

Être écrivain



Nathalie Heinich

Être écrivain

Création et identité

2000



Présentation

S'interroger sur l'identité d'écrivain, c'est comprendre à quelles conditions un sujet peut dire : « Je suis écrivain. » À travers les thèmes de la subsistance matérielle et de l'engagement dans l'écriture, de la solitude et des liens avec autrui, de l'inspiration et de la publication, des modèles de vie et de la présentation de soi, ce livre tente de dégager la spécificité de l'écriture, et de la création en général, par rapport à d'autres types d'activités susceptibles de définir une identité.

Il repose sur une trentaine d'entretiens avec des romanciers, des poètes, des auteurs de théâtre, que complètent des autobiographies, des journaux intimes, des correspondances. Dans la tradition d'une « sociologie compréhensive », l'auteur reconstitue l'espace des possibles imparti aux écrivains et en dégage les « idéal-types », ainsi que leurs critiques par les acteurs et leur mise en perspective par les historiens. On découvre alors que loin d'être homogène, l'identité d'écrivain comporte des dimensions multiples, voire contradictoires, tout en possédant sa propre cohérence.

Nathalie Heinich prolonge ici ses précédents travaux, faisant de l'art un moyen privilégié d'explorer des problématiques générales – la reconnaissance et l'admiration, la transgression et l'interdépendance, l'identité et la profession – à travers lesquelles se dévoile peu à peu une sociologie de la singularité.

Auteurs

Nathalie Heinich, sociologue, chercheur au CNRS, est notamment l'auteur de *La Gloire de Van Gogh* (Minuit, 1991), *Du peintre à l'artiste* (Minuit, 1993), *États de femme* (Gallimard, 1996), *La Sociologie de Norbert Elias* (La Découverte, 1997, 2002), *Le Triple Jeu de l'art contemporain* (Minuit, 1998), *Ce que l'art fait à la sociologie* (Minuit, 1998), *L'Épreuve de la grandeur* (La Découverte, 1999) et *La Sociologie de l'art* (La Découverte, 2001, 2004).

armillaire



Du même auteur

La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration,
Minuit, coll. « Critique », Paris, 1991.

Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique,
Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 1993.

Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien, L'Échoppe, Paris,
1995.

États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale,
Gallimard, coll. « Les Essais », Paris, 1996 (prix
Séverine 1997).

*Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des
sculpteurs*, Klincksieck, coll. « Études », Paris, 1996.

La Sociologie de Norbert Elias, La Découverte, coll.
« Repères », Paris, 1997.

*Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts
plastiques*, Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 1998.

L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas, Jacqueline
Chambon, coll. « Rayon Arts », Nîmes, 1998.

Ce que l'art fait à la sociologie, Minuit, coll. « Paradoxe », Paris,
1998.

L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance, La
Découverte, coll. « Armillaire », Paris, 1999.

Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain, L'Échoppe,
Paris, 1999.

Copyright

© Éditions La Découverte & Syros, Paris, 2000

ISBN papier : 978-2-7071-3326-7

ISBN numérique : 978-2-7071-7193-1

Ouvrage numérisé avec le soutien du Centre national du livre.

Ce livre numérique a été converti initialement au format EPUB le 10/12/2012 par Isako www.isako.com à partir de l'édition papier du même ouvrage.

Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales.

S'informer

Si vous désirez être tenu régulièrement informé de nos parutions, il vous suffit de vous abonner gratuitement à notre lettre d'information bimensuelle par courriel, à partir de notre site www.editionsladecouverte.fr, où vous retrouverez l'ensemble de notre catalogue.



La Découverte

Table des matières

Remerciements

Avant-propos

Ce que ce livre n'est pas

La problématique identitaire

Questions de méthode

La posture du chercheur

I. L'espace des possibles

1. Façons d'être écrivain

Création ou profession

Les obstacles au professionnalisme

L'art ou l'argent : le sacrifice de l'œuvre

L'argent ou le temps : le sacrifice de la personne

Marginalité ou intégration : le sacrifice de l'indépendance

Isolement ou compromission : le sacrifice de la pureté

Plein temps ou second métier : le sacrifice du temps

Unicité ou multiplicité

L'enjeu identitaire

Un monde pluriel

2. Les formes de l'indétermination

Façons de devenir

L'indétermination des seuils

L'épreuve de la publication

L'ambiguïté des sanctions extérieures

L'indétermination de l'œuvre

Écriture et déplacement

L'indétermination paradoxale

3. Un investissement total

La captation par l'écriture

Une temporalité totale

Une activité totale

Une mise à l'épreuve

Une « mise en intrigue »

« Gagner sa vie »

4. Les liens avec autrui

La solitude de l'écrivain

Singularité et singularisation

Distance au milieu et nostalgie des groupes

Les liens avec la tradition

Des lecteurs au lectorat

Le rapport aux médias

5. La montée en singularité

La singularité dans un « dispositif civique »

Se faire un nom

L'impératif d'originalité

L'exceptionnalité du don

L'intériorité de la vocation

L'imprévisibilité de l'inspiration

La passivité du médium

La grâce de l'écriture

Sortir de soi tout en restant soi-même

6. La montée en objectivité

De la création à la publication

Des individus aux institutions

De la reconnaissance à la consécration

De la notoriété à la postérité

De la personne à l'œuvre

L'universalisation du singulier

7. Un privilège singulier

Façons d'être un grand écrivain

Façons de se dire écrivain

II. Relativisations

8. Critiques

Des écrivains critiques de leur image

La critique rationaliste

La critique politique

La critique artiste

Inspiration et/ou travail

9. Historicisation

De la professionnalisation à l'autonomisation

Du sacre de l'écrivain à la sacralisation de l'écriture

10. Comparaisons

Vocations

Religiosités

Psychanalyses

Conclusion. Pour une sociologie de la singularité

Questions de méthode

Questions de posture

Sociologie et singularité

Bibliographie

Index

Remerciements

Réalisé grâce au CNRS, ce livre est issu d'une enquête commandée en 1989 par le CNL, à l'initiative de Véronique Chatenay-Dolto et avec l'assistance de Luc Maillebauu. Conduite dans le cadre de l'association ADRESSE, avec la collaboration de Jacques Poli et Daglind Sonolet, elle a bénéficié de la coopération de tous les écrivains qui ont bien voulu répondre à nos nombreuses questions, en acceptant le principe de l'anonymat.

Que soient également remerciés les membres du Centre de recherche sur les arts et le langage (EHESS) qui ont bien voulu lire et critiquer des versions provisoires : Francis Berthelot, François Flahault, Philippe Roussin, Jean-Marie Schaeffer.

« La création est elle-même une expérience de création de l'artiste, peut-être la plus intense parmi les expériences qui lui sont promises ou qui le sont à l'humanité en général. »

Otto Rank

« Les êtres se définissent autant par leurs chimères que par leur condition réelle. »

Paul Bénichou

Avant-propos

« Un type est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est leur modèle du genre. Aussi trouvera-t-on des points de contact entre ce type et beaucoup de personnages du temps présent. »

Balzac

« Vous voulez savoir pourquoi j'écris ? Eh bien, parce que je ne peux pas faire autrement ! », déclare un auteur à qui je demande un entretien « pour une étude sur l'identité d'écrivain ».

Mais non : il ne s'agit pas de savoir « pourquoi » un écrivain écrit, c'est-à-dire avec quel degré de finesse il saura répondre à cette question-bateau, et s'il fera mieux que l'implacable « Bon qu'à ça ! » de Beckett. Je précise : je ne suis pas journaliste mais sociologue, et je m'intéresse plutôt au « comment ».

« Comment j'écris ? Ah, d'accord : vous voulez savoir si c'est au stylo ou au crayon, à la main ou à la machine, avec quel traitement de texte ? »

De nouveau, je dois rectifier : non, il ne s'agit pas d'inspecter pour la énième fois à quoi ressemble le bureau de l'écrivain – à moins que ce soit le bistrot du coin le matin, ou la table de la cuisine à la nuit tombée¹ ?

Ce que ce livre n'est pas

Non : le « comment » vise plutôt la relation de l'écrivain avec « les autres » : non seulement les personnes vivantes qui l'entourent (proches, pairs, éditeurs, critiques, lecteurs), mais aussi les morts qui l'ont précédé (ces grands écrivains qui forment la tradition dont on se nourrit ou qu'on

cherche à dépasser), et même ces êtres imaginaires que sont les images de l'écrivain, les représentations que nous nous en faisons – ceux qui n'écrivent pas aussi bien que ceux qui écrivent, ou qui aimeraient le faire. Car nous vivons tous avec des images, des images multiples mais en nombre limité, qui nous servent à nous situer : soit que nous les rejetions, soit que nous nous y reconnaissons – et souvent plus à travers ce que nous rejetons, tant ce en quoi nous nous reconnaissons peut devenir transparent à force d'évidence.

Il fallait donc se débarrasser des attentes frayées par tant d'enquêtes sur « la condition de l'écrivain », de numéros spéciaux sur la littérature ou de réflexions savantes sur le sens de l'écriture : c'est la première difficulté à surmonter pour le sociologue s'intéressant aux objets « chauds », déjà très investis par les acteurs, chargés de représentations et de valeurs.

« Pourquoi » écrire, « comment » ils écrivent : cette psychologie de l'écrivain au travail, on ne la trouvera pas dans ce livre – pas plus, faut-il le préciser, qu'une sociologie des œuvres littéraires en tant qu'elles sont socialement déterminées, puisque la littérature n'est pas ce qui nous intéresse ici. On n'y trouvera pas non plus une sociologie statistique de la profession d'écrivain, décrivant leur situation réelle, leur nombre, leurs caractéristiques sociodémographiques, leurs conditions de vie : c'est là une autre entrée dans le sujet, intéressante certes, mais qui n'est pas la nôtre². Pas davantage y trouvera-t-on une sociologie du « champ » littéraire, « objectivant » la hiérarchie des positions, les origines sociales, le degré d'« autonomisation », les « rapports de domination » et la « construction sociale » de la « croyance » aux valeurs lettrées³ ; et moins encore une dénonciation des « injustices » dont sont victimes les créateurs, une critique des « fausses valeurs » ou des « idéologies » associées à l'écriture, un « dévoilement » ou une « démythification » de l'« illusion » du créateur inspiré, conformément à la vulgate sociologique qui nourrit aujourd'hui la compétence de tout un chacun.

Non que les représentations de l'écrivain ne puissent se comparer – pourquoi pas ? – à une « mythologie » ; mais parler de « mythe » aboutit invariablement, dans notre culture, à invalider ce dont il est question, empêchant donc de le comprendre – nous y reviendrons. Cela ne signifie pas pour autant, à l'opposé, que ces représentations soient à considérer comme un reflet des situations réelles, une façon d'y conduire : les unes n'ont pas à être rabattues sur les autres, pas plus que la sociologie ne se réduit à la description du réel. S'il est vrai que « les êtres se définissent autant par leurs chimères que par leur condition réelle », alors le domaine imparti au sociologue couvre aussi ces « chimères », autrement dit les représentations, imaginaires ou symboliques – et d'autant plus qu'on a affaire à ces univers si chargés de projections que sont les mondes de l'art⁴.

La problématique identitaire

Il s'agit donc de comprendre à quelles conditions un sujet peut dire « je suis écrivain », ce qu'il entend par là, et ce qui lui permet d'être entendu correctement – sans trop de malentendus – par autrui. Conjointement, il s'agit de dégager ce qui fait la spécificité de l'activité d'écriture, et de la création en général, par rapport à d'autres types d'occupations contribuant à définir l'identité d'un individu. Pour cela, il faut non seulement décrire l'espace des positions imparties aux écrivains, à partir de la plus grande diversité de cas, mais aussi en expliciter la cohérence interne : qu'est-ce qui permet une telle multiplicité des figures susceptibles d'accueillir ce statut ? Et en même temps, qu'est-ce qui confère à cette notion une unité telle que, à peu de choses près, on se comprenne, au sein d'une même société, lorsqu'on parle d'écrivains ?

C'était cela qui formait l'objet de la recherche menée en 1990 grâce au Centre national des lettres – devenu entre-temps Centre national du livre⁵. Cette problématique n'est, en principe, nullement exclusive d'une recherche des déterminations socioculturelles par l'origine sociale, ou d'une analyse

de la distribution statistique des positions dans l'ensemble de la profession : elle en est complémentaire, sans qu'elle les exclue ni les nécessite. Car elle n'a pas pour objectif d'« expliquer » – si l'on entend par là la mise en évidence des déterminations par des facteurs externes – mais d'« expliciter », c'est-à-dire de déployer l'espace des expériences et des valeurs en lequel prennent sens ces différentes positions⁶.

Nous sommes là dans la tradition webérienne de la sociologie compréhensive⁷ : il va s'agir de déployer l'espace des possibles en lequel on peut aujourd'hui se considérer et être considéré comme écrivain. Espace pluriel, il autorise une analyse typologique⁸, qui fera apparaître aussi bien des cas typiques, fixant l'« idéal-type »⁹ de l'écrivain tel qu'il est communément partagé, que des cas limites, marquant les bornes de cet univers. On découvrira ainsi que, loin d'être homogène, cet espace des possibles de l'identité d'écrivain comporte des dimensions diverses, voire contradictoires. Et c'est la logique de cette complexité que nous découvrirons peu à peu, pour en faire, plus spécifiquement, la conclusion de notre réflexion.

L'espace ainsi décrit n'est pas intemporel : l'identité d'écrivain a une histoire, même si la question est traitée ici dans une perspective synchronique, centrée sur la période contemporaine – avec, cependant, des retours en arrière vers les premiers représentants de ce « paradigme » moderne qui gouverne encore l'état d'écrivain. Cet espace n'est pas non plus universel : l'écrivain français est particulièrement concerné par les figures ainsi repérées¹⁰. Mais qu'il ne soit ni intemporel ni universel ne signifie pas qu'il faille le réduire à une simple « idéologie » : nombre de caractéristiques sont bien réalisées dans l'expérience vécue, comme nous le constaterons dans plusieurs cas – et il arrive aussi qu'elles ne le soient pas. Et surtout, ces représentations, très largement partagées (y compris lorsqu'elles sont critiquées, souvent par ceux-là mêmes qui les véhiculent), sont susceptibles de produire du réel, de s'incarner dans le vécu : loin de

n'en être qu'un « reflet », plus ou moins déformé ou trompeur, une représentation est aussi, et avant tout, un formidable agenceur de l'expérience, un moteur pour l'action.

Questions de méthode

Les modalités de l'identité d'écrivain visées par l'enquête font partie d'une culture commune dans laquelle nous baignons tous, quoique inégalement selon notre degré de proximité avec le monde de la création. Aussi pourrait-on y accéder par l'intuition, en procédant à une sorte d'investigation phénoménologique, telle qu'elle a déjà pu s'opérer dans le domaine des études littéraires – aidées en cela par la capacité, propre aux écrivains, de fournir spontanément une trace écrite de leurs expériences ou de leurs conceptions¹¹. Mais la sociologie offre des instruments de recherche plus élaborés, notamment grâce à la technique de l'entretien, susceptible de faire expliciter des situations vécues, des valeurs, des images mentales, des idées, qui ne peuvent s'observer ni directement, par les actes, ni indirectement, par leur éventuelle projection dans des œuvres.

L'enquête qui a fourni le matériau de ce livre a consisté à interroger, en 1989, une trentaine d'écrivains (si possible à leur domicile), formant un échantillon contrasté, c'est-à-dire choisi de façon à faire varier au maximum les caractéristiques : sexe, âge, lieu de résidence, genre pratiqué (roman, théâtre, poésie), nombre de publications (dont deux cas de non-publication suite aux refus des éditeurs), degré de notoriété, exercice de l'écriture exclusif ou associé à un second métier, recours aux aides publiques. En revanche, le critère de la qualité de l'œuvre, autrement dit de « l'importance » littéraire de l'écrivain, a été d'emblée exclu de la construction de l'échantillon.

En effet, lorsqu'on s'intéresse, en sociologue, à ces êtres fortement idéalisés que sont les artistes ou les écrivains, la difficulté est de se garder tant de participer à cette idéalisation, selon la tradition esthète, que de la

dénoncer, selon la tradition sociologiste. Aborder sans préjugé normatif un objet chargé de normes, d'attentes, de valeurs, implique notamment de ne pas se préoccuper – paradoxalement – de littérature, autrement dit de ne pas prendre en compte la qualité de l'œuvre des écrivains interrogés, l'authenticité ni la valeur de leur écriture : les mauvais écrivains ont droit ici à la parole, au même titre que les bons. C'est là un pas difficile à réaliser, comme l'indiquent les résistances qu'une telle posture suscite ; mais il est d'autant plus payant, parce qu'il permet de mettre en évidence ces normes implicites en en faisant l'objet de l'investigation et non plus, comme c'est ordinairement le cas, le point de vue à partir duquel elle s'opère¹².

Le guide d'entretien comportait une quarantaine de questions : rapport au statut (représentations associées au mot « écrivain ») et au milieu littéraire (pairs, éditeurs, critiques), autres activités, genres littéraires, récit de la première publication, rapport à l'écriture (description des moments forts, régularité), rapport à autrui (famille, entourage, activités associatives, lecteurs, publics), expérience de l'incertitude et de la projection dans l'avenir. Mais la question qui s'avéra la plus riche de développements était – assortie de quelques relances – la première : « Quand on vous demande ce que vous faites dans la vie, qu'est-ce que vous répondez ? »

Là, il fallait éviter de susciter une réponse à une demande réelle, comme ç'aurait été le cas si la question avait été « Que faites-vous dans la vie ? » : on aurait alors fabriqué artificiellement la situation d'énonciation dont il s'agissait au contraire d'explicitier les conditions effectives (déclarations administratives, impôts ou passeport, conversations amicales, colloques). L'important était surtout d'amener l'interviewé à un registre d'énonciation aussi descriptif que possible (l'explicitation de son expérience), et non pas normatif (l'exposé de ce que, selon lui, devrait être une telle expérience)¹³. Aussi l'entretien était-il centré exclusivement sur des descriptions de situations vécues (pratiques, états, sentiments, sensations), à l'exclusion de toute interrogation en termes d'« idées » ou d'« opinions » : ce qui en

étonna plus d'un, surpris qu'on ne lui demande pas ce qu'était « pour lui » l'identité d'écrivain.

Les entretiens recueillis pouvaient faire l'objet soit d'une restitution « longitudinale », organisée autour de quelques cas personnels, soit d'une restitution thématique, autour des principales problématiques repérées dans les entretiens, de façon à dégager leurs récurrences et leur cohérence. C'est cette seconde perspective qui a été privilégiée, complétée cependant par quelques « cas de figures » particulièrement typés. Dans l'une et l'autre option, les propos cités n'avaient pas à être rapportés nominativement à leurs auteurs, car la singularité des cas n'était pas telle qu'elle exigeât la levée de l'anonymat – contrairement au travail effectué sur les prix littéraires¹⁴. Enfin, le corpus a été complété par des citations d'autobiographies, de journaux intimes, de correspondances d'écrivains, sous forme nominative puisque empruntées à des œuvres publiées.

C'est avant tout la connaissance « indigène » qui permet de s'orienter dans cet espace de représentations : intuitivement, chacun d'entre nous sait repérer les propositions atypiques ou les lieux communs, celles qui « font sens », parce qu'elles entrent en cohérence avec l'ensemble, et celles qui, au contraire, renvoient à des positions erratiques ou marginales. En cela, le sociologue possède une avance sur l'historien ou sur l'anthropologue – qu'il paie toutefois par la transparence, donc l'invisibilité, que produit la familiarité. La reconstitution analytique de cet univers a été rendue possible par le fait que l'analyste baigne dans le même « paradigme » littéraire, le même sens de la normalité que ses objets d'étude.

La posture du chercheur

Ce paradigme ne se limite pas au « champ » littéraire, car il concerne un ensemble d'acteurs beaucoup plus vaste que le réseau des interdépendances en lequel évoluent écrivains, éditeurs, critiques et lecteurs¹⁵. C'est que la littérature fait figure aujourd'hui d'« institution », comme l'explique

Vincent Descombes, au sens où « le renoncement est, dans la société indienne, une institution. Parler de l'institution de la littérature n'est donc pas désigner des aspects voyants ou surannés tels que l'Académie française, les prix littéraires, etc. C'est bien plutôt considérer que des phénomènes tels que l'écriture, la page blanche, les vicissitudes de l'inspiration, les migrations du poétique sont les traits visibles qui marquent, dans la conscience collective, le statut d'écrivain. Il y a une institution de la littérature parce qu'il y a une définition collective de l'écrivain, de celui qui a choisi de mener une "existence littéraire" »¹⁶.

Cette familiarité avec l'« institution » commune au chercheur et à ses objets implique un partage des « valeurs » au sens large : cadres cognitifs, façons spontanées de construire des catégories, de repérer des classes d'individus ou de positions. Mais elle ne signifie nullement la participation aux « valeurs » des acteurs, au sens étroit des positions éthiques ou esthétiques : partager le même monde de représentations n'implique pas le même jugement de valeur sur tel ou tel aspect de ce monde. Et c'est précisément ce jugement que le sociologue doit suspendre dans l'activité analytique (conformément, là encore, au précepte webérien), sous peine d'en faire non plus l'objet mais le socle de sa réflexion. Or la meilleure façon de s'assurer que les valeurs des acteurs constituent bien l'objet du sociologue, et non sa position d'énonciation, c'est d'analyser symétriquement une représentation et sa critique, une valeur et sa dénonciation : entreprise particulièrement pertinente en art, où la critique des lieux communs associés à l'image du créateur est une activité très prisée par les intéressés eux-mêmes. C'est ce que nous verrons dans une seconde partie, consacrée à toutes les ressources dont disposent les acteurs (sociologues, historiens, critiques, lecteurs et, surtout, auteurs) pour relativiser ces représentations idéal-typiques de l'écrivain.

¹ Sur la naissance de l'interview journalistique de l'écrivain au XIX^e siècle, cf. Jean-Marie GOULEMOT, Daniel OSTER, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Minerve, Paris, 1992, chap. 13.

² En dépit des difficultés (dont les causes seront évoquées aux deux premiers chapitres) faisant obstacle à l'élaboration de données statistiques fiables sur le statut des créateurs, des études chiffrées ont été consacrées aux écrivains : cf. notamment Michèle VESSILIER-RESSI, *Le Métier d'auteur*, Dunod, Paris, 1982.

³ Cf. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Seuil, Paris, 1992.

⁴ On retrouve là l'objet du livre d'Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, 1934, Marseille, Rivages, 1987, à ceci près qu'il travaillait sur les artistes du passé et non sur les écrivains d'aujourd'hui – donc à partir des exégètes et non pas, comme ici, des auteurs eux-mêmes.

⁵ Cf. Nathalie HEINICH, « Être écrivain », CNL, Paris, 1990 (rapport d'enquête précédé d'une pré-enquête sur les commissions d'attribution des subventions : « Les écrivains et le Centre national des lettres », 1989).

⁶ Sur la distinction entre « explication » et « explication », cf. Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971.

⁷ Précisons que ce terme ne signifie pas qu'il faille « comprendre les conduites des hommes de manière intuitive et sympathique, mais les rendre intelligibles dans un projet de connaissance intellectuelle et rationnelle », Dominique SCHNAPPER, *La Compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*, PUF, Paris, 1999, p. 3.

⁸ « La méthode typologique n'a pas pour objet de classer les personnes, mais d'élaborer la logique des relations abstraites qui permet de mieux comprendre les comportements et les discours observés et donne une nouvelle intelligibilité aux interactions sociales », Dominique SCHNAPPER, *ibid.*, p. 113-114. À la différence du classement, qui autorise le comptage statistique et s'inscrit donc dans un projet directement explicatif, la typologie repose sur des outils plus qualitatifs, propres au projet compréhensif.

⁹ Rappelons qu'il s'agit pour Max Weber d'un être fictif (ce qui ne signifie pas qu'il soit faux), construit à partir des caractéristiques les plus saillantes des êtres réels étudiés par le sociologue, cf. Max WEBER, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1920, Plon, Paris, 1964.

¹⁰ Sur l'extension du modèle français au-delà de nos frontières, cf. Pascale CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris, 1998.

¹¹ Cf. notamment Alain DUCHESNE et Thierry LEGUAY, *Le Jeu de l'oie de l'écrivain. Dans les coulisses de la création littéraire*, Robert Laffont, Paris, 1997 ; Daniel OSTER, *L'Individu littéraire*, PUF, Paris, 1997. Ce dernier auteur trace excellemment un programme d'investigation sociologique analogue au nôtre : « Mon propos est donc bien l'examen des rituels qui assurent la transformation d'un "sujet-qui-écrit" en écrivain et sa réception (ou son refus) en tant que tel par tout ou partie du corps social », Daniel OSTER, *Passages de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*, Seuil, Paris, 1983, p. 130. Le problème est de se donner les moyens méthodologiques d'un tel programme.

12 Tout cela a été développé in Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris, 1998.

13 Cette distinction s'inspire moins de la théorie des énoncés performatifs (cf. John L. AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, 1962, Seuil, Paris, 1972), que de l'analyse pragmatique des registres énonciatifs : cf. Gilbert DISPAUX, *La Logique et le quotidien. Une analyse dialogique des mécanismes d'argumentation*, Minuit, Paris, 1984.

14 Cf. Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, Paris, 1999.

15 C'est là une limite du concept de « champ » chez Pierre Bourdieu, cf. *Les Règles de l'art*, *op. cit.* : opératoire pour décrire l'espace de pertinence des acteurs directement impliqués dans une activité, il ne suffit plus pour comprendre ce qui fait sens pour tous ceux aux yeux de qui elle est une valeur.

16 Vincent DESCOMBES, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris, 1987, p. 320.

I

L'espace des possibles

1

Façons d'être écrivain

« L'œuvre d'art : si c'est bon, ce n'est jamais assez payé ; si c'est mauvais, c'est toujours trop payé. »

Charles-Ferdinand Ramuz

Comment peut-on être écrivain ? Ou plus précisément, qu'est-ce qui, dans cette activité particulière, permettra d'être, en tant qu'écrivain, « pris au sérieux » ?

Être pris au sérieux, ce n'est pas forcément être considéré comme un « grand écrivain » (distinction d'autant plus importante qu'elle ne touche pas, loin de là, tout écrivain), ni même comme un « bon » écrivain (les critères de qualité de l'œuvre n'étant pas du même ordre que les critères de qualification de la personne). L'écrivain « sérieux » est celui qui apparaît comme un « véritable », un « authentique » écrivain, qui pourra éventuellement être qualifié de « mineur » ou de « médiocre », mais dont personne ne contestera qu'il est bien « un écrivain ».

Création ou profession

Il est deux manières, bien différentes, de définir la bonne façon pour un écrivain d'envisager son activité : deux façons également susceptibles d'être revendiquées par les intéressés eux-mêmes, sans que de telles expressions paraissent incongrues ou paradoxales. Les uns peuvent faire l'éloge du professionnalisme, par opposition à l'amateurisme : « Un rimeur n'est pas un poète ; un amateur n'est pas un artiste. Il faut épouser sa

profession pour s'y distinguer ; il faut posséder à fond son instrument pour être de la partie. »¹ On mettra alors en avant l'importance du travail, la conscience professionnelle, l'apprentissage et la régularité : « Écrire, ce n'est pas vivre, ni non plus s'arracher à la vie pour contempler dans un monde en repos les essences platoniciennes et l'archétype de la beauté, ni se laisser déchirer, comme par des épées, par des mots inconnus, incompris, venus de derrière nous : c'est exercer un métier. Un métier qui exige un apprentissage, un travail soutenu, de la conscience professionnelle et le sens des responsabilités. »²

Les autres, à l'inverse, revendiquent la recherche de soi-même comme seule justification de l'écriture : « Ce n'est pas une profession, c'est chercher soi-même », dit un poète. L'expression personnelle passe alors au premier plan, comme l'exprimait Gombrowicz : « S'imaginer que la littérature est une spécialité, une profession, je trouve que ce n'est pas exact. Chacun est écrivain. Il y a des personnes qui n'ont jamais écrit dans leur vie et, tout d'un coup, elles écrivent leur chef-d'œuvre. Les autres, ce sont des professionnels, qui écrivent quatre bouquins par an, et ils publient des choses horribles. Un poète polonais disait lui-même : “Il m'arrive parfois d'être poète.” Je crois que c'est une très bonne phrase et qu'il faudrait dire “Il m'arrive parfois d'être artiste.” Mais artiste de profession, je ne comprends pas ce que ça veut dire. L'homme s'exprime et il s'exprime par tous les moyens, il danse ou il chante, ou il fait de la peinture ou il fait de la littérature. Ce qui importe, c'est être quelqu'un, pour exprimer ce qu'on est, n'est-ce pas ? Mais la profession d'écrivain, non, ça n'existe pas. »³

Il ne s'agira pas ici de trancher entre l'une et l'autre conception, entre l'art et la profession – ambivalence constitutive des occupations créatrices. On essaiera plutôt de comprendre à quels types de comportements elles renvoient, et comment sont gérées les éventuelles tensions engendrées par leur coexistence – tel Milan Kundera tentant de concilier contrôle et

imprévisibilité : « Un professionnel ? Oui et non. Un écrivain n'est pas un professionnel en tant qu'il doit refuser la routine. [...] D'un autre côté, écrire exige une maîtrise technique. [...] Quoi qu'il en soit, écrire est un métier et c'est extrêmement difficile. »⁴

Comme souvent, c'est le terme de « métier » qui est utilisé ici, tel un terrain neutre, un compromis entre pôles antagoniques : à mi-chemin entre l'« art » et la « profession », il a pour lui d'accepter à la fois le sérieux de la technique et l'individualisation, voire l'incorporation de la compétence. Il réfère en outre à l'univers familier de l'artisanat, dont le flou autorise un « jeu » – au double sens du terme – avec la double butée de l'artiste et du professionnel. C'est dans cette logique qu'il faut comprendre la fréquence des appels au métier dans les activités intellectuelles et artistiques, où l'indétermination du statut et la pluralité des critères d'excellence permettent la coexistence de ces deux pôles que tout oppose : l'art et la profession⁵.

Les obstacles au professionnalisme

En matière d'activité professionnelle (et en particulier pour les professions à caractère intellectuel, les *professions* au sens anglo-saxon), le sérieux est avant tout synonyme de « professionnalisme ». Celui-ci, par opposition à l'« amateurisme », se caractérise essentiellement par une relative spécialisation de l'activité, par le fait qu'elle s'exerce à plein temps, et par son caractère rémunéré – assez du moins pour permettre d'en vivre⁶. Cela est valable pour l'ensemble des activités. Ce qui, en revanche, caractérise spécifiquement les activités créatrices, c'est l'inversion des moyens et des fins : si, dans les activités ordinaires, spécialisation et travail à plein temps ont essentiellement pour but d'assurer une rémunération suffisante, celle-ci constitue, dans les activités de création, un moyen pour parvenir à consacrer le plus de temps possible à son art, et à lui seul.

« Ne faire que ça » : écrire à plein temps apparaît en effet comme un rêve récurrent chez beaucoup d'écrivains, ou d'aspirants-écrivains. Or ce n'est pas tant parce qu'ils s'aligneraient ainsi sur les normes de sérieux « professionnelles », mais parce que serait alors satisfaire cette exigence propre à toute activité de création qu'est – nous y reviendrons – l'investissement maximum de la personne, son implication totale. Dans ces conditions, le temps de travail est indexé non pas, comme ailleurs, sur des normes stables et généralisées, mais sur la situation particulière d'un individu, selon sa capacité à discipliner ou à satisfaire cette ressource très intériorisée et largement incontrôlable qu'est l'inspiration – fût-elle, au minimum, une simple « envie d'écrire ». Pouvoir, à tous moments et en toutes circonstances, se mettre à écrire sans être arrêté par la nécessité de « faire autre chose pour vivre », c'est la marque par excellence du créateur, le gage de son authenticité en même temps que son privilège.

Or ce travail à plein temps n'est pas une condition *a priori* de l'exercice des activités de création, comme c'est le cas des autres occupations professionnelles : c'est un état rarement atteint, qui doit être conquis, souvent de haute lutte, contre une autre caractéristique fondamentale de cet univers – à savoir la gratuité. Car les biens qui y sont produits ne le sont pas, ou peu, pour satisfaire à un marché, autrement dit à des besoins définis extérieurement à leur auteur et portés par une demande antérieure à leur production. Tout au contraire, les œuvres littéraires et artistiques doivent satisfaire à une aspiration personnelle, autrement dit à des nécessités propres à leur auteur (ce qui n'empêche pas qu'elles puissent être « hétérodéterminées », mais par des contraintes formelles, littéraires, plutôt qu'économiques) ; et leur demande éventuelle sera, autant que possible, déterminée postérieurement à leur fabrication, sous peine d'être accusées d'inauthenticité – tels les livres « programmés pour être un best-seller ». Aussi la capacité des produits artistiques à engendrer une rémunération est-elle hautement aléatoire, dépendant de la façon dont ils réussissent à

susciter des demandes monétisables, soit en aval soit, dans le cas des commandes, en amont de la production : « Donc l'artiste vit *pour* son art. S'il parvient à *en* vivre, c'est par surcroît. »⁷

On a donc, d'un côté, le « monde inspiré »⁸, où règnent l'antériorité et l'intériorité de la satisfaction engendrée par l'œuvre ; et de l'autre, le « monde marchand », où le producteur s'adapte à la demande, y compris, s'il le faut, en l'anticipant. Il s'agit là de deux régimes hétérogènes, dont l'improbable conjonction – écrire sans avoir à se soucier de ses moyens de subsistance – ne peut s'opérer qu'à deux conditions : soit la chance, dont bénéficient les créateurs « héritiers », qui peuvent vivre d'une rente, ou encore les épouses suffisamment privilégiées pour échapper aux soins du ménage ; soit un effort spécifique. Notons que chance et effort s'originent l'une et l'autre dans une disposition native : dans un cas, on est né héritier (même si l'héritier doit travailler à s'investir dans son héritage pour pouvoir, symboliquement, en hériter⁹) ; dans l'autre, on est né doué (même si le bénéficiaire du don doit travailler à investir cette ressource pour la faire fructifier).

Quant à l'effort nécessaire pour faire converger ces deux mondes hétérogènes, il prend soit la forme d'une réussite (ou d'un échec), lorsque le créateur parvient (ou ne parvient pas) à faire monter la généralité de la demande vers la singularité du produit, le marché vers l'inspiration, l'argent gagné vers le temps passé à créer ; soit la forme d'un compromis, lorsqu'il se résigne à rabattre ses prétentions à « vivre de son art » sans pour autant le « prostituer ». Et ce compromis peut prendre, lui aussi, deux formes : soit la forme « mercantile » (ou hétéronome) du compromis sur l'art et la qualité de la création, lorsque le créateur rabaisse la singularité du produit vers la généralité de la demande, parvenant à vivre de sa production mais au prix de ses chances de devenir un grand créateur ; soit la forme « artiste » (ou autonome) du compromis sur le marché et la qualité de la vie du créateur, lorsque celui-ci consent à réduire ses aspirations existentielles au profit de

ses aspirations créatrices. Enfin, cette dernière forme de compromis autorise encore deux applications : soit le compromis sur l'argent, lorsque l'intéressé sacrifie son confort matériel (niveau de vie) voire affectif (vie de famille) ; soit le compromis sur le temps, lorsqu'il sacrifie une part de cette ressource, pourtant fondamentale dans l'univers intellectuel et artistique, où le travailleur a pour principal instrument une compétence incorporée, dématérialisée, et indexée sur sa propre disponibilité.

Étant donné, d'une part, l'incompatibilité des valeurs de création avec cette double exigence professionnelle du sérieux qu'est « vivre de son activité » et « travailler à plein temps », et d'autre part, la rareté des réussites autorisant la conciliation du « monde inspiré » avec le « monde marchand », on conçoit que le compromis soit, chez les créateurs, monnaie courante. Mais les différentes formes qu'il est susceptible de prendre sont inégalement légitimes, c'est-à-dire inégalement conformes aux valeurs ayant cours dans cet univers.

L'art ou l'argent : le sacrifice de l'œuvre

Au plus bas niveau de légitimité, le premier compromis, « mercantile », consiste donc à sacrifier la valeur littéraire de l'œuvre à l'exigence existentielle de la personne. La connotation péjorative du terme est bien adaptée à son caractère illégitime eu égard aux valeurs engagées dans la création, dès lors qu'elle s'inscrit dans un régime d'« autonomie » artistique, ou encore dans le « monde de l'inspiration », ou en « régime de singularité » : ces différents modèles de description s'adossent soit à une théorie des champs dans lesquels sont inscrits les acteurs et les institutions, soit à une théorie de la justification des actions, soit encore à une théorie des régimes de valorisation qualifiant les objets autant que les personnes¹⁰.

Ce compromis se rencontre, typiquement, dans tout ce qui touche à la littérature « grand public », « populaire », « bas de gamme » (des « best-sellers » de série aux « policiers », « érotiques » ou « romans à l'eau de

rose »), autrement dit toute production répondant à la demande préexistante d'un lectorat peu sélectionné, et correspondant chez l'auteur à des motivations extérieures à la création – recherche de succès financier, satisfaction des besoins de divertissement du public ou souci de démocratiser l'accès à la lecture.

Le romancier-à-succès

Ce jeune écrivain aurait pu faire sien le conseil de Jack London : « Ne flânez pas en sollicitant l'inspiration ; précipitez-vous à sa poursuite avec un gourdin, et même si vous ne l'attrapez pas vous aurez quelque chose qui lui ressemble remarquablement bien. Imposez-vous une besogne et veillez à l'accomplir chaque jour ; vous aurez plus de mots à votre crédit à la fin de l'année. »¹¹ Fils d'un écrivain renommé, il fit des études à Sciences Po, dont il sortit en sachant qu'il ne « voulait pas entrer dans une entreprise », tout en investissant l'activité d'écrivain selon des dispositions proches du monde de l'entreprise.

Ainsi, il n'hésite pas à faire état de son admiration pour un modèle entrepreneurial (« Le gars qui a créé le *Club Med*, c'est une trouvaille absolument géniale ! »), qu'il partage avec ses plus proches amis, lesquels « montent des boîtes, des entreprises ». Il partage aussi avec eux ses horaires (« Au fond j'ai des horaires de bureau : je commence à 9 heures jusqu'à midi et demi, puis quand j'ai un déjeuner au-dehors je reprends à 3 heures jusqu'à 7 »), son vocabulaire (elle m'a « ouvert un crédit », dit-il de sa directrice littéraire), la rentabilité immédiate de son activité littéraire (« J'ai toujours vécu de ma plume ») ainsi que ce caractère « entreprenant » qui permet d'associer à l'« entreprise » littéraire des termes tels que « affaire », « projet », « travail », « aventure », « attaque » : « J'ai vraiment envie de m'attaquer à tout ! Toutes les formes, sauf je crois la poésie. »

Cette distance à l'égard de la poésie redouble celle qu'il manifeste envers « toute une panoplie de l'écrivain qui ne me plaît pas du tout », autrement dit les stéréotypes de l'écrivain inspiré : l'« écrivain-souffrant », l'« auteur hagard », les « mines graves », les « têtes absolument lugubres » des « grands écrivains » qu'on voit « dès qu'on ouvre le Lagarde et Michard ». Il met au contraire un point d'honneur à démonter l'idée que « l'homme qui écrit est un homme qui exploite ses souffrances », un « personnage qui gratte ses plaies du matin jusqu'au soir » – figure qu'incarne pour lui, typiquement, Camus : « Dès que je vois une photo de Camus, j'ai les poils qui se hérissent ! »

À l'opposé de ce pôle « poétique », dont il regrette la domination sur le milieu littéraire, il ne se reconnaît que dans un pôle qu'on pourrait dire cinématographique, au sens où la littérature y est beaucoup plus « grand public » (il parle volontiers de l'« impact médiatique »). Sa propre activité est d'ailleurs en partie consacrée à des scénarios de films (il se qualifie lui-même d'« écrivain-scénariste »), et il insiste sur l'importance, dans le roman et le théâtre, du

« scénario » – la construction – plutôt que du « style », qui constitue, reconnaît-il, son point faible, en même temps que la préoccupation majeure des critiques : « Dans le théâtre contemporain il n’y a plus de dramaturgie. C’est-à-dire que ce sont des pièces pour les gens de théâtre et pas pour le public. Moi je veux un retour à une dramaturgie solide. » C’est pourquoi il reproche à la critique le privilège accordé aux valeurs d’authenticité aux dépens de l’efficacité (« Il est probable que ce n’est pas lui qui les écrit, bon, mais on s’en fout, le résultat c’est l’œuvre ! », dit-il d’un auteur de best-sellers), et à la singularité de l’auteur aux dépens des sentiments collectifs : « Ce que le milieu littéraire ne respecte absolument pas, c’est la captation d’un sentiment collectif, d’une inspiration universelle, d’un archétype. »

Dans cette préoccupation ostensible pour les intérêts d’un public élargi plutôt que du milieu littéraire, le critère du succès, extérieur à la reconnaissance par les pairs ou les spécialistes, réside dans la capacité à « sortir des pages littéraires » des magazines (qui « ne servent quasiment à rien, parce qu’en fait elles sont lues par très peu de gens ») pour intégrer les « pages *people* » ; et, bien sûr, dans l’importance des tirages, sur lesquels il revient maintes fois au cours de l’entretien : « 50 ou 60 000 – 80 000, 350 000 – un million et demi – 2 millions. » Il ne dissimule pas à quel point il s’agit pour lui d’une gratification essentielle : « Le moment le plus fort, ça a été, après Pivot justement, quand j’ai reçu un coup de fil de X... qui me dit voilà, depuis hier 1 500 exemplaires sont partis – c’est ce que faisait avant le livre par semaine ! Et je me suis dit : ça y est ! Tu vas pouvoir vivre de ta plume vraiment, tu vas pouvoir être lu ! » On comprend ainsi que pour lui, « le gros pépin c’est la poésie : en termes commerciaux c’est la catastrophe ! ».

Cependant, à aucun moment cette attention portée aux tirages ne s’exprime sur le mode cynique d’un profit simplement financier, ou même sur le mode narcissique d’une préoccupation de renom : il ne cesse d’insister sur l’« intérêt » du lecteur, au double sens – objectif et subjectif – où un roman peut servir celui-ci (« dans l’intérêt du lecteur ») tout en servant son attachement à l’œuvre (« ça intéresse le lecteur »). Il se situe donc « résolument du côté du lecteur », y compris lorsqu’il s’agit d’évaluer, dans le processus même de l’écriture, la valeur de son propre travail : « J’écris vraiment pour lire. Et je sais que c’est bon quand je marche ! Quand je me marre, quand j’ai peur. Je sens bien, quoi ! » On comprend alors qu’il fasse de l’accès au grand public non une stratégie commerciale, mais un véritable impératif éthique : « Je suis assez heureux que ça m’ait permis de sortir des pages littéraires, parce que ma grande joie c’est d’être lu aussi par des gens qui ne lisent pas. Et ça, j’en suis immensément fier ! Ça me donne le sentiment de participer de façon plus intéressante à mon temps. J’ai vraiment conscience que les grands sont morts, et que maintenant il va falloir faire notre littérature, qu’il va falloir y participer. Et qu’il faut surtout, surtout, surtout ne pas commettre la folie d’enfermer la littérature ! Lorsque je vois des éditeurs qui se spécialisent dans le tirage à 6 000 exemplaires, je trouve ça honteux ! Je pense que le public, il ne faut pas le mépriser ! »

C’est ainsi qu’il s’« engage » totalement dans son activité d’écrivain – même si cet engagement n’est pas conforme au modèle inspiré –, comme le fait tout entrepreneur, dont la réussite personnelle se confond avec celle de son « affaire » : « Ce que je fais engage ma vie.

Ça engage vraiment ma vie, ma façon de vivre sur terre, quoi ! Ce qui fait que dire “j’écris”, ça me semblerait un peu court : ça laisserait penser que je joue aussi au badminton ! » De sorte que si sa posture à l’égard de l’activité d’écrivain peut se décrire comme typique de l’entrepreneur, c’est à condition de considérer qu’une telle posture, bien que peu conforme aux valeurs spécifiques du monde littéraire, ne relève pas moins, elle aussi, d’une valeur à part entière, avec ses propres exigences de rigueur et de moralité, de cohérence logique et de soumission à un intérêt général.

L’argent ou le temps : le sacrifice de la personne

Conforme à une définition plus spécifiquement littéraire de l’écrivain, le compromis « artiste » – sur l’argent et, corrélativement, la qualité de vie du créateur – permet également de concilier « écrire à plein temps » et « vivre de sa plume », mais sans y sacrifier l’intériorité de la création. En outre il installe l’identité dans une dimension univoque, n’autorisant qu’une seule définition : « Je suis écrivain », répond alors le sujet, sans hésitation, à la question de savoir ce qu’il fait dans la vie. Ainsi, ce romancier : « Moi, je ne fais que ça. Et je sais que je ne ferai rien d’autre que ça, mais je ne sais pas comment, dans quelles conditions. Pour l’instant, miraculeusement je m’en sors, depuis cinq ans. Et j’en vis, très mal mais j’en vis, c’est l’essentiel. Ça donne une certaine austérité à sa vie, mais aussi une liberté folle ! De tous les gens que je connais autour de moi, nous sommes ceux qui vivons le plus librement et qui avons la meilleure qualité de vie. J’ai toujours refusé d’avoir un autre métier, puisqu’on parle de métier d’écrivain, enfin une autre activité que celle-là. »

Mais comment, et jusqu’où, sacrifie-t-on ses ressources matérielles au profit de telles aspirations artistiques, exigeant la qualité littéraire de l’œuvre autant que la cohérence de la personne ? L’écrivain prêt à sacrifier son confort matériel peut, simplement, « vivre de peu », « cultiver son jardin » lorsqu’il vit loin des villes, se passer du superflu (c’est la pauvreté) mais quand même pas du nécessaire (ce serait la misère) : « Je faisais des économies automatiquement quand j’étais à la montagne, avec une bourse

d'un an je pouvais tenir très longtemps. À la montagne je n'avais pas à me plaindre, j'avais un jardin, rien ne coûte, tout était là », raconte un poète. Plus radicalement, il peut aller jusqu'à « mourir de faim », selon l'archétype du « créateur maudit », ou à anticiper une telle issue par le suicide, manifestant ainsi que ce qui est mortel dans l'échec de cette tentative de compromis entre deux ordres d'exigences incompatibles (la création et le marché, la singularité du créateur et la communauté d'un monde impersonnel), c'est moins la misère corporelle que la dérélition morale : dérélition de celui qui, enfermé dans le besoin d'unicité identitaire – l'exigence de cohérence de sa propre personne, sans laquelle il ne se sentirait plus lui-même – ne peut sortir de la contradiction où il vit sans sortir de sa propre vie.

Le poète-maudit

« Poète maudit », il le fut dès son adolescence : « Je prenais la marge, je prenais ma distance par rapport à la société en disant, moi je suis poète, donc je n'ai pas besoin de me qualifier autrement. » Il assigne à cette vie un point de départ, lié à un accident biographique : « À partir de dix-onze ans, il y a eu ce changement de quitter le village pour aller vivre en ville, de quitter ma mère, tout un milieu. À partir de là, j'étais à côté, j'étais à l'école buissonnière, finalement, toute ma vie [Q. *Une vie buissonnière* ?] Oui, toute une vie buissonnière, toute une vie à côté ! » Dans cette « époque rebelle », qui culmine « entre vingt et trente ans », il se définissait lui-même comme « écrivain-peintre-manifesteur-acteur », ainsi qu'il l'écrivit sur un « essai de bio-bibliographie sommaire », mixte de poème et de curriculum vitae, divisé en trois rubriques : « vie » (mélangeant de multiples petits boulots, plusieurs tentatives de suicide, quelques amours), « œuvre » et « inséparables ». Marquée par de profondes difficultés relationnelles, existentielles, éditoriales, matérielles, cette époque était celle où il « voulait échapper à tous ces trucs-là » : l'argent, le marché et, plus généralement, toute mise en équivalence standardisée de ce qu'il était comme de ce qu'il faisait – l'un et l'autre étant « inséparables ».

À une époque particulièrement critique, il fit même une « offre publique » consistant à se vendre lui-même par actions, en échange d'une information sur son activité et d'un exemplaire original, signé et numéroté, de son prochain travail : « JE <X>, ARTISTE, ME METS EN VENTE pour un capital de base de 10 000 francs, sous la forme de 100 actions de 100 francs, renouvelables annuellement » (l'entreprise dut être abandonnée faute de

succès). On a là un étonnant mélange d'ordres hétérogènes (le marché et la personne, l'artiste et l'investissement capitaliste, le mécénat et le placement), qui manifeste le caractère total de l'implication de soi dans le statut de poète.

Bien qu'il en soit à présent détaché (grâce, dit-il, à une psychanalyse), cette époque du « poète maudit » continue, vingt ans après, à construire son identité. En témoigne l'état « louvoyant » de ses (et non pas, significativement, de « son ») curriculum vitae, même si le « dégoût » qu'il en éprouve montre bien à quel point il ne s'identifie plus à l'être qu'il a été : « C'est terrible, ils sont toujours en train de se modifier, suivant la cible. J'en ai marre ! Parfois j'ai abandonné, j'ai mal fait des demandes par dégoût de ce curriculum vitae, qui est tellement louvoyant. » C'est qu'aujourd'hui, à quarante-cinq ans, il s'efforce de rompre avec cette image de lui-même pour parvenir à une calme acceptation de certaines contraintes : travailler pour vivre, enseigner pour pouvoir écrire, partager son temps, participer à des activités institutionnelles – allant jusqu'à se dire prêt à réclamer le statut de « poète professionnel ».

Il est donc bien « dans un autre âge », biographique et littéraire à la fois : « Mes révoltes ne s'expriment plus de la même façon, mon écriture n'est plus la même non plus. » Cette prégnance du thème de l'évolution dans le récit de son parcours, à travers l'opposition entre un « avant » et un « après », se marque durant tout l'entretien par l'utilisation systématique des temps du passé, comme par la récurrence de termes tels que « changement », « modulation », « glissement », « maintenant » ou « à l'époque ». Ainsi, à propos de ces travaux de commande qu'un poète maudit ne peut que refuser, comme une aliénation à une instance extérieure : « À une époque c'est vrai, j'étais contre les travaux de commande. Mais maintenant je crois que quand la commande laisse une liberté de manœuvre, une liberté de singularité dans la parole et d'implication personnelle, je suis tout à fait pour » ; ou encore, à propos d'une éventuelle participation aux commissions d'aide à la création du CNL : « Je crois que je ne refuserais pas, aujourd'hui, ces reconnaissances sociales. Dans la mesure où je ne m'en sens pas indigne. Moi, actuellement, je suis pour toute implication sociale que je trouve honnête, qui paraît me correspondre, c'est-à-dire où j'ai été reconnu pour moi-même et pour mon travail. Je trouve ça honorable. »

Ainsi cet abandon, avec la maturité, de la posture du « poète maudit », refusant toute définition extérieure, s'avère d'autant plus radical qu'il prend des formes radicalement opposées à ce radicalisme de jeunesse : c'est en glissant en douceur vers l'intégration qu'il prend le plus nettement ses distances avec la marginalité qu'il avait longtemps cultivée – alors qu'un reniement sans nuances n'aurait fait que manifester la continuité de son ancienne posture. Et là où celle-ci s'exprimait plutôt par l'opposition spatiale dehors/dedans, selon le schème de l'exclusion, de la relégation volontaire ou forcée hors de toute appartenance, de tout « milieu » (« À Paris il y a un milieu, une sorte de milieu fantasmatique dans lequel je n'ai pas essayé d'entrer, que j'ai refusé, qui est un peu pour moi le "parisianisme", le milieu parisien qu'on imagine »), en revanche tout son être actuel semble se structurer autour de l'opposition temporelle avant/après, comme si la temporalisation de la rupture lui permettait de négocier comme un effet du temps, de l'âge,

de la maturité, une rupture dans la continuité de soi qu'il ne pourrait assumer, sinon, que comme une contradiction intérieure, une mise en cause de lui-même et de tout ce grâce à quoi, envers et contre tout, il s'est constitué.

Cette « temporalisation » de la crise identitaire lui permet de se projeter dans le futur sans plus de douleur qu'il ne se penche sur son passé (« Je m'imagine bien plus tard, puisque j'ai le sentiment que j'évolue positivement, que je progresse »), négociant en douceur le virage grâce auquel, sans rien renier de sa vocation poétique, le « poète maudit » peut à présent se dire, selon ses propres termes, « créateur mots-dits ».

Marginalité ou intégration : le sacrifice de l'indépendance

L'un des signes de cette progressive socialisation du « poète-maudit » était, on vient de le voir, son rapprochement avec le CNL : une institution d'État, dépendant du ministère de la Culture donc de l'argent public, et fonctionnant par commissions attribuant des bourses sur dossiers à des écrivains déjà publiés – ce qui signifie que le candidat doit se soumettre non seulement à des règlements standardisés, mais aussi au jugement des pairs.

Ces contraintes imposent un dispositif « civique » peu conforme aux principes du « monde inspiré », et même diamétralement opposé au « régime de singularité » de la création artistique, privilégiant la marginalité sur l'intégration, le hors-normes sur les règles communes. Malgré cela, plusieurs des écrivains interrogés vivent en partie de ces bourses. C'est que ce système permet à la fois d'organiser de façon supportable le compromis sur l'argent (« J'ai apprécié énormément que le CNL, pendant un an, ne me laisse pas crever de faim ») et de maintenir l'unicité, la cohérence de la définition identitaire, en limitant le recours au « second métier », aux « petits boulots » alimentaires. Toutefois cette ressource se paie alors d'un autre compromis : le compromis sur l'indépendance, à laquelle l'écrivain « assisté » se voit forcé de renoncer.

La valeur accordée à une telle indépendance est, cependant, relativisable, allégeant d'autant le poids de ce compromis. D'une part en effet, elle

ressortit à un ordre de valeurs non spécifique de la création, en sorte qu'elle n'est guère perçue comme un gage de qualité littéraire : la marginalité sociale n'a jamais été considérée comme une garantie de talent artistique, et peu probables sont les dénonciations accusant les candidats à une bourse d'orienter délibérément leur production de façon à satisfaire les goûts (assez éclectiques) des commissions, dont les membres sont d'ailleurs renouvelés tous les trois ans. D'autre part, il suffit à l'écrivain de « grandir » la dimension de son travail pour transformer l'assistance à la personne, qui signale la petitesse de l'assisté, en « mission d'intérêt général » au service de la littérature, qui signale la grandeur du rôle joué par l'écrivain dans le monde. Dès lors en effet que l'écrivain considère son activité comme profitable à tous, en tant que la littérature est une valeur qui transcende les intérêts particuliers, sa dépendance envers l'aide publique se mue en juste rémunération, par la collectivité, d'un service d'intérêt général. C'est pourquoi l'on peut qualifier ce compromis de « public », au double sens où il repose sur le service public et où il peut être publiquement affiché.

On comprend ainsi que le recours au CNL exige doublement d'être indexé sur une haute valeur littéraire. Pour l'institution d'abord, cette exigence de qualité est nécessaire pour pouvoir justifier ces redistributions d'un bien commun à des particuliers, au nom des seules valeurs du « monde inspiré » et pour l'intérêt général de la littérature, à l'exclusion du profit marchand, des effets de renom et des liens domestiques (« copinage » ou « renvoi d'ascenseur »). Et pour l'écrivain ensuite, l'exigence de qualité littéraire lui permettra de se sentir d'autant moins diminué, dans sa personne, par la dépendance ainsi créée, que la grandeur de son œuvre transformera cette dépendance en juste rémunération, rétablissant l'équité que menace par principe toute assistance non indexée sur un service en rapport – ou toute charité. De sorte que s'il peut être moralement et matériellement pénible à un écrivain de se voir refusé par une commission, il lui sera peut-être plus insupportable encore de se voir accepté si, ne se

sentant pas « à la hauteur » de cette distinction, il la vit comme une façon de reconnaître que sa personne est dans le besoin, plutôt que comme une façon de reconnaître le besoin qu'a la collectivité de son œuvre.

Isolement ou compromission : le sacrifice de la pureté

Parallèlement à ce compromis « public », par l'appel à la collectivité, une autre façon de limiter le compromis « artiste » consiste à en atténuer les effets sacrificiels sur la vie de la personne en recourant aux possibilités professionnelles offertes par le milieu littéraire : responsabilités éditoriales (du lecteur de manuscrits au directeur de collection), rewriting ou travail de « nègre »¹², critiques, émissions radiophoniques, travaux de commande signés ou non.

En partageant ainsi son activité entre la création de son œuvre et l'exploitation professionnelle de son talent et de son nom, l'écrivain peut revendiquer cette forme de professionnalisme qu'est la spécialisation de l'activité et une rémunération acceptable, tout en évitant le compromis « mercantile » sur la qualité de l'œuvre aussi bien que le compromis « artiste » sur le niveau de vie de la personne. Il retrouve en revanche, pour une part, le sacrifice de l'indépendance propre au compromis « public » – la dépendance se jouant alors par rapport aux liens interpersonnels noués à l'intérieur d'un milieu très fermé. D'ailleurs, le recours aux aides de l'État et la participation à la communauté des professionnels de la littérature ne sont nullement exclusifs l'un de l'autre, si même ils ne se renforcent pas, étant donné le recrutement des commissions d'attribution des aides, fortement intégrées au milieu éditorial.

Ce qui, en revanche, fait la différence par rapport aux subventions publiques, c'est que l'écrivain ainsi « professionnalisé » sacrifie une part de son temps d'écriture à ses activités éditoriales. Il n'aura aucun mal, certes, à se voir pleinement reconnu comme écrivain, mais les gratifications ainsi obtenues iront moins à ses capacités de création qu'aux ressources de sa

personne : relations, influence, pouvoir, notoriété. C'est pourquoi ce compromis – qu'on peut appeler « relationnel », au sens où il privilégie les liens personnels – n'est pas entièrement conforme aux normes de la création « pure », en tant qu'il implique une compromission dans les contingences « mondaines » du milieu littéraire (déjeuners et dîners, cocktails et mondanités de tous ordres), à l'opposé de l'isolement du créateur en tête à tête avec son œuvre.

Il faut, autrement dit, accepter un certain basculement du « régime de singularité » au « régime de communauté » pour s'arranger d'un tel compromis, qui se paie forcément d'un sacrifice de la pureté artistique à laquelle seuls peuvent prétendre ceux qui se donnent les moyens de se dévouer entièrement à leur art, sans concession aucune ni aux goûts du public, ni aux rapports de force internes au groupe des pairs. De sorte que ce compromis « relationnel » attende à la fois à la grandeur de l'œuvre, idéalement valable pour la postérité, et de la personne, idéalement détachée des contingences immédiates : d'où sa vulnérabilité à des accusations de compromission dans le court terme, tant par la soumission de l'œuvre à une « mode » que par la recherche d'une « position » de la personne dans un réseau d'inter-reconnaissance – un « cercle d'admiration mutuelle », selon l'expression de Max Weber.

Plein temps ou second métier : le sacrifice du temps

Ce compromis « relationnel » sur la pureté de l'engagement littéraire, représenté par la professionnalisation au sein du milieu éditorial, se double d'un autre compromis, que l'on pourrait dire « temporel » au double sens où il sacrifie une part du temps imparti à l'œuvre, et où il engage une implication de la personne dans des activités « temporelles » (mondaines) et non plus seulement « spirituelles ».

Ce compromis porte donc sur le temps consacré à la création, que l'écrivain accepte ou se résigne à voir diminué en exerçant une activité

annexe : soit, on vient de le voir, des fonctions éditoriales, soit un « second métier » – enseignement, poste en bibliothèque, journalisme, animation culturelle, ou toute autre occupation rémunérée. Il garantit ainsi tant la qualité de son œuvre contre toute emprise mercantile que celle de sa propre vie, par l'apport de ressources matérielles. Car si le compromis sur l'argent, tempéré par le compromis sur l'indépendance (recours à l'aide publique), est une option possible pour une personne sans charge de famille, c'est une situation à peu près intenable dès lors que l'écrivain doit maintenir des liens familiaux en même temps qu'une activité d'écriture : dans ce cas, c'est la double activité – éventuellement allégée, épisodiquement, par l'aide du CNL – qui devient la modalité la plus probable.

Outre un minimum de confort, ce compromis « temporel » apporte l'indépendance : indépendance de l'œuvre par rapport au marché, puisqu'il devient possible d'écrire sans en attendre une rémunération immédiate ; et indépendance de la personne par rapport à la communauté, puisqu'elle peut se passer de l'aide publique – théoriquement du moins, car beaucoup de ceux qui pratiquent la double activité y ont malgré tout recours. Notre échantillon en effet comprend un certain nombre d'écrivains qui exercent un « second » – ou un « premier » – métier, tout en postulant à une aide du CNL : façon d'éviter, par la double activité, le compromis sur l'argent et sur la qualité littéraire, tout en atténuant, par un compromis sur l'indépendance, le compromis sur le temps (dans la mesure du moins – ce n'est pas toujours le cas – où ils utilisent les bourses conformément à la règle, c'est-à-dire en utilisant cet argent pour dégager du temps et non pour améliorer leurs revenus, autrement dit en faisant en sorte que l'aide aille à l'œuvre et non à la personne).

Mais ce qui se trouve ici sacrifié, outre le temps donné à l'œuvre, c'est le professionnalisme de l'écrivain capable d'écrire à plein temps tout en vivant de sa plume. « Professeur et écrivain », « écrivain et journaliste », « écrivain et animateur » : la multiplicité des définitions témoigne que

l'écrivain pratiquant un double métier doit renoncer à cette forme de cohérence identitaire qu'est la possibilité de se déclarer « écrivain », et rien d'autre – cohérence que ménageaient en revanche les autres compromis, en garantissant un minimum d'unicité. C'est ainsi que, tout en améliorant le confort matériel et affectif de la personne, le compromis « temporel » implique le sacrifice de son confort mental puisque, à mesure que s'accroît la distance entre l'activité alimentaire et le milieu littéraire, c'est la cohérence identitaire qui diminue. Et une semblable ambivalence apparaît au niveau de l'œuvre : le compromis « temporel » par la double activité est-il l'effet d'une lâcheté, d'une incapacité à assumer pleinement le compromis « artiste » en allant jusqu'au bout du sacrifice matériel et moral de la personne à son œuvre ? Ou relève-t-il au contraire d'une prudence, visant à se garantir du compromis mercantile (écrire pour gagner de l'argent) en sacrifiant à l'œuvre le confort d'une identité personnelle cohérente ?

Cette double ambivalence permet de comprendre la façon très variable dont les intéressés vivent la double activité : soit comme un compromis forcé, une obligation à laquelle on se soustrairait volontiers dès lors qu'on en aurait la possibilité (c'est souvent le cas de ceux qui recourent au CNL, pour atténuer le poids de cette contrainte) ; soit, à l'opposé, comme un choix volontaire, objet de multiples justifications. En voici trois exemples : une enseignante, un haut fonctionnaire, un écrivain-scénariste, tous trois romanciers ; la première est boursière du CNL, le second conteste le principe même du recours à ce système d'aide, le troisième n'en a jamais entendu parler.

« Un conseil dont je n'avais pas mesuré à l'époque à quel point il était judicieux, explique l'enseignante, c'est celui de mon éditeur, qui m'a dit, la première fois qu'il m'a vue : "Si j'ai un conseil à vous donner, c'est de ne pas abandonner votre métier." Je n'avais pas très bien compris, mais je trouve que c'est sage. Pour moi c'est ma roue de secours, c'est une espèce

de garde-fou que d'avoir une relation sociale, un métier décontracté, d'avoir cet ancrage dans le réel, d'être obligée d'être à l'heure le matin, etc. C'est un métier dans lequel j'ai trouvé de grosses gratifications intellectuelles, et je ne vois pas où j'aurais un autre métier qui me permettrait d'organiser aussi souplement ma vie, et faire en sorte que je puisse écrire. Voilà. »

Le haut fonctionnaire – second exemple – est plus radical encore, et plus précis, dans son plaidoyer (chiffré) en faveur du « second métier », par rapport auquel la littérature peut être vécue comme un « luxe » – dans la tradition du « fonctionnaire-écrivain » dont il se réclame et dont Saint-John Perse fait figure de modèle – mais aussi comme une nécessité intérieure, dont il faut respecter la temporalité : « C'est capital ! La littérature sera mon luxe, voilà. Là par exemple, j'ai mis huit ans pour faire ce roman : je n'aurais pas eu d'autre métier, forcément je l'arrêtais au bout de trois ans. Et rien n'est pire que d'avoir manqué un roman ! C'est-à-dire de savoir qu'il aurait pu être bien, et de l'avoir manqué : c'est pire que tout ! Liberté-liberté : si je veux mettre dix-neuf ans pour faire un roman, eh bien je mettrai dix-neuf ans ! Et je ne prendrai pas un franc d'à-valoir avant que ce soit fini ! Jamais, jamais, jamais mensualisé ! Ils ont tous été flambés ceux qui ont fait ça, tous tous tous ! Tous ! C'est clair : mettons qu'il faille 15 000 francs par mois pour vivre, et un roman sérieux, on peut difficilement en faire plus d'un tous les deux ans. Donc ça fait disons 400 000 francs sur deux ans, ce qui veut dire qu'il faut vendre 45 000 exemplaires. Qui vend 45 000 exemplaires ? Et qui peut résister – ayant des loyers, des pensions, des machins à payer – qui peut résister au fait de se dire, bon, je prends deux ans de plus ? Personne ! Donc ils changent, et ils n'écrivent que de la merde ! Parce qu'au bout d'un moment ils disent, ah oui, je vais vendre, mettre un peu de cul. Et puis le cul sera mauvais, il sera peut-être bon une fois, mais après non, c'est nul ça ! J'ai eu des débats sans arrêt là-dessus, quand j'étais éditeur, avec les auteurs ! »

Le troisième exemple enfin a ceci d'intéressant que l'écrivain en question, auteur à succès, pourrait ne vivre que de ses romans – droits d'auteur et droits dérivés. Mais il tient à garder une autre activité, qui n'est pas un « second métier » mais une seconde activité de création (elle aussi, cependant, génératrice de gains élevés), à savoir le cinéma, auquel il collabore en scénariste. Il s'agit là, pour lui également, d'une garantie d'indépendance littéraire : « Même si pour l'instant les livres me rapportent plus, je ne veux pas compter sur mes livres. C'est-à-dire que s'ils rapportent beaucoup d'argent, tant mieux, mais je ne veux pas avoir ça en tête ! Je crois que ce serait nocif pour les livres et pour moi. Je crois que c'est dangereux ! C'est dangereux dans le choix des sujets : s'il y a à un moment donné quelque chose qui m'intéresse vraiment mais qui est très éloigné de toute inspiration universelle, et qu'il est clair que le bouquin fera 5 000 exemplaires, ou 2 000 – peut-être plus quand même à cause du nom –, je veux pouvoir m'octroyer cette liberté-là. Parce que sinon, c'est une aventure qui n'a pas de sens ! Ça n'a pas de sens ! Donc en fait je compte sur le cinéma, beaucoup plus. »

Unicité ou multiplicité

Ce dédoublement de l'activité clive l'existence quotidienne de la personne dès lors qu'elle partage sa vie ou, éventuellement, les périodes de la semaine (weeks-ends) ou de l'année (vacances) entre sa profession et sa création. Il peut aussi cliver une carrière, comme dans les cas où une activité « noble » est financée par une production plus « populaire », publiée sous un pseudonyme : cas de distance minimale entre l'artiste et le mécène, l'un se confondant avec l'autre grâce à l'« automécénat »¹³, comme dans l'exemple fameux de Jacques Laurent/Cécil Saint-Laurent – celui-ci réalisant le compromis « mercantile » pour éviter à celui-là d'avoir à en faire aucun¹⁴. Mais le dédoublement peut également cliver une vie dans la continuité de sa trajectoire, coupée en deux dès lors qu'on abandonne une

activité professionnelle pour « devenir écrivain » : tel ce cadre d'entreprise qui, vers la cinquantaine, décida lui aussi de se mettre à écrire (« J'ai dit, c'est assez, maintenant je ne me consacre plus qu'à écrire »), vivant de ses indemnités de licenciement et du salaire de sa femme – et passant ainsi du compromis « temporel » au compromis « artiste ».

Ces formes de dédoublement peuvent être assumées comme une option volontaire, vécue sur le mode du « jeu », au double sens, ludique et mécanique, où l'on « joue » à être telle ou telle personne, en faisant « jouer » les mécanismes d'identification de soi : « J'aime bien séparer les logiques », déclare par exemple le haut fonctionnaire. Mais elles peuvent aussi, à l'inverse, se vivre comme un mal nécessaire, un tribut à payer, une dimension supplémentaire du sacrifice consenti par la personne à la tâche de l'écrivain : « J'ai toujours été deux, regrette un enseignant, avec ce que cela implique de séparation, à savoir que d'une part j'étais ou je suis monsieur R., professeur agrégé de philosophie, marié, père de trois enfants (c'est une activité sociale qui m'a pris beaucoup de temps) ; et puis d'autre part je suis L.R., écrivain. Et j'ai envie de dire du reste qu'à X. [la ville de province où il habite] je suis plutôt monsieur R., et qu'à Paris je suis plutôt L.R. »

Entre libre jeu et obligation subie, le dédoublement peut être vécu comme une ressource en même temps que comme une « bâtardise » : c'est le cas de cet auteur de théâtre, engagé dans un rapport explicitement politique à l'écriture.

L'auteur de théâtre-engagé

D'origine ouvrière, il n'a jamais abandonné son atelier d'artisan, même au temps de ses plus grands succès. Il défend son métier comme un gage de liberté politique : « J'ai toujours été un homme assez politique et j'ai toujours su très tôt, même avant que j'écrive, pour avoir lu certains auteurs, que si vous avez des idées un peu trop violentes, on ne va pas vous ouvrir les portes pour les faire passer. Ce que je fais est satirique et attaque une société, et cette

société n'a aucune raison de m'ouvrir ses portes, tout simplement ! C'est aussi simple que ça. Et puis, pour être libre de dire ce que je veux, il vaut mieux être assuré d'un autre côté et ne pas compter sur ça pour vivre. C'est surtout ça le point principal. Écrire sur commande quelque chose qui ne me plaît pas, vous me payeriez des millions, je ne le ferais pas : ça ne m'intéresse pas, je n'ai pas envie. Il faut que ce soit un plaisir d'écrire. Si ce n'est pas un plaisir, si c'est du travail, autant faire autre chose. Donc c'est un peu pour toutes ces raisons que je n'ai jamais voulu abandonner un autre travail. Je connais vaguement des gens qui écrivent parce qu'ils sont bien obligés d'écrire. Ils ne vivent que de ça, et ça doit être assez angoissant dans la société d'aujourd'hui, où la mode change très vite. »

Ce dédoublement est d'autant mieux assumé qu'il lui a permis de sortir de sa condition ouvrière. Et c'est avec un mélange de résignation et de lucidité, propre à ceux qui ont renoncé à transformer une nécessité en vertu, qu'il explicite les multiples dimensions de son dédoublement : opposition du métier (à propos de son activité professionnelle : « C'est un métier. On ne peut pas le faire en dilettante ») et du plaisir (à propos de l'écriture : « C'est un plaisir ; avec des angoisses, tout ce qu'on veut, mais au départ c'est un plaisir ») ; opposition du manuel et de l'intellectuel (« L'intellectuel c'est celui qui gagne de l'argent avec sa tête. Moi je le gagne avec ma tête et avec mes mains ») ; opposition, enfin, de la tête et du corps, du pur et de l'impur, qui fait de celui qui se tient à mi-chemin un « bâtard » : « Je suis un bâtard, en fait. J'ai toujours mené les deux de pair : j'aime travailler de mes mains et travailler de ma tête. Je n'arrive pas à me couper en deux. Il n'y a pas le corps et l'âme et il n'y a pas un manuel et un intellectuel. Je suis un peu les deux, quoi ! Mais je ne suis pas un pur, ni d'un côté ni de l'autre. » Et cette « bâtardise » finit par contaminer y compris l'activité littéraire elle-même, dont il conclut qu'« en fait, c'est une profession totalement bâtarde ».

Ce compromis « temporel » nous introduit à un second axe de valeurs : non plus celui opposant la légitimité des intérêts de l'œuvre (compromis « artiste » sur la personne, compromis « public » sur l'indépendance) à l'illégitimité des intérêts de la personne (compromis « mercantile » sur l'œuvre, compromis « relationnel » sur la pureté) ; mais celui opposant l'unicité à la multiplicité de l'identité professionnelle. Ainsi se reconfigurent les options : d'un côté, l'unicité ou la cohérence identitaire de l'écrivain « à plein temps » (qu'il s'agisse du poète maudit sacrifiant tout à son œuvre, du professionnel cumulant les positions éditoriales ou de

l'auteur à succès résolu à vivre de sa plume) ; de l'autre, la multiplicité ou, au moins, le dédoublement de l'écrivain pratiquant un second métier.

Toutefois, contrairement au premier axe – tendant à l'« autonomie », au « monde inspiré » ou au « régime de singularité » –, ce second axe ne se laisse pas facilement décrire selon une polarisation du moins au plus, du négatif au positif, de l'illégitime au légitime : la valeur accordée à l'une ou l'autre option dépend de la capacité de chacun à admettre une définition identitaire multiple ou, au contraire, unidimensionnelle. Éventuellement synonyme de souplesse ou d'adaptabilité, la multiplicité peut aussi bien apparaître, vue du pôle opposé, comme une forme d'impureté, de laisser-aller, d'opportunisme ; et l'unicité, vécue positivement comme un signe de rigueur, pourra être perçue, négativement, comme rigorisme ou rigidité identitaire. Reste que la multiplicité représente un effort particulier, comparée à l'économie « normale » des activités professionnelles classiques, où c'est l'unicité de la définition identitaire qui va de soi. C'est ainsi que l'absence de témoignages sur ce que pourrait être la difficulté à « n'être qu'un », à être « écrivain et seulement écrivain », contraste dans notre corpus avec les nombreux indices du travail nécessaire pour assumer le dédoublement.

L'enjeu identitaire

Ces deux types de rapport à l'identité – souci de cohérence à l'égard d'un principe fondateur, souci de disponibilité à une pluralité d'expériences – dépassent largement le cas des seuls écrivains : on les retrouve sous bien d'autres formes dès lors qu'on s'intéresse à la question identitaire. Ainsi on a pu mettre en évidence, dans l'expérience concentrationnaire, une semblable opposition entre la « morale de la morale » de ceux qui privilégiaient la constance des principes spirituels, au risque de compromettre leur survie physique, et la « morale de la survie » de ceux qui privilégiaient – y compris pour pouvoir témoigner ensuite – leurs capacités

matérielles de résistance, au risque de compromettre leurs chances de survie spirituelle face au risque d'anéantissement moral¹⁵. On voit bien là que, de ces deux types de dispositions ou de postures identitaires, aucune n'est justiciable d'un jugement unilatéral.

Cette opposition entre unicité (être écrivain et seulement écrivain) et multiplicité (écrire tout en pratiquant un second métier) constitue la forme proprement identitaire de la disposition entretenue par le sujet à l'égard de l'activité d'écriture. C'est ainsi que, parallèlement à l'état économique des forces objectives pesant sur cette activité (l'hétérogénéité de l'art et du marché), et parallèlement à l'état axiologique des valeurs investies par le sujet (exigence existentielle ou exigence littéraire, marginalité ou intégration, isolement ou compromission), il faut considérer également le type de posture identitaire, prédisposant à l'unicité ou, au contraire, à la multiplicité des définitions de soi-même : disposition qui commande le compromis « temporel », ainsi que la probabilité de le vivre comme un choix plutôt que comme une nécessité. C'est dire que l'explication des conduites exige d'ajouter, à la contrainte matérielle des réalités économiques et à la contrainte morale des valeurs investies dans ces réalités, la contrainte psychique des configurations identitaires déterminant la relation entretenue par un sujet avec le monde : configurations ni plus ni moins « individuelles » ou « collectives » que ne le sont les réalités matérielles et les valeurs morales¹⁶.

Dans un monde particulièrement soumis à la tension entre des principes hétérogènes, comme l'est le monde littéraire et artistique, c'est la capacité de construire une cohérence entre ces principes qui fait, pour l'essentiel, la compétence identitaire, permettant au sujet de s'orienter, sans se perdre lui-même, entre des valeurs incommensurables ou contradictoires. Cette exigence de cohérence s'avère tout aussi indispensable à la compréhension des cas rencontrés que, dans d'autres domaines, l'exigence de justice. Sans elle en effet, tout sujet serait réduit, soit à vivre univoquement et à tous les

moments de son existence selon une seule dimension ; soit à laisser l'inévitable hétérogénéité des moments de l'existence engendrer l'éclatement de tout principe moral, dans l'obéissance passive à la pure contingence, voire l'éclatement de l'identité. Observons pour finir un cas limite de cette compétence à la mise en cohérence.

Le polygraphe

Cet écrivain a la particularité de cumuler plusieurs compromis : compromis sur le temps (il est enseignant en lettres), qui lui permet de mener une œuvre poétique ; compromis sur la pureté, par l'exercice de fonctions éditoriales (il anime des revues de poésies) et la participation à des adaptations télévisées ; compromis sur l'œuvre, par la production sur commande, en tant que « nègre », d'ouvrages pratiques ou érotiques. Obtenue au prix d'une exceptionnelle souplesse identitaire, cette improbable configuration exclut en revanche le compromis sur l'argent et la qualité de vie, ainsi que le compromis sur l'indépendance (littéraire du moins, car il exerce en outre des fonctions municipales).

C'est donc une sorte de « monstre » sociologique qui, en occupant les pôles les plus éloignés de l'activité d'écrivain, en est arrivé à une production elle aussi « monstrueuse » : près d'une cinquantaine d'ouvrages publiés chez une douzaine d'éditeurs, allant de la poésie (une quinzaine de plaquettes) au roman, de l'ouvrage de commande signé d'un pseudonyme (environ vingt-cinq livres érotiques) au recueil de nouvelles, de la critique d'art au scénario de série télévisée. Enfin, cette prolixité des écrits et des activités fait écho à celle des propos – seul indice du caractère problématique de la situation¹⁷.

« Professeur-écrivain » (« Sur les papiers officiels il y avait marqué professeur. Maintenant je marque professeur-écrivain »), il présente les caractéristiques classiques de la double activité, vécue comme un compromis forcé sur le temps : « C'est moins par vocation d'enseignant que parce que cette profession me paraissait compatible avec l'autre exigence. » Qu'il soit professeur non par vocation mais par nécessité (n'attendant que l'âge de la retraite pour se « consacrer entièrement à la littérature ! », car « ce que je fais dans la vie, c'est professeur, et ce que je fais parce que c'est ma vie, c'est d'écrire »), on peut d'autant moins en douter que l'entretien devient inaudible dès qu'il parle de son statut d'enseignant : sans doute baisse-t-il la voix à ce moment, comme on dit « baisser le ton » sur quelque chose que l'on n'a pas envie de proclamer ? « Je me présente plus volontiers comme écrivain que comme professeur. D'ailleurs les écrivains qui enseignent disent toujours que l'enseignement c'est leur second métier. Ils ne disent pas que c'est leur premier, même si leurs revenus d'écrivain ne sont pas conséquents. »

Qu'il aime écrire, on ne peut pas non plus en douter : on pourrait même parler d'une véritable graphomanie (« Quand je pars, si au bout de quatre ou cinq jours je n'ai pas ma machine à écrire, mes livres, etc., ça va mal ! ah ça va mal ! ») – mais une graphomanie professionnalisée, conforme à la définition de Kundera¹⁸. Cependant, loin de présenter la cohérence et la rigueur que devrait permettre ce compromis sur le temps, sa production littéraire est « tous azimuts », avec les concessions à la valeur artistique qu'implique le compromis mercantile : compromis permettant de maintenir l'exigence existentielle sur la qualité de la vie et la variété des occupations, non seulement professionnelles (« J'enseigne ») et artistiques (« J'écris ») mais aussi personnelles (« Je vis ») et civiques (« J'ai été élu à la mairie comme conseiller »).

