie le chevauchement de l'axe poétique et l'axe politique/éthique, en examinant comment les textes littéraires réinventent et renouvellent par le travail de l'écriture notre conception de la nature et notre rapport avec elle.

Dans le contexte présent, cet entrelacement s'articule autour du concept de la subversion : dans leur fond comme dans leur forme, les deux œuvres étudiées problématisent les normes de la société consumériste occidentale, qui conceptualise le monde non-humain comme une ressource à exploiter, un objet à contempler ou un domaine à dominer. La subversion dans les deux textes se situe sur plusieurs niveaux : en premier lieu, il est question d'une immersion radicale de l'homme au sein de la nature et au rétablissement du rapport corporel à la nature, dévalorisé dans la société numérisée contemporaine. La perspective de la contre-plongée, qui fait l'objet de la deuxième partie de l'article, prolonge cette subversion des normes par le corps. Troisièmement, les deux textes manifestent un intérêt évident pour l'environnement « banal » de leurs territoires nationaux respectifs au lieu de s'intéresser à une nature spectaculaire et sublime. Finalement, la nage en eau libre est un véritable acte de désobéissance civile, une action revendicative qui conteste la privatisation de la nature et met en pratique le « *right to roam* ».

Immersion : l'expérience du paysage par le corps

Les récits sont structurés de manière classique et chronologique et s'ouvrent en conséquence sur le début du périple aquatique. Deakin y consacre son premier chapitre, et explique qu'il s'est inspiré de la nouvelle célèbre « The Swimmer » de l'auteur américain John Cheever, dans laquelle le nageur du titre, issu de la classe

5 Pour une définition et une discussion élaborée du paradigme, voir par exemple Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'éco-poétique*, Marseille, Wildproject, 2015 ; ou Sara Buekens, « L'éco-poétique : une nouvelle approche de la littérature française » [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 8 (2019) [<https://journals.openedition.org/elfe/1299>].

bourgeoise américaine, rentre chez lui par « la chaîne des piscines⁶ » (« *the string of swimming pools* ») de ses multiples voisins. Deakin lui-même n'a pas l'ambition d'aller d'un point A à un point B : il enchaîne simplement les plus jolis lieux de baignade (« *swimming holes* »), rivières, bains naturels et piscines en plein air, à commencer par les douves (« *the moat* ») qui entourent sa propre maison et dans lesquelles il a l'habitude de nager tous les jours. Sa sélection est assez aléatoire et impressionniste, basée sur des renseignements de riverains ou sur la consultation des cartes. Le projet de nage du narrateur de Patrolin, par contre, est plus strict : il fixe la frontière belge comme finalité et met un point d'honneur à se tenir à son projet de traverser la France sans jamais trop s'éloigner de l'eau.

À la base, les projets des deux narrateurs sont similaires : il s'agit de nager en plein air, partir à la découverte du pays, s'immerger dans la nature. Deakin explique que c'est surtout l'expérience particulière qu'est la nage qui l'a attiré : en nageant « [y]ou are in nature, part and parcel of it, in a far more complete and intense way than on dry land, and your sense of the present is overwhelming⁷ ». Grâce à cette immersion dans le présent et dans l'environnement naturel, la nage peut devenir une expérience quasi thérapeutique qui, par sa lenteur imposée, propose un antidote pour la surexcitation de l'univers citadin moderne. Dans la société contemporaine, la surabondance des stimulations peut provoquer une certaine anesthésie, qui fonctionne comme une mesure d'autoprotection, afin de pouvoir gérer cette « intensification de la vie nerveuse⁸ » que diagnostiquait déjà Georg Simmel au début du XX^e siècle. Comme le note aussi Marc Desportes, on assiste à « une évolution profonde de la société moderne⁹ » dans laquelle la généralisation de nouveaux moyens de transport comme le train, la voiture et l'avion joue également un rôle primordial.

[On] voit disparaître les liens ancestraux tissés entre l'homme et le monde qui l'entoure, liens si forts que jamais ne pouvaient se défaire l'unité de son être en une subjectivité et un corps, l'une étant réputée libre, l'autre appartenant à la sphère matérielle¹⁰.

Cela résulte en « une sorte de dichotomie entre le sujet et sa condition corporelle¹¹ », poursuit-il. Dans son essai consacré à la marche, Rebecca Solnit s'inquiète elle aussi de cette « désincarnation » de la vie quotidienne : de nos jours, la plupart du temps, « *bodies are not in the world but only indoors in cars and buildings, and an apotheosis of speed makes those bodies seem anachronistic or*

6 John Cheever, « The Swimmer » [1964], *Collected Stories*, London, Vintage Books, 2010, p. 777 ; nous traduisons.

7 Roger Deakin, *Waterlog. A Swimmer's Journey Through Britain*, London, Vintage Books, 2000 [1999], p. 13 ; désormais W suivi de la page.

8 Voir Georg Simmel, *Les Grandes Villes et la Vie d'esprit* [*Die Grosstädte und das Geistesleben*, 1903], Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 2013.

9 Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 2005, p. 131.

10 Marc Desportes, *op. cit.*, p. 131.

11 *Id.*

*feeble*¹² ». Dans la critique de la modernité, on présume généralement que celle-ci nous a éloignés du monde naturel, mais Solnit fait observer que cette aliénation maintes fois dénoncée est en fait double. Elle concerne non seulement la perte du rapport au monde non-humain, mais également l'aliénation de notre propre corps qui sent, respire, vit et bouge, et qui fait pleinement partie du monde naturel¹³. Dans un monde qui est conçu à l'échelle des machines et où la vitesse et l'efficacité sont primordiales, le corps est considéré comme trop lent, trop faible et trop fragile ; « *[it] has begun to atrophy as both a muscular and a sensory organism*¹⁴ ». À propos de la pratique « schizophrénique » de l'entraînement dans la salle de gym, Solnit résume laconiquement : « *The body that used to have the status of a work animal now has the status of a pet : it does not provide real transport, as a horse might have, instead, the body is exercised as one might walk a dog*¹⁵. »

La nage, par contre, comme d'autres activités physiques que l'on peut pratiquer au sein de la nature, revalorise la force du corps, rétablit le rapport entre le sujet et son environnement et aide de cette manière à retrouver l'intimité et l'harmonie d'un « corps-à-espace ». Ainsi, on pourrait argumenter que la nage « sauvage » présente une forme d'escapisme bénin, une évasion de la vie agitée et stressante du quotidien. Il n'est alors pas surprenant qu'un des disciples du « *wild swimming* » célébré par Deakin ait écrit un livre sur la façon dont la nage l'a aidé à gérer ses angoisses et à combattre son burnout¹⁶.

Tandis que Deakin mentionne explicitement la (comm)union avec la nature que représente la nage, chez Patrolin une quelconque motivation réfléchie fait défaut. Lors d'une baignade estivale, le narrateur a « seulement décidé de partir sans réfléchir, sous le seul prétexte d'avoir envie de voyager, et d'aimer nager dans l'eau¹⁷ ». Cela est une des rares observations sur la psychologie du narrateur, car tout au long du livre, nous n'apprenons quasiment rien sur ses états d'esprit. L'introspection est absente, le regard est radicalement tourné vers l'extérieur. Patrolin semble cependant exprimer la même conception de la nage d'une manière indirecte, en la reflétant dans son style d'écriture. Celui-ci ressemble à première vue à une succession de données brutes, dépourvue d'humour, de références littéraires et de figures de style, par opposition à celui de Deakin. L'écriture de Patrolin, rythmée par la cadence du mouvement de la nage, se caractérise par l'instantanéité¹⁸ et mime de cette manière l'expérience intensifiée du présent que mentionne Deakin.

12 Rebecca Solnit, *Wanderlust. A history of Walking*, London, Granta books, 2014 [2000], p. 12.

13 *Ibid.*, p. 257.

14 *Ibid.*, p. 258.

15 *Ibid.*, p. 263.

16 Joe Minihane, *Floating : a Life Regained*, New York, Harry N. Adams, 2017.

17 Paul Patrolin, *La Traversée de la France à la nage*, Paris, P.O.L, 2012, p. 20 ; désormais *TFN* suivi de la page.

18 Il faut tout de même signaler que le récit commence en mode hypothétique en employant le futur simple : en nageant dans une rivière en vacances, le narrateur forme son projet de traverser la France à la nage et nous entraîne dans son imagination. Ce n'est qu'à la page 48 que le présent fait son apparition.

Le narrateur de Patrolin est si absorbé par son mouvement et par les stimulations multiples qui animent ses sens, qu'il ne dispose ni de temps ni d'énergie pour nourrir des divagations mentales. Ainsi, la personne du narrateur s'efface presque entièrement, il se réduit à une sorte d'objectif, une espèce de séismographe¹⁹ qui enregistre le paysage qui l'entoure, qui prend acte des « vibrations » sensibles, c'est-à-dire des stimuli visuels, tactiles, sonores, odorants et gustatifs.

L'eau était devenue lente, trouble, opaque comme une boue très diluée où rôdent des insectes, un flot de particules en suspension, une matière liquide et odorante qui portait mieux mon corps. Deux haies touffues compactes encadraient ma progression, une chaleur humide se réfléchissait sur ces parois dans un relent de vase et de limon. Leur silence étouffé s'écoulait à l'ombre des deux fourrés dressés le long de l'eau pour la contenir. (*TFN*, 10)

La citation montre clairement la réactivation et la revalorisation des sens de l'odorat, du toucher et de l'ouïe, qui sont généralement éclipsés par la primauté de la vue. En outre, le narrateur fait preuve de ce que Juhani Pallasmaa nomme « une vision périphérique²⁰ » : la vision ciblée, nettement focalisée, est consciemment abandonnée au profit d'une attention élargie aux détails, ce qui intègre le narrateur à l'espace au lieu de le positionner comme spectateur externe.

De cette manière, le texte illustre particulièrement bien le commentaire de Michel Collot à propos de la perception : « [L]e corps est à la fois voyant et visible, touchant et touché, sujet et objet ; il nous ouvre à un monde dont il fait lui-même partie²¹. » Le narrateur de Patrolin est complètement absorbé dans et par son mouvement et son environnement. Ainsi, la nage en eau libre s'inscrit pleinement dans le cadre d'une « écologie du sensible » comme elle a été définie par Jacques Tassin : un engagement corporel qui nous « reli[e] sensiblement, sensoriellement, au monde [...] »²².

En effet, en ce qui concerne la corporalité, on peut dire que la nage est similaire à la marche, que Jean-Marc Besse cite comme un des moyens privilégiés pour découvrir à fond le paysage. La marche, écrit-il, est une « expérience corporelle du paysage », « une méthode d'investigation du réel » qui active les « compétences cognitives de la sensibilité »²³. Elle nous met

en correspondance avec les textures, les sonorités, les couleurs, les odeurs [...]. Nous nous remplissons du paysage, ou plus exactement nous nous accordons comme musicalement avec lui, qui contribue à nous mettre dans un état particulier

19 Il faut toutefois souligner que ce regard tourné vers l'extérieur n'est pas aussi « brut » qu'il ne le semble : Patrolin nomme et décrit avec précision, et fait preuve d'une connaissance botanique approfondie.

20 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Chichester, John Wiley & Sons, 2012 [1996].

21 Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 42.

22 Jean-Marc Besse, *La Nécessité du paysage*, Marseille, Éditions Parenthèses (La Nécessité du paysage), 2018, p. 106.

23 *Ibid.*, p. 104.

de corps et d'esprit. La marche est une expérience de consonance avec le paysage et ses ambiances²⁴.

Cela vaut encore plus pour la nage, qui est littéralement une immersion dans le paysage, comme Deakin l'avait remarqué. Elle active « nos sensibilités animales » que David Abram met en avant dans son livre *Becoming Animal* : en tant qu'activité physique au sein de l'environnement naturel, elle présente une façon de dépasser la dichotomie entre le corps et l'esprit. C'est une manière de « penser avec tout son corps », en interaction immédiate avec son environnement, « *a kinetic conversation in the uttermost thick of the present moment*²⁵ » comme le vol des oiseaux que décrit Abram. De cette manière, elle rend compte de l'interconnectivité du vivant et permet de dépasser le dualisme homme/nature, d'effacer « la distinction entre la *res extensa* et la *res cogitans*²⁶ » chère à Descartes.