Cette exigence existentielle ne peut se soutenir que d'une ferme distinction entre l'écriture et la vie, l'œuvre et la personne (« La séparation entre la vie personnelle et l'écriture, disons la famille, femme, enfants, éventuellement maîtresses, etc., c'est très séparé. C'est très très net »), et du refus de sacrifier la seconde à la première : « J'écris. Je vis et j'écris. Mais je dis bien “je vis et j'écris”, et non pas “je vis en écrivant” ou “je vis pour écrire”. Je veux dire par là que s'il y a pour moi une interaction entre les deux, l'écriture ne doit pas empêcher de vivre. Parce que je sais qu'il y a un certain nombre d'écrivains qui font le sacrifice de leur vie au profit de leur œuvre, mais moi, ça ne m'intéresse pas. J'aime la vie sous toutes ses formes, et j'entends vivre. Et écrire. » Mais ce refus de sacrifier la vie à l'œuvre, loin de se réduire à une compromission hédoniste ou à une absence de rigueur éthique, relève d'une obligation morale envers les êtres dont il a la charge : « Donc il faut composer. Et accepter de composer c'est du même coup accepter un affaiblissement de ses potentialités créatrices. Alors personnellement j'ai choisi de composer. Il n'y a pas de raison que d'autres êtres directement liés pâtissent trop. » Et c'est, également, au nom de la liberté, de l'indépendance, de l'absence de « limites » qu'il justifie cette concession (partielle) aux valeurs littéraires qu'entraîne la multiplication des activités d'écriture : « En ayant plusieurs éditeurs, je suis libre. Et peut-être aussi que le fait d'agir dans des genres différents, c'est un instrument de liberté. J'adore les contraintes dans l'écriture, mais pas dans la vie ! Je ne veux pas dire que je n'ai pas d'exigences littéraires, mais je préfère concilier ces exigences avec bien d'autres choses, notamment des œuvres de commande. Par conséquent je ne suis pas limité. Je n'entends pas me limiter. »

Enfin, cette polygraphie fait l'objet d'une justification déontologique, énoncée au nom des valeurs du professionnalisme, appliquées ici à ce qu'on pourrait appeler la « fierté de l'homme de lettres ». Il insiste par exemple sur la dimension technique du travail d'écriture et le plaisir, quasi artisanal, d'éprouver son propre savoir-faire : « Ce qui m'intéresse dans la littérature, c'est l'application de techniques nouvelles, c'est le fait de réaliser un travail que je n'ai pas réalisé auparavant, voir si je peux le faire. Que ça aboutisse à une “œuvre” morcelée et contradictoire, ça peut choquer des gens à l'extérieur, mais moi je m'en fous royalement ! » À l'intérêt technique s'ajoute enfin l'intérêt matériel : « Je n'ai aucun scrupule à dire que si j'ai besoin d'argent, je ferai une œuvre pour en avoir, ça n'a aucune

importance. Je ne vois pas pourquoi je m'en priverais étant donné que j'ai la technique pour le faire. Voilà. »

On comprend dans ces conditions qu'il refuse radicalement la sacralisation de la création et la projection de la personne sur la postérité de son œuvre. Il dit ainsi, de ses collègues poètes : « Ils ont de la poésie une conception, comment dire, très fermée. Très fermée et exclusive. C'est un peu comme s'ils évoluaient dans le sacré. Bon, le sacré pour moi, ça n'existe pas. Je ne suis pas croyant. Je n'ai pas de sacré. La postérité je n'en ai rien à faire ! Si elle vient, je ne serai pas là pour la voir. » De même il se démarque de tout fétichisme envers les traces de la création (« Sitôt qu'un travail est publié, je fiche le brouillon en l'air. Pour des raisons de place, et aussi parce que je ne suis pas un fétichiste du brouillon ! Ce qui compte, c'est le travail fait »), alors même qu'il met en mémoire, très professionnellement, son activité d'écrivain : « J'ai un cahier sur lequel tout est noté, tout est répertorié. Lorsqu'il s'agit d'un livre le titre est grisé au crayon noir, lorsqu'il s'agit d'un ouvrage collectif il est grisé en hachures, et pour les revues il y a le titre, le numéro, la date, le titre de la contribution, la page. »

Si cette organisation privilégie la chronologie et les supports, mais non pas les genres, c'est qu'il refuse – toujours dans cette logique « professionnelle » – de reprendre à son compte la hiérarchie des genres : « Ce qui m'intéresse, c'est d'explorer toute la gamme, pas seulement horizontalement, mais verticalement. » Lui-même assimile cette volonté de déhiérarchisation et de diversification à une forme d'américanisme : « Je crois qu'il faudrait plutôt aller du côté de ce que font les Américains. Pour un Américain, un individu qui travaille, s'il est artiste il peut travailler à plusieurs niveaux, il peut faire plusieurs choses selon les besoins du moment. Alors qu'en France, au contraire, on veut que quelqu'un soit une chose et pas une autre. C'est contradictoire avec la diversité, la plénitude de la vie ! »

Très « professionnelle » également est l'insistance sur le travail de socialisation de l'écriture, la maîtrise des contacts relationnels et des circuits éditoriaux qui signe une bonne intégration au milieu littéraire. Normale dans un univers professionnalisé, cette compétence apparaît quelque peu décalée, déplacée lorsqu'elle est appliquée à la poésie : « Pour la poésie, la première des voies, c'est d'avoir des textes publiés dans les revues. D'abord pour que le nom s'inscrive, pour avoir des contacts avec les autres poètes, pour apprendre comment fonctionnent les circuits, pour avoir en quelque sorte des antécédents, à la fois référentiels et pratiques. Un écrivain aujourd'hui ne peut pas se contenter de faire un livre : il faut qu'il connaisse les circuits, qu'il sache ce que représente l'impression, la commercialisation d'un livre, les types d'éditeurs – parce qu'on n'envoie pas à tel ou tel endroit n'importe quel écrivain, donc il y a tout un système de l'édition. Ce qui veut dire, en clair – c'est pour ça que je prenais la référence américaine – qu'on ne peut pas se contenter d'être un artiste au sens éthéré du terme : il faut être un professionnel de l'écriture. C'est un métier. Et un métier ce n'est pas seulement le métier de la page blanche qu'il faut remplir, c'est tout ce dans quoi la page blanche va s'intégrer : les circuits journalistiques, les circuits de librairie, tout ! »

Cette maîtrise des réseaux ne s'applique pas toutefois aux aides publiques offertes par le CNL : c'est que cette logique « américaine » du professionnalisme exclut tout compromis sur

l'indépendance, comme une infraction à l'éthique d'autonomie, corrélative d'une conception « privée » de l'écriture comme relevant de la gratification individuelle et non pas de l'intérêt général. Aussi est-il important, pour cette fierté de l'homme de lettres, de ne rien devoir à la collectivité en matière d'écriture : « Je n'ai jamais demandé de bourse, ni rien ! Parce que – je vais être assez sec, assez violent – personne ne nous demande d'écrire ! Si on écrit, c'est qu'on a besoin d'écrire pour soi-même, c'est un plaisir égoïste, narcissique, tout ce qu'on voudra – mais personne ne m'a jamais demandé d'écrire ! La société, comme écrivain, ne me doit rien ! Point. Si je veux continuer d'écrire, je me débrouille seul ! Point. C'est une position tranchée. Voilà. C'est tout. Il n'y avait pas d'aide à l'édition au XIX^e siècle, ça n'a pas empêché Baudelaire d'exister, ça n'a pas empêché Rimbaud d'exister ! Et rien ne nous dit que ceux qui sont actuellement aidés par le CNL ne sont pas des falsificateurs ou des parasites intellectuels. Pas tous, attention ! Mais j'en connais un certain nombre qui sont en quelque sorte des abonnés aux pensions et aux bourses, et qui pourront me regarder d'un air méprisant, mais moi je préfère écrire un porno et me payer moi-même ma disponibilité plutôt que de frapper à une porte et de demander ! »

En revanche la commande – efficace, contrôlable, en un mot « professionnelle » – est valorisée comme une bonne alternative à la subvention : « Les commandes, c'est autre chose ! Parce qu'une commande doit être honorée. Elle suppose un travail, un investissement, et une réponse à ce qui a été demandé. L'attribution est subordonnée à une activité créatrice réelle, contrôlable, etc. C'est-à-dire que ça rentre dans un circuit professionnel. » Ce refus de toute subvention publique de l'activité littéraire s'accompagne, sur le plan esthétique, d'une dénonciation de la « littérature de fonctionnaires », opposée aux capacités de « dérive » et de « dérision » des « grands écrivains ». Il vise là notamment la « littérature de confession » (« Une littérature de sincérité, une littérature de confession ou une littérature d'aveu, une littérature qui dévoile l'individu sur la place publique »), associée au milieu universitaire, qui est à l'opposé de cette sorte de « professionnalisme d'entreprise » : « Pour qu'un écrivain soit une conscience universelle, il faut qu'il ait acquis une dimension, et cette dimension est fonction à la fois de la qualité de son œuvre et de la qualité de sa vie. Or actuellement on a une littérature de fonctionnaires ! Et moi, cette littérature de fonctionnaires, elle me pompe les nerfs ! C'est la plupart des romans qui sortent chez Gallimard, chez Grasset. »

Menée avec une grande cohérence, cette défense du professionnalisme n'est pas pour autant un effet de l'ignorance quant aux valeurs spécifiquement littéraires. C'est ainsi qu'il faut comprendre la manipulation opérée sur sa propre biographie (où ne figurent pas les ouvrages pratiques) et, plus significativement encore, son choix d'avoir trois pseudonymes : pour les livres pratiques, pour les romans érotiques et pour l'adaptation télévisée. C'est là une concession à une hiérarchie dont il connaît la réalité « psychologique », même s'il refuse d'en reconnaître la nécessité : « Je crois qu'on ne peut pas trop mélanger les genres, quand même. Si nous n'étions pas en France, avec la mentalité française, ça ne me gênerait pas de tout signer de mon nom – parce que finalement, quand j'écris un roman érotique, c'est aussi moi que lorsque je publie un recueil de poèmes. Mais il faut que ça reste compatible avec les

données psychologiques de la critique française et du public français. Je crois qu'il y a un seuil, quand même, qu'on ne peut pas franchir. Parce que finalement ça équivaldrait presque à une sorte de suicide : on ne me le pardonnerait pas ! Je sais déjà qu'un certain nombre de gens très à cheval sur les principes littéraires – un poète ne se commet pas à faire ceci, un poète ne se commet pas à faire cela – sont scandalisés, en colère, horrifiés, quand ils savent que je fais autre chose. Il y a une incompréhension totale ! »

Finalement, c'est en distinguant entre l'« écrivain » – autodéterminé – et l'« homme de lettres » – déterminé par les instances extérieures de l'éditeur et du public – qu'il compose avec cette hiérarchie : « On pourrait dire qu'il y a – même si le terme est un peu prétentieux – coexistence pacifique de deux personnages différents : ce qu'on appelait autrefois l'homme de lettres, qui peut écrire n'importe quoi dès l'instant qu'il a la technique, et l'écrivain. Voilà. » Et cette disposition particulière à la démultiplication des activités, des registres et des valeurs (« Le gros avantage que j'ai, c'est que je peux changer de niveau très rapidement dans la matinée, dans l'heure »), peut elle-même se vivre de diverses façons. On la voit en effet présentée sur le mode temporel d'une évolution, qui l'aurait conduit de l'intransigeance inspirée aux « compromissions » : « À l'époque j'avais encore de la littérature une conception, comment dire, très puriste, disons même puritaine ! Et puis j'ai évolué : je n'ai pas besoin d'absolu, je n'ai pas besoin de sacré. Pour moi les choses ne sont pas vraies ou fausses, elles ne sont pas valables ou non valables, elles sont efficaces ou pas efficaces. » Mais on le voit aussi traiter sa propre polyvalence sur le mode logique d'un classement des préférences en fonction des valeurs investies : « Si c'est dans l'ordre matériel, pour l'instant, ou financier, ce serait : professeur, homme de lettres et écrivain, loin derrière. Si c'est par ordre préférentiel, ce serait, écrivain, homme de lettres, professeur. » Car « tout de même, il y a un ordre d'écriture qui est supérieur aux autres, et qui est en définitive le seul que je revendique vraiment ».

Et s'il avait le choix ? « Ah, si j'avais le choix. C'est-à-dire si je disposais des moyens matériels suffisants, je me consacrerai uniquement au travail d'écrivain. Oui, exclusivement à mon travail d'écrivain ! » C'est donc la hiérarchie littéraire – le « monde inspiré » – qui, finalement, l'emporte, malgré les déclarations de professionnalisme – le « monde industriel ». Mais quand même : « Je me consacrerai uniquement à mon travail d'écrivain, peut-être quand même avec quelques incursions du côté de l'homme de lettres, pour la curiosité technique. »

Un monde pluriel

Le monde de la création, considéré ici à travers le cas des écrivains, apparaît ainsi comme beaucoup plus complexe que le monde professionnel « normal », où le travail à plein temps est une garantie minimale de sérieux.

D'un côté en effet, il peut sembler nécessaire de consacrer le maximum de temps à l'activité d'écrivain, en vivant par et pour l'écriture, avec ce que cela implique de sacrifice, d'investissement, de goût de l'absolu dans le rapport entretenu à son art. De ce point de vue, l'autre façon de prendre l'écriture au sérieux, en adoptant le compromis sur le temps, apparaîtra comme une marque d'infamie, signalant un rapport « pas sérieux » à l'écriture, synonyme de dispersion, de manque d'exigence, de désacralisation, de désinvestissement, d'inauthenticité.

Et cependant, du point de vue du compromis sur le temps, la question se pose de savoir comment ceux qui ont adopté le compromis sur l'argent s'y prennent pour garantir que le compromis « artiste » (sacrifier le niveau de vie au niveau littéraire, l'importance à court terme des tirages à l'importance à long terme de l'œuvre) ne bascule pas dans le compromis « mercantile », qui pousse à répondre à la demande pour « assurer les fins de mois ». Comment éviter qu'à dépendre entièrement de l'écriture on ne devienne, comme disait Rousseau, un simple « barbouilleur de papier » qui, au lieu de vivre pour écrire, n'écrit que pour vivre, en se livrant à cette forme de prostitution qu'est la monétarisation de ses compétences ? La multiplication des activités apparaîtra alors non comme un manque de sérieux mais, au contraire, comme la garantie qu'en vivant avec l'écriture, et non pas grâce à elle, on assure son indépendance, de façon à être un auteur sans concession.

On comprend dans ces conditions qu'il soit non seulement difficile, mais non pertinent, d'assigner un indice de légitimité à la forme prise par l'activité professionnelle des écrivains, c'est-à-dire au compromis adopté pour gérer l'irréductible hétérogénéité entre valeurs économiques et valeurs artistiques. C'est que de tels compromis mêlent des paramètres hétérogènes et des couples de valeurs contradictoires : la réussite de l'œuvre (exigence littéraire) et la réussite de la personne (exigence existentielle) ; les ressources matérielles (argent) et les ressources temporelles (temps) ;

l'indépendance de la personne détachée de la collectivité et l'implication de l'œuvre dans l'intérêt général de la communauté ; le caractère privé du rapport à l'écriture et la dimension publique de l'entreprise littéraire ; l'unicité de la définition identitaire – forme de « professionnalisme » du créateur totalement engagé dans sa création – et la multiplicité des identités professionnelles – forme de « dilettantisme » du créateur sacrifiant à l'autonomie de son œuvre la cohérence de sa personne.

La pluralité des paramètres interdit donc toute réduction à une « légitimité » – cette notion n'ayant de sens que dans un univers axiologique unidimensionnel¹⁹. Le monde de la création est un monde complexe, irréductible à un paramètre univoque qui opposerait, par exemple, le « professionnalisme » au « dilettantisme » comme le positif au négatif, le « sérieux » au « pas sérieux ». Pas plus, autrement dit, la posture identitaire que les valeurs engagées dans le choix d'un type de rapport à l'écriture ne relèvent d'un principe simple, en vertu duquel il serait possible d'évaluer les comportements à l'aune d'un paramètre commun. C'est que, contrairement au besoin d'orientation qui habite notre rapport au monde, celui-ci n'est ni simple, ni cohérent : et moins encore que le monde « ordinaire », ce monde voué à la singularité qu'est celui des créateurs.

¹ AMIEL, *Fragments d'un Journal intime*, 23 août 1879, Stock, Paris, 1949, p. 452.

² Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1948, p. 232.

³ Witold GOMBROWICZ, *Contre les poètes*, 1971, Complexes, Paris, 1988, p. 107.

⁴ Milan KUNDERA, « Conversations » by Jordan ELGRABLY, in *Salmagundi*, n° 73, hiver 1987.

⁵ Cf. Nathalie HEINICH, « L'art et la profession : les traducteurs littéraires », *Revue française de sociologie*, n° 2, 1984. Sur cette triple polarisation, cf. Laurent THÉVENOT, « L'économie du codage social », *Critique de l'économie politique*, n° 23, 1983.

⁶ Sur les définitions sociologiques du professionnalisme et leur application à l'histoire du statut d'artiste, cf. Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris, 1993. Ce décalage entre le fait de se vivre comme écrivain (ou de se déclarer tel) et l'exercice « professionnel » de cette activité (mesuré par la part des droits d'auteur dans l'ensemble des revenus), se voit bien à la différence entre les chiffres du recensement de l'INSEE

(environ 4 000 personnes se déclaraient écrivains en 1982) et ceux de la Sécurité sociale des auteurs (environ 1 300 personnes étaient inscrites à l'AGESSA en 1988).

7 René PASSERON, « Vocation et profession du peintre », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 4, 1957, p. 403.

8 Cf. le modèle des formes de justification élaboré par Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris, 1996, où le « monde de l'inspiration » coexiste avec le « monde domestique », le « monde du renom », le « monde marchand », le « monde industriel » et le « monde civique », dans le répertoire des ressources morales dont disposent les acteurs pour justifier leurs actions.

9 Sur cette question de l'héritier à trouver pour l'héritage, cf. Norbert ELIAS, *La Dynamique de l'Occident*, Calmann-Lévy, 1969, Paris, 1975, et Pierre BOURDIEU, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2, mars 1975.

10 Cf. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art, op. cit.* ; Luc BOLTANSKI, Laurent THÉVENOT, *De la justification, op. cit.* ; Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, Paris, 1991.

11 Jack LONDON, *Profession : écrivain*, UGE/10-18, Paris, 1980.

12 Sur les deux catégories de nègres (« rewriters » ou « ghost-writers »), cf. Gérard LECLERC, *Le Sceau de l'œuvre*, Seuil, Paris, 1998, p. 199.

13 L'expression est empruntée à Robert ESCARPIT, « Succès et survie littéraires », in *Le Littéraire et le social*, Flammarion, Paris, 1970, p. 143.

14 Cf. François DE SINGLY, « Un cas de dédoublement littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 6, 1976.

15 Cf. Michael POLLAK avec Nathalie HEINICH, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986. Pour une autre approche de cette ambivalence des ressources, cf. Marcel DÉTIENNE, Jean-Pierre VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence. La Métis chez les Grecs*, Flammarion, Paris, 1974.

16 Sur la distinction entre l'« image de soi » et les « enjeux économiques » ou les « enjeux de partage du pouvoir », cf. Paul VEYNE, « L'individu atteint au cœur par la puissance publique », in *Sur l'individu* (colloque de Royaumont), Seuil, Paris, 1987.

17 À l'issue de l'entretien, qui a duré plus de deux heures, le sujet a abordé de son propre chef des questions qui n'avaient pas été posées ; puis il a envoyé un complément d'informations.

18 « Graphomanie : n'est pas la manie d'écrire des lettres, des journaux intimes, des chroniques familiales (c'est-à-dire d'écrire pour soi ou pour ses proches), mais d'écrire des livres (donc d'avoir un public de lecteurs inconnus) », Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, p. 161.

19 Cf. Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie, op. cit.*

Les formes de l'indétermination

« Toute détermination est négation. »

Spinoza

multiples sont donc les façons de vivre une identité d'écrivain : l'espace des possibles accueille toutes sortes de modalités, des plus générales, relevant de l'expérience ordinaire, aux plus particulières, propres à l'expérience créatrice et, plus précisément, au rapport à l'écriture. C'est sur les formes les plus spécifiques de ce dernier que nous allons à présent concentrer l'analyse, en nous intéressant à ce qui, dans l'identité d'écrivain, lui appartient en propre, la distinguant des activités ordinaires. Il s'agit là, certes, d'une modalité bien circonscrite, relevant d'un certain type de littérature et d'un certain contexte culturel, propre à la France moderne. Mais sa limite historique en fait précisément sa richesse sociologique, en tant qu'elle est exemplaire du « régime de singularité ».

La multiplicité des façons d'être écrivain participe d'une indétermination constitutive de ce statut, qui le distingue d'autres activités plus fermement définies. Dans un article suggestif, Pierre Bourdieu faisait de cette indétermination le thème central de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert : la « vie d'artiste » permet à Frédéric, « installé dans la liberté passive que lui assure sa condition de rentier », de rester aussi longtemps que possible « un être indéterminé ou mieux, déterminé, objectivement et subjectivement, à l'indétermination »¹. Voilà qui ouvre le spectre d'analyse des sciences humaines, dont tout le projet explicatif repose sur l'hypothèse

du caractère déterminé et déterminant des conduites humaines : que faire d'un monde qui serait, à l'inverse, attaché à l'indétermination ? Faut-il considérer celle-ci comme l'indice d'un manque de rationalité des conduites, faisant obstacle à l'investigation du chercheur, qui devrait alors les rationaliser en les réduisant à des déterminations cachées ? Ou faut-il considérer l'indétermination comme dotée de sa propre rationalité, c'est-à-dire de sens et de cohérence ?

Adoptons cette seconde option : considérons l'indétermination comme un état ni plus ni moins normal que son contraire. Mieux encore : acceptons, provisoirement, d'envisager le postulat inverse de celui qui gouverne ordinairement notre appréhension du monde, et demandons-nous comment nous verrions celui-ci si l'état normal des personnes était le maintien dans l'indétermination – par rapport à quoi toute détermination serait vécue comme une perte ou encore, comme disait Spinoza, une « négation ». Nous voici dans un monde familier aux écrivains.

Façons de devenir

Et d'abord, comment devient-on écrivain ? Cette question sous-tend les récits biographiques consacrés à la formation ou à la jeunesse de l'écrivain – cet état particulier de l'auteur « en devenir ». C'est qu'en l'absence de barrières à l'entrée solidement instituées, les modalités d'accès au statut d'écrivain sont porteuses d'une ambiguïté qui relance la question, centrale en régime démocratique, de l'égalité des chances : ce statut-là, est-il accessible à tous, c'est-à-dire à n'importe qui – ou bien relève-t-il d'une élection ? Et dans ce dernier cas, sur quoi repose-t-elle ? Sur un don inné, donc élitaire ? Sur un travail personnel, renvoyant au mérite individuel ? Ou bien encore sur un apprentissage, relevant de savoir-faire collectifs ? Et pourquoi pas sur une grâce octroyée au cours d'une existence, donc potentiellement ouverte à tout un chacun ?

Pour comprendre la façon spécifique dont ces alternatives se présentent, c'est une autre question qu'il faut commencer par poser : « devenir », est-ce devenir qui l'on est, ou devenir qui l'on n'était pas² ? Devenir écrivain, donc, est-ce parvenir à être l'écrivain que l'on est, ou l'écrivain que l'on n'était pas ?

Dans le premier cas – devenir qui l'on est –, il s'agit d'un changement d'apparence : on passe de la profondeur invisible de l'être à sa surface visible, de sa virtualité à son actualisation, ou encore de son intériorité à son extériorisation dans l'acte d'écrire³. Dans le second cas – devenir qui l'on n'était pas –, il s'agit d'un changement de nature : ne pas être, puis être, écrivain. Dans le premier cas se pose la question de la continuité de soi par rapport au passé, du temps où l'on était qui l'on est sans l'être encore devenu ; dans le second cas, c'est la question de la continuité de soi au présent, dès lors qu'on n'est plus le même que celui qu'on fut.

Devenir qui l'on est, devenir qui l'on n'était pas : l'une et l'autre de ces modalités identitaires peuvent se décliner selon deux grands modèles de la compétence, professionnel et vocationnel⁴. En régime professionnel, c'est par le travail qu'on devient qui l'on est – qu'on devient donc effectivement l'écrivain qu'on est potentiellement. En régime vocationnel, c'est par le don qu'on devient qui l'on est, doté des dispositions à être écrivain. À la différence du travail professionnel, qui dépend du mérite de la personne et exige du temps, le don vocationnel est détaché de tout mérite, et prend le minimum de temps puisqu'il est octroyé, en principe, dès la naissance.

Quant à la seconde modalité – devenir qui l'on n'était pas –, sa forme professionnelle est l'apprentissage, alors que sa forme vocationnelle est la conversion, pour le saint, ou la révélation, pour le héros. Et comme pour l'opposition entre travail et don dans le « devenir qui l'on est », le temps et le mérite personnel sont des ressources discriminantes, qui différencient le modèle professionnel – où l'apprentissage est d'autant plus efficace qu'il est long et sérieusement pratiqué – du modèle vocationnel – où la

conversion, soudaine, est indépendante de tout effort. Comme le don, qui permet de devenir qui l'on est, la conversion, qui permet de devenir qui l'on n'était pas, relève de la grâce, propre au modèle vocationnel ; tandis que l'apprentissage des ressources techniques, qui permet de devenir qui l'on n'était pas, tout comme le travail sur ses propres capacités, qui permet de devenir qui l'on est, relèvent du mérite, propres au modèle professionnel.

L'apprentissage n'est d'ailleurs pas exclusif du travail – et même du don. Car apprendre, c'est incorporer des ressources, des compétences que l'on ne possédait pas et qui, comme le travail, peuvent fort bien s'ajouter au don, avec lequel on est né : en dépit de leurs oppositions les deux modèles, professionnel et vocationnel, sont parfaitement conciliables sur le plan pratique. Il en va de même pour les deux modalités du « devenir qui l'on est » et du « devenir qui l'on n'était pas » : elles ne sont que les deux pôles extrêmes d'un axe identitaire autorisant toutes sortes de déplacements, de positions intermédiaires dans les différentes façons de construire une cohérence entre ce qu'on accomplit et ce dont on est capable, ses réalisations et ses compétences, ses actes et sa puissance d'agir.

Revenons à l'écriture : sur l'axe identitaire définissant les modalités de la compétence, elle relève du « devenir qui l'on est » plutôt que du « devenir qui l'on n'était pas ». En effet, elle supporte bien le modèle professionnel du travail, investi plutôt (nous y reviendrons) par les écrivains eux-mêmes, tout comme le modèle vocationnel du don, investi plutôt par leurs admirateurs. En revanche, apprentissage et conversion sont rares dans les représentations du « devenir écrivain » : car à la différence de la peinture ou de la musique, l'écriture est faiblement investie comme une technique spécialisée susceptible d'un véritable apprentissage (même s'il existe des « ateliers d'écriture », et même si certains écrivains se comparent volontiers à des artisans) ; et elle repose sur une compétence incorporée dès l'enfance, peu compatible avec le mode soudain et relativement tardif de la conversion.

L'expérience du « devenir écrivain » représente donc typiquement l'actualisation d'une nature déjà présente mais invisible : nature figurée sous la forme du don, actualisation accomplie sous la forme du travail – dont témoigne exemplairement la correspondance de Flaubert. C'est pourquoi elle s'apparente davantage à la figure du génie – artiste ou savant – qu'à celles du saint ou du héros, qui accèdent à ce qu'ils n'étaient pas par la conversion ou la révélation. Car parmi ces grandes incarnations de la singularité, le génie est celui qui, par ses œuvres, parvient à donner son actualisation maximale à la puissance qu'il portait en lui⁵.

Si « devenir écrivain » consiste donc plutôt à devenir qui l'on était, cette expérience peut se vivre soit comme accès à la vérité de ce qu'on était sans le savoir, soit comme accès à la vérité de ce qu'on savait être. Dans l'un comme dans l'autre cas, il va s'agir pour l'écrivain de faire coïncider cette autoperception de soi-même – nouvelle ou ancienne – avec la perception d'autrui : perception informée par la représentation qu'il donnera de lui-même par le travail de l'écriture, et communiquée à lui-même par la désignation qu'autrui lui renverra en tant qu'il est, ou qu'il n'est pas, reconnu comme écrivain. Et cette reconnaissance de la qualité d'écrivain par autrui va s'appuyer, justement, sur une représentation de ce qui garantit ou qui origine le talent : moins la conversion, pour les raisons que nous venons de voir, que le don. Or si la conversion est une modalité d'accès à sa véritable nature réservée aux adultes, puisque impliquant un précédent, la figure du don, elle, est d'autant plus authentifiée qu'elle est plus ancienne, profondément incorporée, inscrite dans l'enfance : incarnée, typiquement, par l'enfant prodige.

On comprend mieux ainsi l'importance de la reconstruction *a posteriori* qui préside aux récits d'enfance d'écrivain, renvoyant l'origine de la vocation à un temps reculé, hors de la responsabilité du sujet. La précocité apparaît comme la quintessence de la vocation et du don, permettant d'inscrire l'identité dans une nature et pas seulement dans une culture : on

reconnâit là le principe de grandeur par la naissance propre à l'aristocratie – mais individualisée dans le cas de l'artiste, hors de toute lignée, de toute filiation. Ce pour quoi le don enfantin, comme le privilège du noble, est à la fois fascinant et repoussant, objet d'admiration et de déni : s'y manifeste exemplairement l'ambivalence du singulier, aimé lorsqu'il incarne la valorisation de ce qui est hors du commun, haï lorsqu'il attente à la valeur commune de l'égalité. La figure de l'enfant prodige, support privilégié du modèle vocationnel, atteste l'authenticité du statut d'écrivain, garantie par la nature, et sa singularité, manifestée par l'exceptionnalité⁶.

L'indétermination des seuils

« Mais finalement, à partir de quand est-ce qu'on peut dire qu'on est traducteur : quand on a publié un livre, ou deux, ou trois ? » : posée par une traductrice littéraire, cette question pourrait l'être aussi par un écrivain, puisque son activité, faiblement professionnalisée, n'est guère indexée sur des passages de seuils formalisés – embauches, examens, concours. Nulle instance extérieure à l'écrivain ne vient le désigner comme tel de façon incontestable et consensuelle. Comment donc devient-on écrivain, si ce « devenir » n'est articulé ni à l'incorporation de l'apprentissage ni à la soudaineté de la révélation ? Où se trouve la frontière entre celui qui l'est et celui qui ne l'est pas, dès lors que la compétence à écrire relève plutôt d'une disposition intérieure ou d'un travail personnel, difficilement objectivables ?

C'est là une question récurrente, tant dans les biographies que dans les entretiens et même, sans doute, dans les interrogations intimes de bien des écrivains, avérés ou potentiels. De toutes les activités dans lesquelles il est possible de se spécialiser, l'écriture est particulièrement « ouverte », peu sujette aux sauts de frontière institués voire légalisés – apprentissages professionnels, diplômes, achats de commerces, de charges ou d'offices. Il suffit de penser aux investissements nécessaires à l'exercice d'une

profession libérale, à l'occupation d'un emploi, à la gestion d'une affaire, pour saisir concrètement le caractère très peu « durci » des modes d'accès à l'activité d'écriture. En outre, à la différence des compétences techniques, scientifiques ou artistiques, peu accessibles à tout un chacun, l'écriture est théoriquement permise à tous dans une société alphabétisée, où chacun « sait écrire » – ou est censé le savoir – pour l'avoir appris à l'école.

La question est donc : « À partir de quand ? » À partir de quand, d'abord, passe-t-on du simple « savoir écrire », théoriquement donné à tous, au « bien écrire » ou au « aimer écrire » de l'élève « bon en français » ? À partir de quand, ensuite, passe-t-on à l'« écrire » tout court de l'« écrivain » amateur (au sens de qui pratique régulièrement l'écriture) ? Et à partir de quand, enfin, passe-t-on à l'« écrire des livres » propre à l'« écrivain » (au sens de qui se reconnaît et est reconnu comme tel) ? Comment, autrement dit, réussit-on à transformer un acte (« j'écris ») en identité (« je suis écrivain ») ? Ce sont là autant de seuils qui autorisent plus qu'ailleurs les flottements, les incertitudes, les hésitations.

Ce qui, dans les récits des écrivains, détermine le passage du premier seuil (de l'alphabétisation à l'investissement, par le déclenchement de l'activité d'écriture), relève plutôt de l'aléa : qu'il s'agisse de ressources peu personnelles – professeurs, rencontres amicales, lectures – ou plus personnalisées, participant du hasard et de l'accident biographique – exil, maladie, changement brutal de conditions de vie. Mais il n'y a là matière à récit que si, rétrospectivement, il s'agit d'une étape dans la progression vers l'état d'écrivain, autorisant la reconstruction biographique. Elle n'a donc de sens qu'articulée à l'étape suivante.

Le passage du deuxième seuil (de celui qui « écrit bien » ou qui « aime écrire » à celui qui « écrit ») relève de ce qu'on pourrait appeler une « intransitivation » de l'acte d'écrire, puisqu'il s'agit de passer d'un « écrire » transitif et ponctuel (écrire *quelque chose* : une lettre, un poème, une dissertation) à un « écrire » intransitif : le « j'écris » tout court, sans

complément d'objet direct, qui renvoie moins à l'objet de l'écriture qu'à son sujet, qualifié comme « quelqu'un qui écrit ». L'accent est mis alors non sur l'action, plus ou moins conjoncturelle, mais sur la disposition, quasi existentielle⁷. « Et vous, vous écrivez ? » : cette forme intransitive donnée à l'activité d'écriture pourra se moduler en un « j'écris pour moi », à quoi s'oppose implicitement le « pour autrui » de celui qui parvient, ou estime pouvoir parvenir, à la publication.

Typique de cet « écrire pour soi » de l'« écrivain » est le journal intime, qui n'a qu'exceptionnellement prétention à être « mis au propre », retravaillé de façon à être lisible par autrui, voire publié. Ce « monologue quotidien » – dont Amiel faisait une « forme de la prière »⁸ – relève d'une écriture où l'on parle essentiellement de soi, et pour soi. C'est dire que cette façon de rentrer en soi-même, par la reconstruction identitaire ou le rassemblement des éléments de sa propre existence, est à l'opposé de la publication, qui implique, en même temps que la « sortie de soi » par l'objectivation du livre, la mise en équivalence avec d'autres : laquelle est, comme le souligne Philippe Lejeune, étrangère au journal intime⁹ – sauf lorsque la notoriété de son auteur en fait l'objet d'une possible publication.

L'épreuve de la publication

La publication, justement, est la seule objectivation du troisième seuil, susceptible de transformer l'activité d'écriture en identité d'écrivain. C'est elle qui distingue le projet d'écrire « pour les autres » de l'écriture « pour soi ». Parvenir, subjectivement, à écrire pour d'autres, à écrire pour publier c'est, littéralement, « sortir de soi », au sens où l'on sort de soi un objet – une œuvre – détachable de sa propre personne. Et parvenir, objectivement, à la publication, c'est ce qui signe ce passage de l'écrivain à l'écrivain, ouvrant la possibilité de dire « je suis écrivain » sans trop risquer le désaveu d'autrui ou – pire – de soi-même. Car c'est seulement dans ce moment crucial où l'on est publié que se rejoignent les trois moments de l'identité :

l'autoperception (se percevoir comme écrivain), la représentation (s'exposer comme tel) et la désignation (être reconnu tel par autrui)¹⁰.

Opérant le passage du privé au public et de l'informel au formalisé, la publication constitue une « montée en généralité¹¹ » : dans l'espace, en permettant l'accès à une maison d'édition et à un public de lecteurs ; et dans le temps, en instaurant une durabilité du statut d'auteur, dont le contrat constitue la garantie. Elle est le moment où l'indétermination de l'œuvre, en tant qu'elle s'écrit par et pour son auteur, se cristallise dans la forme déterminée d'un livre, fabriqué par l'éditeur pour de futurs lecteurs ; et où l'extrême personnalisation du lien qui unit l'écrivain à ce qu'il écrit se défait, dans la dépersonnalisation d'un objet circulant dans le monde indépendamment du corps de son auteur. Aussi le contraste entre la labilité du seuil d'accès à l'écriture et la dureté du seuil de la publication ne peut-il qu'accentuer la charge d'investissement sur cette dernière, qui constitue ainsi l'épreuve par excellence : « épreuve » au sens où elle opère un changement d'état du sujet (d'« écrivain » à « écrivain ») tout en proposant une mesure de sa grandeur ; mais « épreuve », aussi, au sens où le caractère souvent crucial de l'enjeu va de pair avec une faible maîtrise du jeu, comme en témoignent les récits de première publication, où domine l'impression de flou : longues attentes, hasards, incertitudes, improbabilités, déceptions, hésitations, procrastinations.

À cette passivité objective de l'aspirant-écrivain soumis au choix des éditeurs s'ajoute une disposition subjective à l'indétermination. En effet, la publication n'est légitimée à désigner un écrivain que si elle n'est déterminée par aucun critère autre que la qualité du texte. Mais pour peu que l'auteur cherche à influencer le résultat par des ressources extérieures à la littérature – relations, notoriété acquise ou argent –, il s'expose à diminuer la crédibilité du verdict en même temps qu'il en favorise l'issue positive : ceux qui font appel à leur carnet d'adresses pour faciliter l'accès aux décideurs de l'édition augmentent leurs chances, mais risquent de voir

disqualifié le verdict attendu (« Normal, il était pistonné ! »). Le désir de publication pousse maints aspirants à tenter de forcer les portes d'un univers essentiel à leur identité : ce dont vivent les éditions à compte d'auteur, utilisées soit par des individus non informés, ignorant qu'elles ne leur assurent guère plus que les services matériels d'un imprimeur, soit même par ceux qui, tout en sachant de quoi il retourne, préfèrent payer pour exister sur le papier auprès de leur entourage, sans espoir de profit matériel ni de reconnaissance extérieure, plutôt que de renoncer à se voir jamais imprimés.

Cette disqualification des ressources extralittéraires explique la constance de l'indétermination dans les récits de première publication : rien ne doit pouvoir prédire au sujet la réussite d'une telle épreuve, ni stratégie ni, surtout, « nom » hérité pouvant servir d'introduction dans le milieu. Ainsi, deux auteurs ayant pour père un grand écrivain parlent l'un et l'autre de « hasard » comme circonstance déterminante pour leur première publication : une rencontre, dans l'un et l'autre cas, sur un pont, à un moment de grande incertitude existentielle, avec quelqu'un qui les encourage à écrire – la personne en question étant proche du même grand directeur littéraire parisien, qui prend en mains leur projet de roman. De même, une fille d'écrivain très introduite dans le milieu s'enorgueillit d'avoir envoyé son premier manuscrit par la poste (ayant appris « par hasard » que l'éditeur cherchait des romans de femmes) et d'avoir été sélectionnée par le comité de lecture, sans relever ce qui, dans ce hasard, tient au fait qu'elle tenait cette information de son père, et qu'oser cette démarche relève aussi de ce sentiment d'évidence que donne la familiarité avec un univers.

On comprend enfin la valeur quasi mythologique des cas d'auteurs révélés après l'envoi d'un manuscrit par la poste, tel Le Clezio pour son premier roman : ils prouvent que la reconnaissance de l'excellence peut ne dépendre que de la qualité littéraire, cette ressource détachée de la

personne. L'indétermination subjective des conditions de publication signe l'impossibilité d'affecter la réussite à une quelconque stratégie, à une rationalisation synonyme de prévisibilité, donc de standardisation des critères de valeur. Elle est ce qui préserve, par le caractère contingent des déterminations, la dimension personnelle et intérieure de la création, y compris dans ce moment de généralisation des enjeux que constitue la publication.

Un transfuge

Né dans une famille de commerçants de province, c'est dès l'adolescence, par ses lectures, que cet aspirant à l'écriture investit le journalisme, les voyages et la fiction – unis dans les figures mythiques de Kessel, Londres et London – comme une échappatoire à l'univers familial, gouverné par un père sans instruction. Il s'opposa à lui, d'abord en déclinant les occasions de s'initier aux métiers du commerce offertes par les relations familiales ; puis en trouvant un stage dans un journal local (voie dans laquelle il ne persévéra pas car, estimait-il par un calcul typiquement commerçant, on le « prenait pour une bille » en ne le payant pas) ; enfin, en épousant une jeune fille pauvre mais cultivée, grâce à qui il commença à s'intéresser, dans ses lectures, au style et plus seulement à la « belle histoire ».

Forcé par le mariage à mettre fin à l'état d'indétermination où il était parvenu à se maintenir en « vivotant » quelques années après son admission au bac, il lui fallut accepter la voie toute tracée par les ressources familiales en reprenant une affaire héritée de son grand-père. Mais il refusa successivement plusieurs occasions de développement ou d'enrichissement (« Je n'ai pas osé... Nous avons refusé »), ne montrant pas plus de goût à y réussir que dans le journalisme : propension à l'échec qui peut se lire aussi comme un refus de se réaliser dans un univers qu'il ne reconnaissait pas comme sien, et qu'il n'accepta d'habiter que faute de mieux – jusqu'à ce que, à l'âge de quarante ans, il décidât de vendre son magasin pour « devenir écrivain ».

Cette décision n'était guère étayée que par la fidélité à ses « amours de jeunesse », à une image de lui-même en laquelle il pourrait se reconnaître et être reconnu : il n'avait jamais rien écrit, sinon quelques poèmes d'adolescence, n'avait pas de manuscrit dormant dans un tiroir, ni de soutiens dans le milieu littéraire. Son seul projet d'écriture était de se lancer, pour commencer, dans le roman policier (« J'étais parti sur de l'utilitaire et du commercial »), seul compromis acceptable entre l'aspiration à la littérature et la nécessité de « faire commerce de sa plume » lorsqu'on a une famille à nourrir. En même temps, il entreprenait des nouvelles autobiographiques (« pour moi ») : le tout faisant une activité d'écrivain à temps plein, travaillant jusque tard dans la nuit – mais sans aucun succès auprès des éditeurs, qui

refusaient ses manuscrits les uns après les autres. En vain espérait-il le moment où il vivrait de ses « royalties », comme il disait en place de « droits d'auteur ».

S'ensuivit une période trouble, où il tâta de nombreux compromis : d'abord avec le commerce, en devenant représentant grâce à ses relations familiales, puis avec le journalisme, en faisant des piges (pas toujours payées ni signées) dans différents journaux. Mettant à profit des relations acquises par son engagement politique – à l'opposé des convictions de son père –, il fut finalement embauché dans un journal local, qui lui procura la carte professionnelle officialisant sa nouvelle identité, un salaire fixe et un statut enfin déclarable : « Là je disais que j'étais journaliste, il n'y avait pas de problème ! » Faute d'un accomplissement de ses rêves, c'était du moins un saut dans un univers qu'il s'était choisi.

Il se retrouva ensuite au chômage, mais put tirer parti de sa carte professionnelle pour exercer diverses activités dans les petits métiers du journalisme tels qu'on les trouve en province lorsqu'on a quelques relations : métiers instables, dispensateurs de petits espoirs à défaut de gros gains ou de grande considération, mais qui lui permettaient de gagner honorablement sa vie (avec l'appui des allocations chômage et d'une rente familiale), tout en se maintenant dans cette zone indéterminée entre journalisme et littérature où, à défaut de réaliser ses aspirations, il pouvait du moins leur rester fidèle. Il fut ainsi responsable d'un journal de quartier, producteur d'émissions vidéo, « nègre » pour un éditeur, « écrivain public » dans une administration municipale, pigiste dans une radio régionale.

C'est cette dernière fonction qui lui permettra enfin, quinze ans après la vente de son magasin, de publier son premier ouvrage : un recueil de chroniques touristiques, qu'il pourra signer de son nom. Même si ce n'était pas encore franchir véritablement l'épreuve de la publication qu'aurait constitué une œuvre personnelle chez un éditeur de littérature, il pourra quand même, pour la première fois de sa vie, s'autoriser à répondre, lorsqu'on lui demande sa profession, « je suis écrivain ».

Toujours à la recherche d'une « affaire » à réaliser en louant sa plume, il consacra dès lors ses moments de loisir à la rédaction d'un roman autobiographique contant l'histoire de sa famille, qu'il publiera à compte d'auteur : façon, là encore, de trouver un compromis entre le commerce et la littérature, la rentabilisation de ses capacités d'écriture et la satisfaction de ses ambitions littéraires, l'attachement à son univers familial et la fidélité à ses aspirations personnelles. Et c'est ce même compromis qui donne sens à la constance avec laquelle, jamais découragé, il collectionna les petits métiers du journalisme et de la littérature, sans jamais « réussir » à proprement parler, mais sans jamais non plus échouer dans cette volonté, chaque jour réaffirmée, de ne rien céder sur l'essentiel : une affaire diablement compliquée lorsqu'il s'agit de concilier, avec la foi naïve et enchantée de tous ceux qui, n'étant pas du sérail, aspirent à y entrer, ces valeurs antinomiques que sont la considération à court terme et le renom à long terme, les relations et les convictions, la fortune et l'inspiration.

Parmi les processus complexes permettant de « devenir écrivain », la publication est donc un moment nécessaire – encore que certains se sentent écrivain sans jamais avoir publié, peut-être sans devoir jamais le faire, voire, dans les cas graves, sans avoir écrit. Est-elle la bonne épreuve en matière d'accès à l'identité d'écrivain ? Elle est, en tout cas, la moins indéterminée, à condition du moins qu'elle respecte l'« autonomie » proprement littéraire des critères de choix, autrement dit qu'elle soit justifiable selon les valeurs du « monde inspiré » (et non du « monde du renom », du « monde domestique » ou du « monde marchand »), ou encore qu'elle soit conforme aux règles du « régime de singularité », privilégiant la personnalité, l'originalité, l'intériorité et l'imprévisibilité de la création. Reste une autre question, pour laquelle elle constitue une épreuve nécessaire mais non suffisante : la question de la valeur littéraire, sanctionnée par des instances extérieures à l'activité de création.

L'ambiguïté des sanctions extérieures

C'est également la compétence de l'éditeur que met à l'épreuve la publication. Son pouvoir en effet a pour contrepartie le risque de se tromper : soit en publiant de mauvais livres, soit en refusant de bons – la première erreur étant repérable à court terme, la seconde à plus long terme. Voilà qui relativise la validité de l'épreuve de publication, modulée selon l'échelle de valeur, très informelle, des éditeurs. Abondent ainsi les dénonciations visant non seulement l'aveuglement mais la complaisance d'éditeurs prêts à publier indûment des auteurs sans talent : « Chacun sait qu'il y a en France cinquante millions d'écrivains. Où, les “professionnels” ? Le critère ? Combien d'édités qui ne sont pas du métier ? Combien d'inédités qui ne déshonoreraient pas la Corporation ? »¹² Ces deux dénonciations se combinent pour ôter au critère de la publication une partie de sa force, accentuant l'indétermination des sanctions qui garantissent l'accès au statut d'écrivain.

Condition nécessaire à la reconnaissance de l'écrivain, la publication n'est donc pas toujours suffisante. Il existe d'ailleurs des auteurs assez modestes pour douter d'être écrivain après publication (« Je dis rarement écrivain, parce que pour l'instant je n'ai écrit que deux romans Avant le deuxième livre, je crois que j'aurais dit, j'écris un livre »), d'autres qui se voient dénier cette qualité par la critique : « Un tel n'est pas un écrivain », concluait l'éditorialiste littéraire d'un grand quotidien à propos de l'auteur de plusieurs romans et essais largement commentés. Et Valéry : « Un "écrivain", en France, est autre chose qu'un homme qui écrit et publie. Un auteur, même du plus grand talent, connût-il le plus grand succès, n'est pas nécessairement un "écrivain". Tout l'esprit, toute la culture possible, ne lui font pas un "style". »¹³ C'est que le terme même d'« écrivain », en raison de ses connotations prestigieuses, n'engage pas seulement un constat, mais une évaluation.

Qu'il s'agisse de défaillances par excès de vigilance (écrivains indûment refusés) ou par défaut (écrivains indûment acceptés), le verrou de la publication ne referme pas entièrement la question de savoir ce qu'est un « véritable », et moins encore un « grand » écrivain : il faut des consécration supplémentaires, susceptibles de mettre un ordre dans la communauté des écrivains. Seule l'épreuve de la postérité permet de qualifier l'auteur sans trop de risques ; mais elle a l'inconvénient d'être par définition inactuelle, faisant de l'incertitude sur la valeur de l'œuvre une condition incontournable dans la vie d'un créateur¹⁴. Force est donc de s'en tenir à la qualification par la notoriété immédiate, qui cependant comporte, en raison de son impureté, le risque de disqualifier non seulement ceux qui la produisent mais aussi ceux qui en bénéficient¹⁵.

Publier, en outre, ce n'est pas seulement se soumettre à la reconnaissance d'un éditeur : c'est aussi s'exposer aux critiques, et aux lecteurs. Or c'est là entrer dans une sphère doublement contingente : contingence de l'opinion, contingence du marché, toujours relativisables au nom de l'authenticité des

valeurs esthétiques. Ainsi les prix littéraires ne peuvent guère prétendre à désigner de façon crédible les « grands écrivains », parce que trop centrés sur des ouvrages ponctuels et trop vulnérables aux contestations portant sur la compétence et l'impartialité des juges¹⁶. De même, pour avoir quelque poids, l'importance des tirages doit être pondérée par la qualité des juges : non seulement les lecteurs mais les critiques spécialisés, et si possible les plus qualifiés d'entre eux, et mieux encore les pairs et, parmi eux, les plus reconnus – ces degrés dans la validation des instances de consécration ajoutant encore à l'indétermination des verdicts, toujours relativisables. Large est, on le voit, la gamme des pouvoirs de valorisation, mais tout aussi riches sont les capacités de disqualification de ces pouvoirs par les acteurs.

Enfin, publier revient à accepter de jouer un jeu dont les règles ne sont plus seulement celles de la création pure. La contradiction est particulièrement flagrante lorsqu'on devient écrivain pour « dénoncer le mensonge de la société ». C'est cette situation paradoxale que Rousseau, déjà, expérimenta : « En se faisant auteur, et surtout lorsqu'il inaugure sa carrière par un prix d'académie, il entre dans le circuit social de l'opinion, du succès, de la mode. Il est donc, d'entrée de jeu, suspect de duplicité et contaminé par le péché qu'il attaque. À mesure que sa solitude deviendra plus absolue, Rousseau se confirmera de plus en plus dans l'idée que son début littéraire fut le commencement d'une malédiction. »¹⁷

On comprend ainsi l'ambivalence de bien des écrivains à l'égard du succès, toujours suspect d'inauthenticité, et d'autant plus que les instances de consécration seront plus immédiates, dans le temps, et plus ouvertes au grand public, dans l'espace social¹⁸. Aussi suffit-il à l'écrivain – faisant sienne l'injonction de Kafka de ne pas se présenter « devant un tribunal dont on ne reconnaît pas le verdict » – de ne pas reconnaître le verdict du marché éditorial et du milieu littéraire, pour se dérober à leurs sanctions en se retirant moralement d'un jeu dont il dénonce la validité. Mais c'est une ressource à double tranchant, puisqu'elle lui ôte toute possibilité de

reconnaissance extérieure à lui-même, donc d'ajustement entre le sentiment qu'il a de sa propre valeur et celle qui lui est octroyée par autrui. Ainsi, de même qu'il peut être payant d'éviter la « publication » (au sens large de ce qui est rendu public) de l'activité d'écriture, de façon à se protéger du jugement d'autrui, de même il peut sembler prudent d'en maintenir les enjeux dans l'indétermination en jouant sur l'ambiguïté des valeurs – argent et notoriété – attachées au succès. Mais comme toute stratégie de flou, ce jeu sur l'indétermination, par l'évitement des sanctions extérieures, comporte un risque d'incertitude sur soi-même.

L'indétermination de l'œuvre

Devenir écrivain, passer de l'activité d'écriture à l'identité d'écrivain, assurer ce passage par la publication, mesurer la valeur par le succès : à ces facteurs objectifs d'indétermination quant au statut de la personne, et notamment quant au moment où « ça commence », s'ajoute une indétermination subjective quant à l'œuvre, et notamment quant au moment où « c'est fini » – l'état d'aboutissement du travail, le point d'arrêt où un texte sera achevé, et publiable¹⁹. Ainsi, un romancier identifie la véritable maîtrise de l'écriture à la capacité de sentir le moment où il faut s'arrêter de modifier un texte, où il est à son état d'achèvement. Tel auteur s'en remet à lui-même : « Ça va quand je marche. » Tel autre fait appel à des lecteurs extérieurs, en faisant lire autour de lui. Certains même se fixent une limite arbitraire : « Je m'étais fixé cent poèmes que je jugeais bon », explique un poète (dont le premier et unique recueil ne fut jamais publié). Aussi la question de la publication cristallise-t-elle cette autre indétermination, fondamentale, qu'est l'état d'achèvement de l'œuvre, le moment où elle a atteint le maximum de perfection dont son auteur est capable.

Ce qui, en revanche, échappe forcément à l'écrivain, c'est la finitude de l'« œuvre » tout entière, autrement dit la somme, objectivement ouverte, des écrits qui lui sont imputables. Ouverte en effet, elle l'est d'abord pour

l'auteur, puisque l'achèvement de l'œuvre se confond avec la fin de sa propre vie : « L'écrivain, note Blanchot, ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre. »²⁰ De sorte que si l'achèvement d'une « œuvre », au sens large, est toujours en suspens tant que vit l'auteur, celui-ci est toujours, d'une certaine façon, en attente de son œuvre accomplie, qui appartient pour l'essentiel, dans le meilleur des cas, à la postérité. Ce double sentiment d'inachèvement – de l'ouvrage ponctuel et de l'œuvre globale – peut contribuer à différencier la maîtrise artisanale, close sur son objet, de la maîtrise artistique, ouverte sur un espace d'interprétation échappant largement à son auteur. C'est ce que suggère, une fois de plus, Blanchot, qui a su donner son expression la plus poétique à l'expérience de l'écriture en ce qu'elle a de plus spécifique, de plus opposé à la trivialité des labeurs ordinaires : « Seule la maîtrise de l'artisan s'achève dans l'objet qu'il fabrique. L'œuvre, pour l'artiste, est toujours infinie, non finie. »²¹ Ce sentiment d'infinitude de l'œuvre est donc, pour l'écrivain, une autre façon de vivre l'état d'indétermination.

« Ouverte » ou « infinie », l'œuvre peut l'être enfin pour la postérité, puisqu'on peut n'en avoir jamais fini d'exhumer des écrits, des brouillons, des lettres, qui viendront s'ajouter au corpus des publications autorisées du vivant de leur auteur. Si l'indétermination propre à l'écriture touche l'inconsistance des bornes à l'entrée dans le statut d'écrivain, elle tient également à la perpétuelle extensibilité des bornes définissant l'auteur. C'est cette ouverture de la *définition* de l'œuvre – au double sens de délimitation et de qualification – qu'a mise en évidence Michel Foucault, en montrant comment l'« auteur » est à envisager moins comme un être que comme une « fonction » : la « fonction-auteur », détachée à la fois de la matérialité d'une personne et de la matérialité de ses écrits, de sorte que l'exégète ne dispose pas de critères stables permettant de décider, parmi tout ce qui est « de la main » d'un auteur (texte signé, brouillon, lettre, note

ou facture de blanchisserie), ce qui est ou non publiable. Foucault se livrait là à une entreprise de dé-naturalisation de la notion d'auteur, en montrant les diverses manipulations dont elle est redevable : appropriation juridique, avec la construction de l'opposition entre le bien et l'acte ; variations historiques, selon les genres ; élaboration des règles de cohérence logique dans l'attribution d'un discours à un individu ; et, sur le plan formel, mise en évidence de la spécificité référentielle des embrayeurs (locuteur réel, locuteur fictif, auteur). Contre l'hypothèse d'une détermination naturelle de la notion d'auteur, il opérait là une relativisation qui lui valut de se voir reprocher la « mort de l'auteur »²².

Écriture et déplacement

L'indétermination de l'état d'écrivain peut être mal vécue, pour peu que le sujet recherche, par l'écriture, un statut, une identité, une définition stabilisée de lui-même. Mais pour peu qu'au contraire il cherche à différer toute détermination, la vocation littéraire est bien le cadre rêvé où placer le refus d'occuper une place, sans risquer pour autant d'y perdre tout contour ou toute capacité à établir du lien avec autrui : être écrivain, en somme, c'est l'état idéal de ceux qui ont besoin d'indétermination.

Ce refus d'échapper à toute assignation a trouvé l'une de ses plus fortes illustrations historiques avec la bohème littéraire et artistique des années 1830, selon l'analyse de Norbert Elias, faisant du romantisme une réaction typique des jeunes de milieu bourgeois qui n'assument pas leur héritage sans avoir les moyens de le refuser²³. Plus généralement, l'indétermination est une caractéristique récurrente en régime de singularité, où il importe d'échapper aux standards et aux normes communes, à la prévisibilité et aux déterminations. C'est pourquoi elle est commune au monde vocationnel des écrivains et des artistes à l'époque moderne, où prime une exigence d'authenticité qui va souvent de pair avec le refus de l'attachement – absence d'attaches dont « découle l'idéalisation d'un usage

particulier de l'espace et du temps », privilégiant le thème du « passant » et du « passage »²⁴.

Le neveu de Shakespeare

« Auteur dramatique » sur sa déclaration d'impôts, ce jeune homme d'origine étrangère ne put solliciter une bourse du CNL, malgré d'excellents appuis, faute d'avoir publié chez un éditeur français. Il cultive l'indétermination de son identité professionnelle avec la satisfaction détachée d'un dandy : « Je ne réponds pas toujours de la même façon. Je dis que j'écris et mets en scène des spectacles. Longtemps je n'ai pas su répondre. Un temps, sur mon passeport, c'était "cinéaste", mais maintenant il n'y a plus de profession sur le passeport, d'ailleurs il n'y a plus d'état-civil non plus. Je trouve ça plutôt bien. » Il se reconnaît aussi bien – ou aussi peu – dans le statut de metteur en scène de théâtre, de cinéaste, de scénariste, d'adaptateur, d'auteur (« Auteur, c'est écrit sur ma carte de la bibliothèque nationale ») voire d'artiste : « J'avais fait des dessins, des photos, toutes sortes de performances. Pendant des années je faisais des expositions, mais alors quand j'étais censé dire "je suis artiste", ça c'était absolument impossible ! Je ne pourrais jamais dire : je suis artiste ! »

Il vit cette polyvalence moins comme une capacité à exercer différentes activités (encore qu'il accepte à l'occasion d'être « l'homme à tout faire » d'un cinéaste d'avant-garde) que comme un véritable dessein stylistique, consistant à travailler systématiquement sur les frontières entre les genres et les catégories. Cette « délocalisation », dont il fait à la fois son axe identitaire et son style artistique, se manifeste tant dans son détachement à l'égard de toute assignation à une nationalité (« J'ai déjà représenté les États-Unis en Angleterre, l'Allemagne fédérale à Moscou, la France je ne sais plus où. Je représente n'importe qui n'importe où, je m'en fous ! ») que dans le flottement linguistique entre ses différentes langues : « Quand je parle en anglais, ou en allemand, ou en français, ou en italien, les gens n'ont pas du tout l'impression d'être face à la même personne ! » Et de cette sorte de « Babel », comme il le dit lui-même, il fait également une ressource artistique, lorsqu'il écrit une pièce « dont une partie est en allemand, une autre en français, une troisième en italien et la quatrième en anglais ».

Cette ubiquité à la fois professionnelle, artistique et linguistique, relève donc non d'une incapacité à se fixer mais d'une volonté têtue – quoique exprimée avec beaucoup de flegme – de se maintenir hors de toute détermination : et plus précisément hors de toute filiation, dès lors que la position qu'il occupe est, quels qu'en soient les avatars, diamétralement opposée à celle de son père, homme d'affaires qui « faisait beaucoup d'argent ». Dans ce cosmopolitisme du créateur qui n'a d'autre patrie que le réseau des liens noués avec le cercle choisi de ses pairs, il n'est guère qu'un seul « lieu » qu'il puisse occuper sans risquer de rien

gagner (« Je n'ai jamais rien fait pour gagner de l'argent »), donc sans risquer d'y perdre cette absence de position préalablement assignée qui lui permet de rester, en permanence, celui qui toujours échappe. Et cet unique lieu habitable est, bien sûr, l'écriture, qu'il pratique, dit-il, avec de plus en plus de bonheur : « Maintenant je me sens vraiment chez moi en écrivant. »

Aussi, même lorsqu'il lui arrive de se laisser gagner par l'euphorie de la reconnaissance, il s'empresse de désertier aussitôt d'un dangereux succès, qui risquerait de le fixer en un point, fût-ce le sommet : « Lorsque je suis revenu de Moscou à Paris, je me suis pris pour le neveu de Shakespeare – et ça c'est pathétique ! » Mais, ajoute-t-il aussitôt, « ça n'a pas duré longtemps » : « Je n'aurais jamais dû l'être, je n'aurais jamais dû me prendre pour le neveu de Shakespeare. Parce que quand les gens commencent à trouver ça bien, c'est très ennuyeux, là il faut avoir quelqu'un à côté de vous qui vous fasse redescendre sur le tapis, immédiatement, autrement ça devient pathétique. Dès qu'on est entouré de ces gens qui ne font rien d'autre que de rechercher les neveux de Shakespeare, parce que c'est comme ça qu'ils gagnent leur vie – mais ils n'ont pas besoin de vous, ils ont besoin du neveu de Shakespeare – alors là ça devient très très dur. »

Car dès lors qu'il se voit assigné à une place, ne risque-t-il pas de devoir la payer d'une filiation, fût-ce la plus prestigieuse ? Sans doute est-ce un danger suffisamment puissant pour que, pratiquant avec un art d'avant-gardiste la fuite en avant dans l'indéterminé, il préfère s'employer à devenir, plutôt que le neveu de Shakespeare, le fils de personne.

« Ils sont pareils aux nuages que les vents déchirent, dispersent ou entraînent vers tous les horizons et qui prennent indifféremment les couleurs du soir ou celles du matin, obéissant aux heures comme aux souffles », écrit Ramuz dans son journal de jeunesse à propos de ceux qui, comme lui, « parviennent si tardivement à la connaissance d'eux-mêmes »²⁵. On voit comment l'indétermination de l'écrivain peut être une ressource créative, en autorisant toutes sortes de projections imaginaires, par une sorte de plasticité identitaire : « De plus en plus, je cède à l'imagination ; de plus en plus, elle est active et moi passif. Elle m'entraîne à d'interminables rêveries, que je ne dirige plus à mon gré, mais elle au sien, et que je n'ai même plus le goût d'utiliser. Tout ce qui tombe sous mes sens y sert de prétexte. Un bougeoir de cuivre : me voilà transporté dans une mine, dans une fonderie, dans la boutique d'un quincailler. Un assassinat dans le journal : je suis l'assassin, je suis les gendarmes, je suis la

prison et la cruche d'eau dans la prison ; je suis le tout petit peu de jour qui cherche à entrer par la fenêtre grillagée ; je suis toute espèce de choses qui se détruisent l'une l'autre et qui finissent par me détruire, déporté que je suis sans cesse à toutes les extrémités d'une circonférence qui n'a plus de centre où réaboutir. »²⁶

Mais ce n'est pas seulement dans la fiction que se réalise cette capacité à la projection : c'est aussi dans l'expérience vécue, et plus précisément dans la construction de l'identité, qui peut emprunter, chez les écrivains, des formes multiples. Ainsi, l'enquête nous a permis de rencontrer des « figures » extraordinairement typées, empruntées à d'autres univers – religieux, politiques ou professionnels –, que le sujet rejouait sous les traits de l'écrivain : figure de militant, d'aristocrate, de moine, de mystique, de commerçant, de traducteur. Ce jeu avec des figures venues d'ailleurs autorisait souvent la continuité d'un héritage familial tout en permettant la rupture : il s'agit d'être ce qu'on est ou ce qu'on pourrait être sans l'être vraiment, répétant une posture familière mais de façon à la « jouer » – avec distance et détachement. C'est ainsi qu'on peut « être » commerçant, ou militant, ou aristocrate, sans l'être vraiment puisqu'on est, en tout cas, écrivain.

Cette indétermination identitaire peut même se jouer, enfin, sur le plan de l'identité sexuelle, comme l'ont noté les auteurs attentifs à une certaine bisexualité des écrivains. Celle-ci s'exprime soit par la physiologie, dans une expérience particulière du corps souffrant qu'a mise en évidence Daniel Fabre²⁷, soit, indirectement, par l'occupation symbolique d'une place féminine dans la configuration familiale, comme l'a montré Luc Boltanski à propos d'Amiel²⁸.

L'indétermination paradoxale

Écrire, donc, est ce qui permet de faire profession de toutes les formes de flottement identitaire, qu'il soit voulu ou subi suite à une circonstance

quelconque, tel l'héritage, qui fit du jeune Claude Simon l'incarnation du Frédéric de *L'Éducation sentimentale* : « À vingt-six ans j'étais ce que j'ai raconté, un amateur en tout, indolent, paresseux. Un jeune homme désœuvré, livré à lui-même. [...] Je crois que le mot juste serait curiosité : la curiosité du jeune qui va partout, intéressé par ce qui se passe tant dans le monde des arts que dans la politique. Et puis, j'étais un privilégié : je n'ai pas été dans l'obligation de gagner ma vie. Mes parents étaient morts, j'ai hérité à vingt et un ans d'une certaine fortune [...]. Avant la guerre, j'avais de vagues ambitions, appelons ça des velléités : je ne savais pas si j'allais faire de la peinture ou la révolution [...]. L'indolence ne m'empêchait pas de faire trente-six mille choses, mais cette activité désordonnée n'avait qu'un résultat nul. En un sens, on pourrait presque dire que la guerre m'a sauvé. »²⁹

Si l'écriture permet d'échapper à une place, elle peut être aussi ce qui permet de se trouver soi-même, en échappant. Là encore, le journal de Ramuz illustre ce sentiment d'une impossibilité à se trouver – forme négative de l'indétermination – alors même que son auteur est en train, par l'écriture, de construire son identité dans cette indétermination à laquelle l'écriture donne consistance et cohérence : « Mais tel je vais dans l'existence, incapable de me réaliser », se plaint-il dans ses années de jeunesse³⁰ ; « Je me cherche avec désespoir ; les années s'écoulent, je ne me trouve pas. Où suis-je ? J'ai la sensation de ne pas exister ; j'erre à la poursuite d'une ombre. Ce que je parviens à saisir ne me satisfait jamais. Et, quand je m'arrête et que je me regarde, je ne me reconnais pas »³¹ ; « Il faudrait à ceux qui comme moi parviennent si tardivement à la connaissance d'eux-mêmes une vie double en durée pour se réaliser complètement. »³²

Plus que bien d'autres activités, et mieux encore sans doute que les autres activités de création, l'écriture autorise le maintien acceptable d'une indétermination identitaire, qui a ceci de paradoxal qu'elle est suffisamment

stabilisée – dans sa capacité à s’installer dans la durée, et à investir des façons d’être relativement standardisées – pour ne pas entraîner une incertitude de soi, voire une désagrégation de l’identité, qui rendraient invivable ce refus de toute soumission à un modèle extérieur, niant le sujet dans ce qu’il est. C’est pourquoi la volonté de maintenir l’indétermination, en se tenant à distance du danger de détermination extérieure, n’est vivable que dans un point d’équilibre, fragile, entre l’aliénation que constitue la définition de soi par la conformation à une instance extérieure à soi-même, et le danger de dissolution qu’implique l’absence de tout modèle référentiel. Si la création est, dans bien des cas, ce qui permet le maintien dans l’indétermination identitaire, celle-ci peut être aussi ce qui fait « tenir » le sujet.

Celui qui n’y croit pas

« Je ne sais pas du tout. Je ne suis pas écrivain, c’est ça le problème », répond-il à la question « et si vous n’aviez pas été écrivain, qu’est-ce que vous auriez voulu devenir ? » Âgé de trente-cinq ans, licencié en lettres et en philosophie, il a publié deux romans sous son nom et un policier sous un pseudonyme ; boursier du CNL, il a indiqué dans son dossier, à la rubrique « personnes à charge » : « Moi-même, ma femme ».

Ne vivant pas de ses droits d’auteur mais de « petits boulots », ou des possibilités offertes par le statut d’écrivain (bourses, résidences, ateliers d’écriture), il peut osciller entre différentes définitions de lui-même : « Parfois je dis que j’essaie d’écrire, et parfois je dis que je fais des petits boulots. Tout cela est vrai. » Il affecte ainsi de prendre très peu au sérieux son activité d’écriture, comme s’il s’agissait d’une activité « pour rire » – de même que, collégien, il s’ingéniait à écrire « n’importe quoi », « pour faire rire ». Et comme l’écriture, le statut d’écrivain est à la fois mis à distance et très proche de lui, étant associé à sa mère : « Elle disait toujours, “j’écris de pauvres petits romans-feuilletons pour faire vivre ma famille”. Elle n’a jamais dit, “je suis écrivain”. Elle disait parfois, “je suis romancière”, mais elle le disait toujours avec beaucoup d’ironie, beaucoup de distance. »

C’est « dans son sillage » qu’il est venu à l’écriture, d’abord comme un moyen de subsistance, un choix par défaut, une occupation extérieure à lui-même, déterminée par la négative, ou par autrui, mais en dehors de toute décision personnelle : « À l’âge de vingt ans je me disais, il faut que je fasse quelque chose, qu’est-ce que je peux faire ? J’ai raté le

bachot trois fois. Bon, eh bien je me suis dit, voilà, je vais écrire. Ma mère me disait, tu veux écrire, puisque tu ne fais rien et que tu ne sais rien faire, pourquoi pas ? » Puis – erreur « dramatique » – il l’investit comme une véritable ambition : « Donc j’avais écrit ce roman, et on l’a corrigé ensemble. Après je me suis mis à avoir des ambitions. Dramatique ça ! Épouvantable ! Et donc j’ai voulu Écrire avec un grand É. Le premier texte qui a été publié, ça a été vraiment un point de départ important pour moi, mais qui était aussi un faux départ. Enfin, je n’ai jamais vraiment pris le départ avec l’écriture. Je ne sais pas pourquoi ça a été pris, je ne sais pas. C’est un hasard complet. Je ne me rendais pas compte du tout de ce que j’écrivais ! »

De même, c’est avec une tranquille complaisance dans le sentiment d’échec qu’il qualifie ses œuvres : « J’ai l’impression qu’à chaque fois mes romans ont été des faux départs, et que j’ai raté quelque chose. Ils n’ont pas d’audience, ils tombent dans une espèce de vide, il y a quelques articles dans la presse parfois. Parfois pas. On ne peut pas dire qu’ils se vendent beaucoup, ils ne se vendent pas. » Il reprend ainsi à son propre compte le dénigrement implicite que constitue leur peu de succès – comportement rarissime dans un univers où l’absence de reconnaissance, affrontée au sentiment de sa propre valeur, peut toujours être mise sur le compte d’une méconnaissance : « C’est mon lot, c’est un peu normal. Parce qu’on ne peut pas dire que ces livres soient éclatants par quelque chose. On ne peut pas dire que dans l’écriture, pour l’instant, j’aie trouvé ma voie. Voilà. C’est aussi simple que ça. » Aussi toute réussite ne peut-elle être que l’effet d’un malentendu, ou du hasard, comme la bourse reçue du CNL : « De tous les écrivains qui font des demandes, j’imagine qu’il y en a beaucoup qui ont publié des choses passionnantes, bien plus passionnantes que moi. Et j’ai quand même eu une bourse ! C’est de la chance. »

Il pourrait, certes, abaisser son niveau d’exigence et ne prétendre, comme sa mère, qu’à une activité purement alimentaire. Mais cela le libérerait d’une ambition qui, au moins, le tient à quelque chose – ne serait-ce que l’espoir d’un accomplissement : « Mes livres, j’ai plutôt tendance à les déprécier, et j’ai plutôt tendance donc à avoir une certaine ambition, que je n’atteins pas, en gros c’est ça. » Aussi se voit-il errer entre ambition et médiocrité, persistant à chercher sa voie, mais sans y croire, dans ce qui fait sa perte : « J’ai toujours été dans des genres un peu différents, qui s’approchaient de la création contemporaine, de tout ce qui se faisait il y a dix ou quinze ans. C’était un sous-produit, dans le fond, de *Tel Quel*, c’était un sous-sous-*Paradis* de Sollers, et puis ensuite j’ai écrit des sous-romans, de ces romans de la rentrée comme on en publie deux cent quatre-vingts par an, moyens, médiocres. Alors dans l’écriture je suis un peu perdu quand même, il faut bien voir que c’est difficile. Je n’ai pas encore trouvé vraiment. Peut-être que je ne trouverai jamais ma voie dans cette activité-là. Et pourtant j’y reviens toujours. »

Associé à l’écriture, ce sentiment d’être « perdu » ne cesse d’affleurer, s’étendant à tous les aspects de son existence : les liens avec autrui, dont il se sent douloureusement démuné (« Ce qui serait rassurant, ce serait des liens amicaux dans lesquels je me retrouverais, qui constitueraient pour moi un club, un syndicat, un parti, tout ça entre guillemets. Il y aurait un sentiment d’appartenance à une espèce de communauté, un cheminement commun ») ; la

relation avec lui-même, qu'il semble chercher à distendre par tous les moyens (« Je regarde beaucoup la télévision. La télévision, c'est féérique ! ») ; et la position dans le monde (« Je ne suis nulle part, dans aucune société »), réduite au « petit strapontin » que lui octroie l'écriture : « Je n'ai pas de métier, je n'ai pas de place dans la société, si ce n'est la toute petite place que j'ai sur un petit strapontin de fond de couloir, c'est ça. Alors je m'y accroche, à ce strapontin. »

On pourrait dire ainsi que l'écriture est ce qui fait sa perte, au double sens où il s'y « perd » mais où, en même temps, elle « fait », elle donne consistance à une perte de soi qui sans elle ne pourrait pas même s'accrocher à un quelconque objet. On comprend alors qu'elle puisse être une sorte de béquille identitaire, qui lui permet de « vivre » au triple sens où il en tire un statut, quelques subsides et, surtout, un objet autour duquel cristalliser un désarroi qui sans cet exutoire deviendrait sans doute, littéralement, invivable. On comprend aussi que, dans son aspiration désespérée à « devenir quelqu'un, c'est-à-dire quelqu'un d'autre », il puisse se définir comme « n'ayant pas trouvé sa voie », si la voie en question consiste à être un autre que lui-même : « Je suis plutôt perçu comme quelqu'un qui n'a pas encore trouvé sa voie. C'est triste, mais dans le fond je suis plutôt bien perçu dans le fait d'être mal perçu. »

Il s'agit cependant d'une « voie », et d'une façon d'être perçu, donc d'une façon d'être – même si c'est une façon bien paradoxale. Car à l'entendre insister, obstinément, sur une image aussi négative de lui-même, à l'entendre se dénigrer avec la même complaisance que l'on met d'ordinaire à se valoriser, à l'entendre produire de lui-même un portrait aussi réussi de « raté », on a le sentiment que c'est justement dans la mise au point attentive et soignée de l'expérience de n'être rien qu'il trouve à être, sinon « quelqu'un d'autre », ou même « quelqu'un » mais, au moins, quelque chose. Et dans cette certitude froidement désespérée d'habiter un non-lieu, dans cette détermination à poursuivre, par l'écriture, l'expérience de l'indétermination de soi-même, on sent que se construit, malgré tout, une posture : la posture de celui qui réussit trop bien dans le rôle du raté pour l'être absolument, de celui qui est trop incertain de ce qu'il est pour n'être pas, au moins, certain de n'être rien. De sorte que si l'écriture est pour lui une façon d'être perdu, ne faut-il pas l'entendre non seulement comme une façon d'être « perdu » mais aussi, et au moins autant, comme une façon d'être « être » ?

Par son absence de bornes – l'accès à l'écriture étant ouvert à tous, et la délimitation de l'œuvre toujours extensible – l'identité d'écrivain, plus encore que celle d'artiste, est sans doute ce qui peut s'approcher le plus d'un état d'indétermination. Cela explique également la difficulté, voire l'impossibilité de réaliser cette opération apparemment simple qu'est le dénombrement des écrivains : où l'on voit que ce qui va de soi dans le

monde ordinaire, comme le chiffre et la statistique, devient problématique dans le monde de la création.

Mais en tant qu'elle constitue, comme toute occupation professionnelle, un état défini antérieurement et extérieurement au sujet, elle est aussi ce qui confère à l'indétermination la « gravité » et le « sérieux » qui, selon Bourdieu, manquaient à Frédéric³³. Parmi toutes les variétés d'« occupations », toutes les occasions de tomber dans cette forme minimale de détermination qui consiste, en « faisant » quelque chose, à « être » quelqu'un, la création littéraire est bien ce qui rend possible cette injonction paradoxale – « sois indéterminé ! » – qui sert de pivot identitaire à tous ceux qui sont « déterminés à l'indétermination ».

¹ Pierre BOURDIEU, « L'invention de la vie d'artiste », *art. cit.*

² Cf. Nathalie HEINICH, « Devenir écrivain : une construction vocationnelle de l'identité », *Raison présente*, n° 134, 2000.

³ Pour une réflexion sur la spécificité de l'acte, et son irréductibilité aux différentes conceptions de l'action, cf. Gérard MENDEL, *L'Acte est une aventure. Du sujet métaphysique au sujet de l'acte pouvoir*, La Découverte, Paris, 1998.

⁴ Cette opposition a été développée à partir du statut des artistes plasticiens in Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, *op. cit.*

⁵ Sur ces trois modalités du « grand singulier » – saint, génie, héros –, cf. Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*

⁶ Cf. *Le Printemps des génies. Les enfants prodiges*, sous la direction de Michèle SACQUIN, Paris, Bibliothèque nationale/Robert Laffont, 1993.

⁷ « Pour traduire aux autres le monde tel qu'il se reflète en lui (ou s'imprime en lui) de façon unique, l'écrivain doit dire des choses inédites dans une forme nouvelle. Voilà bien l'écriture intransitive : écrire, non ceci ou cela (ce qui aura toujours déjà été fait), mais écrire tout court, de façon à s'écrire soi-même », Vincent DESCOMBES, *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 52.

⁸ « Le journal, c'est le confident, le consolateur, le médecin du solitaire. Ce monologue quotidien est une forme de la prière », AMIEL, *Fragments d'un Journal intime*, 28 janvier 1872, *op. cit.*, p. 291.

⁹ « Imaginerait-on un concours de journaux intimes ? » demande-t-il fort justement, Philippe LEJEUNE, « Cher cahier » *Témoignages sur le journal intime*, Gallimard, Paris, 1990, p. 25.

¹⁰ Cf. Nathalie HEINICH, « Façons d'être écrivain : l'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, XXXVI-3, juillet-septembre 1995.

- 11 Le terme est emprunté à Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT, *De la justification*, *op. cit.*
- 12 Pierre-Robert LECLERCQ, *Avez-vous vu Daradada ? Essai sur le métier de romancier*, Pierre Horay, Paris, 1977, p. 117. Pour une description dénonciatoire du fonctionnement d'un comité éditorial, cf. Michel DEGUY, *Le Comité*, Champ-Vallon, Paris, 1988. Dans un registre littéraire et humoristique, ce thème a été mis en forme dans des parodies de rapports de lecture, in Umberto ECO, *Pastiches et postiches*, Messidor, Paris, 1988.
- 13 Paul VALÉRY, « Notre destin et les lettres », 1937, in *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, Paris, 1962, p. 245.
- 14 Cf. Pierre-Michel MENGER, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 1989.
- 15 Cf. Nathalie HEINICH, « Publier, consacrer, subventionner : les fragilités des pouvoirs littéraires », *Terrain*, n° 21, 1993.
- 16 Cf. Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur*, *op. cit.*
- 17 Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, 1971, p. 52.
- 18 Cela a été développé in Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur*, *op. cit.*
- 19 Pour une approche philosophique de l'indétermination de l'œuvre d'art, cf. Étienne SOURIAU, « Le mode d'existence de l'œuvre à faire », *Bulletin de la société française de philosophie*, 1956, n° 1. Pour une application de ce thème à l'histoire littéraire, cf. Georges POULET, *La Pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1990.
- 20 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p. 10.
- 21 *Ibid.*, p. 298.
- 22 Cf. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63, n° 3, 1969.
- 23 Cf. Norbert ELIAS, *La Dynamique de l'Occident*, *op. cit.*
- 24 « Comme l'ont ressassé les multiples gloses du thème du *passant* (des *passages* de Paris, etc.) chez Baudelaire, l'artiste est d'abord celui qui ne fait que passer. Celui dont la liberté se manifeste d'un lieu à un autre, d'une situation à une autre, un jour au bordel, le lendemain chez la marquise, sans s'attarder ni s'attacher, sans privilégier un lieu par rapport à un autre et, surtout, en écartant tout jugement de valeur dans lequel pourrait poindre une intention morale au profit d'un jugement purement esthétique ayant pour seul principe la *vision* de l'artiste », Luc BOLTANSKI, Ève CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999, n. 48, p. 677.
- 25 Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 16 mars 1903, Grasset, Paris, 1945, p. 80.
- 26 *Ibid.*, 11 octobre 1941, p. 339-340.
- 27 Cf. Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, 25, 1999.
- 28 Cf. Luc BOLTANSKI, « Pouvoir et impuissance : projet intellectuel et sexualité dans le *Journal* d'Amiel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 5-6, novembre 1975.
- 29 Claude SIMON, entretien à *Libération*, automne 1989.
- 30 Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 10 mars 1902, *op. cit.*, p. 60.
- 31 *Ibid.*, 17 mars 1903, p. 81.
- 32 *Ibid.*, 16 mars 1903, p. 80.

33 « Mais le désintérêt et le détachement, la fuite du réel et le goût de l'imaginaire, la disponibilité passive et les ambitions contradictoires qui caractérisent Frédéric sont d'un être sans force interne ou, si l'on veut, sans gravité (autre mot pour dire le "sérieux"), incapable d'opposer la moindre résistance aux forces sociales », Pierre BOURDIEU, « L'invention de la vie d'artiste », *art. cit.*

3

Un investissement total

« Si j'étais boulanger, ingénieur ou journaliste, j'aurais un travail que je pourrais plus ou moins séparer de ma biographie, de ma vie quotidienne. Comme j'écris, je ne peux pas. Je suis pour ainsi dire toujours en service. Je n'ai jamais de liberté. Peut-être cela exclut-il le sentiment de bonheur dont vous voulez parler. »

Heiner Müller

L'investissement dans l'écriture est une constante des témoignages recueillis : investissement total, en tant qu'il implique la personne tout entière, même s'il emprunte des dimensions variées. Ce degré d'investissement dans une activité, une opinion, un état, est un paramètre rarement pris en compte par les sociologues. Ils disposent pourtant de quelques outils d'analyse concernant l'implication ou le détachement dans une interaction entre individus¹, ou dans la participation à un collectif² ; et l'opposition entre « engagement » et « distanciation » telle que la problématique Norbert Elias permet de réordonner toutes sortes d'expériences, depuis la situation d'urgence jusqu'à l'activité scientifique, selon le degré de naturalité ou de socialité des objets et, corrélativement, selon le degré de contrôle que les hommes sont en mesure d'exercer sur eux³. Mais la question du degré d'« investissement » personnel dans une activité – soit au moment où elle s'exerce, soit dans une temporalité élargie à l'ensemble de l'existence – semble rarement abordée en tant que telle dans la caractérisation des occupations professionnelles. Il s'agit pourtant d'une réalité première pour le sociologue, puisqu'elle intervient dès le

recueil et l'analyse des données : avant même de s'interroger sur le contenu des éléments recueillis par l'enquête, on devrait observer les modalités d'engagement dans la réponse – longueur des propos, caractère spontané ou sollicité des prises de parole, hauteur du ton, débit, etc. Elle est aussi, nous allons le voir, primordiale pour nos sujets.

La captation par l'écriture

Envisagée au moment où elle s'exerce, l'activité d'écriture apparaît fortement investie par celui qui écrit, tant en intensité de la concentration de l'énergie (être « tout entier à ce qu'on fait ») qu'en termes d'exclusivité (ne pouvoir faire « que ça »). En outre cet investissement semble ne dépendre que partiellement de la volonté du sujet qui, s'il peut décider de « s'asseoir à sa table », n'a guère en revanche la maîtrise du moment où il pourra vraiment « s'y mettre ». Et c'est dans cette zone intermédiaire entre la décision d'agir et l'abandon à une force vécue comme extérieure à soi que se loge l'« angoisse de la page blanche », qui fait à ce point partie de la panoplie de l'écrivain que beaucoup la mentionnent spontanément – souvent d'ailleurs pour la dénoncer au titre des « mythes », des « idées qu'on se fait » sur le métier d'écrivain.

Cette dénonciation peut participer d'une volonté de rétablir la singularité de l'expérience en mettant à mal tous les stéréotypes, fussent-ils des stéréotypes de singularité – volonté que nous verrons souvent à l'œuvre. Mais elle peut découler du fait que le sujet n'a effectivement jamais expérimenté une telle angoisse, pour peu que le temps de latence soit chez lui très réduit, ou bien encore qu'il choisisse de ne « s'asseoir à sa table » que lorsqu'il « sent que ça y est ». Dans ce dernier cas, il adopte la posture « inspirée » de celui qui s'en remet entièrement à l'appel, et non la posture « professionnelle » de celui qui travaille à heures fixes, s'imposant à lui-même la discipline routinisée que le créateur inspiré laisse s'imposer à lui, hors de sa volonté. Cet état d'« inspiration », caractérisant un moment

d'investissement particulièrement puissant dans l'activité créatrice, prend la forme d'une véritable captation par l'écriture. C'est un état où l'on se sent à la fois capable d'écrire et irrésistiblement poussé à le faire : pulsion très contraignante, même si elle procède non d'une force extérieure à soi (les horaires, la pointeuse) mais d'un sentiment intérieur.

Christiane Rochefort a décrit ce phénomène dans un intéressant témoignage de son expérience de romancière : « Une fois “captée”, je travaille pendant un temps horrible ; jusqu'à seize heures par jour ; il arrive que je ne me couche pas, que je me relève parce que les petites lampes ne veulent pas s'éteindre (presque tous nous sommes en quête d'un système qui permette d'écrire au lit dans le noir sans se réveiller). La bête sent la piste. Je suis entièrement embarquée. Comme on disait : ravi. »⁴ Ce « ravissement », qui peut s'imposer brutalement ou par une montée progressive, ressemble fort à une forme d'extase : sentiment de « sortie de soi », mélange d'intense plaisir et de relâchement du contrôle. On comprend ainsi qu'il soit comparé à une drogue : « Subitement ça m'intéresse. Je suis entrée dans le livre. À l'improviste. J'ai été captée. C'est un moment, ça, dans la vie d'écrivain. Je ne le donnerais pas pour de l'or. Pas pour de la drogue. Car c'en est. »⁵

D'autres encore font cette comparaison avec la drogue, tel ce dramaturge : « Je crois que c'est une drogue, en fait. Je peux rester deux ou trois mois sans écrire, mais je me sens en état de manque. » Ramuz évoquait une véritable compulsion à l'écriture : « Je ne puis plus passer un jour sans écrire ; vivre loin de mon encrier me cause un malaise et des remords ; rien n'est plus ridicule et j'ai conscience de la vanité de mes tentatives ; mais c'est une seconde nature à quoi je me suis obligé au début et qui m'oblige à mon tour, par un retour imprévu où l'on peut trouver quelque justice. »⁶ Et Flaubert témoignait, à sa façon, de l'ennui profond où le plongeait toute suspension de l'état de création : « J'ignore absolument, comme vous le dites, “le plaisir de ne rien faire”. Dès que je ne tiens plus

un livre, ou que je ne rêve pas d'en écrire un, il me prend un ennui à *crier*. La vie enfin ne me semble tolérable que si on l'escamote – ou bien il faudrait se livrer à des plaisirs désordonnés... et encore ! »⁷

Une temporalité totale

Toujours possible mais jamais certaine, cette captation rend particulièrement insupportable toute contrainte extérieure qui viendrait s'y opposer et, notamment, tout assujettissement à une activité professionnelle : ce pourquoi les compromis entre la nécessité extérieure imposée par la vie matérielle, et la nécessité intérieure imposée par la vie spirituelle, peuvent être générateurs de violents conflits internes. À la culpabilité de ne pouvoir mener à bien toutes les tâches, que connaissent bien les mères qui travaillent, s'ajoute la menace d'éclatement de soi, le sentiment d'approcher la folie : « De quoi devenir fou, de ne pas pouvoir répondre à cet appel ! »⁸

La double existence de Kafka

« Que tant que je ne serai pas libéré de mon bureau, je serai perdu purement et simplement, c'est ce qui m'apparaît clairement par-dessus toute chose, il s'agit seulement de tenir la tête haute aussi longtemps que possible pour ne pas sombrer. À quel point cela sera difficile et combien cela absorbera de mes forces, c'est ce que prouve le fait qu'aujourd'hui déjà je ne m'en suis pas tenu à ma nouvelle résolution de rester de huit heures à onze heures à ma table de travail, le fait qu'à l'instant même je ne tiens pas cette infraction pour un si grand malheur et que je n'ai fait qu'écrire hâtivement ces lignes pour m'aller coucher. »⁹

« Comme je voulais sortir de mon lit, je me suis écroulé. La raison en est fort simple, je suis absolument surmené. Non par mes occupations de bureau, mais par le reste de mon travail. Le bureau n'y a une part innocente que dans la mesure où, si je ne devais m'y rendre, je pourrais vivre tranquillement pour mon travail et n'aurais pas à y passer ces six heures de la journée qui m'ont surtout torturé le vendredi et le samedi, parce que j'étais plein de mes histoires, torturé à un point que vous ne sauriez imaginer. Enfin, je le sais bien, ce n'est là que du verbiage, je suis fautif et en butte aux réclamations les plus nettes et les plus justifiées

du bureau. Il n'en reste pas moins que, pour moi, c'est là une double existence tout à fait terrible, qui n'a vraisemblablement d'autre issue que la folie. »¹⁰

À la captation par l'écriture, marquant l'acte d'écrire au moment où il s'exerce, s'ajoute une autre caractéristique, plus générale, de l'investissement total : à savoir la difficulté à assigner un découpage standardisé des moments de la vie, entre-temps du travail d'écriture et temps hors travail. Au sens où elle désigne non seulement l'acte même mais aussi la disponibilité à écrire, l'écriture relève d'un état permanent, ou de ces activités qu'Erving Goffman qualifie d'« *all time-in* »¹¹. Elle excède en cela l'opposition ordinaire entre-temps de l'activité professionnelle et temps de loisir : à la différence d'un ouvrier, d'un employé, d'un commerçant, d'un artisan, d'un enseignant, d'un médecin, l'écrivain qui n'est pas en train d'écrire n'en est pas moins, virtuellement, en état de travail, forgeant des phrases dans sa tête, élaborant la construction d'une intrigue, ruminant les pages qui viennent d'être écrites ou prélevant dans ce qui l'entoure une matière à utiliser. « On dit toujours qu'un écrivain, il ne travaille pas, il est en travail. Ce n'est pas faux. J'ai essayé d'arrêter d'écrire, mais je n'y suis pas arrivé », note un écrivain qui utilise son journal intime comme une œuvre littéraire.

Le journal, justement, est ce qui permet à l'écrivain d'entretenir cette permanence de la disponibilité à l'écriture, même en l'absence d'un objet littéraire en cours d'élaboration ou d'un état d'inspiration. Au-delà du simple laboratoire d'idées ou d'anecdotes, il peut constituer un dispositif de mise en permanence de l'état d'écriture, un instrument de régulation de la disponibilité à écrire. Ainsi, un poète met en rapport la pratique du journal intime avec la question des « vacances » d'écriture, qu'il faut entendre dans son double sens de « loisir » (temps hors travail) et de vacuité (temps hors création) : « Actuellement je n'ai pas trop mal réglé le problème, avec la question du journal : c'est des semi-vacances. S'il y a quelque chose de très

fort qui me vient, ça figure là, ou dans le carnet qui est toujours en poche [...] Est-ce qu'on est en vacances par rapport à la nécessité de manger, de boire ? Non, je ne peux pas parler de rythme : c'est une fonction, comme de se nourrir, de sécréter. C'est la même chose ! »

On voit ici comment se lie la question de l'investissement, qui permet d'assimiler l'écriture à une fonction quasi biologique essentielle à la survie du sujet, et celle de la permanence temporelle. Car les façons de gérer cet état de « semi-vacance » qu'est la vacuité de l'écrivain non investi sur un texte, non poussé par l'inspiration, glissent vers la négation de toute possibilité de « vacances », au sens du temps de loisir s'opposant au temps de travail. C'est pourquoi l'irréductibilité de l'activité de création à une activité professionnelle ordinaire se cristallise dans l'incapacité du créateur à « prendre des vacances » ou, du moins, à accorder une pertinence à cette notion. Ce thème des impossibles « vacances de l'écrivain », ironiquement dénoncé par Barthes comme un « mythe » (« Gide lisait du Bossuet en descendant le Congo », etc.¹²), revient comme un leitmotiv chez les écrivains interrogés – qu'ils pratiquent ou non un second métier – en réponse à la question sur les « vacances d'écriture » : « Jamais. Pour moi ce serait comme si je manquais d'oxygène [...] S'il y a une devise qui est restée la mienne c'est bien "*nulla dies sine linea*", pas un jour sans une ligne » ; ou encore : « Jamais. Pour moi la vie n'est pas séparée, avec d'un côté le travail et puis le repos ou les vacances ou la décontraction ou la mise en sourdine. »

Ce refus ou cette incapacité à se mettre en vacances, qui entraîne souvent des problèmes relationnels (« C'est ma femme qui m'oblige à m'arrêter. Elle me demande d'arrêter par moments. Mais ça ne peut pas durer longtemps ») peut relever d'une éthique de la création exigeant la disponibilité permanente du sujet à son œuvre : « Quand je n'écris pas je me sens coupable de ne pas écrire. » Mais il peut s'agir aussi d'une mesure quasi vitale, un moyen de gérer une crise existentielle latente que seule

l'écriture parviendrait à tenir à distance : « Pendant trois ans, non, deux ans, je n'ai pas écrit, mais j'étais dans un mauvais état après ! » ; ou bien : « Je dois écrire, sans tricher, au moins trois cent vingt ou trois cent trente jours par an. [Et quand nous n'écrivez pas, qu'est-ce qu'il vous arrive ?] Eh bien, ça ne va pas bien ! » ; ou encore : « Quatre-cinq jours, ça va. Mais si au bout de quatre-cinq jours je n'ai pas ma machine à écrire, mes livres, etc., ça va mal, ah ça va mal ! »

À cette fonction quasi thérapeutique de l'écriture peut s'ajouter encore le sentiment moral qu'écrire est un privilège, auquel il serait injuste d'ajouter celui que représente, dans le monde ordinaire, le loisir : « En plus j'estime aussi que je n'y ai pas droit. Enfin, que je ne peux pas tout avoir. » De sorte qu'au total, lorsque les vacances – au sens de retrait temporaire et volontaire hors de l'activité d'écriture – ne sont pas radicalement exclues, ou drastiquement limitées, elles sont considérées soit comme menaçantes pour la santé mentale du sujet, soit comme une forme de rabaissement par l'imitation du plus grand nombre, synonyme de vulgarité et d'inauthenticité : « Oui, mais alors je suis vachement bête. D'ailleurs ici on me le dit, je mets des baskets, un maillot de bain, je vais me baigner, et alors je suis vraiment idiot, complètement ! Je ressemble vraiment à tout le monde. Je peux aller en vacances avec un bob sur la tête ! » On voit là concrètement ce que signifie la « réduction au général » propre au régime de singularité.

Ce n'est pas seulement cette opposition travail/loisir, si fortement inscrite dans le monde ordinaire des occupations professionnelles, que rend inopérante la temporalité totale de l'écriture : c'est aussi l'opposition entre contrainte et liberté, souffrance et plaisir. Car de même qu'écrire n'est pas plus assimilable à un travail que ne pas écrire le serait à des vacances, de même cette activité n'est pas plus synonyme d'obligation imposée de l'extérieur (sauf pour ceux, marginaux, qui écrivent par nécessité matérielle) que de liberté. Car c'est en vertu d'une contrainte ou d'une force

intérieure qu'on écrit : parce qu'on ne peut pas faire autrement, parce qu'on y est poussé par une nécessité vitale, « pour exister ». Aussi n'est-il pas davantage pertinent de faire de l'écriture un plaisir – comme on pourrait l'imaginer dès lors qu'on n'y voit pas un travail ou une obligation – que d'en faire une souffrance – comme le laisserait entendre son irréductibilité à la notion de loisir et sa perception comme contrainte. D'où l'ambivalence des propos qui tentent de décrire le type d'affect associé à l'écriture : « C'est du plaisir. Du plaisir masochiste. C'est du masochisme, ah oui ! » ; « Cette satisfaction de la souffrance et de sortir de la souffrance. Pendant que j'ai écrit j'ai souffert, mais en souffrant ça fait du bien. »

À cette opposition, peu pertinente, entre souffrance et plaisir, il est plus adéquat de substituer l'opposition entre sentiment de plénitude et sentiment de vacuité. Mieux adaptée au langage de la grâce et de l'extase, elle s'offre à la description à travers la relation au temps qu'entretient le sujet. Car l'écriture ne se vit pas dans la temporalité démultipliée propre aux états ordinaires, où l'on peut aussi bien se trouver renvoyé au passé proche et au passé lointain, se projeter dans l'instant suivant ou dans un futur à long terme, sans pour autant perdre sa capacité à être dans le présent même si on n'y est pas « pleinement », même si l'on n'y figure que distrait, à l'état de présence absente, de corps vidé d'une partie de son engagement dans l'instant. Au contraire – et de même que pour tous les états passionnels, dont l'état amoureux est sans doute la modalité la plus commune – l'écriture est, ou tend à être, l'expérience de cette plénitude que procure une temporalité au présent, où le sujet se trouve totalement et tout entier à ce qu'il fait.

En ce sens, il serait plus juste de parler à son propos d'une forme de bonheur : ce bonheur particulier que confère l'absolu de la présence, où le sujet se trouve soudain recomposé dans son intégrité sans laisser une part de lui-même dans un ailleurs, ou un avant, ou un après – sans « arrière-boutique », comme disait Flaubert à propos de l'amour. D'où, lorsqu'on a

connu cet état, l'expérience inverse du malheur profond qu'est l'incapacité d'y parvenir à nouveau : « C'est plus que du déplaisir, c'est des moments où je n'existe plus. Fondamentalement je n'existe plus. C'est le fait de ne pas arriver à écrire, je suis complètement niée, je ne suis plus rien ! » ; ou bien : « Oui, il y a des moments forts par opposition aux moments extrêmement éprouvants, que sont ceux de la période de blanc. Une alternance de moments qu'on pourrait qualifier de grâce, et des moments de désert total » ; ou encore : « Je n'écris plus, je ne publie plus. Je deviens en vacance, c'est-à-dire que je ne m'habite plus totalement. »¹³

Une activité totale

Cet investissement total dans une temporalité totale peut faire de l'écriture une activité totale – c'est là une spécificité du monde « vocationnel » par rapport au monde « professionnel ». C'est pourquoi le corps s'y trouve lui aussi impliqué, et le plus souvent sur le mode « pathétique » de la souffrance : « Comme le corps des rois révélait tous les symptômes de leur fonction, et aussi des risques qu'elle leur faisait encourir, le corps des écrivains s'expose et donne à voir tous les effets internes de l'œuvre se faisant. *Corps pathétique* donc, pour la plupart, corps qui n'est point un attribut superficiel, une pièce ostensible de la panoplie moderne de l'homme de lettres, mais la preuve toujours renouvelée que la nouvelle sacralité de la littérature très exactement *s'incarne*. »¹⁴ Par cette sollicitation des ressources corporelles, allant souvent jusqu'au *pathos*, l'expérience de l'écriture s'apparente au « transport mystique » qui, lui aussi, s'incarne dans une chair volontiers souffrante¹⁵. Flaubert témoigne ainsi de son empathie physiologique avec ses personnages : « Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, – ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien

empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, – deux indigestions réelles car j’ai vomi tout mon dîner. »¹⁶

On comprend ainsi qu’échappant à l’expérience purement esthétique, dont elle relève *a priori* en tant qu’activité de création, elle puisse aussi être décrite dans des termes qui pourraient s’appliquer à l’expérience esthétique de l’activité sexuelle, comme le suggèrent les écrivains qui évoquent « quelque chose de sexuel vraiment dans mon écriture », « la grâce, l’extase, le sexe », « un état de désir impératif devant la littérature à faire, à pénétrer si vous voulez ». Et comme la sexualité, l’écriture peut tourner à l’obsession : « J’écris sans arrêt, je ne pense qu’à ça toute la journée, ça, il faut le dire, ça c’est une maladie, toute la journée je ne pense qu’à ça. Depuis que je suis né ou presque, enfin depuis que j’écris vraiment, que je me suis intéressé à ça, toute la journée, je ne pense qu’à ça ! », explique un romancier.

Tout aussi pertinent peut être le langage de l’expérience mystique : « Ce sont des doutes pour tester la foi, pour la mettre à l’épreuve. Je n’ai jamais, par exemple, douté de ma mission ni de ce que je fais ! Je n’ai jamais douté de ma vocation et de l’importance de ce que je veux faire », affirme l’écrivain qui s’avouait ainsi « obsédé ». Et c’est, en outre, de l’expérience éthique que peut relever l’écriture, lorsqu’elle est vécue comme une mission d’intérêt général : « Je pense que c’est la responsabilité première de l’écrivain, une éthique et une esthétique et une mystique même, de penser que ce qu’on écrit doit être publié. Et ça donne une exigence et une conscience de ce qu’on doit transmettre, absolues », continue ce même écrivain.

Enfin, c’est non seulement l’expérience de l’au-delà (mystique), l’expérience des autres (éthique), l’expérience des objets et des corps (esthétique et esthétique) qui se trouvent engagées dans l’écriture, mais aussi l’épreuve existentielle que fait le sujet de sa présence particulière dans le monde. Nombreux en effet sont les écrivains qui font de l’écriture un

enjeu existentiel absolu : une façon d'être au monde (« Je ne peux pas ne pas faire cette chose-là, pour exister. C'est une sorte de nécessité ontologique »), une façon de naître (« Quand j'écris c'est pour renaître, une renaissance c'est se refaire autrement comme quelque chose qui est mal fait et qu'il faut refaire, une espèce d'engendrement ») ou de naître à soi-même (« On se dépouille à chaque palier des choses pas essentielles pour arriver, justement, à l'essentiel. Je commence à être moi, voilà, petit à petit, arriver à exister, à être moi »), voire de ne pas mourir : « Je ne peux pas plus me passer de l'un [lecture] que de l'autre [écriture] : qui voudrait m'empêcher de faire l'un ou l'autre me tuerait ! Si on me retirait mes livres ou ma plume, je crois que je me suiciderais. » Ou, plus simplement : « De toute façon, ma vie c'est d'écrire. »

Le partisan

Toute la vie de ce poète a été vouée à la « défense et illustration », comme il le dit lui-même, de cette cause qu'est la littérature : la « langue française », érigée en valeur menacée (« Si nous perdons la langue française nous perdons l'allemand, l'italien, l'anglais, l'espagnol en même temps, alors tout va devenir absent ») ; le « livre », érigé en objet sacré (« la transmission sacrée du livre ») ; ou encore la « parole », le « verbe », la « culture ». Et comme toutes les grandes causes, celle-ci a eu ses combattants et ses martyrs, qui constituent les références du passé pour ce qui est de la « défense », au même titre que les grands noms de la littérature pour ce qui est de l'« illustration » : « Tant d'écrivains sont morts dans les camps à cause de la parole, à cause du verbe, à cause de quelques mots, du tract qui a été distribué, et celui qui portait une grenade ou un fusil, c'était la même valeur que celui qui portait un mot, un tract, et que nous avons retrouvée, avec le danger en moins, en 68 par exemple. »

Aussi son dévouement à la littérature relève-t-il moins de la dévotion solitaire du moine que du combat mené par un « petit groupe » ou, parfois, une « grande équipe » (le « nous » revient comme un leitmotiv dans l'entretien), contre la menace informelle d'un « eux » incarné de préférence dans les différentes figures du commerce : les représentants (« Et puis dans les services commerciaux, les représentants qui font la tournée des éditeurs : la couverture doit leur plaire, presque bientôt la forme doit leur plaire ! »), le mercantilisme éditorial (« Dans les maisons d'édition, comment appelle-t-on un livre ? Un produit ! C'est

un produit ! »), l'internationalisme marchand (« Il y a les tractations qui se font dans les salons internationaux, dont le principal est Francfort. C'est le marché aux bestiaux ! »), et toutes les formes de prostitution de la littérature : « À Francfort, le trafic il se faisait où ? Pas sur place : c'était dans les grands hôtels, le trafic se faisait dans les couloirs des grands hôtels, autour des déjeuners et tout ça. »

Dans cette lutte des « petits » investis des valeurs les plus hautes contre les « gros » menaçant ces valeurs, se rejoignent deux grands principes du militantisme : le bénévolat et la clandestinité. Forme profane du sacerdoce (« C'était un peu un sacerdotat. Nous étions très mal payés »), le bénévolat implique l'effacement de l'intérêt personnel devant l'intérêt général, qu'il avait expérimenté à travers le scoutisme. La clandestinité, elle, est présente tant à propos des problèmes de diffusion de la poésie qu'à propos de la Résistance : « Pour moi, c'est la Résistance qui a compté. La Résistance a été pour moi décisive : pour les liens humains, les liens sociaux, la carrière, et les relations par la suite. »

Cette triple association entre le dévouement à une cause, le petit groupe et la clandestinité, se retrouve dans son itinéraire sous une double forme, à la fois professionnelle, à travers les fonctions administratives d'assistance aux écrivains qu'il occupa longtemps (« Nous formions une sorte de franc-maçonnerie, et la franc-maçonnerie en plus existait dans le milieu administratif »), et politique, à travers son appartenance au parti communiste : « Il faut être franc : j'ai appartenu au Parti communiste français, auquel j'appartiens toujours. En entrant dans la Résistance en 1943. » Et dans cette dernière appartenance se retrouve le principe des valeurs, des positions, des opinions, qu'il investit non plus sur la politique mais sur la littérature : références au monde du travail (l'écrivain défini comme « artisan », « tailleur », « cordonnier »), au syndicalisme (« un écrivain chômeur, ça peut arriver : la maison d'édition qui leur a publié cinq, six, sept ouvrages et qui ne les prend plus, je considère que c'est criminel, c'est un crime contre l'esprit et c'est un crime contre l'homme ! »), à la lutte contre l'invasion américaine ou contre la censure (« C'est maintenant qu'il y a la censure ! ») ; éloge de l'Union soviétique (« Là on peut se dire poète ! Je peux me dire poète, on n'est pas mis de côté ! »), du patriotisme (« Le mot patrie existe ! ») et, enfin, de la « dictature de l'intelligence » (« Il y aura dictature de l'intelligence retrouvée, et de la mémoire retrouvée ! »), ainsi que de l'interventionnisme d'État : « S'il n'a pas de métier, moi je suis pour que l'État contribue à lui donner pour deux ou trois ans, ou plus, cinq ou dix, ou même plus, tout le temps, une place dans la société : qu'il soit rétribué, même pas énormément. »

Ainsi, chez ce militant de la littérature, ce résistant engagé dans la poésie, ce syndicaliste du verbe, peuvent coexister deux exigences éthiques : celle, culturelle, de la vénération envers l'écriture et l'inspiration du poète (« tout en gardant en moi ce fond de religiosité ») ; et celle, politique, de l'égalité de tous les citoyens, mais défendue ici sur le mode syndical de l'assistance aux auteurs plutôt que sur le mode idéologique de la « démystification de l'écrivain », investie par les jeunes de l'après-68 pour argumenter leurs revendications égalitaires : « C'est bon pour l'écrivain que tout ça soit démystifié, parce que là, allons-y, on est à égalité ! Mais en même temps il faut une revalorisation de la chose écrite. » Aussi cette

solidarité entre proches qu'appelle l'investissement syndical donne-t-elle à l'engagement de cet écrivain (qui écrit des poèmes « contre le racisme », « pour la Résistance », « contre le fascisme », « contre l'oppression ») une double coloration : non seulement celle, politique, de l'implication des intellectuels dans la lutte pour la défense de valeurs extralittéraires, mais aussi celle, plus individuelle, de l'insertion dans un réseau d'amitiés au sein duquel trouver une « place ».

Cette expression – la « place » – revient souvent au cours de l'entretien, comme son insistance sur la nécessaire « insertion » ou « réinsertion » des écrivains dans la société, ou sur la nécessité de donner « droit de cité » au théâtre. Il est lui-même intégré dans différents réseaux, des « groupes », un « grand corps » syndical (« Je n'ai jamais été coupé. Je ne me sentais pas isolé du reste. J'étais bien »), et sa carrière éditoriale, très complète, lui a permis d'occuper tous sortes de postes : attaché de presse, conseiller littéraire « dans une grande maison », critique, poète, responsable administratif. C'est ainsi que cet enfant de l'immigration, dont le français n'est pas la langue maternelle et dont la culture d'origine est fortement imprégnée de religion (« L'Église, c'était le fondement »), a pu nouer en une même posture, existentielle et professionnelle à la fois, l'aspiration individuelle à une place au sein d'une société étrangère, la vénération universelle due aux valeurs de l'esprit, et le combat collectif contre ceux qui en incarnent la menace : toutes attitudes qui, malgré leur hétérogénéité, peuvent trouver dans la littérature une possible conciliation, comme le démontre concrètement ce poète-partisan qui, sans renier aucune de ses valeurs, a su faire d'une double profession de foi – politique et littéraire – une profession tout court.

Une mise à l'épreuve

Il n'est pas étonnant que l'écriture, engageant de façon aussi intense des dimensions aussi variées de la relation au monde, puisse être associée à une « épreuve », au double sens de « souffrance » (« Douleur, souffrance, solitude, folie qui grignote. Ça alors on paie ! On paie ! », dit une romancière) et de « dispositif permettant d'attribuer les états de grandeur »¹⁷. Mais la grandeur qui est en jeu dans cette épreuve n'est que marginalement définie par rapport à autrui – ce pourquoi elle débouche rarement sur un litige ou un conflit. Car ce qui s'y trouve engagé c'est, avant tout, une image de soi : l'image de soi à soi médiatisée par une instance de reconnaissance extérieure (éditeurs, prix littéraires, critiques, lecteurs), autant que l'image de soi vécue dans l'autoréflexivité dès lors que

le sujet s'est fixé à lui-même un objectif indexé sur sa capacité d'écrire ou d'être publié. C'est alors une véritable mise à l'épreuve de soi qui se joue dans l'écriture : tels ce poète de province qui attribue sa dépression nerveuse à ses échecs successifs à faire publier son recueil de poèmes, ou cet enseignant qui s'était promis de se suicider si à trente ans il n'avait pas publié un roman (il a depuis longtemps dépassé, sain et sauf, cette échéance).

L'écriture peut donc être à la fois l'enjeu (« arriver à écrire ») et le moyen (« devenir écrivain ») d'une épreuve identitaire susceptible de modifier profondément la définition du sujet. Elle sera une épreuve par défaut de grandeur, dès lors qu'il y aura rabaissement de l'état réel par rapport à l'état visé (incapacité à entamer ou à terminer une œuvre, échec à la publication, indifférence ou rejet des critiques et des lecteurs) ; mais elle pourra être aussi, à la limite, une épreuve par excès de grandeur, dès lors que le changement d'état se fait de façon à la fois massive et brutale, comme avec certains prix littéraires¹⁸.

Le moine

Cet écrivain est entré en littérature par une circonstance dont le récit, elliptique, évoque une véritable conversion : soudaine (« J'ai commencé à écrire dans la nuit du 24 au 25 décembre 1948 ») et secrète : « Je ne l'ai jamais raconté et ne le raconterai à personne. Quelque chose s'est passé dont je ne parle pas » (et il se trouve que, par ces hasards quasi miraculeux de la recherche, cet entretien a eu lieu à la date anniversaire de cette « conversion » : « Ça fait quarante ans cette nuit », confia-t-il).

Il vit depuis dans le dédoublement, entre un métier (enseignant) où il n'investit guère que les nécessités de la vie matérielle, et cette mission hautement spirituelle qu'est la tâche littéraire à laquelle il a voué son existence. Or cette tâche, qui ne relève pas d'une occupation professionnelle et moins encore d'un passe-temps, excède même le devoir moral pour ressortir à une mission : choix délibéré et non pas imposition extérieure, préoccupation exclusive et non pas occupation parmi d'autres, c'est un investissement maximal, grâce auquel tout le temps dont il dispose est mis au service de l'écriture. À la question « Avez-

vous d'autres activités de création que l'écriture ? », il répond : « Non, absolument pas. J'écris, c'est tout. »

Cette existence est donc marquée par une double consécration : consécration *de* l'écriture comme finalité absolue de sa propre existence, consécration de soi à l'écriture. Celle-ci induit une coupure, une séparation d'avec le monde ordinaire, en lequel nulle téléologie ne vient organiser la succession des moments de l'existence. Mais il s'agit là d'une coupure secrète (bien que nullement frappée d'interdit), et invisible (quoiqu'elle puisse, à certaines conditions, se donner à voir), génératrice d'une double identité : celle, ouverte, de l'enseignant, telle qu'il la définit lui-même en recourant aux termes standards de l'état-civil (« M.L.R., professeur agrégé, avec une carrière qui s'est déroulée sur trente-sept ans, marié, père de trois enfants ») ; et celle, fermée, accessible à quelques élus, de l'écrivain, qui ressortit à une vie non seulement privée (« J'ai considéré ça comme la vie privée, d'écrire »), mais plus privée encore que ne l'est la vie de famille (« J'ai eu quelques petites publications avant que mon père ne meure, mais je les dissimulais pour qu'il ne les trouve pas. Je ne voulais pas qu'il le sache »). Ainsi s'installe une bipartition entre deux espaces identitaires : celui, public, de la profession, où le sujet se définit par son titre et ses liens familiaux, et celui, privé, de l'écriture, où le sujet, défini indépendamment de ses liens à autrui, n'est rattaché qu'à l'ensemble ouvert des textes dont il est l'auteur.

L'espace privé de l'écriture est soigneusement préservé, même s'il importe de ne pas le laisser envahir toute l'existence, conformément au motif classique de la « distraction » du créateur, « absorbé » par sa création : « Je n'étais pas très présent. Je n'entendais pas ce qu'on me disait. J'étais absorbé. » Mais ce souci ne porte pas seulement sur le temps qu'il arrache à ses activités publiques ou familiales pour le consacrer à sa mission : il concerne également le maintien de cette barrière invisible entre ces deux espaces, comme si l'identité d'écrivain avait comme conditions de possibilité, non seulement la capacité effective d'écrire, contre l'envahissement par le temps de la vie ordinaire, mais aussi l'imperméabilité entre ces deux espaces, le maintien de leur distinction, la préservation du secret qui marque la différence entre l'un et l'autre.

D'où la récurrence, dans l'entretien, des figures du secret (« Je ne le raconterai à personne », « c'est le secret professionnel », « une raison autobiographique dont je ne peux pas parler parce qu'il faut être discret »), y compris concernant les raisons – aussi secrètes que celles qui présidèrent à son entrée en écriture – de sa décision d'arrêter d'écrire à un certain moment de sa vie, peu avant qu'ait eu lieu l'entretien. D'où, également, ce paradoxe que constitue l'effort pour « faire semblant de ne pas être » soi-même en soustrayant ses propres publications aux regards des élèves, autrement dit en tempérant les effets propres à toute mise dans l'espace public de ses propres œuvres par le silence et le regard aveugle de celui qui tient à préserver, sinon l'incognito que permettrait le recours au pseudonyme, du moins la discrétion, c'est-à-dire la séparation : quitte à renoncer, en même temps qu'au passe-frontières, à tout « passe-droits sur ses textes », engendrant « cette espèce de paradoxe qui est que lorsque j'étais professeur, les années venant, j'ai dû ne plus faire semblant de ne pas être L.R. Il m'est arrivé d'avoir des élèves ayant ostensiblement un de mes livres sur leur table. Je

crois qu'il n'est arrivé qu'une seule fois qu'un élève essaie de m'interpeller sur ce point-là, mais il sentait que je ne voulais pas. Le prof de philo, c'est le prof de philo. Je faisais mon travail comme beaucoup de monde, et je n'essayais pas d'avoir des passe-droits sur mes textes ».

Cette séparation omniprésente de sa propre existence en deux mondes, l'un ouvert (quoique restreint à l'espace de la classe et de la famille), l'autre secret (quoique élargi à l'espace public de la mise en circulation éditoriale), évoque l'univers religieux du sacré, tel que le définissait Durkheim¹⁹. La figure propre à cette forme religieuse d'implication dans l'écriture n'est pas celle du prophète (car la religion de l'écriture à laquelle il s'est converti est déjà un culte établi et célébré par bien d'autres avant lui), ni du prêtre (car sa mission n'est pas de la livrer au monde profane, dont il se tient à distance), ni bien sûr du simple fidèle (car l'écriture, plus qu'un objet de culte, est une véritable mission). Et ce n'est pas non plus celle du saint, car si sa vie est, du point de vue de la consécration à l'écriture, exemplaire, elle ne l'est en cela ni plus ni moins que celle des quelques pairs avec qui il partage son sort, à l'abri de ces murs invisibles qui – tels les murs d'un couvent dont seuls les occupants connaîtraient l'existence – coupent du monde ordinaire, en même temps qu'ils les lient entre eux, ceux qui ont consacré leur vie à l'écriture.

Car ce moine, quoique isolé dans son tête-à-tête avec la création (« Je suis un solitaire, un sauvage, un mauvais caractère »), n'est pas seul : il appartient à un cercle d'initiés, un petit réseau d'amis, auteurs comme lui. C'est spontanément qu'il évoque « le problème des amitiés » et « le groupe que nous formons » (« On est un réseau. C'est un réseau d'amitié, de complicité »), insistant sur le thème de la « fidélité » qui soude cette sorte de club informel basé sur la relation épistolaire, seule source de « joie » à l'intérieur de cette épreuve qu'est l'écriture : « J'ai toujours écrit des choses très difficiles, très éprouvantes. Cela dit, c'est vrai que les grandes joies de ma vie, c'est quand même des joies d'écrivain et c'est le fait que des personnes que j'admire beaucoup aiment ce que je fais. Quand je reçois une lettre, c'est le bonheur. C'est un bonheur comme ça, intense, profond, mais ça ne supprime pas l'angoisse, ça ne supprime pas le doute sur la littérature elle-même. Oui, ce sont de grandes joies. » Ces liens constants entretenus par l'écriture, à l'abri des regards du monde, avec un petit groupe de pairs, lui permettent de supporter les inconvénients propres à la vie monacale : la réclusion, vécue sous la forme de l'exil en province, loin de cette Rome des écrivains qu'est Paris (et qui lui permet d'économiser à la fois le temps et l'argent qu'il pourra consacrer à l'écriture) ; l'ascèse, dans le sacrifice de toute distraction, de tout voyage, de tout loisir, de toute vacance (« Le temps libre, c'est-à-dire en fait les dimanches et les fins d'après-midi, les vacances, je passais l'essentiel de mon temps non pas à voyager ou des choses pareilles, mais à cette table ici à écrire, parce que ça prenait beaucoup de temps, tout le temps libre pratiquement »). Sa seule concession à la vie ordinaire est sa situation familiale, qui échappe au traditionnel célibat des écrivains et des clercs – ce qui, admet-il, « n'a pas été facile ».

Il connaît en revanche le sacrifice et le renoncement – à Paris, à une carrière universitaire et à toute forme de loisir ou de gratification mondaine – dont il fait la clé de ses principaux choix d'existence, ainsi que la souffrance, qui tient non au regret de trop sacrifier mais, au

contraire, à la douleur de ne pouvoir sacrifier assez à l'écriture : « Ce qui m'a causé le plus de souffrance, aussi, c'est quand les périodes de grande activité littéraire, de création comme on dit, ne tombaient pas nécessairement pendant les vacances. » Tel un chemin de croix, l'acte d'écriture relève d'une épreuve, héroïque en tant qu'il constitue un passage à la limite de ses propres possibilités : « Mais le chemin suivi est plutôt quelque chose d'épuisant, c'est au niveau même de l'épuisement, de la fatigue, etc., qu'à un certain moment peut-être quelque chose surgit. » Et de même que la foi de l'authentique croyant excède tout contrôle rationnel, basculant dans l'imprévisibilité, de même, malgré l'astreinte à une routine, à une régularité des actes d'écriture (« J'ai toujours travaillé très régulièrement »), sa vocation est indissociable de la crise : « L'écrit, c'est le fait de se dire : ce n'est pas possible. Je passais d'un ouvrage à un autre en détestant celui d'avant. La crise, c'est la rupture. »

Ainsi enfermé, avec quelques semblables, dans ce monastère invisible qu'est pour lui la littérature, l'écrivain qu'a été cet homme durant près de quarante années a vécu dans l'alternance de la foi et du doute : tel le moine qui ne cesse de prier tout en ne cessant d'être inquiet (tantôt de l'existence même du dieu auquel il s'est voué, tantôt de la valeur de sa propre vocation), il n'a cessé ni d'écrire, ni de douter : doutant parfois de la validité de l'objet auquel il consacra sa vie (« Est-ce que ça vaut seulement la peine ? »), et parfois du sens même de cette relégation anticipée loin du monde (« Est-ce que j'ai eu raison ? »), dont il ne sera jamais assuré, pour autant, qu'elle fera son salut.

Une « mise en intrigue »

Si elle apparaît comme une épreuve, l'écriture peut aussi faire office de réparation. C'est le cas lorsque le sujet souffre de troubles identitaires, tel le sentiment de flottement ou de vacuité existentiels, dont témoigna Nathalie Sarraute : « J'ai l'impression que là où je suis, il y a comme une place vide [...] Je n'ai pas de personnage [...] Je n'ai pas de sentiment d'identité. »²⁰ Ce peut être également un trouble plus contingent, succédant à une épreuve, comme on le voit dans ce récit par un jeune romancier de sa mise à l'écriture : « C'est un événement assez banal : j'ai été convoqué au rectorat pour un poste à l'Éducation nationale, j'ai eu un entretien avec un inspecteur, et puis en rentrant chez moi je me suis mis à écrire. C'était un moment pénible, parce qu'il cherchait à voir si j'avais de l'autorité, si j'étais, si j'avais le profil, quoi ! C'était pénible ! Mais je n'éprouvais même pas un sentiment de dépit : un peu anesthésié seulement – et puis je me suis

réveillé en écrivant ce livre ! [Q. *Combien de temps après le rendez-vous ?*] Le jour même, je crois. »

C'est que l'acte d'écrire, dans ses différentes formes – dramaturgique, romanesque, poétique – peut constituer une « mise en intrigue », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, en laquelle se construit, en même temps qu'une temporalité, une cohérence, qui n'est pas seulement de l'ordre d'un récit mais aussi de la « dialectique de l'identité personnelle »²¹. Celle-ci peut être rapportée, comme l'a suggéré Jean-Pierre Vernant, à trois « moments » de récit – biographie, autobiographie, confession – superposables à trois dimensions de l'identité – l'individu, le sujet, le moi²². Les personnages sont, dans un premier moment, les porteurs privilégiés de cette construction de cohérence – qu'il s'agisse de personnages de fiction ou de personnes réelles transformées par la légende en personnages –, en lesquels peut se projeter le sujet à la recherche d'un ancrage identitaire : « Ce qui s'est passé, c'est qu'en fait, quand je lisais Proust, par exemple, je m'identifiais au narrateur. Ou quand je lisais Valéry, je m'identifiais à monsieur Teste, de manière très classique comme ça, ces identifications à des personnages d'écrivains. C'est comme ça qu'un jour j'ai écrit. C'est comme ça que ça s'est passé. » Et c'est de la même façon que, selon un processus classique d'identification, le « personnage » de l'écrivain, incarné dans tel ou tel auteur, peut cristalliser une « envie d'écrire » détachée d'un objet précis à exprimer, mais attachée à l'image de soi écrivant : « J'aurais bien aimé raconter, moi aussi [comme Anne Frank], quelque chose de ma vie, le soir. Mais quoi ? Je me voyais devant un carnet, appliquée, occupée à “dire”. »²³

Mais plus peut-être que la projection dans la construction biographique, fictionnelle ou légendaire, la projection dans l'autobiographie est l'instrument par excellence de cette « mise en intrigue » de soi par l'écriture. Le récit autobiographique en effet peut comporter une dimension quasi thérapeutique, par le travail de mise en cohérence, à la fois logique et

temporelle : « La cure analytique et l'autobiographie se rejoignent encore dans la visée qu'un *je* y poursuit de son unité, par leur élection commune du champ dans lequel elles choisissent de se déployer ainsi que du mode sur lequel ce champ se découvre : le langage et la remémoration. »²⁴ C'était là ce que Cendrars nommait joliment « glisser sa vie comme une feuille de papier carbone entre deux feuilles de papier blanc »²⁵. On pourrait ainsi parler d'une fonction « sotériologique » de l'écriture, en tant qu'elle est vécue comme un instrument de salut – même s'il est moins d'ordre spirituel que d'ordre existentiel. Cette fonction peut être assumée par la seule activité d'écrire, indépendamment d'un accès à l'état d'écrivain : ce pourquoi elle apparaît aussi dans le journal intime, ce moment de la « confession » pratiqué aussi bien par les simples écrivains que par les authentiques écrivains, et susceptible parfois de transformer l'un en l'autre, comme dans le cas d'Amiel. Qu'il serve, selon ce dernier, à « rétablir l'intégrité de l'esprit et l'équilibre de conscience, c'est-à-dire la santé intérieure »²⁶, ou, selon Blanchot, à conjurer la « peur et l'angoisse de la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre »²⁷, le journal intime fournit un instrument de cohérence et de maîtrise de soi, une sorte de tracé identitaire : « Je crois qu'il faut écrire, pour ne pas perdre, se perdre, s'égarer dans les méandres de sa vie » ; « C'est à peine de l'écriture. Mais ce n'est pas non plus un cri : c'est, je le répète, une tentative de maîtrise. »²⁸

Investi comme le lieu d'une projection de soi-même (éventuellement dénonçable comme un « truc nombrillissime »²⁹), au point que sa destruction peut être vécue comme une amputation (« Je les [ces cahiers] regrette d'autant plus que j'ai ressenti ces arrachements de pages comme des mutilations douloureuses » ; « Ils constituent ce que j'ai de plus précieux au monde, comme s'ils étaient une partie de moi-même. Les perdre pour moi serait une épreuve terrible, une grave amputation en quelque sorte »³⁰), le journal apparaît le plus souvent comme détaché d'un rapport à autrui : « J'avais et j'ai toujours le sentiment que j'en viendrais

insensiblement [en donnant à lire] à jouer, à tricher, à écrire pour l'autre – bref ! à me retrouver aux antipodes de cette exigence de dévoilement (se dire et se chercher) de soi qui était l'essence de ce journal. »³¹ En cela il se différencie de l'écriture « publique », destinée à la publication, avec laquelle toutefois il peut partager une même fonction de salut.

Ces différentes formes de « mise en intrigue » par l'écriture montrent à quel point celle-ci peut être investie tant comme une épreuve que comme une ressource identitaire, à la fois mode de réparation des blessures, instrument de cohérence des moments de soi-même et lieu imaginaire d'un lien possible avec autrui : « C'est mon moyen de me réaliser. Je pense que ça me permet de passer des journées et des semaines seul. Ça me donne l'impression de ne pas être coupé du monde. »³² C'est pourquoi l'impuissance à écrire peut être vécue, à la limite, comme une forme suprême de déréliction, une impuissance à vivre même : « Dès huit ans écrire m'a semblé la seule chose acceptable dans la vie, la seule manière de dire mon existence de manière décente [...] Je n'écris plus, je ne publie plus. Je deviens en vacance, c'est-à-dire que je ne m'habite plus totalement », témoigne un « diariste » pour qui sa « rencontre avec le journal intime » est venue, dit-il, d'une « impuissance de la plume »³³.

« Gagner sa vie »

L'investissement de soi dans l'écriture n'en fait pas seulement une mise à l'épreuve en même temps qu'une possible mise en intrigue de soi, mais aussi, à la limite, une mise en jeu de soi-même dans sa capacité de survie : « À une époque, je voulais m'en débarrasser [de l'écriture] – le projet, peut-être un peu comme un suicide, parce que je ne voulais plus écrire à ce moment-là. Et en fait c'est peut-être là où j'ai écrit les choses les plus intéressantes, parce que j'avais des choses à dire », raconte un romancier. Ici, l'allusion au suicide est prise dans une double équivalence : d'une part, entre la décision de ne plus écrire et la décision de mourir ; et d'autre part,

entre la qualité ou l'authenticité d'une écriture et la capacité de l'écrivain à approcher du point-limite où c'est son existence même qui se trouve engagée.

Cette double mise en équivalence de la vie et de l'œuvre (pas de vraie vie sans écriture, pas de véritable écriture sans une mise en jeu de sa vie) rend à la fois possible et, à la limite, banal, le sacrifice de l'écrivain à son œuvre, au point qu'on peut voir dans ce thème un « cliché » du créateur. Car si la valeur de la vie est faite de la grandeur de l'œuvre et si, réciproquement, celle-ci tire sa force des forces prises à celle-là, alors le sacrifice, la souffrance, l'ascèse de la personne entièrement dévouée à sa création, ne relèvent même plus d'un choix à faire, mais d'une évidence – fût-elle génératrice de tensions, de sacrifices ou, plus trivialement, de compromis. Et si une telle expérience peut se dire sans trop de difficultés ou sans risquer de verser dans l'ostentation, c'est bien qu'elle apparaît à celui qui en fait l'épreuve moins comme un acte d'héroïsme (qu'elle représente aux yeux d'autrui) que comme un geste de salut : « Mais de 1932 à 1956, ce silence, cette solitude, ça a été quelque chose d'inimaginable. Sartre m'avait dit : si vous continuez à écrire comme ça, vous allez faire le sacrifice de votre vie », témoignait Nathalie Sarraute en 1989, dans un entretien à *Libération*.

L'œuvre « demande à celui qui la rend possible un sacrifice. Le poète appartient au poème, il ne lui appartient que s'il demeure dans cette libre appartenance », déclarait Blanchot³⁴ : pour ceux qui vivent ainsi l'investissement dans l'écriture, on conçoit combien serait réductrice une lecture strictement « professionnelle » ou encore « marchande » de cette occupation, dès lors qu'on tenterait de l'assimiler aux activités alimentaires susceptibles de procurer un revenu. Compte tenu en effet du « paradoxe » qui préoccupait tant Jack London³⁵, effet de l'antinomie entre l'ordre du marché et l'ordre de la création, on comprend mieux à présent la faible pertinence de tout rabattement du second sur le premier, au moins sur le plan du vécu subjectif. Ainsi, lorsqu'un écrivain déclare « j'ai mis en place

un dispositif, avec plein de détails sur des cahiers, et avec ça j'ai de quoi vivre pour le restant de mes jours », on ne peut qu'être frappé de l'hétérogénéité entre le « j'ai de quoi vivre pour le restant de mes jours », qui évoque des ressources financières, et le « dispositif avec plein de détails sur des cahiers », qui renvoie à une forme d'équipement de l'inspiration. C'est que si l'écriture « fait vivre » un écrivain, ce n'est pas tant par les profits matériels qu'il peut en retirer que par ce qui le « fait exister » en tant qu'auteur, construit par ses propres œuvres, auxquelles il s'identifie.

Car parmi toutes les façons possibles de se construire soi-même par ses actes, c'est-à-dire de transformer son activité en identité – en faisant des enfants, en faisant fortune, en faisant carrière, en faisant une œuvre –, cette dernière est sans doute la plus personnelle. Moins répandue que la procréation, la création reste en effet, par la signature, très fortement attachée à la personne (contrairement aux enfants, qui s'autonomisent, et à la fortune, qui se transmet), et elle est particulièrement susceptible d'une définition singulière, non standardisée (contrairement à la fortune encore, qui se mesure par des équivalents monétaires, et à la carrière, qui déroule pour toute une catégorie d'individus de semblables moments³⁶). On comprend ainsi l'importance qu'y prend l'enjeu existentiel – cette réduction de la contingence qui menace toute existence –, au point que le but auquel tend l'écriture est susceptible de définir « toute une vie », comme disait Stendhal du beau littéraire³⁷.

C'est pourquoi aussi cette activité peut être source d'une satisfaction totale, réductible à aucune autre : « Je réalise mes souhaits. Je ne vois pas ce que je peux faire en dehors ou au-delà de l'écriture », répond un écrivain, en fin d'entretien, à la question de savoir quel souhait il aimerait voir réalisé. D'où le sentiment de bonheur attaché à cette forme de réalisation de soi libérée de toute inféodation, comme l'exprime cette romancière : « Je commence à arriver à être moi, voilà, petit à petit, arriver à exister, à être moi. Ce bonheur-là, je ne le dois qu'à moi. C'est peut-être le plus grand

bonheur que j'éprouve. » D'où également le caractère dérisoire de toute réduction à une dimension mercantile ou mondaine, dont Flaubert, déjà, exprimait si éloquemment le refus : « Mais quant à *gagner* de l'argent, non, non, et à en gagner avec ma plume jamais ! jamais ! Je n'en fais pas le serment, parce qu'on a l'habitude de violer les serments mais je dis seulement que cela m'étonnerait fort, vu que le métier d'homme de lettres me répugne prodigieusement. J'écris pour moi, pour moi seul comme je fume et comme je dors. C'est une fonction presque animale tant elle est personnelle et intime. Je n'ai rien en vue quand je fais quelque chose, que la réalisation de l'Idée, et il me semble que mon œuvre perdrait même tout son sens à être publiée. »³⁸ Car ce qui y est en jeu n'est, comme le dit un poète, rien d'autre que soi-même : « Il n'y a rien d'autre à faire que d'être soi-même. »

Si donc l'on peut dire qu'il s'agit bien pour l'écrivain de « gagner sa vie » par l'écriture, ce n'est pas au sens ordinaire où une activité a pour fonction première d'assurer la subsistance matérielle : c'est au sens où l'activité de création permet non seulement de créer des œuvres pour autrui, mais aussi, en créant, de se créer soi-même, réduisant la contingence de toute vie biologique par l'inscription de sa personne dans un objet durable et singulier. En ce sens, « gagner sa vie » ne signifie rien d'autre que donner sens à sa propre existence.

¹ Cf. notamment Erving GOFFMAN, *Les Rites d'interaction*, Minuit, Paris, 1974.

² Cf. les notions d'« exit », de « voice » et de « loyalty » développées par Albert O. HIRSCHMAN, *Défection et prise de parole*, 1970, Fayard, Paris, 1995.

³ Cf. Norbert ELIAS, *Engagement et distanciation. Contribution à la sociologie de la connaissance*, 1983, Fayard, Paris, 1993.

⁴ Christiane ROCHEFORT, *C'est bizarre l'écriture*, Grasset, Paris, 1970, p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 19 mars 1903, *op. cit.*, p. 82.

⁷ Gustave FLAUBERT, lettre à George Sand, septembre 1873, *Correspondance*, La Pléiade, Paris, IV, 1998, p. 687.

- 8 Christiane ROCHEFORT, *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 64.
- 9 Franz KAFKA, *Journal*, 16 décembre 1910, Grasset, Paris, 1945, p. 73.
- 10 *Ibid.*, 19 février 1911, p. 84.
- 11 Cf. Erving GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, 1974, Minuit, Paris, 1992.
- 12 Roland BARTHES, « L'écrivain en vacances », *Mythologies*, 1957, Seuil, coll. « Points », Paris, 1970, p. 30-32.
- 13 Témoignage recueilli par Philippe LEJEUNE dans *Cher cahier*, op. cit.
- 14 Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », art. cit., p. 2-3.
- 15 Cf. Daniel FABRE, *ibid.*, p. 6, ainsi que Michel DE CERTEAU, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1982, notamment p. 260.
- 16 Gustave FLAUBERT, lettre à Hippolyte Taine, 20 novembre 1866, *Correspondance*, op. cit., III, p. 562.
- 17 Cf. Luc BOLTANSKI, Laurent THÉVENOT, *De la justification*, op. cit.
- 18 Cf. Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur*, op. cit.
- 19 « Ce qui est caractéristique du phénomène religieux, c'est qu'il suppose toujours une division bipartite de l'univers connu et connaissable en deux genres qui comprennent tout ce qui existe, mais qui s'excluent radicalement. Les choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent », Émile DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912, PUF, Paris, 1985, p. 56.
- 20 Nathalie SARRAUTE, « Qui êtes-vous ? » *Conversations avec Simone Benmussa*, La Manufacture, Lyon, 1987, p. 75, 79, 80.
- 21 Cf. Paul RICŒUR, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983.
- 22 Jean-Pierre VERNANT, « L'individu dans la cité », in *Sur l'individualisme*, Seuil, Paris, 1987, p. 24.
- 23 Témoignage sur la genèse d'un journal intime recueilli par Philippe LEJEUNE, in « *Cher cahier* », op. cit., p. 164.
- 24 John E. JACKSON, « Mythes du sujet : à propos de l'autobiographie et de la cure analytique », in *L'Autobiographie*, VI^e rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Les Belles Lettres, Paris, 1988, p. 139.
- 25 Blaise CENDRARS, « Gênes » in *Bourlinguer*, 1948, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 228-229.
- 26 AMIEL, *Fragments d'un Journal intime*, 23 mars 1879, op. cit., p. 446.
- 27 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 20.
- 28 Cité par Philippe LEJEUNE, « *Cher cahier* », op. cit., p. 44 et 203.
- 29 *Ibid.*, p. 80.
- 30 *Ibid.*, p. 77 et 114.
- 31 *Ibid.*, p. 57.
- 32 *Ibid.*, p. 194.
- 33 *Ibid.*, p. 105.
- 34 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, op. cit.
- 35 « Et voici le paradoxe en face duquel il se trouve et qu'il doit résoudre : comment et de quelle façon doit-il chanter la joie de son cœur pour qu'une fois imprimé ce chant lui fasse gagner son

pain ? », Jack LONDON, « *Again the Literary Aspirant* », 1902, in *Profession : écrivain, op. cit.*, p. 33.

[36](#) Cf. Nathalie HEINICH, « Peut-on parler de carrière d'artiste ? », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, 1991.

[37](#) « C'est le travail unique de toute ma vie », STENDHAL, *Œuvres intimes*, La Pléiade, Paris, 1982, p. 818.

[38](#) FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 16 août 1847, *Correspondance, op. cit.*, I, p. 467.

Les liens avec autrui

« La solitude de l'écrivain est toujours à terme la promesse d'une communauté des lecteurs. »

Philippe Lacoue-Labarthe

La solitude de l'écrivain est un motif constant chez les intéressés. Il arrive même à certains de reconnaître dans ce thème un lieu commun (« Il y a une solitude fondamentale de l'écrivain, c'est une banalité »), sans que cela discrédite à leurs yeux la validité du stéréotype : « mais c'est très vrai », affirme une romancière. Voilà qui atteste la pertinence d'une telle représentation : contrairement à d'autres thèmes, tels que la page blanche ou l'inspiration, l'effort pour maintenir la singularité contre tout stéréotype, y compris les stéréotypes de singularité, ne va pas jusqu'à l'abandon du stéréotype de la solitude. Force est donc de se demander ce qui, en lui, résiste.

La solitude de l'écrivain

L'irrégularité et l'imprévisibilité de l'activité d'écriture, du moins dans cet investissement total qui accompagne l'état d'inspiration, entraînent forcément un risque de désocialisation, par la déstabilisation des repères temporels et des projets communs qui font les liens entre les êtres. En même temps qu'il excède les bornes de la volonté personnelle, cet abandon contraint à l'écriture est en complète hétérogénéité avec les routines du monde habité, dans l'indifférence relative aux usages et aux codes qui se

marque, typiquement, par le non-respect des normes horaires. L'irrégularité, où alternent rareté et surabondance d'activité, est la règle – tout comme, pour l'accès à l'état d'écrivain, l'indétermination est déterminante.

Aussi l'écriture comporte-t-elle en permanence le risque du solipsisme : « On travaille bien quand on a l'impression que ce qu'on fait est la chose la plus importante au monde. Rien ne peut plus vous déranger quand on est investi par son écriture ! », constate une romancière. Elle permet l'expérience du détachement, au moins momentané, d'avec le monde : « On peut écrire ou peindre ou autre, sans s'occuper de savoir si c'est l'heure de manger. C'est vrai qu'à ce moment-là c'est souvent un métier de solitaire ! C'est ça les grands moments, c'est ça, quand on n'a pas à compter. Quand on est dans un état de liberté, de création, quand on n'a pas besoin de se shooter, pas besoin de prendre de l'alcool, aucun besoin, qu'on est totalement dans son travail, dans sa création », dit un poète. Et elle est, finalement, le lieu de la solitude, comme l'exprime Blanchot : « La solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre se révèle en ceci : écrire est maintenant l'interminable, l'incessant. »¹

Deux des écrivains interrogés se décrivent spontanément « seul sous le cercle de la lampe » ; c'est une image que reprend également à son compte une romancière pour évoquer la façon dont elle se représente l'écrivain, enfermé derrière ses volets fermés, coupé du monde auquel ne semblent le rattacher que les quelques objets qui instrumentent son activité – des feuilles, un stylo, une machine à écrire. Or cette image est associée à un sentiment de bonheur, de plénitude, tout comme la solitude est décrite non comme une peur, une angoisse, un manque, mais comme une condition nécessaire, un état constitutif de l'écriture : « solitude aménagée qui est la seule condition possible pour les créateurs », « commerce privé avec le monde, que le moindre commerce avec les êtres peut troubler »².

Indispensable à la création (« Cette activité, c'est l'activité solitaire par excellence ! Donc vous vous isolez vous-même », remarque un romancier),

la solitude apparaît non seulement comme une quasi-obligation professionnelle, mais parfois même comme un choix existentiel (« La solitude ne pèse pas quand on l'a choisie », dit un poète), une valeur que l'on recherche (« C'est ce que je cherche le plus », répond une romancière lorsqu'on lui demande s'il lui arrive de se sentir isolée), voire une façon de conquérir son autonomie : « Là, la loi c'est ma loi, c'est ma loi à moi, c'est ma rigueur à moi, c'est ce que je veux faire, moi. C'est ce que je veux dire. Je n'ai de comptes à rendre qu'à moi-même », déclare la même. Aussi l'écriture peut-elle se décrire, à la limite, comme une voie vers la solitude (« J'aime beaucoup être isolé et de fait, je crois que j'écris pour ça », dit le poète), exactement de même que, paradoxalement, l'œuvre selon Blanchot peut devenir une voie vers l'inspiration. On voit bien ici comment l'activité de création, initialement tournée vers la réalisation d'une œuvre, peut se retourner vers la réalisation d'un état de la personne – ce qu'exprimait Otto Rank en suggérant que « la création est elle-même une expérience de création de l'artiste ».

Aussi la solitude ne peut-elle être réduite à un état imposé, un symptôme d'échec ou une malédiction, par rapport à quoi l'écriture ferait office d'échappatoire, tandis que la revendication de solitude érigerait en choix vertueux ce qui, en réalité, ne serait que soumission à la nécessité. Car on ne comprendrait pas alors que, outre d'authentiques solitaires, ce sont des écrivains très entourés familialement, amicalement et relationnellement qui revendiquent l'isolement nécessaire à leur travail, quitte à devoir se battre avec leur entourage : « Il y a une espèce de côté sacré de l'écriture, qui fait qu'on ne vous emmerde pas. Donc c'est un peu une protection. Je suis à la fois très sollicitée et très solitaire. C'est toujours bizarre parce que j'ai souvent l'impression de repousser des invitations, des demandes, etc., et en même temps je me sens seule souvent aussi. Mais si je les repousse c'est souvent pour créer cette solitude, une espèce d'appel pour laisser la place à l'écriture », explique une romancière.

À la limite même, cette exigence de solitude entrera en conflit avec l'intensification des liens qu'entraîne le succès, littéraire autant qu'amoureux : elle peut être ainsi au principe de ce sacrifice par excellence des liens avec autrui qu'est le renoncement – choisi ou subi – à l'engagement affectif, souvent vécu comme antinomique de l'investissement sur l'œuvre. C'est là le motif typiquement romantique du célibat de l'artiste³, qu'exprimait à sa façon Bernard Grasset : « Je me demande dans quelle mesure la vocation du célibat ne précède pas toute vocation créatrice, si même elle n'en est pas le signe le plus certain » ; « Il y a l'amour. Il y a l'œuvre. Et nous n'avons qu'un seul cœur. »⁴ La vocation créatrice a toutes chances de contrecarrer la vie familiale plus souvent que d'autres activités : même sans disposer de statistiques comparées sur la procréation des écrivains, on a remarqué qu'« il est peu de vies d'écrivains qui ne présentent un décalage ou un brouillage du flux généalogique. Rompant, reniant et réécrivant son ascendance – comme le fit Balzac en ennoblissant sa lignée – l'auteur ne met vraiment au monde que des livres. Nombreux sont, en effet, ceux qui refusent impérativement la possibilité de se reproduire, de se perpétuer dans une descendance comme le commun des hommes »⁵.

Quant au succès littéraire, les chances de réussite de l'œuvre entrent en conflit avec la réussite de la personne, dans la mesure où celle-ci fait obstacle à l'isolement nécessaire à celles-là. C'est ce dont témoigne un romancier qui, ayant accédé à une grande notoriété, insiste sur l'opposition entre la dimension temporelle du rapport à l'écriture et la dimension spatiale du rapport aux autres : « L'écrivain est solitaire, il est quotidien. Il n'est pas dans les récompenses. Ce n'est pas ça son métier. Un écrivain, par définition, son métier c'est l'amitié avec le temps. Et là [dans la notoriété], on est en amitié avec l'espace. On est déchiré par l'espace ! Mais si on ne supporte pas d'être tous les jours seul, deux-trois heures complètement seul, on n'est pas écrivain ! [Q. : *Vous pensez que c'est une condition essentielle,*

la capacité à être seul ?] Ah oui, l'amour de la solitude, oui. Ah oui, absolument ! Alors que c'est difficile d'être seul, après [la notoriété]. C'est quelque chose d'étrange. »

Ramuz dans la solitude

C'est sous le signe de la solitude que semble s'être déroulée l'existence tout entière de Charles-Ferdinand Ramuz, isolé de son milieu familial par une consécration à l'écriture mal comprise de son père, et qui devra chercher à Paris le milieu littéraire idéalisé qu'il ne trouvait pas en Suisse. Mais ce sentiment d'être coupé d'autrui, dans quelle mesure est-il la conséquence de cet investissement dans l'écriture, et dans quelle mesure en est-il la cause ?

De cette question, son journal ne cesse de témoigner, du début à la fin : « Je ne garde jamais rancune à personne ; serait-ce qu'autrui existe trop peu pour moi ? », se demande-t-il à vingt-quatre ans (24 mai 1903). Sa position à l'égard du succès est aussi une façon d'entretenir l'isolement comme une ressource : « Le succès ? Non comme on l'entend, je veux dire le bruit, mais l'estime de quelques hommes qui ont la mienne. Où mon ambition est très vive, c'est au-dedans de moi-même ; j'aspire à me réaliser : voilà où je mets toute mon ardeur, toute ma force et toute ma volonté », écrit-il deux ans plus tard (23 janvier 1905) ; et six mois après, plus radicalement encore : « Résolutions : 1) Ne rien faire pour le succès, pas même le plus noble, celui d'estime, auprès de quelques-uns dont l'opinion m'importe – *ne chercher qu'à me satisfaire* » (17 août 1905).

Pourtant, l'absence de réactions à son œuvre pèse au jeune écrivain : « *Jean-Luc*, paru – et rien que du silence autour » (23 novembre 1908) ; quelques mois auparavant, il se désespérait : « Tous ces jours-ci le *vide*. Impossibilité de travailler. J'ai cru jusqu'ici que l'amour de mon métier était un mobile de vivre suffisant ; je vois que non ; alors ? Serai-je toujours horriblement seul ? » (7 juin 1908). La publication engendre-t-elle une dépendance envers l'opinion d'autrui ? Toujours est-il qu'il semble alors conscient d'une certaine ambivalence : « Je ne vis qu'en autrui. Je ne vis tout à fait que quand je vis en autrui. Sa douleur devient ma joie, et sa joie aussi est ma joie. Il faut pour que je gagne en force que je sois ainsi aspiré au-dehors. Sinon, je retombe et je me replie dans cette immobilité du dedans dont je suis incapable de me délivrer de moi-même » (17 février 1909).

Mais le motif récurrent reprend le dessus : « On me demande pourquoi je vis à Paris ; je réponds : Je vis à Paris parce que dans mon pays je serais isolé, et ici je suis solitaire » (7 décembre 1911) ; et trente ans plus tard, encore et toujours : « Il y a un poids en moi qui fait que je m'enfoncé toujours plus dans la solitude. Je ne l'ai jamais recherchée. Elle est venue très tôt me chercher. J'y ai cédé sans le savoir et malgré moi, et de plus en plus j'y cède, car c'est une fatalité. De plus en plus je la crains et voudrais la fuir, mais comment faire ? Elle m'entoure, elle me cerne, elle s'épaissit autour de moi » (avril 1942).

Comment ne pas penser alors à ce qu'Edmond de Goncourt écrivait dans son *Journal*, le 18 avril 1875 ? « En sortant de chez Flaubert, Zola et moi nous nous entretenions de l'état de notre ami – état, il vient de l'avouer, qui, à la suite de noires mélancolies, éclate dans des accès de larmes. Et tout en causant des raisons littéraires qui sont la cause de cet état et qui nous tuent les uns après les autres, nous nous étonnons du *manque de rayonnement* autour de cet homme célèbre. Il est célèbre, et il a du talent, et il est très bon garçon, et il est très accueillant : pourquoi donc, à l'exception de Tourgueneff, de Daudet, de Zola, de moi, à ces dimanches ouverts à tout le monde, n'y a-t-il personne ? Pourquoi ? »

Singularité et singularisation

« Être seul », « être le seul » ou « la seule » : la proximité sémantique entre l'expression de la solitude et l'expression de la singularité n'est pas à négliger. Car l'une et l'autre sont intimement liées : le détachement des liens avec autrui entrave l'assimilation aux formes communes, en même temps que l'expérimentation de voies inédites fait obstacle à leur assimilation par autrui. On comprend ainsi que l'expérience de la solitude de l'écrivain soit si régulièrement évoquée dans l'univers de la création, dès lors qu'il s'organise dans la valorisation du singulier.

On comprend aussi, à l'inverse, que toute industrialisation des pratiques d'écriture, telle la fabrication des scénarios dans les studios hollywoodiens, paraisse incongrue aux auteurs « à la française », ne serait-ce que par la seule mise en présence physique des écrivains à l'œuvre, matérialisant une mise en concurrence et une mise en équivalence que renforce encore la standardisation des horaires et des conditions de travail : « À la Paramount où j'ai débuté il y avait cent quatre scénaristes sous contrat. La Metro en avait cent quarante et la Warner cent vingt. Les machines à écrire fonctionnaient nuit et jour et le règlement nous obligeait à travailler cinq jours et demi par semaine. Tous les jeudis nous devions remettre onze pages de scénario. Nous travaillions sur deux, trois, quatre films en même temps. On nous faisait passer d'un film à l'autre, on nous faisait récrire les scénarios des autres. C'était comme une usine, une immense chaîne. »⁶

Les exemples abondent, dans les entretiens, de cette propension à se vivre et se revendiquer, dans la singularité, comme « le seul », non seulement parmi ses concitoyens mais parmi ses confrères : « Je crois même que je suis la seule, certainement la seule à avoir sur le passeport, comme profession, “écrivaine” » (romancière) ; « Je suis le seul écrivain à n’avoir jamais fait de revue. Tous les écrivains ont tous des revues » (poète) ; « Je vous dis, je ne suis pas écrivain. J’ai du mal à m’identifier à l’un ou l’autre. Ma seule ressemblance, c’est que j’écris. C’est bien peu. La plupart sont quand même universitaires. Moi je suis autodidacte » (auteur dramatique).

On ne s’étonne pas, dans ces conditions, que la solitude ou l’isolement apparaissent parfois non tant comme la rançon d’une singularité que comme l’effet d’un travail de singularisation, d’auto-exclusion, de marginalisation. « L’art est un isolement, proclamait Pessoa. Tout artiste doit chercher à isoler les autres, et à leur donner le désir d’être seuls. »⁷ De cette disposition à s’opposer à l’entourage, Proust faisait une caractéristique générale du milieu littéraire : « Un milieu élégant est celui où l’opinion de chacun est faite de l’opinion des autres. Est-elle faite du contrepied de l’opinion des autres ? C’est un milieu littéraire. »⁸ Cette propension à la singularisation consonne particulièrement bien avec l’image du poète, incarnant à l’extrême celui qui habite les marges : « Un romancier est dans la société en tant que producteur de fictions, alors qu’un poète est quelqu’un de toujours marginal, de toutes façons. Le poète est quelqu’un qui n’est pas dans la société », estime un romancier. Blanchot déjà évoquait cette marginalité du poète par la métaphore de l’exil : « Le poète est en exil, il est exilé de la cité, exilé des occupations réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir. [...] Le poème est l’exil, et le poète qui lui appartient appartient à l’insatisfaction de l’exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l’étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite. »⁹

« Se mettre comme poète, comme artiste, c'est définitivement se mettre en retrait, en marge », insiste un poète, qui ajoute : « Ça fait partie du travail d'artiste de faire du travail sur la généalogie. » C'est que la première opposition se manifeste dans le rapport au milieu familial, évoqué par certains comme l'objet d'une antipathie précoce – l'un d'eux racontant même comment, enfant, il s'était installé à la cave pour mieux s'isoler de la maisonnée. Tel commence par se construire contre la fratrie : « Je n'ai jamais pu supporter mes frères et sœurs. Ils sont tout petits, ils sont moches » ; telle autre, romancière, contre son père : « Comme mon père était écrivain j'avais peut-être l'idée de me dire, je ferai tout sauf écrivain, parce qu'il y avait cette image-là qui était, la place était déjà prise, disons. Surtout, ne pas faire la même chose que ses parents ! Jusqu'à un certain âge, c'est la honte ! » ; tel encore, auteur dramatique, contre la société en général : « J'écris contre l'entourage, mais l'entourage large : pas le milieu familial, en fait, mais contre l'environnement social. J'ai reçu des coups, je les donne et ils les reçoivent ! Et quand les gens se levaient en claquant la porte du théâtre, là j'étais vraiment très heureux ! C'est que vraiment le coup avait touché. »

On trouve enfin des oppositions explicites à certaines catégories, dont l'écrivain désire d'autant plus se démarquer qu'il en est proche. Pour l'un, ce sont les journalistes : « Ceux qui dirigent l'esprit du temps, l'air du temps étant les médias, les gens des médias, les journalistes, les présentateurs, les animateurs, etc., qui sont de tels analphabètes et de telles brutes qu'évidemment ils ont peur de la moindre petite intellectualité ou de la moindre petite culture. C'est le haro sur l'homme cultivé » ; pour l'autre, les professeurs : « Certains intellectuels se font passer pour des artistes ! Alors ça, c'est vraiment une des premières bêtes noires de l'artiste : le pseudo-intellectuel, le professeur, le thésard ou le philosophe » ; pour un romancier, ce sont certains de ses pairs, dont il dénonce les pratiques : « Je ne ferais jamais de critique littéraire dans les journaux : critiquer un livre

d'un confrère pour qu'il me renvoie l'ascenseur trois mois après. Ça, ils le font tous ou presque ! » Et c'est le même encore qui se construit un entourage marqué par la singularité : « J'ai certaines personnes comme ça, un petit groupe de personnes qui sont vraiment des monstres. Des gens en tout cas qui ne sont pas bourgeois. J'aimerais créer une espèce de cour des miracles autour de moi, une cour des miracles d'amis, les plus monstrueux possibles, qui finissent par être comme des Frankenstein créés par la littérature elle-même ! »

Mais cette mise à l'écart n'est pas toujours l'effet d'un choix volontaire, d'une éthique de l'authenticité : cet « exil hors de la cité », pour reprendre l'expression de Blanchot, peut être également vécu comme une marginalisation, une exclusion subie. Une telle épreuve de désocialisation exige alors des garde-fous : c'est par exemple, nous l'avons vu, l'exercice d'un second métier ; ou encore, c'est cette réinsertion volontariste dans un espace commun à l'ensemble des citoyens – et non plus propre à la seule « République des Lettres »¹⁰ – que constitue l'engagement de l'écrivain. Inscrit dans une longue tradition française, qu'exemplifie Zola avec l'affaire Dreyfus¹¹ (croisant les journaux à gros tirage avec la valorisation de la figure du romancier), le thème de l'« engagement » possède un statut ambivalent selon qu'on privilégie l'une ou l'autre de ces valeurs progressistes que sont, d'une part, l'autonomie de la création et, d'autre part, la responsabilité civique du créateur refusant de s'isoler dans sa tour d'ivoire : dans le premier cas, l'engagement signifie la compromission avec des préoccupations mondaines étrangères à la pureté de la littérature (c'est l'argument de la « trahison », stigmatisée par Julien Benda¹²) ; dans le second cas, il appelle la subordination de l'écrivain à des valeurs extralittéraires (sauf à tenter le compromis consistant à affirmer que toute littérature est par définition « engagée », comme le fit Sartre alors même qu'il personnifiait l'écrivain engagé non seulement dans la défense des droits de l'homme, mais dans le soutien à un parti¹³). Et c'est en « prenant

sur lui », c'est-à-dire en déléguant à sa personne le soin de refaire du lien avec ses contemporains, que l'écrivain peut espérer échapper aux effets élitistes ou déréalisants de l'esthétisation des critères d'excellence littéraire, sans devoir pour autant plier son œuvre à une visée préesthétique ou « hétéronome », subordonnée à son contenu, qui le couperait de l'élite des connaisseurs.

Le romanichel

Être artiste et poète à la fois n'est que l'une des multiples façons dont cet homme, retranché au fond des montagnes, s'exerce à brouiller les repères qui permettraient de le situer. Amateur de paradoxes (« Il y a trop de gens qui écrivent des livres, de toutes façons, et trop qui n'en écrivent pas aussi »), il se démarque d'emblée d'une conception sacralisée de l'écriture, en faisant de sa propre personne un démenti en actes de l'image romantique du créateur voué à son art par une authentique nécessité intérieure : venu « par hasard » à l'écriture, sans autre ambition que de « ne rien faire », écrivant « parce que je ne sais pas quoi faire », publiant « un peu n'importe quoi », et résumant son travail à « presque rien ». Cette désinvolture affichée ne l'empêche pas d'élever l'écriture au rang d'une authentique conquête de soi, pratiquée dès l'adolescence « pour essayer de se retrouver soi-même, s'équilibrer, pouvoir continuer à vivre et ne pas attraper toutes les maladies du monde avec un tel vide » : une véritable expérience des limites (« Pour voir jusqu'où on peut aller : après on est plus tranquille avec soi »), où il se risque (« Quand on ose comme ça se montrer, avec tout ce qu'on est dedans, alors on est profondément bête, évidemment »), dans un engagement existentiel (« Je crois qu'écrivant ce qu'on écrit, on existe plus ») avec un monde dont il a l'« illusion qu'il tient encore parce qu'il y a des gens qui pensent ». « J'écris tout le temps, oui. En fait je ne peux pas m'en passer ! Je ne pense qu'à ça. Même dans la voiture je me dis tu es fou, je me prends pour un génie, je deviendrais... Et puis après je m'aperçois en relisant le truc que bon, ça ne veut rien dire ! C'est terrible d'écrire, parce que quelquefois on croit qu'on est en train de redécouvrir le monde, et puis on le relit le lendemain et il n'y a rien, c'est terrible ! » Épreuve de soi-même en prise directe avec « le monde », sans médiation d'aucun autrui, l'écriture expose en permanence le sujet – et de façon pour ainsi dire normale, statutaire, quotidienne – à la folie de qui n'a d'autre mesure de sa propre grandeur qu'une confrontation singulière avec l'universel en puissance dans la langue, actualisé par la seule ressource de mots non encore assemblés.