La nage est ainsi une activité intense qui requiert un dévouement complet, une expérience que l'on pourrait adéquatement analyser par le concept du « flux » (« *flow* » en anglais) développé en psychologie positive par Mihály Csíkszentmihályi. Ce concept, qui a déjà été appliqué à l'expérience sportive²⁷, se caractérise par une concentration intense focalisée sur le moment présent, dans laquelle l'action et la conscience fusionnent. La personne plongée dans l'état de flux éprouve un sentiment de contrôle, son expérience temporelle se modifie (c'est-à-dire que le temps semble passer plus vite) et la conscience de soi s'efface, à cause du fait que le sujet est complètement absorbé dans l'activité en question. L'état de flux est associé à des occupations autotéliques, autrement dit des activités qui sont intrinsèquement gratifiantes²⁸. En effet, la nage des deux narrateurs semble correspondre à cette description de l'état de flux. L'écriture de Patrolin semble même le saisir de manière frappante par son attention particulière focalisée sur les sensations présentes, par l'absence des divagations et par l'effacement du personnage principal, qui se fond complètement dans ses impressions et son environnement. La nage se caractérise alors par le même « régime d'attention » que Besse associe à la pratique de la marche²⁹ ; ce n'est que dans les moments de danger que l'état de « transe » du narrateur est rompu.

Mais tandis que le promeneur est libre d'explorer un endroit à son gré, de sortir des sentiers, le nageur est contraint à suivre le cours de l'eau : de ce fait, le narrateur de Patrolin décrit son état comme une combinaison singulière de passivité

24 *Ibid.*, p. 105.

25 David Abram, *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*, New York, Vintage Books, 2010, p. 191.

26 Michel Collot, « La pensée paysage », dans Michel Collot, Françoise Chenet et Baldine Saint Girons (éd.), *Le Paysage : état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001, p. 503.

27 Voir par exemple Mihály Csíkszentmihályi et Susan Jackson, *Flow in Sports. The Keys to Optimal Experiences and Performances*, Champaign, Human Kinetics, 1999.

28 Jeanne Nakamura et Mihály Csíkszentmihályi, « Chapter 18 : Flow Theory and Research », dans C. R. Synder et Shane J. Lopez (éd.), *Oxford Handbook of Positive Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 195-196.

29 Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 99-107.

et d'activité. La nage est une manière lente de se mouvoir, qui requiert néanmoins un effort physique considérable, surtout si elle se pratique à contre-courant ou dans des eaux sauvages ou tumultueuses ; le narrateur note ainsi à plusieurs reprises qu'il « nage avec application » (*TFN*, 57, 85, 86, 142, 192, 317, 535 et 563, notamment). Or en même temps, « [s]a détermination serait entraînée par les flots » (*TFN*, 13), il se laisse porter « [c]omme une goutte d'eau, qui descend vers la mer. Comme le sable plutôt, dont les grains sont emportés par le mouvement de la rivière » (*TFN*, 13).

La contre-plongée : la « perspective de la grenouille »

Pourtant, en dépit de ces bienfaits, la natation a longtemps été considérée comme une activité indigne de l'homme, dû au fait que le nageur s'abaîsserait à une activité animale³⁰. Or, dans les yeux des deux narrateurs, cela est loin d'être une dégradation. Deakin indique que « *[I]n wild water you are on equal terms with the animal world around you : in every sense, on the same level* » (*W*, 13). Cela permet d'approcher et d'observer des animaux sans que ceux-ci s'enfuient précipitamment : « *[Y]ou are pretty well hidden when you swim, and aquatic animals are relatively unconcerned about you once you to are submerged. You have become, after all, one of them* » (*W*, 68).

La liste des rencontres animales dans les deux récits est longue et diverse : hérons, sangliers, chevreuils, toutes sortes d'insectes et de poissons. Avec un certain sens de la litote, Patrolin déclare dans une interview que « en fait [...] la plupart des Français qu'on rencontre [au bord de ou dans l'eau] sont des animaux ». Ainsi, le narrateur de Patrolin déclare que « c'est [s]a situation actuelle qui [l]'a conduit à ne plus manger de poisson. [...] Une décision naturelle dans [s]on cas, qui s'impose à [lui] par solidarité plus que par conviction » (*TFN*, 173). Le dimanche, « le jour des pêcheurs » (*TFN*, 570), il se cache avec les autres poissons, et finit toutefois par être pêché lui-même... (*TFN*, 671-672). Les deux auteurs aspirent à l'adaptation parfaite des animaux aquatiques à leur habitat naturel. « [J]'envie mes voisins », concède le narrateur de Patrolin,

[p]as seulement ceux dont le corps se couvre d'écailles, étincelantes sous le moindre filet d'eau froide. Les crapauds à l'épiderme épais, gluant, visqueux et protecteur. Les loutres et les castors aux poils huilés. Graissés de l'intérieur pour résister au froid. (*TFN*, 440)

Deakin formule une réflexion très similaire :

I suppose there is part of all of us that envies the otter, the dolphin and the whale, our mammal cousins who are so much better adapted to water than we are, and seem to get so much more enjoyment from life that we do. If I could learn even a fraction of whatever they know, the journey would be richly repaid. (*W*, 15)

Car l'homme n'est pas, à vrai dire, « dans son élément » quand il nage en eau libre, il n'est point, pour employer cette analogie usée et facile, « comme un poisson

30 Robin Jarvis, *art. cit.*, p. 252.

dans l'eau ». Sa constitution n'y est pas adaptée, le froid continu pose problème et l'hypothermie menace. Dans ces circonstances, la seule solution est d'enfiler une combinaison synthétique. Deakin est un peu sceptique quant à sa combinaison de plongée qu'il décrit comme « *a species of whole-body condom [...] an anaesthetic to prevent you experiencing the full force of your physical encounter with cold water, and in that sense it is against nature and something of a killjoy* » (W, 17). Le narrateur de Patrolin, pour sa part, est moins critique à l'égard de la combinaison synthétique qu'il reçoit de la femme avec qui il vit une liaison amoureuse passagère : c'est une protection bienvenue contre le froid, qui lui permet de continuer son périple. Ce n'est que vers la fin du livre qu'il découvre la joie de nager complètement nu (TFN, 816).

De plus, en ce qui concerne le mouvement, l'homme doit apprendre à se mouvoir de manière efficace dans l'eau et ne répond pas à la définition que cite Deakin selon laquelle un vrai mammifère aquatique « *progresses not by paddling but by movements of the tail or sinuous movements of the body* » (W, 168). À part la combinaison synthétique, le narrateur de Patrolin utilise une palme de natation qu'il découvre par hasard parmi les pierres dans l'eau, et peut ainsi faciliter son mouvement de nage à contre-courant.

Le seul domaine dans lequel le nageur se retrouve véritablement à la même hauteur que le règne animal, est celui du point de vue. Le nageur se meut au ras de l'eau, ce qui fait que sa perspective est limitée à la vue en contre-plongée. Cette « limitation » de la perspective est en quelque sorte un choix idéologique qui est à la base des deux livres. En restreignant son champ visuel, on renonce à la volonté humaine de saisir tout le paysage d'un coup d'œil et de cette manière le contrôler, de dominer le paysage d'en haut. À l'opposé du « point de vue impérial³¹ » ou de la perspective à vol d'oiseau se situe la perspective « de la grenouille³² » que le nageur assume littéralement. Robert Macfarlane, qui consacre dans *Landmarks* un chapitre en hommage à son ami Deakin, parle du « *magically defamiliarizing "frog's-eye view" of the country: a world seen freshly from water level*³³ ». La perspective du nageur se réduit considérablement :

[L]e regard de celui qui voyage couché, à hauteur du sol, parfois même en dessous, au creux de la vallée, au plus profond du paysage, s'éblouit à la moindre hauteur. Et surtout celui du nageur, abusé par nature, car toujours soumis aux effets de la contre-plongée. (TFN, 26)

« [À] force de nager la tête au ras de l'eau, sans distance, », poursuit le narrateur, mon regard s'est réduit, raccourci, contraint à renoncer, incapable d'attendre l'infini au fond des ravins, accoutumé à s'arrêter sur le premier obstacle, [...]

31 Pour une discussion des connotations politiques du point de vue, voir par exemple Marie-Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London / New York, Routledge, 1992.

32 En anglais comme en néerlandais, on désigne la vue en contre-plongée comme « *frog's eye perspective* » et « *kikvorsperspectief* ».

33 Robert Macfarlane, *Landmarks*, New York, Hamish Hamilton, 2015, p. 124.

sans autre perspective que l'immédiat, sans visée, sans vision du relief au-delà du premier plan. (TFN, 315)

Ce point de vue limité ne présente pas seulement un antidote à l'ambition de l'homme de soumettre la nature, mais s'avère également être un moyen de défamiliarisation. En effet, la perspective du nageur produit une vue inhabituelle et singulière de la nature environnante. L'on pourrait même se demander s'il est toujours question d'un « paysage », si celui-ci est généralement défini comme une « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région³⁴ » : au ras de l'eau, il n'y a point d'étendue, ni d'ouverture sur le lointain. Dans la tradition occidentale, le concept du paysage, qui a son origine dans le contexte de la peinture³⁵, implique habituellement une « vision d'ensemble à distance³⁶ » ; dans cette optique, ce que nous présente le narrateur de Patrolin est presque un anti-paysage, d'autant plus parce que sa vision ne comporte point de nature spectaculaire ou sublime.

Au contraire, c'est le monde des rivières, faisant pourtant partie de notre environnement quotidien, qui apparaît comme un monde exotique à découvrir. Deakin regrette que « [m]ost of us live in a world where more and more places and things are signposted, labelled, and officially "interpreted" » (W, 14). De cette manière, on perd contact avec le monde réel, et c'est pour cette raison que la baignade sauvage et la marche sont des activités subversives, qui expriment le refus d'être dirigé et contrôlé :

They allow us to regain a sense of what is old and wild in these islands, by getting off the beaten track and breaking free of the official version of things. A swimming journey would give me access to that part of our world which [...] still retains most mystery. It would afford me a different perspective on the rest of land-locked humanity³⁷. (W, 14)

Pour les deux auteurs, il est important de souligner qu'ils nagent dans leur pays natal ; Deakin parle de « *native swimming* » (W, 121) et Patrolin évoque déjà la France dans le titre de son livre. Même si les réseaux fluviaux français et britanniques ne sont pas adaptés à leur exploration à la nage, cette dernière peut tout de même recréer un lien avec la nature et le paysage national qui émergent alors sous un jour nouveau. En effet, la nage impose littéralement une « sortie des sentiers battus » et contraint le nageur à se mouvoir lentement, ce qui résulte en

34 « Paysage » [en ligne], *Trésor de la langue française informatisé* [http://atilf.atilf.fr/].

35 Voir, pour l'histoire du concept, Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1979.

36 Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti (Les Essais / Rien de commun), 2017, p. 176.

37 Cette citation montre par ailleurs clairement le goût anglo-saxon pour une nature sauvage et authentique et l'influence de l'idée du « *wild(er)ness* ». Ce concept, qui forme également la base d'un axe critique (voir les travaux de William Cronon, Peter White, J. Baird Callicott, etc.) est beaucoup moins puissant dans la culture et le monde académique français.

un effet de « défamiliarisation », comme le préconisaient les formalistes russes³⁸. Cela vaut particulièrement pour le roman de Patrolin, qui est en quelque sorte une tentative d'épuisement du milieu fluvial.

Il est dans cette optique remarquable que le style d'écriture ne change pas fondamentalement quand le narrateur sort de l'eau pour se rendre en ville pour trouver à manger ou pour passer la nuit. Les impressions se multiplient et se succèdent suivant un rythme plus accéléré, mais le mode d'observation reste le même, ce qui provoque cette défamiliarisation mentionnée ci-dessus :

[U]ne place où s'alignent des autobus, des voitures qui s'énervent, des filles, du maquillage, [...] des robes, des vestes, des pantalons, d'autres voitures, des manches et des cols, dans les vitrines et sur les gens, des bras, des jambes, nus, moulés sous des étoffes, drapés dans des vêtements, des nuques et des fronts, des nombrils, des voix, des rires. Des regards surtout. Bruns, noirs. Des sourcils épais, des mèches décolorées. Des effluves de parfum, des relents de sueur. Et encore des bars, des banques, des téléphones. Des cloisons de terre cuite. Des pignons de briques roses aux joints noircis par les fumées. (TFN, 78 ; voir aussi 739)

Dans le passage suivant, la foule est même décrite dans des termes qui évoquent l'eau :

[J]e progresse avec difficulté dans une foule soudaine et compacte, qui s'écoule difficilement sur les trottoirs ; je remonte ce courant impérieux pour revenir vers le pont, où le flot me paraît moins violent [...]. (TFN, 78)

Ce procédé, par lequel l'auteur décrit le monde non naturel dans des termes naturels, fait apparition plusieurs fois dans le livre. On peut citer la scène dans laquelle le nageur reçoit un ballon sur la tête, qu'il décrit d'abord comme « [l]e corps d'un oiseau tombé du ciel, une chair ferme et élastique, [...] un coup amorti par la souplesse d'une peau gonflée comme une vessie » (TFN, 168), ou les balises qu'il confond avec une bande d'oiseaux (TFN, 192-193).