Aussi cette forme de « mise au monde » de soi-même, figure de l'écrivain « fils de ses propres œuvres », s'exprime-t-elle par l'image d'une naissance ou d'une renaissance, vécue

non comme un choix, ou comme un luxe – inaccessible à la plupart des vivants – mais comme une nécessité vitale, seul accès possible à l'état d'humain : « Il faut renaître au fond, il ne suffit pas de naître, il faut renaître aussi, sinon on n'existe pas. L'homme se contente d'être comme un animal, c'est-à-dire de naître : il naît, ça lui suffit – eh bien je crois que non, ça ne lui suffit pas ! On n'est pas des animaux, on a besoin de naître une seconde fois, et sans cesse ! Si on ne renaît pas sans cesse on n'est rien du tout ! »

Il s'inscrit résolument en marge de la profession, dont il n'excepte qu'un petit groupe en lequel il reconnaît des pairs et des lecteurs : « Si on peut être lu c'est un succès d'estime, par une espèce de groupe de gens qui sont aussi écrivains eux-mêmes : j'écris pour ces quelques personnes, je n'écris pas pour un public. » À l'écart, donc, non seulement du monde ordinaire mais également de la littérature, il se qualifie lui-même de « primitif », faisant volontiers état de son indifférence à l'égard de la tradition littéraire (« Je ne lis pas. Jamais. Je n'ai jamais acheté un livre de ma vie ! Mais j'adore faire des échanges de livres »), ou définissant son écriture comme trop personnelle pour pouvoir être dite professionnelle (« Je ne suis pas un écrivain ») : « Il y a des gens, évidemment, qui sont vraiment des écrivains et qui sont capables d'écrire des récits, d'amuser des gens, de divertir, de gagner de l'argent avec ça. Tandis que moi vraiment j'écris, il me semble que vraiment j'écris – j'écris avec ma langue et avec ce que je sais, ou avec ce que je vois ou avec ce que je ressens, c'est tout. »

« Je n'ai jamais voulu faire comme les autres » : cette distance affichée envers ses semblables (ses pairs aussi bien que ses voisins ou ses contemporains, qui « ignorent des choses qui me paraissent essentielles, pas parce qu'ils n'auraient pas lu ou qu'ils ne sauraient pas, mais parce qu'ils ne vivent pas de leur temps »), est constitutive de toute sa personne, ancrée dès l'origine dans une violente opposition au milieu familial, « assez bourgeois », dont « il a toujours fallu que je me différencie ». Elle se manifeste par un goût du secret, du souterrain, autant que par une propension à la fuite (« On essaie de s'enfuir aussi, chez moi c'était plutôt quelque chose comme ça, c'était pour s'échapper, s'échapper d'un milieu qui ne pensait à rien »), une attirance pour l'au-delà : « Écrire c'est quand même être au-delà de toutes ces choses où on porte un jugement sur quelqu'un. » Sous quelque forme que ce soit, cette marginalisation élective s'inscrit toujours contre : contre la société (il se serait vu volontiers gangster, ou cambrioleur, ou encore cinéaste – tous métiers où l'on peut « inventer »), contre l'État (les commissions du CNL sont « des choses officielles, de l'État, et ça m'inquiète. Je trouve que l'on ne doit pas être en complicité avec tous ces trucs »), même contre ses propres lecteurs (« Je les trouve bêtes. Je me méfie d'eux. Les lecteurs en général ne sont pas très intéressants. En général j'ai horreur des gens qui aiment ce que je fais, à part quand ce n'est pas de l'admiration mais quand c'est vraiment quelque chose comme ça de sérieux, entre amis »), et contre les valeurs du milieu littéraire auxquelles il oppose, avec une insistance provocante, son intérêt pour l'argent. Il revient ainsi fréquemment sur les « histoires d'argent » (« Je suis payé quelques centimes de l'heure »), avec lesquelles il entretient un rapport à la fois problématique et distancé, mélange de cynisme et de détachement typique des milieux aisés : « Il y a trente-six solutions pour en trouver, avec l'argent qu'il y a, ça traîne partout, c'est un truc qui n'est pas introuvable ! »

Cette agressivité quasi universelle lui fait considérer son œuvre comme « une arme, quelque chose qu'on peut lancer, c'est une œuvre qu'on peut lancer quand même, lancer sur la tête de l'autre ». Elle ne s'exprime jamais plus durement qu'envers ses pairs, ceux du moins qui n'appartiennent pas au petit groupe de ses interlocuteurs. Rien d'étonnant à ce que ce marginal marque sa distance avec ceux qui « veulent faire carrière », les « vieux cons », le « milieu », « où il y a plein de gens qui sont des faussaires ou qui sont très habiles pour écrire les mêmes livres que certains auteurs prestigieux, il y a toute une faune de gens là qui savent très bien comment il faut faire pour pouvoir passer et devenir connu, vendre leurs livres et être ce qu'ils ne sont pas ».

Mais cette intransigeance affichée envers toute « compromission » visant à tirer de l'écriture un profit autre que purement existentiel, et l'insistance provocante avec laquelle il fustige la quasi-totalité de ses pairs en refusant de les reconnaître comme tels, ne sont pas pour autant l'expression d'un ressentiment d'exclu, la compensation misérabiliste d'une mise à l'écart, l'effet d'une réduction forcée de la singularité du poète à l'isolement du scribouilleur non reconnu. Car il bénéficie, dans les sphères éditoriales prestigieuses, de marques de reconnaissance qui le placent à un haut niveau dans l'avant-garde française contemporaine. Et c'est là une rare réussite que d'être parvenu à arracher la plus extrême singularité (celle du poète provincial perçu, dit-il, comme « narcissique », ne parlant que d'un seul objet et n'en parlant qu'à la première personne) à la menace du rejet dans le simple particulier, dans l'anonymat d'un sujet sans grandeur, pour la faire accéder à cet idéal du poète qu'est son éléction au rang de chantre d'une universalité à laquelle lui seul donne accès.

Aussi les multiples et ostentatoires distances qu'il ne cesse d'afficher apparaissent plutôt comme une forme d'aristocratie, le sentiment d'appartenir à une élite : « Dans ce milieu-là il y a des gens exceptionnels, je ne crois pas qu'on puisse en trouver d'autres dans d'autres milieux. Les gens qui écrivent sont des êtres à part, je sens toujours quand j'ai affaire à quelqu'un qui écrit. Parce qu'ils sont là, on sent qu'ils savent tout. Il y a des choses qui font qu'ils ne sont pas de ce temps-là. » Cet élitisme littéraire se manifeste aussi bien par l'orgueil tiré du caractère « difficile » de ses livres que par une fierté de seigneur qui considère comme un dû le soutien de la collectivité : « De toutes façons je considère que je devrais vivre comme un roi, comme un seigneur d'autrefois. Je crois que les nouveaux nobles, c'est nous ! On devrait me loger dans un château, et je ne devrais m'occuper de rien, pour pouvoir vraiment faire en sorte que mon œuvre... On devrait me donner tout ce que je veux ! Les écrivains sont des êtres merveilleux, ou les gens qui sont des artistes. Les gens comme ça devraient être des seigneurs ! » Or il vit d'expédients, de bourses ou de la vente, aléatoire, de ses œuvres d'artiste : il est donc loin de mener réellement l'existence d'un seigneur, bien que son retranchement sur les hauteurs en compagnie de sa tribu familiale puisse évoquer l'isolement hautain du hobereau. Mais cette situation n'apparaît en rien comme une déchéance, un déclin dont il pourrait se sentir humilié. Au contraire, sa double réussite, artistique et littéraire, lui permet de maintenir une évidente fierté, qui l'autorise même à pratiquer l'autodénigrement – manifestement sans risques pour son ego – lorsqu'il s'accuse, par exemple, d'être parfois « mauvais » (« C'est assez éprouvant parce que quand je me relis

à voix haute, ça n'est pas toujours très bien ! C'est même mauvais ! »), « grotesque » en public, « fou ou malade », ou encore « dépensier » et « paresseux ».

Aussi cet aristocratismes singulier, où la distance envers le monde va jusqu'à se retourner contre soi-même, est-il entaché encore de paradoxe. Cet individu si manifestement « à part », qui fustige longuement les valeurs ordinaires de la télévision et qui affirme à l'occasion écrire « pour tout le monde », bien que ne pouvant être lu que par quelques élus, ne craint pas de s'afficher, contre tout élitisme intellectualiste, comme un homme ordinaire, doté de défauts ordinaires, aimant l'argent et les vieilles bagnoles américaines, mélange de luxe et de pauvreté qui signe l'intérêt esthète pour les choses de l'argent (« Je serais bien garagiste »). Et lorsqu'il parle avec admiration d'un confrère écrivain, « génie ordinaire », on sent qu'il accepterait volontiers pour lui-même ce qualificatif, permettant d'échapper tant à l'ordinaire des valeurs bourgeoises propres au monde dont il est issu, qu'à l'extraordinaire des valeurs artistiques qui font l'ordinaire de son monde d'adoption.

Cette « marginalité élective », mélange de distance et de fierté, donne à son retranchement loin du monde la forme d'une autarcie volontiers et volontairement cultivée, par exemple lorsqu'il affirme son horreur du groupe (« Chez l'animal c'est concevable, mais chez l'homme c'est une chose dangereuse ! »), ou son intérêt exclusif pour ses propres œuvres et son entourage immédiat. Son mode de vie, au sein d'une famille très soudée, dans une ferme à l'économie quasi autarcique, semble ainsi matérialiser le repliement sur soi : « Là où je me déplace le mieux, c'est dans mon histoire. Peu à peu je rentre dans cet élément qui est mon écriture et je peux me déplacer de mieux en mieux à l'intérieur, j'ai trouvé un moyen de locomotion que je n'avais pas, qui s'est développé, pour parcourir cet élément dans lequel je suis, dans lequel j'existe. »

Et c'est cette image du déplacement – associé à l'autarcie, à la marginalité élective, à la fierté agressive ou au détachement volontiers dédaigneux d'un seigneur égaré dans un autre monde – qui achève de dessiner la « figure » qui, comme au jeu de tarot, s'impose parfois comme l'archétype qui cristallise une personnalité. Régnant au milieu de sa petite tribu qu'il trimbale dans de grosses voitures de collection, ayant comme seuls points de repère les quelques congénères éparpillés qui errent dans une même recherche et une même indifférence envers un monde auquel ils n'appartiennent pas, ce poète sans attaches autres que son détachement envers tout ce qui n'est pas sa tribu évoque irrésistiblement une forme de Romanichel littéraire, habitant l'écriture comme une roulotte intérieure qui lui permet, en même temps, de camper et de décamper.

Distance au milieu et nostalgie des groupes

L'insertion de l'écrivain dans « la société » en général épouse donc des positions variables selon que la marginalisation, corrélative d'un état

problématique des liens avec autrui, est vécue comme un choix oppositionnel ou, à l'inverse, comme un isolement subi. En revanche, la question de l'insertion dans la microsociété que constitue le « milieu littéraire » apparaît beaucoup plus homogène, à travers une constante ostentation de distance à l'égard de ce milieu : constance et homogénéité semblables à celles qui caractérisaient le thème de la solitude de l'écrivain en laquelle chacun, à l'opposé, se reconnaît.

« Et puis il y a un milieu, une sorte de milieu fantasmatique dans lequel je n'ai pas essayé d'entrer, que j'ai refusé, qui est un peu pour moi le "parisianisme", le milieu parisien tel qu'on l'imagine. Je suis en retrait par rapport au milieu », déclare un poète vivant en province – tandis qu'une romancière habitant à Paris voit « très peu de monde, très peu de monde ». Un tel refus de ce qui est parfois désigné comme « mondanité » est cohérent avec le privilège accordé aux valeurs du « monde inspiré » contre les valeurs du « monde du renom » (soumises à l'opinion) combinées avec les valeurs du « monde domestique » (proximité avec les personnes)¹⁴ : en effet (on y reviendra), la création en régime de singularité impose de privilégier la réalisation de l'œuvre – dont l'évaluation doit être laissée à l'arbitrage du temps, où se joue la postérité – par rapport à la réussite de la personne – qui dépend de l'espace relationnel, où se joue la notoriété¹⁵.

Mais cette ostentation de distance au milieu littéraire est souvent tempérée par une allusion au fait que l'écrivain, bien que choisissant de se tenir à l'écart de la mondanité, n'en est pas pour autant exclu : sa distance ne tient pas à l'absence de ressources relationnelles mais au souci de préserver les authentiques ressources littéraires, au premier rang desquelles le temps et la concentration sur l'écriture, que menacent forcément l'entretien des liens avec autrui. Parfois, c'est la mise en valeur des ressources relationnelles qui semble l'emporter sur l'ostentation de distance : par exemple dans tel entretien, très « name dropping », ponctué d'un nombre impressionnant de noms propres appartenant à des

personnalités du milieu littéraire parisien. Et parfois, c'est l'aveu indirect de l'absence de relations et de confiance en soi qui se manifeste, comme dans le cas de ce jeune homme qui eut recours (sans succès) à une annonce pour intéresser autrui à son manuscrit. Mais ces deux pôles opposés de la « rouerie » et de la « naïveté », trahissant tous deux l'aspiration à occuper une place dans le milieu littéraire, ont en commun de ne s'énoncer qu'indirectement, par ces quasi-actes manqués que sont, dans un cas, le lâcher compulsif de noms propres et, dans l'autre, le recours à cette forme monétisée et dépersonnalisée de relation à autrui qu'est la petite annonce.

« Vous connaissez des gens dans le milieu ? » Cette question reçoit toujours la même réponse ambivalente, où l'affirmation d'une (relative) familiarité avec le milieu se double d'une distance (volontaire) maintenue avec lui, et qui s'exprime typiquement sous la forme du « oui mais » : « Oui, mais je dois dire que je le fréquente très peu » (romancier) ; « J'en connais un peu la géographie, j'en connais les strates, j'en connais parfois quelques tics, mais ça ne m'intéresse pas tellement. Enfin, je n'ai pas encore assez de charisme pour m'y situer, et puis je crois que c'est un aspect très anecdotique qui n'engage pas l'essentiel » (poète) ; « D'abord ça ne m'intéresse pas tellement. Mais le milieu, eh bien je suis bien obligée quand même de le connaître un petit peu à certains moments. Mais je ne fais rien pour y être ! » (romancière) ; « Le milieu ? Le milieu écrivain ? Ou le milieu-milieu, mafia ? Les deux peuvent aller ensemble ! Il y a des mœurs de la mafia qui sont dans le milieu littéraire, très tranquillement ! Mais bon, avec le milieu littéraire, si vous voulez dire écrivains, j'ai beaucoup de relations » (poète).

La forme par excellence de l'insertion-compromission dans le milieu, ce sont les cocktails : « C'est le genre de choses que je trouve absolument atroces ! Si j'y vais, c'est uniquement parce qu'il y a quelqu'un que j'aime. Par exemple il y a des gens, je ne citerai pas de noms, mais ils n'ont pas eu le temps depuis quinze ans de travailler, parce que vous ne pouvez pas

travailler si vous passez votre vie à déjeuner jusqu'à quatre heures de l'après-midi et à avoir des rendez-vous ensuite ! », dit un romancier. Et un poète, évoquant Beckett, Simon, Borges : « Je ne sais pas s'il y a un grand écrivain qui passe sa vie dans les cocktails. »

Un romancier dans les cocktails

À propos des cocktails, ce romancier exprime bien la duplication entre ressources mondaines et ressources littéraires, les premières étant plutôt liées à « maintenant », à la carrière, à la compromission mais aussi aux « copains » et à l'épouse, tandis que les secondes appartiennent à « avant », au travail, à l'authenticité, à la solitude de l'écriture et à l'écrivain lui-même :

« Maintenant dans le milieu littéraire j'ai pas mal de connaissances et de relations, et je connais même bien trois ou quatre amis. Maintenant je fréquente un petit peu les cocktails littéraires, j'en fais trois ou quatre par an. Car pour mener sa carrière il ne faut pas simplement écrire, il faut vous faire voir et il faut que vous alliez montrer le service après-vente ou avant-vente. Alors si maintenant, au bout du compte, je fréquente les cocktails depuis quatre ou cinq ans – puisque je ne les ai jamais fréquentés avant –, c'est parce que ma femme aime bien un petit peu traîner. Elle a eu raison d'ailleurs. Et puis parce que je savais que j'allais y rencontrer des copains. C'est vrai, ça fait partie du métier, mais... J'ai une faille dans ma carrière, ça c'est évident, qui est ce que j'appellerais tout simplement la faille de la monstration : ça, on peut ou on ne peut pas. Parce que moi, je passe ma vie à écrire. J'ai l'impression de perdre du temps, et en plus je ne suis pas doué pour aller dire que je viens de faire le plus beau livre du siècle ! »

Il arrive également que la distance vécue et affichée soit tempérée, non par une duplication entre un « bon » et un « mauvais » milieu (écrivains ou mafia), ou entre différents moments de la vie de l'écrivain (« avant » et « maintenant »), mais par une mise en perspective historique de l'appartenance à un milieu littéraire, temporalisée comme ayant été possible auparavant alors qu'elle serait, aujourd'hui, impraticable : « Alors qu'au XIX^e siècle on avait l'impression de mouvements, de courants, il n'y a plus

rien de tout cela ! Il y a juste, comme ça, quelques amis » (romancière, fille d'écrivain) ; « Je ne vais pas dans les cocktails, les trucs comme ça. Des écrivains, j'en connais six ou sept peut-être, peut-être dix. On a toujours le rêve d'avoir une espèce de groupe intellectuel, comme avant. Mais ça ne se fait pas » (romancière, également fille d'écrivain) ; ou cette autre romancière encore : « Non, non, je suis très marginale. J'en connais évidemment, mais je n'en fréquente pas. Mais ce n'est pas par principe, c'est parce que je trouve que c'est lié à la période actuelle. Il y a d'autres époques où j'aurais très bien pu être très intégrée, pas dans un groupe, mais disons dans un rassemblement d'auteurs. »

On comprendra mieux ces derniers propos en sachant qu'ils sont ceux d'une jeune romancière publiée aux éditions de Minuit, qui avait probablement en tête la célèbre photo représentant les écrivains du Nouveau Roman. Celle-ci cristallisa, à la fin des années cinquante, un rassemblement qui, perçu comme un groupe avant-gardiste, permet de vivre le fait d'être ensemble, d'entretenir des relations entre pairs, non comme une perte d'intégrité ou de temps, une compromission dans les rapports mondains, mais comme un supplément ajouté à sa propre expérience par le petit nombre de ceux qui sont à même de la partager. C'est ainsi que l'appartenance à un groupe fait rêver les écrivains qui ont le sentiment de ne pas y avoir accès, de même que l'appartenance au « milieu » littéraire peut faire rêver tous ceux – écrivains et non-écrivains – qui s'en sentent exclus. Car l'accès au milieu peut, de l'extérieur, être perçu comme une ressource prestigieuse, apte à manifester la rareté de ses membres par rapport au monde anonyme et indifférencié des simples citoyens, alors que la fréquentation de ce même milieu, dès lors qu'on y a accès, se vit au contraire comme un facteur de mélange entre les êtres, d'indifférenciation entre pairs, qui fait obstacle au travail de singularisation propre à une authentique création.

Mais le privilège accordé au groupe, pour peu qu'on y soit extérieur, par rapport au « milieu » (privilège homologue, pour les écrivains, de celui que les non-écrivains accordent au « milieu » par rapport à la « société » en général), est lui-même discréditable par les écrivains qui appartiennent au groupe, comme le privilège du milieu l'est par ceux qui y ont accès. Ainsi la nostalgie des groupes, entretenue par les générations postérieures ou les gens extérieurs, ne manque pas d'être dénoncée comme affabulation par les protagonistes, telle Nathalie Sarraute : « Il n'y a jamais eu de groupe, d'ailleurs on se voyait très rarement et on ne se parlait jamais de ce qu'on était en train de faire. Le Nouveau Roman s'est formé autour d'un certain nombre d'idées. Ce que nous avons en commun, c'est certaines revendications : la liberté, le changement nécessaire des formes en littérature, le déplacement du centre de gravité de l'intérêt du lecteur qui était pour l'intrigue, les personnages, et qui se plaçait ailleurs. Mais c'était une attitude négative. Ce que nous faisons à l'époque et ce que nous continuons à faire n'a rien de commun. Je peux dire que c'était plus agréable que de rester complètement seule, que ça a été l'occasion d'être traduite, de faire des conférences à l'étranger, de voyager. Mais le Nouveau Roman n'a rien changé à mon travail. Ça ne m'a pas fait écrire plus vite, ni trouver davantage. »¹⁶

Autrement dit, les liens avec autrui, dès lors qu'ils sont établis non de personne à personne mais à l'intérieur d'un collectif – « milieu » ou « groupe » – sont d'autant plus crédités que le sujet est extérieur à ce collectif (qui apparaît alors comme un marqueur de distinction entre le dehors et le dedans, les exclus et les élus), et d'autant plus discréditables qu'il y a accès, ce collectif n'étant plus synonyme dès lors que de mise en commun, donc de désingularisation. C'est que l'impératif de singularité propre aux créateurs à l'époque moderne exige une désolidarisation de principe envers toute affiliation collective, et d'autant plus lorsqu'elle est d'ordre aussi générale qu'une affiliation politique (« Je n'ai jamais adhéré à

aucun parti politique, je ne le ferai pas. Un écrivain n'adhère pas »¹⁷) ou syndicale : « Je suis parti très vite [du SELF, Syndicat des écrivains de langue française], d'abord parce que je suis antigroupiste, en plus parce que le métier d'écrivain, quoi qu'en disent les écrivains qui veulent faire du groupisme, c'est un métier solitaire », explique un romancier. On ne s'étonnera pas ainsi que les appartenances à des groupes, partis ou associations soient si rares dans notre échantillon d'écrivains.

Il n'en existe pas moins une aspiration à se lier avec autrui, et à stabiliser ces liens sous la forme agrandie et formalisée d'un « groupe » ou d'un « mouvement », à condition qu'il soit spécifiquement littéraire, donc bien distinct du monde ordinaire : « J'ai le rêve d'être dans une société secrète », résume un romancier. Mais cette aspiration est par définition difficile à satisfaire, tant il ne va pas de soi d'être plusieurs lorsqu'on est singuliers, et de former une communauté lorsqu'on est concurrentiels. Et elle n'a de chances d'être perçue comme authentique, donc conforme aux valeurs de la création, qu'à condition d'être vécue et exprimée de l'intérieur, par les protagonistes, et non de l'extérieur, par tous ceux qui risqueraient de réduire la singularité de ces liens en les durcissant, en leur attribuant une stabilité, une formalisation et, du même coup, une impersonnalité, qui leur ôterait tout ce qui fait, avec leur fragilité et leur improbabilité, leur valeur. D'où la récurrence des dénégations opposées par les créateurs aux reconstructions biographiques des critiques ou des historiens, qui cherchent au contraire à mettre en évidence, y compris en les labellisant, des phénomènes de groupes aptes à organiser le repérage des objets créés : qu'il s'agisse de littérature¹⁸, de peinture¹⁹, de cinéma²⁰, voire de recherche²¹.

On comprend alors que les aspirations au groupe en matière de création ne puissent guère s'exprimer que sur le mode de la nostalgie, cumulant l'épreuve de l'éloignement et l'aspiration au rapprochement : « Aujourd'hui l'individualisme est tel que nous sommes tous dispersés », déplore un romancier. Ainsi se perpétue, à travers les légendes biographiques, la

nostalgie envers un passé dont on est doublement exclu, par la distance temporelle et spatiale envers ceux qui ont pu s'y retrouver – et qui, le plus souvent, n'avaient vécu que des liens de personne à personne, que leur désignation comme « groupe » paraît fausser, forcer, gauchir. De même que la pornographie est, dit-on, l'érotisme des autres, le groupe de créateurs est un peu, en matière de liens avec autrui, la communauté des autres.

Les liens avec la tradition

Cette relation ambivalente avec les pairs ne concerne pas que les vivants : les morts aussi doivent être convoqués dès lors qu'il est question des liens qu'un créateur établit avec autrui. Car l'espace des possibles ouvert à l'écriture est balisé non seulement par l'état de la langue, mais aussi par l'état de la littérature telle que l'a constituée la tradition, accrochée aux grands noms qui forment le système de repérage propre à chaque écrivain : « L'art n'est expression directe ni de l'inconscient ni de la réalité extérieure, mais relation médiatisée par une tradition qui s'incarne dans les maîtres. »²²

Cette conscience d'appartenir à une communauté n'est guère niable. Elle s'exprime à travers la conviction d'une commune condition par rapport à l'expérience de l'écriture (« Mais ça, tous les écrivains le savent, quand ça commence à vibrer, là ! », déclare un écrivain qui se présente comme marginal, coupé de tout milieu), ou par la volonté de s'inscrire, par son œuvre, dans l'histoire de la littérature : « Mon ambition, si j'ai une ambition, c'est quand même de faire partie peu ou prou de l'histoire de la littérature. Si j'arrive au bout de mon œuvre, j'aurai mon petit entrefilet et ça me suffira, parce qu'à ce moment-là j'aurai peut-être créé un lien avec ce qui m'a précédé et ce qui me suivra », dit un romancier.

Ce qui, en revanche, est problématique, c'est le sens accordé à cette appartenance. Elle peut en effet relever d'un travail d'identification (références, sentiment de dette ou au moins d'affinité avec certains auteurs)

ou, au contraire, de différenciation (opposition, volonté de distinction, voire reniement). Ce double mouvement serait simple à traiter si le partage entre individus était homologue au partage entre rapports à la tradition : certains écrivains (« traditionnels », « classiques », etc.) se situant du côté de l'identification à la tradition, tandis que d'autres (« avant-gardistes », « modernes », etc.) seraient dans la différenciation. Or la réalité est plus complexe que cette vision manichéenne, assimilant *a priori* des positions et des personnes et rabattant les typologies construites par l'observateur sur les découpages utilisés par les acteurs : classes de propriétés et catégories d'individus, cases blanches avec pions blancs et cases noires avec pions noirs. Mais parce que le monde n'est pas un échiquier ni un exercice de logique formelle, les tensions entre différentes positions existent au sein même des personnes, et pas seulement dans le « champ » des écrivains. Selon les moments et les circonstances, chacun peut basculer d'un ordre de valeurs à un autre – même s'il existe des compétences ou des dispositions inégales à investir tel ou tel de ces ordres – voire, dans les cas plus problématiques, se confronter à des contradictions internes qu'il lui faudra – avec, là encore, des compétences et des dispositions variables – travailler à supporter, à justifier, à minimiser, sinon à ignorer.

« À l'heure actuelle, je me demande comment on peut écrire après Beckett en dépit de ces monuments qui nous entourent dans la littérature », dit une romancière : ce qui s'exprime là, c'est la tension entre la conscience d'une tradition, balisée par quelques grands noms irréfutables, et la nécessité de mettre en œuvre un projet personnel, qui ne soit pas qu'un démarquage de ce qui a existé, en recréant à son propre niveau le même travail d'innovation par rapport aux modèles que ces modèles ont su effectuer en innovant par rapport à la tradition de leur temps. C'est là une dimension supplémentaire de cette difficulté, propre au monde de la création, à être plusieurs quand on est singulier : être plusieurs dans une même tradition, tout en n'ayant d'autre moyen, pour rester dans cette

tradition, que de la dépasser par des voies singulières, qu'on est le seul à pouvoir inventer – « le seul », et « seul », donc.

On comprend ainsi l'ambivalence des propos qui, tout en faisant référence aux maîtres, insistent sur la dimension autarcique de la formation et du travail : « Je revendique d'avoir eu des maîtres et d'avoir appris tout seul de ces maîtres, mais avec eux », déclare un romancier ; et un autre : « C'est en découvrant ce qu'avaient fait les prédécesseurs que doucement j'ai commencé à comprendre qu'il y avait des familles, des cousinages. Mais je crois que c'est presque toujours une sottise que de continuer des écoles. C'est pour ça que je dis que ce n'est pas une école pour moi, mais une sorte de famille intellectuelle, parce que quand un grand génie a été quelque part il en a fait le tour, il n'y a plus rien à faire, c'est des culs-de-sac, ils ont brûlé le terrain ! »

Certes, ce sentiment d'autarcie peut bien être décrit comme une illusion, au nom des liens, indéniables, avec la tradition. Ainsi les observateurs extérieurs seront les premiers à tordre le bâton dans le sens des valeurs de communauté : « En se voulant solitaire, l'artiste se berce d'une illusion peut-être féconde, mais le privilège qu'il s'accorde n'a rien de réel. Quand il croit s'exprimer de façon spontanée, faire œuvre originale, il réplique à d'autres créateurs passés ou présents, actuels ou virtuels. Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le sentier de la création. »²³ Mais on pourra aussi, à l'opposé, mettre l'accent sur le refus de la tradition et l'exigence de singularité, comme Paulhan : « Qui veut définir les écrivains depuis cent cinquante ans, à travers mille aventures, par ce qu'ils n'ont cessé d'exiger, les trouve d'abord unanimes à refuser quelque chose : c'est la “vieillesse poétique” de Rimbaud ; l’“éloquence” de Verlaine ; la “rhétorique” de Victor Hugo. “J'ai eu, dit Whitman, beaucoup de mal à enlever de *Brins d'herbe* tous les traits poétiques, mais j'y suis parvenu à la fin.” Et Laforgue : “La culture bénie de l'avenir est la

déculture.” L’art d’écrire aujourd’hui, note Jules Renard, est de se défier des mots usés. »²⁴

Il ne s’agira pas ici de décider, entre ces deux conceptions contradictoires, laquelle est la bonne : toutes deux sont également pertinentes selon les moments de l’expérience ou les valeurs invoquées. Ce qu’il nous faut examiner, c’est la façon dont s’opère chez les intéressés la mise en cohérence de cette relation contradictoire à la tradition, entre reconnaissance des maîtres et volonté d’affirmation personnelle. Mais nous ne le ferons pas sur le plan technique du travail de l’écriture : c’est une problématique que la critique et l’histoire littéraires sont beaucoup mieux armées pour traiter, et qu’a exclue cette étude en dirigeant les entretiens sur le travail de construction de soi comme écrivain. Or ce qui, dans ces entretiens, apparaît de façon récurrente, c’est l’identification aux personnes des auteurs, présentées sans réserve comme des modèles ou des références en matière de comportement : comme si le lien avec la tradition, problématique au niveau d’une œuvre qui se doit d’être originale, devenait dicible et même revendiquable au niveau de la personne, ainsi capable d’accrocher à des noms son sentiment, ou son désir, d’appartenance.

Ainsi les plus grands noms sont invoqués non comme modèles d’écriture mais comme modèles de vie, y compris au niveau le plus trivial de l’existence quotidienne : « Colette faisait ça aussi je crois », dit – à propos de sa pratique de la gymnastique – une romancière qui, parlant de son rapport à la filiation, déclare chercher « des mères, des mères idéales ». Elle a érigé cet écrivain en modèle, en matière de vocation (« Je me disais : j’écrirai comme Colette ») comme de rapport à l’existence : « Colette, même infirme, on la portait sur sa table de travail, elle a écrit quand même encore dix ou vingt livres ! J’aimerais bien vivre comme elle jusqu’à quatre-vingts ans. » C’est, le plus souvent, la relation à l’activité d’écriture qui est référée à des modèles : « Est-ce que c’était facile de vivre après avoir achevé les *Illuminations* ? Et lorsque Racine s’est arrêté d’écrire ? »

se demande un poète. Ce peut être aussi la pratique d'un genre (« Je crois que Beauvoir aussi a fait des romans et des essais », dit une romancière et essayiste) ou, plus profondément, le rapport à l'identité d'écrivain : « La référence, c'est Sartre, parce que lui c'est un écrivain ! Je veux dire que c'est la seule chose qui comptait pour lui. Moi ça compte, mais si demain on me privait de faire l'amour en me disant, choisis ça ou écris, je préférerais ne plus écrire ! Donc je ne suis pas un véritable écrivain. Tandis que lui, je suis sûr qu'il aurait choisi d'écrire. Un écrivain c'est ça : tout, mais écrire. Et Sartre, c'était ça. Donc je pense que je n'ai rien à voir avec ce genre de motivation entière, qui absorbe tout l'individu », estime un auteur de théâtre.

Les grandes personnalités littéraires peuvent être invoquées aussi comme modèles de comportement en tant qu'écrivain : par exemple dans le rapport à la publication (« Proust même a eu du mal à être édité, comme on sait », rappelle un romancier), ou avec les médias : « Prenez Pinget, qui est un homme extraordinaire : vous ne le voyez jamais à la télévision ! Et puis il n'écrit pas un livre par an, il écrit ce qu'il a envie d'écrire. Pour moi, disons qu'un véritable écrivain ce serait plutôt ça, le modèle Pinget : un homme discret, réservé, qui ne cherche pas à se montrer », dit un auteur dramatique. Enfin, certaines misères matérielles, qui dans le monde ordinaire représenteraient une déchéance, trouvent une atténuation voire une justification dans l'invocation de ceux qui, par leur grandeur en tant qu'écrivains, ont donné à la pauvreté ses lettres de noblesse : « J'ai appris que Claude Simon, pourtant prix Nobel, avait été radié lui aussi [de l'AGESSA] : j'étais en bonne compagnie. Il ne touchait pas assez de droits d'auteur, le pauvre ! », se réjouit le même auteur.

Articulant la solitude de l'écriture avec l'aspiration à l'universalité littéraire, la référence récurrente aux noms propres d'écrivains est le lieu d'un possible compromis entre l'exigence d'une singularité de l'œuvre et la nostalgie d'une communauté des personnes. Et elle est, en même temps, un

outil de modélisation d'une identité à la fois fortement investie et largement indéterminée, et qui ne peut se couler dans des formes collectives, subsumées sous le nom commun d'« écrivain », qu'à condition de les individualiser par l'imposition du nom propre affiché dans la signature. C'est ce double et contradictoire mouvement qui semble s'exprimer, sur un autre plan, dans cette métaphore de l'individu comme seul représentant de son espèce que nous offrit, au cours de l'entretien, un poète : « Chacun, chaque être humain est une espèce à soi tout seul : je pense qu'on représente chacun une espèce à soi tout seul qui est en voie de disparition, il n'y a pas d'autres représentants de cette espèce. Vous un éléphant, moi une fourmi ou une girafe. C'est comme s'il n'y avait sur terre, au fond, qu'un seul lion, un seul chat, une seule souris, une seule fourmi, un seul cobaye. C'est étrange, mais je trouve que c'est assez vrai, comme image. Vous ne croyez pas ? »

Des lecteurs au lectorat

Comme les liens avec les pairs – vivants ou morts, proches ou lointains –, la relation aux lecteurs est prise dans une fondamentale ambivalence, entre la volonté ou le désir de s'adresser à quelqu'un (ce « passant quelconque » dont rêvait Pierre Loti²⁵) et le caractère souvent décevant des contacts avec ce « quelqu'un » dès lors qu'il s'incarne en une personne réelle.

L'existence de lecteurs potentiels est essentielle à l'investissement sur l'écriture : « C'est quand même pour toucher d'autres solitudes que j'écris. C'est ma façon d'exister » (auteur dramatique). C'est elle également qui motive la publication, indispensable à la « sortie de soi » par l'écriture : « Je crois franchement que je n'écrirais pas si je n'avais pas une certitude d'être publiée. C'est un boulot tellement énorme que je ne vois pas pourquoi je le ferais juste pour moi ! Si ce n'est pas partagé, j'aime mieux carrément faire autre chose. L'écriture, pour moi, c'est vraiment inscrit dans l'idée de partage : c'est ça qui me fait tenir » (romancière). Écrire sans publier c'est,

comme dit ce poète qui n'a jamais pu se faire éditer, « la moitié d'un rêve, parce que le poème c'est pour moi mais c'est aussi pour dire les choses. Une partie du vouloir dire quelque chose à quelqu'un ne passe pas, en fin de compte, quand on n'est pas édité, et ça coupe à moitié l'envie ».

Pourtant, la rencontre avec les lecteurs réels est rarement décrite comme une expérience positive, mais plus souvent comme une corvée, ou une épreuve de dépersonnalisation : « Quand on me demande de signer un truc, j'ai horreur de ça ! J'ai le sentiment qu'on demande ça à un autre » (romancier) ; « C'était terrible [au Salon du livre de Brive], parce que les gens qui passent devant vous regardent le bouquin, puis regardent votre visage, puis regardent votre bouquin, le reposent, et au suivant ! On en signe une dizaine. Je crois que c'est surtout un moyen de rencontrer les autres écrivains » (romancière). Un seul parmi nos auteurs associe un moment de bonheur à une telle rencontre (et sans doute n'est-ce pas par hasard si, d'origine ouvrière et très engagé politiquement, il affirme une distance avec ses pairs) : « Une ouvrière avait lu un de mes romans et elle m'en a dit deux ou trois mots. Et ça, ça m'a fait plaisir de penser qu'à Saint-Nazaire, dans une bibliothèque, une ouvrière avait lu le livre et voulait m'en dire deux ou trois mots. Ça m'a fait plaisir ! Je n'écris pas seul. Il y a quelqu'un, quelque part, qui l'a lu, et ça l'a aidé à vivre, ou ça lui a fait plaisir. Ça, c'est une petite satisfaction. » Mais c'est le même qui dit de ceux qui lui envoient des lettres : « C'est toujours des contacts de fous ! C'est toujours des malades mentaux qui vous écrivent ! »

On se souvient que le « Romanichel » se plaignait plus crûment encore de ses lecteurs : « En général j'ai horreur des gens qui aiment ce que je fais. Je les trouve bêtes ! Je me méfie d'eux. Les lecteurs en général ne sont pas très intéressants. » Mais il se plaint aussi, ailleurs, de ne pas avoir suffisamment de lecteurs : « J'écris pour tout le monde. Chacun peut le comprendre, évidemment ! Ça vient de moi, or je ne suis pas différent des autres, je suis pareil ! Donc je ne vois pas pourquoi je pourrais l'écrire et

eux ne pourraient pas l'entendre. Ce que je ne comprends pas, c'est que ce genre de livres ne puisse pas se vendre ! » C'est qu'on peut, à la fois, être déçu par ses lecteurs lorsqu'on les rencontre, et être insatisfait de ne pas en avoir davantage dès lors qu'on les appréhende sous la forme abstraite d'un « lectorat », sur lequel peuvent se projeter librement les attentes d'un lecteur idéal, guère satisfaites par les lecteurs réels.

Mais le lectorat aussi est chargé d'ambivalence. Car si sa rareté peut être perçue comme un échec dans le travail pour établir, par l'écriture, des liens avec autrui (liens eux-mêmes voués à l'échec dès qu'ils se matérialiseront en une rencontre effective avec des personnes réelles), elle peut apparaître également comme le signe de la qualité d'une œuvre, vouée à trouver son accomplissement non dans l'anonymat du grand nombre mais dans un cercle plus restreint. Tout se passe comme si les liens noués par l'écriture étaient d'autant plus authentiques qu'ils sont rares : « Je maintiens toujours que si un livre se vend à plus de 20 000 exemplaires, c'est qu'il y a un malentendu ! Un livre n'est pas fait pour être vendu à 20 000 exemplaires, ou alors on n'est plus dans la littérature » (romancier). « Un artiste dialogue avec son œuvre. Un imposteur dialogue avec le public », résume par une citation lapidaire un autre romancier, récemment promu au succès.

On rencontre là une propriété fondamentale dans le monde de la création : la rareté y fait figure aussi bien de marque d'élection, eu égard à la valorisation de la singularité, que de stigmat, eu égard à la reconnaissance par la communauté – de même que la popularité d'un auteur auprès du public a toutes chances de le disqualifier auprès de ses pairs. Flaubert déjà en avait pris conscience : « La Popularité, qui semble élargir le génie, le vulgarise parce que le vrai Beau n'est pas pour la masse, surtout en France. »²⁶ En régime de singularité, seul l'étirement de la temporalité, par la projection dans une postérité virtuelle, permet de lier sans incohérence ces deux exigences contradictoires que sont l'approbation par le grand nombre, renvoyée aux générations futures, et l'appréciation par

l'élite des connaisseurs, d'autant plus rares que l'œuvre est plus innovante. On voit bien, là encore, comment les liens avec autrui – les lecteurs aussi bien que les pairs – sont pris dans une fondamentale ambivalence entre authenticité et compromission, création et imposture, recherche de rareté et aspiration au grand nombre, ou encore entre l'idéalisation d'un « autre » universalisé et le désenchantement qu'engendre, dans la réalité, la rencontre effective avec des individus particuliers.

Le rapport aux médias

Cette ambivalence enfin n'apparaît jamais mieux que dans le rapport aux médias : « J'ai une sainte horreur de la télévision. Tout ce qui est médiatique me fait horreur ! », déclare un poète ; et un romancier : « On ne me verra pas dans une émission de variétés, au journal de 13 heures, etc. On ne me verra pas du tout ! Je refuse absolument de faire cela ! Je refuserai toute manifestation d'histrionisme quelconque ! » Cette réserve a pu d'ailleurs se reconduire dans la situation d'entretien, lorsque certains des écrivains ayant accepté de participer à l'enquête, pourtant prévenus qu'il s'agissait d'entretiens anonymes, n'en restaient pas moins attentifs à garder ostensiblement des réserves ou à réclamer le secret.

Les propos tenus sur *Apostrophes* sont particulièrement révélateurs de ces mouvements contradictoires, tant cette émission représentait le nœud par excellence où se condensent, en un même lieu et un même moment, différentes dimensions de la confrontation avec autrui : proches, pairs, critiques, lecteurs et non-lecteurs. Il est rare que ce thème ne soit pas abordé spontanément dans les entretiens, souvent de manière très investie – signe imparable de son importance et de son caractère problématique. Ces interventions se font pour la plupart sous forme d'une dénonciation des fausses valeurs et des malentendus : confusion entre l'œuvre et la personne (puisque'on n'est vraiment perçu comme écrivain que lorsque les gens vous ont « vu à *Apostrophes* »), entre valeurs marchandes et valeurs littéraires,

visibilité médiatique et talent, littérature et divertissement. Un auteur de théâtre déclare même : « Quand je vois des gens passer à *Apostrophes*, j'ai une répulsion ! Ça me donnerait presque envie d'arrêter d'écrire, parce que c'est presque une honte de voir des individus qui viennent vendre leur marchandise ! Tout se vend. À chaque fois que je regarde, j'ai la même répulsion. Vous n'êtes pas un écrivain si vous ne passez pas à la télévision, si on ne vous a pas vu aujourd'hui. »

Enfin, pour ceux qui les ont vécus, les « passages à *Apostrophes* » sont décrits comme une épreuve, dans les mêmes termes qu'un examen : ça s'est « plutôt bien » ou « pas trop mal » ou « pas très bien » passé. Car quelles que soient les ressources dont dispose l'écrivain, il s'agit d'une épreuve difficile : elle porte sur l'image de soi, physique et morale, produite sans réversibilité possible pour un nombre indéterminé d'individus d'inégale grandeur et d'inégale proximité. C'est dire qu'elle combine l'importance de l'enjeu, l'incertitude des limites et l'irréversibilité des effets, à quoi s'ajoute le caractère inhabituel d'une prestation où les ressources pertinentes ne sont pas forcément les mêmes que dans les interactions ordinaires, alors qu'on y est rarement préparé par un entraînement. Les seuls à en faire un compte rendu franchement positif (compte non tenu du « trac » préalable) sont, significativement, les deux romanciers de notre échantillon qui ont connu le succès, avec des prix importants et de gros tirages. Pour les autres, le passage à la télévision a plutôt fait figure d'épreuve morale, voire de véritable menace physique, portant atteinte à l'intégrité corporelle de la personne : « J'ai été interviewée pour mon dernier livre. J'ai failli mourir sur le plateau, vraiment ! J'ai eu une crise de migraine comme je n'en avais jamais eue ! »

À quelque niveau que l'on considère cette question des liens avec autrui, affleure le thème de la nécessaire réserve de l'écrivain à l'égard de toute insertion communautaire, en même temps que sa tentation permanente. Cette tension se rejoue à propos de l'éventuelle participation à une

commission du CNL : acceptable au nom de la reconnaissance *des* (génitif objectif et subjectif) pairs et de la solidarité entre écrivains (« J'aime tout ce qui concerne les écrivains. Les écrivains sont mes frères »), elle peut être aussi refusée au nom de l'intégrité du travail d'écriture, appelant la dénonciation des « faux rapports humains » et de la « quête du prestige au lieu de la quête de soi-même » (selon les termes d'un poète, boursier du CNL, qui fait pour les mêmes raisons l'éloge de l'exil, « une merveille pour un écrivain »). De ce refus de toute mondanité, Proust représente la figure archétypique, puisque sa biographie même est l'illustration d'une véritable conversion, du monde des salons, diamétralement opposé à la solitude de l'écrivain, à l'investissement acharné dans l'oblation de sa vie à une « recherche » purement littéraire²⁷.

Cette discrétion de l'écrivain à l'égard du renom et de la mondanité, ce refus de l'« histrionisme » ou de la « vaine gloire » peuvent même aller jusqu'au renoncement – réel ou imaginaire – à la publication. Flaubert là encore fut l'un des premiers à expérimenter ce rapport particulier à la création : « Les moments où je pense au succès futur de ma vie d'artiste, à l'application de ce que je travaille, sont les moments exceptionnels. Je doute bien souvent si jamais je ferai imprimer une ligne. Sais-tu que ce serait une belle idée que celle du gaillard qui jusqu'à cinquante ans n'aurait rien publié et qui d'un seul coup ferait paraître, un beau jour, ses œuvres complètes, et puis qui s'en tiendrait là ? [...] Un artiste qui serait vraiment artiste et pour lui seul, sans préoccupation de rien, cela serait beau. Il jouirait peut-être démesurément. »²⁸ Et dans ce thème, récurrent, de la solitude ou du dégagement de l'écrivain envers toute forme d'implication « sociale », on peut voir une manifestation de ce renoncement au monde qu'incarne, dans d'autres sociétés, le personnage du « renonçant », de l'« individu-hors-du-monde »²⁹.

Aussi cette question des liens avec autrui ne peut-elle être traitée de façon unilatérale, soit en prenant à la lettre l'insistance des écrivains sur la

dimension solitaire de leur activité soit, à l'opposé, en cherchant à montrer que cette solitude s'adosserait « en fait » à une recherche cachée de socialisation, avec leurs proches, leurs pairs, leurs prédécesseurs, leurs critiques, leurs lecteurs ou leurs concitoyens. Bien plutôt faut-il mettre en évidence la tension existant entre deux régimes de valeurs antinomiques : d'une part, l'impératif de singularité, qui porte à privilégier la solitude ou les relations raréfiées avec un entourage restreint, un petit groupe de pairs (d'autant plus qu'on y est extérieur), voire le « milieu » (d'autant plus qu'on n'y a guère accès) ; et d'autre part, l'impératif de communauté, qui pousse à l'établissement de liens avec autrui, par la fréquentation du milieu littéraire ou d'un petit groupe de proches – ces liens étant d'autant plus intenses et plus facilement évoqués qu'ils sont plus raréfiés, c'est-à-dire établis avec un petit nombre de personnes elles-mêmes, si possible, rares et singulières.

Notons pour finir qu'une telle problématique ne revient pas à tenter de montrer que le thème de la solitude de l'écrivain n'est qu'un stéréotype, pas plus qu'à se demander dans quelle mesure il est vrai ou dans quelle mesure il cache quelque chose – par exemple la volonté, même inconsciente, de transformer en ressource ce qui ne serait qu'un handicap, de « faire de nécessité vertu » en érigeant en choix volontaire une solitude forcée. Cette approche critique permettrait au sociologue, certes, de dire en quoi la réalité peut ne pas être conforme à la représentation que s'en font les agents ; mais elle lui interdirait de comprendre en quoi cette représentation est nécessaire, parce que conforme à une exigence de cohérence. Une telle exigence, qui s'impose en priorité aux acteurs mis en situation de décrire leur expérience, n'est pas forcément réductible à l'exigence de vérité, qui s'impose en priorité aux observateurs ou aux juges mis en situation d'évaluer la non-contradiction entre les énoncés et les faits. C'est cette attention à la cohérence plutôt qu'à la véracité des représentations qui guide, on l'aura

compris, notre démarche ; et c'est elle encore qu'il va falloir garder à l'esprit, pour prendre toute la mesure de ce qui va suivre.

-
- 1 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 20.
 - 2 Bernard GRASSET, *Aménagement de la solitude*, Grasset, Paris, 1947, p. 173 et 96.
 - 3 Cf. Éric WALTER, « Le complexe d'Abélard ou le célibat des gens de lettres », *XVIII^e siècle*, n° 12, 1980. Sur l'émergence de ce motif dans la littérature du XIX^e siècle – du *Chef-d'œuvre inconnu* à *Manette Salomon* – cf. Nathalie HEINICH, « Artistes dans la fiction : quatre générations », in Pascal GRIENER et Peter J. SCHNEEMANN (dir.), *Images de l'artiste*, Peter Lang, Berne, 1998.
 - 4 Bernard GRASSET, *Aménagement de la solitude*, *op. cit.*, p. 153 et 225.
 - 5 Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », *op. cit.*, p. 10.
 - 6 Billy WILDER, entretien in Michel CIMENT, *Passeport pour Hollywood*, Seuil, Paris, 1987. Pour des témoignages similaires, cf. Blaise CENDRARS, *Hollywood, la Mecque du Cinéma*, Grasset, Paris, 1936 ; Jacques FEYDER, Françoise ROSAY, *Le Cinéma, notre métier*, Skira, Genève, 1944.
 - 7 Fernando PESSOA, *Le Livre de l'intranquillité*, 1982, Christian Bourgois, Paris, I, 1988, p. 228.
 - 8 Marcel PROUST, *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, Paris, 1924, p. 77.
 - 9 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 322.
 - 10 Sur l'histoire de cette notion, cf. Marc FUMAROLI, « La République des Lettres », *Diogène*, n° 143, 1988. Pour son application aux œuvres littéraires et à l'effet d'universalité qu'elles sont en mesure de produire, cf. Pascale CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*
 - 11 Cf. Christophe CHARLES, *La Naissance de l'intellectuel*, Minuit, Paris, 1990.
 - 12 Cf. Julien BENDA, *La Trahison des clercs*, Grasset, Paris, 1927.
 - 13 Cf. Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1948.
 - 14 Cf. Luc BOLTANSKI, Laurent THÉVENOT, *De la justification*, *op. cit.*
 - 15 Cf. Nathalie HEINICH, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communication*, n° 64, 1997.
 - 16 Nathalie SARRAUTE, entretien à *Libération*, 28 septembre 1989.
 - 17 Philippe SOLLERS, entretien à *Libération*, 15 mars 1990.
 - 18 Sur la notion de groupes littéraires, cf. notamment Joseph JURT, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du symbolisme », *Neophilologus*, LXX, n° 1, janvier 1986 ; Alain PAGES, *Le Naturalisme*, PUF, coll. « Que sais-je », Paris, 1989.
 - 19 Ainsi parlait Marcel DUCHAMP : « Je n'étais pas en contact avec des peintres à cette époque. [...] Matisse, je ne l'ai guère connu. Je l'ai peut-être rencontré trois fois dans ma vie. [...] Je n'ai rencontré Picasso qu'en 1912 ou 1913. Quant à Braque, je l'ai à peine connu. [...] Je connaissais Delaunay de nom, pas plus » – etc. (*Ingénieur du temps présent. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Belfond, Paris, 1967). On trouve des éléments analogues, sous forme biographique et non plus

autobiographique, in Jean-Paul CRESPELLE, *La Vie quotidienne des Impressionnistes*, Hachette, Paris, 1981.

[20](#) Pour un témoignage équivalent à propos de la nouvelle vague, cf. Pierre BRAUNBERGER, *Cinémamémoire*, Centre Georges-Pompidou-CNC, Paris, 1987.

[21](#) « Cela m'agace toujours car cet amalgame [Lévi-Strauss, Foucault, Lacan, Barthes] est sans fondement. Je ne vois pas ce qu'il y a de commun entre les noms que vous citez. Ou plutôt je le vois : ce sont des faux-semblants. [...] On [avec Foucault] se voyait de loin aux assemblées du Collège et François Jacob nous a fait une fois dîner ensemble » (Claude LÉVI-STRAUSS, *De près et de loin. Entretiens avec Didier Eribon*, Odile Jacob, Paris, 1988, p. 105).

[22](#) Gérard MENDEL, « La sublimation artistique », *Revue française de psychanalyse*, XXVIII, n° 5-6, septembre-décembre 1964, p. 734.

[23](#) Claude LÉVI-STRAUSS, *La Voie des masques*, Plon, Paris, 1979, p. 149.

[24](#) Jean PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes, ou la terreur dans les lettres*, 1941, Gallimard-Idees, Paris, 1973, p. 28.

[25](#) « Mais ce serait beaucoup sortir du cadre de ce récit d'enfance que de conter par quels hasards et par quels revirements dans ma manière, j'en suis venu à chanter mon mal et à le crier aux passants quelconques, pour appeler à moi la sympathie des inconnus les plus lointains », Pierre LOTI, *Le Roman d'un enfant*, 1890, Garnier-Flammarion, Paris, 1988, p. 202-203.

[26](#) Gustave FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 27 septembre 1846, *Correspondance*, op. cit. I, p. 363.

[27](#) Cf. Nathalie HEINICH, « D'un monde l'autre : du salon à l'édition », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 21, 1990.

[28](#) Gustave FLAUBERT, lettre à Maxime du Camp, mai 1846, *Correspondance*, op. cit., I, p. 265.

[29](#) Cf. Louis DUMONT, *Essais sur l'individualisme*, Seuil, Paris, 1983.

La montée en singularité

« Inventer pour moi, c'est aller au-devant de mes œuvres. Mes œuvres existaient avant moi, mais on ne les voyait pas parce qu'elles crevaient les yeux. »

Raymond Hains

Bien des caractéristiques que nous venons d'observer trouvent leur fondement dans une propriété majeure des activités de création à l'époque moderne : leur affinité avec les valeurs associées à la singularité. Nous allons voir en effet que la grandeur y est proportionnelle à la « montée en singularité », pour reprendre l'expression forgée par Luc Boltanski et Laurent Thévenot à propos des processus de justification, adossés à une « montée en généralité ». Certes, il est paradoxal de mettre sur le même plan deux visées aussi antagoniques que le général et le singulier ; mais à la lumière du « régime de singularité », la « montée en généralité » se révèle n'être qu'une des façons possibles de construire de la grandeur¹.

La singularité dans un « dispositif civique »

Il n'est pas de meilleure illustration de l'antinomie entre généralité et singularité que d'observer celle-ci lorsqu'elle est confrontée à un dispositif « civique » (selon la terminologie de Boltanski et Thévenot), fondé sur l'appel à l'intérêt général et sur l'équité : en l'occurrence, le système d'aides publiques aux écrivains géré par le CNL². Dès lors qu'on admet la nécessité d'un appui matériel permettant à l'écrivain d'écrire sans vivre

intégralement de sa plume, se pose un problème d'outil de décision, commun à tous les domaines de la création et de la recherche : ou bien l'on choisit un décideur extérieur, au risque de l'incompétence ou de l'arbitraire des choix (risque que peut se permettre le mécénat privé mais pas les organismes d'État, qui ont à répondre d'une mission d'intérêt général) ; ou bien l'on choisit un expert, spécialisé dans le domaine mais, du même coup, très proche des producteurs, voire engagé lui-même dans la production, au risque d'une collusion des intérêts. C'est ce risque que l'on tente de minimiser en s'adressant non pas à un expert mais à un collectif – la pluralité des points de vue devant en principe limiter le favoritisme, le « copinage ». C'est là le fondement des diverses commissions qui, contrairement au mécénat régalien de l'Ancien Régime ou au mécénat privé, régissent les prises de décision en régime démocratique.

Mais cette (relative) garantie d'équité entraîne un autre risque : celui d'une excessive formalisation des procédures administratives – standardisation des dossiers, règles de fonctionnement, réunions à dates fixes, procès-verbaux. C'est là une contradiction structurelle entre, premièrement, la « nature civique » d'une décision engageant les pouvoirs publics et l'intérêt général d'une discipline ; deuxièmement, la « nature domestique » des liens unissant des décideurs compétents à des créateurs ; et troisièmement, la « nature inspirée » de la création. D'où une tension permanente et des compromis plus ou moins assumés entre règles et ajustements, droits et passe-droits, contrôles, autocontrôles et, parfois, dérapages, que ne manquent pas d'épingler les intéressés. Indispensables pour résister aux pressions et justifier les décisions face à de possibles accusations, ces lourds « investissements de forme »³ ont l'inconvénient d'entraîner parfois l'auto-exclusion d'éventuels candidats, dissuadés de postuler à une bourse face à des procédures qu'ils jugent inadaptées parce que trop « bureaucratiques » – accusation particulièrement virulente dans un univers régi par l'inspiration, la spontanéité, l'individualité. Mis en

équivalence avec d'autres face à une instance collective, l'auteur se voit ramené à la condition de simple citoyen qu'il lui faut, paradoxalement, redevenir, pour avoir une chance d'être aidé en tant qu'écrivain.

Ainsi s'expliquent maintes réticences : « Dois-je remplir un dossier ou la présente lettre est-elle un document suffisant ? », s'enquiert un futur candidat qui s'estime « l'un des meilleurs écrivains de ma génération ». S'expliquent également maintes stratégies de contournement par la médiation d'un ami ou d'un éditeur : « C'est comme si j'arrachais des dents ! », dit le responsable des aides à propos des nombreuses occasions où il lui faut expliquer que l'auteur doit s'adresser directement au CNL. C'est que les lettres de recommandation n'ont pas seulement pour but d'améliorer les chances du candidat, mais aussi d'atténuer, par la personnalisation du dossier de candidature, les effets égalisateurs, désingularisants, de la procédure administrative.

Il faut donc, pour l'écrivain qui a besoin d'une aide, accepter de « se soumettre », dans des règles fixes et uniformes, à des juges – écrivains comme lui – considérés comme « bureaucrates », « écrivains de seconde zone » voire « fonctionnaires d'État » : autrement dit ce « troisième cercle de la reconnaissance » selon l'historien d'art Alan Bowness⁴, alors que le premier cercle des pairs est infiniment plus valorisant (« On se sent fier d'être reconnu par ses pairs ! », dit un romancier tardivement venu à l'écriture). Et il lui faut en outre accepter cette forme de mise en équivalence avec d'autres écrivains que constitue ce qui est bel et bien un concours, puisque le nombre des écrivains retenus par la commission dépend non de leur valeur intrinsèque, mais de la quantité de bourses disponibles.

Or cette dernière caractéristique de la sélection par commissions semble difficilement assimilée, tant par les candidats que par les juges. Ces derniers en effet ont tendance à faire leur choix à chaque présentation de dossier, en votant « pour » ou « contre » le candidat (ce qui entraîne, en fin de sessions,

d'étranges contorsions pour parvenir au nombre de bourses), au lieu d'attendre la présentation de l'ensemble des dossiers et de les ordonner à la fin de façon à ne retenir que les meilleurs en fonction du nombre à atteindre. On voit là que la logique du comité de lecture, où il s'agit de marquer – comme dans un examen – la frontière entre publiable et non publiable, l'emporte sur la logique de la commission, où il s'agit d'attribuer – comme dans un concours – les postes aux meilleurs.

De même, les candidats ont du mal à admettre qu'ils ne sont pas jugés dans l'absolu mais en relation avec d'autres écrivains, dans un rapport de concurrence : comme s'ils répugnaient à concevoir tant la relativité d'un jugement porté sur leur œuvre que la non-singularité de leur propre cas, mis en équivalence avec d'autres. « Ils se vivent en tant qu'individu unique, explique le responsable des aides, et surtout pas en tant que classe de poètes ou classe de romanciers. Et qu'il y ait trente dossiers, pour eux, c'est inconcevable ! J'ai beau le leur expliquer, c'est un message qui ne passe pas ! » S'imaginant être jugés pour leur valeur face à la littérature en général et non relativement à d'autres, les candidats privilégient, dans la logique de l'examen, l'image de leur propre singularité, alors même que la logique du concours permet de minimiser le coût de la soumission au jugement (c'est, d'ailleurs, grâce à l'explication par le manque de places qu'on préserve l'amour-propre du recalé, tant au CNL que chez les éditeurs, qui justifient volontiers leurs refus par un « programme éditorial très chargé »).

« Ne te présente pas devant un tribunal dont tu ne reconnais pas le verdict » : faute d'avoir observé le précepte énoncé par Kafka, le candidat malheureux n'aura que la ressource de dénoncer la procédure, ou d'autoproclamer sa supériorité. « Je suis un des premiers écrivains de ma génération ; certains veulent même bien soutenir que je suis *le* premier, écrit ce candidat qui demandait s'il lui fallait vraiment remplir un dossier, et je n'avais fait cette demande de bourse que parce que divers amis m'avaient

assuré que dans mon cas ce dépôt de dossier n'était qu'une simple formalité et qu'une bourse me serait automatiquement accordée, qu'il n'était pas question que le CNL pût refuser une aide à M.G. » Ainsi s'affrontent concrètement le « régime de singularité » propre à la création et le « régime de communauté » propre à un dispositif civique. Mais voyons à présent comment se déclinent les formes de la singularité à l'intérieur même du monde où évoluent les écrivains de la modernité.

Se faire un nom

C'est d'abord à travers le *nom* que s'opère la montée en singularité des créateurs, et des écrivains en particulier. Car outre le nom d'état-civil reçu à sa naissance par n'importe quel individu, le nom peut être aussi celui que *se fait* quelqu'un dès lors que son identité s'organise non plus seulement autour d'un état de fait – son existence particulière, enregistrée sur les papiers d'identité – mais d'une construction de soi-même, par ses actes ou ses œuvres⁵. Propre au « monde du renom » où, selon Boltanski et Thévenot, la grandeur est faite de l'opinion des autres, une telle construction de soi par l'effort pour grandir son nom trouve ses points d'application, chez l'homme ordinaire, dans la défense de la réputation et de l'honneur ; chez les personnalités, dans l'accession à la célébrité ; et chez les créateurs, dans l'imposition d'une signature, la constitution d'un renom et le choix éventuel d'un pseudonyme, qui sont les trois façons de « se faire un nom » en sortant de l'état-civil – c'est-à-dire de la condition commune.

« Acte public » en même temps que « signe de l'identité »⁶, la signature de l'écrivain sur la couverture de ses ouvrages est ce qui, littéralement, fait sortir son nom hors de sa personne en l'apposant sur un objet destiné à l'espace public, attestant que cet objet est une œuvre pourvu qu'il ait été reconnu comme ayant un « auteur ». C'est cette circularité de la construction réciproque de l'œuvre et de l'auteur qui caractérise la

« fonction-auteur » selon Foucault, distinguant un auteur d'un simple signataire⁷ ; et la signature est la marque par excellence de ce « nom d'auteur » qu'il distinguait du nom propre : « Le nom d'auteur n'est donc pas exactement un nom propre comme les autres. [...] Il exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres. En outre il effectue une mise en rapport des textes entre eux. [...] Enfin le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours, le fait qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode. »⁸

Pour l'auteur, la signature opère le partage entre l'œuvre (achevée, publiable, autonomisable par rapport à sa personne) et le simple brouillon, signalant la possible « mise en public » de ce qui, sans elle, resterait à l'état privé. Elle est aussi le lieu d'un dédoublement, par lequel l'écrivain éprouve la réalité de cette « sortie de soi » que représentent l'écriture puis la publication, comme l'exprime Bernard Noël : « La mise en public d'un nom produit un décalage : on est celui qui signe et l'on est aussi un autre, car celui qui signe se fixe dans sa signature, alors que "l'autre", le vivant, ne cesse de glisser hors de sa signature, de lui échapper. »⁹ C'est elle également qui assure la continuité d'un auteur, dont elle garantit – au même titre que le « style » commun à ses différentes productions – qu'il reste lui-même. Enfin, elle témoigne de ce que, à la particularité propre à toute personne, s'ajoute chez l'écrivain la singularité de celui qui prétend s'échapper du commun en devenant un « auteur » et, si possible, « hors du commun », fort d'une originalité qui le rende insubstituable à aucun autre.

Le renom ajoute à la signature un accroissement de la circulation publique du nom d'auteur. Dès lors qu'un certain succès assure sa *reconnaissance* – au double sens d'identification et de valorisation – dans un cercle élargi (quantitativement, auprès du grand public, ou qualitativement, auprès des connaisseurs), s'opère une double extension de

la personne au-delà de sa présence corporelle : dans l'espace, et dans le temps. Dans l'espace tout d'abord, c'est par la notoriété, actuelle ou potentielle, que l'écrivain existe pour autrui au-delà des êtres qu'il connaît personnellement : « J'avais le sentiment que le monde entier devait être au courant », raconte un romancier à propos de sa première publication. Et dans le temps, c'est par la postérité qu'il peut espérer survivre au-delà de sa vie biologique. Stendhal fut le premier à revendiquer publiquement cette aspiration à la postérité de l'écrivain par ses œuvres : « J'avoue que le courage d'écrire me manquerait si je n'avais pas l'idée qu'un jour ces feuilles paraîtront imprimées et seront lues par quelque âme que j'aime [...]. Mais les yeux qui liront ceci s'ouvrent à peine à la lumière, je suppose que mes futurs lecteurs ont dix ou douze ans. [...] Je regarde et j'ai toujours regardé mes ouvrages comme des billets à la loterie. Je n'estime que d'être réimprimé en 1900. »¹⁰ Le renom contribue ainsi à la montée en singularité, en augmentant non la singularité intrinsèque de l'auteur mais le nombre de ceux qui la reconnaissent.

Enfin, il arrive que la signature d'auteur prenne la forme d'un pseudonyme – façon plus radicale encore de « sortir de soi », en échappant à son propre nom. Le dictionnaire définit le pseudonyme comme un « faux nom », une « dénomination choisie par une personne pour masquer son identité » ; mais sans doute s'agit-il moins, dans le cas de l'écrivain, de dissimuler l'identité qui lui fut donnée que d'en construire une qui lui soit propre. Car la véritable dissimulation du nom par le pseudonyme n'intervient que dans des cas extrêmes, notamment pour les productions très dévalorisées, telle la littérature pornographique, ou en cas de mystification littéraire¹¹. C'est plus souvent autour du choix que du masque que s'organise le pseudonyme : maints écrivains ne font nullement mystère du dédoublement qu'ils ont créé eux-mêmes entre le citoyen – pourvu, comme tout un chacun, d'un nom – et l'écrivain, chez qui l'accès au nom d'auteur se double d'une duplication entre le nom imposé et le nom choisi,

volontiers assumée comme un jeu, licite et même valorisant, avec son identité¹². Du masque au choix, cette nuance manifeste ce qui, dans le pseudonyme, relève non d'une contrainte (être obligé de prendre un faux nom) mais d'un choix positif (vouloir se donner un autre nom), par où un sujet sort de son identité assignée pour se donner une identité dont il soit, pour ainsi dire, l'auteur, au sens où de son propre gré il l'a créée, puis rendue publique. Jean-Marie Geng (ou faut-il dire Jean-Max Genève ?) remarque ainsi que changer de nom est (à moins d'y être contraint, comme les femmes au mariage) une opération largement prohibée sauf, justement, pour les créateurs, qui disposent à cet effet de la ressource, institutionnellement admise, qu'est le pseudonyme¹³.

Face aux obstacles dressés contre le flottement des identités qu'impliquerait le libre choix et la multiplication des noms désignant une même personne¹⁴, l'accès au pseudonyme peut être vécu comme un antidote à l'aliénation que constitue – en particulier pour les femmes – le fait de ne se définir que par rapport à autrui, dans son appartenance à une lignée familiale : « Je n'avais pas de nom. Donc j'ai pris un nom à moi. Je peux me cacher sous plein de noms, créer mon identité ! B.A. [*son pseudonyme*], c'est celle que je fabrique, c'est celle que j'ai faite en écrivant de livre en livre. Sinon, elle n'existe pas. Sinon je n'existe pas, je serais la femme de, la fille de », témoigne une romancière. Mieux que quiconque le créateur, « fils de ses propres œuvres », peut se constituer comme auteur de soi-même en même temps qu'auteur de son œuvre, à travers cette forme de paternité d'adoption que représente la création : « Un pseudonyme imposait en revanche ses obligations, comme si le nom portait avec lui des responsabilités égales à celles qu'on s'engage à assumer envers un enfant qu'on adopterait. [...] Je ne commençai d'écrire que lorsque ce nom prit consistance et force, prit son sens à vrai dire, qui est d'avoir le tranchant et la transparence du matériau dont il est fait. On ne troque les responsabilités

héritées de la filiation que pour mieux assumer les devoirs entraînés par une paternité d'adoption. »¹⁵

On voit ainsi comment le pseudonyme opère, par rapport à la signature et au renom, une étape supplémentaire dans la montée en singularité : il la réalise dans le sens d'un surcroît non plus d'exceptionnalité mais d'autonomie, de capacité à agir et à se définir comme un être indépendant de toute sujétion à une identité prescrite par autrui. Si la signature est ce que l'auteur doit à sa capacité de créer, et le renom ce qu'il doit à sa capacité de faire reconnaître sa création, le pseudonyme est ce qu'il doit à sa capacité de se créer lui-même : l'accomplissement de son désir d'auto-engendrement par l'écriture, faisant de la création, là encore, « une expérience de création de l'artiste ».

Le nom de Sand

George Sand incarne, à l'égard du nom d'auteur, un cas exemplaire : première « femme auteur » à vivre quasi exclusivement de sa création, elle s'est créé en outre un pseudonyme, et un prénom – masculin. À une époque où le « nom » était encore fortement attaché à un privilège nobiliaire, elle s'en justifie en le revendiquant, de façon très moderne, comme l'effet d'un travail personnel plutôt que comme le produit d'un mariage (car elle aurait pu prendre le nom de son époux), ou d'un héritage aristocratique (dont elle aurait pu également tirer profit) :

« Qu'est-ce qu'un nom dans notre monde révolutionné et révolutionnaire ? Un numéro pour ceux qui ne font rien, une enseigne ou une devise pour ceux qui travaillent ou combattent. Celui qu'on m'a donné, je l'ai fait moi-même et moi seule après coup, par mon labeur. Je n'ai jamais exploité le travail d'un autre, je n'ai jamais pris, ni acheté, ni emprunté une page, une ligne à qui que ce soit. Des sept ou huit cent mille francs que j'ai gagnés depuis vingt ans, il ne m'est rien resté, et aujourd'hui, comme il y a vingt ans, je vis, au jour le jour, de ce nom qui protège mon travail et de ce travail dont je ne me suis pas réservé une obole. Je ne sens pas que personne ait un reproche à me faire, et, sans être fière de quoi que ce soit (je n'ai fait que mon devoir), ma conscience tranquille ne voit rien à changer dans le nom qui la désigne et la personnifie. »¹⁶

L'impératif d'originalité

« Car l'écrivain qui compte est celui qui voit de ses yeux, entend de ses oreilles, touche de sa main, sent de tout son corps – et ne peut enfin que son œuvre ne trahisse ce qu'il est en lui d'unique et d'irremplaçable. Qu'il s'applique donc à fuir – s'il ne les a d'instinct évitées – les expressions toutes faites, les fausses grâces, les fleurs. »¹⁷ Ce que Paulhan explicite là, c'est l'impératif d'originalité, fondamental en régime de singularité, grâce auquel l'écrivain peut inventer une écriture et, dans une certaine mesure, « recréer » la langue, infléchir cet instrument commun à tous, le faire évoluer en lui imposant sa marque propre, son « style » personnel. Pour cela, il lui faut se différencier non seulement des formes ordinaires (c'est le rôle de ces « fleurs de rhétorique » auxquelles recourent les écrivains mineurs), mais aussi des effets de rhétorique déjà standardisés par la tradition : il faut, autrement dit, affirmer son style propre tout en refusant les effets de style, pour espérer être un « écrivain qui compte ».

Ce critère de l'originalité est fondamental pour l'accès au statut d'auteur, y compris sur le plan juridique : « L'originalité détermine donc à elle seule l'accès de l'œuvre à la protection légale des œuvres de l'esprit. »¹⁸ Être original, c'est être à la fois novateur (quelque chose doit être apporté qui n'était pas déjà là) et personnel (le nouveau doit pouvoir être clairement rattachable à un individu identifiable). Mais, en droit, l'imputation d'originalité ne se règle pas tant sur la présomption de nouveauté par rapport à l'histoire littéraire (on peut faire œuvre originale avec des thématiques déjà exploitées, des personnages non inventés par l'auteur, un style académique¹⁹) que sur l'exigence de « personnalité » : « L'originalité, en fin de compte, est ce concept qui permet de révéler si un travail intellectuel a été ou non “créatif”, c'est-à-dire si, à travers lui, l'auteur a exprimé sa personnalité. »²⁰

« Il existe une forme de contradiction entre la volonté de produire des œuvres impersonnelles et la revendication d'un droit subjectif (le droit moral de paternité) »²¹ : cette prégnance de l'exigence de personnalité par rapport à l'exigence de nouveauté est attestée dans l'histoire littéraire par la rareté des propositions transgressant le premier. Il n'est pas rare de voir publiés (à certaines conditions) des journaux intimes, aussi personnels que peu innovants du point de vue littéraire, alors que sont exceptionnelles les tentatives pour créer une forme littéraire impersonnelle – comme le fait doublement l'OULIPO, en combinant l'aléatoire et le collectif. Le plagiat est une autre contre-épreuve de l'impératif d'originalité dans sa dimension « personnalisante » : nouveau mais pas personnel, il est soumis à de fortes disqualifications, à la fois morales et juridiques²².

Toutefois, au stade supérieur de l'excellence artistique, le « grand écrivain » est celui qui parviendra à faire œuvre, non seulement de personnalité (en quoi il suffit de prouver qu'il n'a pas copié) mais aussi d'innovation : par où la singularité du créateur s'affirme non plus seulement dans l'espace des expressions qui lui sont contemporaines, mais aussi dans le temps de l'histoire littéraire ou artistique²³. L'innovation est la forme proprement temporelle de l'originalité : investie à l'époque moderne comme une condition première de la compétence artistique, elle exige du grand créateur et qu'il crée une œuvre de sa propre personne, et qu'il fasse ce que jamais, avant lui, personne n'avait encore tenté.

Dans la littérature romanesque du xx^e siècle, cet impératif d'originalité se présente comme une « construction d'intraduisibilité », par laquelle est affectée à la prose l'insubstituabilité qui fit longtemps le privilège de la poésie, réputée intraduisible par la prégnance de ses caractéristiques formelles : « Si la traduction de la poésie est depuis toujours traitée à son “juste prix”, c'est-à-dire élevé, la prose a plus de mal à se définir comme insubstituable parce qu'elle est traitée comme particulièrement vulnérable à la traduction. »²⁴ Ainsi les critiques « passent insensiblement de

l'intraduisibilité (équivalence impossible) au diagnostic de qualité (grandeur) dans un monde où le niveau de singularité est très pertinent pour définir la grandeur des objets », en même temps que les auteurs eux-mêmes (telle, exemplairement, Nathalie Sarraute) font des « investissements “formels” qui ont pour conséquence de susciter une *élévation des coûts de traduction* »²⁵. Mais « traduction » n'est pas à prendre ici qu'au sens littéral de passage d'une langue à l'autre (laquelle est un signe fort de grandeur littéraire) : elle concerne toute mise en équivalence, « qu'il s'agisse d'une *récitation* (raconter l'histoire, d'une *réduction* (un résumé), ou encore d'une *explication* (une herméneutique), ou une *adaptation* (au théâtre ou au cinéma) » – y compris, et surtout, sous sa forme classique qu'est l'interprétation « sociologique »²⁶. Aussi, « dire d'un texte qu'il est “intraduisible” est une affirmation qui tend à générer une *élévation des coûts de traduction* »²⁷, indexant ainsi la grandeur sur la singularité.

Aussi le créateur, pour être véritablement un « grand écrivain », doit-il être non seulement personnel et novateur, mais aussi « le seul » : seul donc, là où personne d'autre ne peut être. Échappant à la fausse grandeur du beau langage et du style fleuri grâce auxquels les auteurs mineurs gagnent l'approbation des profanes, tout comme à l'effort de distinction des bons écrivains qui s'affirment en se différenciant de leurs pairs, il lui faut s'interdire aussi bien la distinction que l'imitation, en se détachant de toute mise en équivalence avec autrui, dans la solitude absolue du créateur qui n'a d'autre interlocuteur que sa propre création : « Quand on est vraiment singulier et neuf, on ne l'est pas *contre* quelqu'un ; on l'est à son insu, on l'est malgré soi. »²⁸

L'exceptionnalité du don

« Mais le premier vers nous est donné, moi ça j'y crois ! Ça nous est donné, le premier vers d'un poème ! », affirme un poète ; et un romancier : « C'est à ce moment-là que j'ai découvert véritablement le don du verbe qui

m'habitait depuis toujours certainement, et tout ça s'est conjugué comme une espèce de torrent, de force, de source qui a déclenché un torrent qui j'espère va continuer longtemps. » Le don est, nous l'avons vu, la ressource par excellence qui autorise l'accès à l'écriture, voire à l'état d'écrivain, en lui offrant une détermination paradoxale car échappant à la décision individuelle : transcendante, elle ne peut être référée qu'à une instance supra-humaine – destin, volonté divine, hasard.

Si le don s'inscrit au cœur d'une problématique de la singularité, ce n'est pas seulement par son irréductibilité à toute détermination volontaire ou rationalisable : c'est aussi par son exceptionnalité. Le propre du don en effet est de n'être pas imparti à quiconque : il sélectionne, du simple fait qu'il n'est pas donné à tout un chacun. Il est, en outre, fortement personnalisé : à la différence des diplômes, charges, héritages, achats de fonds ou encore location d'une force de travail, qui autorisent ailleurs l'accès à une occupation, le don est une ressource incorporée, indétachable du corps de la personne, non standardisable, non transportable à d'autres êtres. Mais il n'est pas non plus réductible à un apprentissage, contrairement à la compétence incorporée par les artisans : s'il peut, comme on dit, se « cultiver » par le travail et l'effort, le don de l'artiste est forcément natif, donc naturel. Appartenant à l'ordre de l'inné et non pas de l'acquis, indépendant d'un artefact, d'une technique, d'un travail, il se vit aisément comme « naturel » : « Ça a été une sorte de chant intérieur, qui est venu très naturellement », se souvient une romancière à propos de sa découverte de l'écriture. Affecté dès la naissance à un individu, il échappe à toute empreinte communautaire, de classe sociale ou de classe d'âge. Ainsi celui qui se sent, se dit ou est dit « doué pour écrire » ne pourra en aucune manière renvoyer l'acquisition de cette ressource à un processus rationalisé, à une série déterminée d'actions, de gestes, de routines.

C'est pourquoi aussi cette détermination native, à la fois profondément individualisée et échappant à l'action personnelle, va de pair avec une

certaine passivité : indépendant de la volonté, le don – ce qui « est donné » à quelqu'un, au passif – est imprévisible, non fabriquant, non programmable, même si sa mise en œuvre peut s'inscrire dans un projet, un effort, un travail. Pas plus qu'on ne choisit d'être doué ou pas, on ne choisit son don : on est agi par lui. « Je pense que quand ce don littéraire, cette nature d'écrivain, touche l'individu, il ne peut pas faire autrement que de s'y plier et d'être vraiment l'esclave de sa maladie, si vous voulez, de cette maladie littéraire qui touche vraiment », estime un romancier. « Touché » : le don est bien l'homologue de la grâce religieuse.

Voilà qui suffit à le discréditer en « régime de communauté » : non content de contredire la rationalité des déterminations humaines, l'idéal d'égalité entre les personnes et la supériorité de l'acquis sur l'inné, il ignore l'indexation des mérites sur le travail en ne tenant pas compte de l'effort fourni pour atteindre un objectif. C'est pourquoi il est régulièrement dénoncé comme idéologie – « l'idéologie du don ». Mais plutôt que de trancher pour l'une ou l'autre de ces conceptions, il s'agit ici d'observer en quoi le monde de la création littéraire est particulièrement soumis à l'exigence de singularité, dont une déclinaison essentielle est le don – imprévisible, exceptionnel, personnel, passif, et foncièrement inéquitable.

L'intériorité de la vocation

C'est dans la vocation que le don trouve son prolongement : par elle, le sujet investit son don, le reconnaît, et le projette dans l'avenir comme le principe de ce qui, jusqu'à sa mort, dirigera son activité – écrire –, voire définira son identité – être écrivain. Par la vocation s'opère le plus étroit nouage entre activité et identité : l'être de la personne tend à se confondre avec l'objet de sa vocation, jusqu'à n'être plus que celui qui agit ou qui œuvre, celui qui écrit – écrivain.

Comme le don, la vocation relève de l'exceptionnalité : « Dans le monde moderne, la vie vouée fait figure, sinon de modèle, du moins de comble ;

elle paraît, non pas la norme, mais le type extrême et hautement valorisé de l'existence individuelle », remarque Judith Schlanger dans son beau livre sur la vocation²⁹. Comme lui aussi, elle est toute personnelle, touchant chez un être non ce qui définit son individualité en référence à des paramètres communs (classe d'âge, milieu social, appartenance sexuelle, ethnique ou religieuse), mais ce qui en fait une personne, non seulement particulière – comme l'est par définition toute personne – mais, en outre, singulière, car singularisée par sa vocation même.

« Être doué », « être appelé » ont en commun de se dire au passif, et de pouvoir s'énoncer sous la forme subjective (« se sentir » doué, « se sentir » appelé) sans rien perdre de leur authenticité, de leur capacité à apparaître au sujet comme l'expression d'une vérité objective, principe directeur de ses actes. Mais à ces propriétés communes au don et à la vocation, celle-ci ajoute la dimension de l'intériorité : si le don appelle des preuves objectives – c'est-à-dire une œuvre –, la vocation n'a besoin que d'être éprouvée par le sujet pour agir. On pourrait même imaginer une vocation qui se vivrait tout entière dans une pure intériorité, un dialogue entre le sujet et lui-même, sans que jamais ce sentiment ne s'extériorise dans des actes. Cette affinité entre vocation et intériorité a été bien explicitée par Judith Schlanger : « L'appel de cette vocation moderne vient de l'intérieur. Elle est la voix de la vérité intime et de la virtualité profonde. Son injonction est de découvrir ce qu'on est vraiment à partir de ce qu'on veut vraiment, c'est-à-dire à partir de ce qu'on veut vraiment faire. Il s'agit de reconnaître son désir d'activité le plus profond et de lui confier sa vie. »³⁰ Aussi la vocation, moins encore que le don, n'est-elle réductible à l'ordre de la preuve, de la détermination objective, de la raison commune : il s'agit là de ces choses auxquelles « on croit » ou « on ne croit pas » – y compris le sujet lui-même et ne fût-ce que rétrospectivement. Ainsi Blaise Cendrars : « L'autre jour, j'ai eu soixante ans, et ce n'est qu'aujourd'hui

seulement, comme j'arrive au bout du présent récit, que je commence à croire à ma vocation d'écrivain. »³¹

Le propre de la vocation n'en est pas moins de tendre à sa réalisation dans un faire, ou dans une œuvre : se sentir appelé ne suffit pas, encore faut-il réaliser sa vocation. Plus encore que le don, la vocation, pourtant si intérieure, ne s'accomplit vraiment que dans l'ordre de l'action, ou de la production : « Telle que les représentations romantiques l'ont dessinée, la vie vouée est une vie accomplie, qui porte le virtuel à l'être et réalise aussi une vie passionnée, qui se définit en termes d'intensité, d'investissement et d'énergie. Et c'est une vie féconde, au sens où son activité la déborde et marque le réel de résultats objectifs et visibles : en ajoutant des produits, des entreprises, des institutions, des œuvres, la vie vouée inscrit sa trace dans la réalité. »³² C'est pourquoi aussi la vocation, exigeant un travail pour s'accomplir, apparaît beaucoup moins « naturelle » que le don : « Ça n'est pas naturel de devenir écrivain », dit un poète, témoignant que si « être » ou « naître » écrivain peuvent s'imposer « naturellement », comme une évidence intérieure, le fait de le « devenir » n'a rien, lui, de « naturel ».