Désobéissance civile

Comme nous l'avons vu, de nombreux problèmes pratiques empêchent le nageur d'atteindre l'état de bonheur pur qu'évoque Deakin, à qui l'eau rappelle la tiédeur enveloppante et réconfortante du liquide amniotique :

When you swim, you feel your body for what it mostly is – water – and it begins to move with the water around it. No wonder we feel such sympathy for beached whales ; we are beached at birth ourselves. To swim is to experience how it was before you were born. Once in the water, you are immersed in an intensely private world as you were in the womb. (W, 13)

38 Cf. Victor Borissovitch Chklovski, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2018 [1917].

Bachelard mentionne lui aussi l'association des qualités maternelles à l'eau, qui « berce comme une mère³⁹ ». Par contre l'eau peut également inspirer une terreur primitive selon les deux auteurs, et même si l'on rejette les connotations psychanalytiques, les dangers que pose la nage « sauvage » sont bien réels. En effet, les deux narrateurs frôlent la mort à plusieurs reprises. Ainsi, le narrateur de Patrolin se noie presque après avoir perdu connaissance en cognant sa tête contre une pierre (*TFN*, 147) et échappe de justesse à un enlèvement dans le sable mouvant (*TFN*, 560-562). Heureusement, son baluchon lui sauve la vie. Il doit également franchir de multiples barrages, éviter des déversoirs et des cascades. Deakin, pour sa part, entreprend de nager dans les gorges de Hell Gill (*W*, 237-241) et envisage de traverser le golfe de Corryvreckan avec son tourbillon (*W*, 251-263), un projet qu'il abandonne finalement. De plus, les nageurs sont confrontés à des circonstances naturelles hostiles, au froid et aux contre-courants. De la sorte, la nage peut aussi être une sorte de « lutte contre les éléments⁴⁰ », « une expérience virile⁴¹ », un défi dans lequel le nageur affirme sa force et sa persévérance. Cette dimension, qui considère la nage en eau libre comme une épreuve personnelle, une sorte de conquête symbolique de la nature sauvage ou une victoire sur soi-même, est en effet également présente dans les deux livres. Le narrateur de Patrolin envisage la renonciation à plusieurs reprises :

Je ne sais pas ce qui me pousse à recommencer tous les jours, à reprendre l'eau tous les matins. À poursuivre une si dérisoire épopée. Une expédition sans objet, sans but plutôt. Sinon celui de ne pas abandonner. Comme l'eau justement, celle des sources et des ruisseaux, qui coule, sans jamais renoncer. (*TFN*, 141)

« [C]omme un pèlerin s'élance vers un pardon. », poursuit-il plus tard,

[o]u plutôt comme un saumon qui remonte vers la frayère où il sait qu'il est né, comme un bovin qui revient chaque soir à l'étable. [...] Sans réfléchir. Dans l'ivresse du mouvement qui me propulse. Dans une débauche d'énergie vaine pour affronter le flot qui me repousse. (*TFN*, 226)

Sa volonté de persévérance est même si forte qu'il continue à nager avec obstination, même s'il n'y a quasiment plus d'eau dans laquelle nager, « mû par une force étrange, une forme de ténacité désespérée, une volonté d'aboutir, en me traînant par terre dans un filet d'eau [...], obstiné seul à progresser couché [...], propulsé par un opiniâtre acharnement à nager encore » (*TFN*, 376).

La nage en eau libre est considérée dangereuse dans nos sociétés et donc fortement déconseillée ou même interdite. Le narrateur de Patrolin observe que, tandis que les panneaux de signalisation au bord de l'eau font défaut (*TFN*, 44 et 264-265), les pancartes qui annoncent l'interdiction de la baignade ne manquent pas (*TFN*, 53, 108, 613 et 674). Que « la baignade [soit] interdite sur les voies navigables

39 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Corti, 1960 [1942], p. 177.

40 *Ibid.*, p. 218.

41 *Ibid.*, p. 220.

de France » (*TFN*, 613) pour des raisons de sécurité est encore compréhensible, mais la privatisation des parties de cours d'eau, à laquelle est confrontée Deakin, l'est moins. En effet, l'auteur désapprouve fortement la privatisation des eaux pour la pêche ou pour des raisons économiques. De plus, le fait que les cours d'eau soient couverts, rectifiés ou contenus dans des conduits pour ne pas trop gêner les riverains l'émeut jusqu'aux larmes. Il abhorre ce « *neatly packag[ing] [of streams] in outsized concrete canyon[s]* » (*W*, 78) et est enchanté par des villages où des gens savent valoriser leurs cours d'eau (*W*, 29).

Les deux narrateurs se font taper sur les doigts à plusieurs reprises : tandis que le narrateur de Patrolin est repêché par les pompiers de Paris qui croient qu'il était tombé dans l'eau par inadvertance (*TFN*, 743), Deakin est interpellé par la garde côtière (*W*, 160 et 162) et rappelé à l'ordre par le « gardien de la rivière » (« *River Keeper*») et son aide. Deakin se défend et rompt une lance pour « *[t]he right to walk freely along river banks or to bathe in rivers, [which] should no more be bought and sold than the right to walk up mountains or to swim in the sea from our beaches* » (*W*, 42). De cette manière, le livre de Deakin a été à la base du mouvement de la nage en eau libre (« *wild swimming movement*») qui défend l'accès libre pour tout le monde aux cours d'eau. Pour Deakin, la baignade sauvage est une activité authentiquement subversive, une forme de désobéissance civile qui convient aux esprits libres avec un goût pour le non-conformisme. Son récit est explicitement engagé : la nage en eau libre est un droit⁴² et Deakin encourage même l'infraction qu'elle présente. Ainsi, la nage est analogue à la pratique de la marche que décrit Solnit : « *Walking is, in this way, the antithesis of owning. It postulates a mobile, empty-handed, shareable experience of the land.* » De plus, Deakin s'inscrit de cette façon dans une longue tradition de combats de la classe ouvrière britannique et l'organisation The Ramblers pour obtenir « *the right to roam freely* »⁴³, le droit d'accès à la nature pour toute la population. Avec ses parenthèses sur l'histoire locale, il montre en outre que la Grande-Bretagne connaît une forte tradition de nage « sauvage ». De plus, il évoque la dégradation des environnements fluviaux : il se moque de la bureaucratie de l'Agence environnementale (« *Environment Agency*») et sa préoccupation excessive au sujet de la maladie de Weil, mais dénonce également la faible qualité des eaux, la pollution, l'érosion, la surpêche et la privatisation des cours d'eau. Patrolin, pour sa part, ne lève pas explicitement sa voix contre la dégradation des rivières, mais mentionne fréquemment des déchets flottant à la surface, des ordures de toute sorte au bord de l'eau et des gaz d'échappement suffocants, surtout à proximité des villes⁴⁴. Son narrateur croise également de nombreuses centrales électriques et nucléaires⁴⁵, qui semblent faire partie intégrante du paysage national français.

42 Même Boris Johnson, l'ancien maire de Londres, exprime une opinion similaire : « *To swim, perchance to drown, is an undeniable human right* », dans *The Telegraph*, 2 juillet 2012 [<https://www.telegraph.co.uk/politics/0/swim-perchance-drown-undeniable-human-right/>].

43 Voir Rebecca Solnit, « *Of Walking Clubs and Land Wars* », *Wanderlust. A history of Walking*, *op. cit.*, pour une discussion de l'histoire du mouvement.

44 Voir par exemple p. 26-27, p. 33, p. 35 et p. 544.

45 Voir par exemple p. 39, p. 94-96, p. 591, p. 686, etc.

Comme nous l'avons vu, la subversion dans les deux textes s'articule autour de plusieurs axes. Les effets aliénants et stressants de la société occidentale urbaine, avec son omniprésence de la technologie, ont été notés par de multiples chercheurs et penseurs. Dans ce monde contemporain, qui en plus est menacé par une crise écologique sans précédent, la nage peut représenter une reconnexion double : avec son propre corps sensible d'une part, et avec la nature sensible de l'autre. Cette activité physique, quand elle est pratiquée au sein de la nature, signifie un ralentissement, une immersion dans le moment présent. L'écriture sensorielle centrée sur le corps mine l'opposition homme-nature et souligne par contre l'animalité de l'homme et l'interconnectivité du vivant. Le nageur se place non au-dessus, mais résolument dans la nature et dans le tissage des relations entre vivants qu'elle présente. De cette manière, la nage se rapproche, dans les deux œuvres que nous avons commentées, d'un acte d'« enforestement » comme Baptiste Morizot les décrit : ces activités proposent « un autre rapport aux territoires vivants : le double mouvement de les arpenter autrement, en se branchant à eux par d'autres formes d'attention et de pratiques ; et de se laisser coloniser par eux, se laisser investir, les laisser emménager dedans⁴⁶ ».

La limitation radicale de la perspective interroge la conception classique du paysage. Diamétralement opposée à la manie contemporaine de contrôle et du regard surplombant, la perspective du nageur se réduit considérablement : il se meut au ras de l'eau, « sans voir [le paysage], il s'inscrit dedans », comme Patrolin l'avait formulé lors d'une interview. Ce refus d'une vue du ciel qui englobe tout revient symboliquement à un rejet de la domination de l'homme sur la nature. Troisièmement, l'intérêt pour une nature ordinaire, hybride, point spectaculaire et point « vierge » bouleverse en quelque sorte les principes du *nature writing* traditionnel et interroge l'idéal du *wilderness*. Finalement, la nage en eau libre est un véritable acte de désobéissance civile, une action revendicative qui conteste la privatisation de la nature et met en pratique le « *right to roam* ». Au cours de l'analyse, il est devenu clair que chez Deakin, la dimension politique est dominante : son ouvrage est explicitement engagé et contient un plaidoyer ardent pour la nage « sauvage » (« *wild swimming* »), qui est manifestement non-conformiste et constitue une action de désobéissance civile au sens propre. Patrolin, pour sa part, mise plutôt sur un renouvellement formel. Lus ensemble, les deux textes ouvrent la voie pour une vraie « écopoétique » de la nage, en nous présentant des façons simples et sensibles de repenser nos rapports à la nature et de les transformer par l'action.

46 Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud (Mondes sauvages. Pour une nouvelle alliance), 2018, p. 25.

Références

- ABRAM, David, *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*, New York, Vintage Books, 2010.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Corti, 1960 [1942].
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Éditions du Seuil (Le Cercle points), 2011.
- BESSE, Jean-Marc, *La Nécessité du paysage*, Marseille, Éditions Parenthèses (La Nécessité du paysage), 2018.
- BUEKENS, Sara, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française » [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 8 (2019) [<https://journals.openedition.org/elfe/1299>].
- CHEEVER, John, *Collected Stories*, London, Vintage Books, 2010.
- CHKLOVSKI, Victor Borissovitch, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2018 [1917].
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti (Les Essais / Rien de commun), 2017.
- , *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011.
- , « La pensée paysage », dans Michel COLLOT, Françoise CHENET et Baldine SAINT GIRONS (éd.), *Le Paysage : état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001, p. 498-511.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály et Susan JACKSON, *Flow in Sports. The Keys to Optimal Experiences and Performances*, Champaign, Human Kinetics, 1999.
- DEAKIN, Roger, *Waterlog. A Swimmer's Journey Through Britain*, London, Vintage Books, 2000 [1999].
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 2005.
- JARVIS, Robin, « Hydromania : Perspectives on Romantic Swimming », *Romanticism*, vol. 21, n° 3 (2015), p. 250-264.
- MACFARLANE, Robert, *Landmarks*, New York, Hamish Hamilton, 2015.
- MINIHANE, Joe, *Floating : a Life Regained*, New York, Harry N. Adams, 2017.
- MORIZOT, Baptiste, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud (Mondes sauvages. Pour une nouvelle alliance), 2018.
- NAKAMURA, Jeanne et Mihály CSÍKSZENTMIHÁLYI, « Chapter 18 : Flow Theory and Research », dans C. R. SYNDER et Shane J. LOPEZ (éd.), *Oxford Handbook of Positive Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 195-206.
- PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Chichester, John Wiley & Sons, 2012 [1996].
- PATROLIN, Paul, *La Traversée de la France à la nage*, Paris, P.O.L., 2012.
- PRATT, Marie-Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London / New York, Routledge, 1992.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1979.
- SCHOENTJES, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.

SIMMEL, Georg, *Les Grandes Villes et la Vie d'esprit* [*Die Grosstädte und das Geistesleben*, 1903], Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 2013.

SOLNIT, Rebecca, *Wanderlust. A history of Walking*, London, Granta books, 2014 [2000].