Cette indissociabilité entre l'intériorité de la vocation et son extériorisation dans un projet, sa projection dans une réalisation, est bien exprimée par Ramuz : « Car toute espèce d'occupation n'a de sens que quand on la prolonge en avant de soi par l'imagination, il n'y a de direction que quand il y a un but qui ne peut être situé qu'au-delà du point où on est soi-même, dans l'espace comme dans le temps. »³³ C'est le même également qui évoquait, plus jeune, ce « quelque chose en moi qui veut être libéré »³⁴, articulant ainsi ces deux dimensions essentielles de la vocation que sont l'intériorité du « quelque chose en moi » et l'extériorité de sa « libération », autrement dit cette forme de « sortie de soi » que constitue toute création en tant qu'elle projette une personne dans un objet – une œuvre – par la médiation de l'acte créateur.

Et plus encore même que la nécessité d'une réalisation, la vocation est conscience d'une mission. À sa projection dans le temps d'une vie s'ajoute sa relation avec une tâche d'intérêt général, qui ne concerne plus seulement la personne mais un principe supérieur au service duquel, grâce au don qui lui a été donné, elle se met. La création tend à devenir alors un devoir moral, qu'évoquait déjà Flaubert : « Il me semble en ma conscience que j'accomplis mon devoir, que j'obéis à une fatalité supérieure, que je fais le Bien, que je suis dans le Juste. »³⁵ Et c'est dans des termes analogues que s'exprime aujourd'hui un romancier : « Je pense que c'est la responsabilité première de l'écrivain : une éthique et une esthétique et une mystique même, de penser que ce qu'on écrit doit être publié. Et ça donne une exigence et une conscience de ce qu'on doit transmettre, absolues. J'écris pour l'écriture elle-même, pour l'esprit : je me mets au service de l'esprit. »

Amiel et la vocation comme mission

Très présent dans le *Journal* d'Amiel est ce thème de la mission du créateur : « Tu dois t'imaginer une œuvre ? Une œuvre : que ce soit ta pensée de tous les jours. Travaille pendant qu'il est jour. Tu as la responsabilité du talent qui t'a été confié », écrit-il le 15 mars 1848. Cette morale de la maîtrise de soi, armée par l'introspection quoique tendant aux idéaux les plus universels, est typique de l'éthique protestante : « Sois pur, constant, fidèle à toi-même, maître de tes instincts, énergique, crois en toi, n'attends pas l'approbation, la sympathie, la reconnaissance des autres. Songe que tu as une œuvre à faire, que le temps perdu est un vol fait à Dieu, que le découragement est une faiblesse, et que la seule paix c'est la paix de la conscience, qu'obtiennent seuls le courage et le dévouement » (27 septembre 1852). C'est ainsi que la « sortie de soi » par l'écriture (fût-ce, paradoxalement, celle d'un journal intime) relève chez Amiel d'une mission d'intérêt général, un impératif quasi religieux, comme il l'exprime après s'être demandé « comment sauter hors de son ombre » : « L'idée religieuse d'épreuve et de mission, de tâche et de devoir, est nécessaire pour vaincre ces irritations morbides du sentiment qui tiennent en échec la raison. Tous les chemins mènent à Rome et à la folie. Il y en a très peu qui mènent au bien, peut-être un seul ; et on ne trouve le commencement de ce chemin qu'en sortant de soi » (16 janvier 1868).

Ce sentiment d'une mission créatrice peut l'emporter sur la volonté du sujet, mû par une compulsion qui confine à l'aliénation. La vocation lui apparaît alors comme une fatalité à laquelle il n'a pu s'opposer : « C'est à partir de ce moment-là que je me suis senti saisi par la fatalité de l'écriture, que j'ai commencé à me sentir écrivain, à me sentir poussé par le besoin d'écrire sans aucune autre nécessité qu'intérieure », raconte un romancier. Ce thème de l'absence de maîtrise ou de volonté est fréquent dans les témoignages relatifs à la prise de conscience d'une vocation : « Ah non, je ne voulais pas ! [devenir écrivain] Non, je le suis devenue tardivement. Je ne savais pas que je le deviendrais, et de toutes façons, quand j'ai entrevu que je le deviendrais, je ne voulais pas ! » explique une romancière.

« Il me faut écrire, comme on accomplit une peine », déclarait Pessoa avec son sens du tragique³⁶. C'est que « l'homme voué n'a pas le choix » : « Dans la mesure où la vocation exprime la personnalité et accomplit le caractère, l'homme voué n'agit pas par l'effet d'un choix. Profondément, il n'a pas le choix. Sans se nier lui-même, il lui est impossible de se conduire autrement. Une nécessité à la fois naturelle et spirituelle le porte, celle qui pousse tout l'être à devenir ce qu'il peut être pour atteindre la perfection de son être. »³⁷ Attaché à sa vocation, il ne peut que s'y livrer exclusivement, comme à une passion, quitte à ce qu'elle soit aliénation de sa liberté, de sa volonté : « Un désir exclusif, une conduite exclusive referment le champ du virtuel, et la passion est un absolu qui colore tout mais qui n'embrasse pas tout. En ce cas, suivre une vocation, s'engager dans une direction, s'y obstiner, façonner sa vie dans ses termes, est-ce s'affirmer en se réalisant, ou se déformer en se mutilant ? S'identifier à sa vie, à son travail, à son œuvre, est-ce s'accomplir ou s'aliéner ? »³⁸

« L'élan qui me singularise, remarque encore Judith Schlanger, est justement celui qui m'enferme », car il n'y a pas d'autre choix, pour l'homme voué, que de se consacrer exclusivement à l'objet de sa vocation, dans un paradoxal mélange d'égotisme et d'abnégation : « Celui qui est

plongé dans un travail disciplinaire sait qu'il y a autour de lui, au même moment, d'autres zones du savoir, parfaitement légitimes, où le travail est possible, fécond, intéressant, important ; et que d'autres s'occupent de ces autres entreprises. Il sait aussi qu'en se consacrant à la sienne il a renoncé à toutes les autres. [...] Le prix à payer pour avoir prise sur quelque chose, [...] c'est le renoncement au reste. »³⁹ « Renoncer à la vie, pour ne pas renoncer à soi-même », résumait Pessoa⁴⁰.

Renoncement : ce thème familier à la culture chrétienne fait écho aux figures de la sainteté déjà présentes dans la « vocation » comme dans la « mission ». De même que le héros se grandit par ses actes et l'artiste par ses œuvres, le saint se grandit par ses souffrances et ses renoncements ; et quoi de plus grandiose alors – quoi de plus singulier aussi – que de réaliser une œuvre en renonçant à tout le reste ? C'est là le propre des artistes, et notamment des écrivains, dès lors que c'est le « régime vocationnel » qui organise leur activité, et le « régime de singularité » qui définit leur système de valeurs : « L'artiste et le saint : un même homme. Sacrifice de soi, renoncement au siècle, consentement aux injures et aux privations, état de grâce, les disciples, la règle. Parallélisme des deux mysticismes. Être en Dieu. Vérité esthétique, si on peut dire, des Évangiles. »⁴¹

Mais la sainteté du renonçant n'est pas la seule figure d'homologie entre art moderne et religion traditionnelle⁴² : l'inspiration du mystique en est, nous allons le voir, une autre.

L'imprévisibilité de l'inspiration

Il est une autre façon encore d'envisager la singularité : non plus par l'exceptionnalité, la personnalisation, l'intériorité, le sentiment d'une mission que l'on se donne à soi-même, mais aussi par l'imprévisibilité, l'absence de standardisation ou de routine, l'expérience du surgissement. C'est là qu'intervient cette autre dimension propre à la création qu'est l'inspiration, en tant qu'expérience intime sur laquelle le sujet n'a pourtant

aucune prise : indécidable, non programmable, non reproductible, elle est indépendante de toute volonté.

Comme tout ce qui relève du régime de singularité, l'inspiration n'est accessible à la description que sous deux formes opposées : soit le témoignage hagiographique ou la célébration, qui visent à faire partager l'expérience ou, du moins, à convaincre de sa réalité, de son authenticité ; soit la réduction démystificatrice, qui vise à établir l'inauthenticité de l'expérience en ramenant celle-ci à des déterminations déshumanisantes ou falsificatrices – folie, mensonge, ignorance, illusion, manipulation, idéologie. Au premier pôle se rattache la littérature biographique et autobiographique, au second appartiennent les analyses à visée scientifique – de la psychiatrie à la sociologie – que nous évoquerons dans une seconde partie. Quoique radicalement opposées, l'une et l'autre approches ont en commun de défendre une certaine éthique. C'est, à l'inverse, de façon descriptive et analytique que, tâchant de tenir à distance toute position axiologique, nous analyserons les témoignages sur cette question centrale qu'est l'inspiration.

Cette centralité apparaît déjà dans l'abondance des propos qui y font référence dans les entretiens, en l'absence de tout questionnement direct : les questions les plus proches portaient sur les « moments forts » de l'activité d'écriture, les temps et les endroits « privilégiés », le sentiment de « régularité » ou de « crise ». Si ce parti pris d'interrogation indirecte a l'avantage de ne pas imposer cette problématique, il a l'inconvénient de faire l'impasse sur la valeur accordée par les sujets à ce terme même d'« inspiration », le degré auquel ils l'utilisent ou le reconnaissent. Si donc nous le proposons ici comme principe unificateur, c'est en vertu moins de ce qu'autorise littéralement notre matériel que de notre propre familiarité avec la « culture » de nos objets, qui nous permet de percevoir, intuitivement, que ce dont il va être question est bien ce que l'on nomme communément « inspiration ».

« C'est quand ça jaillit de vous que l'écriture est nouvelle et harmonieuse. On peut tricher, on peut faire du labeur, surtout au niveau des corrections, mais la fluidité du style, on ne l'obtient que si ça correspond à cette espèce de bonheur », affirme une romancière. Il faut toutefois, aussitôt, préciser : face à cet éloge de l'authenticité de l'inspiration contre la tricherie du labeur, existent à l'inverse bien des éloges du « travail », en vertu duquel, pour le créateur comme pour tout autre travailleur, la réussite est à la mesure de l'effort investi. « Le long poème, je suis dessus. Je suis dessus, je travaille, je travaille », dit par exemple un poète. Nous reviendrons sur cette critique de l'inspiration, si fréquente chez les écrivains eux-mêmes. Contentons-nous ici de souligner qu'inspiration et travail ne s'opposent que dans une perspective idéologique, enrôlés au service de la singularité ou de la communauté. Dans les témoignages, ils apparaissent plutôt comme correspondant à des moments différents de l'activité d'écriture : l'immédiateté poétique et la construction romanesque ou dramaturgique, le jaillissement et le labeur, la fluidité du premier jet et le patient polissage des corrections. Un jeune romancier l'exprime de façon imagée : « Je travaille sur l'extase et la grâce, et ma pratique, mon activité d'écrivain, d'écriture, est uniquement basée sur la grâce et sur l'improvisation. Je conçois ma page comme une improvisation de jazz. Mais si c'est réussi, à ce moment-là il y a un deuxième travail que nous, les écrivains, nous pouvons faire, alors que les musiciens ne le peuvent pas, malheureusement : c'est le travail de rectification et de règlement. On règle la page, c'est-à-dire qu'on révise certains mots, on retravaille, mais surtout en préservant le premier jet qui est une espèce d'improvisation, qui est un jet de grâce. »

Dans les témoignages, l'inspiration apparaît soit à travers l'envahissement de sa présence, soit à travers la frustration de son absence. Dans le premier cas c'est, par exemple, Christiane Rochefort faisant état de cette captation par l'écriture qui saisit parfois l'écrivain dans son activité ;

ou c'est Borges racontant cette « prise de possession » : « En marchant dans la rue ou le long des galeries de la Bibliothèque nationale, je sens que quelque chose se prépare à prendre possession de moi. Ce quelque chose peut être un conte ou un poème. Je n'interviens pas, je le laisse faire ce qu'il veut. De loin, je le sens prendre forme. Je vois vaguement sa fin et son début, mais pas le trou noir entre les deux. Ce milieu, dans mon cas, m'est donné graduellement. S'il se trouve qu'il ne m'est pas révélé par les dieux, mon moi conscient doit s'en mêler et ces bouche-trous inévitables sont, je le soupçonne, mes pages les plus faibles. »⁴³

L'inspiration de Doubrovsky

Dans *Laissé pour conte*⁴⁴, Serge Doubrovsky relate comment, au cours d'un concert de piano à New York, s'impose à lui l'illumination de son prochain livre – celui même que le lecteur tient entre ses mains :

« La mélodie ondulait toujours dans la tête, là, cassé net, coupure totale, c'est alors, sensation obscure, sentiment incompréhensible, cœur battant, les yeux embués, quand est soudain mort le *scherzo*, je me suis senti revivre, ressuscité, ranimé, j'ai senti remuer en moi mon livre, le livre introuvable, impossible, parmi le fracas des applaudissements, les gens à présent se lèvent, bousculent les sièges, se poussent vers la sortie étroite, moi, toujours assis, terrassé, pourquoi, comment, d'où, aucune idée, écrire quoi, raconter quoi, musique éteinte, le livre surgit.

Fantôme, esquisse vague, embryon incertain, mais sûr, il palpète à peine perceptible en moi, un livre c'est trois ans de sursis, trois ans de nécessité matinale, un bail de vie, avant que ma carcasse entièrement se décompose, si je compose, avant qu'on jette mon corps détraqué à la fosse, si j'écris, je ne suis plus un amas dysfonctionnant d'organes sénescents, une renaissance, je retrouve ma fonction essentielle, et ce n'est pas juste l'idée du livre, une sorte de présence, bien entendu, je n'ai pas le plan en tête, pas les détails, mais le mouvement, comme on dit mouvement en musique, rythme, impulsion, construction, l'instant d'avant vacuité, néant intimes, et puis le parcours vertigineux des doigts sur les touches, l'impétuosité irrésistible de la trombe des accords, ému aux larmes, projet jailli d'un seul jet, pourquoi, comment, d'où venu, je ne sais pas, comme ça, brusquement, soudain empli, peut-être un fol enthousiasme, un délire, je ne crois pas, un livre qui me délivre d'exister en racontant mon existence, je me suis levé enfin à mon tour, me faufilant dans le brouhaha vers la porte, la jeune pianiste serrait les mains à la sortie... »

À l’opposé, l’écrivain tente de décrire les moments où fait défaut ce que Blanchot nommait la « force trop pure de l’inspiration⁴⁵ », ou que Ramuz évoquait comme le mystère par excellence : « Je sens que je progresse à ceci que je recommence à ne rien comprendre à rien. »⁴⁶ C’est, par exemple, l’attente de Nathalie Sarraute : « Et puis, ça vient ou ça ne vient pas. Quelquefois ça vient tout seul. Quelquefois il faut attendre des jours pour que se produise quelque chose qui se mette à vivre. »⁴⁷ Ou encore : « Vous voyez clairement les choses, il faut la première phrase, il faut les premiers mots et ça se dérobe. La première phrase ne vient pas. Ça, c’est vraiment le moment faible, le moment où vous avez envie de tout envoyer balader. D’ailleurs c’est ce qui se passe, j’envoie tout balader et je vais me promener. Ça fait du bien, je reviens et c’est revenu. » On perçoit bien là cette caractéristique fondamentale de l’état d’inspiration qu’est son imprévisibilité, évoquée par un romancier : « On ne peut pas savoir le matin, on peut être très en forme et ne rien faire et être pas en forme et écrire. Ça, on ne sait pas. Ça arrive comme ça. On ne sait pas du tout. » Compulsif, cet état associe le sentiment d’urgence et de nécessité : « C’est une espèce de magma, et puis il y a un moment où ça prend, il y a un moment où je sais ce que sont ces gens, je sais ce qui va leur arriver ou ce que ça doit devenir, alors là c’est un moment d’urgence, de pression. Il faut que j’écrive beaucoup, longtemps, des journées entières ! » témoigne une romancière. Imprévisibilité, jaillissement (« C’est quand ça jaillit de vous, que ça donne l’impression de jaillir, de gicler »), urgence, nécessité qui s’impose (« Quand on commence à écrire on ne se pose aucune question. On écrit parce qu’on ne peut pas faire autrement ») : on comprend que cet état soit vécu comme indépendant de la volonté du sujet.

Déjà, Flaubert insistait sur le fait que « on ne choisit pas ses sujets : on les subit. »⁴⁸ La question du choix ne se pose guère en effet si le créateur se sent agi par une force dont il ne peut maîtriser, au mieux, que les techniques d’activation par l’écriture, au moment du « travail » que constitue le retour

sur le texte, par opposition au « premier jet » – et ce terme même de « jet » est en lui-même révélateur, en ce qu'il condense l'image de la force et de la continuité, de la pression et de la libération, de la source souterraine et de l'expression au grand jour, de l'urgence et de la résurgence et, finalement, de la sortie. Ainsi l'écrivain peut se sentir réduit au rôle d'observateur de sa propre création, qui « observe plus que je ne déclenche ». Observateur, mais aussi passeur, et quasiment passif – autant dire médium.

La passivité du médium

En l'absence de cette volonté de l'écrivain face à ce qui permet d'écrire, c'est le texte lui-même qui semble prendre le relais. Il est souvent décrit comme autonome, existant indépendamment de son auteur, voire avant lui : « Un texte, c'est comme un organisme qui croît en vous, par vous, mais de lui-même, une organisation à laquelle on contribue, mais qui a ses propres lois, ses besoins internes, un récit admet, demande certaines histoires, en refuse d'autres, il sélectionne. »⁴⁹ Dans un entretien, Michel Tournier insiste : ce ne sont pas, comme on le dit parfois, les personnages de fiction qui imposent leur loi au romancier, mais c'est le manuscrit lui-même, car « les personnages sont des organes de cet organisme qu'est le roman. Et le roman pour moi est un être vivant. Le manuscrit est un être vivant. Il est sur ma table et il me donne des ordres. C'est lui qui est l'être qui m'échappe : c'est le manuscrit, le roman lui-même. Les personnages lui sont intérieurs ».

On trouve maintes expressions de ce sentiment d'antériorité de l'œuvre par rapport à sa création : « Un livre définitif est presque toujours un livre *préexistant*. L'auteur le recopie. Les choses qu'on a de la peine à exprimer sont des choses inutiles. »⁵⁰ Sans doute est-ce Blanchot qui, là encore, en a donné l'expression la plus pure, parce que la plus ajustée formellement, par son caractère poétique, à l'état qu'elle est appelée à décrire : « De là, la dépendance de l'artiste au regard de l'œuvre. L'étrangeté de l'inspiration est

liée à cette antériorité essentielle du poème par rapport au poète, ce fait que celui-ci se sent, dans sa vie et dans son travail, encore à venir, encore absent en face de l'œuvre, elle-même tout avenir, présence et fête de l'avenir. Cette dépendance est essentielle. Le poète n'existe que poétiquement, comme la possibilité du poème et, en ce sens, après lui, quoique uniquement en face de lui. L'inspiration n'est pas le don du poème à quelqu'un existant déjà, elle est le don de l'existence à quelqu'un qui n'existe pas encore, et cette existence s'accomplit comme ce qui se tient fermement tout au dehors (l'écart, nommé plus haut), dans le congé donné à soi-même, à toute certitude subjective et à la vérité du monde. »⁵¹ On voit ici comment la chose à créer se compose avec la force créatrice, qui crée le créateur en même temps que sa création.

D'autres écrivains expriment concrètement ce sentiment que l'œuvre possède une avance sur son créateur, où se conjuguent impersonnalité, imprévisibilité, absence de contrôle et compulsion dans l'urgence : « Les moments forts, c'est quand vous voyez sortir quelque chose, comme si ça sortait de la main de quelqu'un d'autre. Ça, c'est inexplicable ! Un mot que vous sortez comme ça, vous en tirez un autre, puis un autre, puis un autre, mais vous n'en avez pas conscience alors que quand vous commencez à travailler, vous n'avez aucune idée de ce qui va sortir ! Et quand vous vous relisez trois mois après, vous êtes même étonné, vous vous dites, ce n'est pas vrai ! Même au niveau du vocabulaire, vous sortez des mots dont vous n'avez jamais su qu'ils étaient dans votre tête ! Je ne sais pas d'où ça vient, mais ça sort », explique un auteur dramatique. Un poète, de même, témoigne : « J'écris des poèmes de temps en temps, mais ça ne se fait pas par un acte volontaire. C'est quelque chose qui vient comme ça. » Et une romancière, plus simplement : « C'est par-derrière que les choses m'arrivent. »

Cette antériorité de l'œuvre en projet sur la création en train de se faire est vécue dans l'effort vers un idéal à réaliser : idéal qui tend vers une fin

non pas eschatologique, telle que la cadre la religion, ni d'enrichissement matériel, telle que l'autorise le travail, mais une fin indissociablement esthétique, par la création artistique, et ontologique, par la construction identitaire que permet la projection de la personne, ici et maintenant, dans un objet à réaliser, conformément à un plan déjà là même s'il n'est pas connu du créateur. Ainsi l'action de créer est bien une « sortie de soi » vers un objet qui existe à la fois au passé (dans le « déjà là » d'une sorte de creuset universel, non encore spécifié, non encore activé), au futur (en tant qu'il est ce vers quoi tend l'action du créateur), et au présent, dans l'actualisation de l'œuvre par son auteur : dans cette temporalité indéfiniment élargie, ce présent intemporel qui est le temps des objets et non pas des actions.

Si la création n'est que mise au monde d'une œuvre préexistant à son créateur, alors il n'est pas étonnant que la passivité soit si présente dans les descriptions de l'état inspiré, comme de l'« être doué » et de l'« être appelé » : nous avons vu déjà, avec le don et la vocation que, paradoxalement, la singularité peut aller de pair avec une certaine dépersonnalisation du sujet. C'est Alfred de Vigny remarquant, dans le *Journal d'un poète*, « Je ne fais pas un livre, il se fait. Il croît et mûrit dans ma tête comme un fruit » ; ou c'est Ramuz parlant de « Laisser partir les phrases comme quand on fume sa pipe »⁵². Mais c'est, aussi bien, l'auteur du *Club des Cinq* et de *Oui-Oui* écrivant dans une lettre : « Je ferme les yeux, je fais le vide dans mon esprit et j'attends. [...] Mes personnages apparaissent. [...] Mes doigts s'emparent du clavier de la machine et je commence. La première phrase surgit sans se faire prier. [...] Je n'ai à me préoccuper de rien. [...] Le fait d'écrire livre après livre sans jamais savoir d'avance ce qui va se passer peut paraître idiot, c'est pourtant ce qui arrive. Quelquefois, un personnage fait un jeu d'esprit très amusant [...], et je me dis : “Vraiment, je n'aurais jamais trouvé cela moi-même” ! »⁵³

Ce sentiment d'impersonnalité de la création en état d'inspiration revient souvent dans les propos, ne serait-ce que par des tournures grammaticales : « ça », « on », verbes à la forme passive ou pronominale. « *Ça* s'est fait tout seul » (poète) ; « Je n'ai pas d'imagination du tout par rapport à des tas de gens, simplement c'est une matière qui *se fabrique* au moment où *elle s'écrit* » (romancière) ; « Entre le moment où la chose m'est apparue clairement et le moment où j'ai été amenée à cette chose, ce texte qui *a été fait*, qui vient d'être fait. C'est très très lent le mouvement qui fait que l'écriture arrive. Moi je suis toujours là hein ! Si *ça* veut venir. Il suffit que *ça arrive*, moi je suis prête ! » (la même) ; « À chaque fois *ça* recommencera, *ça* me prendra toujours par un biais ou par un autre. C'est *quelque chose qui se fait* un peu indépendamment de soi ou de tout projet ou de toute bonne volonté ou de méthode, ou de modèle particulier, c'est quelque chose qui a un devenir qui lui est propre » (poète). On comprend alors que cette hétérogénéité entre ce qui ressortit à la personne et ce qui ressortit au processus de création de l'œuvre aboutisse à ce point extrême du sentiment de dépersonnalisation qu'est la métaphore de la machine, convoquée soit pour son caractère mécanique (« C'est une telle mécanique. Je sais que si on m'interrompt, il faut encore une heure ou deux de mécanique avant que ce système s'enclenche »), soit encore pour son caractère économique par rapport au travail : « J'ai toujours rejeté cet aspect travail, travail du texte. Il fallait que *ça* soit bien comme *ça* : un peu comme une machine d'écriture, quelque chose qui soit bien, qu'on n'ait pas besoin de travailler. »

Cette déshumanisation du créateur à l'état inspiré s'exprime également par l'appel non plus au monde des objets mais à celui des êtres surnaturels, lorsque l'écrivain se compare à un médium, envahi littéralement par ses créatures : « Il ne s'agit donc pas, comme beaucoup le croient, de me mettre dans la peau des personnages. Ce sont les personnages qui envahissent la mienne et il en sera ainsi jusqu'à ce que, épuisé, car c'est très fatigant d'être

quelqu'un d'autre, même pendant dix ou douze jours, jusqu'à ce que je puisse écrire le mot fin. J'ai l'impression de ne rien inventer, simplement d'écrire la biographie d'un inconnu ou d'une inconnue. »⁵⁴ Le créateur aspire là à une position de médium, intermédiaire entre un principe universel et l'œuvre qui l'incarne, où il lui faut s'effacer en tant que personne, dotée de particularités voire de volonté. C'est à cette condition que l'inspiration peut circuler, telle un souffle, entre la spiritualité de l'universel qui demande à s'incarner et la matérialité de ce qui, peut-être, deviendra œuvre.

Pessoa en état de médium

« Vers la fin mars (si je ne me trompe) je suis devenu médium. Je me suis mis à l'écriture automatique »⁵⁵ : c'est à travers la création littéraire que Pessoa traverse l'expérience médiumnique, présente à l'état latent dans l'inspiration mais qu'il a poussée, lui, jusqu'au point extrême où l'œuvre devient indiscernable de la personne.

Il ne s'agit pas seulement de la capacité de projection imaginaire que permet la création et, en particulier, la fiction, lorsque, grâce à l'empathie, « l'art consiste à faire éprouver aux autres ce que nous éprouvons, à les libérer d'eux-mêmes, en leur proposant notre personnalité comme libération particulière »⁵⁶. Il s'agit aussi d'un dépouillement de son être propre, jusqu'à cet état où il ne se sent plus personne : « Aujourd'hui, je suis parvenu, d'un coup, à une sensation absurde et juste : j'ai pris conscience, en un éclair, que je n'étais personne. »⁵⁷ Évoquant le « lâcher prise » bouddhiste (« Quoi qu'il en soit, ainsi soit-il, qu'il en soit ainsi, je lâche la main de qui je suis, selon ce qu'ordonne le sort et produit le hasard, fidèle à un serment oublié »⁵⁸), cette expérience de n'être plus soi-même confine, bien sûr, au sentiment de n'être rien (« Je ne suis rien. Je ne serai jamais rien. À part ça, je porte en moi tous les rêves du monde »⁵⁹), qui lui-même ouvre la voie à celui – douloureux – d'être tout le monde, d'être partout : « Ah ! Ne pas être tout le monde et partout ! »⁶⁰ ; « L'abîme est ma clôture. Être moi n'a pas de mesure. »⁶¹

Ainsi le poète atteint le point où il est sans lieu, sans identité : « Je suis cet intervalle entre moi et moi-même. »⁶² Forme de destruction, c'est aussi le passage obligé pour l'accès à la création : « Pour créer, je me suis détruit ; je me suis si bien extériorisé au-dedans qu'à l'intérieur je n'existe plus qu'au-dehors. »⁶³ Cette sorte d'involution de soi, où l'extérieur se confond avec l'intérieur comme le néant avec l'être, est à la fois ce qui caractérise l'inspiration et ce « quelque chose qui parle à travers eux » à quoi donnent accès les

médiums : « Tout cela – ces déceptions tout humaines – nous amène à réfléchir sur ce qu’il peut y avoir de réel et de vrai dans l’idée qu’on se fait communément de l’inspiration. On dirait que ce corps fait pour un simple commerçant, et que cette âme faite pour un homme cultivé, lorsqu’ils se retrouvent en tête à tête, sont envahis mystérieusement par quelque chose d’intérieur qui leur est néanmoins extérieur, et qu’à vrai dire, eux-mêmes ne parlent pas : quelque chose parle à travers eux, et cette voix dit ce qui ne serait que mensonges s’ils le disaient eux-mêmes. »⁶⁴ Le médium, c’est la place transparente, le lieu neutre qui permet le passage, la plaque photographique qui attend l’impression ; c’est l’oubli de soi-même qui permet de se plier aux autres pour mieux les rêver : « Au fond ce qui m’arrive, c’est que je fais des autres mon propre rêve, me pliant à leurs opinions pour me les approprier (comme je n’en ai aucune, pourquoi pas les leurs, ou n’importe quelles autres), pour les plier à mon goût et faire de leurs personnalités quelque chose qui ressemble à mes rêves. »⁶⁵ C’est ce « voyage immobile » qui nous emmène chez les autres sans sortir de chez soi (« Chacun de nous appareille vers lui-même, et fait escale chez les autres »⁶⁶), et c’est aussi cette suspension de l’identité qui permet de la multiplier en se quittant soi-même pour devenir un autre, une infinité d’autres : « Je vis à la fois toutes ces vies domestiques. Je suis le père, la mère et les enfants, les cousins, la bonne et le cousin de la bonne, tout cela en même temps, grâce à cet art spécial qui me permet d’éprouver simultanément diverses sensations distinctes, et de vivre en même temps – tout à la fois du dehors, en les voyant, et du dedans, en me les éprouvant moi-même – la vie de diverses personnes. »⁶⁷ Faut-il alors s’étonner qu’il ait pu inventer cette étrange aventure identitaire qu’est la multiplication de soi par des « hétéronymes », au cours d’une crise d’inspiration qui constitue la plus spectaculaire description d’un état médiumnique projeté dans la solitude de la création littéraire ? En voici le récit, fait en 1935 dans une lettre à Adolfo Casais Monteiro :

« Un jour où j’avais, finalement, renoncé – c’était le 8 mars 1914 – je me suis approché d’une haute commode et, prenant une feuille de papier, je me suis mis à écrire, debout, comme je le fais dès que je le peux. Et j’ai écrit trente et quelques poèmes d’affilée, dans une sorte d’extase dont je ne réussirai pas à définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie, et jamais je ne pourrai en connaître un autre comme celui-là. J’ai commencé avec un titre : *Le Gardeur de troupeaux*. Et ce qui a suivi c’était l’apparition en moi de quelqu’un à qui j’ai aussitôt donné le nom d’Alberto Caeiro. Excusez l’absurdité de la phrase : mon maître avait surgi en moi. J’en ai eu le sentiment, dans l’immédiat. À tel point qu’une fois ces trente et quelques poèmes écrits, j’ai pris une autre feuille de papier et j’ai écrit, également d’affilée, les six poèmes qui constituent *La Pluie oblique* de Fernando Pessoa. Immédiatement et en entier. Cela marquait le retour de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro à Fernando Pessoa lui seul. Ou mieux, la réaction de Fernando Pessoa contre son inexistence en tant qu’Alberto Caeiro. Puisque Alberto Caeiro était apparu, je me suis mis, sur-le-champ – d’instinct et subconsciemment – à la recherche de disciples. J’ai arraché le Ricardo Reis latent à son faux paganisme, je lui ai trouvé un nom et je l’ai ajusté à sa propre mesure, parce qu’à ce moment-là je le voyais. Et brusquement, dérivant en sens contraire à Ricardo Reis, un nouvel

individu a surgi impétueusement. D'un jet, et à la machine à écrire, sans interruption ni correction, l'*Ode triomphale* d'Alvaro de Campos a surgi – l'Ode avec son titre et l'homme avec son nom. »

Sans doute pouvons-nous aujourd'hui comprendre ce témoignage comme la conjonction des figures de l'inspiration avec celles de l'état médiumnique : expérience qui, pour être au plus haut point singulière, n'en est pas moins réelle. Mais comme il le suggérait lui-même, la compréhension des morts n'a guère de chances d'atteindre les vivants : « Car les hommes n'apprennent jamais qu'à l'usage de leurs ancêtres, déjà morts. Nous ne savons enseigner qu'aux morts les vraies règles de la vie. »⁶⁸

La grâce de l'écriture

Cette passivité de l'écrivain face au surgissement de l'œuvre évoque à nouveau cette forme de « grâce » que peut représenter l'inspiration : « Moi aussi, je ne me sens pas en train ! Je suis dans un « état de sécheresse », comme le disent les mystiques. La « grâce me manque », écrivait Flaubert à Ivan Tourgueneff⁶⁹. Mais la grâce, ce n'est pas seulement ce qui vous est donné sans prévenir, à vous et à nul autre, à cet instant et à aucun autre, qui vous élit, et vous transporte : c'est aussi ce qui vous rend heureux. Or l'écriture peut être jubilation (« Quand je suis satisfait de mon poème, il y a certains poèmes que je peux relire mille fois : je jubile ! »), euphorie, voire extase : « La reconnaissance d'une phrase parfaite provoque l'extase » – et l'on notera que ce romancier parle de « reconnaître » et non de créer, comme si, encore, l'œuvre existait antérieurement à son invention (ou à sa découverte ?) par l'écrivain. La « sortie de soi » par la création apparaît alors comme une expérience heureuse, désirée, forme de plénitude dont l'absence est vécue comme un manque, au point que la recherche de l'état inspiré peut devenir une fin en soi, l'artiste cherchant, comme l'a dit Blanchot, à « faire de l'œuvre une voie vers l'inspiration, ce qui protège et préserve la pureté de l'inspiration, et non pas de l'inspiration une voie vers l'œuvre »⁷⁰.

Le bonheur de l'expérience créatrice n'exclut pas toutefois la souffrance, ne serait-ce que par le doute, l'incertitude quant à la valeur de l'œuvre. C'est que cet abandon *de* toute maîtrise, ou cet abandon *à* une force antérieure et supérieure à soi, a pour contrepartie l'absence de critères d'évaluation objectifs, généraux, détachés de soi-même. Face à une œuvre forcément nouvelle puisqu'elle est en train de se créer, l'écrivain est à lui-même le sujet et l'objet du jugement, l'arbitre et le joueur. Il y a là une forme de solitude, une difficulté à trouver des appuis extérieurs à soi-même, qui fait du doute un état à peu près inévitable pour tout créateur, pris entre ces deux pôles également improbables que sont l'assurance sans fondement de l'état de novice et la certitude sans faille de l'état de maîtrise : « Au maître, la véritable absence de doute ; à l'élève, son absence perpétuelle. »²¹

Et du doute sur la valeur du texte, on passe au doute sur la validité existentielle de son propre investissement dans la littérature, sur la grandeur morale de sa propre personne, voire sur la nature de son identité : « Je doute tout le temps. Je doute de la capacité d'arriver au bout comme je le souhaite. Et puis, à quoi ça sert de faire ça ? Je doute de mon existence en tant qu'écrivain, en tant qu'homme qui écrit » (auteur dramatique) ; « Est-ce que ça vaut la peine ? Est-ce que je ne me trompe pas complètement ? À quoi bon tout cela ? Pourquoi consumer sa vie dans une entreprise sans évidence ? La littérature c'est un art sans preuve, sans garantie. Il y a le doute sur la littérature elle-même, sur l'art lui-même et puis le doute sur moi, de me dire, tu t'es engagé dans cette voie. On passe sa vie à ça ! », dit celui que nous avons comparé à un « moine » ; « On doute sans arrêt, sur tout. Tout. Total. Radical. Absolu. Je vous dis, je passe de "Je suis Dieu", à "Je ne suis rien" ! » (romancier). Mais le doute peut basculer dans un sentiment d'évidence qui, lui aussi, ne s'adosse à rien d'autre qu'à une certitude intime, non rationalisable, non prévisible, non indexable sur des critères stabilisés et extérieurs à soi : évidence quant à l'état d'achèvement du texte (« Quand je suis après quelque chose, il y a une stabilité. Et puis un

point, c'est fini. Je sens que c'est fini. Alors c'est tout, j'arrête cette forme », explique un poète), évidence même quant à sa capacité à être publié. Alors, c'est le doute d'autrui qui risque d'opérer le basculement inverse : « Parce qu'ils doutent de vous, ils vous font douter de vous-même. »⁷²

La mystique

« C'est un chemin très long, dit cette femme d'âge mûr pour expliquer comment elle est devenue écrivain, mais je savais que ça serait inéluctable à partir du moment où je m'étais engagée dans cette voie. » Or ce chemin pourrait bien être à lui tout seul le « but ultime » de la démarche (« Le but ultime, c'est la communication avec les autres, mais c'est surtout le chemin »), dont le livre lui-même serait l'incarnation : « Les publications, c'est toujours un moment terrible ! Il y a quand même un bout de notre chair qui est dehors, tout d'un coup – et ça fait mal ! »

« Il y a tout un cheminement, tout un chemin, complexe, des détours, des retours, pour en arriver au point qu'on s'est fixé et qui serait la phrase, ou le livre » : cette image du chemin figurant l'écriture est récurrente dans l'entretien, comme la métaphore de la marche, figurant la « démarche » de l'écrivain : « On marche vers quelque chose. On se dit, c'est ça ma vie : ça va être de marcher vers ce pôle et d'avancer comme ça. L'écrivain c'est un homme qui marche dans le monde. » Et si la marche est, littéralement, son activité de prédilection, l'écriture elle-même lui apparaît comme un mouvement : « C'est ça, mon problème : commencer une phrase et puis avancer avec elle – la finir, quoi. » C'est donc par cette double image, objective – le chemin – et subjective – la marche – que s'exprime la « démarche vers l'écriture », tendue, comme dans toute vocation, vers la recherche de « quelque chose ».

« Un chemin terrible, sanglant » : portée à ce degré d'exigence existentielle, l'écriture n'a rien d'une promenade ou d'un art d'agrément mais relève d'une véritable épreuve, en tête à tête avec soi-même, traversée de crises et de doutes. « C'est comme si je mettais à l'épreuve le texte, en permanence. On se torture mutuellement, lui et moi. C'est à celui qui va résister à l'affaire. Après on s'adore, mais... J'aime les textes que je fais, mais pas celui que je viens de faire. » L'écriture engendre le vide, en même temps qu'elle en est engendrée : « Bien sûr il y a un grand vide quand le texte est fini. Mais laissons ce vide, vraiment, s'installer, parce que je crois que le plus important, c'est peut-être ça, ces grands moments de silence, de plages avant que l'autre arrive. » On comprend qu'à un amour si terrible et si exclusif, il soit difficile de ne pas sacrifier presque (elle est mariée, mais sans enfants) tout : « J'ai vraiment tout sacrifié ! »

Ainsi l'écrivain est voué à une inévitable solitude : solitude recherchée (« C'est ce que je cherche le plus », répond-elle à la question de savoir si elle se sent parfois isolée), qui va de pair avec la marche (« S'engager seul dans cette voie »), le silence (« Seule bien sûr, entourée de silence »), et le travail (« J'écris plutôt toutes fenêtres fermées, j'écris sans bruit, j'écris avec des boules Quiès si possible, bien que ce soit très calme chez moi »). Une telle solitude impose, tout en la justifiant, une certaine marginalité (« Le travail que je peux faire, je ne vois pas ce que ça peut être sinon un travail de marginale totale »), l'isolement (« Je vois très peu de monde »), voire la difficulté à se montrer, à s'exposer aux regards : « À la télévision, j'ai l'impression que je peux mourir sur le plateau ! Je préférerais qu'on ne me voie pas. » Cette progression en forme d'épreuve prend la forme du labyrinthe, sur laquelle s'achèvera l'entretien en réponse à la question sur ce qu'elle souhaiterait le plus : « Savoir comment dans ce labyrinthe, là, je vais m'orienter, et quand est-ce que je vais trouver quelque chose qui va me guider dans cette marche : voilà, c'est ça que je voudrais. » Thésée et Ariane à la fois, elle sait qu'en elle et en elle seule réside le fil qui guidera sa recherche, alors même qu'elle n'en possède pas davantage la maîtrise – les tenants et les aboutissants, le début et la fin, l'origine et le but – que Thésée errant en aveugle à la recherche du monstre sans visage enfoui au plus profond. L'enfouissement et le mystère, le profond et l'incontrôlable, ce qui se tient caché et qui soudain jaillit : on retrouve là les figures de la révélation, ce moment de rupture instaurant, entre ce qui était sans être perçu et ce qui est apparu, un avant et un après – et dont le thème habite, autant que celui de la marche, tout l'entretien.

Le caché, donc : figure de l'intériorité (« Quelque chose de probablement très enfoui ») et, en même temps, de l'interdit (« C'est comme une zone interdite. On ne m'a jamais dit que c'était interdit mais tout autour de moi me faisait penser que c'était interdit »), figure de la nuit (« Ce qui se rapprocherait le plus de l'écriture, c'est que j'aimais la lune, la nuit, et l'opéra ») et de l'ésotérisme : « Sinon j'aurais été tireuse de cartes, j'aurais été voyante ! J'aurais été, voyez... dans ces eaux-là : j'aurais été astrologue, pour parler de la bonne aventure aux autres ! » Relevant à la fois du mystérieux et de l'inéluctable, l'écriture, séparée du monde ordinaire, évolue dans l'espace du sacré, habité par le sentiment d'une loi à la fois souterraine et supérieure. Mais c'est une loi qui engage la personne et elle seule : « Là, la loi c'est moi, c'est ma loi à moi, c'est ma rigueur à moi, c'est ce que je veux faire, moi ! Je n'ai de comptes à rendre qu'à moi-même. Je n'ai pas de comptes à rendre à un éditeur, je n'ai de comptes à rendre à aucun lecteur, je n'ai de comptes à rendre à personne ! » Quant à la loi commune, elle est à dépasser, voire à transgresser : « L'activité créatrice est une activité nocturne. C'est une activité de l'obscurité, une activité qui s'oppose à la loi, qui s'oppose à l'ordre tel qu'il est défini. » S'il est bien question de secret et de transgression, cette clandestinité à laquelle elle est vouée (après avoir été une militante active) ressortit non à l'ordre de la subversion – dans lequel la vérité intime partagée par un petit nombre s'oppose, y compris par la violence, à l'erreur du monde – mais à l'ordre de la révélation. Le sujet s'y trouve confronté, seul, à une vérité supérieure, dont la manifestation relève non de la relative prévisibilité d'une action politique, mais de l'absolue imprévisibilité qui gouverne la passion.

Car c'est le propre de la passion de « prendre », d'« emporter », dans un état qui ne peut être que passif (« ça peut être quand ils veulent, vraiment ! »), puisqu'il s'agit d'une manifestation de l'au-delà : « C'est presque une manifestation de l'invisible, voyez, dit-elle à propos d'encouragements reçus de deux grands écrivains : presque une manifestation d'un ailleurs, d'un au-delà. »

Là, ce n'est plus la vérité de quelques-uns qui tente de s'opposer par la force, ou de s'imposer par la foi, à l'erreur ou à l'aveuglement du monde, mais c'est la grâce (cette « chose » qui apparaît et ne se nomme pas) qui s'abat sans prévenir sur un sujet singulier (« La chose m'est apparue clairement. J'ai été amenée à cette chose »), désormais habitée d'une totale incertitude quant à la manifestation prochaine de la grâce (« Là-haut, là-haut, avancer, avancer et on ne voit rien, c'est le brouillard et le néant absolu ») en même temps que d'une certitude intime quant au fait qu'elle a été : « J'étais sûre que ça serait publié. Quelque chose en moi le savait, je ne sais pas comment vous dire. Ce serait publié ! Parce que c'était de l'ordre d'un livre, ce que je faisais. Et le principal était de débayer le chemin qui m'interdisait d'écrire. » Dès lors l'« itinéraire » de l'écrivain, cette « démarche » qui donne à son travail un sens – à tous les sens du terme – est scandé par la césure entre l'« avant » (la révélation, l'écriture) et l'« après » : le second pouvant être l'exact contre-pied du premier, tel saint Augustin appelé à la chasteté après des années de débauche, ou telle cette femme appelée à l'écriture après des années de « détestation » du français.

Par-delà les questions de profession ou de statut, on peut donc être écrivain sans jamais en fournir la preuve à autrui, autrement dit sans être publié. On peut même – par-delà les questions de pratique – être écrivain sans jamais, à la limite, écrire, en faisant pour soi-même l'épreuve de la confrontation à l'écriture sans avoir à en faire, pour d'autres, la preuve. Car c'est le propre de toute vocation que de pouvoir se vivre comme un état (être écrivain) auquel on se sent « appelé », indépendamment de toute activité (écrire) : « La crise. C'est un état où je remets tout en cause, je me dis, ce n'est pas possible d'être un écrivain et de ne pas écrire ! Voilà ce que je me dis toute la journée en ce moment ! » Alors, de même que peu à peu le sujet est devenu écrivain, de même l'écriture devient, non une activité mais un état, une façon d'être au moment où l'on est, dans l'absolu et dans l'instant, c'est-à-dire hors du temps : « Écrivain, c'est un état pour moi, plus que des livres. »

Ce terme revient avec l'insistance d'un symptôme : « état de concentration » à maintenir contre les « distractions » de tous ordres, « état de rien à dire » dont naît l'écriture, « état de crise » ou « état de plaisir », voire état amoureux : « Je ne pense à rien d'autre, j'ai l'impression d'être dans un... comment dire, dans un rapport quasi passionnel, vous voyez, comme l'état amoureux dans lequel on peut être, c'est-à-dire qu'on n'est rien sans ça. » Cet état la définit entièrement (elle ne vit que de l'écriture, grâce à des bourses et divers expédients, après avoir travaillé pour l'Éducation nationale), en même temps qu'elle le construit au fil de son activité, en s'affirmant comme écrivain à chaque publication : comme si en l'état d'écrivain, dès lors que celui-ci est mis en état d'écriture, se confondaient non seulement Thésée explorant les bas-fonds et Ariane tenant le fil qui le relie au monde, mais le Minotaure même, produit par la recherche en même temps que visé par elle.

« Cette activité où on marche sans vraiment rien voir... » Tension vers un but que ne colore pas la moindre certitude – ni de jamais l’atteindre, ni même de pouvoir dire précisément ce qu’il est –, l’écriture dès lors est sans commune mesure avec une ambition mondaine, une cause littéraire ou même un projet artistique. Élevée au rang d’expérience existentielle, détachée même du souci de faire la preuve de sa singularité, elle est cependant tout le contraire d’un abandon satisfait à l’ordre des choses, ou d’une exploration concentrique autour de son « sujet », au double sens de ce à propos de quoi l’on écrit et de celui qui écrit. Car il s’agit plutôt, encore une fois, d’une épreuve qui, si elle engage la personne envers elle-même avant de l’engager envers autrui, n’en est pas moins désobjectivante, et doublement : au sens d’abord où le « sujet » (ce qui s’écrit) n’est pas tant quelque chose à créer que l’objet, déjà là quelque part, de cette quête, de cette « marche vers » qui définit la « démarche » de l’écrivain ; et au sens ensuite où le « sujet » (celui qui écrit) devient lui-même, par l’écriture, l’objet d’une révélation, d’une « grâce » en laquelle il s’éprouve « ravi », c’est-à-dire dépossédé de toute maîtrise en même temps que comblé, emporté vers l’extase. Aussi est-ce dans ce rapport mystique à l’écriture qu’apparaît au mieux ce qui, dans l’« état » d’écrivain, permet – par la grâce d’une inspiration qui peut se dire ici « aspiration » vers un au-delà de la personne – de sortir de soi, tout en restant – par la particularité et la continuité d’un style – soi-même.

Sortir de soi tout en restant soi-même

Entre doute et évidence, bonheur et souffrance, personnalisation et dépersonnalisation, lenteur et fulgurance : nous avons vu à l’œuvre, tout au long de ce parcours des figures inspirées, l’ambivalence propre au régime de singularité. « La formulation la plus simple est celle de Rimbaud : “Je est un autre.” Il y a un double mouvement, on veut être cet autre et on veut lui échapper. C’est le mouvement du texte. Et comme ces deux mouvements ont lieu en même temps, il n’y a pas de point où l’on puisse être rencontré. »⁷³ Cette ambivalence, ce « double mouvement » se manifeste de multiples façons : entre « être soi » (« Il n’y a rien d’autre à faire que d’être soi-même », dit un poète) et être « un autre » ; entre celui qui souffre et celui qui guérit (« Le poème, c’est ça pour moi : c’est celui qui est le malade et le docteur en même temps », dit un autre) ; ou encore, entre « sortir de soi » et « rester soi-même », qui sont les deux moments antagoniques de l’état de création tel qu’il s’éprouve dans le sentiment

d'être en proie à l'inspiration, au don, à la vocation, répondant aussi bien à l'exigence d'intégrité qui consiste à « rester soi-même » qu'à ce qui permet de vivre, et de vivre comme un bonheur, la « sortie de soi » par laquelle on échappe, au moins pour un temps, à soi-même⁷⁴.

« Sortir de soi », ce n'est pas couper radicalement avec tout sentiment de sa propre identité, mais c'est construire un espace à la fois cohérent et détaché de l'ici et maintenant de sa propre personne ; c'est l'expérience, dangereuse et protectrice à la fois, d'un « enfermement hors de soi », source de solitude mais aussi de « joie prodigieuse, immense », comme le dit Blanchot à propos de cette « délivrance qui, il est vrai, aura consisté à s'enfermer hors de soi »⁷⁵. À l'opposé, « rester soi-même » grâce à l'écriture peut s'entendre, au niveau formel, comme l'établissement d'une cohérence stylistique : le style étant cette marque identifiante de l'auteur projeté dans son œuvre, où se conjuguent la continuité de l'instance créatrice dans la série des objets portant sa signature, et sa relative singularisation, garante de leur irréductibilité aux usages communs du langage ordinaire, d'une tradition ou d'un collectif. « Le style, c'est l'homme même », disait Buffon : l'homme présent dans son œuvre en tant qu'elle lui est rattachée par ses caractéristiques intrinsèques et pas seulement par une signature – l'équivalent donc, pour l'œuvre, de ce que l'identité est pour la personne. Or continuité et singularité pointent la tension entre ces deux conditions exigées de l'artiste : « avoir un style », de façon à rendre ses œuvres reconnaissables, et « se renouveler », de façon à rendre son travail non prévisible⁷⁶. Enfin, « rester soi-même » peut signifier aussi, littéralement, maintenir une continuité existentielle par l'accomplissement d'une mission – fût-ce l'achèvement d'un roman – qui fasse échec à la tentation de l'autodestruction : « L'écriture, quand on a un terrain assez dépressif, c'est une protection formidable, dit une jeune romancière, surtout quand on arrive à aller jusqu'au bout du livre. C'est formidable, ça donne un but à deux ans ! Si on se dit qu'un livre c'est deux

ans, ça fait deux ans de vie. Ça veut dire qu'il n'y a pas à se foutre en l'air pendant deux ans. Il y a une espèce de bail : deux ans reconductibles. C'est un contrat avec la vie ! »

Sortir de soi tout en restant soi-même : cette formule s'applique plus généralement à tout état passionnel, en lequel le sujet est « pris » ou « épris » : ainsi de l'expérience mystique, où l'authenticité tient à cette double nécessité de la sortie de soi, vécue comme extase, et de la permanence de soi, par la non-irréversibilité de l'état de grâce, autrement dit par le retour possible à l'état normal, sans quoi le sujet glisserait dans la folie. Ainsi également de l'expérience amoureuse, où la possibilité d'un lien durable exige à la fois le mouvement de projection vers l'autre, vécu comme désir, et le maintien du minimum de consistance identitaire qui permette à cet autre d'assurer la réciprocité de la projection. Dans la vie ordinaire, « rester soi-même » est un impératif relativement trivial, qui ne devient problématique que dans les situations de crise, liées soit à un conflit ponctuel (comme dans les états de colère où le sujet est, comme on dit, « hors de lui »), soit à une crise identitaire profonde. C'est dans la « vie vouée » qu'il pose problème, étant donné cette nécessité de « sortir de soi » ou, pour reprendre les termes de Kierkegaard, de « se défaire de son moi » : « Mais ce faisant l'homme désire toujours se défaire de son moi, du moi qu'il est, pour devenir un moi de sa propre invention. Être ce "moi" qu'il veut eût fait tous ses délices – quoique en un autre sens son cas aurait été aussi désespéré – mais cette sienne contrainte d'être ce moi qu'il ne veut être, c'est son supplice : il ne peut se débarrasser de lui-même. »⁷⁷ C'est cette « transfiguration qui consiste à cesser d'exister, à s'anéantir », qu'évoque Paul Veyne à propos du nirvana bouddhiste comme de la création authentique : « Lorsqu'on entreprend ainsi, contre soi-même, de penser juste, on se dépersonnalise, on cesse d'être soi, on devient transparent, on s'oublie, on meurt à soi-même en un anéantissement triomphal. »⁷⁸

« Rester soi-même » alors, c'est l'antidote à un « sortir de soi » qui risquerait de faire basculer la montée en singularité dans l'inacceptable et l'irréversible. C'est le contre-feu à cette dépersonnalisation que nous avons vu accompagner, paradoxalement, ces différentes formes de singularisation : désobjectivation, où le « je » s'efface au profit d'instances impersonnelles ; dépossession, par où le créateur n'a d'autre choix que de mettre sa volonté au service d'une tâche imprévisible, urgente, indispensable ; et, à la limite, déshumanisation, par où il se trouve réduit à une simple machine à transmettre, ou à « traduire », mécanique d'écriture, médium entre les êtres imaginaires qu'il active par des mots et les lecteurs potentiels qui les réactiveront par leur lecture.

Mais les formes sémantiquement négatives – dé-subjectivation, dé-possession, dés-humanisation – désignant cette expérience de dépersonnalisation par l'inspiration ne rendent pas justice à la spécificité d'une telle expérience. Car contrairement à ce qui se produit dans les cas « ordinaires » de dépersonnalisation, elle n'est pas vécue négativement, comme une aliénation, une perte, un mal mais, au contraire, comme un accomplissement, un enrichissement, un bien. C'est que, loin d'être imposée par un autrui dominateur, elle s'impose comme la manifestation d'une force supérieure au sujet, dont la grandeur ne peut que le grandir lui-même en s'appliquant à sa personne, et qui n'est pas dirigée vers la satisfaction d'un intérêt particulier dont il serait la victime, mais vers l'accomplissement d'une mission d'intérêt général dont il est le porteur. Autrement dit, c'est dans la dimension universalisante de la dépersonnalisation que se loge le principe de basculement qui peut faire, d'une expérience ordinairement aliénante, un moment où se sentir « autre » n'est nullement synonyme d'être manipulé, aliéné ou fou, mais d'être plus et plus grand que soi-même.

Lamartine et l'illumination de Naples

« Il me sembla que le rideau du monde matériel et du monde moral venait de se déchirer tout à coup devant les yeux de mon intelligence ; je sentis mon esprit faire une sorte d'explosion soudaine en moi et s'élever très haut dans un firmament moral, comme la vapeur d'un gaz plus léger que l'atmosphère, dont on vient de déboucher le vase de cristal, et qui s'élance avec une légère fumée dans l'éther », écrivait Lamartine en mai 1857, dans son *Cours familier de littérature*, trente-six ans après l'événement advenu à Naples en 1821. Ce récit spectaculaire est-il l'effet d'une magnification due au passage du temps ? Probablement pas, admet Paul Bénichou, puisqu'il en existe un témoignage écrit quelques jours après, dans une lettre à Virieu du 25 janvier 1821 et qui, selon l'historien, « confirme le caractère soudain de l'illumination » : « Me voilà [...] ayant enfin conçu mon fruit poétique ; il n'y a plus qu'à le porter. En sortant de Naples, le samedi 20 janvier, un rayon d'en haut m'a illuminé : j'ai conçu. Je me sens un grand poète. »⁷⁹

Entre le monde terrestre de la vie contingente et le monde céleste de la vie « éveillée » ou « habitée » par la création, ce témoignage nous place à la conjonction de deux autres mondes : celui de l'écrivain moderne, qu'il préfigure, et celui de la mystique chrétienne, dont il applique les formes – révélation de la vocation, grâce et imprévisibilité de l'illumination – non plus à l'expérience du saint mais à celle du poète. Et c'est, enfin, une autre frontière encore dont il fait l'épreuve, à l'intersection du monde commun et de la folie : « J'ai cru que je devenais fou à Naples. Je ne suis pas encore bien rassuré. C'est là un autre supplice, qui les passe tous », écrivait-il dans cette même lettre. Car la folie est bien – entre extase et terreur – l'horizon menaçant de toute montée aux extrêmes de la singularité, qu'elle soit mystique ou créatrice.

Il existe en effet plusieurs états du singulier, qui disent bien son ambivalence. À l'état personnalisé – celui du « rester soi-même » – c'est le « bizarre », l'incongru, le hors-norme, qui s'expose à l'invisibilité ou à l'insignifiance, faute d'un cadre commun lui permettant de prendre sens. Mais dès lors que la « montée en singularité » s'engage dans la dépersonnalisation – le « sortir de soi » –, alors ce sont deux pôles opposés qui s'offrent : soit celui, stigmatisant, de cette anormalité poussée aux extrêmes qu'est la folie, où la singularité bascule dans l'irréversibilité, l'impossible retour à la norme commune ; soit celui, ultravalorisant, de cette transparence du particulier qui donne accès à l'universel – universalité

révélée par le soulèvement des normes, des routines, des formes collectives encadrant les individus, jusqu'à ce que l'irruption du singulier devienne à son tour un nouveau cadre, que la déviation se mue en rénovation, réconciliant une communauté dans le pèlerinage et l'hommage au « grand singulier »⁸⁰.

La création artistique oscille entre ces trois pôles de la montée en singularité : soit la recherche trop personnelle d'une originalité qui ne fait que tirer vers le particulier ; soit la folie, cette « hallucination » dans laquelle, selon Flaubert, « il y a toujours terreur, on sent que votre personnalité vous échappe, on croit qu'on va mourir »⁸¹ ; soit enfin l'inspiration véritable, cette « vision poétique » dans laquelle, « au contraire, il y a joie. C'est quelque chose qui entre en vous »⁸², et qui permet à l'artiste la communion avec ce qui, en chacun, transcende les particularités, avec l'universel donc, ne serait-ce qu'à travers son incarnation laïque qu'est la nature chère à Ramuz, « l'inspiration cosmique, les grandes poussées d'éternité et d'adoration que dispensent les montagnes, parées de neige, dans le lointain, l'éclat du lac [...], tout l'amour d'un décor qui est beaucoup plus qu'un décor, qui est le fond de l'être même, où réside le fondement de toute pensée, de toute poésie, de toute vie »⁸³.

¹ Cf. Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, *op. cit.*

² Ces conclusions proviennent d'une enquête par observation des commissions : cf. Nathalie HEINICH, « Les écrivains et le Centre national des lettres », *op. cit.* ; « Publier, consacrer, subventionner : les fragilités des pouvoirs littéraires », *art. cit.*

³ Autrement dit « l'établissement, coûteux, d'une relation stable, pour une certaine durée » : cf. François EYMARD-DUVERNEY, Laurent THÉVENOT, « Les investissements de formes : leurs usages pour la main-d'œuvre », *INSEE*, n° 1878/432, 1983.

⁴ Cf. Alan BOWNESS, *The Conditions of Success. How Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, London, 1989.

⁵ On retrouve là l'opposition entre identité prescrite (*ascribed*) et identité acquise (*acquired*) proposée par Robert K. MERTON, *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical*

Investigations, Chicago University Press, 1973, p. 101.

6 Cf. Béatrice FRAENKEL, *La Signature. Genèse d'un signe*, Gallimard, Paris, 1992.

7 Cf. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.*

8 *Ibid.*, p. 81-83.

9 Bernard NOËL, « Dialogue entre Bernard Noël et Bruno Roy », *Fata Morgana 1966-1976*, UGE 10/18, Paris, 1976, p. 406.

10 STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme* in *Œuvres intimes*, La Pléiade, Paris, 1982, p. 430 et 474.

11 Cf. Jean-François JEANDILOU, *Les Supercherries littéraires*, Usher, Paris, 1989.

12 Sur le pseudonyme dans la littérature, cf. Maurice LAUGAA, *La Pensée du pseudonyme*, PUF, Paris, 1986, ainsi que Gérard LECLERC, *Le Sceau de l'œuvre*, *op. cit.*

13 Jean-Max GENÈVE (Jean-Marie GENG), *La Prise de Genève*, Bueb et Reumaux, Strasbourg, 1980, p. 48.

14 Cf. Nicole LAPIERRE, *Changer de nom*, Stock, Paris, 1995.

15 Gérard RÉGNIER (Jean CLAIR), « Les miroirs de Trieste », *Nouvelle revue de psychanalyse*, XL, automne 1989.

16 George SAND, *Histoire de ma vie*, Stock, Paris, 1945, p. 288-289.

17 Jean PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, p. 40.

18 Roland DUMAS, *La Propriété littéraire et artistique*, PUF, Paris, 1987, p. 27.

19 « Le caractère de nouveauté de l'œuvre n'est nullement requis pour sa protection légale. Une œuvre de l'esprit peut parfaitement être originale sans pour autant être nouvelle. Nouveauté et originalité ne sont donc pas synonymes », *ibid.*, p. 27.

20 Bernard EDELMAN, *La Propriété littéraire et artistique*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1989, p. 24.

21 Alain STROWEL, « L'Œuvre selon le droit d'auteur », *Droits. Revue française de théorie juridique*, n° 18, 1993, p. 85.

22 Michel SCHNEIDER, *Voleur de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, Paris, 1985, p. 239.

23 Sur les racines de l'impératif d'originalité artistique dans la culture occidentale, cf. Jean-Marie SCHAEFFER, « Originalité et expression de soi », *Communications*, n° 64, 1997.

24 Pierre VERDRAGER, *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Le cas de Nathalie Sarraute*, thèse de lettres modernes, Université Paris-III, 1999, I, p. 68.

25 *Ibid.*, p. 73.

26 *Ibid.*, p. 73 et 89-91.

27 *Ibid.*, p. 86.

28 Charles-Ferdinand RAMUZ, *L'Exemple de Cézanne*, Séquences, Aigue, 1988, p. 68.

29 Judith SCHLANGER, *La Vocation*, Seuil, Paris, 1997, p. 13.

30 *Ibid.*, p. 13.

31 Blaise CENDRARS, « Gênes » in *Bourlinguer*, *op. cit.*, p. 307.

32 Judith SCHLANGER, *La Vocation*, *op. cit.*, p. 13.

33 Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 8 septembre 1939, *op. cit.*, p. 294.

34 *Ibid.*, 27 janvier 1912, p. 174.

[35](#) Gustave FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *Correspondance*, *op. cit.*, II, 1980, p. 77.

[36](#) Fernando PESSOA, *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, II, p. 129.

[37](#) Judith SCHLANGER, *La Vocation*, *op. cit.*, p. 83.

[38](#) *Ibid.*, p. 149.

[39](#) *Ibid.*, p. 157.

[40](#) Fernando PESSOA, *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, II, p. 158.

[41](#) Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 18 avril 1915, *op. cit.*, p. 257.

[42](#) Cf. Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*

[43](#) Jorge-Luis BORGES, cité par Didier ANZIEU, *Le Corps à l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, Paris, 1981, p. 105.

[44](#) Grasset, Paris, 1999, p. 44.

[45](#) Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 243.

[46](#) Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 10 septembre 1917, *op. cit.*, p. 265.

[47](#) Nathalie SARRAUTE, entretien à *Libération*, 28 septembre 1989.

[48](#) À Jules Duplan, le 15 avril 1863, et à George Sand, le 1^{er} janvier 1869 (*Correspondance*, *op. cit.*, III, p. 320, et IV, p. 3).

[49](#) Serge DOUBROVSKY, *Laissé pour conte*, *op. cit.*, p. 45.

[50](#) Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 7 juin 1911, *op. cit.*, p. 169.

[51](#) Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 306.

[52](#) Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 7 juillet 1919, *op. cit.*, p. 269.

[53](#) Enid BLYTON, citée dans *Le Monde*, 31 janvier 1997.

[54](#) Georges SIMENON, cité par Christian NEYS, « Quand Simenon correspondait avec un psychanalyste », *Libération*, 19 septembre 1989.

[55](#) Fernando PESSOA, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivages, Marseille, 1990, p. 60. Nous le citerons soit dans cette compilation, soit dans l'édition plus complète du *Livre de l'intranquillité*, selon l'opportunité de la traduction.

[56](#) *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, I, p. 255.

[57](#) *Fragments d'un voyage immobile*, *op. cit.*, p. 90.

[58](#) *Ibid.*, p. 61.

[59](#) *Ibid.*, p. 90.

[60](#) *Ibid.*, p. 78.

[61](#) *Ibid.*, p. 90.

[62](#) *Ibid.*, p. 96.

[63](#) *Ibid.*, p. 91.

[64](#) *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, II, p. 89-90.

[65](#) *Fragments d'un voyage immobile*, *op. cit.*, p. 57.

[66](#) *Ibid.*, p. 142.

[67](#) *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, II, p. 227.

[68](#) *Ibid.*, I, p. 97.

[69](#) 5 août 1872, *Correspondance*, *op. cit.*, IV, 1998, p. 557.

- [70](#) Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 248.
- [71](#) Franz KAFKA, *Journal*, *op. cit.*, p. 301.
- [72](#) Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 7 juillet 1919, *op. cit.*, p. 268.
- [73](#) Heiner MÜLLER, *Erreurs choisies. Textes et entretiens*, L'Arche, Paris, 1988, p. 133.
- [74](#) Reprenant sous un autre angle les analyses de Winnicott sur le rapport du petit enfant au monde, comme étant à la fois « intérieur à soi » et « extérieur à soi », Gérard MENDEL évoque lui aussi, dans sa théorie de l'acte, la « capacité paradoxale de sortir de soi tout en restant soi », *L'Acte est une aventure*, *op. cit.* p. 405.
- [75](#) Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 53.
- [76](#) Cf. Gilles-Gaston. GRANGER, *Essai d'une philosophie du style*, 1968, Odile Jacob, Paris, 1988.
- [77](#) Soeren KIERKEGAARD, *Traité du désespoir*, Gallimard-Idées, Paris, 1973, p. 70.
- [78](#) Paul VEYNE, *Le Quotidien et l'intéressant*, Les Belles Lettres, Paris, 1995, p. 244.
- [79](#) Les deux textes sont cités par Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, 1973, Gallimard, Paris, 1996, p. 183-184.
- [80](#) Cf. Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*
- [81](#) Gustave FLAUBERT, lettre à Hippolyte Taine du 20 novembre 1866, *Correspondance*, *op. cit.*, III, 1991, p. 562-563.
- [82](#) *Ibid.*
- [83](#) Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, décembre 1905, *op. cit.*, p. 131-132.

La montée en objectivité

« J'ai voulu que mon existence passe inaperçue, que ma personne reste à l'ombre et que ma peinture sorte à la lumière. »

Balthus

Toute montée en singularité comporte, nous venons de le voir, un double risque de stigmatisation, entre insignifiance et folie. Pour faire de la grandeur avec du singulier, il faut assurer à celui-ci un minimum d'« objectivité », à tous les sens du terme : d'abord, en tant que l'objet fait obstacle à l'immatérialité de ce qui n'a ni consistance, ni durée ; ensuite, en tant que l'objectivité de la valeur fait obstacle à la subjectivité du jugement de goût ; enfin, en tant que l'intérêt pour l'objet créé sous la forme d'une œuvre fait obstacle à l'intérêt pour la personne de son créateur. Ce sont ces trois aspects de la « montée en objectivité » que nous allons analyser, en nous intéressant successivement à la publication, à la reconnaissance, et au privilège accordé à l'œuvre dans le monde savant.

De la création à la publication

Face à la contingence de toute vie biologique, la création – « patrie non mortelle d'êtres mortels », comme l'écrivait Hannah Arendt à propos des œuvres d'art¹ – oppose l'inscription de la personne dans un objet, durable et singulier : durable, donc susceptible de survivre à la présence corporelle ; et singulier, donc capable de manifester ce qui, dans cette personne, est irréductible à toute autre. L'activité de création prend son sens dans cette

bipolarisation entre objet créé et sujet créateur : l'objet, en lequel s'inscrit, par la médiation du nom, une trace de son auteur, en tant que celui-ci est quelque chose de plus qu'un simple producteur (plus, donc, que le fabricant tel qu'il est défini dans l'univers artisanal ou industriel) ; et le sujet, sans qui l'objet ne pourrait accéder au statut d'œuvre, en tant que celle-ci est quelque chose de plus que la simple matière dont elle est faite. Blanchot l'exprime à sa façon : « L'œuvre fait apparaître ce qui disparaît dans l'objet. La statue glorifie le marbre, le tableau n'est pas fait à partir de la toile et avec des ingrédients matériels, il est la présence de cette matière qui sans lui nous resterait cachée. [...] L'œuvre ne pourra se satisfaire de l'accent mis sur le caractère matériel, cette réalité de chose qu'elle semble disposer devant nous. »²

C'est ce double mouvement du sujet se faisant auteur et de l'objet se faisant œuvre qu'évoque l'image du « sortir de soi tout en restant soi-même » : comment « sortir de soi », en se projetant dans un objet susceptible de circuler au-delà de l'espace et du temps où la personne se trouve corporellement présente, tout en « restant soi-même », en faisant en sorte que cet objet, loin de tomber dans l'anonymat des choses, transporte une identification qui le rattache en permanence et à la personne qui l'a produit, et à la série des autres objets déjà produits ou susceptibles de l'être par cette même personne. C'est ainsi que les objets se transforment en œuvres, et la personne en auteur.

Au-delà de l'acte même de création, matérialisé par le manuscrit, la publication assure un degré supplémentaire dans ce processus d'« objectivation », au sens le plus littéral de transformation des mots en objets : l'objet-livre, démultiplié, détaché de la personne de son auteur, pèse infiniment plus lourd que le plus épais des manuscrits dans la socialisation de l'activité créatrice, qui passe forcément par la matérialité des choses – tant il est vrai que « les œuvres d'art sont des objets de pensée, mais elles n'en sont pas moins des objets »³. Ainsi toute publication opère

littéralement cette « sortie de soi » qu'est la projection d'un acte (écrire) dans un objet matériel (le livre), qui va pouvoir circuler dans le monde hors de l'action immédiate de son auteur : « Le texte imprimé est un texte détaché de soi, sur lequel on peut porter un regard étranger alors même qu'on l'a signé », note un écrivain. C'est ainsi qu'au manuscrit, qui ne peut être communiqué que de la personne de l'auteur à la personne du lecteur, s'oppose l'ouvrage édité, offert à tous dans cet espace doublement « dépersonnalisé » – parce qu'accessible à n'importe qui, et rempli d'objets – qu'est une vitrine de librairie, un rayonnage de bibliothèque.

Faire un livre, signer un contrat, sont les moments par excellence où s'objective l'état d'écrivain, au double sens où il se trouve matérialisé dans des objets et décollé de la seule subjectivité de l'auteur. Marquant le moment où l'œuvre est physiquement détachée de la personne en même temps qu'elle lui est symboliquement rattachée par la signature, la publication constitue le moment le plus apte à faire coïncider le sentiment personnel de son identité avec une représentation collective : représentation que restituent à l'intéressé les mots qui le qualifient et qui, par la publication, se trouvent indexés sur des objets tangibles, attestés par eux. Aussi la signature d'un contrat éditorial autorise-t-elle au mieux la mise en cohérence de l'autoperception de soi et de la désignation par autrui : cohérence sensible au fait que la représentation donnée de lui-même par le sujet pourra, sans trop d'hésitation, de trouble ou de mauvaise conscience, emprunter le mot « écrivain ».

Ainsi se comprend l'investissement dont ce passage de seuil fait l'objet, en tant qu'épreuve où se joue – d'« écrivain » à « écrivain » – un changement de grandeur en même temps que d'identité : « Je suis écrivain depuis que je suis connu comme tel, c'est-à-dire depuis la parution de mon premier roman », dit un romancier qui a commencé tardivement sa carrière d'écrivain. Inversement, l'échec à la publication signe le renoncement, au moins momentané, à cette reconnaissance : « Je peux le faire moi-même

[auto-édition] mais ce n'est pas la même reconnaissance. Je le ferai moi-même quand j'accepterai de ne pas être reconnu. » Et si la publication est vécue comme le moment inaugural (« Ça a été comme une fondation. Ça a été vraiment le point de départ »), c'est que ce qui s'y joue n'est pas seulement la réussite du travail littéraire et la construction de l'écrit comme œuvre, mais aussi la réussite du travail identitaire et la construction de la personne comme auteur.

C'est donc par la médiation d'un objet – le livre imprimé, sous le label d'un éditeur patenté – que l'acte d'écrire échappe à son statut d'action pour devenir facteur d'identité, instrument de qualification d'une personne à la fois durable, communicable à autrui, acceptable par l'intéressé et partageable par d'autres. Le livre objective, littéralement, cet accès à l'identité d'écrivain que représente la publication : moment d'autant plus important que l'activité d'écriture est, elle, potentiellement accessible à tout un chacun. Cruciale, l'épreuve de la publication permet une mesure de la grandeur et un changement d'état du sujet, en formalisant par contrat le passage à la généralité et à la continuité temporelle que confèrent une maison d'édition, un public de lecteurs. Dans cette clôture de l'œuvre, matérialisée par l'éditeur pour de futurs lecteurs, l'extrême personnalisation du lien unissant l'écrivain à ce qu'il écrit bascule dans la dépersonnalisation d'un objet appelé à circuler dans le monde, hors de l'atteinte de son auteur.

Actualisation, matérialisation, dépersonnalisation, sont donc les opérations qui accompagnent ce « devenir-objet » de l'œuvre qu'est la publication : « Évidemment, raconte un romancier à propos de son premier livre, j'ai été impatient de le voir. C'est étonnant, et puis en même temps ça produit une impression d'étrangeté. Vous avez l'impression que ce n'est pas vous qui êtes en vitrine. Vous avez l'impression que c'est un objet qui s'est détaché de vous, et qui ne vous appartient plus. » Ce passage du personnel à la dépersonnalisation est fondamental pour comprendre ce qui se joue dans cette « montée en objectivité » : on en prend la mesure en observant

l'inversion des ressources entre les récits de mise à l'écriture et les récits de première publication. Les premiers en effet insistent sur la personnalisation du processus créateur : don, travail, volonté, originalité (que tente au contraire de réduire la sociologie critique en mettant en évidence les ressources les plus impersonnelles : antécédents familiaux, milieu social, habitus). À l'inverse, les récits de première publication mettent en avant des ressources impersonnelles : envoi par la poste plutôt que coup de téléphone, hasard plutôt que recommandation, passage en comité de lecture plutôt que contact direct avec un directeur littéraire (alors que la version critique minimise la valeur de la publication en l'imputant à des avantages personnels : « Oui, mais elle connaissait quelqu'un chez l'éditeur ! »). Preuve d'authenticité au moment de la création, la personnalisation des ressources se renverse en disqualification au moment de la publication, imputant la réussite à des facteurs extérieurs à la qualité de l'écriture. C'est dire que la montée en objectivité exige la mise à distance de la personne, y compris dans un monde où celle-ci est centrale parce que constitutive de l'exigence de singularité.

Proust entre deux mondes

D'un « monde » (où être vu) à l'autre (où être lu) : l'itinéraire de Marcel Proust conte le passage de l'un à l'autre de ces mondes, puisqu'il lui fallut quitter celui des salons, où évoluent les personnages du roman, pour investir celui de l'édition, qui en rendit possible l'existence, et à son pôle le plus proprement littéraire, donc le plus éloigné de toute mondanité. L'acte premier d'un tel passage consiste non seulement à cesser de sortir pour se mettre à écrire, mais aussi à changer de genre, en délaissant les articles et essais, offrant une reconnaissance à court terme dans la presse, au profit de la forme romanesque, plus exigeante en temps mais promettant une postérité d'autant plus étendue. C'est alors qu'intervient le choix d'un éditeur⁴.

Si Proust fut d'emblée attaché à la NRF, c'est qu'elle incarnait le choix de la littérature contre la mondanité. Ainsi s'expliquent ses efforts pour intéresser la NRF plutôt que, par exemple, les éditions Fasquelle, auprès desquelles il était introduit par des relations mondaines mais qui étaient moins prestigieuses du point de vue littéraire. S'étant heurté, à la

fin de l'année 1912, au double refus de Fasquelle et de la NRF, il se rabattra sur le jeune éditeur Grasset, dont la position était encore peu marquée.

L'attraction de Proust pour la NRF, symptomatique de sa volonté de « littériser » son activité d'auteur, se conçoit parfaitement. Mais le refus qu'il en essuya se comprend, pour des raisons symétriques, tout aussi bien. Il souffrait en effet, aux yeux de ce cercle voué à la littérature pure, d'un double handicap. Tout d'abord il était un « mondain », que Gide avait pu croiser dans les salons vingt ans auparavant ; or la ressource que constituait là une relation n'était plus d'aucun effet, si même elle ne devenait pas contre-productive, une fois transposée dans le monde littéraire : ainsi, contrairement à ce qu'il avait espéré, Proust ne tira aucun profit d'avoir fait la connaissance de Gaston Gallimard sur un lieu de villégiature en 1908.

En outre il proposa à la NRF, comme d'ailleurs à Grasset, de subvenir lui-même aux frais de publication, par le compte d'auteur : grossière erreur, car cet argument n'aurait pu emporter la décision que dans un monde gouverné par l'argent, tel qu'on pouvait, vu du monde des salons, imaginer celui du commerce, fût-il éditorial. Mais dans un monde voué à la défense des valeurs esthétiques contre toute valeur extralittéraire, il s'agissait là d'une erreur stratégique, que Proust paiera de son rejet momentané hors du cénacle auquel il aspirait. L'argent n'était pas la bonne monnaie pour acquitter le droit d'entrée dans ce monde-là, comme Gide le lui écrira en 1914, une fois revenu sur son premier refus : « Je m'étais fait de vous une image d'après quelques rencontres dans "le monde" qui remontent à près de vingt ans. Pour moi, vous étiez resté celui qui fréquente chez Mme X ou Y, et celui qui écrit dans *Le Figaro*. Je vous croyais, vous l'avouerais-je, du côté de chez *Verdurin* ! un snob, un mondain amateur – quelque chose d'on ne peut plus fâcheux pour notre revue [...] Et le geste, que je m'explique si bien aujourd'hui, de nous aider, pour la publication de ce gros livre – et que j'aurais trouvé charmant si je me l'étais mieux expliqué, n'a fait hélas ! que m'enfoncer dans cette erreur. »⁵

Un tel aveu ne pointe nullement une erreur de jugement littéraire : contrairement à la légende, Gide n'a jamais mésestimé *Du côté de chez Swann*, pour la bonne raison que, prévenu contre son auteur, il n'avait tout simplement pas lu le manuscrit, n'en ayant feuilleté, de son propre aveu, qu'une page ou deux. Il s'agit plutôt d'un déplacement de l'objet du jugement, porté non sur l'œuvre mais sur la personne de son auteur. Un tel déplacement, contraire aux bonnes mœurs littéraires, révèle l'importation, dans l'exercice littéraire de la publication, d'une autre logique : celle, mondaine, de l'intronisation, qui prévaut à l'acceptation ou à l'exclusion des personnes dans les salons. La hiérarchie qui gouverne la préférence accordée à tel ou tel éditeur par l'auteur, et à tel ou tel auteur par les éditeurs, évoque d'ailleurs une autre hiérarchie, tout aussi peu formalisée mais tout aussi puissante : celle qui présidait, dans le « monde », aux différences de prestige entre salons.