Théorie et pratique d'une pensée intempestive. À propos du *Devoir d'indignation* d'Ambroise Kom

HERVÉ TCHUMKAM

*Le Devoir d'indignation : éthique et esthétique de la dissidence*¹, ainsi est intitulé le dernier opus « littéraire » d'Ambroise Kom. Cet ouvrage, publié chez la prestigieuse maison d'édition Présence africaine, marquerait la fin provisoire de la carrière d'un éminent enseignant et chercheur qui aura, durant une quarantaine d'années, inspiré de manière durable et irrévocable la critique littéraire africaine et les études postcoloniales en général. Pourquoi parler de la fin provisoire d'une carrière ? Simplement parce que de même qu'Ambroise Kom perçoit les avatars de la postcolonie sous l'angle des défaites provisoires, il est impératif de noter que la fin de sa carrière n'advientra donc intégralement jamais, et ce, pour au moins deux raisons : d'abord, le départ des amphes universitaires ne signe en aucun cas l'arrêt de sa pensée sans cesse en mouvement. Ensuite, l'immensité de l'œuvre de l'auteur de *La Malédiction francophone* est telle que, sans flagornerie, son spectre continuera de hanter les africanistes dignes de ce nom, et même ceux qui, pour des besoins d'air du temps, s'autoproclament tels. On peut citer, et de façon non exhaustive, sa contribution critique à l'émergence du roman policier africain, les bases qu'il jeta sur les défis culturels dans l'Afrique francophone et qui demeurent d'une importance capitale au regard de la relation entre la France et l'Afrique, ou encore ses multiples prises de position au sujet de l'autonomie non seulement de la pensée africaine, mais aussi de l'institution du savoir dans le continent noir. Mais étant entendu que mon rôle n'est pas ici de passer en revue l'œuvre et la carrière d'Ambroise Kom, je vais me contenter en quelques pages de proposer une réflexion théorique inspirée de son dernier ouvrage évoqué plus haut, en me focalisant sur ce que j'ai nommé une pensée intempestive qui recoupe les oscillations d'une réflexion qui, faisant l'éloge de la dissidence, en appelle au devoir d'indignation. À partir des réflexions d'Ambroise Kom sur la fiction du monde noir et de sa diaspora, je mettrai en relief des points de croisement entre littérature et philosophie, en proposant en effet que le renouvellement de la pensée critique qui s'applique aux littératures africaines

1 Ambroise Kom, *Le Devoir d'indignation : éthique et esthétique de la dissidence*, Paris, Présence africaine, 2012.

devra passer par des approches philosophiques notamment celles centrées autour du rapport entre esthétique et politique.

Le Devoir d'indignation d'Ambroise Kom est divisé en cinq grandes parties qui tracent un programme de recherche non pas de manière téléologique, mais dans une logique d'avenir, dans la mesure où chacune des articulations de l'ouvrage inaugure un mode préalable à un discours prétendant ou en tout cas visant au renouvellement des esthétiques littéraires africaines et de la diaspora. Dans la première partie, « Pensée unique ou ordre pluridimensionnel ? », l'ouvrage propose une réflexion inspirée de nombre de textes africains qu'il convient de situer dans une logique de résistance vis-à-vis d'un pouvoir qui postule, organise et justifie un monopole de la pensée. La question du rôle de l'écriture dans la libération des peuples est d'autant plus prégnante que l'ensemble des réflexions contenues dans cette partie s'organisent autour d'une écriture du combat, prônant la dénonciation de la stase ainsi que l'imposture postcoloniales et visant à la libération des citoyens pris au piège des potentats locaux. L'effet destructeur des pouvoirs postcoloniaux se résumant au « don de la mort », le critique littéraire passe, dans la deuxième partie de son travail, « Défaites provisoires », à des analyses qui indiquent qu'en dépit de tout et au-delà de la malédiction qui semble planer sur l'Afrique et les « damnés de la terre », le jour se lèvera bel et bien tant qu'il existe des écrivains et des citoyens qui sauront résister à l'attrait du gain matériel et s'engager sur la voie du salut du peuple.

Ce salut, Ambroise Kom suggère qu'il ne peut être possible que si l'Africain était capable de se penser lui-même comme un autre. En effet, « Nouvelles scénographies » est le titre donné au troisième chapitre du *Devoir d'indignation*. Quel est donc le rapport entre l'identité et l'altérité dans le rude combat auquel est confronté l'Africain ? La réponse à cette question se trouve dans les nouvelles perspectives qu'analyse Ambroise Kom et qui peuvent se résumer ainsi : les enjeux identitaires de l'Afrique au tournant du troisième millénaire. On ne reste pas indifférent aux manières dont le roman policier africain inaugure un nouveau cycle de relations entre la France et l'Afrique du point de vue des identités. On soulignera également la mise en relief des modalités de la mise en exergue d'une urgence de la reconnaissance de son passé colonial par la France qui enferme les banlieusards dans ce que j'appellerai des « prisons de la misère », pour reprendre le titre de l'ouvrage du sociologue Loïc Wacquant². Ce geste transcontinental se poursuit dans le chapitre suivant, « Passages-Partages : voies/voix transatlantiques » où Ambroise Kom revisite des auteurs et penseurs des Caraïbes tels Frantz Fanon, George Lamming, Patrick Chamoiseau, pour montrer que, malgré l'apparente originalité d'une œuvre littéraire, faire œuvre de littérature revient presque toujours à proposer une mémoire de médiations symboliques. On le voit, le rapport entre esthétique et politique est d'autant plus clair que la littérature et la pensée des humanités problématisent le monde. À ce niveau de lecture de l'ouvrage de Kom, il est impératif d'essayer de résumer ce qu'il en ressort comme fil conducteur de manière générale.

2 Loïc Wacquant, *Les Prisons de la misère*, Paris, Liber, 1999.

Le Devoir d'indignation fait en effet penser au court texte de Stéphane Hessel, *Indignez-vous !* (2010). Pour Hessel, le « motif de base de la Résistance, c'était l'indignation³ ». Alors que les discours admis font l'apologie de la colonisation, célèbrent la mondialisation ou relativisent les effets de l'esclavage, Stéphane Hessel estime que la voie de sortie de la crise humaine globale actuelle réside dans une « insurrection pacifique ». Bien que les contextes de production de Hessel et de Kom diffèrent, tout semble indiquer que plusieurs décennies avant le texte de Stéphane Hessel – les articles repris dans l'ouvrage couvrent plusieurs décennies –, Ambroise Kom a suivi les pas des Mongo Beti, Driss Chraïbi, Williams Sassine, Frantz Fanon et autres Aimé Césaire pour crier à l'urgence de l'indignation qui est ici coalescente à la résistance. Ainsi, il est d'autant plus nécessaire de s'indigner alors que dans les sociétés référentielles qu'aborde Ambroise Kom, on est en présence d'une « mondialisation » plutôt qu'une « création du monde » selon la formule de Jean-Luc Nancy. La société africaine, autant que celle des Caraïbes, en raison des effets durables de la colonisation ou de l'esclavage, contribue à « une prolifération de l'immonde⁴ », c'est-à-dire un monde inhabitable, du moins pour une catégorie de personnes réduites à leur pure expression biologique. Le point de départ de Jean-Luc Nancy dans sa théorie est qu'on ne peut pas penser le monde en dehors du constat selon lequel le monde se détruit. De ce fait, il ne s'agit pas d'une simple hypothèse de lecture chez le philosophe français, mais d'un constat dont se nourrit toute pensée du monde : le monde se détruit graduellement. Nancy procède ainsi à une distinction fondamentale entre d'une part l'uniformisation qui découle d'une logique globale économique et technique au sein de laquelle prospère « une globalité d'injustice sur fond d'équivalence générale⁵ », et d'autre part, la mondialité authentique, autrement dit, un faire-monde et un faire-sens. Or, toujours selon Jean-Luc Nancy, l'unité du monde n'est rien d'autre que sa diversité, qui devient à son tour une diversité de mondes. Vu sous cet angle, on peut dire que les dictatures qui se réfugient derrière le masque de la démocratie en Afrique pratiquent une espèce de « globalisation » plutôt que de mondialisation, une globalisation qui s'appuie sur des déterminants économiques et de classes sociales et orchestre la marginalisation des précaires qui sont réduits au silence. C'est d'ailleurs un phénomène qui devient, du moins dans le cas spécifique des anciennes colonies françaises et des départements d'outre-mer, la « suppression de toute forme-monde du monde⁶ ».

Face à cette « suppression de toute forme-monde du monde », Ambroise Kom prescrit l'action. La dernière partie de son ouvrage, « Réinventer l'avenir », s'attèle à suggérer des voies et moyens de défier le statut quo et de (se) permettre le rêve lorsqu'on est ce citoyen réduit à sa pure expression biologique par le pouvoir souverain. Qu'il s'agisse des manières de s'appropriier l'université pour sortir de la subalternité, des postures dissidentes de Mgr Christian Tumi ou avant lui de Mgr Albert Ndongmo, ou encore de l'Université des Montagnes en tant qu'exemple

3 Stéphane Hessel, *Indignez-vous !*, Montpellier, Éditions Indigènes, 2010, p. 3.

4 Jean-Luc Nancy, *La Création du monde ou la Mondialisation*, Paris, Galilée, 2002, p. 16.

5 *Ibid.*, p. 53.

6 *Id.*

de la contribution de la société civile camerounaise au développement durable de l'Afrique, Ambroise Kom invite son lecteur à faire de l'action une mission sans laquelle l'Afrique continuera d'occuper cette place imaginaire mais aussi, par certains côtés, réelle de continent rétif au développement et à l'autonomie.

Ainsi sommairement résumé, *Le Devoir d'indignation* d'Ambroise Kom m'emmène à poser les postulats théoriques des enseignements qu'on peut en tirer. Il me semble que tous les articles (ou presque) regroupés dans cet ouvrage s'articulent autour de l'idée de combat, ce qu'on a appelé à un moment l'engagement, sans pour autant s'y limiter. Qu'il s'agisse des textes dans lesquels Kom dissèque les avatars des pouvoirs (post)coloniaux (Mongo Beti, Bernard Nanga, Tahar Ben Jelloun), ceux qui portent sur les (ré)inventions des modalités de positionnement de l'écrivain ou de négociation de sa popularité (Calixthe Beyala, Daniel Biyaoula), ceux qui traitent des conditions de possibilité de l'émergence d'une pensée citoyenne en Afrique, ou encore ceux qui analysent les grandeurs et misères de l'écriture en Afrique, ou enfin les essais sur les Amériques (Chester Himes, Dany Laferrière, Patrick Chamoiseau), on se rend compte qu'il est question d'une lutte en vue de l'attente d'un futur que les écrivains et autres citoyens d'en bas souhaitent éthique. Il m'apparaît, par ailleurs, qu'autant les conditions de l'avènement de ces jours nouveaux sont difficiles à maîtriser, autant la pensée continue son bout de chemin en se réinventant chaque fois et en réinventant ses méthodes de combat. De ce point de vue, l'ouvrage d'Ambroise Kom, parce qu'il met en avant l'urgence du combat, aurait bien pu s'intituler « En attendant le messie : logiques dissidentes et autonomie de la pensée ».

À mon avis, ce titre alternatif résume bien le regard que pose l'auteur Ambroise Kom sur la situation de l'Afrique postcoloniale tout entière, ainsi que celle des diasporas africaines. C'est d'ailleurs ce qui a motivé mon choix de parler d'une pensée intempestive, du moment où cela ne réduit pas le projet de Kom à la littérature, et permet donc l'intégration des textes généraux qui, sans nécessairement toucher à la fiction, s'attachent à mettre en lumière les défis et enjeux culturels auxquels l'Afrique doit faire face si elle veut survivre. Pour interpréter la posture intellectuelle du refus chez Kom, je me réfère aux « Considérations intempestives » de Nietzsche (1967) parce que sa posture paraît bien correspondre à la définition de l'intempestif qu'en donne Françoise Proust, à savoir que :

Être intempestif, c'est penser (et agir) non *comme* son temps, mais au contraire *à l'encontre* ou à l'inverse de son temps. [...] Être intempestif ne devra pas seulement consister à aller *à l'encontre* de son temps, mais à le prendre *à rebours*. On ne cherchera pas à penser à *l'inverse* de son temps, mais à le prendre *à revers* ou par son *envers*⁷.

La pensée de Kom, partiellement résumée dans *Le Devoir d'indignation*, se veut intempestive avant la lettre, et en tant que tel, le critique littéraire s'affirme comme conscience critique de son temps. *Le Devoir d'indignation* invite alors à adopter

7 Françoise Proust, « Nouvelles considérations intempestives » [en ligne], *Futur antérieur*, vol. 28 (1995) [<https://www.multitudes.net/nouvelles-considerations/>].

une posture critique consistant à jeter un regard sur la société maintenue en état de captivité par ces régimes politiques africains d'après les indépendances qui illustrent sans ambiguïté l'idée d'Achille Mbembe que « le grotesque et l'obscène font partie de l'identité propre des régimes de domination en postcolonie⁸ ».

Pour bien comprendre les enjeux de l'ouvrage d'Ambroise Kom, il est certainement important de faire un détour par la conférence annuelle de l'African Literature Association (ALA) qui s'est tenue à Dallas du 12 au 15 avril 2012. À l'occasion de cette conférence, Cilas Kemedjio avait eu l'idée d'organiser un panel autour du sujet « Après la censure : nouvelles configurations de la production culturelle et artistique ». Le panel était présidé par le philosophe Fabien Éboussi Boulaga, et rassemblait des communications d'Alexie Tcheuyap, Guy Tegomo et Cilas Kemedjio. Ambroise Kom et moi-même ne présentions aucun travail, et notre rôle de répondants se limitait à réagir aux communications présentées par nos collègues et partant, à dégager des ouvertures critiques et théoriques pour l'approfondissement de la réflexion. Ce qui ressortait de la présentation d'Alexie Tcheuyap sur les enjeux de la pseudonymie en tant que tactique de résistance, de falsification identitaire ou d'appel à la haine de « l'autre » dans le journalisme au Cameroun rentrait en ligne de compte avec cet impératif de l'action et de la résistance que j'ai indiqué comme étant un mode opératoire de la pensée d'Ambroise Kom dans *Le Devoir d'indignation*. Cilas Kemedjio et Guy Tegomo, quant à eux, se rejoignaient autour de la question humanitaire. De leurs communications, on pouvait bien voir qu'il était question d'en appeler à une autonomie réelle de l'Afrique, qui prendrait l'écriture de son histoire mais aussi son avenir en mains. Ma réponse, analogue à celle d'Ambroise Kom lui-même, ajoutée aux interventions brèves mais denses de Fabien Éboussi Boulaga, semblait curieusement reprendre en écho les préoccupations d'Ambroise Kom en l'honneur de qui le débat avait été organisé. Il en ressortait en effet que l'axe nodal des communications, à l'instar de celui de l'ouvrage d'Ambroise Kom tout juste sorti des presses de Présence africaine, n'était rien d'autre que la question philosophique essentielle de la profanation. Pour comprendre cette idée de profanation et les raisons de sa pertinence pour le travail de Kom, il faut impérativement revenir à la théorisation qu'en fait le philosophe italien Giorgio Agamben.

Selon Giorgio Agamben, profaner signifie « libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier. En fait, le passage du sacré au profane peut aussi correspondre à un usage (ou plutôt à une réutilisation) parfaitement incongru du sacré. Il s'agit du jeu⁹ ». Or Agamben précise aussi que la sphère du sacré et celle du jeu entretiennent des relations très étroites. Il apparaît alors que le profane est ce qui est passé du religieux ou sacré à l'ordre des hommes. Dans ce sens, le philosophe continue son analyse en posant que le terme « religieux », au fond, ne dérive pas de la liaison entre l'humain et le divin, mais de *relegere* qui indique l'attitude de scrupule et d'attention

8 Achille Mbembe, « Notes provisoires sur la postcolonie », *Politique africaine*, n° 60 (1995), p. 78.

9 Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Rivages Poche, 2006, p. 98.

devant présider aux rapports de l'homme avec les dieux. Il y aurait donc un jeu à deux niveaux sur le terme « religion » ou « religieux ». Agamben écrit :

On peut définir la religion comme ce qui soustrait les choses, les lieux, les animaux ou les personnes à l'usage commun pour les transférer au sein d'une sphère séparée. Non seulement il n'est pas de religion sans séparation, mais toute séparation contient ou conserve par-devers soi un noyau authentiquement religieux. Le dispositif qui met en œuvre et qui règle la séparation est le sacrifice : il marque dans chaque cas le passage du profane au sacré, de la sphère des hommes à la sphère des dieux, à travers une série de rituels minutieux qui varient en fonction de la diversité et dont Hubert et Mauss ont fait l'inventaire. La césure qui sépare les deux sphères est essentielle, comme l'est ce seuil que la victime doit passer dans un sens ou dans l'autre. Ce qui a été séparé par le rite peut être restitué par le rite à la sphère profane¹⁰.

Si l'on revient au travail d'Ambroise Kom, pour y déceler la pertinence de cette théorisation, on notera que la profanation prend forme dans un « usage » particulier du sacré qui, dans le contexte postcolonial, peut bien s'appliquer à ce qui relève du pouvoir souverain. Il n'y a qu'à voir, pour s'en convaincre, tout l'appareil quasi liturgique très souvent déployé pour la célébration et la gloire de la figure du Prince en postcolonie, sans même parler de la déification du souverain qui serait alors garant de la vie et de la mort du citoyen. L'intérêt des questions politiques et culturelles dans la pensée d'Ambroise Kom opère ainsi une transgression de fait, étant entendu que ces questions interdites au citoyen en postcolonie et rendues propriété exclusive des dirigeants politiques sont déplacées dans la sphère profane. Et dès lors que ces questions d'ordre social et politique jadis prohibées sont transportées dans la sphère profane, elles sont automatiquement rendues au libre usage des hommes. Le déplacement des questions réservées à l'élite politique (le pouvoir souverain et ses sbires) vers les « classes populaires » serait alors une façon, pour Ambroise Kom, de restituer à l'usage du peuple ce qui lui a été arraché par la sacralisation de la question sociale et politique.

Théoriquement, l'acte d'écriture critique d'Ambroise Kom comme profanation neutralise le champ politique qu'il profane, et restitue à l'usage des hommes les thèmes et les questions auxquels il leur était pratiquement interdit de rêver, de parler ou de penser. Cette interdiction de penser « autrement », mieux cette prohibition de la pensée alternative en postcolonie est visible dans le déploiement systématiquement policier de l'État : la censure, les intimidations policières, les incarcérations, les arrestations arbitraires, bref la privation des libertés fondamentales. Par ce geste profanatoire, Ambroise Kom indique bien au citoyen en postcolonie qu'on peut et qu'on doit penser autrement que de dire les louanges à un pouvoir souverain qui a transformé la politique en nécro-politique, pour reprendre l'expression d'Achille Mbembe. De ce point de vue, Ambroise Kom aura réussi, avec son ouvrage, à concilier « l'éthique de la conviction » et « l'éthique de la responsabilité ». Éthique

10 *Ibid.*, p. 96.

de la responsabilité et éthique de la conviction dans *Le Devoir d'indignation* se croisent au point de rencontre entre la pensée critique et la révolte. On pourrait alors dire à ce sujet que *Le Devoir d'indignation* trouve son fil directeur et son unité signifiante dans la pensée de Pierre Kropotkine qui souligne, dans *L'Esprit de révolte*, que « dans la vie des sociétés, il est des époques où la Révolution devient une impérieuse nécessité, où elle s'impose d'une manière absolue¹¹ ». Et en fait de « révolution », celle que prescrit Ambroise Kom ne recoupe pas nécessairement la violence ou la désobéissance civile, bien que celles-ci en soient parfois des passages essentiels. La révolution qui doit émaner de l'indignation peut par exemple adopter « une attitude sans cesse nimbée de scepticisme, de mise en question ou de défis vis-à-vis de l'autorité ou des pouvoirs établis », ou encore de faire sien « un mode de vie qui peut [...] s'apparente[r] à un refus déraisonnable d'honneurs, de privilèges et de positions de puissance permettant d'accéder aux avantages que l'élite intellectuelle, méritante ou non, considère comme un dû dans la plupart des pays de l'Afrique postcoloniale¹² ».

La pensée d'Ambroise Kom, qui puise sa source dans l'éloge de la dissidence pour poser de manière impérative le devoir d'indignation, est une invitation à s'interroger sur le statut de l'individu à la fois dans les textes de fiction et la société que ces textes représentent. Le testament intellectuel de l'auteur du *Devoir d'indignation* sera bel et bien celui d'« une politique de la critique » et d'une « critique de la politique » évoquées par Romuald Fonkoua dans la postface de l'ouvrage, et qu'on peut tenter de traduire par une esthétique de la politique qui serait *de facto* indissociable d'une politique de l'esthétique. Ce faisant, Kom travaille à mettre en évidence les « nouveaux dispositifs dont l'articulation, la distribution et la dissémination de même que les formes d'entrelacement avec des forces hétérogènes ont fini par modifier le rapport que l'on avait coutume d'établir entre la vie, le pouvoir et la mort¹³ ». À travers ses essais, et bien que ne négligeant pas la beauté littéraire des textes, Kom s'efforce de dégager ce qui, dans les fictions africaines et du monde noir, constituerait un *malaise dans l'esthétique* pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jacques Rancière¹⁴. Ainsi, le travail de critique engageant qu'il accomplit fait entièrement sien le constat de Rancière, à savoir que l'esthétique n'est pas politique par accident mais par essence. En mettant l'emphasis sur les dimensions sociale et politique des imaginaires africains plutôt que sur leurs côtés exotiques et ludiques dont sont friands certains critiques, publics et lectorats à la fois occidentaux et africains, le critique littéraire évolue un peu à la manière d'un Alfred Alexandre, jeune écrivain martiniquais qui refuse de suivre les précurseurs

11 Pierre Kropotkine, *L'Esprit de révolte*, Paris, Éditions Manucius, 2009, p. 35.

12 Ambroise Kom, *op. cit.*, p. 18.

13 Achille Mbembe, « Essai sur le politique en tant que forme de la dépense », *Cahiers d'études africaines*, vol. 44, n°s 173-174 (2004), p. 183.

14 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004.

de la créolité et de réduire de la sorte sa fiction à un questionnement « exotique » pour l'ouvrir à des préoccupations plus urgentes¹⁵.

De la même manière, *Le Devoir d'indignation* ne s'embarrasse pas des débats récurrents sur l'engagement ou l'art et le beau, mais au contraire, s'attèle à placer « la société et ses réalités au cœur du discours esthétique et des préoccupations critiques¹⁶ ». J'ajouterais, à la suite de Romuald Fonkoua, que le travail critique d'Ambroise Kom insiste sur la nécessité de ne pas perdre de vue qu'il est des catégories humaines qui ont part au commun. Il faut entendre celles visibles et ayant droit à la parole qui ont en face celles muettes, à qui sont contestées le plus souvent à la fois visibilité et parole. En attendant donc le messie dont Kom doute de l'arrivée naïve comme ceux, infiniment nombreux en postcolonie, restés spectateurs passifs de l'Histoire et espérant une manne venue du ciel, il fait sienne une logique intrinsèquement insurrectionnelle, qu'il recommande sous le masque à peine voilé de la réflexion critique. Cette logique insurrectionnelle que j'identifie dans *Le Devoir d'indignation* d'Ambroise Kom, le Comité Invisible la décline comme suit :

Il n'y a plus à attendre – une éclaircie, la révolution, l'apocalypse nucléaire ou un mouvement social. Attendre encore est une folie. La catastrophe n'est pas ce qui vient, mais ce qui est là. Nous nous situons d'ores et déjà *dans* le mouvement d'effondrement d'une civilisation. C'est là qu'il faut prendre parti. Ne plus attendre, c'est d'une manière ou d'une autre entrer dans la logique insurrectionnelle. C'est entendre à nouveau, dans la voix de nos gouvernants, le léger tremblement de terreur qui ne les quitte jamais. Car gouverner n'a jamais été autre chose que repousser le moment où la foule vous pendra, et tout acte de gouvernement rien qu'une façon de ne pas perdre le contrôle de la population¹⁷.

En libérant la possibilité d'une pensée bâillonnée, le travail critique d'Ambroise Kom autorise la re-conceptualisation de la société comme ayant les moyens autant que l'audace de réfléchir aux principes de la gouvernementalité et partant, de tirer les leçons qui s'imposent pour son inscription dans un futur heureux et une « modernité » s'il en est. De théoriser une éthique et une esthétique de la dissidence revient, pour le critique, à scruter cette catastrophe qui n'est pas à venir mais « qui est là » ; précisément à poser un discours ayant bien perçu que les actes des gouvernements en postcolonie et de leurs acolytes sur d'autres continents ne visent rien d'autre qu'à garder « le contrôle de la population ». C'est encore remettre au goût du jour les pratiques et dispositifs gouvernementaux, de même qu'une invitation à une analyse rigoureuse des processus de subjectivation de ces « hommes infâmes », point focal de

15 Auteur de *Bord de canal* (Éditions Dapper, 2005) et *Les Villes assassines* (Éditions Écriture, 2011), Alfred Alexandre est considéré comme le chef de file de la nouvelle littérature antillaise. Par le biais du vécu quotidien et les problématiques liées à l'urbanité, ses romans opèrent une rupture d'avec la génération et l'esthétique des écrivains de la créolité, dont les textes se focalisaient presque essentiellement sur le questionnement identitaire. En sortant la fiction de ses préoccupations identitaires, Alfred Alexandre « redécouvre l'ordinaire » pour ainsi dire, sans pour autant briser le rapport coalescent qui existe entre esthétique et politique.