Certes, il existe bien des différences – et Proust ne se trompe pas en y investissant ses efforts – dans les critères d'admission régissant l'un et l'autre monde. En passant du salon à l'édition, ils subissent une double dépersonnalisation : par la culturalisation – la qualité des œuvres se substituant au charme des personnes – et par la dématérialisation – les mots se

substituant aux corps. On n'en repère pas moins l'homologie de structure entre ces deux mondes, semblablement organisés dans la logique de la sélection, c'est-à-dire de l'exclusion à l'encontre des étrangers et du rapprochement entre semblables : entrée dans le cercle, initiation aux rituels du groupe, élection dans le cénacle, parrainage, cooptation par le comité, opèrent la construction de nouveaux liens en même temps que l'avènement d'un « avant » et d'un « après ».

Par-delà la double rupture vécue par Proust en passant du salon à l'édition et, corrélativement, de l'état d'« écrivain » à celui d'écrivain, c'est l'homologie entre ces deux mondes qui lui permet d'évoluer de l'un à l'autre, non seulement avec succès (pleinement atteint en 1919 avec le prix Goncourt), mais aussi avec un sentiment de familiarité et, plus profondément encore, de continuité. Et c'est cette relative continuité, d'un pôle à l'autre de la conversion qui, par-delà le succès de l'entreprise littéraire, assure la réussite de ce qui apparaît comme un véritable travail identitaire, visant à transformer l'image de soi sans mettre en crise le sentiment d'identité. Ainsi l'histoire même de ce roman révèle, dans les circonvolutions de son trajet éditorial, la logique des mouvements dont il produit, sur le plan narratif, le récit : les efforts de l'auteur de la *Recherche du temps perdu* pour faire accepter son ouvrage dans le monde de l'édition rejouent, sur un autre plan, les efforts déployés par le narrateur pour faire admettre sa personne dans les salons.

Les objets, toutefois, ne parlent pas : aucun livre, aucun contrat signé de l'éditeur ne dit à son auteur, « Tu es écrivain ». Ils ne sont que les référents ou les garants des mots, énoncés par des personnes ou portés par des institutions.

Des individus aux institutions

Les éditeurs, qui détiennent le pouvoir de publication, ne sont pas les seules institutions aptes à stabiliser l'appartenance au monde des écrivains. Au plus loin de la littérature et au pôle le plus dépersonnalisé, c'est également le rôle de l'institution statistique, qui définit les « professionnels rédigeant des textes de fiction ou documentaires destinés soit à la publication sous forme d'ouvrage, soit à l'élaboration de spectacles vivants ou audiovisuels ». Rangée dans la nomenclature des professions de l'INSEE parmi les « professionnels de l'information, des arts et des spectacles », la

catégorie 3512 (« auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes ») distingue le « noyau » (« artiste auteur dramatique, dialoguiste, écrivain, parolier, poète, romancier ») des « cas assimilés » (adaptateur, auteur adaptateur, dramaturge, homme de lettres, lecteur, librettiste, nègre, rewriter, scénariste, traducteur littéraire)⁶.

Si une telle instance d'identification n'a guère de chances d'atteindre les intéressés, ils peuvent en revanche se confronter à la définition standardisée de l'administration fiscale : « La première fois où j'ai vu associé mon nom et le mot écrivain, ça a été sur une lettre reçue des impôts. La première fois où j'ai été officialisé, c'était pour me réclamer de l'argent que je n'avais quasiment pas gagné ! », ironise un romancier. Bien qu'étranger aux valeurs littéraires et associé à un risque de dépossession financière, le verdict fiscal peut se vivre positivement, comme un gage de professionnalisme : « Sur ma déclaration d'impôts, je marque professeur-écrivain, depuis que les droits d'auteur sont importants, et depuis que la loi a accordé un abattement supplémentaire de 30 % sur les droits d'auteur. Le fonctionnement au niveau des droits d'auteur est un fonctionnement professionnel », explique un romancier. Et c'est même à ce verdict purement formel que peut se réduire l'identification au statut d'écrivain, lorsque la distance au milieu littéraire est grande : « En dehors de ça [la feuille d'impôts, les droits d'auteur], je ne me sens pas écrivain. Je suis un homme qui écrit. »

Plus spécifique de la littérature et, en même temps, plus personnelle, est l'appartenance aux différentes sociétés d'auteurs (SGDL, SACD, Pen-Club, etc.) qu'autorise la publication. Celle-ci permet également l'accès à un régime particulier de sécurité sociale, l'AGESSA, en fonction du montant des droits d'auteur – que module éventuellement la prise en compte, par une « commission de professionnalité », de la qualité littéraire de l'œuvre, de la réputation de l'éditeur, de la régularité de la production, des projets de l'auteur, de son âge. Mais « le poète ne cotise pas à la Sécurité sociale »⁷ : ce terme même contrevenant à l'image asociale et instable du créateur,

l'affiliation à l'AGESSA peut être stigmatisée comme marque de l'« écrivain officiel » ; et un dramaturge, radié faute de droits d'auteur suffisants, se félicite même de se trouver dans la situation que connut Claude Simon, prix Nobel de littérature.

À un degré supérieur de personnalisation et de proximité avec la littérature, l'institution du CNL possède également une image ambiguë. En effet, les candidats à une bourse peuvent opérer une réversion du jugement sur l'œuvre par une institution en jugement sur la personne par des individus, minimisant ainsi la réussite d'autrui, lorsqu'on dénonce l'octroi de bourses comme effet d'une « mafia », ou son propre échec, en cas de rejet. C'est dire que le rôle objectivant de l'institution est d'autant moins reconnu que l'écrivain lui-même est moins reconnu par elle. Si le CNL, mixte d'administration et de groupe de pairs, joue un rôle dans le sentiment d'identité de l'écrivain, le sens de ses verdicts n'en reste pas moins manipulable : le glissement vers l'œuvre permet de qualifier la qualification de l'écrivain par les pairs, alors que le glissement vers la personne permet de disqualifier le refus administratif.

Une institution – dépersonnalisée, stabilisée, rapportée à des critères généraux impliquant la mise en équivalence – est le lieu par excellence d'une condition commune, forcément créatrice de tensions en régime de singularité : d'où la réversibilité des différentes formes d'« objectivation » institutionnelles de l'identité d'écrivain. Moins désingularisantes sont, en la matière, les personnes ; mais leur verdict n'en est pas moins soumis, nous allons le voir, à des règles.

De la reconnaissance à la consécration

Publié, l'objet-livre « objective » la valeur du texte et, conjointement, contribue à identifier son auteur comme écrivain : c'est là le premier moment de la reconnaissance, certifiant que l'œuvre a un minimum d'intérêt pour d'autres que son auteur, possède un enjeu qui dépasse sa

personne. Mais l'ouvrage entre alors dans un espace de concurrence, où il devient comparable avec l'ensemble des autres œuvres existantes, donc assignable à une échelle de valeur : c'est – deuxième moment de la reconnaissance – le problème de sa qualité relative, de sa place dans la hiérarchie littéraire. Gagner en objectivité revient dès lors à désubjectiver le jugement porté à son propos, en attestant que l'œuvre est « objectivement » valable, indépendamment de la subjectivité des juges. Ces attestations d'objectivité de la valeur littéraire, variables en nature et en poids, se distribuent selon une variable temporelle – du court au long terme –, et selon une variable spatiale – de la proximité à la distance. Commençons par cette dernière.

Proximité et distance possèdent une valeur ambiguë, selon qu'elles s'appliquent à la personne du créateur ou à la compétence créatrice. La proximité du juge avec la personne comporte le risque d'une collusion des intérêts (c'est la discréditation des « copinages » dans le jugement des critiques et des pairs), alors que la distance est gage de désintéressement, facteur d'objectivité du jugement. Mais, conjointement, la distance à la création propre au « lecteur lambda » limite la compétence du jugement, que détiennent à l'inverse les critiques et les écrivains professionnels – à condition du moins qu'elle ne soit pas obérée par leur proximité à la personne du créateur, soit par solidarité soit, au contraire, par envie. Dans ces conditions, parler « du public », « des lecteurs » en général, n'a aucun sens : tout dépend de la position du juge sur les « cercles de la reconnaissance » (selon Bowness), autrement dit (selon Bourdieu) du degré d'« autonomie » de la position à l'intérieur du champ littéraire. Si ce second mode de description de la dépendance du créateur à l'égard de ses juges a l'avantage d'intégrer la dimension temporelle (le degré d'autonomie étant fonction d'un processus historique d'autonomisation), il a en revanche l'inconvénient d'écraser cette ambivalence de la proximité, et l'antinomie qu'elle recèle entre compétence technique et désintéressement⁸.

Ainsi, les lecteurs ordinaires ne peuvent attester de l'objectivité d'un talent que par leur nombre (extension dans l'espace) : le problème étant que le « grand public », voire « le public » tout court, est la figure par excellence de l'incompréhension ou de l'erreur à quoi s'expose le créateur projeté dans le « monde ». C'est que les critères de valeur n'ont à peu près aucun rapport, si même ils ne sont pas diamétralement opposés, entre la qualité d'un best-seller, qui fait son succès commercial, et l'intérêt littéraire d'un roman avant-gardiste, qui provoque le « succès d'estime » auprès de quelques critiques spécialisés ou l'admiration du petit nombre d'auteurs partageant le même idéal littéraire. Chez ces derniers, c'est la compétence critique – fonction de leur proximité au monde de la création – qui fait l'objectivité du jugement, et leur permet de renverser en signe de médiocrité un succès qui, pour d'autres, est un gage imparable de qualité.

Attestation par le nombre des lecteurs ou par l'expertise des spécialistes : la présence des critiques dans le monde artistique est devenue si évidente qu'on ne s'interroge guère sur sa nécessité ni sur ses conditions de possibilité. Tant que la consommation des œuvres relevait d'une jouissance privée, de convenances personnelles, d'un accord monétisé entre l'offre et la demande, la subjectivité du jugement esthétique ne posait pas problème : une erreur d'appréciation n'était pas une faute de goût, encore moins une faute morale à l'égard de l'artiste ou des valeurs artistiques. Mais la valorisation de l'art a peu à peu alourdi les contraintes portant sur le jugement : une juste appréciation de la qualité des œuvres relève aujourd'hui de l'intérêt général de l'art ou de la littérature, alors même que les critères se sont complexifiés en raison de l'impératif d'innovation, voire de transgression des codes, qui a accompagné la « vocationnalisation » de la création. On est sorti de la simple consommation, engageant le plaisir, le confort ou l'intérêt privé d'individus échangeant des biens sur un marché, à l'appréciation, engageant des positions sur des échelles de valeurs partagées, argumentées, étendues dans l'espace et dans le temps, bref

généralisées. Et la généralisation des enjeux entraîne la spécialisation des compétences.

Le jugement esthétique est pris dans une tension fondamentale entre sa nécessaire subjectivité (à la différence du jugement moral, de la décision juridique ou de l'expertise scientifique) et sa prétention à l'universalité (à la différence du registre « esthésique », engageant le plaisir des sens)⁹. Cette tension, remarquablement analysée par Gérard Genette sur le plan philosophique¹⁰, recoupe le double mouvement contradictoire entre singularisation et objectivation qui est au cœur de la sociologie de la création, et qui motive aussi la double visée du discours critique en « littéraire » et « scientifique », impression lettrée et expertise. Cette tension entre subjectivité et objectivité est d'ailleurs propre à toute expression publique d'une opinion, comme on le voit dans le cas des journalistes, pris entre un impératif d'objectivité, tendant vers l'établissement des faits, et un impératif d'authenticité, tendant vers l'expression d'une subjectivité non contrainte, non médiatisée par l'opinion ou le regard d'autrui : autrement dit entre la suspension du jugement par l'expertise et son affirmation par l'engagement personnel¹¹. Mais elle est exacerbée, dans le cas des critiques littéraires et artistiques, par le haut degré de valorisation des objets du jugement, en même temps que par la spécialisation accrue que nécessite la maîtrise de codes en constante évolution.

L'exercice de la critique est donc pris dans une constitutive « insécurité », dans la mesure où, face au « tribunal de l'histoire », « le jugement de goût subjectif s'oriente vers une appréciation qui soit capable de supporter l'avenir. Il ne s'agit pas seulement d'opiner, il s'agit aussi de dire le vrai, ou le juste, justiciable de l'examen rétrospectif »¹². C'est que la relation critique n'est pas une relation binaire, entre un juge et son objet, un spécialiste et une œuvre : c'est une relation ternaire, entre le sujet du jugement (le critique), son objet (l'œuvre, l'auteur), et le public, ou les témoins, qui sont ou seront un jour à même de juger à leur tour la

pertinence du jugement, et plus précisément sa capacité à satisfaire ces « deux exigences antinomiques que sont la *ponctualité*, en conjurant tout retard, et la *sélectivité*, par laquelle le critique affirme son discernement en n'aimant pas tout et n'importe quoi. La critique doit donc trouver son difficile équilibre entre une disqualification par excès de rejet, qui l'expose à rater tous les grands de son temps, et une disqualification par excès d'amour, qui l'expose à être discréditée par insuffisance de sélection »¹³. L'incompétence du critique prend en outre une tournure morale dès lors qu'en qualifiant une œuvre il vise aussi la personne de l'auteur : d'où cette autre « double contrainte » qu'est le risque de paraître lâche, par excès de clémence, ou cruel, par manque de générosité¹⁴.

À la différence, donc, du jugement porté par un amateur ordinaire, le jugement du critique est fortement contraint, ne serait-ce que par l'obligation de s'expliquer : « Tout critique est fondé en droit à exprimer son dégoût, son désaccord, etc., et il n'est pas obligé de se justifier. Mais il va aussi de soi que pour être réellement fondé à le faire, il se doit de s'expliquer. »¹⁵ Ce qui différencie l'opinion du critique de celle du citoyen, c'est que le premier doit pouvoir l'argumenter : c'est la condition d'une possible généralisation de l'opinion par son objectivation dans des critères fondés en raison, donc partageables. Et c'est aussi le prix à payer pour être autorisé à exprimer publiquement une opinion négative, laquelle comporte nécessairement une dimension agressive : une « mauvaise critique » étant une forme, même purement verbale, de violence, elle exige pour être légitime des conditions très strictes – d'où la remarquable rareté des critiques négatives dans la presse¹⁶.

La subjectivité, constitutive du jugement esthétique, ne suffit pas à fonder publiquement un rapport critique négatif : il faut donc inventer des modes d'objectivation, que ce soit en dé-subjectivant le jugement, par l'appel à la compétence d'expert, ou en généralisant les enjeux, par la dénonciation des fausses réputations contraires à l'intérêt général. C'est pourquoi

l'accusation suprême, pour un critique, est celle de corruption, qui obère à la fois la justesse du jugement, menacée par tout critique qui se trompe, et son détachement de tout intérêt personnel, menacé par tout critique qui trompe ses lecteurs en dissimulant des motivations vénales : supprimant toute référence à un intérêt général qui viendrait justifier l'agression, la corruption lèse non seulement l'artiste, victime d'une injustice, mais aussi le public, victime d'une tromperie.

Enfin, la violence critique trouve une justification dans la minimisation des « écarts de grandeur »¹⁷ entre l'agresseur – le critique stigmatisant – et l'agressé – l'auteur stigmatisé : un critique réputé s'abstient de « démolir » une première œuvre, forcément fragile, mais se fait un devoir de déconsidérer le dernier roman d'un auteur installé, surtout s'il a reçu un prix littéraire. C'est que la violence est d'autant moins illégitime qu'elle est moins destructrice, donc que le fauteur et la victime sont de forces équivalentes : ce pourquoi le succès commercial permet aux critiques de se déchaîner, dans cet apparent paradoxe qui veut que le critique est d'autant plus négatif qu'il a moins de pouvoir immédiat. On voit là que le processus de « civilisation » par autocontrôle de la violence, autrement dit la préservation des interactions pacifiées¹⁸, prime sur l'intérêt général de l'art et sur l'intérêt du public à bénéficier de critiques susceptibles de désigner ce qui est bon ou pas.

Il arrive enfin que la reconnaissance se mue en consécration, lorsque l'attestation de valeur se formalise par un prix littéraire. Les prix toutefois constituent une objectivation fragile, aisément discréditable, notamment par le soupçon de collusion entre les juges et les éditeurs, qui introduit des déterminations – intérêts financiers, ententes entre personnes – non seulement hétéronomes mais antithétiques aux valeurs artistiques et à l'intérêt général de l'art¹⁹. Car si les prix littéraires ont l'avantage de cumuler la (présumée) compétence des juges et le nombre (espéré) des lecteurs, leur capacité d'objectivation est notoirement amoindrie par une

limitation qui fait obstacle à la double exigence de distance entre les personnes et de durabilité. Ils cumulent en effet le raccourcissement des réseaux relationnels, par la mise en relation directe voire la collusion des personnes appartenant à différents cercles (auteurs, éditeurs, critiques), et le raccourcissement des délais nécessaires à une juste estimation des valeurs littéraires (les prix récompensant pour la plupart des ouvrages ponctuels et non des œuvres), qui les soumet à la temporalité restreinte de l'activité éditoriale²⁰.

De la notoriété à la postérité

Cette dimension temporelle nous rappelle que les objectivations de la valeur littéraire varient non seulement, nous venons de le voir, dans l'espace des positions (du nombre de lecteurs à la compétence des juges, selon le degré d'autonomisation), mais aussi dans le temps. Car la pluralité des instances de consécration va de pair avec un allongement de la temporalité en matière de reconnaissance, et d'autant plus que l'œuvre est plus innovante, rompant avec les standards et, de ce fait, apparaissant comme ésotérique sur le marché immédiat des non-spécialistes²¹. Dans ces conditions, seul le passage de la notoriété immédiate à la postérité autorise la reconnaissance des véritables grands écrivains, capables de satisfaire non plus seulement le repérage à court terme d'un ouvrage qui ne soit pas indigne du lecteur, mais l'attente à long terme d'une « œuvre » véritable.

Cette postérité permet de concilier l'absence de succès présent avec l'espoir d'une réussite future, en même temps que le petit nombre des lecteurs actuels avec le grand nombre des lecteurs potentiels et, finalement, l'épreuve de l'insuccès avec le maintien de la confiance en une justice supérieure. « Cinquante lecteurs de ce genre, sans cesse vibronnant à la ronde, sont autant de porteurs de virus filtrants qui suffisent à contaminer un vaste public : il n'y faut que quelques dizaines d'années, parfois un peu plus, souvent beaucoup moins : la gloire de Mallarmé, comme on sait, n'a

pas eu d'autre véhicule – cinquante lecteurs qui se seraient fait tuer pour lui », écrivait Julien Gracq²². Et un romancier, plus simplement : « Pour moi, il y a une cohérence interne qui se fera, et ceux qui ne m'ont pas rendu justice aujourd'hui, peut-être qu'ils s'aviseront qu'il n'avaient pas tout à fait raison. » Dans le monde de la création (où l'on rappelle volontiers que « Mallarmé s'est fait refuser par ses contemporains »), l'étirement de la temporalité par la projection dans la postérité permet de « tempérer », en même temps que de « temporiser », les éventuels échecs – et, par là même, de maintenir la croyance du créateur en lui-même. On voit ainsi se raréfier avec le temps les controverses sur le statut et la qualité des textes soumis à la critique : le « coût de la disqualification » augmente à mesure que s'objective la valeur d'une œuvre, à travers le nombre, la qualité et la persistance de ses admirateurs²³.

La postérité est donc extension de la personne dans le temps des supports matériels – livres, manuels scolaires, rayons des librairies et des bibliothèques – qui objectivent durablement l'existence d'un auteur au-delà de sa vie corporelle. Cette permanence de la personne passe également par l'ouvrage d'autrui, sous la forme des biographies, des éditions de référence et des thèses, qui consacrent les plus grands écrivains en les extrayant de la masse de leurs pairs, obscurs plumitifs dont les ouvrages emplissent les casiers à prix réduits des bouquinistes²⁴. Car si le paradis de la gloire littéraire fait rêver l'aspirant-écrivain, celui-ci risque plus sûrement l'enfer de l'échec, atténué seulement par l'espoir d'avoir été victime d'une injustice que pourrait encore racheter, *post-mortem*, un repentir de la postérité. À l'opposé, l'ordre de préséance dans le Panthéon informel des gloires littéraires se mesure au nombre des rééditions et au volume des biographies consacrées à chacun : telle la « rimbaldothèque » pour Arthur Rimbaud, devenue, selon Paulhan, « un genre littéraire en soi »²⁵.

À la postérité s'oppose donc la notoriété, qui est l'extension de la personne non dans le temps mais dans l'espace des réseaux d'information

où circulent son nom et, parfois, son image, auprès du « grand public », qui sans forcément avoir lu un auteur pourra avoir « entendu parler de lui », voire saura identifier son visage. Mais ce renom est lui aussi suspect, car non content de grandir son bénéficiaire par le nombre plutôt que par la qualité des connaisseurs, il touche la personne de l’auteur plus que son œuvre même. On a là le motif du refus de la « mondanité », dont témoigna Julien Benda dans son autobiographie²⁶, ainsi que de l’aura entourant les quelques « grands écrivains » – tels Gracq, Cioran ou Blanchot – dont la réputation d’excellence littéraire va de pair avec une réputation d’indifférence, voire d’hostilité à toute médiatisation, autrement dit à toute mise en avant des propriétés de leur personne au détriment des qualités de leur œuvre et de sa contribution à l’histoire de la littérature.

Debray entre Maxime et Gustave

Régis Debray a brillamment décrit cette antinomie entre notoriété à court terme et postérité à long terme, à travers les destins de deux écrivains amis mais diamétralement opposés : Gustave Flaubert et Maxime Du Camp. Ses « conseils pratiques à un jeune talent » recommandent de faire, entre « Maxime ou Gustave », le « choix inaugural » auquel lui-même, probablement, rechigne :

« Le lettré est le plus souvent double : il abrite dans une même âme un Gustave Flaubert et un Maxime Du Camp. [...] Sous des carrosseries assez semblables, c’étaient deux moteurs incompatibles. Ce qui était moyen pour l’un était une fin pour l’autre. Du Camp écrit pour sa gloire, et déplace beaucoup d’air. Flaubert renonce à la gloire pour écrire, et fait le mort dans son coin. [...] Maxime, bien que le substantif n’eût pas encore cours, est l’intellectuel à grande surface, Gustave, l’artiste. Le premier est un séculier, le second un régulier, et la prédication écarte des monastères. [...] Voilà ton premier carrefour : parti des Maxime ou club des Gustaves. *Notoriété* ou *postérité* (beaucoup d’appelés, peu d’élus). Pour sûr, le “ou” t’embête, pourquoi pas “et” ? Qui ne souhaiterait cumuler vie profonde et occupation des réseaux, encombrer les ondes tout en se calant dans un coin du Panthéon, bien à l’écart, pour quand auront disparu bruitage et gros tirage ? À ta place, je ne jouerais pas ce doublé. Rares, à la chasse, sont ceux qui réussissent le “coup du roi” : abattre deux faisans en vol, d’une même cartouche. Sauf hugolienne exception, hit-parades et anthologies ne font pas bon ménage. »²⁷

C'est un multiple risque qu'encourt le détenteur d'un renom, toujours en puissance de se voir assigné à la modestie. Car en régime de singularité, où une œuvre est d'autant plus grande qu'elle apparaît comme universelle, toute publicité faite à la personne ne peut que jeter la suspicion sur l'authenticité de sa création. Celle-ci en effet exige non seulement le privilège accordé au long terme (l'histoire littéraire, où la reconnaissance augmente avec le temps) sur le court terme (la popularité auprès d'un grand public, qui gouverne l'économie des best-sellers), mais aussi le privilège accordé à l'œuvre sur la personne. Or l'aspiration au renom est trop étroitement attachée à une mise en valeur de la personne pour ne pas donner prise, nous allons le voir, au soupçon de détournement de grandeur au profit de l'intérêt particulier de l'écrivain, contre l'intérêt général de la littérature.

De la personne à l'œuvre

Car il existe une troisième forme d'« objectivation » de la valeur littéraire : non plus par la matérialisation, ni par la dé-subjectivation, mais par la distance prise avec la personne au bénéfice de l'œuvre. Or c'est là un processus complexe, tant est forte la tendance à la personnalisation de la création.

Lorsqu'on apprend à un poète qu'un de ses confrères vient d'accepter un poste dans l'enseignement, il explose : « Avoir une position, avec ce qu'il a écrit ! Mais c'est renier ce qu'il a pu écrire ! Moi je pense, maintenant, franchement, que son œuvre n'existe pas ! Il me semble que son œuvre a dû être une œuvre de faussaire ! C'est un faussaire ! Je crois qu'il aurait mieux fait de fabriquer des billets de banque ! » Quoique apparemment incongrue, cette disqualification de l'œuvre par le comportement de la personne est typique d'une personnalisation de l'objet de la création, particulièrement manifeste dès qu'apparaît un hiatus entre la qualité de l'œuvre et la

personnalité de son auteur, et notamment lorsque la médiocrité de celle-ci contredit l'excellence de celle-là – comme dans le cas, exemplaire, de Céline. Inversement, lorsque la vie de l'auteur est à la hauteur de la singularité de son œuvre, l'admiration est portée à son comble : ainsi en va-t-il, en peinture, de Van Gogh et, en littérature, de Rimbaud.

Rimbaud et ses biographes

Le cas Rimbaud a le mérite d'exacerber cette caractéristique propre à la biographie – forme par excellence de reconnaissance du grand écrivain – qu'est le renversement, ou le reversement, de l'intérêt pour l'œuvre en intérêt pour la personne : comme si, à terme, la construction d'une œuvre n'avait pour *fin* (terminaison et but) que de conférer à la vie de son auteur la grandeur qu'il a su donner à son activité littéraire. Car la « légende » de Rimbaud a ceci de particulier qu'elle divise l'exégèse en deux moments hétérogènes : le moment de l'écriture (le temps de l'œuvre) puis, à partir du départ hors de France et du silence observé par le poète, le moment de l'aventure vécue par la personne – moment au sujet duquel son biographe Alain Borer cite pas moins de huit titres, ce qui, dans l'histoire de la biographie littéraire, n'est quand même pas rien pour une période de vie caractérisée par l'absence de toute production. Il se produit là un basculement de l'œuvre à la personne et, pour cette dernière, de la personne envisagée à l'état d'auteur à la personne à l'état d'être humain, dès lors que c'est l'aventurier et non plus le poète que traque le biographe sur les traces de l'homme.

La singularité de la création s'étend à l'existence même du créateur : « Rimbaud a vécu en Abyssinie, et il n'y a pas si longtemps, au sens strict, une vie extraordinaire. »²⁸ Et si l'on ne s'étonne pas de voir le biographe se muer en hagiographe, il est plus inattendu de voir l'exégète se muer en aventurier, devenant imitateur de son objet. C'est qu'il ne s'agit plus, pour le comprendre dans l'empathie d'un même « vécu », d'écrire comme il a écrit, mais de vivre comme il a vécu : « Personne ne concevrait d'analyser un texte sans l'avoir lu, mais les mêmes parlent d'une expérience sans l'avoir vécue – ou tentée, à leur façon –, comme si la vie n'était pas aussi singulière que le texte, comme si l'expérience était générale, donnée à tous, immédiate. Pourtant, personne n'a le même corps : c'est sans doute que personne n'a la même vie. Au fond, il n'y a pas d'"impensé" : il n'y a que de l'invécu. »²⁹

Cette exigence de vécu distingue les artistes des universitaires, les auteurs des commentateurs, les aventuriers des fonctionnaires. Aussi est-

elle volontiers revendiquée par les auteurs eux-mêmes : « C'est très facile de parler d'Artaud ou de Rimbaud ou de gens comme ça, mais leurs vies, il faut les vivre ! Qui peut les vivre ? », dit un poète. Ils peuvent même en faire un critère pour le statut de grand écrivain : « Pour qu'il soit une conscience universelle, il faut qu'il ait acquis une dimension, et cette dimension est fonction à la fois de la qualité de son œuvre et de la qualité de sa vie. Or, actuellement, on a une littérature de fonctionnaires ! Il n'y a pas cette dimension qui peut s'attacher par exemple aux grands écrivains sud-américains contemporains, ou à des gens comme Soljenitsyne, Milan Kundera, etc. Ou alors il faut un grand isolement : je pense par exemple à Julien Gracq. »

Parallèlement, l'œuvre elle-même tend à être traitée comme une personne : c'est la seconde forme de personnalisation de la création, qui fait de l'œuvre un être irréductible à aucun autre, doté de propriétés spécifiques qui le rendent insubstituable, qui le « singularisent » au double sens de ce qui est particulier, comme l'est par définition toute personne humaine, et hors du commun, comme ne le sont que certains êtres d'exception³⁰. C'est le cas notamment en matière juridique : l'œuvre d'art en est venue à être traitée par le droit non plus comme un bien matériel mais comme une émanation de la personne, l'élaboration du code de la propriété intellectuelle consistant à « faire rentrer l'œuvre dans la mouvance de la personne »³¹. Inversement, cette personnalisation de l'œuvre d'art est problématique sur le plan commercial, où il s'agit de mettre en équivalence monétaire ce qui est, par principe, singulier, donc irréductible et à un standard, et à une simple chose : « Je vis assez mal la tractation argent, œuvre-argent. C'est qu'une œuvre d'art, c'est au-delà ou en deçà de l'argent », dit un poète, qui aurait préféré bénéficier d'une rétribution par l'État plutôt que de devoir négocier au coup par coup ses droits d'auteur. C'est pourquoi, en matière de création, travailler pour gagner de l'argent est un objectif sinon incongru, du moins toujours à justifier, en conciliant « ce

qui à première vue paraissait irréconciliable, à savoir l'exploitation commerciale d'une émanation de la personnalité »³².

Dans cette imbrication entre grandeur de l'œuvre et grandeur de la personne, qualité de l'écriture et qualité de l'existence, on peut se demander laquelle de ces deux dimensions détermine l'autre : est-on grand écrivain parce qu'on a produit une grande œuvre, ou bien la grandeur de l'œuvre est-elle le reflet de la grandeur de la personne, à qui la ressource de l'écriture aurait permis de transférer sa valeur d'être humain à son activité d'écrivain ? Derrière cette question se déploie une tension, fondamentale, entre deux principes opposés d'imputation de la grandeur : un principe « personnaliste », qui rabat l'acte ou l'œuvre sur le mérite de son auteur, et un principe « opéraliste », qui élève l'auteur à la dimension de l'objet créé, d'une œuvre transcendant sa personne et dont il n'est que l'occasion, l'instrument, l'acteur par accident³³.

En régime personnaliste, la personne de l'auteur peut être valorisée de deux façons : soit en tant qu'il est proche de toute autre personne, soit en tant qu'il se singularise par son œuvre. Dans le premier cas, il ne se détache de la condition humaine que par l'intensité d'expériences communes, telle la souffrance, qui donne à la personnalisation de la grandeur artistique la forme sanctifiée de l'hagiographie, où la valorisation du grand homme mêle indissociablement l'exemplarité de sa vie et la grandeur de son œuvre. Cette personnalisation permet de gagner en proximité avec les valeurs ordinaires ce qu'elle fait perdre en spécificité des actes ou des œuvres – ce « culte des célébrités » étant volontiers stigmatisé dans les milieux intellectuels comme une forme populaire d'aliénation³⁴. Mais l'admiration personnaliste peut aussi se rapprocher d'une problématique artistique, lorsque la personne est définie moins selon sa participation à la condition commune que selon la particularité de son œuvre : là, c'est l'auteur qui est visé à travers la personne, celle-ci n'étant jugée intéressante qu'en tant qu'elle contribue à expliquer l'œuvre. On s'éloigne du culte populaire des grands hommes pour

entrer dans la compétence des spécialistes, avec cette forme d'herméneutique qu'est la psychologie de la création³⁵. Elle est régulièrement dénoncée, depuis le *Contre Sainte-Beuve* proustien, par une partie de la critique savante, opposée à toute réduction de l'œuvre à la personne, tout rabattement de l'esthétique sur une psychologie : tel Étienne stigmatisant le « mythe de Rimbaud » pour rétablir la vérité du célébré contre la dévotion des biographes³⁶.

À ces deux modalités du « personnalisme » s'opposent, symétriquement, deux modalités de l'« opéralisme ». La première est purement esthétique, faisant de la valeur artistique une fin en soi, dotée de déterminations autonomes, non réductibles à une quelconque biographie, et relevant d'une herméneutique savante des déterminations internes à l'acte créateur. La seconde est plus spiritualiste : l'œuvre y est moins objet de jouissance esthétique qu'épiphanie d'une transcendance, manifestation d'un universel qui lui préexiste et dont elle n'est qu'un instrument de médiation, comme l'artiste lui-même, médiateur entre le monde et l'œuvre. Celle-ci n'est alors privilégiée que comme dépositaire d'un sens que le commentateur se doit de révéler en même temps qu'il renonce à le maîtriser par les mots. Là, la nécessaire singularité de l'acte créateur ne vise ni l'expression de la communauté des souffrances, ni l'illustration d'une particularité biographique, ni l'objectivation d'un principe esthétique, mais la manifestation d'un universel qui, sans la médiation de l'œuvre créée par la médiation d'un artiste, n'aurait pu s'incarner. Il s'agit alors de réintroduire une dimension plus générale, à la fois extraordinaire et extrapersonnelle, qui fait de l'écrivain l'instrument particulier d'une ressource transcendante ayant son principe hors de lui, le serviteur d'une instance « plus grande que lui » : « Est-ce que la *Divine Comédie* est grande parce que Dante était un grand homme ? Est-ce que les *Pèlerins d'Emmaüs* sont grands parce que Rembrandt était un grand homme ? Oui, à certains égards, mais d'autre part Rembrandt est grand parce qu'il a vécu avec les *Pèlerins d'Emmaüs*, et

Dante est grand parce qu'il a été à l'envergure de l'œuvre qu'il avait conçue. Il faut donc ajouter à ce que nous en disions tout à l'heure que l'artiste sait bien qu'en l'œuvre il a affaire à plus grand que soi. »³⁷ L'auteur y gagne en monumentalité ce qu'il perd en humanité, tandis que son mérite personnel s'en trouve d'autant diminué, réduit à l'acceptation du sacrifice à consentir pour mettre sa vie personnelle au service de sa création : subissant, pour reprendre le mot d'un philosophe, l'« exploitation de l'homme par l'œuvre »³⁸.

Blanchot et l'effacement de l'auteur

C'est vers un ascétisme par renoncement au moi que Blanchot pousse à la limite la conception « opéraliste » du grand écrivain, incarnant ainsi le pôle le plus extrême du spiritualisme savant, entièrement tourné vers l'œuvre et, au-delà, vers l'expérience même de l'écriture : « Quand écrire, c'est découvrir l'interminable, l'écrivain qui entre dans cette région ne se dépasse pas vers l'universel. Il ne va pas vers un monde plus sûr, plus beau, mieux justifié, où tout s'ordonnerait selon la clarté d'un jour juste. Il ne découvre pas le beau langage qui parle honorablement pour tous. Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne. Le "Il" qui se substitue au "Je", telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre. "Il" ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. "Il" ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire "Je". "Il", c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi ne dise pas "Je", ne soit pas lui-même. »³⁹

L'œuvre alors s'approche d'autant plus du chef-d'œuvre que l'auteur tend à son propre effacement comme personne : « L'œuvre d'art ne renvoie pas immédiatement à quelqu'un qui l'aurait faite. Quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de sa création et jusqu'au nom de celui qui l'a rendue possible, c'est alors qu'elle se rapproche le plus d'elle-même. C'est là sa direction véritable. C'est cette exigence qui s'exprime dans ce superlatif qu'est le chef-d'œuvre. »⁴⁰ Et l'homme lui-même, enfin, échappe tant à « l'éternité paresseuse des idoles » qu'au « misérable regret de n'être plus soi »⁴¹.

Aussi est-ce entre ces deux extrêmes – grandeur de la personne au risque de la minimisation de l'œuvre, grandeur de l'œuvre au risque de l'effacement de la personne – que peut advenir sans risque de discrédit la reconnaissance du grand écrivain : par exemple dans l'autobiographie qui, sur le plan littéraire, représente le point de rencontre par excellence de l'œuvre et de la personne, où l'auteur s'autorise à parler de sa vie en tant qu'il a une œuvre qui le constitue comme auteur, et en tant que ce qu'il écrit lorsqu'il parle de lui pourra être aussitôt reversé, parce qu'il est un auteur, au bénéfice de son œuvre. C'est pourquoi l'intérêt pour l'autobiographie est sans risque dès lors que l'écrivain est consacré comme tel⁴² – de même que, sur un autre plan, le goût des autographes, où le culte de la personne est autorisé en tant qu'il passe par ces traces immédiates de l'activité d'écrivain que sont les empreintes graphiques de la main.

Prise dans cette tension entre œuvre et personne, la grandeur littéraire exige que l'auteur soit suffisamment présent dans son œuvre pour que celle-ci puisse lui être attribuée, conformément au jeu de la « fonction-auteur » décrite par Foucault ; et, en même temps, qu'il soit suffisamment retiré d'elle pour qu'elle puisse exister hors de sa présence physique, en étant publiée, voire de sa présence sur terre, en passant à la postérité. C'est pourquoi l'auteur doit être, comme l'exprimait Jean Grenier, « à *peine* séparé de son œuvre : juste assez pour pouvoir dire qu'il l'a reçue en don, pas assez pour que le mérite de ce don ne lui soit pas attribué, à lui qui l'a reçu, et non pas un autre que lui »⁴³. Cette imbrication de l'œuvre, objectivée dans la fabrication matérielle du livre, et de la personne, subjectivée dans l'expression d'un point de vue sur le monde, nourrit la fascination qu'exerce toute présence absente, manifestant l'existence d'un être en un point où il n'est pas et pour d'autres qu'il ne connaît pas : fascination fragile, entre ces deux points de rupture que sont l'insuffisante présence de l'être, où l'admiration est purement esthétique, et son insuffisante absence, où elle bascule dans l'empathie.

Or en même temps que se conjoignent, de fait, la dimension de l'œuvre, assimilable à une personne, et de la personne, vers laquelle se déplace l'intérêt pour la création, ces deux pôles se trouvent de plus en plus disjoints au niveau des principes : comme si leur rapprochement effectif rendait d'autant plus nécessaire une coupure entre les différentes postures d'admiration. Cette séparation affichée entre œuvre et personne se comprend mieux toutefois du fait que c'est, toujours, l'opposition entre sens commun et discours savant qui la sous-tend : exactement comme pour la célébration religieuse, dont Peter Brown a montré qu'elle se divisait, dès les premières manifestations chrétiennes du culte des saints, entre pratiques de l'élite et pratiques de la foule, avec la même constante dénonciation, par les représentants de la première, des excès de la seconde⁴⁴. Ainsi les formes populaires du culte des martyrs furent reléguées par leurs dénonciateurs comme simple prolongement du paganisme, exactement de même que le culte populaire des artistes maudits dans la modernité tend à être stigmatisé, dans la distanciation ironique ou la commisération désolée, comme une religiosité déplacée. C'est que la personne est une condition commune aux humains, alors que l'œuvre n'est pas donnée à tous : ce pour quoi le monde savant privilégie la rareté de l'œuvre plutôt que l'ordinaire de la personne, fût-elle hors du commun. Le savant construit l'excellence dans la démarcation critique, *contre* l'adhésion aux pratiques communes, ou aux « croyances », dans son vocabulaire. Et parce que, maniant aisément les instruments discursifs, il peut argumenter le privilège accordé aux œuvres, ce sont les formes opéralistes qui font autorité.

Dans la perspective de la pluralité des « mondes » sollicités par les acteurs pour constituer et argumenter les jugements⁴⁵, on a là une tension, propre à la sainteté, entre nature domestique et nature inspirée : c'est de la nature domestique, propre à l'hagiographie populaire, que relève une célébration marquée par la valorisation et de la proximité (dans la recherche de la présence), et de l'antériorité (dans le culte des anciens et de la

tradition) ; à l'inverse, la nature inspirée, propre à l'herméneutique savante, privilégie et la distance par les œuvres (dont la médiation fait écran à la proximité aux personnes), et la projection dans l'avenir (qui tend à investir la postérité). Enfin, dans la perspective des différents régimes de valorisation, on peut voir là une opposition entre deux façons de construire l'excellence : soit par la recherche de la plus grande proximité avec les valeurs communes, dans une éthique de la conformité, soit par la recherche de la plus grande différence avec ces valeurs, dans une éthique de la rareté. Mais pour comprendre cette opposition il faut sortir du monde savant, en sortant de la critique : rétablissant une symétrie entre les objets de recherche, il s'agit de traiter sur un même plan et le sens commun, et les différents niveaux de distance savante au sens commun⁴⁶.

L'universalisation du singulier

En matière de création, c'est donc la conjonction de la « montée en singularité » et de la « montée en objectivité » qui fait la grandeur. Il y a là une source perpétuelle de tension, entre expérience intérieure et extériorité de l'objectivation – celle-ci étant le domaine privilégié de la sociologie de la réception⁴⁷. Toute reconnaissance passe par une généralisation, forcément désingularisante, qui rend les attestations d'objectivité toujours discréditables, soit par insuffisance d'« objectivité » (ce sont les dénonciations du privilège accordé à la personne), soit par « réduction au général »⁴⁸. En résulte l'extrême vulnérabilité de l'objectivation à la critique (esthète), à partir du régime de singularité, qui a pour symétrique la vulnérabilité des formes de singularisation à la critique (sociologiste), à partir du régime de communauté. D'où la fragilité des pouvoirs littéraires : celui qui, entré en littérature, se voit accorder une reconnaissance, se trouve pris dans cette situation paradoxale où il lui faut, pour se montrer digne de la dignité qui lui est faite, se montrer capable de la dénoncer comme indigne des valeurs supérieures auxquelles il aspire.

Cette tension est particulièrement sensible dans l'ambivalence des critères de jugement. Ainsi, concernant l'impératif d'originalité, on peut aussi bien créditer l'assimilation de valeurs collectivement reconnues (« C'est très chouette : post-beckettien, un peu de Ionesco, un peu de Melville aussi, mais pas trop ») que discréditer le défaut de singularité, l'absence d'originalité, voire le risque de plagiat par l'appropriation insuffisamment euphémisée ou personnalisée de la tradition littéraire (« pseudo-Kafka », « pseudo-Beckett », « sous-Robbe-Grillet », « post-blanchotien »)⁴⁹. De même, en matière d'innovation, l'impératif de renouvellement, garant d'un minimum de singularité, contredit la nécessité de maintenir une permanence, une cohérence, une constance susceptibles d'assurer la continuité du « ton » et, plus généralement, l'identité de l'auteur : de sorte qu'on peut à la fois porter à son crédit sa fidélité à lui-même (qui permet de « repérer un style », de « retrouver le même ton » d'un ouvrage à l'autre) et stigmatiser sa tendance à la « répétition », à l'« immobilisme », au « ressassement », entraînant l'« absence de surprises ». La critique littéraire elle-même est prise entre ces deux principes opposés de reconnaissance, balançant entre la sélection des auteurs qui manifesteront, pour la postérité, une valeur universelle (les « éléphants », incontournables même s'ils deviennent, par cela même, académiques), et la découverte des « nouvelles valeurs », des auteurs « originaux », qui attesteront le flair du critique – quitte à ce qu'il se voie accusé de n'être sensible qu'aux « effets de mode ».

« Un grand écrivain, c'est quelqu'un qui écrit comme personne », dit une romancière : l'excellence suprême s'inscrit dans un espace si fortement particularisé qu'il n'est plus habité par quiconque. À l'inverse, le « petit » écrivain est celui qui écrit « comme tout le monde », autrement dit comme tout un chacun apprend, à l'école, à écrire, en s'appropriant cette institution par excellence qu'est le langage, à son maximum de généralité. À l'origine donc, on trouve le rapport scolaire à l'excellence dans la maîtrise de la

langue et de l'écriture : rapport doublement général, en tant que dévolu par principe à tout citoyen, et en tant qu'il élimine tout écart aux usages pour viser la pratique la plus anonyme de la langue. Puis, à mesure que le sujet se rapproche de cette généralité, apparaissent chez les pédagogues les préoccupations stylistiques, communes aux « bons élèves » et aux aspirants-écrivains, qui savent que « bien écrire » n'est pas seulement écrire sans fautes mais écrire de façon « personnelle », avec des effets rhétoriques susceptibles de « signer », sinon un style ou une écriture, du moins un effort pour dégager l'expression d'un usage purement utilitaire et manifester l'intention esthétique indispensable à la littérature.

Mais cet équilibre entre correction linguistique et effet de style, qui caractérise l'aspirant à l'écriture et permet aux profanes de reconnaître le « bon écrivain », ne suffit pas à faire un « grand écrivain » : celui qui, une fois reconnu comme tel et assimilé par les générations futures, pourra entrer à son tour dans l'institution. Il perdra alors de sa particularité pour contribuer à redéfinir les critères communs de la qualité littéraire, devenir une référence, un auteur pour manuels scolaires, voire un standard académique, et un modèle pour tous les futurs écrivains qui chercheront, en l'imitant, à se distinguer de tous ceux qui n'auraient pas encore assimilé cette valeur littéraire : valeur construite dans la plus extrême particularité mais vouée, pour perdurer, à se généraliser. On voit ainsi comment la définition de l'excellence artistique est prise dans cette tension entre deux pôles opposés : la particularité constitutive de tout grand créateur, et la généralité propre à la tradition qu'il finira par transformer, en s'y intégrant.

Le grand écrivain ne peut donc se réaliser qu'à ce point d'équilibre où la personne trouve son expression dans une œuvre détachée d'elle (et non dans la particularité d'un acte ou d'un geste sans autre stabilité que le témoignage qu'en peuvent donner d'autres particuliers), en même temps que l'œuvre paraît suffisamment personnelle pour maintenir une trace de

son créateur sans se fondre dans cet anonymat des objets où un livre n'est qu'un livre quelconque, équivalant à n'importe quel autre pour peu qu'il serve – tels les volumes exposés en vrac chez les bouquinistes – à occuper un moment de loisir. Et en même temps, il lui faudra atteindre cet autre point d'équilibre où la particularité d'une expression – sans laquelle il n'est de littérature qu'académique, traditionnelle, reproductive voire plagiaire – échappe à la naïveté du « n'importe quoi », du jeu sans règles avec le dérèglement de la langue, à quoi risquent d'aboutir les poètes en herbe et les apprentis-écrivains dès lors que ne les soutient aucune référence à l'espace des possibles littéraires, tel qu'il se construit dans la tradition, l'écart à la tradition et le retour à la tradition.

C'est donc selon un double axe croisé que s'organisent les pôles entre lesquels se constitue le grand écrivain : axe de la personne à l'œuvre, axe du particulier au général. Au pôle de la singularité maximale, on trouve ce mélange de personnalisation (pas ou peu matérialisée dans une œuvre) et de particularisation (non généralisable) qui signale le créateur « naïf », le « poète poétisant ». La référence à la tradition s'y fait dans l'indifférence ou la quasi-ignorance de ce qui existe déjà ; l'horizon de référence est le simple « pour soi » de l'écriture, qui ne revendique pas de lecteurs ; la temporalité est purement subjective, indexée sur la seule existence de l'auteur ; et le mode d'identification est, au mieux, celui de la communication directe de personne à personne, qui rend superflue la signature – ou encore, à terme, l'anonymat des créations dépourvues de cette « fonction-auteur » qui permet de faire fonctionner les objets comme œuvres, sinon les œuvres comme œuvres d'art.

Au pôle opposé – celui de la désingularisation maximale –, on trouve la double affirmation d'une œuvre, objectivée dans des formes standards, et d'un haut degré de généralité dans le mode d'expression. C'est le propre de toutes les créations « académiques », où la référence à la tradition passe par la conservation des modèles attestés, où l'horizon de référence est une

institution (académie, organisme ou commande d'État, voire défense du « beau langage »), où la temporalité est orientée vers le passé des formes établies, et où, enfin, le mode d'identification passe non seulement par une signature individuelle mais par un titre collectif (« de l'Académie », « de l'Institut »). Et pour peu que l'œuvre tende à l'objet marchand, cette polarisation vers le général prend la forme de la production commerciale, où la référence à la tradition opère sur le mode de la reproduction, dans un horizon de référence dessiné par la clientèle et le marché, et dans une référence temporelle qui est celle de l'actualité, du présent, de la mode – le mode d'identification étant moins la signature que la marque ou la griffe.

C'est entre ces deux pôles extrêmes sur l'axe de la singularité – le « naïf » et l'« académique » – que s'établit, au maximum de grandeur créatrice, le point d'équilibre entre l'objectivation dans l'œuvre et la présence de la personne, et entre la particularité de l'expression et la généralité d'une commune référence à la tradition. Celle-ci prend alors la forme de l'innovation ; l'horizon de référence y est celui des pairs (prédécesseurs ou successeurs potentiels plutôt que contemporains) ; la référence temporelle est indexée sur la postérité (voire l'éternité des œuvres « immortelles ») ; et le mode d'identification est, par excellence, la signature. Dans ce lieu de convergence entre le général de l'histoire collective et le particulier de l'expérience individuelle, matérialisé dans une œuvre où se projette une dimension personnelle de l'expression, l'authentique singularité du grand écrivain échappe au délire solipsiste de l'auteur simplement « insolite », « bizarre » ou même « fou ». Et c'est l'effacement des marques de particularité propres à une personne sans équivalence avec d'autres, au profit du reversement dans l'universalité d'une expérience propre à la condition humaine, qui permet d'atteindre ce point où la personne peut enfin abdiquer de son irréductibilité à toute généralisation, parce que le singulier y est en même temps ce qu'il y a de commun à tous, et le commun, ce qui peut englober le singulier, et

l'annuler : « Ce point [qui] nous met nous-mêmes à l'infini, est le point où ici coïncide avec nulle part. Écrire, c'est trouver ce point. Personne n'écrit, qui n'a rendu le langage propre à maintenir ou à susciter contact avec ce point. »⁵⁰

On touche là une axiologie propre à la mystique : l'humilité de l'inspiré comme simple médiateur ou « médium » s'oppose à la vanité de la personne centrée sur des satisfactions narcissiques ou mondaines. Si la personne doit s'effacer au profit de l'œuvre, c'est que celle-ci ne vaut qu'en tant qu'incarnation de l'universel, lequel exige un individu absolument singulier, libre de déterminations extérieures le soumettant à des influences collectives comme de motivations personnelles propres à le particulariser. C'est le rêve de désindividuation qu'évoque Amiel, où le sujet échapperait au sort de l'individu soumis à la catégorisation, voire à la nomination : « Mon individualité c'est de n'en point avoir et de les contenir toutes en puissance, de le sentir, et d'en avoir conscience. Pour me définir, il faut traverser la méthode de la définition, et au lieu de me classer en me spécifiant, me spécifier en me faisant classe, genre, type. Mon individu est de n'être personne, comme Ulysse, mais d'être personnalité non individuelle, personnalité générale. Je suis anonyme, parce qu'aucun nom de me caractériserait. Je suis amorphe parce que toute forme arrêtée serait une sorte de mensonge. Je ne suis rien (de particulier), parce que je puis être tout (je ne dis pas le tout). »⁵¹ Alors l'écrivain, dans l'« impassibilité cachée et infinie »⁵², n'aurait pas besoin de chercher le succès parce que, « résumant l'univers » et « s'absorbant dans les autres », il accéderait à la plus grande gloire dans l'exacte mesure de la perte de soi, comme l'écrivait Flaubert de Shakespeare et Byron : « Quand on a quelque valeur, chercher le succès c'est se gâter à plaisir, et chercher la gloire c'est peut-être se perdre complètement. Car il y a deux classes de poètes. Les plus grands, les rares, les vrais maîtres résumant l'humanité ; sans se préoccuper ni d'eux-mêmes, ni de leurs propres passions, mettant au rebut leur personnalité pour

s'absorber dans celles des autres, ils reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres, étincelant, varié, multiple, comme un ciel entier qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur. Il y en a d'autres qui n'ont qu'à crier pour être harmonieux, qu'à pleurer pour attendrir, et qu'à s'occuper d'eux-mêmes pour rester éternels. »⁵³

À ce point d'assomption où le singulier rejoint l'universel, l'écrivain n'aurait pour tout rêve de grandeur que de se confondre aussi totalement que possible avec le monde auquel il s'est voué : « Identifier mon nom et ma fonction, ou plutôt, mieux encore, remplacer mon nom propre par celui de mon métier, cette substitution me donne bien plus que du plaisir : elle rend justice à mon travail, elle dit la vérité de ma "devise" – celle de Kafka : "Je ne suis rien d'autre que littérature". »⁵⁴ Et il n'aurait pour tout rêve de bonheur que d'expérimenter « cet infime et décisif putsch dans son Parlement intérieur, qui fait que soudain la voix despotique de ce qu'on appelle, et qu'est, la littérature, se met à parler à sa place »⁵⁵.

¹ « Nulle part la durabilité pure du monde des objets n'apparaît avec autant de clarté, nulle part, par conséquent, ce monde d'objets ne se révèle de façon aussi spectaculaire comme la patrie non mortelle d'êtres mortels », Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, 1958, Agora, Paris, 1983, p. 223.

² Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 301.

³ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 224.

⁴ Cf. Franck LHOMEAU, Alain COELHO, *Marcel Proust à la recherche d'un éditeur*, Olivier Orban, Paris, 1988, ainsi que Nathalie HEINICH, « D'un monde l'autre : du salon à l'édition », *art. cit.*

⁵ Cité in Franck LHOMEAU, Alain COELHO, *Marcel Proust à la recherche d'un éditeur*, *op. cit.*, p. 188-189.

⁶ En sont exclus les chroniqueurs, critiques, journalistes, lecteurs-correcteurs, lecteurs d'épreuves et lecteurs-rédacteurs d'édition (sur cette nomenclature, cf. Alain DESROSIÈRES, Laurent THÉVENOT, *Les Catégories socioprofessionnelles*, La Découverte, Paris, 1988).

⁷ Daniel BIGA, *Né nu*, Le Cherche-Midi, Paris, 1969.

⁸ La possible substituabilité de ces deux modèles a été bien repérée par Pierre VERDRAGER lorsqu'il préfère, à la notion d'autonomie, celle de « sélection différentielle de ceux dont on désire dépendre », *La réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 52 et 169.

- [9](#) Cf. Nathalie HEINICH, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998.
- [10](#) Cf. Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art. 2 : La relation esthétique*, Seuil, Paris, 1997.
- [11](#) Cf. Nathalie HEINICH, « L'opinion de ceux qui la font : les journalistes peuvent-ils dire ce qu'ils pensent ? », rapport d'enquête, CNRS, 1989.
- [12](#) Pierre VERDRAGER, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*, p. 460.
- [13](#) *Ibid.*, p. 460.
- [14](#) *Ibid.*, p. 461.
- [15](#) Matthieu BÉRA, *Recherches sur la légitimité et les fondements de la critique d'art dans la presse*, thèse pour le doctorat de sociologie, Université Paris-VII, 1997, p. 144-145.
- [16](#) Les statistiques et les analyses qu'en a faites Matthieu BÉRA à propos des arts plastiques (*Recherches sur la légitimité et les fondements de la critique d'art dans la presse*, *op. cit.*) pourraient aisément se transposer à la critique littéraire.
- [17](#) Cette notion a été développée in Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur*, *op. cit.*
- [18](#) Cf. Norbert ELIAS, *La Civilisation des mœurs*, 1969, Calmann-Lévy, Paris, 1973.
- [19](#) Cf. Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur*, *op. cit.*
- [20](#) Sur la notion de réseaux « courts » ou « longs », cf. Bruno LATOUR, *La Science en action*, La Découverte, Paris, 1989.
- [21](#) Sur l'importance de cet axe temporel en matière de qualification littéraire et artistique, cf. Pierre BOURDIEU, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977.
- [22](#) Julien GRACQ, *La Littérature à l'estomac*, José Corti, Paris, 1950, p. 21.
- [23](#) Pierre VERDRAGER, *La réception de la littérature*, *op. cit.* p. 242.
- [24](#) Notons toutefois que les sujets de thèse à la Sorbonne n'ont pu traiter d'ouvrages d'auteurs vivants avant les années 1970 (Pierre VERDRAGER, *ibid.*, p. 453).
- [25](#) Cité par Alain BORER, *Rimbaud en Abyssinie*, Seuil, Paris, 1984, p. 19.
- [26](#) Cf. Julien BENDA, *Un régulier dans le siècle*, Gallimard, Paris, 1937.
- [27](#) Régis DEBRAY, *Par amour de l'art. Une éducation intellectuelle*, Gallimard, Paris, 1998, p. 181 et *passim*.
- [28](#) Alain BORER, *Rimbaud en Abyssinie*, *op. cit.*, p. 230.
- [29](#) *Ibid.*
- [30](#) Cf. Nathalie HEINICH, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993.
- [31](#) Bernard EDELMAN, *La Propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*, p. 35.
- [32](#) *Ibid.*, p. 41.
- [33](#) Cette forme « opéraliste » de célébration des artistes trouve son équivalent dans la célébration des héros telle que la décrit Jean-Pierre Vernant à propos des Grecs, chez qui « l'exploit n'est pas la mise en œuvre d'une vertu personnelle, mais le signe d'une grâce divine, la manifestation d'une assistance surnaturelle » (« Aspects de la personne dans la religion grecque », in Ignace MEYERSON, *Problèmes de la personne*, Mouton, Paris, 1978, p. 34).

[34](#) Cf. Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*, et « L'amour de l'art en régime de singularité », *art. cit.*

[35](#) « À partir de 1750 se met en place le fameux dispositif de "l'homme et l'œuvre" qui, surtout après Sainte-Beuve, s'imposera comme le principe de la méthode biographique et de l'histoire littéraire. Les hommes de lettres du XVIII^e siècle assistent les premiers à cette prolifération des commentaires sur leur personne et à la multiplication de leur image publique », Jean-Claude BONNET, « Le fantôme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63, 1985, p. 262.

[36](#) Cf. René ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud*, Gallimard, Paris, 1952, 1954.

[37](#) Étienne SOURIAU, « L'œuvre d'art en tant que personne », in Ignace MEYERSON, *Problèmes de la personne*, *op. cit.*, p. 339.

[38](#) Étienne SOURIAU, « Le mode d'existence de l'œuvre à faire », *art. cit.*, p. 18.

[39](#) Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

[40](#) *Ibid.*, p. 298.

[41](#) *Ibid.*, p. 120.

[42](#) Cf. Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975 ; *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980 ; *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986.

[43](#) Jean GRENIER, *La Dernière Page*, Ramsay, Paris, 1988.

[44](#) Cf. Peter BROWN, *Le Culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, 1981, Le Cerf, Paris, 1984.

[45](#) Cf. Luc BOLTANSKI, Laurent THÉVENOT, *De la justification*, *op. cit.*

[46](#) Ce recours à la notion de symétrie s'inspire des travaux de Bruno LATOUR, notamment *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1991.

[47](#) Cette extériorité se relativise toutefois lorsque l'auteur parvient à préformer sa propre réception : « L'omniprésence de l'auteur, dans les interviews dans la presse ou dans les films, modélise durablement la réception des œuvres », note Pierre VERDRAGER à propos de Nathalie Sarraute (*La réception de la littérature*, *op. cit.*, p. 560).

[48](#) Cette notion a été développée in Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, *op. cit.*

[49](#) Ces qualificatifs ont été observés dans les commissions du CNL : cf. Nathalie HEINICH, « Les écrivains et le Centre national des lettres », *op. cit.*

[50](#) Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 46.

[51](#) AMIEL, *Journal*, 29 août 1876, *op. cit.*, p. 382.

[52](#) Gustave FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, *Correspondance*, *op. cit.*, II, 1980, p. 204.

[53](#) Gustave FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 23 octobre 1846, *Correspondance*, *op. cit.*, I, p. 396-397.

[54](#) Roger LAPORTE, *Entre deux mondes*, Gris banal, Montpellier, 1988, p. 34.

[55](#) Pierre MICHON, *Trois auteurs*, Verdier, Lagrasse, 1997, p. 82-83.

Un privilège singulier

« Il est beau d'être un grand écrivain, de tenir les hommes dans la poêle à frire de sa phrase et de les y faire sauter comme des marrons. Il doit y avoir de délirants orgueils à sentir qu'on pèse sur l'humanité de tout le poids de son idée, mais il faut pour cela avoir quelque chose à dire. »

Gustave Flaubert

Au livre X des *Confessions*, Rousseau raconte comment il se retrouva à la place d'honneur pour avoir lu à son hôtesse des fragments de son roman : « Le succès de cet expédient passa mon attente. Mme de Luxembourg s'engoua de la *Julie* et de son auteur ; elle ne parlait que de moi, ne s'occupait que de moi, me disait des douceurs toute la journée, m'embrassait dix fois le jour. Elle voulut que j'eusse toujours ma place à table à côté d'elle ; et, quand quelques seigneurs voulaient prendre cette place, elle leur disait que c'était la mienne, et les faisait mettre ailleurs. » On voit là que l'état d'écrivain permet, et depuis fort longtemps, de « sortir de sa condition ». Cette faculté d'accéder par leurs œuvres à des positions hiérarchiques que certains obtiennent par leurs actes, et d'autres par leur naissance, est un trait caractéristique des créateurs – « souvent invités à dîner en ville », comme le note Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues*.

La condition d'écrivain, comme celle d'artiste, est donc particulière : à la fois différente des occupations « normales », que l'on exerce pour gagner sa vie, et prestigieuse, du moins lorsqu'on s'approche des milieux où la

« culture » est une valeur. Il n'est d'ailleurs pas de meilleur indicateur de ce prestige que l'évolution de l'Académie française, censée consacrer, à l'origine, les meilleurs écrivains de leur temps : le fait que les représentants des élites – militaires, cléricales, politiques, scientifiques – cherchent aujourd'hui à s'y faire élire, même lorsque l'impétrant n'est pas connu comme écrivain et n'a pas publié grand-chose, signe l'ascension sociale de ce statut. Ce relatif privilège s'étend à tous ceux qui partagent cette condition, étant en mesure de se dire, ou d'être dits, « écrivain » – et nous allons voir que l'usage de ce terme est soumis à de complexes exigences. Mais bien qu'il soit commun à l'ensemble de cette « profession » atypique, ce privilège se construit à partir des figures d'exception que représentent les « grands écrivains » – aussi rares dans la réalité que présents dans l'imaginaire.

Façons d'être un grand écrivain

Si être écrivain est en soi une forme de grandeur, il n'en existe pas moins des degrés de qualité, qui instaurent – entre « grands écrivains » et « écrivillons », « écrivailleurs » ou « écrivassiers » – un ordre. C'est à une hiérarchie spécifique que revient d'assurer, non seulement la distinction immédiate entre « bons » et « mauvais » écrivains, grâce aux différentes formes d'« objectivation » de la valeur, mais aussi l'excellence à long terme des plus grands, ces « génies » distingués de la masse des simples écrivains.

« Écrivain », « auteur »¹ sont des termes ambigus, utilisables comme des « jugements d'observateur » (selon la terminologie de Gilbert Dispaux²) mais aussi comme des « jugements d'évaluateur », chargés d'une connotation positive. Il arrive ainsi que dans une commission du CNL, le « Ça, c'est un écrivain ! », ou « Ça, c'est un auteur ! » signifie non le simple constat d'un statut professionnel mais l'attribution d'une valeur supérieure, grâce à quoi l'intéressé se distingue du simple « écrivain » qui aurait, par les hasards de l'édition, accédé à la publication. Celui-ci, à l'opposé, est

volontiers stigmatisé sous le terme de « littéraire » : « Il y a un mot en français qui pour moi est parfait, c'est littéraire. Je pense que c'est un des plus gros mots qui soient sur terre ! Être littéraire, ça me semble une dégradation de l'esprit humain ! », dit un poète, pour qui l'« écrivain » se situe à mi-chemin entre le « littéraire » et le « grand esprit ». De même, c'est avec un égal mépris qu'une romancière parle du « gens de lettres », du « mondain ».

Mais un écrivain médiocre ou mauvais ne déchoit pas forcément en « littéraire » : c'est que la qualité de l'œuvre n'a pas toujours rapport avec celle de la personne, qui peut être authentiquement dévouée à la seule grandeur de la littérature sans pour autant disposer des atouts adéquats. Inversement, il se peut qu'un « mondain » soit capable d'être un grand écrivain, comme le démontre le cas de Proust. En 1906, dans son commentaire de *Sésame et les lys*, il exprimait cette vérité paradoxale avec force précautions et regrets : tout en affirmant que « le désir d'«avancer dans la vie», le snobisme, est le plus grand stérilisant de l'inspiration, le plus grand amortisseur de l'originalité, le plus grand destructeur du talent, [...] le vice le plus grave pour l'homme de lettres, celui que sa morale instinctive, c'est-à-dire l'instinct de conservation de son talent, lui représente comme le plus coupable, dont il a le plus de remords », il n'en reconnaissait pas moins que « cependant le génie se joue même de cette morale artistique. Que de snobs de génie ont continué comme Balzac à écrire des chefs-d'œuvre. Que d'ascètes impuissants n'ont pu tirer d'une vie admirable et solitaire dix pages originales »³.

Et de même qu'on peut être un « mauvais » sans être forcément un « pseudo » écrivain, un imposteur eu égard à l'authenticité des valeurs littéraires, de même on peut être un « bon » sans pour autant être un « grand » écrivain. Car en matière de création, le talent ou la capacité ne suffisent pas à faire l'excellence : il y faut quelque chose de plus, qui excède la mesure commune de la grandeur, transportant la personne, par son

renom, au-delà du domaine en lequel son activité s'exerce. C'est pourquoi un « grand écrivain » n'est pas seulement un écrivain exceptionnel mais un homme d'exception, qui fera référence au-delà même de la littérature, une « conscience universelle », un « grand esprit », la « forme supérieure du grand homme »⁴ : « Mais il y en a qui ont quelque chose en plus d'être écrivains, et qui sont... On ne peut plus appeler ça de l'écriture : ce sont des espèces d'esprits, voilà ! Des esprits supérieurs, qui non seulement sont écrivains, mais qui en plus apportent quelque chose de supérieur à la langue, qui travaillent à la source religieuse du langage humain », explique, en cherchant ses mots, un romancier.

À quoi reconnaît-on ces « grands écrivains » ? Ce n'est pas seulement à l'accumulation des formes d'objectivation de la valeur que nous avons répertoriées : publications et « avances » (à tous les sens du terme) des éditeurs, articles dans la presse, entretiens, biographies, études critiques, thèses, prix littéraires, manuels scolaires. Ce sont aussi les traductions, par lesquelles la grandeur se mesure à l'étendue des pays couverts par l'œuvre, dans cette « sortie de soi » que constitue la sortie de sa propre langue, de son propre pays – celui, c'est bien connu, où il est si difficile d'être prophète. C'est pourquoi la première traduction est un moment important, où l'on s'agrandit et voyage par le seul effort d'autrui : « Le moment euphorique, raconte un romancier, ça a été la traduction, quand on m'a annoncé que le livre était acheté par les États-Unis et par l'Allemagne. Pour moi, c'était un rêve absolu : enfin, être traduit aux États-Unis ! C'était inouï ! Un rêve de gamin. »

Et c'est aussi, plus simplement, la force du nom, capital dans toute « montée en singularité ». Car bien mieux qu'une série, toujours ouverte et contestable, de qualificatifs, les noms propres constituent un résumé particulièrement parlant de l'état de grandeur supérieure auquel ont accédé les rares références en lesquelles se reconnaît une communauté littéraire. Cela est d'autant plus vrai que le prénom a disparu (« Flaubert » n'a plus

besoin d'être précédé d'un « Gustave », alors qu'il vaut mieux préciser « Georges Ohnet »), et que le nom est précédé de l'article indéfini : « un » Montaigne, « un » Baudelaire, « un » Proust, « un » Kafka. L'association paradoxale du nom propre (forme par excellence du « défini », au sens de ce qui est particularisé⁵) et de l'article indéfini opère la transmutation du nom propre en nom commun, signalant le basculement paradoxal de la personne, d'autant plus singulière qu'il s'agit d'un « auteur », en un modèle « commun » : non au sens où il serait répandu, général, vulgaire (comme l'est le mauvais écrivain, l'auteur de seconde zone ou de bas étage), mais au sens où il peut prétendre à devenir une référence « commune » à ses pairs, partagée par tous les membres de ce qui, autour d'un « petit Panthéon » (selon le mot d'un romancier), va pouvoir se définir comme une communauté, sinon de pratiques, du moins de goûts et de valeurs.

Le « grand écrivain » est donc une figure fortement investie, et sur plusieurs plans. Sur le plan personnel, on a vu que la référence aux personnes des écrivains, à travers leurs biographies, permet de concilier ces deux nécessités contradictoires que sont l'aspiration à l'originalité et le lien avec la tradition : « Montaigne, c'est l'attitude devant la vie », résume un romancier. Sur le plan littéraire, l'admiration sans réserves pour le grand écrivain tel qu'on le connaît par son œuvre fait de la mise en présence avec sa personne une véritable épreuve : « Il était déjà un tel monument que je ne serais pas allé voir Char. Je faisais vraiment une statue de l'être humain. Ou Michaud. Il y a des gens comme ça, que je vénérais ! », dit un poète. Et quand advient cette mise en présence (figure classique de la « visite au grand écrivain »), c'est un moment exceptionnel, une chance extraordinaire, presque un signe du destin : « René Char, c'était tellement considérable que j'ai eu envie que René Char lise ce que je faisais. Ça a été la grande chance de ma vie ! » Enfin, sur le plan spirituel, le grand écrivain peut devenir une figure charismatique, dont l'influence, exercée bien au-delà des seuls

auteurs, porte non plus sur la vie ou sur l'écriture, mais sur les idées et opinions en tous domaines.

« Dans le monde intellectuel, le Grand-écrivain a succédé au prince de l'esprit comme les riches aux princes dans le monde politique [...]. Il est le chargé d'affaires de l'intelligence nationale, lorsqu'il s'agit d'exporter de l'humanisme à l'étranger », ironisait Robert Musil⁶. À la même époque, Julien Benda stigmatisait les « clerks de forum », suivi aujourd'hui, tout aussi ironiquement (car la critique à l'égard des valeurs communes est, en régime de singularité, un exercice obligé), par Dominique Noguez, décrivant le *grantécrivain* comme celui dont la grandeur a été reconnue « de son vivant même », « acteur non seulement de la scène littéraire, mais de la scène culturelle et de la scène publique en général, qui se promène sur terre non seulement – comme tout écrivain – en représentant de commerce de lui-même, mais aussi en incarnation de la conscience universelle, non seulement en élégant phénomène de foire invité dans les dîners en ville, mais en sombre demi-dieu tombé du ciel des idées, préposé tout aussi bien aux “J'accuse” solennels qu'aux interviews dans *Marie-Claire*, aux éloges funèbres sur la place Rouge qu'aux prises de parole sur vieux tonneaux de fuel à la sortie des usines Renault »⁷.

Ainsi la découverte de la littérature et l'émergence d'une vocation littéraire peuvent prendre appui sur quelques références nominales, où se conjuguent le plaisir de la lecture et l'admiration pour la personne de l'auteur. Elles contribuent à configurer l'aspiration à l'état de « grand écrivain » – cette « présence agissante » qui peut, selon le mot de Blanchot, « s'unir à l'histoire »⁸. Mais c'est là une question difficile à aborder ouvertement, tant une telle aspiration est vulnérable à la discréditation comme « vanité », au double sens de qui se targue inutilement d'une grandeur qu'il est seul à reconnaître, et de qui se complait dans la poursuite de valeurs inauthentiques, telles le renom ou l'opinion d'autrui. Fausse grandeur, fausses valeurs : cette double dimension de la vanité condamne

potentiellement toute aspiration explicite à l'état de grand écrivain. Ainsi l'exprimait Amiel : « Si je désirais quelque chose, ce serait d'être un écrivain, un grand écrivain. Laisser un monument *aere perennius*, un ouvrage indestructible, qui fasse penser, sentir, rêver, à travers une suite de générations, cette gloire serait la seule qui me ferait envie, si je n'étais sevré même de cette envie. Ce livre serait mon ambition, si l'ambition n'était que vanité, et vanité des vanités. »⁹

Si la condition d'écrivain est parée d'un certain prestige, c'est donc aussi en raison de son assimilation spontanée au « grand écrivain », dont le charisme s'étend à tous les représentants de la profession. L'élévation du niveau d'exigence est alors telle que semble digne de cette appellation non plus seulement celui qui écrit, ni même celui qui publie ce qu'il écrit, mais uniquement celui qui laissera son nom à la postérité : c'est le fameux mot de Stendhal, « être Chateaubriand ou rien ». L'identité dès lors n'est plus indexée sur un acte (écrire) transformé en nom commun (être un écrivain), mais sur un nom propre (être Chateaubriand). Et la signature, conjoignant en ce nom propre l'identification d'une œuvre et celle d'une personne, n'est plus seulement une marque d'identité mais un modèle, un point de repère, une référence, à quoi va pouvoir s'adosser pour les futurs aspirants à l'état d'écrivain la représentation de ce qu'« est » – mais au sens prescriptif du *doit être* – « un écrivain ».

Le paradoxe alors est que ce « un », article indéfini qui accompagne le nom commun d'« écrivain », doit basculer dans une autre acception : non plus le « un quelconque », le « un parmi d'autres » qui situe tout individu dans une catégorie, mais le « un unique », le « un seul » qui est l'attribut de toute personne, dotée d'un nom propre, non interchangeable, insubstituable. C'est dire que l'accès à l'état suprême de « grand écrivain », reconnu dans la postérité, passe par le désaveu du nom commun et de l'article indéfini – c'est-à-dire de l'identité commune d'écrivain – et l'investissement corrélatif du nom propre, seul porteur d'une identité hors du commun.

« Devenir écrivain », dès lors, ne signifie plus devenir quelqu'un qui, « écrivant », s'adonne à l'acte d'écrire ; ni devenir quelqu'un qui se reconnaît et est reconnu comme un « écrivain » (parmi d'autres) ; mais devenir X ou Y, Gustave Flaubert ou Julien Gracq, autrement dit ce nom propre transformé en signature, elle-même transformée en modèle pour tous ceux qui, aujourd'hui ou dans les générations futures, rêveront de « devenir écrivain ».

L'aristocrate

Cette septuagénaire consacre la totalité de son activité à la littérature, dont on peut dire qu'elle l'habite entièrement. Car écrire n'est pas seulement une activité, ni une profession susceptible de remplir son temps et d'assurer sa subsistance, ni un statut assigné de l'extérieur, ni une position reconnue dans le monde, ni un état dans lequel elle « se sentirait » écrivain : écrire, pour elle, c'est tout cela à la fois, et plus encore – un véritable engagement existentiel, une condition, au double sens d'une appartenance à une caste et d'un destin sur terre.

Une condition, donc, l'écriture l'est en tant qu'elle définit tout ce qu'elle fait, tout ce qu'elle possède, tout ce qu'elle est : « Si on me retirait mes livres ou ma plume, je crois que je me suiciderais. Il me serait impossible de vivre si je n'écrivais pas ! » Aussi ne se met-elle jamais en vacances d'écriture : « Jamais ! Pour moi ça serait comme si je manquais d'oxygène ! » Écrire relève d'une disposition permanente, interdisant tout découpage routinisé du temps qu'elle y consacre : « Je n'ai jamais de routine, j'ai toujours envie d'écrire ! » Cet investissement se mesure à l'abondance de ses publications : une quarantaine d'ouvrages – essais, biographies, romans, poésies, mémoires, ainsi que diverses collaborations cinématographiques, télé et audiovisuelles. Mais une telle condition est indépendante de tout impératif de rentabilisation : un seul de ses livres « lui rapporte encore quelque chose depuis dix ans ».

Voilà qui exclut tout découpage entre une identité professionnelle d'une part, et civile ou familiale d'autre part, puisqu'elle est intégralement, en permanence, quoi qu'il arrive et depuis toujours, écrivain : « Je n'ai jamais rien fait d'autre que d'être écrivain. » Or en tant qu'état de naissance, c'est aussi une « condition » au sens hiérarchique, et non plus existentiel, d'appartenance à une caste, une minorité privilégiée : « Il y a à peu près dix mille écrivains en France, je l'ai appris récemment, et je fais partie des six cents qui gagnent leur vie par leur plume. Je fais donc partie d'une minorité, j'oserais dire, privilégiée. » Et ce privilège relève bien de l'appartenance à une lignée : non tant la lignée familiale (malgré les

nombreuses références à la mère, qui lisait, à la sœur, qui écrit, à un cousin, écrivain célèbre dont l'œuvre s'est inspirée d'ancêtres corsaires) que la « famille » spirituelle, composée d'écrivains, véritable aristocratie littéraire où l'on trouve les noms de Sartre et de Beauvoir. Ce privilège se voit d'ailleurs confirmé par la reconnaissance d'autrui, qui signe la condition d'aristocrate : « Les gens s'imaginent que parce que je suis écrivain je peux résoudre toutes les questions. »

On retrouve en bien des aspects cette projection dans l'écriture d'une posture aristocratique. Il y a tout d'abord le nom, manifestation par excellence de l'appartenance à la lignée : nom à particule, objet d'un évident investissement (« Je donnerai mon nom, dit-elle pour justifier un projet d'adoption, car la question du nom a quand même aussi une importance, à mes yeux »). Il y a également la prédilection pour cette forme littéraire de culture généalogique qu'est la biographie, ainsi que la référence à une devise (« S'il y a une devise qui est restée la mienne c'est *nulla dies sine linea*, pas un jour sans une ligne »), la pratique affichée de la charité (« Il y a aussi les gens qu'il faut aider »), ou encore la disposition à considérer comme un dû la subvention par l'État. L'écriture n'ayant pas à être confondue avec une activité alimentaire, il va de soi qu'on lui doit bien, sans autre formalité (« à la bonne franquette »), de quoi subvenir à son entretien : « Je pense que quand même on peut me donner un coup de main ! »

On comprend alors la récurrence de ses demandes au CNL (trois bourses, puis trois aides exceptionnelles), ainsi que son indignation lorsque celles-ci se heurtent à un refus. D'autres pourraient humblement le retourner contre eux-mêmes, l'acceptant en silence comme une sanction peut-être justifiée ; mais elle l'accuse, elle, dans l'agressivité envers les responsables de ce qui lui paraît une flagrante injustice, un dysfonctionnement, un aveuglement. D'où des lettres de protestation, où les marques de mépris signalent que la blessure infligée à sa dignité d'écrivain se mue en fierté d'artiste incomprise, victime de l'aveuglement étatique : « Même l'Allemagne en pleine fascisation n'agit pas de la sorte, au niveau du ministère de la Culture, avec ses écrivains. Je savais parfaitement n'être pas en odeur de sainteté, et ne voulais pas formuler cette demande. Mon soulagement vient de n'avoir finalement aucun motif de gratitude envers l'État. Je vous remercie donc de ne pas avoir à vous remercier. »

Mais c'est également cette même disposition qui permet de comprendre les multiples formes du détachement dont elle fait preuve : soit le détachement aristocratique à l'égard des injures (« Ça ne me gêne pas du tout : dès qu'on a une parcelle de notoriété, c'est le lot commun des choses. Dans un sens même, ça m'amuse beaucoup ! ») ; soit le détachement des liens sociaux, totalement éclatés, qui signent la dérive menaçant tout aristocrate tombé dans un monde qui ne le reconnaît plus (« Un garçon très gentil, dit-elle à propos d'un photographe de ses amis : on s'est rencontrés dans un café où la caissière est ma grande admiratrice ») ; soit, enfin, le détachement à l'égard de la déchéance dans laquelle l'a menée l'inébranlable fidélité à sa condition d'écrivain (le montant annuel de sa retraite en 1985 était inférieur à 20 000 francs), face à laquelle elle s'efforce de faire bonne figure, affichant l'indifférence aux questions d'argent : « Comment ça quel revenu ? Comme chiffre ? Je ne sais absolument

pas ! D'une année à l'autre c'est extrêmement irrégulier, c'est en dents de scie. Tout ce que je sais c'est que je vis, je mange deux fois par jour, j'ai un toit sur ma tête, je ne suis pas en lambeaux, c'est tout ce dont j'ai besoin ! »

Elle termine donc sa vie d'écrivain prolifique dans une quasi-misère matérielle et morale, en véritable aristocrate de l'écriture. Mais c'est une aristocrate déchue, et doublement : en tant que noble dans un monde social qui ne reconnaît plus la noblesse, et en tant qu'écrivain dans un monde littéraire qui ne reconnaît pas toujours ses membres à leur juste valeur (un prix littéraire en 1947, un autre en 1968), du moins si celle-ci se mesure à la fidélité aux valeurs littéraires, et à l'entièreté du don de soi offert à la littérature en vertu du don reçu à la naissance. Et s'il peut exister chez cet écrivain, malgré l'indéniable fierté due à sa condition, un sentiment de déchéance, c'est sans doute moins en raison du dénuement matériel, qui ne saurait entamer le crédit d'un authentique aristocrate, que de l'indifférence de ses pairs.