16 Romuald Fonkoua, « Postface », dans Ambroise Kom, *Le Devoir d'indignation*, op. cit., p. 355.

17 Comité Invisible, *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007, p. 83.

la théorie développée par Michel Foucault¹⁸. Kom le fait exactement lorsqu'il énonce l'objectif visé par le projet de l'Université des Montagnes et au-delà, qui résume son engagement intellectuel : « [D]écrypter les enjeux qui nous interpellent, [...] affirmer l'existence d'une africanité susceptible de maîtriser lesdits enjeux et [...] participer d'une manière ou d'une autre à la construction de ce qu'on appellerait aujourd'hui une (post)modernité alternative¹⁹. » Lorsque, par ailleurs, le critique indique en conclusion de sa réflexion sur le polar d'Afrique et les violences postcoloniales que « le primitivisme nègre peut avoir quelque chose de contagieux » et que « si l'Europe n'y prend pas garde, son contact avec l'Afrique pourrait lui jouer des tours et même lui imposer un changement d'identité », il balise ainsi les sillons de toute une recherche où les spécialistes de littérature et de sciences sociales devront rendre compte des effets de la « mondialisation » sur les cultures dominantes. Car comment ne pas penser, pour revenir au concept de mondialisation problématisé par Jean-Luc Nancy, à toutes ces modalités qui font que le monde court vers sa désintégration à cause d'une répartition inégale des biens, voire des droits humains. Ce constat est d'autant plus significatif qu'à l'observation de la relation qu'entretient la France avec ses banlieues peuplées majoritairement de descendants d'immigrés venus de ses anciennes colonies, force est de constater, surtout depuis les émeutes urbaines de 2005, que l'ethnisation de la société française tend à se constituer en repoussoir d'un corps étranger – de descendance africaine – qui menacerait la cohésion sociale et la paix nationale. L'élément important à noter ici est que ce corps étranger, mué en corps d'exception, ne tarit pas d'énergie quant à la revendication de leur droit d'exister. Il est alors on ne peut plus clair, ainsi que l'écrit Ambroise Kom, qu'en dépit des forces contraires déployées par la France, « [s]es diversités finiront par avoir raison de l'universalisme à la française²⁰ ». À partir de cette affirmation, et bien que cela exige un travail de fond, ne pourrait-on pas penser, ainsi que le suggère d'ailleurs fortement Didier Gondola²¹, que les banlieues françaises pourraient former une source féconde pour une Renaissance africaine ?

De ce point de vue, *Le Devoir d'indignation* réitère la puissance de l'idée du « partage du sensible », que Jacques Rancière définit comme étant

un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps²².

18 Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 2001, tome 1.

19 Ambroise Kom, *op. cit.*, p. 17-18.

20 *Ibid.*, p. 89.

21 Voir Didier Gondola, « Transcient Citizens : The Othering and Indigenization of Blacks and Beurs within the French Republic », dans Charles Tshimanga, Didier Gondola et Peter J. Bloom (éd.), *Frenchness and the African Diaspora*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2009, p. 146-166.

22 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14.

En clair, notre travail de critique, suggère Ambroise Kom, devrait être de scruter les modalités de cette distribution du sensible en Afrique. Semblable travail pourrait mettre en déroute l'État d'exception permanent dans lequel essaie de faire survivre les citoyens broyés par les manœuvres égoïstes de ceux que la machine chargée de maintenir l'ordre existant aura littéralement transformés, les citoyens de la postcolonie en *Homo Sacer*, c'est-à-dire des personnes ne pouvant pas être mises à mort par le rite, mais dont la mise à mort n'est paradoxalement pas considérée homicide. Ainsi, au devoir d'indignation devrait probablement suivre l'érection d'une communauté de singularités quelconques, dont Agamben dit que parce qu'elle n'a ni présupposés ni conditions d'appartenance, ladite érection devient précisément une menace avec laquelle l'État n'est aucunement disposé à composer : « [U]ne singularité qui veut s'appropriier l'appartenance même, son propre-être-dans-le langage, et décline, pour cette raison, toute identité et toute condition d'appartenance, tel est le nouveau protagoniste, ni subjectif ni socialement consistant, de la politique à venir²³. » Si dans *Le Devoir d'indignation* Kom refuse d'indiquer la voie à prendre entre l'insurrection pacifique (Hessel), l'esprit de révolte (Pierre Kropotkine), l'insurrection qui vient (Comité Invisible), ou encore la communauté qui vient (Agamben), il reste qu'il scrute méticuleusement la dissonance du monde et affronte notre altérité commune à tous pour tenter de rendre compte de l'expérience politique du régime esthétique de l'art. Ce faisant, et là réside sans doute l'ultime leçon de la pratique de critique engagé d'Ambroise Kom, il articule sans cesse et sous diverses formes sa réflexion autour de l'idée que « la profanation de l'improfanable est la tâche politique de la génération qui vient²⁴ ». Tel est, en définitive, le programme politique, esthétique et éthique auquel *Le Devoir d'indignation : éthique et esthétique de la dissidence* invite étudiants et chercheurs travaillant sur le monde postcolonial en général, et l'Afrique et sa diaspora en particulier. Et en tant que tel, il ne serait certainement pas exagéré de considérer *Le Devoir d'indignation* en tant qu'*Instrumentum Laboris* visant au renouvellement de la pensée critique en Afrique et dans la diaspora africaine sur d'autres continents. En somme, nul doute que le travail critique abattu par Ambroise Kom aura assurément réussi à « restituer au libre usage la potentialité des études littéraires et culturelles africaines », selon son propre vœu. Il revient donc à la postérité de retourner aux sources de la dissidence pour se ressourcer, afin de penser les défis de la modernité africaine et les conditions d'avènement d'un homme de type nouveau qui saura jouer sa partition dans le combat qui oppose le citoyen et l'État en postcolonie, autour des rapports entre le pouvoir souverain et la vie.

23 Giorgio Agamben, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivage, 2002, p. 100-101.

24 Giorgio Agamben, *Profanations*, op. cit., p. 122.

Références

- AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Rivages Poche, 2006.
- , *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivage, 2002.
- COMITÉ INVISIBLE, *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 2001.
- GONDOLA, Didier, « Transcient Citizens : The Othering and Indigenization of Blacks and Beurs within the French Republic », dans Charles TSHIMANGA, Didier GONDOLA et Peter J. BLOOM (éd.), *Frenchness and the African Diaspora*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2009, p. 146-166.
- HESSEL, Stéphane, *Indignez-vous !*, Montpellier, Éditions Indigènes, 2010.
- KOM, Ambroise, *Le Devoir d'indignation : éthique et esthétique de la dissidence*, Paris, Présence africaine, 2012.
- KROPOTKINE, Pierre, *L'Esprit de révolte*, Paris, Éditions Manucius, 2009.
- MBEMBE, Achille, « Essai sur le politique en tant que forme de la dépense », *Cahiers d'études africaines*, vol. 44, n^{os} 173-174 (2004), p. 151-192.
- , « Notes provisoires sur la postcolonie », *Politique africaine*, n^o 60 (1995), p. 76-109.
- NANCY, Jean-Luc, *La Création du monde ou la Mondialisation*, Paris, Galilée, 2002.
- PROUST, Françoise, « Nouvelles considérations intempestives » [en ligne], *Futur antérieur*, vol. 28 (1995) [<https://www.multitudes.net/nouvelles-considerations/>].
- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004.
- , *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- WACQUANT, Loïc, *Les Prisons de la misère*, Paris, Liber, 1999.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

René Audet

Université Laval

René Audet est professeur titulaire au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval. Ses recherches portent sur le roman contemporain, la narrativité, la littérature numérique et les transformations actuelles de l'édition. Directeur pendant dix ans de la revue scientifique numérique *temps zéro* consacrée aux écritures contemporaines, il dirige le Laboratoire Ex situ et le pôle Québec du partenariat Littérature québécoise mobile (CRSH), et il a mis en place l'éditeur numérique Codicille.

Mathilde Barraband

Université du Québec à Trois-Rivières

Mathilde Barraband est professeure à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Directrice du laboratoire de recherche « L'art en procès » (www.uqtr.ca/art-en-proces), elle consacre ses travaux aux rapports entre art et droit, à l'histoire littéraire du contemporain et à la réception du corpus contemporain par l'université. Elle est membre du Conseil de l'Association internationale des études françaises (AIEF, Paris), du Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire de l'UQAM et du Champ d'étude du récit actuel et contemporain (CERACC) de la Sorbonne Nouvelle. Elle a notamment publié, avec Marie-Odile André, *Du « contemporain » à l'université. Usages, configuration, enjeux* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2016).

Hannah Cornelus

Université de Gand

Hannah Cornelus a fait des études de linguistique et de littératures française et anglaise à l'Université de Gand (Belgique). Pour son mémoire de fin d'études, elle a étudié la représentation de la consommation carnée et de l'industrie de la viande dans la littérature française de l'extrême contemporain. En tant que doctorante, elle fait partie du groupe de recherche « Liter/nature » de l'Université de Gand, qui étudie les rapports entre la littérature contemporaine, l'environnement et l'écologie. Dans sa thèse, sous la direction de Pierre Schoentjes, elle s'intéresse plus spécifiquement à

la représentation littéraire de l'interconnectivité du vivant et à la remise en question du binarisme homme-nature.

Mathilde Labbé

Université de Nantes

Mathilde Labbé est maîtresse de conférences en langue et littérature françaises des XIX^e et XX^e siècles à l'Université de Nantes. Membre du comité de rédaction du *Magasin du XIX^e siècle* (Société des études romantiques et dix-neuviémistes) et de la revue *Atlantide* (Université de Nantes), elle a rédigé une thèse sur la réception de l'œuvre de Baudelaire au XX^e siècle (*Héritages baudelairiens : 1931-2013*) et s'intéresse à la construction de la modernité poétique et à celle du canon littéraire. Ses recherches portent en particulier sur les questions de réception et de patrimonialisation de la littérature. Elle participe au programme « La fabrique du patrimoine littéraire » (FWO/KU Leuven) sur les collections de monographies illustrées et dirige le programme « La littérature dans l'espace public » (Université de Nantes).

David Martens

Université de Louvain

David Martens est professeur de littérature française (XIX^e-XXI^e siècles) à l'Université de Louvain (KU Leuven). Membre fondateur du groupe MDRN (www.mdrn.be), il s'intéresse à la figure de l'écrivain, aux formes de la pseudonymie, à la patrimonialisation et aux autres formes de médiation de la littérature, ainsi qu'aux rapports de la littérature avec d'autres médiums et d'autres types de discours et pratiques, comme la photographie et l'exposition. Commissaire de plusieurs expositions (Musée Royal de Mariemont et Musée de la photographie de Charleroi, entre autres), il a notamment fondé, avec Sofiane Laghouati, le réseau des RIMELL (Recherches interdisciplinaires sur la muséographie et l'exposition de la littérature et du livre) ainsi que le site www.litteraturesmodesdemploi.org, qui fédèrent les recherches sur le sujet. Pour la période 2019-2022, il coordonne avec Jean-Pierre Montier, François Vallotton et Galia Yanoshevsky un programme de recherche international consacré au genre du portrait de pays.

Marcela Scibiorska

Université catholique de Louvain

Après avoir achevé sa thèse, intitulée *Les Albums de la Pléiade. Histoire et analyse discursive d'une collection patrimoniale* (KU Leuven et Sorbonne Université), Marcela Scibiorska a effectué un post-doctorat à l'Université de Lausanne portant sur les portraits de pays et de villes dans la Guilde du Livre. Son travail actuel porte sur la valorisation d'archives iconographiques d'écrivains d'avant-garde de la première moitié du vingtième siècle. Elle s'intéresse, plus largement, aux modes de patrimonialisation de la littérature, aux interactions entre textes et images, notamment dans

les revues surréalistes, mais aussi aux collections éditoriales du point de vue de leur hybridation générique et médiatique, ainsi qu'aux relations entre littérature et publicité. Parmi ses publications récentes, on retrouve : « L'auteur comme produit d'appel : les figures d'écrivains dans les "Albums de la Pléiade" », *Nottingham French Studies*, vol. 58, n° 3 (2019) ; « Regards croisés sur "la plaque tournante de l'Europe". Belgique, pays de plusieurs mondes (la Guilde du Livre) de Franz Hellens et Maurice Blanc », *Textyles*, n° 56 (2019) ; et « La généricité composite d'une collection patrimoniale : les "Albums de la Pléiade" », *Cabier voor Literatuurwetenschap*, n° 9 (2017).

Hervé Serry

CNRS – CRESPPA

Hervé Serry, sociologue, est directeur de recherche au CNRS (Centre national de la recherche scientifique) au sein du laboratoire CRESPPA (Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris). Ses travaux et ses enseignements relèvent de la sociologie de l'édition contemporaine, des producteurs et productrices culturels et de la religion catholique. Parmi ses publications récentes, on retrouve notamment : avec Josée Vincent, « Penser le rôle des foires internationales dans la mondialisation de l'édition. L'exemple des éditeurs québécois à la *Buchmesse* de Francfort » (*Le Mouvement social*, n° 243 [2013]) ; *Aux origines des éditions du Seuil* (Paris, Éditions du Seuil, 2015) ; et « "Il faudrait racoler !" La commande comme révélateur des enjeux d'un catalogue éditorial », *CONTEXTES*, sous la direction d'Adrien Chassain, Maud Lecacheur, Fanny Laurent et Hélène Martinelli, n° 29 (2020).

Hervé Tchumkam

Southern Methodist University

Hervé Tchumkam est professeur agrégé d'études francophones postcoloniales et *fellow* du Tower Center for Public Policy and International Affairs à la Southern Methodist University. Il est l'auteur de *State Power, Stigmatization and Youth Resistance Cultures in the French Banlieues : Uncanny Citizenship* (Lexington Books, 2015), et coauteur, avec Alexie Tcheuyap, d'*Avoir Peur. Insécurité et roman en Afrique francophone* (Presses de l'Université Laval, 2019). Ses champs de recherche comprennent la théorie littéraire, la philosophie politique et les droits de la personne.

Anne Wattel

Université de Lille / ALITHILA

Anne Wattel, enseignante agrégée à l'Institut national supérieur du professorat et de l'éducation (INSPÉ), Académie de Lille – Hauts-de-France, est docteure en langue et littérature françaises et chercheuse au laboratoire Analyses littéraires et histoire de la langue (ALITHILA) de l'Université de Lille. Spécialiste de Robert Merle, elle a publié, en février 2018, aux Presses universitaires du Septentrion, *Robert Merle, écrivain singulier du propre de l'homme*, et a codirigé un numéro de la revue *Roman 20-50* consacré à ce même auteur (juin 2018).



Résumés / Abstracts

■ René Audet

LA FABRIQUE MATÉRIELLE DES ICÔNES LITTÉRAIRES : LA COLLECTION « AUTEURS » (TEXTUEL ET GALLIMARD / INA)

THE MATERIAL MANUFACTURE OF LITERARY ICONS : THE COLLECTION “AUTEURS” (TEXTUEL AND GALLIMARD / INA)

Résumé

Dans le cadre du présent dossier examinant différentes collections de monographies illustrées d'écrivains, cet article propose une étude de la collection « Auteurs », publiée par les Éditions Textuel puis Gallimard, commanditée par l'Institut français et en collaboration avec l'Institut national de l'audiovisuel. Sa formule est quelque peu inusitée : à un essai, une petite anthologie, une iconographie s'ajoute un CD d'extraits sonores tirés des fonds de l'INA ; elle arbore également une maquette graphique singulière. Ces choix concourraient, malgré leur relatif respect des conventions du genre de la monographie sur un écrivain, à faire de ces ouvrages les moteurs d'une opération de *surcanonisation*, menée dans une visée utilitariste. Les signaux contradictoires associés à ces livres-objets témoigneraient d'une difficile insertion dans l'échiquier culturel mondial autant que d'une préfiguration de l'entrée dans le champ de la culture numérique.

Abstract

In the context of this issue, which examines various collections of illustrated monographs on writers, this article proposes a study of the collection “Auteurs”, published first by Textuel and then Gallimard, commissioned by the Institut français and in collaboration with the Institut national de l'audiovisuel. Its format is somewhat unusual : in addition to an essay, a small anthology, an iconography, and a CD of sound excerpts from the INA's collection, it also features a unique graphic layout. These choices, despite their relative respect for the conventions of the monograph genre on a writer, would contribute to making these works the driving force behind an operation of overcanonization, carried out with a utilitarian aim. The contradictory signals associated with the book-object would testify to a difficult insertion into the world cultural chessboard as much as to a prefiguration of the entry into the field of digital culture.

■ Mathilde Barraband

LA COLLECTION « LES SINGULIERS » (2000-2015). LA VIE ET L'ŒUVRE AU XXI^E SIÈCLE
 THE COLLECTION "LES SINGULIERS" (2000-2015). LIFE AND WORK IN THE 21ST CENTURY

Résumé

L'article s'intéresse à la collection « Les Singuliers » parue aux éditions Les Flohic puis aux éditions Argol. Son editrice et maîtresse d'œuvre, Catherine Flohic, qui a d'abord fait ses armes dans une maison d'édition dédiée à la valorisation du patrimoine régional français, a créé en 2000 cette collection d'entretiens illustrés, qui mettent en vedette un écrivain interrogé par un proche ou un critique, dans le but de « remonte[r] le cours d'une vie à l'œuvre ». Cette collection paraît ainsi particulièrement intéressante pour interroger la patrimonialisation de la littérature contemporaine et plus spécifiquement de l'écrivain contemporain.

Abstract

The article focuses on the collection "Les Singuliers" published by Les Flohic and later by Argol. Its publisher and project manager, Catherine Flohic, who first worked in a publishing house dedicated to the promotion of the regional cultural heritage in France, created in 2000 this collection of illustrated interviews, in which a writer is engaged in a conversation with a relative or a critic, with the aim of "going back over the course of a lifetime of achievement". This collection thus seems particularly interesting for questioning the patrimonialization of contemporary literature and more specifically of the contemporary writer.

■ Hannah Cornelus

LA NAGE EN EAU LIBRE COMME ACTE SUBVERSIF : PATROLIN ET DEAKIN À CONTRE-COURANT
 OPEN WATER SWIMMING AS A SUBVERSIVE ACT : PATROLIN AND DEAKIN AGAINST THE TIDE

Résumé

Dans *Waterlog. A Swimmer's Journey Through Britain*, livre qui a inspiré de nombreux lecteurs autour du monde, l'environnementaliste britannique Roger Deakin célèbre le « *wild swimming* » et le contact sensoriel au monde naturel. Sans connaître l'œuvre de Deakin, l'auteur français Pierre Patrolin a publié en 2012 sa *Traversée de la France à la nage*, fictionnelle celle-ci. Une lecture croisée révèle que les deux livres articulent une même conception de la nage en eau libre comme activité manifestement subversive, qui s'oppose à la société de consommation numérisée et accélérée. La nage permet ainsi de rétablir le rapport corporel à la nature en activant tous les sens ; elle suscite un état de flux qui impose une certaine lenteur et immerge le nageur dans le moment présent et dans son environnement naturel. En se mouvant au ras de l'eau, le nageur voit se réduire sa perspective visuelle et renonce à la vue englobante qui est associée à la domination de la nature par l'homme. De plus, les deux textes privilégient l'environnement « banal » de leurs territoires nationaux respectifs au lieu de s'intéresser à une nature spectaculaire et sublime. La nage en eau libre est ainsi présentée comme un véritable acte de désobéissance civile, une action revendicative qui conteste la privatisation de la nature et met en pratique le « *right to roam* ».

Abstract

With Waterlog. A Swimmer's Journey Through Britain, British environmentalist Roger Deakin has inspired numerous readers around the world with his celebration of "wild swimming" experiences and argumentation for a sensory immersion in nature. In 2012, without knowing of Deakin's work, French writer Pierre Patrolin published La Traversée de la France à la nage, an account of a fictional aquatic journey. A comparative reading of the two books reveals that their conceptions of open water swimming are quite similar : both authors present it as a markedly subversive activity, opposing the digitalized and accelerated consumer society. Swimming thus enables the body's bond with nature to be re-established by activating all the senses ; it creates a state of flux, imposing a certain slowness and immersing the swimmer in the present moment, and in their natural environment. The visual perspective of the swimmer is radically narrowed, hereby abandoning the all-encompassing view associated with human's domination of nature. Moreover, both texts privilege the "banal" environment of their respective national territories instead of focusing on a spectacular and sublime nature. Swimming in open water is thus presented as a true act of civil disobedience that challenges the privatization of nature and puts into practice the "right to roam".

■ Mathilde Labbé

« POÈTES D'AUJOURD'HUI » OU LA « FORME COLLECTIVE » D'UNE « UTOPIE SINGULIÈRE ».

ENTRETIEN AVEC BRUNO DOUCEY

"POÈTES D'AUJOURD'HUI" OR THE "COLLECTIVE FORM" OF A "SINGULAR UTOPIA". INTERVIEW WITH BRUNO DOUCEY

Résumé

Parmi les collections de monographies illustrées, « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers, 1944-2007) occupe le statut double d'un modèle et d'une exception. L'originalité de la collection dans le milieu éditorial au sein duquel elle se développe tient d'abord au fait qu'elle est dirigée par des poètes, mais aussi à la très grande stabilité du format adopté dès ses débuts. Cependant, cinquante ans après sa création, cette collection riche de deux cent soixante-dix volumes est mise en sommeil, avant d'être relancée dans les années 2000 sous la direction d'Alain Veinstein puis de Bruno Doucey. Comment conserver l'esprit de la collection tout en l'adaptant à un contexte esthétique, économique et pédagogique nouveau ? Comment poursuivre l'œuvre de Seghers au sein d'un marché éditorial qui a plusieurs fois copié la formule qu'il avait mise au point et qui s'oriente vers de nouveaux supports ? Telles sont les questions auxquelles ont dû répondre les nouveaux directeurs de la collection au moment d'en accompagner la renaissance. Plutôt que de créer une nouvelle collection, il s'agissait en effet d'opérer un réveil et une adaptation. L'objectif de l'échange ici rapporté avec Bruno Doucey est d'éclairer la transformation d'une formule éditoriale et les évolutions qu'elle a entraînées ou accompagnées dans le type de discours adopté et le public de ces volumes, l'évolution du catalogue et les raisons pour lesquelles la collection a pris fin une soixantaine d'années après sa création.

Abstract

Among the collections of illustrated monographs, “Poètes d’aujourd’hui” (Seghers, 1944-2007) stands both as a model and an exception. Its uniqueness in the editorial milieu in which it is developing first lies in the fact that it is directed by poets, but also in the great stability of its original format. However, fifty years after its creation, this rich collection of two hundred and seventy volumes is set aside, before being relaunched in the 2000s under the direction of Alain Veinstein, and then Bruno Doucey. How can one keep the collection’s original spirit while adapting it to a new aesthetic, economic, and pedagogic context ? How can one continue Seghers’ work in an editorial market that has several times copied his model and is now leaning towards new formats ? These are the questions the new directors had to answer as they guided the collection’s rebirth. Rather than creating something entirely new, it was a question of awakening and adapting. The goal of the interview reported here with Bruno Doucey is to shed light on the transformation of “Poètes d’aujourd’hui”’s editorial format, on the evolution it led to in the type of discourse and the audience for these volumes, on the development of the catalog and on the reasons why the collection ended some sixty years after its creation.

■ David Martens

À L’IMAGE DE L’ŒUVRE : ICONOGRAPHIES DE L’AUTEUR DANS LA COLLECTION
« LES CONTEMPORAINS » (LE SEUIL)

RESEMBLING THE ŒUVRE : ICONOGRAPHIES OF THE AUTHOR IN THE COLLECTION
“LES CONTEMPORAINS” (LE SEUIL)

Résumé

Dans les collections de monographies de poche qui ont marqué l’histoire de la critique durant la deuxième moitié du XX^e siècle en France, la fabrique du patrimoine littéraire accorde une place décisive à l’iconographie des écrivains. Lorsque Le Seuil lance en 1988 la collection « Les Contemporains », qui tend à reprendre au sein du catalogue de l’éditeur la vocation patrimoniale auparavant dévolue à la série « Écrivains de toujours », le traitement de l’iconographie se voit soumis à une double injonction contradictoire. Dans cette série, la figure de l’auteur se voit nettement minorisée au profit d’une attention portée au travail de l’écriture. Dans le même temps, le principe de la collection veut que chaque volume se centre sur un auteur et propose une iconographie. Face à cette contrainte, les concepteurs de ces livres doivent composer et adoptent plusieurs procédés permettant de conjindre ces deux impératifs.

Abstract

In the collections of pocket monographs that marked the history of criticism during the second half of the 20th century in France, the workmanship of literary heritage devotes considerable attention to the iconography of writers. When Le Seuil launched their “Les Contemporains” collection in 1988, which seems to take over, within the

publisher's catalog, the patrimonial vocation previously associated with the "Écrivains de toujours" series, the treatment of iconography was subjected to a double contradictory injunction. In this series, the figure of the author is clearly diminished in favor of a focus on the work of writing. At the same time, the principle of the collection is that each volume concentrates on one author and proposes an iconography. Faced with this constraint, the designers of these books must compromise and adopt a number of processes allowing these two imperatives to be combined.