Façons de se dire écrivain

« Quand on vous demande ce que vous faites dans la vie, qu'est-ce que vous répondez ? » À cette question apparemment simple, les réponses sont étonnamment compliquées. « Je suis bien embarrassé », répond un romancier, auteur de deux romans publiés sous son nom et de plusieurs sous un pseudonyme, boursier du CNL et exerçant divers emplois alimentaires. Un autre, ayant publié plusieurs romans et pièces de théâtre, boursier du CNL et exerçant un métier artisanal, marque avec insistance qu'il n'est pas écrivain : « Je vous dis, je ne suis pas écrivain, donc j'ai du mal à m'identifier à l'un ou à l'autre. Ma seule ressemblance avec eux, c'est que j'écris : c'est bien peu. » Un autre encore, auteur de plusieurs romans publiés, d'un essai et de pièces radiophoniques, critique littéraire pigiste, candidat à une bourse du CNL, ancien enseignant démissionnaire de l'Éducation nationale : « Je réponds écrivain. [*Question : En toutes circonstances ?*] Ah, je ne le dis jamais ! [*Q. : Mais quand on vous demande ce que vous faites ?*] Ah, là oui, que voulez-vous que je dise ? Mais moi je ne le dis jamais ! Je ne dis jamais "Je suis écrivain" ! Vous ne dites pas "Je suis charpentier", n'est-ce pas ? »

Il y a ceux qui répondent toujours « écrivain » (« Écrivain. Toujours : c'est ce qu'il y a écrit sur mon passeport. C'est ce que je dis à mon banquier ») ; ceux qui ne le disent jamais (« Mais je ne suis pas écrivain ! ») ou aussi peu que possible (« Non non non, je ne le dis pas. Je ne le dis pas ») ; et ceux enfin qui adaptent la réponse à la situation : « Ça dépend à qui » ; « C'est très variable, je n'ai pas réussi à stabiliser la chose et à la définir. » Ainsi, les dix-sept écrivains de notre échantillon (soit la moitié environ) qui avaient candidaté à une bourse du CNL ont fait des réponses fort variées à la rubrique « activité(s) professionnelle(s) » de la fiche de renseignements : trois d'entre eux seulement ont répondu « écrivain », six ont indiqué d'autres professions (« professeur », « directeur de centre culturel »), trois ont associé le terme « écrivain » à une autre activité (« écrivain-animateur-formateur », « écrivain et journaliste »), un a répondu par des verbes et non par un nom commun (« chante et écrit »), un autre a simplement indiqué « retraité », un autre « sans (à l'exception de l'activité littéraire) » ; deux n'ont pas répondu¹⁰. La variabilité des cas de figures indique le caractère problématique de la question : posée à un échantillon de médecins, agriculteurs ou enseignants, il est peu probable qu'elle produise autant de réponses différentes, et autant de commentaires à ces réponses¹¹. Pourquoi donc est-il si peu évident pour un écrivain de décliner son activité – compte non tenu des problèmes supplémentaires que pose à une femme la difficile féminisation du terme¹² ?

« Je ne me crois pas digne de ces fonctions si hautes. Je me sens humble devant ma tâche. Je ne vois point en elle un gagne-pain ; j'y vois presque un sacerdoce », écrivait le jeune Ramuz¹³. On a là une première raison de cette difficulté de l'autodéclaration : le privilège attaché à ce statut. Le terme d'« écrivain » en effet est très « marqué », chargé d'une forte connotation positive. Marque de distinction, objet de désir, lieu de rivalité, l'identité d'écrivain est l'enjeu de forts investissements, rendant parfois difficile l'usage d'un tel qualificatif. Qu'elles soient modestes (« Non, je ne suis pas

écrivain ! ») ou indignées (« Non, il n'est pas écrivain ! »), les dénégations attestent que même la publication ne garantit pas la légitimité d'une appellation prestigieuse.

S'il n'est pas innocent de se dire écrivain, c'est qu'un tel terme n'est pas neutre : il porte en lui, au moins dans les milieux où les écrivains ont quelque chance de se présenter, une forte charge valorisante. L'utilisation de ce prédicat relève autrement dit non d'un « jugement d'observateur » mais d'un « jugement d'évaluateur », susceptible de faire l'objet d'un emploi non pas discontinu (comme ce serait le cas si l'on pouvait dire qu'on est, ou qu'on n'est pas, écrivain), mais continu : continuité qui se manifeste dans la possibilité d'affirmer qu'on est « plus ou moins », « pas vraiment » ou « vraiment » écrivain¹⁴. De cette valorisation témoignent les nombreux effets de modestie : silence de ce poète qui évite de se dire tel « par pudeur » ; énonciation timide (« timidement, dans le cours de la conversation, on peut avancer, selon la personne à qui l'on s'adresse, que l'on est aussi un peu poète à ses heures ») ; prudence et humilité (« Non non non, je ne le dis pas ! Je ne vois pas de raison de le proclamer, de le proférer comme ça, auprès de gens que je ne connais pas, pour leur signifier que je suis écrivain ! ») ; ou encore, réserve stratégique visant à maintenir la communication avec autrui, comme l'explique cette jeune romancière : « Quelquefois, quand je n'ai pas trop envie d'être importante, ou de me montrer importante, quand je suis dans des pays lointains et avec des gens qui ne sont pas vraiment du même milieu, je dis : je tape à la machine, ce qui n'est pas tout à fait faux. Ça permet de ne pas... Parce que quelquefois, c'est un peu éblouissant, le mot "écrivain", ça en bouche un coin ! Donc ça enlève un peu de communication. »

Ces effets de modestie maintiennent la possibilité d'un échange grâce à l'équivalence avec l'interlocuteur : « Je pense qu'il est des personnes avec lesquelles il est du dernier mal venu de se parer de plumes que l'on a peut-être mais qui vont empêcher que s'établisse un courant entre les deux

personnes. Alors dans certains cas je dirai “Je suis un ancien journaliste”, ou “J’écris un peu pour moi”, mais j’éviterai le terme écrivain. » Car le minimum d’égalité qu’exige l’échange conversationnel risquerait d’être menacé par le déséquilibre qu’engendre l’autoattribution d’un terme fortement valorisé, trop en tout cas pour que son utilisation ne risque pas d’apparaître, soit comme une volonté d’« écraser » l’autre lorsqu’il n’a pas accès à ce statut (« Je n’irais pas m’inscrire comme poète dans un hôtel. Je paraîtrais vouloir écraser le monde ! ») soit, à l’opposé, comme une « prétention » vis-à-vis de ceux qui y sont indubitablement parvenus : « Il y a un statut terrible, c’est le moment où on sait qu’on écrit, on sait qu’on est écrivain et on ne veut pas dire qu’on écrit face à d’autres qui sont écrivains. C’est plus qu’une réticence, c’est une censure absolue ! On ne dit pas qu’on écrit à quelqu’un qui est en pleine gloire ! Alors à l’intérieur, on ronge son frein : “Tu vas voir, petit mec, tu vas voir, moi aussi je serai écrivain, je ferai des trucs aussi bien que toi !” Donc la rage est là, évidemment. »

Qu’on regarde en direction de ceux qui ne sont pas, ou de ceux qui sont, écrivains, le fait de se présenter comme tel tend à être vécu comme une prétention, avec sa double dimension de distinction vis-à-vis des inférieurs que sont les non-écrivains, et d’aspiration déplacée vis-à-vis des supérieurs que sont les plus grands parmi les écrivains. « Auteur, je trouve ça assez pompeux quand même. Les gens vous disent, quelle est votre profession ? Moi je ne pourrais jamais dire auteur ! », explique un auteur dramatique, racontant comment l’employée de la Bibliothèque nationale a écrit « auteur » sur sa carte d’inscription. Et cette romancière : « Je le dis toujours avec un air très modeste. Maintenant j’aime bien le dire, mais je le dis comme si c’était quelque chose de vraiment pas important. Alors il y a un petit silence, et les gens disent : “Mais vous écrivez quoi ?”, et je dis : “Des romans”. Et puis après, on continue la conversation. »

Ayant publié plusieurs recueils de poèmes et un roman, cet homme d'une trentaine d'années a eu en outre plusieurs expositions en tant que peintre et dessinateur. Voilà qui ne lui facilite pas les choses lorsqu'il doit se présenter, surtout dans un contexte démocratique :

« Par exemple un jour, j'étais dans une réunion comme ça, une réunion semi-politique, sur la culture. Il y a quelqu'un qui dit – parce que c'est très à la mode à gauche – “Il faut se présenter.” Bon. Donc, chacun se présente. Moi, je n'étais pas tout à fait pour la présentation, parce que je trouve que celui qui dit qu'il est architecte, ou médecin, ou écrivain, par rapport à celui qui a une autre profession, eh bien il a déjà enfin, ce que vous connaissez bien en sociologie : il a déjà une espèce d'image, totalement présente, et qui est tout à fait gênante pour qu'il y ait d'autres paroles qui puissent passer, ou s'exprimer. C'est ça que je trouve gênant : ça dépend un peu, selon à qui on s'adresse, ou vis-à-vis de qui on est présenté, ou vis-à-vis de qui on se trouve [*Question : Et comment avez-vous fait alors ?*] Eh bien, j'ai fait comme les autres : j'ai dit que j'écrivais. »

« Je réponds écrivain. Et en général, la plupart des gens à qui on dit ça, ça les étonne beaucoup, parce qu'écrivain, ce n'est pas un métier ! », explique un romancier et essayiste. Les réponses complexes des écrivains ainsi interrogés suggèrent aussi à quel point le rapport à l'activité peut faire problème lorsque celle-ci s'inscrit dans le régime non de l'emploi, du métier ou de la profession, mais de la vocation. Nous avons vu au premier chapitre les conséquences du faible degré de professionnalisation de l'activité d'écriture ; la difficulté de se présenter soi-même comme écrivain en est une autre. « Pour les impôts, c'est très variable. Ces dernières années, qu'est-ce que j'ai mis ? J'ai mis écrivain, animateur parfois, là je mettrai professeur, enseignant, puisque je suis pour quelques mois dans cette situation. Souvent il y a un petit trait d'union, d'ailleurs ça correspond mieux à ma façon de gagner ma vie » : le recours au trait d'union concrétise ce double jeu entre les différentes dimensions de l'activité, caractéristique du nécessaire compromis entre création et activités alimentaires. Mais si elle est source d'hésitations et d'incertitudes, cette duplication comporte en même temps les avantages du flou, puisqu'elle autorise un « jeu » – comme on dit « jouer sur les deux tableaux » – entre les différentes dimensions de

soi-même. Ainsi, tel refusera de se dire écrivain parce que ce durcissement de l'identité entrerait en conflit avec d'autres dimensions de l'accomplissement (par exemple, une mère de famille minimisant la part prise dans sa vie par l'activité d'écriture), ou parce que la réussite littéraire n'est pas suffisamment assurée pour que l'autodéfinition comme écrivain ne risque pas de le faire apparaître en « raté ».

Cette propension à l'indétermination, analysée au deuxième chapitre, représente donc encore une autre dimension du problème : sentiment d'incertitude face à sa propre activité, sentiment d'inadéquation des termes qualifiant l'activité professionnelle de celui qui écrit. Ainsi se comprend la réponse de cette femme qui se déclare « écrivain et journaliste » : « Je réponds en général, effectivement, écrivain, tout en pensant que ce n'est pas vraiment un métier comme les autres. Et puis qu'on n'est pas vraiment toujours assuré d'être un écrivain, qu'on n'est pas forcément assuré de pouvoir écrire tout le temps, que c'est une position difficile à tenir, même si pour les gens on a l'air écrivain. » Entre la réponse faite à autrui et le sentiment qu'on éprouve de sa propre expérience, entre ce qu'on « pense » et ce dont, « pour les gens », on « a l'air », se glisse une duplication sinon une duplicité, un décalage sinon un malentendu, une réserve sinon une dissimulation, une inauthenticité sinon un mensonge.

Cette indétermination quant à l'identité d'écrivain est – nous l'avons vu au sixième chapitre – largement arrêtée par le moment de la publication, qui opère de l'extérieur une désignation de la personne, affectant le niveau de l'autoperception (« Je me suis senti écrivain à partir du moment où j'ai reçu le télégramme me disant que c'était accepté ») comme celui de la représentation : « Je pense que si je n'avais jamais publié, je ne me dirais pas romancière, parce que je ne voudrais pas. Pour le dire, il faut qu'il y ait des lecteurs, il faut qu'il y ait un échange avec la société. Sinon, j'écris. » Publier n'est pourtant pas un critère absolu, invulnérable à toute contestation : l'histoire littéraire est pleine d'anecdotes – dont le cas de

Proust est la référence exemplaire – contant l’histoire du grand écrivain refusé par un grand éditeur, grâce à quoi un échec peut se transformer en promesse de triomphe, et l’éventuelle incompétence de l’auteur en probable incurie de l’éditeur. C’est, là encore, un effet de cette propriété des valeurs culturelles qu’est l’extension de la temporalité, permettant de cumuler le court terme de la reconnaissance immédiate par un petit nombre avec le long terme du passage à la postérité.

Marquage du terme, faible professionnalisation de l’activité, indétermination du statut : à ces causes de trouble dans l’usage du mot « écrivain » s’ajoutent enfin les stéréotypes qui lui sont associés. Ils sont d’autant plus investis que le sujet est extérieur au milieu, y compris chez ceux des écrivains qui, naïvement, adhèrent aux représentations communes, au point même de jouer à être ce qu’ils sont par une sur-représentation d’eux-mêmes. Ce jeu de rôle passe souvent par la tenue vestimentaire, comme chez ce personnage de *Paris est une fête* d’Ernest Hemingway : « Wyndham Lewis portait un chapeau noir, à larges bords, comme on n’en voyait plus dans le quartier, et il était habillé comme s’il sortait de La Bohême. [...] À cette époque nous pensions qu’un écrivain ou un peintre avait le droit de s’habiller comme il pouvait, et qu’il n’y avait pas d’uniforme officiel pour un artiste ; mais Lewis portait l’uniforme des artistes d’avant-guerre. » Mais plus les écrivains sont intégrés au milieu littéraire – proches donc de son pôle le plus « autonome » –, plus est négative la conscience qu’ils ont des stéréotypes, qu’il s’agisse des représentations que s’en font les non-écrivains (« Dans l’esprit de la plupart des gens, il y a encore une image très romantique de l’écrivain : un écrivain, c’est quelqu’un qui n’est pas très normal, c’est évident »), ou des comportements propres aux écrivains : « À une époque j’ai un peu fréquenté un groupe de poètes, par curiosité. Ils sont souvent dans le stéréotype ! » Ainsi s’impose un véritable modèle de l’écrivain, contre

lequel se dresse le refus affiché de toute assignation à un statut stéréotypé, devenu un antimodèle.

Un ennemi des stéréotypes

Ce jeune auteur à succès, né dans le milieu littéraire, explicite avec ironie son refus d'une appellation qui le réduirait à une image standard, en laquelle il ne se reconnaît pas. Empruntée à la tradition romantique, elle a pour lui l'inconvénient d'être inadaptée et, surtout, commune :

« Je suis toujours gêné de répondre que je suis écrivain, parce que pour moi c'est quelque chose de ringard ! C'est vrai : l'idée que j'ai dans la tête, l'idée que je me fais de l'écrivain, c'est une idée sinistre ! C'est-à-dire que je pense à quelqu'un qui écrit la nuit, qui boit beaucoup, qui est rempli de café, qui est candidat au cancer. Quelqu'un qui gratte ses plaies toute la journée. Et c'est vrai que la plupart du temps, quand on montre une photo d'un écrivain dans un article, on voit en général la malheureuse ou le malheureux avec une tête toujours très grave, ce qui est présenté souvent d'ailleurs par les journaux comme un signe de qualité, comme quoi on a affaire à un auteur. Donc je suis toujours un peu gêné, parce que j'ai le sentiment que si je dis : "Je suis écrivain", ça veut dire que je suis désespéré ! Surtout dans le milieu littéraire : si on n'a pas l'air d'un auteur hagard, la crédibilité est quand même amoindrie ! Si on ne boit pas du tout, il y a un frisson je ne dirais pas de haine, mais quand même ! Enfin, il y a toute une panoplie de l'écrivain qui ne me plaît pas du tout ! Du coup, comme j'écris des scénarios, j'ai fini par dire que je suis écrivain-scénariste. »

Ainsi celui qui a conscience du stéréotype marquant les représentations communes de l'écrivain peut paradoxalement re-singulariser, par le refus du terme, un statut qui, marqué comme singulier, a été désingularisé par le marquage, autrement dit par la généralisation d'un stéréotype de singularité. C'est dans le refus du stéréotype, fût-il de singularité, que peut se maintenir, malgré la désingularisation qu'opère par définition tout stéréotypage, une singularité, d'autant plus essentielle qu'elle touche non seulement ceux qui, de l'extérieur, se font une image de l'écrivain, mais aussi ceux qui, de l'intérieur, doivent composer avec cette image. L'une et l'autre position manifestent ainsi – la première par le stéréotype de singularité, la seconde

par la déconstruction de ce stéréotype – l’association très prégnante du statut d’écrivain avec l’impératif de singularité.

On conçoit mieux alors les problèmes que peut poser l’autoqualification, et le besoin d’échapper à ses pièges, facteurs de troubles relationnels ou de déstabilisation identitaire. L’évitement du nom commun « écrivain » (ou « poète », « romancier », « auteur dramatique », « homme de lettres ») emprunte plusieurs voies. L’une est le recours au seul nom propre, instrument d’identification de la personne en tant qu’elle n’est pas réductible à un individu parmi d’autres, à un élément dans une catégorie. Car à la différence d’une personne, forcément particulière, un individu est défini par rapport à la communauté dont il est un élément, susceptible d’être mis en équivalence avec d’autres ; de sorte que la valorisation soit du pôle individuel (individualisme) soit du pôle communautaire (holisme¹⁵) relève d’un même régime axiologique, permettant l’épanouissement du politique, mais où la singularité ne peut constituer une valeur. Ce recours personnalisant au nom propre est évidemment favorisé par la notoriété, ressource privilégiée pour éviter l’autoqualification. Ainsi notre « écrivain-scénariste », ennemi des stéréotypes, précise : « Mais honnêtement, j’ai de moins en moins à le dire ! C’est-à-dire que le succès du dernier bouquin aidant. Du coup, au moment où j’ai dû le dire, je n’avais plus à le dire ! Alors j’ai fait l’économie du mot ! »

L’autre façon d’éviter l’autoqualification est le recours au verbe : « Non, je ne dis pas que je suis poète, je dis : je fais de la poésie » ; « Je dis que j’écris et je mets en scène des spectacles » ; « Je suis écrivain ? Je n’en sais rien si je suis écrivain. J’écris. On verra après si je suis écrivain ! » ; « J’écris. Je vis et j’écris. » En mettant l’accent sur l’activité plutôt que sur l’identité, le verbe permet d’affirmer un sujet (« je ») en évitant toute « mise en commun » par un substantif, toute réduction du sujet par son assignation à une catégorie générale. Cette réduction est véhiculée prioritairement par la sociologie, domaine par excellence des classements, codes, représentations,

images, rôles. On comprend la mauvaise réputation dont pâtit tout sociologue avant même de commencer une enquête auprès des créateurs : « Il y a une phrase qui dit, “Quand on vous demande ce que vous faites commence le manque d’amour”. Alors je n’aime pas trop cette question, déjà. Parce qu’en fait, en général, c’est un désintérêt total. Pour moi ce sont des classements, des codes auxquels je n’ai pas envie de répondre, parce qu’ils renvoient à d’autres codes ou à d’autres représentations. C’est toujours une image très prégnante, qui renvoie à des tas de choses, et je n’ai pas envie du tout de jouer le rôle de l’écrivain », dit l’un d’eux, qui se déclare chômeur.

Toute catégorisation en effet risque d’être vécue comme une violence exercée contre la personne de l’écrivain en tant qu’il est, par définition, irréductible à quiconque. En outre, toute réduction au nom commun d’écrivain risque d’attenter à la grandeur suprême, celle du grand écrivain – celui qui, conformément à l’éthique de singularité, est grand en tant qu’il est unique. Un poète évoque ainsi Kafka et Baudelaire : « Je ne pense pas qu’ils étaient des écrivains, c’était quelque chose d’autre. C’est réducteur, ce mot-là ! C’étaient des esprits si grands que. C’est réducteur, c’est trop réducteur ! C’est peu pour des gens comme ça ! Ils sont hors normes, parce qu’ils ont changé quelque chose : la série d’écrivains qui étaient avant eux, ils les ont transformés, et ils transformeront aussi les écrivains à venir. Ils sont trop grands ! »

« En réalité, je suis un artiste qui écrit, plutôt qu’un écrivain. Je ne suis pas du tout un homme de lettres. Et toute ma difficulté, justement, c’est d’échapper au statut d’homme de lettres que peu à peu on essaie de plaquer sur un homme qui écrit » : indépendamment même des problèmes posés par le contenu du stéréotype et par la difficulté de s’y identifier, cette question banale (« Qu’est-ce que vous faites dans la vie ? ») suffit à opérer un effet de réduction, donc de violence, qui explique la difficulté des écrivains à y répondre, et les stratégies employées pour le faire sans se renier eux-

mêmes. Car la forme spécifique de la violence en régime de singularité est la généralisation par l'assignation à une catégorie, forcément réductrice de ce qui fait l'irréductibilité du sujet : « Je ne veux pas avoir cet air-là, je ne veux pas que les gens me regardent avec cet éclairage-là, avec cet étalon-là, en disant, est-ce qu'il ressemble ou pas au modèle ? » La réduction au général est bien la forme première de toute violence en régime de singularité : « Moi, je trouve que chaque écrivain doit l'être dans sa singularité », résume l'un d'eux.

Le traducteur

« Je ne me sens pas très écrivain. Je ne me sens pas très écrivain, bien que je passe ma vie, le plus clair de mon temps, à travailler à ça. » Écrivant « depuis toujours » (une pièce de théâtre à neuf ans, un roman publié à quinze ans, puis des recueils de poésie, du théâtre encore, des contes, un autre roman), cet exilé évite pourtant (« par pudeur ») de se dire poète, en même temps qu'il a du mal à se dire écrivain.

D'abord, ayant longtemps vécu sous une dictature, il vit toute question relative à son identité (à l'hôtel par exemple) comme un contrôle policier, un passage de douane où mieux vaut jouer ce qui est « admis », « dans la normalité » (il se déclare alors professeur, ou traducteur, ce qu'il est également). Ensuite, il évite par principe toute assimilation au statut de « littéraire » tel qu'il est véhiculé par la presse, les médias, *Apostrophes*, et qui lui paraît – de même que la « chose parisienne » et tous les « faux rapports » propres à la mondanité – une dégradation, un rabaissement (« C'est toujours par le bas, cette image-là »), un statut « nocif pour la grande littérature » (« La grande, la très grande »), celle des Kafka, Borges, Beckett, ces « grands esprits » pour lesquels, parce qu'ils sont « hors normes », le mot écrivain est « trop réducteur ».

Une autre raison de sa réticence à employer ce mot est qu'il n'associe pas l'écriture à une profession : « Jamais je ne me suis dit que je voulais devenir écrivain ! Jamais, jamais, jamais ! Non, c'est un jeu, et ça continue à être un jeu ! Ce n'est pas une profession, non, non, non ! » Mais si c'est un « jeu », c'est moins au sens d'une activité ludique que d'une « mise en jeu » de toute la personne, où il s'agit de se « chercher soi-même » et de « chercher la pierre philosophale ». Cette fonction supérieure assignée à l'écriture – « aider », « porter témoignage » – s'exprime par des images d'expansion qui font écho à la « grandeur » des quelques « grands esprits » qui font la littérature : « Ce qu'il faut rechercher ? C'est s'agrandir soi-même. S'agrandir. Être plus vaste, comme un paysage, devenir un paysage, un continent » – jusqu'à « un infini, une perception infinie du cosmos ».

On retrouve là une conception très haute (« On écrit pour l'histoire de la littérature »), une exigence quasi mystique envers l'écriture : « Je suis un vocationnel », répète-t-il à plusieurs reprises avec un sourire d'excuse. Ainsi, lorsqu'on lui demande ce qu'il souhaiterait le plus, il répond immédiatement : « Continuer à écrire. » Et s'il est prêt à payer pour exercer cette activité, c'est qu'elle ne peut se réduire, pour lui, à la seule dimension professionnelle : « Je suis un vocationnel, ça c'est sûr. Même si je devais payer pour écrire, je paierais ! » Une telle vocation toutefois n'épouse pas la figure du créateur inspiré que viendrait investir, comme une grâce, la révélation : au contraire, il présente son travail comme un labeur acharné (« Il faut beaucoup de travail »), quasi artisanal (il s'agit, comme un horloger, d'« assembler des choses dans le silence »), voire manuel : « Ce n'est pas seulement un vouloir, c'est une chose physique en même temps. Si, il y a les vouloirs de l'intérieur, mais il y a la main aussi qui veut, la main, avec la volonté, ça va ensemble. À ce moment-là l'être apparaît, surgit. Il y a une éclosion de l'être. Autrement, l'être reste caché pour toujours. »

Il y a là une forme de modestie du poète, qui met sur le même plan l'écrivain, le lecteur et le traducteur : « Entre le travail de mon traducteur et mon travail, il n'y a pas beaucoup de différence, non. Et même le lecteur : il n'y a aucune différence. Ce sont des temps différents du même travail. Le lecteur, c'est aussi créateur que l'écrivain. C'est aussi fort. Et la traduction, c'est une création. » Ainsi, il entretient un rapport particulièrement fort avec l'univers de la traduction, présentée comme une consécration : « Imaginez Borges écrivant ses contes dans l'anonymat presque total : est-ce qu'il pouvait se dire un jour qu'il allait être traduit ? » Car il est traducteur lui-même (sa feuille d'impôts, remplie par sa femme, le désigne comme « écrivain-traducteur »), amené par l'exil à écrire dans une langue tout en vivant et en étant reconnu dans une autre. Et surtout, sa relation même à l'écriture, qui privilégie la « musique », le « travail sur les mots » plutôt que le fait de « raconter une histoire », se rapproche de l'art du traducteur plutôt que du conteur – « une température des mots plutôt qu'une intrigue ». Aussi cette fonction de traducteur (« Le devoir et la tâche d'un écrivain, disait Proust, sont ceux d'un traducteur ») n'est-elle chez lui en rien subalterne, exprimant l'essence même de la littérature en ce qu'elle a de plus haut – puisqu'il s'agit bien, par l'écriture, de « traduire son âme ».

Ainsi l'on peut être dit (désignation) écrivain sans pour autant se dire (représentation) écrivain, comme on peut se dire tel sans toutefois l'être dit. On peut aussi être dit écrivain sans pour autant se sentir tel (autoperception), ou bien, à l'opposé, se sentir écrivain bien avant de pouvoir prétendre à être désigné comme tel : « Pendant quinze ans je me suis dit : “Je suis écrivain, je suis écrivain, je suis écrivain !”, sans avoir, comme on dit, rien à dire ! » Car ce sentiment d'identité peut préexister non

seulement à son objectivation dans une œuvre ou à sa reconnaissance par autrui, mais aussi à l'activité même qui lui est rattachée, dès lors que, préalablement à l'acte d'écrire et au projet d'une œuvre, c'est la représentation de l'écrivain comme tel qui fonde la projection de soi-même sur un « devenir écrivain » (« Je voulais devenir écrivain »¹⁶), voire un « pouvoir se dire » tel : « Ce dont je me souviens, c'est d'avoir toujours eu envie de le dire ! »

Autoperception, représentation, désignation : il faut donc distinguer entre les trois moments du travail identitaire pour saisir la complexité des conditions nécessaires à la construction d'une cohérence de soi. Celle-ci apparaît ainsi non comme une condition normale de l'existence mais comme un privilège ou, lorsqu'il n'est pas donné d'emblée, comme le fruit d'un travail complexe – notamment, pour un écrivain, cette coïncidence entre désignation et autoperception que permet la reconnaissance d'autrui. C'est à ces conditions que peut se maintenir un sentiment d'identité relativement vivable, qui n'expose pas le sujet à une crise permanente. Car il ne va pas de soi d'« être » quelqu'un, surtout lorsqu'il s'agit d'être un créateur – et en particulier un écrivain.

¹ Ce dernier terme est à la fois plus général, puisqu'il s'applique à toute activité relevant juridiquement du « code de la propriété intellectuelle et artistique », et plus spécifique lorsqu'il est utilisé de façon expressément laudative – comme dans le cinéma dit « d'auteur ».

² Cf. Gilbert DISPAUX, *La Logique et le quotidien*, op. cit.

³ Cf. Émilien CARASSUS, *Le Snobisme et les lettres françaises. De Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1914*, Armand Colin, Paris, 1966.

⁴ « Remplaçant les anciennes figures de héros dans une substitution décisive d'imaginaire, il représente alors la forme supérieure du grand homme » (Jean-Claude BONNET, « Le fantasme de l'écrivain », art. cit., p. 260).

⁵ Cf. Saul KRIPKE, *La Logique des noms propres*, Minuit, Paris, 1982.

⁶ Robert MUSIL, *L'Homme sans qualité*, 1931, Seuil, Paris, 1982, I, p. 513.

⁷ Dominique NOGUEZ, *Le Grantécrivain, et autres textes*, Gallimard, Paris, 2000, p. 13.

⁸ « L'art, à un tel moment, n'est plus qu'une manière mémorable de s'unir à l'histoire. Les grands personnages historiques, les héros, les grands hommes de guerre, non moins que les artistes, se

mettent aussi à l'abri de la mort ; ils entrent dans la mémoire des peuples ; ils sont des exemples, des présences agissantes », Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 112.

9 AMIEL, *Journal*, 17 juillet 1877, *op. cit.*, p. 410.

10 Cf. Nathalie HEINICH, « Façons d'être écrivain : l'identité professionnelle en régime de singularité », *art. cit.*

11 Sur les variations dans la déclaration de profession, cf. Laurent THÉVENOT, « L'économie du codage social », *art. cit.*

12 Christine PLANTÉ signale ainsi l'apparition, au XIX^e siècle, de termes ironiques – *auteurs, autrices, auteuses et autoresses* – utilisés par des hommes pour disqualifier leurs consœurs (*La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Seuil, Paris, 1989, p. 25).

13 Charles-Ferdinand RAMUZ, *Journal*, 10 octobre 1902, *op. cit.*, p. 71.

14 Ce passage du discontinu au continu marque ce que Gilbert Dispaux appelle la « polarisation » des énoncés, qui contribue à discriminer entre « jugements d'observateur » (non polarisés, avec critère défini), « jugements d'évaluateur » (avec un critère toujours indéfini), et « jugements de prescripteur » (polarisés, avec critère défini). Cf. G. DISPAUX, *op. cit.*, p. 162.

15 Cf. Louis DUMONT, *Essais sur l'individualisme*, *op. cit.*

16 Robert MUSIL, *Journaux*, Seuil, Paris, 1981, II, p. 442.

//

Relativisations

Critiques

« Nous, les Suprêmes Poètes qui vénérons les Dieux et qui n’y croyons pas. »

Paul Verlaine

Nombreux sans doute sont les lecteurs qui se seront étonnés de voir aussi souvent cité, dans un ouvrage de sociologie, un auteur tel que Maurice Blanchot, incarnation par excellence d’une conception quasi mystique de la littérature, bien éloignée de toute réduction matérialiste voire, diront certains, de toute observation réelle. Mais c’est que notre problématique, étant centrée sur la spécificité de l’identité d’écrivain, ne pouvait qu’orienter l’espace des possibles en direction des figures les plus typiquement littéraires (et de leur expression la plus inspirée : d’où également l’abondance des extraits d’entretiens avec des poètes, pourtant faiblement représentés dans le corpus) – autrement dit, pour reprendre les termes de Bourdieu, proches du pôle le plus « autonome » du « champ littéraire », ou encore de « l’art pour l’art » romantique.

Il est temps à présent de redresser la barre de la description, en nous intéressant aux critiques de cette conception et, en particulier – parce que s’y condense l’essentiel des enjeux – aux critiques de l’inspiration, dont nous allons voir qu’elles sont nombreuses et variées. Mais il ne s’agira pas, on l’aura compris, d’y adhérer – pas plus qu’il ne s’est agi jusqu’à présent de prétendre que tout écrivain est forcément condamné au compromis, voué à l’indétermination, totalement investi dans l’écriture, solitaire, saisi par la vocation et aspirant à la grandeur : il s’agit – conformément à l’impératif

webérien de suspension du jugement de valeur – d’analyser ces critiques, en en dégagant les logiques qui font sens pour les acteurs – conformément à l’orientation webérienne vers une sociologie compréhensive – tout en utilisant la méthode – elle aussi webérienne – de l’analyse typologique.

Des écrivains critiques de leur image

Contrairement à ce qu’on pourrait croire, l’adhésion et la critique des valeurs inspirées ne se partagent pas entre ceux qui appartiennent au monde de la littérature et ceux qui n’y appartiennent pas : car il n’est pas de plus virulents contempteurs des images de sens commun que les écrivains eux-mêmes.

L’artisan

« Quand on vous demande ce que vous faites dans la vie, qu’est-ce que vous répondez ?

– Je réponds “écrivain”. Mais en général, la plupart des gens à qui on dit ça, ça les étonne beaucoup, parce qu’écrivain, ce n’est pas un métier !

– Mais “écrivain”, vous le dites en toutes circonstances ?

– Je ne le dis jamais !

– Mais quand on vous demande ce que vous faites ?

– Ah, là oui, je le dis : que voulez-vous que je dise ? Mais moi, je ne le dis jamais ! »

Comment comprendre une réponse aussi contradictoire ? En faisant l’hypothèse que la contradiction n’est qu’apparente : il existe, derrière cette stratégie complexe d’autoprésentation, une logique, une cohérence. Il s’agit en effet pour cet homme de gérer sans contradiction subjective une situation objectivement contradictoire, que l’on pourrait résumer en ces termes : comment faire un métier de ce qui n’en est pas un ? Comment normaliser ce qui a pour principe d’échapper à la norme, réduire un privilège, désingulariser un statut singulier ? Il va déployer pour cela des ressources argumentatives que ne renierait pas un sociologue professionnel – du moins un sociologue critique.

« Je ne le dis jamais » : il faut comprendre là qu’il ne se présente jamais spontanément, de lui-même, comme écrivain, n’utilisant ce terme qu’en réponse à une question. Pourquoi une telle prudence ? Ce n’est pas, certes, qu’il ait honte d’être un écrivain : au contraire, c’est pour lui un motif de fierté évidente. Ce n’est pas non plus qu’il n’investisse pas suffisamment ce statut pour se l’approprier : il écrit à plein temps, a déjà publié plusieurs romans et essais,

et gagne sa vie, bon an mal an, avec ses droits d'auteur et ses piges de critique littéraire. Non : ce qui l'arrête, c'est « l'image romantique », comme il le dit lui-même, de l'écrivain, image qu'il refuse et qu'il ne cesse de dénoncer, avec insistance et humour, revenant volontiers sur ce thème qui manifestement lui est cher, avec des arguments longuement affûtés.

« Je suis allé faire une conférence, raconte-t-il, pour une centaine de jeunes ouvriers ou cadres, qui ont découvert ce qu'était un écrivain : ils n'en avaient absolument aucune notion ! Enfin, ils savaient qu'il y avait des écrivains, mais aucune notion que ça pouvait être un métier ! Dans l'esprit de la plupart des gens, il y a encore une image très romantique de l'écrivain. Un écrivain, pour eux, c'est quelqu'un qui n'est pas très normal, c'est évident ! » Il se méfie tellement de ce stéréotype qu'il lui faut veiller en permanence à ne pas entretenir ce « baratin », même lorsqu'il s'agit, simplement, de décrire son emploi du temps : « Dès que j'ai le pied levé – bon, là je vais vous faire un petit numéro très littéraire, qui a l'air très baratin, mais c'est vrai : dès que j'ai le pied levé, si je pouvais, je passerais du lit à mon bureau ! Ça, ça relève un peu de ce que je vous disais tout à l'heure, et c'est pour ça que je ne le dis jamais dans mes conférences, parce que ça donne une image très romantique, voyez, ça fait un peu baratin. »

L'important pour lui, c'est de normaliser le statut d'écrivain, au double sens où il s'agit de refuser et la valorisation, et la singularisation attribuées à une activité que l'on considère – à tort selon lui – « pas comme les autres ». Cette normalisation passe par le rabattement de l'écriture sur l'univers du métier, en tant que celui-ci est bien une valeur, mais une valeur ordinaire, accessible à n'importe quel travailleur, et en particulier à cette catégorie de travailleurs que constituent les artisans. Il convoquera ainsi, successivement, les charpentiers : « Moi, je ne dis jamais “Je suis écrivain” ! Vous ne dites pas “Je suis charpentier”, n'est-ce pas ? Pour moi, il n'y a aucune différence entre le charpentier et l'écrivain, je crois que c'est exactement la même chose : c'est un métier ! » ; puis, les menuisiers : « Parce que je trouve que quand un menuisier a fini une chaise, on ne va pas s'extasier, et lui-même, bon, eh bien il a fait sa chaise, point ! » ; enfin, les boulangers : « On entend ça chez certains critiques : il écrit trop ! Ce que je trouve absurde, parce qu'on n'a jamais dit qu'un boulanger fait trop de pain ! »

Cette assimilation insistante du « métier » d'écrivain à un artisanat n'est pas seulement une profession de foi : on la retrouve aussi dans la façon dont il évoque sa pratique, utilisant souvent les termes de « métier » (« C'est comme ça que je suis entré dans le métier ») et de « travail » (le « travail d'écrivain »). Ce dernier, qui universalise l'activité d'écriture en l'assimilant au « monde du travail », est d'ailleurs si étroitement associé pour lui à la notion d'effort qu'il ne l'emploie pas pour l'écriture en premier jet : « Là, il n'y a pas de panne, c'est toujours le bonheur absolu, il n'y a pas d'angoisse. J'ai l'impression que je ne fais rien, parce que ça vient comme ça. Il n'y a absolument aucun effort à faire, il n'y a qu'à mettre un mot, et puis les deux cent mille autres arrivent. » Le travail, c'est seulement ce qui vient après : « Quand j'écris comme ça, pendant tout un après-midi, cinquante ou soixante pages, il ne faut pas oublier qu'il ne va en rester que quatre ou cinq ! Parce qu'après, bon, il y a le

travail ! Et le travail, c'est avec ces deux cent mille mots, d'en faire dix mille ! Alors là, c'est du travail, en ce sens qu'il faut couper, il faut réécrire – là il y a le travail ! Quand j'écris, c'est aussi du travail, mais le vrai travail, c'est au moment où il faut le mettre en place, le mettre en ordre, et en faire ce qu'on appelle une œuvre. » Et dans son désir d'affirmer le caractère laborieux de l'écriture, il va jusqu'à mettre en avant le terme de « travail » là même où spontanément il parle d'« écriture » ; ainsi, quand on lui demande par quel mot il qualifie son activité, pour lui-même ou pour ses proches, il répond à plusieurs reprises « travailler » ; et il faut que la question lui soit posée non sous une forme générale – incitant au discours normatif – mais sous une forme spatio-temporellement définie – incitant au discours descriptif – pour que le « travail » cède la place à l'« écriture » : « Par exemple, qu'est-ce que vous avez fait hier ? » – « Ce que j'ai fait hier ? Eh bien, j'ai écrit ! »

Sa pratique même de l'écriture est structurée par les caractéristiques de l'univers artisanal. Il l'exerce en effet d'une façon domestique, qui le rive à plein temps chez lui : « Quand j'étais seul, je me mettais à ma table disons à midi, parce que je me levais à peu près à onze heures, j'écrivais de midi à huit heures, j'arrêtais à huit heures pour voir le journal télévisé, après ça je me faisais deux ou trois heures de télé pour me laver le crâne, et je me remettais à écrire, de onze heures-minuit jusqu'à quatre heures du matin. » Il insiste sur sa dimension manuelle : « C'est une activité physique d'écrire ! Les écrivains qui écrivent directement à la machine, moi, je ne comprends pas ! » Contrairement à un emploi salarié, elle est sans limite d'âge : « Si jamais je vis jusqu'à quatre-vingt-dix-sept ans, j'espère écrire encore ! Quand on fait quelque chose pour laquelle on se sent fait, pour laquelle on est fait, que l'on aime faire, je crois vraiment qu'il n'y a pas de limite, et que le bonheur, c'est de pouvoir le faire jusqu'au bout. Et dans le métier d'écrivain, on peut toujours écrire ! » Idéalement, elle prend une forme familiale : « Quand j'entre dans une maison d'édition, j'ai toujours le désir, parfois l'impression – et souvent la bêtise, parce que je me trompe – de me sentir en famille. Mais là encore, c'est une telle entreprise, une telle usine, une maison d'édition ! » Mais finalement, elle est essentiellement solitaire : « Je me suis laissé avoir une fois par une amie, qui m'a entraîné malgré moi au SELF, le Syndicat des écrivains de langue française, et j'ai fini par céder : j'y suis allé deux ou trois fois, mais je suis parti très vite, parce que d'abord je suis antigroupiste, et en plus parce que le métier d'écrivain, quoi qu'en disent les écrivains qui veulent faire du groupisme, c'est un métier solitaire ! »

La façon même dont il est « entré dans le métier », comme il dit lui-même, évoque l'artisanat, où les frontières sont relativement claires, construites sur des compétences spécifiques, actualisées en une activité permanente et totale par l'embauche ou la mise à son compte, même si l'individu a du mal à en vivre. Il peut ainsi dater le jour où – à l'approche de la quarantaine, et ayant déjà publié un roman – il décida de jeter, comme il dit, son bonnet par-dessus les moulins, quittant sa « profession » d'enseignant pour « vivre de sa plume » et embrasser, du jour au lendemain, le « métier » d'écrivain : « Un beau jour, comme ça, j'ai été voir le directeur de l'école dans laquelle j'étais – c'était trois jours avant les vacances de Pâques – et je lui ai dit : il faut que vous me trouviez un remplaçant, parce que je ne reviens pas. Non, je ne me mets pas en congé, je quitte l'enseignement, c'est tout ! » Il ne fait

cependant remonter qu'aux quatre ou cinq dernières années la possibilité de « vivre moyennement » de sa plume (et non pas, précise-t-il, de ses livres, car ce sont les adaptations radiophoniques et les critiques littéraires qui le nourrissent beaucoup plus que les droits d'auteur), après de longues années de « misère absolue ». Jamais cependant, après s'être « installé » comme écrivain, il ne voulut avoir recours à un « second métier », dont il considère qu'il est en réalité, le plus souvent, un « premier métier », exercé aux détriments de l'écriture : « Je n'ai fait que cela, c'est-à-dire que contrairement à la plupart de mes confrères qui sont moins fous peut-être et qui ont tous ce qu'on appelle un second métier, moi j'ai dit tant pis, on verra bien ce qui se passera, les périodes de vaches enragées, comme on dit. Mais ça, c'est quelque chose dont je ne parle à peu près jamais, parce qu'on tombe très vite dans les stéréotypes, dans la plainte, ah que j'ai souffert, les affres, etc. »

Cette volonté de maintenir coûte que coûte sa conception du statut d'écrivain dans le moule de l'artisanat semble relever d'une solidarité de classe avec un milieu d'origine très modeste : fils de petits employés de la banlieue parisienne, il eut la chance d'être adopté à l'adolescence par un autodidacte, qui lui donna le goût de la lecture – et dont il parle, significativement, comme d'un « second père », de même que l'écriture fut un « second métier ». Ainsi, il se fait une fierté de se déclarer, à la Sécurité sociale, « salarié » (« et non pas profession libérale »), mais « salarié sans employeur » (car il dit, à propos des journaux qui le rétribuent comme pigiste, que « ce sont mes éditeurs, mais ce ne sont pas mes employeurs »). Voilà qui, on l'imagine, posa quelques problèmes à l'employée chargée d'enregistrer son cas, au point qu'elle finira par l'envoyer s'expliquer avec le directeur : « Elle me demande, Êtes-vous salarié ? – Je réponds oui. – Quelle est l'adresse de votre employeur ? – Et je réponds : Je n'ai pas d'employeur. C'est quelque chose qui la déroute, parce qu'un salarié qui n'a pas d'employeur, ça n'existe pas ! Or si, ça existe : la preuve ! Et j'ai pu une fois rencontrer le directeur, parce que personne ne voulait admettre que j'étais salarié et que je n'avais pas d'employeur. Alors ça aussi, ça relève de ce qui peut faire un décalage entre ce que vous faites et l'idée de métier et de profession pour les gens ! »

Cette seconde contradiction est l'homologue de celle qui, au début de l'entretien, le poussait à se dire écrivain – parce que c'est son métier – tout en ne se déclarant jamais tel – parce que ça fait trop « romantique ». On a, là encore, une tentative de compromis, paradoxalement cohérente, entre la fidélité à soi-même que constitue l'assimilation au « métier » (salarié), et la fierté d'une ascension qui lui a permis de devenir « écrivain » (sans employeur) : double et contradictoire impératif, qui lui interdit de recourir aux catégories existantes, pourtant parfaitement cadrées dans le code des occupations (« professions intellectuelles et artistiques ») et la juridiction fiscale (« droits d'auteur »).

Mais paradoxalement, ce souci de normalisation, qui lui interdit de reconnaître la spécificité de son statut et lui rend *a priori* suspecte toute idéalisation « romantique » de l'activité littéraire, est en même temps ce qui le pousse à se singulariser, à l'intérieur de ce milieu qu'il voudrait tant désingulariser. C'est, d'une part, la singularisation de celui qui refuse de se plier au moule : « Quand je vais à un guichet de la Sécurité sociale, la brave jeune femme qui est là, elle ne comprend pas, et je comprends très bien qu'elle ne comprenne pas, parce qu'elle

n'en rencontre pas souvent ! » Et c'est, d'autre part, la singularisation jouée, au second degré, de celui qui, partant en guerre contre les stéréotypes de la singularité, se fait le champion, forcément singulier, du refus de la singularité. Mais c'est bien dans ce paradoxe que se maintient l'équilibre entre intégration au milieu d'arrivée et fidélité au milieu d'origine : un équilibre nécessaire à la cohérence identitaire, malgré la césure de cette vie partagée entre un « avant » et un « après » du statut d'écrivain (« L'idée d'être écrivain, pour moi, c'était une question totalement exclue quelques années avant ! ») ; mais un équilibre fragile, qui demande à être constamment ré-éprouvé (d'où l'aspect très « rodé » de ses réponses) – tant il ne va pas de soi de faire, de sa propre personne, un compromis entre deux univers.

De Flaubert à Claude Simon, on n'en finirait pas de citer les écrivains qui prennent le contre-pied de la topique inspirée. Mais c'est souvent de façon contradictoire : le 13 décembre 1846, Flaubert écrit qu'« il faut se méfier de tout ce qui ressemble à de l'inspiration et qui n'est souvent que du parti pris et une exaltation factice que l'on s'est donnée volontairement et qui n'est pas venue d'elle-même » ; or le 18 juillet 1852, il évoque avec exaltation « ces trente-six heures olympiennes » où il n'a cessé de travailler, avec « une rage de style au ventre », à la suite de quoi il a « joui là de quelques instants de force et de sérénité immense dont on garde le souvenir et qui font passer par-dessus bien des misères ».¹ De même, près d'un siècle et demi plus tard, Claude Simon déclare dans une interview travailler « avec beaucoup de peine, comme un ouvrier, ou plutôt comme un artisan : en me mettant à la table tous les jours, à la même heure. Et sans abandonner quand ça ne marche pas »². Plus généralement, il stigmatise « la dévaluation de cette notion de travail [...] : l'écrivain est alors dépossédé du bénéfice de ses efforts au profit de ce que certains ont appelé l'“inspiration”, qui fait de lui un simple intermédiaire, le porte-parole dont se servirait on ne sait quelle puissance surnaturelle, de sorte qu'autrefois domestique appointé ou consciencieux artisan, il voit maintenant sa personne tout simplement niée : ce n'est tout au plus qu'un copiste, ou le traducteur d'un livre déjà écrit quelque part, une sorte de machine à décoder et à délivrer en clair des

messages qui lui sont dictés depuis un mystérieux au-delà »³. Mais qui, après cela, se douterait que ce fut lui aussi qui déclara, dans la plus pure tradition inspirée : « Un livre, je l'écris, il s'écrit, il m'écrit ? »

Quels que soient les auteurs – écrivains ou pas – de ces critiques de l'inspiration, celles-ci se répartissent, nous allons le voir, en trois grands types, renvoyant chacun à des systèmes de valeur clairement affirmés.

La critique rationaliste

Une première catégorie de critiques s'oppose à l'inspiration au nom de la raison, éventuellement équipée par la science : il s'agit alors de disqualifier la « croyance » en l'inspiration en tant qu'« irrationnelle », « mystique ». Ce discours est très présent chez les commentateurs lettrés : tels ceux du *Ion* de Platon – rhapsode se disant inspiré par les dieux – qui hésitent entre une lecture littérale, consonnant avec l'éloge socratique des poètes dans le *Phèdre*, et une lecture ironique (« Le dieu a choisi le poète le plus médiocre pour chanter par sa bouche », affirme Socrate), confirmant la suprématie platonicienne de la science et de la philosophie⁴.

L'idée d'une « antinomie de la raison et de la faculté poétique » s'enracine, comme l'a montré Paul Bénichou, dans la philosophie des Lumières⁵ ; à l'époque romantique, l'appel à l'inspiration littéraire suscitera immédiatement sa disqualification rationaliste. Ainsi Rémusat rendait compte en 1828 du *Cromwell* de Hugo : « Qu'on aime à voir dans la poésie une inspiration céleste ; qu'ainsi que le don des miracles, le génie exerce sur ceux qui le possèdent une puissance mystérieuse ; que ce soit une voix divine qui parle en eux à leur insu ; que le vrai poète soit un enfant sans raison, mais sublime par instinct, j'y consens : mais je dis que le temps est passé où il en était ainsi, supposé que ce temps ait jamais existé. Sans doute il y a toujours dans le poète une faculté particulière, dont l'origine lui échappe comme celle de toutes nos facultés naturelles ; il a reçu un don, il ne sait comment il l'a reçu, et c'est ce don qu'on nomme le talent. Mais

auprès de ce talent la raison se place comme un témoin, comme un juge ; elle l'observe, elle l'éclaire. »⁶

Bénichou, qui cite cet article un siècle et demi après, est lui-même tout aussi méfiant à l'égard de la « vision de Naples » de Lamartine évoquée précédemment : « Nous avons de bonnes raisons de mettre en doute la véracité d'un témoignage si tardif », souligne-t-il, avant de reconnaître qu'il « appuie cependant le fait général qui nous intéresse : l'élargissement soudain en 1821, par une influence éprouvée comme surnaturelle, de l'horizon épique de Lamartine »⁷. Et c'est de même que son contemporain Meschonnic prend ses distances envers Blanchot, accusé d'ouvrir la voie à une « esthétique théologique »⁸ et « de vouloir sacraliser l'écriture, d'élaborer un mythe de la littérature et une mystique de l'écriture, bref de fonder une religion littéraire au lieu de jeter les bases d'une pensée poético-politique »⁹.

Ici, nous ne sommes pas par hasard dans les années soixante-dix. Celles-ci en effet conjoignent remarquablement la critique rationaliste de tout ce qui touche au paranormal voire, plus généralement, au religieux (c'est « l'impopularité de l'expérience mystique » qu'évoque Paul Veyne à propos de René Char¹⁰), avec la critique politique de tout ce qui attente à l'égalité démocratique : deux propriétés bien résumées par ce que Bénichou nomme le « privilège mystérieux du poète ».

La critique politique

Les valeurs associées à l'inspiration et à la vocation – nous l'avons vu à propos de la « montée en singularité » – vont de pair avec des ressources radicalement opposées à une distribution démocratique en fonction des mérites : exceptionnalité du don, élection de la vocation, grâce de l'inspiration, laissent fort peu de place à une quelconque mise en commun, et moins encore à une illusion d'égalité.

Judith Schlanger a remarquablement explicité cette tension entre la revendication d'un « droit universel » à choisir son occupation, et le fait que ce droit « a pour signature première et pour illustration évidente des cas singuliers, qui sont étrangers par définition à l'expérience courante. Les grandes vocations, les grands noms, les grandes œuvres sont un idéal surplombant qui n'englobe par le tout-venant des vies et des personnes »¹¹. Cet élitisme vocationnel (même si, ajoute-t-elle, « faute de transcendance, c'est une élection du hasard »¹²), qui laisse peu de place au mérite, voire au travail, est un héritage évident de l'aristocratie romantique : « Le type même (ou le stéréotype) de la vie vouée n'est donc pas un modèle réaliste que beaucoup pourraient partager en droit, mais une exception et un privilège. Une exception éclatante, singulière, problématique, définie comme problématique ; et un privilège qui déporte le mérite vers la chance. L'idée proprement démocratique de la vocation comme appropriation active de sa propre vie en fonction de ses goûts et de ses aptitudes, ce qui est l'affaire de chacun et de tous, cette idée est doublée et compliquée par l'idée que les vocations par excellence sont les vocations culturelles nobles. »¹³

Chance de l'élection plutôt que répartition des biens en fonction des mérites, des rangs ou des besoins : le sentiment d'injustice associé à l'inspiration n'est guère arrêté que par l'argument du hasard, recours minimal contre le déferlement de l'envie que risque de provoquer une inégalité non justifiable¹⁴. On comprend ainsi la vulnérabilité des valeurs inspirées à la critique politico-morale au nom de l'égalité des chances, qui verra en ces valeurs une « idéologie », foncièrement réactionnaire parce qu'inégalitaire. Et même les porteurs d'une conception inspirée de la création devront alors en moduler les effets élitistes par le contre-feu de l'effort, du don de soi et de la discipline – telle Ariane Mnouchkine, metteur en scène « inspirée » en même temps qu'« engagée » : « Quel est le bon effort ? Où est le rapport entre l'effort et la création ? Qu'est-ce qui est

donné et donc reçu, par ce qu'on veut : les dieux ou la muse dont nous sommes le médium ? Comment doit se préparer le médium pour redonner ce qu'il a reçu ? Tout est là, entre forme et fond. On reçoit une inspiration, j'en suis sûre. Il n'y a pas d'acteur, pas d'auteur sans médium. Où est l'effort pour devenir ce médium réceptif ? Où est la discipline là-dedans ? La partie rigoriste, corsetée, qu'il faut admettre avant de voir quelqu'un voler. Les très jeunes que je rencontre, je sens les gens autour d'eux chercher à leur éviter l'effort. Ce mensonge est meurtrier. Suis-je trop moraliste ? »¹⁵

La critique artiste

À cette critique politico-morale, adossée aux valeurs démocratiques du travail, du mérite et de la distribution commune des ressources, s'ajoute – souvent chez les mêmes personnes – une critique que l'on peut qualifier d'« artiste », au sens où elle s'oppose aux stéréotypes de sens commun en maintenant la singularité du monde de la création contre toute réduction désingularisante, y compris lorsque celle-ci prend la forme d'un stéréotype de singularité. C'est Baudelaire se moquant de ces écrivains qui « affectent l'abandon, visant au chef-d'œuvre les yeux fermés, pleins de confiance dans le désordre, et attendant que les caractères jetés au plafond retombent en poème sur le parquet »¹⁶ ; ou encore, c'est Claude Simon qui, dans l'interview précitée, s'étonne : « Peut-on croire qu'il existe encore dans le monde des lettres des gens qui perpétuent l'image populaire de l'artiste aux longs cheveux écrivant fougueusement d'un jet, sous la dictée de l'« inspiration » de la Muse ? »

On reconnaît cette catégorie de critiques à ce qu'elles s'opposent explicitement aux « gens », porteurs d'une conception de la création à la fois commune, extérieure et déformée. Ainsi, cette jeune romancière : « Les gens qui me connaissent sont étonnés de voir comment je travaille, parce que les gens qui n'écrivent pas croient à l'inspiration. Ils marchent sur une

idée d'adolescent qui écrit un poème, alors qu'un roman c'est tellement à plus long terme ! Donc ils sont étonnés de me voir travailler, c'est-à-dire de me lever, de m'asseoir à ma table, d'en sortir trois heures après, un peu blanche, un peu vide, et d'avoir écrit une demi-page, ou une page, et d'avoir l'impression que j'ai bien travaillé et que je n'ai pas arrêté. De ça, ils sont très, très étonnés ! Ce n'est pas du tout dans la tête des gens, tout ce temps ! » Les écrivains sont généralement très conscients de ces « images » stéréotypées qui préexistent à toute activité d'écriture, et contre lesquelles il faut, pour préserver sa singularité, savoir se situer, sinon en opposition, du moins avec la distanciation ironique de celui qui n'en est pas dupe : tel ce romancier évoquant « l'image traditionnelle de l'artiste maudit, version années quatre-vingt, c'est-à-dire version médiatique, version époque médiatique ! ».

Là encore, la dénonciation des « médias » vient soutenir, sous la forme démocratique de l'opposition aux pouvoirs illégitimes, une critique du sens commun qui, sinon, risquerait de virer au mépris élitiste envers les illusions populaires, les naïvetés des profanes. Car la critique « artiste », appuyée sur la défense de la singularité contre les lieux communs, est toujours menacée de virer à l'aristocratie, alors qu'elle est souvent le fait des mêmes – socialement progressistes autant que partisans de l'authenticité artistique – qui opposent à l'inspiration la critique politique, appuyée sur la défense de la démocratie : irréductible contradiction propre à la culture de gauche à l'époque moderne, et qui ne trouve de solution – de compromis, bien sûr – que dans la dénonciation des « médias », utile exutoire permettant de concilier le mépris du populaire avec le dénigrement des pouvoirs.

Barthes se moque

Cette critique ironique des stéréotypes populaires et de la « mythologie » de l'inspiration, propre aux représentations communes que véhicule la « société bourgeoise », a trouvé l'une

de ses plus brillantes applications avec les *Mythologies* de Roland Barthes. Feignant d'appliquer à notre propre société une analyse anthropologique des « croyances », entièrement construite sur leur dénonciation, elles anticipaient sous une forme alléguée, à la fin des années cinquante, la posture que popularisera une génération plus tard la sociologie critique inspirée de Bourdieu. On se souvient ainsi du fameux « L'écrivain en vacances »¹⁷ : « Gide lisait du Bossuet en descendant le Congo. Cette posture résume assez bien l'idéal de nos écrivains "en vacances", photographiés par *le Figaro* : joindre au loisir banal le prestige d'une vocation que rien ne peut arrêter ni dégrader. [...] À peine pourvu d'un attribut social (les vacances en sont un fort agréable), l'homme de lettres retourne bien vite dans l'empyrée qu'il partage avec les professionnels de la vocation. Et le "naturel" dans lequel on éternise nos romanciers est en fait institué pour traduire une contradiction sublime : celle d'une condition prosaïque, produite, hélas, par une époque bien matérialiste, et du statut prestigieux que la société bourgeoise concède libéralement à ses hommes de l'esprit (pourvu qu'ils lui soient inoffensifs). Ce qui prouve la merveilleuse singularité de l'écrivain, c'est que pendant ces fameuses vacances qu'il partage fraternellement avec les ouvriers et les calicots, il ne cesse, lui, sinon de travailler, du moins de produire. Faux travailleur, c'est aussi un faux vacancier. L'un écrit ses souvenirs, l'autre corrige ses épreuves, le troisième prépare son prochain livre. Et celui qui ne fait rien l'avoue comme une conduite vraiment paradoxale, un exploit d'avant-garde, que seul un esprit fort peut se permettre d'afficher. On connaît à cette dernière forfanterie qu'il est très "naturel" que l'écrivain écrive toujours, en toutes situations. D'abord cela assimile la production littéraire à une sorte de sécrétion involontaire, donc tabou, puisqu'elle échappe aux déterminismes humains : pour parler plus noblement, l'écrivain est la proie d'un dieu intérieur qui parle en tous moments, sans se soucier, le tyran, des vacances de son médium. Les écrivains sont en vacances, mais leur Muse veille, et accouche sans désespérer.

Le second avantage de cette logorrhée, c'est que par son caractère impératif, elle passe tout naturellement pour l'essence même de l'écrivain. [...] Ainsi la fonction de l'homme de lettres est un peu aux travaux humains ce que l'ambrosie est au pain : une substance miraculeuse, éternelle, qui condescend à la forme sociale pour se faire mieux saisir dans sa prestigieuse différence. Tout cela introduit à la même idée d'un écrivain surhomme, d'une sorte d'être différentiel que la société met en vitrine pour mieux jouer de la singularité factice qu'elle lui concède.

L'image bonhomme de "l'écrivain en vacances" n'est donc rien d'autre que l'une de ces mystifications retorses que la bonne société opère pour mieux asservir ses écrivains : rien n'expose mieux la singularité d'une "vocation" que d'être contredite – mais non niée, bien loin de là – par le prosaïsme de son incarnation : c'est une vieille ficelle de toutes les hagiographies. [...] Sans doute il peut me paraître touchant et même flatteur, à moi simple lecteur, de participer par la confiance à la vie quotidienne d'une race sélectionnée par le génie. [...] N'empêche que le solde de l'opération c'est que l'écrivain devient encore un peu plus vedette, quitte un peu davantage cette terre pour un habitat céleste où ses pyjamas et ses fromages ne l'empêchent nullement de reprendre l'usage de sa noble parole démiurgique.

Pourvoir publiquement l'écrivain d'un corps bien charnel, révéler qu'il aime le blanc sec et le bifteck bleu, c'est me rendre encore plus miraculeux, d'essence plus divine, les produits de son art. Bien loin que les détails de sa vie quotidienne me rendent plus proche et plus claire la nature de son inspiration, c'est toute la singularité mythique de sa condition que l'écrivain accuse, par de telles confidences. [...] [la contradiction] perdrait évidemment tout son intérêt dans un monde où le travail de l'écrivain serait désacralisé au point de paraître aussi naturel que ses fonctions vestimentaires ou gustatives. »

Inspiration et/ou travail

Rationalité des déterminations, au nom de la raison commune ; répartition démocratique des ressources, au nom de la justice ; singularité des dispositions, au nom de l'authenticité de la création : voilà donc les principales valeurs qui sous-tendent les critiques – rationaliste, politique, artiste – de l'identité d'écrivain dans sa conception la plus spécifique, centrée sur la notion d'inspiration telle que l'exalta en particulier le mouvement romantique.

Celle-ci, nous l'avons vu, s'est toujours vue contredite par l'éloge du travail, qui deviendra dominant chez les écrivains de la génération suivante – celle de « l'art pour l'art »¹⁸. Même ceux qui, tel Flaubert, témoignent d'expériences assimilables à des moments d'inspiration (les « hallucinations » décrites dans une lettre à Taine¹⁹), n'en revendiquent pas moins la primauté du travail – éventuellement assortie d'un appel rationaliste à la « Science »²⁰. Et Verlaine lancera, dans l'épilogue des *Poèmes saturniens*, une charge ironique contre « l'Inspiration superbe et souveraine », que l'on « invoque à seize ans », lui opposant « Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poètes/Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas » – à savoir « l'Obstination » et « la Volonté », « l'étude sans trêve », « l'effort inouï », « le combat non pareil ». Au xx^e siècle, nombreux seront les auteurs – notamment Valéry et Ponge – qui mettront le travail et l'artisanat au cœur de l'écriture. Comme le dit Daniel Oster, « la critique

d'une figure constitue dans la plupart des cas la production non critique d'une nouvelle figure²¹ ».

Cette mise en perspective historique est nécessaire à la compréhension de l'opposition entre inspiration et travail, où se joue l'essentiel de ce conflit de valeurs. Certes, on peut y voir l'expression de deux « régimes » de valorisation, ainsi que le fait Pierre Verdrager en opposant, dans son essai d'anthropologie de la critique, le « régime de volition » au « régime d'inspiration », comme la primauté accordée à la volonté contre la réceptivité, l'opacité du travail contre la transparence de l'illumination, la lenteur contre l'immédiateté, l'individualité contre l'altérité, l'action contre la passivité, la régularité contre l'irrégularité²². Mais la symétrie de cette opposition ne doit pas dissimuler une dynamique fondamentalement dissymétrique, puisque c'est par réaction au régime « vocationnel » de l'inspiration que s'est développé l'appel au régime artisanal du travail. Cette dissymétrie d'origine se double d'une dissymétrie hiérarchique, l'inspiration étant devenue une topique de sens commun alors que le travail est plutôt invoqué par les spécialistes : c'est, typiquement, l'usage lettré de la référence à l'artisanat, devenue une ressource privilégiée dans l'opposition « artiste » à la désingularisation par le lieu commun inspiré. Si donc la mise en évidence d'une telle opposition entre valeurs est nécessaire à sa description, cette forme d'« anthropologie symétrique » trouve toutefois ses limites dès lors qu'elle ne prend pas aussi en compte la dissymétrie de l'opposition pour les acteurs : à resymétriser, pour les besoins de l'analyse, ce qui est traité dissymétriquement par les acteurs, on risque de masquer, derrière la symétrie de la construction savante, les enjeux de sa dissymétrie effective.

Or pour comprendre l'actuelle inégalité des forces entre le modèle de l'inspiration et le modèle du travail, il importe de saisir ce qui sous-tend la critique de l'inspiration, rendant celle-ci particulièrement vulnérable, aujourd'hui, à la disqualification. En effet, la génération marquée par

Mai 68 a connu l'émergence conjointe d'une double et contradictoire exigence : d'une part, l'exigence de justice sociale, sous-tendue par le « régime de communauté » et l'accent mis sur l'égalité des chances ou l'équivalence des biens disponibles pour tous ; et d'autre part, l'exigence d'authenticité, sous-tendue par le « régime de singularité » et l'accent mis sur la spiritualité, la créativité, l'individualité des déterminations, l'irréductibilité des personnes à toute assignation « sociale » – cette exigence se redoublant, s'il le faut, d'une critique des lieux communs de la singularité. En régime de communauté, l'idéal d'authenticité est aisément critiquable comme illusion, naïveté voire élitisme bourgeois ; en régime de singularité, l'idéal de justice, réduit à un nivellement égalitariste ou à une mise en équivalence généralisée, est vulnérable à l'accusation d'inauthenticité du « social », de « conditionnement » des individus par la société, de réduction matérialiste des valeurs spirituelles incarnées par la création²³. C'est ainsi qu'à la critique artiste du stéréotype de singularité représenté, typiquement, par l'inspiration, s'ajoute la critique politique de l'élitisme des valeurs cultivées : régime de communauté et régime de singularité se conjoignent aujourd'hui pour disqualifier une topique devenue lieu commun.

Reste, cependant, la question : comment écrivent les écrivains ? Est-ce sous le coup de l'inspiration, ou grâce au travail ? Car si la sociologie peut, nous venons de le voir, comprendre les représentations des acteurs, rien ne lui interdit pour autant de renoncer à analyser leur expérience réelle. Mais pour répondre à cette question, il faut distinguer deux niveaux de discours : celui, descriptif, de l'observation effective, dont la caractéristique est d'être située dans l'espace et dans le temps ; et celui, normatif, de l'affirmation générale, qui prend la forme d'une profession de foi.

Or c'est seulement à ce second niveau de discours qu'on peut parler d'opposition entre inspiration et travail, par un privilège de principe accordé, pour les raisons que nous venons de voir, à l'une ou à l'autre.

Citons, par exemple, Queneau : « Il faut affirmer [position de principe vs constat] que le poète n'est jamais [général vs spatio-temporel] inspiré. »²⁴ Jouer le travail contre l'inspiration apparaît alors davantage comme une position polémique que comme le compte rendu d'une expérience : en d'autres termes, comme « jugement d'évaluateur » plutôt que comme « jugement d'observateur ». Dès lors en revanche qu'on se situe au premier niveau de discours – descriptif –, ce qui faisait figure d'opposition n'est plus qu'un séquençage temporel des moments de l'activité : « Au début d'un roman, il y a quand même une histoire d'inspiration : il y a des petits coups d'éclair, des petites éclaircies. Mais au bout de cinquante pages il y a déjà tellement d'éléments qui sont là et qu'il suffit de développer : c'est du travail ! », explique [description] une romancière, qui affirme en même temps [profession de foi] que « l'écriture, c'est vraiment être à ma table et travailler. Il n'y a pas une histoire d'inspiration ».

Travail et inspiration peuvent emprunter l'un ou l'autre de ces niveaux de discours, descriptif et normatif. Mais la probabilité des croisements change selon l'époque : si l'exaltation normative des valeurs inspirées était plausible aux premiers temps du romantisme, ce sont plutôt les valeurs du travail qui font aujourd'hui l'objet des professions de foi, utilisant la description effective des pratiques pour reléguer l'inspiration au rang de simple « illusion » – même si cette description permet de mettre en évidence aussi bien l'inspiration que le travail. La génétique des textes repère d'ailleurs ces deux « moments » de l'expérience d'écriture jusque dans les manuscrits, tels ceux de Flaubert, qui témoignent d'une « chorégraphie spatiale » variant selon les périodes : avant 1850, c'est la « tension entre le travail, la documentation et d'autre part la fougue d'une inspiration, d'un élan scriptural non encore totalement retenus, bien que critiqués » ; ensuite, c'est plutôt « l'acharnement d'une écriture retenue qui

n'avance plus que péniblement dans un corps à corps implacable avec les mots »²⁵.

Inspiration, travail : ces notions ne sont donc pas réductibles à des catégories logiques, relevant de découpages exclusifs les uns des autres – la même personne pouvant, selon les circonstances, défendre l'une ou l'autre de ces valeurs, attester l'une ou l'autre de ces expériences. C'est pourquoi elles relèvent d'une analyse typologique des discours et non d'une classification des individus. Elles ne sont guère réductibles non plus à des positions dans le champ littéraire : un auteur aussi représentatif du pôle « autonome » que Claude Simon peut parfaitement illustrer la critique politique, de même qu'un simple amateur de littérature pourra endosser la critique artiste pour peu qu'il ait senti le caractère désingularisant des stéréotypes de sens commun. C'est pourquoi une sociologie des champs n'est guère adaptée à une sociologie des valeurs – sauf à considérer celles-ci, dans la tradition matérialiste, comme une simple retraduction d'intérêts particuliers, ou comme une « sacralisation sociale »²⁶.

On aura compris, enfin, que le sociologue peut se donner pour objet ces deux niveaux de rapport à l'expérience – le descriptif et le normatif, le réel et les représentations –, puisqu'ils font tous deux partie de la réalité. Mais c'est à deux conditions : d'une part, il lui faut soigneusement dissocier ces registres énonciatifs, en prenant en compte le contexte de ces positions de principes ou de ces comptes rendus ; et d'autre part, il lui faut s'abstenir de toute réduction critique, soit par la minimisation des aspects de l'expérience qui ne correspondraient pas aux valeurs qui sont les siennes, soit par la réduction des valeurs défendues par les acteurs à des illusions que démentirait le réel, des « mythes » ou des « idéologies » ayant pour fonction – comme le soutenait Barthes – de transformer l'histoire en nature ou – comme le soutient la pensée marxiste et néomarxiste – les intérêts privés en idéologies générales²⁷. Les valeurs sont à considérer par le sociologue comme un élément fondamental de la vie sociale, qu'il n'a pas à

défendre, ni à critiquer mais seulement à analyser. Elles ne relèvent d'ailleurs pas d'une épreuve de vérité, mais d'une épreuve de cohérence : une valeur n'est ni vraie ni fausse, mais elle est, au mieux, plus ou moins cohérente avec d'autres valeurs, avec les actions qui visent à la réaliser, et avec l'état des choses.

C'est pourquoi il nous a fallu nous abstenir, tout au long de cette analyse, de lire les propos tenus par les intéressés à travers l'hypothèse du soupçon, qui amènerait à supposer qu'en s'exprimant sur les différentes dimensions de leur identité, les écrivains pourraient mentir ou, tout au moins, exagérer. Car il n'en resterait pas moins que ces discours, du seul fait qu'ils sont produits, sont congruents avec l'état d'écrivain tel que les intéressés sont en mesure de se le représenter ou de le représenter à autrui : ce en quoi cette représentation a une cohérence, et un sens.

¹ Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, *op. cit.*, I et II.

² *Les Nouvelles littéraires*, mars 1984.

³ Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, Minuit, Paris, 1986, p. 13-14.

⁴ Cf. par exemple la notice introductive d'Émile CHAMBRY, Platon, *Ion*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 403-404.

⁵ « Plus d'un libéral croit incompatibles le développement de la civilisation et celui de la poésie inspirée. Ce doute, né au XVIII^e siècle de la philosophie des Lumières elle-même, ne s'est pas dissipé, au contraire, à mesure qu'on a mieux connu les commencements poétiques des nations européennes et la poésie des primitifs. L'idée s'est ancrée d'une antinomie de la raison et de la faculté poétique. Plus ou moins clairement, ceux qui croient au développement rationnel du genre humain et qui pensent que la société européenne est entrée dans son âge adulte, ferment l'avenir à la poésie » (Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 322).

⁶ Cité par Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 328.

⁷ *Ibid.*, p. 184-185.

⁸ Henri MESCHONNIC, « Maurice Blanchot et l'écriture hors langage », *Les Cahiers du chemin*, n° 20, janvier 1974.

⁹ Max BILEN, *Le Sujet de l'écriture*, Gréco, Paris, 1989, p. 93.

¹⁰ « Après que j'ai deviné, à travers les poèmes, son expérience de l'extase, René me l'a confirmée verbalement, puis par écrit, et il lui arriva désormais de faire des allusions à cette expérience. Mais il n'en aurait jamais parlé le premier, par principe, par pudeur aussi, et surtout parce

qu'il savait combien l'expérience mystique est impopulaire, objet de ressentiment et entourée de légendes », Paul VEYNE, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, Paris, 1990, note 1 p. 223.

[11](#) Judith SCHLANGER, *La Vocation*, *op. cit.*, p. 30-31.

[12](#) *Ibid.*, p. 32.

[13](#) *Ibid.*, p. 31.

[14](#) Cf. Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur*, *op. cit.*

[15](#) Interview au *Monde*, 8 septembre 1999.

[16](#) Charles BAUDELAIRE, « Sur Edgar Poe » in Edgar POE, *Histoires grotesques et sérieuses*, Livre de poche, Paris, 1973, p. 340.

[17](#) Roland BARTHES, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 30-33.

[18](#) « Dans l'Art pour l'Art, l'invention présente des caractères tout autres. Le caractère d'improvisation disparaît entièrement des productions, et l'inspiration spontanée, ou soi-disant telle, fait place au travail suivi, régulier, méthodique, et avoué », Albert CASSAGNE, *La Théorie de l'art pour l'art*, *op. cit.*, p. 365.

[19](#) « D'abord une angoisse indéterminée, un malaise vague, un sentiment d'attente avec douleur, comme il arrive avant l'inspiration poétique, où l'on sent "qu'il va venir quelque chose" (état qui ne peut se comparer qu'à celui d'un fouteur sentant le sperme qui monte et la décharge qui s'apprête) », Gustave FLAUBERT, 1^{er} décembre 1866, *Correspondance*, *op. cit.* III, 1991, p. 572-573.

[20](#) « Pour que la France se relève il faut qu'elle passe de l'inspiration à la Science. Qu'elle abandonne toute métaphysique, qu'elle entre dans la Critique, c'est-à-dire dans l'examen des choses », Gustave FLAUBERT, lettre à George Sand, 8 septembre 1871, *ibid.*, IV, 1998, p. 376.

[21](#) Daniel OSTER, *Passages de Zénon*, *op. cit.*, p. 128.

[22](#) Pierre VERDRAGER, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, *op. cit.*

[23](#) Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO ont bien mis en évidence ces « deux mouvements contradictoires », aboutissant l'un et l'autre à une « critique du capital », l'un par la critique de l'inauthenticité, l'autre par la critique de l'illusion de l'authenticité (*Le Nouvel Esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 546-547).

[24](#) Raymond QUENEAU, *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, Paris, 1973, p. 126. Rappelons que Queneau fut l'un des fondateurs de l'OULIPO – « ouvroir de littérature potentielle » – qui se donnait comme objectif la contestation en acte du « mythe de l'inspiration », et par sa structure collective, et par la soumission de l'écriture à des contraintes formelles.

[25](#) Gisèle SÉGINGER, « Chorégraphies scripturales chez Flaubert. De l'inspiration à l'aspiration », *Génésis*, n° 11, 1997, p. 103-104.

[26](#) Claude LAFARGE, *La Valeur littéraire*, Fayard, Paris, 1983, p. 38.

[27](#) Sur les impasses de la notion de « mythe » en anthropologie, cf. Jean-Louis SIRAN, *L'Illusion mythique*, Les Empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson, 1998.

Historicisation

« La mode passe de la création involontaire. Le *mythe* du génie inconscient – voire imbécile – qui livrait au monde étonné d'incompréhensibles chefs-d'œuvre, appartient désormais aujourd'hui à l'histoire littéraire. »

Alain Robbe-Grillet

La critique des représentations singularisantes de l'écrivain constitue, nous venons de le voir, une forme de relativisation. S'opposer à une représentation, ou lui en opposer une autre c'est, toujours, l'inscrire dans un univers élargi, où elle perd son caractère absolu pour devenir, au mieux, un possible parmi d'autres et, au pire, une impossibilité, ne relevant pas du réel : fiction, illusion, idéologie ou, dans un langage plus savant et moderne à la fois, « mythe ».

Le mythe, selon Barthes, c'est l'histoire transformée en nature : d'où la tendance sociologique à faire de l'histoire un usage critique, en l'utilisant pour retransformer l'absolu en relatif, autrement dit pour casser la « croyance » au caractère naturel – à la fois universel et intemporel – des représentations, et mettre en évidence leur caractère « socialement construit ». Cet usage critique est loin toutefois d'épuiser les fonctions de l'histoire, laquelle nous permet avant tout d'élargir la connaissance et l'intelligence de l'expérience humaine, sans qu'il faille pour cela viser une « déconstruction » des savoirs antérieurs – comme l'ont exemplairement montré les travaux de Norbert Elias. Ainsi, la mise en perspective historique de l'identité d'écrivain constitue l'une des formes de sa relativisation : ce

qui n'en fait pas pour autant, nous allons le voir, une forme de critique – d'autant plus que les critiques mêmes qui en sont faites sont tout aussi susceptibles d'être historicisées.

De la professionnalisation à l'autonomisation

L'espace des possibles ouvert à l'identité d'écrivain, tel qu'il se présente aujourd'hui, a bien sûr des antécédents : ce pour quoi il a été possible d'emprunter nos exemples à des cas antérieurs, tel Flaubert, lorsqu'ils illustrent un rapport « moderne » à la condition d'écrivain, encore valable actuellement. On pourrait, schématiquement, décrire l'histoire de l'identité d'écrivain en France comme un triple déplacement de valeur : de la valorisation antique de l'œuvre créée à la valorisation moderne de la fonction de créateur, puis à la valorisation contemporaine du processus même de création.

Dans son histoire de la notion de génie, Edgar Zilsel montrait comment, dans l'Antiquité, le lieu de la valeur en matière de création avait commencé à se déplacer de l'objet créé à son créateur¹. À partir de la Renaissance, la fonction d'écrivain tend à se professionnaliser, non pas au sens où elle se détacherait de l'artisanat pour se rapprocher des professions libérales – comme ce fut le cas des arts de l'image qui, eux, relevaient des arts mécaniques et non pas libéraux² –, mais au sens où elle s'éloigne de l'amateurisme pour devenir de plus en plus spécialisée et rémunérée comme telle. C'est ainsi qu'à l'âge classique s'impose le terme même d'« écrivain », tandis que se forme un « milieu » littéraire³, qui se confondra vite avec le milieu parisien⁴. Au XVIII^e siècle apparaissent des sociétés d'auteurs, en même temps que les premières revendications touchant la protection juridique, qui aboutiront au XIX^e siècle à la mise au point du droit d'auteur : rompant et avec le droit du privilège, qui minimise la dimension commerciale au bénéfice de la relation de service entre auteur et public, et avec le droit de propriété, centré sur l'auteur comme producteur mais

n'accordant aucune spécificité à la création en tant que telle, les lois sur la protection des œuvres de l'esprit constituent une innovation juridique considérable, accompagnant une valorisation multiforme de la fonction d'auteur⁵.

Cette professionnalisation ne fut qu'un passage obligé vers une valorisation que Paul Bénichou a magistralement analysée comme le « sacre » de l'écrivain, et qui risquait fort de dévaluer les récents acquis permettant à un écrivain de vivre de sa plume. Rousseau déjà les considérait comme un objectif trop médiocre : « Écrire pour avoir du pain eût bientôt étouffé mon génie et tué mon talent », et « rien de vigoureux, rien de grand ne peut partir d'une plume toute vénale », affirmait-il au livre VIII des *Confessions*⁶. Dès l'époque des Lumières, et culminant avec le mouvement romantique du XIX^e siècle, se produit donc une « mutation anthropologique de la condition littéraire »⁷, où celui qui n'est plus seulement philosophe ou poète mais « écrivain » fait de la littérature une sorte de « magistère moderne », « sacerdoce laïc » dont le pasteur endosse le rôle de pédagogue des âmes, maître de vie et de vérité⁸. En même temps que cette « dignification de la littérature profane » s'impose l'idée d'une supériorité du génie poétique sur la raison, marquant le passage d'une définition « traditionnelle » à une définition « charismatique » de l'activité littéraire, dans le langage de Max Weber⁹ : l'« homme de génie » devient une nouvelle incarnation du prophète, « être providentiel, d'une essence supérieure », à la fois « élu et maudit » – tel le Zarathoustra de Nietzsche¹⁰.

Conjointement se produit, pour la première fois dans l'histoire occidentale, une élévation des arts de l'image au même rang que la poésie : succédant aux efforts des théoriciens du XVIII^e siècle pour repérer les liens entre littérature et arts du dessin, la mise en relation effective des hommes de lettres et des plasticiens, dans le deuxième tiers du XIX^e siècle, signe la promotion dont les artistes avaient fini par bénéficier en se détachant de l'artisanat¹¹. Ainsi se forme une « bohème » à la fois littéraire, artistique et

musicale, que soude une commune opposition aux valeurs bourgeoises¹². Il y a là un mouvement récurrent dans la formation des identités collectives, où le premier temps est celui d'une promotion hiérarchique (une « légitimation »), par assimilation à des valeurs supérieures : arts libéraux pour les arts mécaniques, aristocratie sociale ou prophétisme religieux pour la littérature, telle notamment que l'exalta le saint-simonisme¹³. Le second moment, lui, procède par « autonomisation », en affirmant la spécificité de l'activité en question, son irréductibilité à toute autre : c'est le mouvement de « l'art pour l'art » que décrit Albert Cassagne, dès la deuxième génération romantique, avec « son refus de commettre sa Muse au milieu des querelles politiques »¹⁴. L'écrivain n'a donc pas plus tôt obtenu un statut éminent dans le monde qu'il tend à se retirer des enjeux non strictement littéraires, refermant son univers sur la seule poursuite de la perfection artistique. Flaubert incarne exemplairement celui qui s'éloigne du combat politique au profit de la lutte avec les mots, dédaignant les sujets édifiants et les genres canoniques au profit des formes novatrices et des genres mineurs, tel le roman¹⁵ : mouvement qui, au tournant du siècle, anticipa ce qui allait se produire en peinture une génération après.

Du sacre de l'écrivain à la sacralisation de l'écriture

Professionalisation, promotion, autonomisation : telles sont donc, de la Renaissance au XIX^e siècle français, les grandes étapes dans l'investissement de la fonction d'écrivain. Elles vont de pair avec un déplacement des genres dominants : au XVII^e siècle, la figure type de l'écrivain est le poète ; au XVIII^e, le philosophe ; au XIX^e, l'auteur dramatique ; au XX^e, ce sera le romancier. Mais le moment de l'autonomisation tel que l'incarne Flaubert annonce une nouvelle inflexion, qui ne relève plus de ce premier déplacement de la valeur où le plaisir suscité par l'œuvre s'est mué en idéalisation de la fonction d'auteur. À l'époque contemporaine en effet – celle qui demeure la nôtre – s'est produit un second déplacement de la

valeur, qui ne touche plus seulement la fonction d'écrivain mais aussi, au pôle le plus spécifiquement littéraire, le processus même de création – « l'écriture ». On ne cesse ainsi de remonter vers l'amont : de l'œuvre créée à son créateur, et de son créateur à la création même, dont il n'est plus – nous l'avons vu – que le médiateur plus ou moins inspiré.

Il existe un lien consubstantiel entre autonomisation de la création et valorisation du processus créateur. Car en glissant vers l'autoréférenciation, l'art « s'autogénère par imitation de lui-même », comme l'écrivait Claude Simon, de même que « c'est le désir d'écrire suscité par la fascination de la chose écrite qui fait l'écrivain »¹⁶. Rien d'étonnant dès lors à ce que Flaubert, incarnation de l'écrivain « autonome », ait également expérimenté ce que Gérard Genette a nommé une « vocation interdite », entièrement tournée vers l'écriture là même où celle-ci échappe : « Flaubert a vécu la littérature comme une sorte de difficulté permanente et de principe, et, plus précisément, à la fois comme une urgence et une impossibilité. C'est ce *double bind* que Kafka exprimera plus tard en disant : “Dieu ne veut pas que j'écrive, mais moi je sais que je dois écrire.” Cette situation paradoxale qui fait de l'écriture une sorte de *vocation interdite*, elle apparaît pour la première fois dans la *Correspondance de Flaubert*, et c'est sa présence qui en fait un des textes fondateurs de la littérature moderne, c'est-à-dire de la littérature tout court, au sens radical, sans partage et sans recette (sans remède, peut-être) que nous donnons aujourd'hui à ce mot. »¹⁷

Voilà qui rend justice au terme de « mystique » utilisé pour qualifier le rapport de maints écrivains contemporains (au premier rang desquels Blanchot) à l'écriture : rapport caractérisé par cette oblation de l'auteur à son œuvre – inversant le rôle immortalisateur traditionnellement attribué à celle-ci au bénéfice de celui-là – qu'évoquait Foucault en notant que « l'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. Voyez Flaubert, Proust, Kafka »¹⁸. Mystique de ce qui échappe ou, du moins, religion de ce vers

quoi il est impératif d'aller, telle est devenue la littérature : « Il y a une tâche qui *prime* toutes les autres, c'est l'écriture. Il y a un être auquel l'écrivain doit toutes ses forces, c'est l'œuvre. Le narrateur vient donc d'établir une *hiérarchie* dans sa vie. Ce sera une faute (religieuse) que de sacrifier un "devoir réel" (envers l'œuvre) à une "obligation factice" (envers telle correspondante). Du point de vue de l'œuvre, les obligations mondaines perdent toute réalité. Telle est donc la religion de l'écriture. »¹⁹

Cette relation très particulière de l'auteur, non tant à son œuvre qu'à sa promesse ou à sa visée par l'écriture, a été remarquablement explicitée – quoique sur un registre ambigu entre description et exaltation – dans un livre de Max Bilen, *Le Sujet de l'écriture*, dont le titre même dit bien le statut particulier de la création littéraire contemporaine : l'écriture en est devenue le sujet même, tout en assujettissant à elle l'écrivain. Fondamental pour comprendre la dimension spirituelle de la création littéraire, cet essai peut se lire soit comme une apologie de la topique inspirée, soit comme l'histoire de son assumption en notre siècle : choisissons ici cette seconde lecture, plus platement analytique.

Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Bataille, Artaud, Blanchot, Proust, Kafka, sont les figures tutélaires d'une relation particulière à l'expérience créatrice, dont Bilen remarque finement que son itinéraire est « le même que celui du héros mythique : marginalité (ségrégation) ; étonnement et dévoilement (nouvelle naissance), avènement à "l'autre vie" (l'être de langage de la métamorphose) »²⁰. Qu'il s'agisse du récit mythique ou du poème, les thèmes ne varient pas : « La remontée à l'origine, l'élection et la mission, la transgression des interdits, l'affrontement des épreuves, les contraires conjugués, l'élaboration du modèle exemplaire, les états limites, la portée universelle de l'action, l'accès à l'intemporalité. »²¹ Ainsi « ce qui est *vrai* pour le mythe est *vécu* par le poète » : « tout se passe donc comme si la fonction du récit mythique de rendre possible, par la croyance, le retour aux commencements, l'accès à un état de permanence, de totalité et d'unité

(autrement dit, nostalgie du paradis perdu), la libération des déterminations spatio-temporelles, était prise en charge par l'émotion poétique qui, seule, peut faire de nos jours éprouver de tels instants, à travers un langage qui se veut fondateur »²².

Reprenant l'analyse des récits mythiques par Mircea Eliade, Bilien retrouve les thèmes des auteurs modernes : « Recherche de l'origine, conflit créateur des contraires, itinéraires initiatiques, passage à une vie plus vraie que la réelle, en laquelle se retrouvent l'unité et la totalité primordiales, que résume et qu'est censé réaliser le poème, à la faveur de sa production rituelle. »²³ Il peut ainsi affirmer que le récit mythique d'aujourd'hui (au moins, ajouterons-nous, pour la strate la plus cultivée de notre société actuelle), c'est celui de l'expérience de la création, laquelle fait figure d'initiation telle que la définit Eliade, comme « passage d'un mode d'être à un autre », opérant « une véritable mutation ontologique »²⁴.

Ainsi, « le vrai message de l'œuvre d'art, au-delà de l'objet réel figuré, est le récit de l'expérience par laquelle un homme cesse de vivre la contingence, la dispersion et le morcellement et naît à la permanence et à l'unité »²⁵. L'écriture contemporaine ne se contente plus de véhiculer le mythe : elle en assume la fonction, de même que la condition mythique est passée du personnage de fiction à l'écrivain lui-même, ou au roman, devenu le véritable héros, comme avec *La Recherche du temps perdu*, ou encore le Nouveau Roman, où il s'agit « de remplacer le souci du destin singulier du héros par la genèse d'un livre, afin que cet effort de libération que constitue la création littéraire incarne sa propre aspiration à la liberté. Passage du genre romanesque de l'«histoire d'une vie» à «la création littéraire comme miroir même de la vie» »²⁶. Dès lors, « l'œuvre littéraire dit l'expérience de sa création : l'œuvre n'est que le journal de cette aventure autocréatrice »²⁷.

Dans ces conditions, la consécration de l'auteur à sa création – absence à la vie, sacrifice, soumission à la morale supérieure de l'écriture – est une évidence : ainsi, « Artaud jugeait cette rigueur équivalente à la «*rigueur*

morale la plus absolue et la plus entière”. Son art exigeait, de son propre aveu, abnégation, sacrifice de soi, anonymat, désintéressement, dénuement, spontanéité et simplicité, bref toute la panoplie des vertus reconnues, habituellement, à la pratique des préceptes moraux religieux. Bataille, de son côté, parle de “morale rigoureuse” lorsqu’il évoque l’activité poétique, qui, par le fait même qu’elle permet d’accéder à la communication et qu’elle exige la loyauté et le désintéressement, conduit à l’édification d’une morale »²⁸. La vie dans l’écriture, pour l’écriture devient, à la limite, vie de sainteté, dont Blanchot livre encore une fois, dans *Le Livre à venir*, la formulation la plus extrême : « L’œuvre demande cela, que l’homme qui écrit se sacrifie pour l’œuvre, devienne autre, devienne non pas un autre, non pas, du vivant qu’il était, l’écrivain avec ses devoirs, ses satisfactions et ses intérêts, mais plutôt personne, le lieu vide et animé où retentit l’appel de l’œuvre. »²⁹

Cette mystique de l’écriture marque – pour le moment du moins – le terme de l’évolution suivie par l’identité d’écrivain : professionnalisation, valorisation, autonomisation, « vocationnalisation ». Le « sacre » de l’écrivain, pour reprendre le terme de Bénichou, s’est mué en une sacralisation de l’écriture, avec son lot de spiritualité, de vocation, de mission, de prophétisme – et, indissociablement, de scepticisme et d’ironie. Nous voici donc plongés, bon gré mal gré, au cœur d’un vocabulaire religieux. Or cette comparaison avec la religion constitue une troisième forme de relativisation de l’identité d’écrivain : non plus par la critique, ni par la mise en perspective historique, mais par la mise en relation avec d’autres catégories d’expérience, dont la religion est, nous allons le voir, l’une des modalités.

¹ Cf. Edgar ZILSEL, *Le Génie. Histoire d’une notion, de l’Antiquité à la Renaissance*, 1926, Minuit, Paris, 1993.

² Cf. Nathalie HEINICH, *Du peintre à l’artiste, op. cit.*

³ Cf. Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minit, Paris, 1985 ; Marc FUMAROLI, « La République des Lettres », *op. cit.* ; Corinne LUCAS, « Vers une nouvelle image de l'écrivain », in *L'Écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, Vrin, Paris, 1989.

⁴ Sur l'attrance pour Paris à l'époque des Lumières, cf. Jean-Marie GOULEMOT, Daniel OSTER, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, *op. cit.*, p. 90.

⁵ Cf. notamment Bernard EDELMAN, *La Propriété littéraire et artistique*, *op. cit.*

⁶ Sur la bohème littéraire à l'époque des Lumières, cf. Robert DARNTON, *Bohème et révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Gallimard-Seuil, Paris, 1983.

⁷ Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », *art. cit.*, p. 2.

⁸ Cf. Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*

⁹ Cf. Cesar GRANA, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Basic Books, New York, London, 1964.

¹⁰ Max BILEN, *Le Sujet de l'écriture*, *op. cit.*, p. 13-15.

¹¹ Cf. Nathalie HEINICH, « Comment être plusieurs quand on est singulier : les manifestes et l'avant-garde artistique », in *Le Texte, l'œuvre, l'émotion*, La lettre volée, Bruxelles, 1994.

¹² Cf. notamment Cesar GRANA, *Bohemian versus Bourgeois*, *op. cit.* ; Georges GUSDORF, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale. XI. L'Homme romantique*, Payot, Paris, 1984 ; Priscilla CLARK, « Stratégies d'auteur au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 17-18, 1977 ; José-Luis DIAZ, « Le scénario auctorial des Jeune-France », *Textuel*, n° 22, 1989.

¹³ « Les saints-simoniens avaient exalté le rôle de l'artiste à tel point que les romantiques les plus enthousiastes n'avaient jamais rêvé pour lui un plus superbe piédestal. Quelle mission plus haute que de conduire les nations vers la lumière, d'être les Révélateurs de l'Idée, les Prophètes du Progrès ? », Albert CASSAGNE, *La Théorie de l'art pour l'art*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cf. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*

¹⁶ « L'art s'autogénère pour ainsi dire par imitation de lui-même : de même que ce n'est pas le désir de reproduire la nature qui fait le peintre mais la fascination du musée, de même c'est le désir d'écrire suscité par la fascination de la chose écrite qui fait l'écrivain, la nature se bornant pour sa part, comme le disait spirituellement Oscar Wilde, à "imiter l'art" », Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ Gérard GENETTE, *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris, 1983.

¹⁸ Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur », *art. cit.*, p. 78.

¹⁹ Vincent DESCOMBES, *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 322.

²⁰ Max BILEN, *Le Sujet de l'écriture*, *op. cit.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ *Ibid.*, p. 28-29.

²⁴ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 153.

²⁵ Max BILEN, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

27 *Ibid.*, p. 53.

28 *Ibid.*, p. 68.

29 *Ibid.*, p. 18.

Comparaisons

« L'inspiration est pour les artistes ce que la grâce est pour les chrétiens. »

George Sand

Comparer c'est, toujours, relativiser, c'est-à-dire soustraire l'objet à une exigence d'absolu, d'unicité, d'irréductibilité : ce pour quoi les militants d'une cause décrétée « absolument singulière » (telle, aujourd'hui, la Shoah) ne peuvent éprouver toute comparaison que comme une désingularisation, voire une profanation. Mais l'usage que nous faisons ici de la notion de singularité n'a rien de normatif, ni d'essentialiste : aux yeux du sociologue, rien n'est « en soi » singulier – mais plus ou moins vécu comme tel par les acteurs – et la singularité n'a rien d'un privilège – mais c'est une propriété parmi d'autres, intéressante à étudier. C'est pourquoi rien ne nous interdit d'esquisser quelques comparaisons entre l'identité d'écrivain et d'autres domaines de l'expérience : de même que nous avons abordé ses critiques sans y adhérer, ou que nous avons évoqué son histoire sans y voir matière à démythification, de même nous pouvons comparer ce qu'est être écrivain *avec* des expériences proches : comparer « avec » – c'est-à-dire dégager différences et similitudes – ne signifiant pas, comme l'a bien souligné Paul Veyne, comparer « à », c'est-à-dire assimiler, identifier¹.

Vocations

La première comparaison qui s'impose renvoie aux autres domaines de la création artistique. Ainsi nous avons cité à plusieurs reprises des peintres ou des sculpteurs, à qui auraient pu s'appliquer les mêmes thèmes : l'inversion des fins entre rémunération et exercice de l'activité, l'indétermination, l'investissement total, les liens avec autrui, la montée en singularité (l'originalité, le don, la vocation, l'inspiration), la montée en objectivité, ou encore la grandeur de l'artiste. Une enquête similaire n'attend que d'être faite – à ceci près toutefois que les écrivains ont une capacité exceptionnelle d'expression spontanée de leur vécu, sensible dans les témoignages cités en complément des entretiens.

Parmi toutes les catégories de créateurs, les musiciens aussi auraient leur place dans une semblable recherche. Ainsi, le cas de Mozart tel que l'a analysé Norbert Elias peut, malgré sa spécificité, faire écho à des thèmes déjà rencontrés, notamment la tension entre singularisation et objectivation, autrement dit entre la capacité d'innovation et les possibilités de reconnaissance. Cette tension ne relève pas seulement en effet du décalage hiérarchique entre le créateur et ses publics, ni même de la contradiction entre une puissance créative et les obstacles extérieurs ou « sociaux », liés aux conditions de la réception : elle tient aussi à la difficile mise en cohérence entre une « voix intérieure individuelle » et les « lois immanentes au matériau »². C'est là un paradoxe de la création, qui n'advient à la communicabilité – donc à une chance d'exister pour autrui – que dans la résolution de cette tension entre expression et contrôle de l'acceptabilité. Or c'est aussi, selon un psychanalyste, une condition primaire de la relation enfants-parents : « Nous touchons là une difficulté essentielle que toute vocation littéraire doit résoudre en quelque manière : l'écrivain, en effet, écrit pour s'exprimer, mais il ne le peut de façon efficace que si son expression est recevable comme preuve de son existence, autrement dit capable de plaire. C'est là dès le début une situation gravement conflictuelle, car s'exprimer, c'est modifier de vive force les rapports

existant jusque-là entre le monde et le sujet, c'est attaquer, et jusqu'à un certain point annuler les autres, mais comment dans ces conditions obtenir d'eux reconnaissance et amour ? »³

On touche là une propriété commune à toute créativité, y compris celle qui relève de l'invention intellectuelle et non plus de l'art au sens strict du terme. Savants, philosophes, chercheurs, ont eux aussi partie liée avec certains aspects de la création littéraire, notamment lorsqu'il y va du « risque de la novation », dont Judith Schlanger propose des critères applicables bien au-delà du seul domaine de l'activité intellectuelle : le nouveau n'étant intégré qu'à condition d'être « audible » par rapport au contexte, « intéressant », et « souhaitable » par rapport aux divers intérêts⁴. C'est elle également qui explicite, nous l'avons vu, la spécificité de l'expérience de la vocation, appelant la comparaison entre création littéraire et artistique, invention intellectuelle et recherche spirituelle : « À la question “quelle est la vocation par excellence ?”, longtemps la vocation religieuse a été la réponse évidente. Il y a dorénavant une autre réponse normative qui s'impose la première : la vocation par excellence est la vocation de l'artiste, de l'écrivain, du savant. »⁵

Cette question de la vocation, commune à toutes les formes de créativité et d'inventivité, artistiques ou scientifiques, nous amène ainsi à évoquer – très superficiellement, pour n'en dessiner que les contours – une autre catégorie de comparaison : celle qui touche à l'expérience religieuse.

Religiosités

Don, vocation, grâce, mystique, inspiration : le vocabulaire religieux s'est imposé à plusieurs reprises pour rendre compte du rapport à l'écriture. Il est tout présent dans les diverses voies de la « montée en singularité », mais aussi dans les « façons d'être écrivain », avec la problématique du sacrifice ; dans les « formes de l'indétermination », avec le don et la révélation ; dans l'« investissement total », avec le don de soi et l'extase ;

ou dans « les liens avec autrui », avec le renoncement au monde. Et nous venons de voir, à propos de la « mystique de l'écriture » propre à l'époque contemporaine, à quel point ce vocabulaire est sollicité par les auteurs eux-mêmes – tel Bataille annonçant une « nouvelle théologie mystique », ou Valéry qualifiant sa démarche de « mystique bien cultivée »⁶.

La proximité est particulièrement sensible en effet avec cette dimension particulière du religieux que constitue la mystique. Les chercheurs ayant tenté de définir celle-ci mettent en évidence des traits communs avec l'expérience créatrice : affinité avec la passivité⁷, ainsi qu'avec la traduction⁸, expérience de la « sortie de soi » ou « *exestêsan* »⁹, investissement total se manifestant notamment par l'implication corporelle, commune au « transport mystique » et à « l'écriture créatrice »¹⁰. Mais par rapport au « mysticisme hors-du-monde » tel que le définissait Max Weber, « l'anachorète littéraire » – le mot est de Claudel – que représentaient Proust ou Joyce figure, selon Vincent Descombes, une déclinaison particulière, un « mysticisme dans le monde » : « Le narrateur de la *Recherche* figure un artiste qui renonce au monde *dans le monde* [...] L'art moderne, tel que Proust nous le donne à penser à travers ses personnages d'artiste, principalement Elstir et le narrateur, apparaît comme la voie mystique d'une individualisation de soi dans le monde. »¹¹

Une autre direction de cette comparaison entre expérience littéraire et expérience religieuse concerne les similitudes entre écriture et judéité. Elles relèvent tout d'abord d'une proximité historique entre judaïsme et mysticisme¹², mais aussi de l'analyse comparée du judaïsme et de la mystique contemporaine de l'écriture étudiée par Max Bilén, qui met en évidence l'influence, sur Blanchot, de penseurs juifs tels que Jabès, Buber, Néher ou Lévinas¹³ : même expérience de l'« étrangeté »¹⁴, du « désir d'unité »¹⁵, de l'indétermination¹⁶, même quête de conjonction entre vie pratique et vie spirituelle qui, tout en étant un « mouvement propre au judaïsme », caractérise la « recherche du salut par l'écriture » telle que

l'incarnent les deux grands romanciers juifs de la modernité, Proust et Kafka¹⁷. Bref : « On ne peut manquer, devant la vision qu'avait Buber du judaïsme, d'être frappé par le fait que l'on y retrouve, quasiment mot pour mot, moins la foi religieuse, les thèmes et le cheminement que nous avons signalés dans la description de l'état créateur poétique telle qu'elle est donnée par les grands écrivains contemporains, à savoir : la séparation, la recherche de l'origine, le retour vers soi afin de renaître et se faire, l'affranchissement du monde du chaos et des choses, la nécessité d'échapper à tout conditionnement, le dépassement de la fragmentation et, enfin, la transformation de la multiplicité en unité. »¹⁸

« Moins la foi religieuse » : la restriction est d'importance, qui nous oblige – comme pour toute comparaison à visée heuristique – à pointer non seulement les ressemblances mais aussi les différences. Car si la création littéraire peut être une façon d'« assumer le sacré » (comme le fait la religion, et dans une affinité particulière avec ses formes judaïques), reste qu'il s'agit de vivre l'expérience d'écriture « sans devoir s'engager dans le partage de la foi religieuse »¹⁹. Voilà qui interdit d'assimiler expérience créatrice et expérience religieuse, comme le veut un usage normatif de la comparaison, à visée soit valorisante, soit critique – le rabattement sur le religieux étant une forme privilégiée de la disqualification dans la culture moderne.

Mais alors, quel est le statut de cette similitude entre création artistique et expérience mystique ? L'une est-elle une imitation, une annexion, une extension, une dégradation de l'autre ? Ou bien l'une et l'autre sont-elles deux aspects d'une entité plus générale ? On peut en effet subsumer ces deux réalités sous une même catégorie, comme le font Boltanski et Thévenot lorsqu'ils modélisent, parmi l'ensemble des systèmes de justification, la « cité inspirée », dont le bien par excellence est la grâce, et où l'indifférence à l'opinion constitue un critère majeur de la grandeur, ayant pour forme suprême la sainteté²⁰. Si elle rend compte des similitudes

à un haut niveau de généralité, cette assimilation toutefois ne permet pas d'analyser les différences entre les formes religieuses et artistiques du « monde de l'inspiration » ; or ces différences ont toutes chances d'expliquer le déplacement historique de l'une vers l'autre, lorsque c'est justement le caractère non cléricale, non explicitement religieux de l'objet admiré qui soutient sa sacralisation, comme dans le cas – exemplaire – de Van Gogh²¹.

C'est pourquoi aussi l'on ne peut accepter la réduction courante de l'esthétique au religieux, selon l'interprétation trop répandue qui veut voir dans l'art une forme sécularisée de la religion. Cette réduction au religieux, si elle peut aider à décrire, n'explique rien, car la religion n'est en rien une catégorie explicative : on n'a pas dit grand-chose quand on a décrit l'expérience artistique comme « religieuse » (on n'a fait que la discréditer ou la valoriser, selon le point de vue), du moins tant qu'on n'a pas défini ce qu'est le religieux. Or « le religieux, au fond, on ne sait pas ce que c'est. Il y a quelque chose de paradoxal, pour des esprits qui se veulent scientifiques, à prétendre éclairer un phénomène social en l'indexant sur le religieux. Cela revient en effet à renoncer à rendre compte du phénomène en question : on se contente d'indiquer sa parenté avec d'autres phénomènes plus familiers, mais dont la nature, en fin de compte, n'est pas mieux connue »²².

C'est là le « piège de l'analogie » qu'ont tenté de débusquer ceux qui ont commencé à explorer les « religiosités séculières », ou les « dérives de la sacralité », en proposant à juste titre de travailler plutôt sur les « homologues » – les identités de structure – entre les conduites expressément religieuses et celles qui, sans être catégorisées comme telles, en possèdent certaines caractéristiques²³. Dès lors en effet qu'on raisonne en termes d'homologies, on échappe à la primauté d'un modèle sur un autre : « le religieux » cesse d'être le paradigme auquel se référer pour devenir une occurrence parmi d'autres, historiquement situable, d'expériences qui, dans

d'autres contextes, se présenteront selon d'autres configurations – l'inspiration ou l'extase, la passion amoureuse ou l'intuition créatrice, la superstition ou la divination, le culte des ancêtres ou la communication avec l'au-delà, la vocation charitable ou l'amour de l'art.

On peut dire ainsi que la création, en tant que représentation, s'exprime dans les cadres déjà frayés par la religion, donc comme imitation ; mais en tant qu'expérience, elle relève bien d'une homologie avec l'expérience religieuse, dont elle partage certaines caractéristiques sans pour autant se définir en fonction d'elle. Peut-être alors sera-t-on amené à faire l'hypothèse que ce que nous appelons « la religion » – mais que nous sommes bien en peine de définir – n'est que la forme particulière qu'a pris, dans le christianisme, un faisceau d'expériences qui, ailleurs ou dans d'autres temps, se reconfigurent selon d'autres catégorisations. Et peut-être même parviendra-t-on au renversement qui ferait du « mysticisme athée » une forme paradigmatique, dont le mysticisme religieux serait non plus la manifestation par excellence, mais un exemple particulier. C'est du moins ce que suggère l'éloquent témoignage de Jean-Claude Bologne, selon qui le mysticisme est « par nature athée » : « Recherchant ici-bas le bonheur absolu que les religions comme les idéologies repoussent dans un au-delà mythique, il n'a aucun souci eschatologique. Ses liens avec les religions révélées furent dans cette optique un malentendu historique. »²⁴

Dès lors, toute liberté nous est donnée d'observer les similitudes entre création et religion, sans oublier leurs différences, et surtout sans instrumenter cette comparaison au service d'un éloge de l'une ou d'une critique de l'autre. Ce ne sont plus les appartenances qui nous intéressent, mais les déplacements ; et nous n'avons plus affaire à des catégories « en-soi », mais à des « configurations » évolutives – selon le modèle épistémologique par lequel Norbert Elias a ouvert une nouvelle ère pour les sciences de l'homme²⁵.

Parmi ces déplacements, l'opposition entre extériorité et intériorité est fondamentale pour comprendre le type d'interprétations dans lesquelles les formes vocationnelles de la création – et de la création littéraire en particulier – ont pu se laisser appréhender : car de l'extériorité de la grâce à l'intériorité de l'inconscient, nous glissons aisément du cadre religieux au cadre psychanalytique.

Psychanalyses

Pas plus que nous n'avons exploré dans toutes leurs dimensions les liens entre les différents types de vocation, ou les formes de l'homologie entre expérience religieuse et expérience créatrice, pas davantage n'allons-nous développer l'ensemble des théories psychanalytiques de la création : il s'agit simplement ici d'évoquer l'existence de ce cadre interprétatif, où l'on retrouve des caractéristiques du rapport à l'écriture, mais configurées selon d'autres catégories de pensée, d'autres éclairages.

Mettons de côté les tentatives pour expliquer psychanalytiquement la disposition à la création : que ce soit à travers la question de la sublimation, telle que la repose Mendel à partir de Freud²⁶ ; à travers la question de la créativité et de son ancrage dans la petite enfance, comme chez Winnicott et sa théorie de la mère « suffisamment bonne »²⁷ ; ou à travers la question du génie et du « complexe de Jocaste », comme chez Besdine²⁸. Attachons-nous plutôt aux descriptions de l'état de création par des psychanalystes qui se sont intéressés à la question : elles font apparaître, à travers une théorie de l'appareil psychique, des traits qui nous sont familiers.

On retrouve ainsi, dans la réflexion d'Ernst Jones sur le génie, le thème de la passivité, qui tire le créateur vers la féminité : « Au premier stade, le rôle passif du Moi qui s'efface presque en acceptant les idées qui surgissent du préconscient doit certainement être associé à l'aspect le plus féminin de la personnalité ou, comme Freud préférait l'appeler, à l'“attitude passive”. Cela ne peut être par hasard que tant de mots décrivant le processus soient

empruntés à des comparaisons somatiques. Le seul terme d’“inspiration” évoque un acte d’absorption physique » – et l’auteur développe alors le thème de l’équivalence entre création et enfantement²⁹.

De façon plus précise, Didier Anzieu distingue les « cinq phases » du travail créateur : « Le travail de la création parcourt cinq phases : éprouver un état de saisissement ; prendre conscience d’un représentant psychique inconscient ; l’ériger en code organisateur de l’œuvre et choisir un matériau apte à doter ce code d’un corps ; composer l’œuvre dans ses détails ; la produire au-dehors. »³⁰ C’est dans la première phase, celle du « saisissement » (décrite comme « une dissociation ou une régression du Moi, partielles, brusques et profondes »³¹), que l’on retrouve le thème de la « dépersonnalisation », ainsi que l’« analogie avec l’expérience mystique individuelle, avec les états de transe collective », caractérisés par une même « dissociation du Moi psychique et du Moi corporel, avec les sentiments d’étrangeté, les manifestations somatiques qui s’ensuivent »³². Toutefois, précise l’auteur, « le vocable de dissociation a une connotation trop psychiatrique pour s’appliquer avec justesse au déclenchement du travail créateur », car « le saisissement créateur est un moment psychotique non pathologique »³³.

Anzieu décrit par ailleurs la « topique psychique » de « l’auteur travaillé par la création », comme le lieu d’un « conflit entre le Moi idéal et le Surmoi », où « le Moi idéal se pose comme source du monde et source du Soi. Son “idéal” est d’unifier, de totaliser, de récapituler – de fusionner par exemple principe de plaisir et principe de réalité. »³⁴ Il parlera également d’une « expérience de dissociation du Moi psychique et du Moi corporel, comme il arrive qu’en fassent les participants d’un groupe, ou des mystiques, ou encore les créateurs »³⁵, ainsi que du « sentiment primaire d’un Moi illimité, qui serait ré-expérimenté dans la dépersonnalisation ou dans certains états mystiques » – ce « sentiment d’incertitude des limites » étant commun à la première phase du travail créateur, à « la régression-

fusion collective de l'illusion groupale », et même au « couple amoureux », où « les deux partenaires s'attachent l'un à l'autre là où leurs frontières psychiques sont incertaines, insuffisantes ou défailantes »³⁶.

La description de l'inspiration comme « saisissement » – terme emprunté à Frobenius, comme le rappelle Michel de M'Uzan – est référée par ce dernier à des « états hors limites », analogues à « une expérience de la nature du deuil », sortes de « vacillements de l'être » où le « saisissement de l'écrivain » devient « dessaisissement de sa personne », qui « change l'œuvre projetée en tâche impérieuse »³⁷ : nous retrouvons là des thèmes familiers, avec l'investissement total et la dépersonnalisation du créateur en état d'inspiration. Voilà qui évoque également ce qu'on appelle les « états modifiés de la conscience » – expériences mystiques, rêve éveillé, sorties du corps ou « NDE » (*near death experiences*), voire hypnose. Dans ces états indéterminés, il s'agit de laisser agir l'inconscient, en passant – selon l'analyse que fait François Roustang de l'hypnose – du régime « de la discontinuité, caractéristique de l'entendement », au régime « de la continuité du vivant, qui ne cesse d'être en relation et de participer »³⁸.

Dans un tel régime de relation au monde, il devient possible d'entrer dans ce que Roustang appelle « le laisser-agir-le-corps à partir des sensations inconscientes qui s'imposent à lui. [...] Le laisser-agir-la-main de l'artiste se transpose alors dans le laisser-agir-l'esprit, qui découvre les mots nécessaires à exprimer les relations et la singularité de la personne en présence »³⁹. C'est là « le secret de l'invention », y compris l'invention intellectuelle, dont l'observation incite, selon Jacques Schlanger, à « envisager l'existence d'un inconscient idéal », en vertu duquel la « production d'idées » – l'idée en tant qu'« événement mental » et non en tant qu'« objet de langage » – s'opère, elle aussi, dans la passivité⁴⁰. Quelles qu'en soient les modalités, ces états indéterminés nous amènent aux limites de la science, voire de la rationalité – dont les frontières elles-mêmes sont, nous le savons, aussi fluctuantes que le sont les avancées scientifiques.

Ce ne sont là que quelques exemples des diverses configurations, descriptives ou interprétatives, permettant d'appréhender le type d'expérience dont relève l'écriture (et, plus généralement, la création artistique ou l'invention intellectuelle) en état d'inspiration. De la « muse » antique à la « grâce » ou à la « révélation » chrétiennes, puis à l'« inconscient » des modernes, l'évolution de ces configurations va bien dans le sens d'un passage de l'extériorité à l'intériorité des déterminations (exactement comme pour l'interprétation des rêves, référés jadis à une divinité extérieure puis, avec la psychanalyse, à l'inconscient, de moins en moins collectif et de plus en plus individuel⁴¹) : « La pratique de l'écriture paraît mettre en contact avec des forces ou des processus qui dépassent l'homme ; on éprouve un frisson sacré qu'on attribuait autrefois à un dieu ou à une noble figure, l'Inspiration. Aujourd'hui, on le rapporte à l'Écriture elle-même. Non pas par quelque culte moderne et individualiste de l'Expérience romantique, ni parce que l'homme se serait substitué au dieu dans le rôle du Créateur, mais pour la raison inverse : réduit à lui-même, l'individu est davantage porté à parler de lui, de ses difficultés, de ses états d'âme, qu'à célébrer l'œuvre comme merveille sortie des mains des dieux. »⁴² Et cette intériorisation va de pair avec une tendance à la rationalisation – fût-ce aux marges de la scientificité du moment – de ce qui, auparavant, était pensé sur le mode « enchanté » de la magie ou du miracle. C'est ce que Roustang met en évidence à propos de l'astrologie des Lumières aussi bien que de l'hypnose aujourd'hui : « Le territoire conquis par la science n'a laissé à l'homme, pour se guider dans ses choix, d'autres sites que ceux de son intériorité. À l'heure où Condillac écrit, la psychologisation du terme d'influence est achevée. La critique de l'astrologie l'a conduit à mettre dans l'âme ce qui était attribué au ciel et à retirer à ce dernier le pouvoir de faire notre bonheur et notre malheur »⁴³.

Ainsi s'ouvre l'espace des interprétations permettant de penser le monde de l'écriture : un monde élargi à d'autres expériences, par la comparaison ;

à d'autres conceptions de l'identité d'écrivain, par la mise en perspective historique ; et à d'autres régimes de valeurs, par la critique. Mais la relativisation ainsi opérée – et les nouveaux éclairages qu'elle jette sur notre objet – demeure peut-être secondaire face à cette prise de distance, plus radicale encore, qui nous a permis de détacher la question littéraire de la question de l'œuvre, en nous intéressant à ce qui, dans la création, est d'abord autocréation de l'écrivain avant d'être création de l'œuvre : car « on serait en droit de considérer l'œuvre poétique comme le récit de l'itinéraire par lequel l'écrivain se crée (se crée écrivain), de la même manière que le récit mythique raconte l'ascension, à travers épreuves et hauts faits, d'un individu obscur à la dignité mythique »⁴⁴.

C'est que la création est aussi – et de plus en plus à l'époque moderne – création d'une identité, à la fois collective et individuelle : identité qui, en attestant la qualité de son auteur, contribue à attester la valeur de l'œuvre produite ; mais qui permet surtout de soutenir, dans la communauté d'un univers partagé, une recherche nécessairement singulière.

¹ Cf. Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit. Pour une critique décisive du refus de la comparaison au nom de la singularité, cf. Tzvetan TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1995, p. 35-37.

² Cf. Nibert ELIAS, *Mozart. Sociologie d'un génie*, 1991, Seuil, Paris, 1991, p. 98.

³ Michel DE M'UZAN, *De l'art à la mort*, Gallimard, Paris, 1977, p. 16-17.

⁴ Judith SCHLANGER, *L'Invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983, p. 201.

⁵ Judith SCHLANGER, *La Vocation*, op. cit., p. 31.

⁶ Cf. Max BILEN, *Le Sujet de l'écriture*, op. cit., p. 34.

⁷ Cf. Jean-Claude BOLOGNE, *Le Mysticisme athée*, éditions du Rocher, Paris, 1995, p. 101.

⁸ « Le parler mystique est fondamentalement traducteur », affirme Michel DE CERTEAU, *La Fable mystique*, op. cit., p. 164.

⁹ « Terme difficile à traduire. Mais ici le degré de cette "sortie" (sont-elles extasiées, excitées, excédées, exaspérées ?) importe moins au récit que le mouvement même d'être "hors de soi" », *ibid.*, p. 56.

¹⁰ « Ce corps poreux, ouvert, sans bornes, est le théâtre d'une expérience de l'Un, d'un transport mystique, sans divinité identifiée et sans au-delà lointain et inaccessible, dont l'écriture créatrice se soutient », Daniel FABRE, « Le corps pathétique de l'écrivain », *art. cit.*, p. 6.

- 11 Vincent DESCOMBES, *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 319-320.
- 12 « Comme l'adoption massive de la culture allemande par les Juifs, au XIX^e siècle, a rendu possibles des innovations théoriques et une exceptionnelle productivité intellectuelle, l'essor mystique des XVI^e et XVII^e siècles est souvent un effet de la différence juive dans l'exercice d'une langue catholique », Michel DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 40.
- 13 Max BILEN, *Le Sujet de l'écriture*, *op. cit.*, p. 86.
- 14 *Ibid.*, p. 89.
- 15 *Ibid.*, p. 90.
- 16 *Ibid.*, p. 91.
- 17 *Ibid.*, p. 108.
- 18 *Ibid.*, p. 110.
- 19 « Ce mouvement, qui s'est épanoui avec les romantiques, s'est affirmé avec Artaud, Bataille et Blanchot, dont la quête n'a pas cessé d'être celle d'un *absolu littéraire* », *ibid.*, p. 96.
- 20 Luc BOLTANSKI, Laurent THÉVENOT, *De la justification*, *op. cit.*.
- 21 Cf. Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh*, *op. cit.*
- 22 François FLAHAULT, « L'artiste-créateur et le culte des restes », *Communications*, n° 64, 1997, p. 18.
- 23 Cf. Albert PIETTE, « La religiosité et la sacralité dans le monde contemporain », in Albert PIETTE, Claude RIVIÈRE, *Nouvelles idoles, nouveaux cultes. Dérives de la sacralité*, L'Harmattan, Paris, 1990, et Albert PIETTE, *Les Religiosités séculaires*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1993.
- 24 Jean-Claude BOLOGNE, *Le Mysticisme athée*, *op. cit.*, p. 93.
- 25 Cf. Norbert ELIAS, *La Société des individus*, 1987, Fayard, Paris, 1990.
- 26 Cf. GÉRARD MENDEL, « La sublimation artistique », *art. cit.*
- 27 Cf. Donald W. WINNICOTT, *Processus de maturation chez l'enfant*, 1965, Payot, Paris, 1970.
- 28 Matthew BESDINE discerne dans les biographies de génies (Michel-Ange, Vinci, Shakespeare, Marlowe, Goethe, Heine, Balzac, Proust, Freud, Dostoïevski, Sartre) « une dynamique familiale analogue : une mère forte et dominatrice, intense et surprotectrice, et un père absent, faible, inapte ou doux, ne manifestant pas beaucoup d'autorité dans le foyer » (« Complexe de Jocaste, maternage et génie », in Didier ANZIEU et alii, *Psychanalyse du génie créateur*, Bordas, Paris, 1974, p. 178).
- 29 Ernst JONES, « De la nature du génie », 1956, *Revue française de psychanalyse*, 1957, 21, n° 1.
- 30 Didier ANZIEU, *Le Corps à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 93.
- 31 *Ibid.*, p. 93.
- 32 *Ibid.*, p. 101.
- 33 *Ibid.*, p. 105.
- 34 *Ibid.*, p. 64.
- 35 Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, 1985, Dunod, Paris, 1995, p. 136.
- 36 *Ibid.*, p. 113. Sur la contiguïté entre « état amoureux », « état numineux » et « état poétique », cf. Max BILEN, *op. cit.*, p. 68.
- 37 Michel DE M'UZAN, *De l'art à la mort*, *op. cit.*, p. X.
- 38 François ROUSTANG, *Influence*, Minuit, Paris, 1990, p. 93.
- 39 *Ibid.*, p. 95.

[40](#) Jacques SCHLANGER, *Un art des idées*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 40, 102, 34.

[41](#) Cf. Gérard MENDEL, *De Faust à Ubu. L'Invention de l'individu*, L'Aube, La Tour d'Aigues, 1996.

[42](#) Paul VEYNE, *René Char en ses poèmes*, *op. cit.*, p. 335.

[43](#) François ROUSTANG, *op. cit.*, p. 64. « L'énigme de l'influence se trouve rejetée alors du côté des mystères de l'irrationnel et du subjectif. Arrachée au politique et au social, elle va se réfugier dans l'intériorité des individus et dans les secrets des rapports qu'ils entretiennent, c'est-à-dire ce qui relève de l'imagination, considérée comme nulle et non avenue puisqu'elle n'est pas matériellement repérable », *ibid.*, p. 71.

[44](#) Max BILEN, *op. cit.*, p. 20.

Conclusion

Pour une sociologie de la singularité

« Ne pas entrer en croyance, mais croire la croyance des autres quand on n'a pas d'autre explication. »

Jean Rouch

« Quand on vous demande ce que vous faites dans la vie, qu'est-ce que vous répondez ? »

Dès la première question, un poète se mit à récuser le principe même de l'entretien, du fait qu'il était anonyme. À cette dépersonnalisation, propre à la technique du sondage, il opposait sa particularité : « Je ne suis pas représentatif ! » Si l'enquête était aussi anonyme qu'un sondage, alors, protesta-t-il, pourquoi l'échantillon ne respectait-il pas la représentativité statistique ? Et si, comme je le lui expliquai, il s'agissait non d'un sondage mais d'un entretien, centré sur la personne, alors, insista-t-il, pourquoi poser les mêmes questions à tous ? Pourquoi, autrement dit, standardiser le particulier, par le questionnaire, tout en particularisant le général, par l'échantillonnage et le traitement des réponses ?

L'entretien eut lieu malgré tout, dans une atmosphère chargée, où chacun semblait vouloir réinsuffler un peu de la présence personnelle que la situation tendait à évacuer : le poète, modulant ses silences ou cherchant ses mots dans le lointain ; et la sociologue, essayant par le regard et par la voix de faire oublier son magnétophone, trop rigide, et son guide d'entretien, trop standard...

Questions de méthode

Restent les questions du poète : de bonnes questions, assurément, car notre méthode est un compromis improbable entre des techniques éprouvées de compte rendu de l'expérience. Elle a en effet l'ambition de traiter un phénomène collectif – l'identité d'écrivain – mais sans passer par l'image statistique, qui permettrait d'obtenir, au minimum, l'artefact d'un « écrivain-moyen » et, au mieux, des catégories d'écrivains, distribuées selon leur importance quantitative et rapportées à des « facteurs explicatifs » – origine sociale, sexe, niveau d'études. En renonçant au sondage statistique, on se prive de l'effet de résumé (« voici l'écrivain type »), de la quantification (« voici comment se distribuent les caractéristiques »), et de l'explication (« voici comment des paramètres extralittéraires sont corrélés aux façons d'être écrivain ») : lourd handicap.

À l'autre extrémité du spectre méthodologique, notre méthode élude aussi le traitement approfondi, cas par cas, qui permettrait de restituer dans toute leur particularité les expériences spécifiques d'un petit nombre d'écrivains interrogés librement, de façon à mimer une sorte d'autobiographie : de telles « histoires de vie » n'apparaissent dans notre travail que marginalement, à travers les quelques cas de figure isolés pour illustrer un thème précis. Pour le reste, l'analyse est organisée autour de thèmes standardisés et de témoignages anonymes, et non de personnes nommément désignées.

La technique, donc, est bâtarde. Mais cette bâtardise convient à notre sujet. Car l'identité se construit précisément dans le va-et-vient entre des images collectives et des expériences individuelles, entre la conscience d'appartenir à un « monde » (sinon à un « milieu ») et le sentiment d'y occuper une place unique : contradiction plus manifeste encore dans les univers fortement singularisés, où la réussite se mesure à la capacité de sortir – plus ou moins durablement – de l'anonymat. Chez les créateurs, et

les écrivains en particulier, la tension est constante entre les valeurs du monde ordinaire – gagner sa vie, être un citoyen responsable, jouir d’une socialisation satisfaisante – et les valeurs du monde littéraire – se consacrer à l’écriture, devenir un auteur hors du commun, sacrifier le confort personnel à l’accomplissement d’une œuvre. D’où la multiplicité des modes de réalisation de soi comme écrivain, qui dessine cet « espace des possibles » complexe, où se côtoient une pluralité de comportements, de représentations, de valeurs. Et c’est la logique de ces variations que nous avons reconstituée, en dégagant non pas un écrivain moyen, ni même un écrivain type, et moins encore un écrivain exemplaire, mais un ensemble d’« idéal-types » de l’écrivain, construits à partir de caractéristiques non seulement objectives, telles que les saisit la statistique en s’intéressant aux comportements et aux ressources, mais aussi subjectives, telles que l’entretien permet de les expliciter en travaillant sur les représentations et les valeurs.

Voilà qui implique un positionnement atypique, fondamentalement différent de celui auquel nous ont habitués l’approche historique ainsi que la sociologie explicative : on n’a pas cherché à cerner la réalité de la condition d’écrivain, ni même les raisons conjoncturelles des représentations qui en sont données, mais à dessiner une image qui n’en garde que les traits les plus spécifiques, fussent-ils très minoritaires en réalité (tel, encore une fois, le cas de Blanchot). Le référent de l’analyse n’est plus les conditions réelles de l’activité d’écrivain, mais les caractéristiques les plus typées, les moins exportables à d’autres activités. Elles sont faites à la fois d’expériences effectives (rares, probablement : souvenons-nous de l’extraordinaire témoignage de Pessoa) et de représentations, largement répandues pour la plupart. Mais l’important n’est pas qu’elles correspondent plus ou moins à ces expériences réelles : ce qui nous importe, c’est qu’elles existent, au moins dans les discours, et qu’elles soient cohérentes. C’est pourquoi la faiblesse de notre objet aux yeux de

l'historien, ainsi que du sociologue soucieux de rétablir la vérité des faits contre les illusions des acteurs, est précisément ce qui en fait l'intérêt pour une sociologie compréhensive, qui s'intéresse à l'espace des possibles du point de vue des acteurs : l'irréalité même de l'objet devient sa force.

Questions de posture

On voit ici l'étroite conjonction de ces deux approches webériennes que sont la construction d'idéal-types, d'une part, et la sociologie compréhensive, d'autre part : celle-ci en effet travaille moins sur les déterminations extérieures que sur la cohérence interne des expériences, des conduites, des représentations, des valeurs assumées par les acteurs. Mais une telle approche exige une posture particulière, expérimentée notamment à propos des témoignages d'inspiration ou d'illumination, littéralement hors du commun, c'est-à-dire rares et bizarres, guère intégrables à l'expérience commune – et c'est précisément cette singularité qui en fait l'intérêt, puisqu'ils deviennent ainsi, comme le suggère Max Bilen, l'équivalent d'un récit mythique. Or comment se situer face à ces mythes intérieurs à notre culture, à l'égard desquels il est difficile de cultiver la même extériorité que pour ceux des sociétés primitives, en même temps qu'on ne peut entièrement y adhérer (« y croire ») comme les primitifs adhèrent ou sont supposés adhérer à leurs croyances¹ ? Face à ces témoignages, faut-il croire ou douter, comprendre ou expliquer ?

« Croire » est le régime même dans lequel se présente l'objet, alors que l'analyste (ici, le sociologue) se situe d'emblée dans une position de surplomb puisqu'il s'agit là, précisément, de son « objet ». Restent donc le doute, l'explication et la compréhension ; or ces trois postures définissent précisément les trois façons de pratiquer aujourd'hui la sociologie : critique, explicative, compréhensive. Les deux premières sont étroitement liées : « expliquer » des événements singuliers (un miracle) par des causalités extérieures à l'expérience en question (un phénomène naturel) c'est, le plus

souvent, ouvrir la voie à une « démystification » de la croyance. Ainsi, le poète se croit inspiré mais il n'est que mû par une « idéologie » collective, influencé par des stéréotypes enracinés dans l'origine sociale ; d'ailleurs, la statistique ne montrera-t-elle pas que l'appartenance à un milieu populaire expose particulièrement à cette croyance ?

Ce sont les sociologues qui assument aujourd'hui le « goût de la désillusion, de la contrainte, de l'inexorable, de la froide intimidation et des sèches remontrances », de sorte que « la voix de la vérité est toujours accompagnée de parasites assez suspects, mais ceux qui y sont le plus intéressés n'en veulent rien savoir »². De même, c'est le rôle reconnu à la sociologie de l'art et de la littérature que d'analyser les œuvres dans ce qu'elles ont, non pas de singulier mais, au contraire, de « social », en les rapportant à leur contexte idéologique ou matériel. Il s'agit là d'une entreprise de réduction de la singularité, mais sous cette forme paradoxale que constitue la généralisation. Car en régime de singularité, la grandeur s'obtient par la mise en évidence de ce qui manifeste l'unique, le particulier, le personnel, alors qu'à l'opposé toute réduction consiste à mettre en évidence ce qui trahit le multiple, le général, l'impersonnel³. Il existe toutefois, nous venons de le voir, d'autres façons de pratiquer la sociologie : ni dans la réduction ni dans l'exaltation, ni dans la défiance ni dans la croyance, mais dans la posture si bien explicitée par Jean Rouch – « ne pas entrer en croyance, mais croire la croyance des autres quand on n'a pas d'autre explication » –, qui résume la dimension compréhensive de la sociologie webérienne.

Mais pour tenir cette posture, il faut faire sienne une troisième dimension de la méthode : à savoir la neutralité axiologique, autrement dit la suspension du jugement de valeur. Faute de cela en effet, la compréhension des valeurs et des représentations, objectivées par l'élaboration typologique, se muera soit, positivement, en exaltation de l'« imaginaire » (un imaginaire aux contours bien incertains car largement déconnecté de toute enquête, ou

bien réduit à un corpus d'« images » littéraires⁴) ; soit, négativement, en « démystification », montrant en quoi elles sont « illusoires » parce que non réelles. Cette dernière posture, critique, dénote une incompréhension radicale de la notion même de valeur, qui relève d'une argumentation axiologique et non pas d'une épreuve de réalité : toute valeur renvoie à une visée, non à un constat de fait (ce n'est pas en démontrant que la justice n'est pas réalisée qu'on la démontrera en tant qu'idéal). Ainsi le sociologue qui cherche à qualifier l'identité d'écrivain n'a pas à opposer l'idéal et la réalité, en tentant de réduire l'un à l'autre – réduction qui lui donnerait une position de surplomb, par où la vérité lui adviendrait là où elle ferait défaut au sujet. Bien plutôt doit-il s'efforcer de décrire la façon, particulière à l'état de création, dont les sujets vivent la tension entre idéal et réalité, à divers degrés de conscience.

Une sociologie compréhensive des valeurs et des représentations, telle que nous l'avons pratiquée ici, est donc indissociable d'un projet descriptif et non pas normatif ou, moins encore, prescriptif. Il ne s'agit pas d'argumenter pour, ou contre : pour l'authenticité de la singularité contre l'aliénation de la communauté, ou pour la réalité du social contre l'illusion du particulier – ni même pour la sociologie contre l'esthétique, l'une et l'autre étant complémentaires et non pas antagoniques. Pas davantage ne s'agit-il de rétablir une quelconque justice, soit en faveur de ces êtres singuliers que sont ou que pourraient être (si « on » leur en donnait les moyens ou si « on » respectait les « vraies » valeurs) les écrivains, soit en faveur de ceux à qui l'on voudrait faire croire que seuls les écrivains méritent l'admiration, alors que tout un chacun est ou pourrait être un créateur. Cette neutralité du sociologue est particulièrement difficile en matière d'art, lieu par excellence de l'inégalité. Ainsi la question du don (comme, outre-Atlantique, celle du QI) active particulièrement les tensions normatives puisque, en tant qu'il désigne un privilège (rare) et une qualité naturelle (donc incontestable), il incarne les valeurs associées à la

singularité. Aussi fait-il l'objet de disputes récurrentes entre ceux qui « croient au don », sans que ce privilège choque leur sens de l'équité (hypothèse « de droite »), et ceux qui « n'y croient pas », parce qu'accepter des privilèges innés serait admettre l'injustice originelle du monde et devoir renoncer à l'hypothèse (« de gauche ») du caractère acquis des ressources.

Aborder de façon descriptive des réalités profondément normatives, chargées de valeurs et d'affects : telle est donc la difficulté majeure d'une sociologie de l'art et de la littérature – et, plus généralement, de toute sociologie de la singularité.

Sociologie et singularité

Les activités de création autorisent la mise en pratique professionnelle des valeurs de singularité. Elles offrent donc une prise de choix à l'observation de cette tension entre deux principes de grandeur, deux façons de construire de la valeur : le régime de communauté, reposant sur un impératif d'équité, qui privilégie le social, le général, le collectif, l'impersonnel, le public ; et le régime de singularité, reposant sur un impératif d'authenticité, qui privilégie le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé. Car on peut être grand en étant multiple ou, au contraire, unique – ces deux principes de grandeur pouvant coexister au sein d'une même activité, voire d'un même sujet.

Mais si le monde de la création, du moins à l'époque moderne, constitue un terrain rêvé pour une sociologie de la singularité, c'est aussi un terrain miné, par la prise si favorable qu'il offre à l'entreprise de réduction, particularisante ou généralisante : le sociologue s'y expose plus que partout ailleurs à un double malentendu, ayant à se défendre et de la lecture « singularisante » pratiquée par les adeptes des valeurs artistiques et littéraires, et de la lecture « désingularisante » propre aux adeptes du « social » et aux praticiens de la sociologie critique. À cette difficulté créée par une lecture spontanément normative s'ajoute le poids de la tradition

sociologique, qui a inscrit l'opposition du général et du particulier dans des catégories interprétatives censées rendre compte de l'effectivité des conduites : « la société » opposée à l'« individu », le « système » opposé à l'« acteur », le « holisme » opposé à l'« individualisme » (et le caractère apparemment descriptif de ces dichotomies n'empêche évidemment pas leur usage normatif, comme en témoignent les interminables querelles idéologiques qui encombrant les publications spécialisées). Or l'opposition entre « régime de singularité » et « régime de communauté » ne désigne pas des catégories d'actions ou de relations effectives, mais des systèmes de valeurs et de représentations : il s'agit de savoir non ce que les acteurs expérimentent réellement (probablement un mélange d'expériences plus ou moins singulières et plus ou moins communes), mais ce qu'ils valorisent, ce qu'ils privilégient dans leurs représentations et leurs évaluations.

Bref, il s'agit bien de régimes axiologiques, et non pas de conduites : ce pourquoi l'effet de singularité n'est pas qu'une question de degré auquel on pousse l'analyse (auquel cas tout un chacun pourrait apparaître, selon l'éclairage, comme singulier), mais relève bien d'un régime spécifique, convenant mieux à certaines configurations spatio-temporelles, à certaines époques et à certains milieux, qu'à d'autres. C'est pourquoi aussi, loin de tout behaviorisme, une sociologie de la singularité n'est nullement rabattable sur une sociologie de la distinction (pas plus qu'une sociologie de la communauté sur une sociologie de l'imitation), d'abord parce que la seconde a pour objet des conduites (pratiques, achats, goûts) et non pas des systèmes de valeurs, ensuite parce qu'elle affecte à ces conduites un jugement critique, propre à dénoncer le « snobisme » des gens désireux de se distinguer⁵. À l'opposé de cette sociologie normative des conduites, la sociologie de la singularité se veut une sociologie descriptive des valeurs – ces valeurs qui structurent les jugements, les représentations, les actions, et grâce auxquelles les comportements des individus ne sont réductibles ni à de pures interactions, ni à d'impurs intérêts.

D'autres difficultés encore habitent cette sociologie de la singularité, qui résident dans les propriétés mêmes de son objet. Ainsi le singulier peut, nous l'avons vu, se généraliser sans perdre de ses propriétés, à condition que cette généralisation passe non par une mise en équivalence (forme de généralité propre au régime de communauté) mais par une universalisation. Le monde artistique en régime de singularité est par définition celui où cette conjonction du singulier et de l'universel constitue la valeur par excellence, où « les personnes à l'état de grands dépassent et comprennent les autres êtres dans et par leur singularité même. C'est à travers ce qu'elles ont de plus original et de plus singulier, c'est-à-dire par leur génie propre, que s'établit aux autres un rapport de compréhension et qu'ils se trouvent exprimés en elles »⁶. Aussi est-ce dans ce monde de la création, incarné par la figure du « grand écrivain », qu'on pourrait approcher au plus près ce que serait une société où, comme dans telle tribu primitive règne, selon les mots de l'ethnologue Éric de Dampierre, « le singulier, qui ignore la distinction du particulier et de l'universel »⁷, où « tout ce qui est sur la terre a une existence singulière. Rien n'est identique à rien »⁸, où « rien n'est par nature égal à rien »⁹, et où l'on ne peut « penser “naturellement” ni l'identité, ni la division, ni l'égalité. Tout nous pousse à penser chaque chose, chaque être dans sa singularité »¹⁰.

Mais ce monde où règne le singulier est, par définition, rétif à la généralisation qu'implique l'enquête sociologique : l'irrégularité y est la règle, et l'indétermination y est déterminante, rendant difficile cette recherche de cohérence qui fait le réflexe professionnel du chercheur. Et lorsque cette mise en cohérence, à travers l'accumulation des témoignages analysés, révèle leur caractère de lieux « communs », au sens littéral du terme, la contradiction devient évidente et, peut-être, désappointante pour le lecteur, entre les valeurs de singularité portées par ces témoignages et leur nature objectivement stéréotypée, autrement dit entre le contenu de ces représentations et le simple effet de leur multiplication. En outre c'est un

monde où, nous l'avons vu, la « montée en généralité », loin d'être la seule condition de la grandeur, exige en même temps une « montée en objectivité »¹. Celle-ci entraîne ce paradoxe que la grandeur du singulier va de pair avec une désingularisation : trop d'admiration tue l'objet d'admiration, la médiatisation est suspecte et le succès dénonçable, de sorte qu'accumuler les preuves de la grandeur du singulier est une stratégie ambivalente, tendant à transformer le modèle en objet à la mode, l'adulation des foules en signe de vulgarité, la séduction en indice d'inauthenticité. Bref, il n'est pas de singularité sans critique, donc pas de sociologie du singulier qui ne prenne le risque d'un objet problématique, ambivalent voire autocontradictoire.

Mais c'est aussi un objet incomparablement fécond pour la sociologie, justement parce que, dans ses paradoxes, il en repousse les limites. Ainsi la question de l'identité, qui nous a occupés tout au long de ce livre, est indissociable d'une problématique de la singularité, parce que le travail identitaire se construit justement dans la tension entre particularisation et assimilation à des collectifs – tension qu'exacerbe l'aspiration au singulier. L'admiration collective pour un artiste transformé en « grand singulier », le passage de l'identité d'artiste du métier à la profession puis à la vocation, la formalisation de l'identité féminine par les personnages de fiction, la reconfiguration d'une identité individuelle par la reconnaissance que confère un prix littéraire, ou encore l'espace des possibles offert à l'identité d'écrivain : ce sont là autant de façons grâce auxquelles peut se mesurer la fécondité du croisement entre ces deux problématiques – identité et singularité – qui mettent la sociologie à l'épreuve de ses propres limites.

¹ Cf. Paul VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Seuil, Paris, 1983.

² Robert MUSIL, *L'Homme sans qualité*, op. cit., I, p. 364.

³ Cf. Nathalie HEINICH, *Être écrivain*, op. cit., et *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit.

4 C'est la limite de l'« anthropologie de l'imaginaire » développée par Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Dunod, Paris, 1984, où les « images », réhabilitées contre l'intellectualisme savant, sont travaillées à partir d'un corpus livresque et, selon la tradition bachelardienne, dans leur dimension symbolique, à travers des archétypes considérés comme communs à une culture : ce pourquoi le corpus relève d'un imaginaire constitué et désigné comme tel – d'où l'inflexion vers le fantastique. Or les « représentations » sur lesquelles nous travaillons ne sont guère perçues par les acteurs comme imaginaires, et fonctionnent même d'autant mieux qu'elles sont vécues comme réelles.

5 Cf. Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.

6 Luc BOLTANSKI, Laurent THÉVENOT, *De la justification, op. cit.*, p. 134.

7 Éric DE DAMPIERRE, *Penser au singulier*, Société d'ethnographie, Paris, 1984, p. 39.

8 *Ibid.*, p. 11.

9 *Ibid.*, p. 20.

10 *Ibid.*, p. 25.

11 Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT ont bien perçu cette propriété paradoxale (« Le monde inspiré doit affronter le paradoxe d'une grandeur qui se soustrait à la mesure et d'une forme d'équivalence qui privilégie la singularité », *op. cit.*, p. 200), mais sans en pousser les conséquences jusqu'à relativiser le concept de « montée en généralité », auquel ils réfèrent toute forme de « justification ».

Bibliographie

1. Documents

AMIEL, *Fragments d'un Journal intime*, Stock, Paris, 1949.

BARTHES Roland, *Mythologies*, 1957, Seuil, coll. « Points », Paris, 1970.

BAUDELAIRE Charles, « Sur Edgar Poe », in Edgar POE, *Histoires grotesques et sérieuses*, Livre de poche, Paris, 1973.

BENDA Julien, *La Trahison des clercs*, Grasset, Paris, 1927.

BENDA Julien, *Un régulier dans le siècle*, Gallimard, Paris, 1937.

BIGA Daniel, *Né nu*, Le Cherche-Midi, Paris, 1969.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

BORER Alain, *Rimbaud en Abyssinie*, Seuil, Paris, 1984.

BRAUNBERGER Pierre, *Cinémamémoire*, Centre Georges-Pompidou-CNC, Paris, 1987.

CENDRARS Blaise, *Hollywood, la Mecque du Cinéma*, Grasset, Paris, 1936.

CENDRARS Blaise, *Bourlinguer*, 1948, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1989.

DEBRAY Régis, *Par amour de l'art. Une éducation intellectuelle*, Gallimard, Paris, 1998.

DEGUY Michel, *Le Comité*, Champ-Vallon, Paris, 1988.

DOUBROVSKY Serge, *Laissé pour conte*, Grasset, Paris, 1999.

DUCHAMP Marcel, *Ingénieur du temps présent. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Belfond, Paris, 1967.

ECO Umberto, *Pastiches et postiches*, Messidor, Paris, 1988.

ÉTIEMBLE René, *Le Mythe de Rimbaud*, Gallimard, Paris, 1952, 1954.

FEYDER Jacques, ROSAY Françoise, *Le Cinéma, notre métier*, Skira, Genève, 1944.

FLAUBERT Gustave, *Pensées*, Conard, Paris, 1915.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, La Pléiade, Paris, I, 1973 et IV, 1998.

GENÈVE Jean-Max, GENG Jean-Marie, *La Prise de Genève*, Bueb et Reumaux, Strasbourg, 1980.

GOMBROWICZ Witold, *Contre les poètes*, 1971, Complexes, Paris, 1988.

GRACQ Julien, *La Littérature à l'estomac*, José Corti, Paris, 1950.

GRASSET Bernard, *Aménagement de la solitude*, Grasset, Paris, 1947.

GRENIER Jean, *La Dernière Page*, Ramsay, Paris, 1988.

KAFKA Franz, *Journal*, Grasset, Paris, 1945.

KIERKEGAARD Soeren, *Traité du désespoir*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1973.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986.

KUNDERA Milan, « Conversations » by Jordan Elgrably, in *Salmagundi*, n° 73, hiver 1987.

LAPORTE Roger, *Entre deux mondes*, Gris banal, Montpellier, 1988.

LECLERCQ Pierre-Robert, *Avez-vous vu Daradada ? Essai sur le métier de romancier*, Pierre Horay, Paris, 1977.

LÉVI-STRAUSS Claude, *De près et de loin. Entretiens avec Didier Eribon*, Odile Jacob, Paris, 1988.

LONDON Jack, *Profession : écrivain*, UGE, coll. « 10-18 », Paris, 1980.

LOTI Pierre, *Le Roman d'un enfant*, 1890, Garnier-Flammarion, Paris, 1988.

MESCHONNIC Henri, « Maurice Blanchot et l'écriture hors langage », *Les Cahiers du chemin*, n° 20, janvier 1974.

MICHON Pierre, *Trois auteurs*, Verdier, Lagrasse, 1997.

MÜLLER Heiner, *Erreurs choisies. Textes et entretiens*, L'Arche, Paris, 1988.

MUSIL Robert, *L'Homme sans qualité*, 1931, Seuil, Paris, 1982.

MUSIL Robert, *Journaux*, Seuil, Paris, 1981.

- NOËL Bernard, « Dialogue entre Bernard Noël et Bruno Roy », *Fata Morgana 1966-1976*, UGE, coll. « 10-18 », Paris, 1976.
- NOGUEZ Dominique, *Le Grantécrivain, et autres textes*, Gallimard, Paris, 2000.
- PAULHAN Jean, *Les Fleurs de Tarbes, ou la terreur dans les lettres*, 1941, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1973.
- PESSOA Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, 1982, Christian Bourgois, Paris, I, 1988 ; II, 1992.
- PESSOA Fernando, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivages, Marseille, 1990.
- PLATON, *Ion*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.
- PROUST Marcel, *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, Paris, 1924.
- QUENEAU Raymond, *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, Paris, 1973.
- RAMUZ Charles-Ferdinand, *Journal*, Grasset, Paris, 1945.
- RAMUZ Charles-Ferdinand, *L'Exemple de Cézanne*, Séquences, Aigre, 1988.
- RÉGNIER Gérard, « Les miroirs de Trieste », *Nouvelle revue de psychanalyse*, XL, automne 1989.
- ROCHFORT Christiane, *C'est bizarre l'écriture*, Grasset, Paris, 1970.
- SAND George, *Histoire de ma vie*, Stock, Paris, 1945.
- SARRAUTE Nathalie, « Qui êtes-vous ? » *Conversations avec Simone Benmussa*, La Manufacture, Lyon, 1987.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1948.
- SIMON Claude, *Discours de Stockholm*, Minuit, Paris, 1986.
- STENDHAL, *Œuvres intimes*, La Pléiade, Paris, 1982.
- VALÉRY Paul, *Cahiers*, CNRS, Paris, 1957-1961.
- VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, Paris, 1962.

2. Instruments

- ANZIEU Didier, *Le Corps à l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, Paris, 1981.
- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, 1985, Dunod, Paris, 1995.
- ARENDETT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, 1958, Agora, Paris, 1983.
- AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire*, 1962, Seuil, Paris, 1972.
- BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, 1973, Gallimard, Paris, 1996.
- BÉRA Matthieu, *Recherches sur la légitimité et les fondements de la critique d'art dans la presse*, thèse pour le doctorat de sociologie, Université Paris-VII, 1997.
- BESDINE Matthew, « Complexe de Jocaste, maternage et génie », in Didier ANZIEU *et alii*, *Psychanalyse du génie créateur*, Bordas, Paris, 1974.
- BILEN Max, *Le Sujet de l'écriture*, Gréco, Paris, 1989.
- BOLOGNE Jean-Claude, *Le Mysticisme athée*, éditions du Rocher, Paris, 1995.
- BOLTANSKI Luc, « Pouvoir et impuissance : projet intellectuel et sexualité dans le *Journal d'Amiel* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 5-6, novembre 1975.
- BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris, 1996.
- BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999.
- BONNET Jean-Claude, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63, septembre 1985.
- BOURDIEU Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2, mars 1975.
- BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977.

- BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art*, Seuil, Paris, 1992.
- BOWNESS Alan, *The Conditions of Success. How Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, London, 1989.
- BROWN Peter, *Le Culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, 1981, Le Cerf, Paris, 1984.
- CARASSUS Émilien, *Le Snobisme et les lettres françaises. De Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1914*, Armand Colin, Paris, 1966.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris, 1998.
- CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, 1906, Champ Vallon, Seyssel, 1997.
- CERTEAU (de) Michel, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1982.
- CHARLES Christophe, *La Naissance de l'intellectuel*, Minuit, Paris, 1990.
- CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood*, Seuil, Paris, 1987.
- CLARK Priscilla, « Stratégies d'auteur au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 17-18, 1977.
- CRESPELLE Jean-Paul, *La Vie quotidienne des Impressionnistes*, Hachette, Paris, 1981.
- DAMPIERRE (de) Éric, *Penser au singulier*, Société d'ethnographie, Paris, 1984.
- DARNTON Robert, *Bohème et révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Gallimard-Seuil, Paris, 1983.
- DESCOMBES Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris, 1987.
- DESROSIÈRES Alain, THÉVENOT Laurent, *Les Catégories socioprofessionnelles*, La Découverte, Paris, 1988.
- DÉTIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La Métis chez les Grecs*, Flammarion, Paris, 1974.

- DIAZ José-Luis, « Le scénario auctorial des Jeune-France », *Textuel*, n° 22, 1989.
- DISPAUX Gilbert, *La Logique et le quotidien. Une analyse dialogique des mécanismes d'argumentation*, Minit, Paris, 1984.
- DUCHESNE Alain, LEGUAY Thierry, *Le Jeu de l'oie de l'écrivain. Dans les coulisses de la création littéraire*, Robert Laffont, Paris, 1997.
- DUMAS Roland, *La Propriété littéraire et artistique*, PUF, Paris, 1987.
- DUMONT Louis, *Essais sur l'individualisme*, Seuil, Paris, 1983.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Dunod, Paris, 1984.
- DURKHEIM Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912, PUF, Paris, 1985.
- EDELMAN Bernard, *La Propriété littéraire et artistique*, PUF, coll. « Que sais-je », Paris, 1989, 1999.
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- ELIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs*, 1969, Calmann-Lévy, Paris, 1973.
- ELIAS Norbert, *La Dynamique de l'Occident*, 1969, Calmann-Lévy, Paris, 1975.
- ELIAS Norbert, *Engagement et distanciation. Contribution à la sociologie de la connaissance*, 1983, Fayard, Paris, 1993.
- ELIAS Norbert, *La Société des individus*, 1987, Fayard, Paris, 1990.
- ELIAS Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, 1991, Seuil, Paris, 1991.
- ESCARPIT Robert, *Le Littéraire et le social*, Flammarion, Paris, 1970.
- EYMARD-DUVERNEY François, THÉVENOT Laurent, « Les investissements de formes : leurs usages pour la main-d'œuvre », *INSEE*, n° 1878/432, 1983.
- FABRE Daniel, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, 25, 1999.
- FLAHAULT François, « L'artiste-créateur et le culte des restes », *Communications*, n° 64, 1997.

- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, vol. 63, n° 3, 1969.
- FRAENKEL Béatrice, *La Signature. Genèse d'un signe*, Gallimard, Paris, 1992.
- FUMAROLI Marc, « La République des Lettres », *Diogène*, n° 143, 1988.
- GARAPON Paul, « Sur l'aristocratie de l'écrivain français », *Esprit*, mars-avril 2000, n° 3-4.
- GENETTE Gérard, *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris, 1983.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art. 2 : La relation esthétique*, Seuil, Paris, 1997.
- GOFFMAN Erving, *Les Rites d'interaction*, 1967, Minuit, Paris, 1974.
- GOULEMOT Jean-Marie, OSTER Daniel, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Minerve, Paris, 1992.
- GRANA Cesar, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Basic Books, New York, London, 1964.
- GRANGER Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie du style*, 1968, Odile Jacob, Paris, 1988.
- GUSDORF Georges, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale. XI. L'Homme romantique*, Payot, Paris, 1984.
- HEINICH Nathalie, « L'art et la profession : les traducteurs littéraires », *Revue française de sociologie*, n° 2, 1984.
- HEINICH Nathalie, « L'opinion de ceux qui la font : les journalistes peuvent-ils dire ce qu'ils pensent ? », rapport d'enquête, CNRS, 1989.
- HEINICH Nathalie, « Les écrivains et le Centre national des lettres », rapport de pré-enquête, CNL, 1989.
- HEINICH Nathalie, « Être écrivain », rapport d'enquête, CNL, 1990.
- HEINICH Nathalie, « D'un monde l'autre : du salon à l'édition », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 21, 1990.

- HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, Paris, 1991.
- HEINICH Nathalie, « Peut-on parler de carrière d'artiste ? », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, 1991.
- HEINICH Nathalie, « Publier, consacrer, subventionner : les fragilités des pouvoirs littéraires », *Terrain*, n° 21, 1993.
- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris, 1993.
- HEINICH Nathalie, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993.
- HEINICH Nathalie, « Comment être plusieurs quand on est singulier : les manifestes et l'avant-garde artistique », in *Le Texte, l'œuvre, l'émotion*, La lettre volée, Bruxelles, 1994.
- HEINICH Nathalie, « Façons d'être écrivain : l'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, XXXVI-3, juillet-septembre 1995.
- HEINICH Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris, 1996.
- HEINICH Nathalie, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communication*, n° 64, 1997.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit, Paris, 1998.
- HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, Paris, 1998.
- HEINICH Nathalie, « Artistes dans la fiction : quatre générations », in Pascal GRIENER et Peter J. SCHNEEMANN (dir.), *Images de l'artiste*, Peter Lang, Berne, 1998.
- HEINICH Nathalie, *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, Paris, 1999.
- HEINICH Nathalie, « Devenir écrivain : une construction vocationnelle de l'identité », *Raison présente*, n° 134, 2000.

- HIRSCHMAN Albert O., *Défection et prise de parole*, 1970, Fayard, Paris, 1995.
- JACKSON John E., « Mythes du sujet : à propos de l'autobiographie et de la cure analytique », in *L'Autobiographie*, VI^e rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Les Belles Lettres, Paris, 1988.
- JEANDILOU Jean-François, *Les Supercherries littéraires*, Usher, Paris, 1989.
- JONES Ernst, « De la nature du génie », 1956, *Revue française de psychanalyse*, 1957, 21, n° 1.
- JURT Joseph, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du symbolisme », *Neophilologus*, LXX, n° 1, janvier 1986.
- KRIPKE Saul, *La Logique des noms propres*, Minuit, Paris, 1982.
- KRIS Ernst, KURZ Otto, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et image*, 1934, Marseille, Rivages, 1987.
- LAFARGE Claude, *La Valeur littéraire*, Fayard, Paris, 1983.
- LAPIERRE Nicole, *Changer de nom*, Stock, Paris, 1995.
- LATOUR Bruno, *La Science en action*, La Découverte, Paris, 1989.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1991.
- LAUGAA Maurice, *La Pensée du pseudonyme*, PUF, Paris, 1986.
- LECLERC Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Seuil, Paris, 1998.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986.
- LEJEUNE Philippe, « *Cher cahier* » *Témoignages sur le journal intime*, Gallimard, Paris, 1990.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Voie des masques*, Plon, Paris, 1979.
- LHOMEAU Franck, COELHO Alain, *Marcel Proust à la recherche d'un éditeur*, Olivier Orban, Paris, 1988.

- LUCAS Corinne, « Vers une nouvelle image de l'écrivain », in *L'Écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, Vrin, Paris, 1989.
- MENDEL Gérard, « La sublimation artistique », *Revue française de psychanalyse*, XXVIII, n° 5-6, septembre-décembre 1964.
- MENDEL Gérard, *De Faust à Ubu. L'Invention de l'individu*, éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1996.
- MENDEL Gérard, *L'Acte est une aventure. Du sujet métaphysique au sujet de l'acte pouvoir*, La Découverte, Paris, 1998.
- MENGER Pierre-Michel, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 1989.
- MERTON Robert K., *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago University Press, 1973.
- M'UZAN(DE) Michel, *De l'art à la mort*, Gallimard, Paris, 1977.
- OSTER Daniel, *Passages de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*, Seuil, Paris, 1983.
- OSTER Daniel, *L'Individu littéraire*, PUF, Paris, 1997.
- PAGES Alain, *Le Naturalisme*, PUF, coll. « Que sais-je », Paris, 1989.
- PASSERON René, « Vocation et profession du peintre », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 4, 1957.
- PIETTE Albert, RIVIÈRE Claude, *Nouvelles idoles, nouveaux cultes. Dérives de la sacralité*, L'Harmattan, Paris, 1990.
- PIETTE Albert, *Les Religiosités séculaires*, PUF, coll. « Que sais-je », Paris, 1993.
- PLANTÉ Christine, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Seuil, Paris, 1989.
- POLLAK Michael, HEINICH Nathalie, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986.
- POULET Georges, *La Pensée indéterminée*, PUF, Paris, 1990.
- RANK Otto, *L'Art et l'artiste*, 1932, Payot, Paris, 1984.

- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983.
- ROUSTANG François, *Influence*, Minuit, Paris, 1990.
- SACQUIN Michèle (dir.), *Le Printemps des génies. Les enfants prodiges*, Bibliothèque nationale/Robert Laffont, Paris, 1993.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Originalité et expression de soi », *Communications*, n° 64, 1997.
- SCHLANGER Jacques, *Un Art des idées*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- SCHLANGER Judith, *L'Invention intellectuelle*, Fayard, Paris, 1983.
- SCHLANGER Judith, *La Vocation*, Seuil, Paris, 1997.
- SCHNAPPER Dominique, *La Compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*, PUF, Paris, 1999.
- SCHNEIDER Michel, *Voleur de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, Paris, 1985.
- SÉGINGER Gisèle, « Chorégraphies scripturales chez Flaubert. De l'inspiration à l'aspiration », *Génésis*, n° 11, 1997.
- SINGLY (DE) François, « Un cas de dédoublement littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 6, 1976.
- SIRAN Jean-Louis, *L'Illusion mythique*, Les Empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson, 1998.
- SOURIAU Étienne, « Le mode d'existence de l'œuvre à faire », *Bulletin de la société française de philosophie*, 1956, n° 1.
- SOURIAU Étienne, « L'œuvre d'art en tant que personne », in Ignace MEYERSON, *Problèmes de la personne*, Mouton, Paris, 1978.
- STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, 1971.
- STROWEL Alain, « L'Œuvre selon le droit d'auteur », *Droits. Revue française de théorie juridique*, n° 18, 1993.
- THÉVENOT Laurent, « L'économie du codage social », *Critique de l'économie politique*, n° 23, 1983.
- TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1995.

- VERDRAGER Pierre, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Le cas de Nathalie Sarraute*, thèse pour le doctorat de lettres modernes, Université Paris-III, 1999.
- VERNANT Jean-Pierre, « Aspects de la personne dans la religion grecque », in Ignace MEYERSON, *Problèmes de la personne*, Mouton, Paris, 1978.
- VERNANT Jean-Pierre, « L'individu dans la cité », in *Sur l'individualisme*, Seuil, Paris, 1987.
- VESSILIER-RESSI Michèle, *Le Métier d'auteur*, Dunod, Paris, 1982.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971.
- VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Seuil, Paris, 1983.
- VEYNE Paul, « L'individu atteint au cœur par la puissance publique », in *Sur l'individu* (colloque de Royaumont), Seuil, Paris, 1987.
- VEYNE Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, Paris, 1990.
- VEYNE Paul, *Le Quotidien et l'intéressant*, Les Belles Lettres, Paris, 1995.
- VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, Paris, 1985.
- WALTER Éric, « Le complexe d'Abélard ou le célibat des gens de lettres », *XVIII^e siècle*, n° 12, 1980.
- WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1920, Plon, Paris, 1964.
- WINNICOTT Donald W., *Processus de maturation chez l'enfant*, 1965, Payot, Paris, 1970.
- ZILSEL Edgar, *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, 1926, Minuit, Paris, 1993.

Index*

AMIEL Henri Frédéric, 24, 69, 87, 119, 185, 252, 262

ANZIEU Didier, 190, 328, 329, 330

ARENDRT