■ Marcela Scibiorska

L'ALBUM NRF DE FRANÇOIS NOURISSIER DANS LES ALBUMS DE LA PLÉIADE :
PATRIMONIALISATION ET CÉLÉBRATION ÉDITORIALE

ALBUM NRF BY FRANÇOIS NOURISSIER IN THE ALBUMS OF LA PLÉIADE : PATRIMONIALIZATION
AND EDITORIAL CELEBRATION

Résumé

Les Albums de la Pléiade sont une série de monographies illustrées destinées à la promotion de la célèbre collection patrimoniale, la Bibliothèque de la Pléiade. Alors que la fonction publicitaire des Albums est généralement atténuée par son éditeur, Gallimard, un tome de la collection, l'*Album NRF*, déroge à cette règle en ce qu'il relève ouvertement de l'autopromotion éditoriale. Cet article se propose d'examiner quels moyens discursifs et médiatiques sont mis en œuvre au sein du volume afin de véhiculer une image de la NRF en tant qu'institution au rôle crucial dans l'histoire littéraire. Finalement, nous regardons comment Gallimard procède à la patrimonialisation de son propre comptoir d'édition à la faveur du médium de la collection et de l'aura dont bénéficie la Pléiade au sein du paysage littéraire de notre temps.

Abstract

The Albums de la Pléiade are a series of illustrated monographs designed to promote the famous heritage collection, the Bibliothèque de la Pléiade. While the advertising function of the Albums is generally mitigated by its publisher, Gallimard, one volume of the collection, Album NRF, departs from this rule in that it is openly a matter of editorial self-promotion. This article examines what discursive and media means are implemented within the book in order to convey an image of the NRF as an institution with a crucial role in literary history. Finally, we look at how Gallimard proceeds with the patrimonialization of its own publishing counter in favor of the collection's medium and the aura that the Pléiade enjoys within the literary landscape of our time.

■ Hervé Serry

LES MARMITES À LIVRES. LOGIQUES DE SÉLECTION DES ŒUVRES ET CONSTRUCTION DES COLLECTIONS

BOOK POTS. LOGICS OF WORKS' SELECTION AND COLLECTIONS' CONSTRUCTION

Résumé

La forme collection est un instrument clé des pratiques éditoriales de l'édition littéraire généraliste contemporaine. La fondation, l'administration ou encore les usages des collections au sein d'une entreprise éditoriale sont des observatoires de la réalité des pratiques éditoriales et des conditions d'existence des livres. À partir de l'examen d'un catalogue, celui des Éditions du Seuil des années 1940 aux années 1980, il s'agit de voir comment la collection, le directeur ou la directrice de collection (et d'autres intermédiaires), mais aussi le « hors collection », rarement considéré en soi, sont des catégories opératoires, des dispositifs techniques destinés à fixer les frontières éditoriales et l'usage des ressources d'une maison d'édition. Ces catégories utilisées par les acteurs d'une entreprise d'édition font l'objet de mobilisations multiples qui dessinent la dynamique objective des projets éditoriaux.

Abstract

The collection form is a key instrument in the editorial practices of contemporary generalist literary publishing. The foundation, administration, and uses of collections within a publishing company are observatories of the reality of publishing practices and the conditions of existence of books. Starting with an examination of a catalog – the Éditions du Seuil from the 1940s to the 1980s – the aim of this article is to examine how the collection, the collection director (and other intermediaries), but also the “special edition”, rarely considered in itself, are operative categories, technical devices intended to set the editorial boundaries and the use of a publishing house's resources. These categories used by the actors of a publishing company are the object of multiple mobilizations that draw the objective dynamics of editorial projects.

■ Hervé Tchumkam

THÉORIE ET PRATIQUE D'UNE PENSÉE INTEMPESTIVE. À PROPOS DU *DEVOIR D'INDIGNATION* D'AMBROISE KOM

THEORY AND PRACTICE OF UNTIMELY THINKING. ON AMBROISE KOM'S LE DEVOIR D'INDIGNATION

Résumé

Dans cet article, je propose une réflexion théorique inspirée de l'ouvrage *Le Devoir d'indignation* (2012) d'Ambroise Kom, en me focalisant sur ce que j'ai nommé une pensée intempestive qui recoupe les oscillations d'une réflexion qui, faisant l'éloge de la dissidence, en appelle au devoir d'indignation. À partir des réflexions d'Ambroise Kom sur la fiction du monde noir et de sa diaspora, je mettrai en relief des points de croisement entre littérature et philosophie, en proposant en effet que

le renouvellement de la pensée critique qui s'applique aux littératures africaines devra passer par des approches philosophiques, notamment celles centrées autour du rapport entre esthétique et politique.

Abstract

This article builds on Ambroise Kom's Le Devoir d'indignation (2012) to propose a theory and practice of dissidence as paths for renewal of African literatures criticism. Looking at the ways in which the essays postulate new interpretative paths, the author highlights fiction as the locus of intersection between literature and philosophy. Ultimately, this article contends that recasting critical thinking about the literature of Africa and its diaspora would, among others possibilities, rely on philosophical approaches that explore the relationship between aesthetics and politics.

■ **Anne Wattel**

JEAN ROLIN, À LA CROISÉE DES VOIES (ET DES VOIX) OUVRIÈRES : QUÊTE, ENQUÊTE ET TERRAIN

JEAN ROLIN, AT THE CROSSROADS OF THE WAYS (AND VOICES) OF WORKERS : QUEST, INQUIRY, AND TERRAIN

Résumé

L'Organisation (1996), *Traverses* (1999) et *Terminal frigo* (2005) de Jean Rolin, véritable trilogie viatique et ouvrière, ramènent l'auteur, ancien maoïste, auprès de « la classe » et proposent des modalités différentes d'investigation d'un territoire social. Ces œuvres nous permettent de suivre la trajectoire politique, personnelle et littéraire de l'auteur qui va du roman autobiographique, centripète, à la littérature de terrain, centrifuge ; de la quête à l'enquête ; d'une position d'autorité, de surplomb, d'une imposture en somme, à une « participation observante », *in situ*, qui permet à l'intellectuel d'accepter son étrangeté.

Abstract

Jean Rolin's L'Organisation (1996), Traverses (1999), and Terminal frigo (2005), a veritable journey and working-class trilogy, bring the author, a former Maoist, back to "the class" and propose various methods to investigate a social territory. These works allow us to follow the political, personal, and literary trajectory of the author, moving from the autobiographical, centripetal novel, to the centrifugal field literature ; from the quest to the investigation ; from a position of authority, overhanging, of imposture in fact, to an "observant participation", in situ, which allows the intellectual acceptance of their strangeness.

Prochains numéros

(en préparation)

Mathématiques et littérature : dérivées variables

Parution : mai 2021

Moussa Konaté : une écriture de l'Afrique plurielle

Parution : août 2021

La foule romanesque au XIX^e siècle

Parution : novembre 2021

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$
(45, 1, 2014)	Aragon théoricien/praticien du roman	15 \$
(45, 2, 2014)	La ville dans la littérature et le cinéma contemporains	15 \$
(45, 3, 2014)	Adapter le théâtre au cinéma	15 \$
(46, 1, 2015)	Géographies transnationales du texte africain et caribéen	15 \$
(46, 2, 2015)	Les livres anciens des institutions d'enseignement québécoises	15 \$
(46, 3, 2015)	Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur	15 \$
(47, 1, 2016)	Autour de Gabriel Sagard	15 \$
(47, 2, 2016)	L'américanité des poètes français : le cas des Montévidéens	15 \$
(47, 3, 2016)	René Char : le poème et l'action	15 \$
(48, 1-2, 2019)	Le carnet pour lui-même	15 \$
(48, 3, 2019)	Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain	15 \$
(49, 1, 2020)	Jeanne Lapointe	15 \$
(49, 2-3, 2020)	Littérature francophone de Belgique : langue, identité, histoire. À partir des travaux de Marc Quaghebeur	15 \$
(50, 1, 2021)	Enjeux contemporains du patrimoine littéraire. Genèse et déclin des collections de monographies illustrées	15 \$

Études littéraires
Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2021

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	36,00 \$	24,00 \$	95,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	50,00 \$	32,00 \$	105,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires
Vente au numéro

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

- Paiement en dollars canadiens
- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
 - Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

dans
quel VASEL
NAISSANCE
LES MURS

La culture
en revues

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

79

AUTUNNO 2020

ANNO XL

Sainte-Beuve entre la littérature, la critique et l'histoire

sous la direction de André Guyaux et Romain Jalabert

ROMAIN JALABERT, *Introduction*

ROMAIN BENINI, *L'expérience du vers dans Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*

MICHEL BRIX, *Sainte-Beuve et la critique romantique*

JOSÉ-LUIS DIAZ, *Arouet sous Badinguet. Le « dialogue » Sainte-Beuve – Nisard à l'École normale*

MARIE-CATHERINE HUET-BRICHARD, *Les « choses lues » de Sainte-Beuve. Lettres à Juste et Caroline Olivier (1843-1845)*

PATRICK LABARTHE, *Remarques sur Port-Royal et le roman historique*

VINCENT LAISNEY, « Peindre au vrai ». *De l'usage des souvenirs dans la critique*

JEAN-THOMAS NORDMANN, *Sainte-Beuve et l'idée d'une histoire littéraire de la France*

ANDREA SCHELLINO, *Sainte-Beuve juge de lui-même*

Comptes rendus / Recensioni

A. LEUPIN, *L'Hérésie poétique. Du Moyen Âge à la modernité* (J.-P. Madou)

C. LEBREC, *Combinatoires ludiques : littérature, contrainte et mathématique* (M. Lapprend)

B. ANGLANI, « Sans issue ». *Commento all'Étranger di Camus* (M. C. Gnocchi)

T. LAGET, *Proust, prix Goncourt. Une émeute littéraire ; À l'ombre des jeunes filles en fleurs et le prix Goncourt 1919*, Dossier de presse constitué par T. Laget (M. Bertini)

E. KAËS, *Proust à l'école* (I. Vidotto)

Notes de lecture / Schede

2020 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABBONEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)
PRIVATI

Italia: € 65,00 (carta e on-line only)

Il listino prezzi e i servizi per le Istituzioni sono disponibili alla pagina
<https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Individuel

Étranger € 80,00 (en papier) • € 65,00 en ligne uniquement

La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbrosio, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.65 • FAX 051.26.47.22
francofonia.rivista@unibo.it • <http://www.lilec.it/francofonia>

CASA EDITRICE

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)
TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214



LEO S. OLSCHKI

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
periodici@olschki.it • www.olschki.it

Vient de paraître

Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Christine McWebb on the *Roman de la rose*

Jean-François Poisson-Gueffier sur le *Haut Livre du Graal*

Stephen Bold on La Fontaine - Agnès Calatayud sur le baron de Besenval

Julia Galmiche sur Camille Laurens et Assia Djebar - Vincent Grégoire
sur Camus et Duras - Gilles Losseroy sur Henri Roorda - Keith Moser on
Michel Onfray and Christian Signol - Genevieve Waite sur Julien Green

Taïeb Berrada sur Abdellah Taïa - Isabelle Rachel Casta sur Jean-
Christophe Grangé - Xinyi Tan on Victor Segalen and François Cheng
Victor Koçay sur la métaphore

Reviews

Volume One Hundred and Seventeen

Winter 2020

Dalhousie French Studies

Département d'études françaises

Université Dalhousie

Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada

Rédacteur en chef : Vittorio Frigerio

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance : dfs.editor@dal.ca.

Édition web : <https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par numéro ; 50 \$ CDN/US par année papier
seulement ; 70 \$ CDN/US par année papier + web ; 40 \$ CDN/US par
année web seulement.

TOPIQUES

ÉTUDES SATORIENNES

ISSN 2369-4831

François Rastier, « Les unités topiques et leur intertextualité » •

Mac

mot

de S

déro

diffé

topo

de r

« Pr

Gara

Ger

(Sur

sièc

rom

inter

Mac

mot

de S

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

on. Le

rne et

ou la

ion et

hir le

nages

ubost,

inique

Tran-

ique ?

XVIII^e

texte

leur

es » •

on. Le

rne et

ou la

dérobade de l'auteur » • Jean-Pierre Dubost, « Topos, répétition et différence » • Michèle Weil, « Comment repérer et définir le

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

Fondée par la SATOR (satorbase.org) en 2014, la revue en ligne *Topiques. Études satoriennes* publie, avec double évaluation, les recherches sur la topique narrative d'Ancien Régime : le dernier numéro, édité par Véronique Duché, Madeleine Jeay et Yen-Mai Tran-Gervat porte sur *Maître-disciple : une relation topique*.

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

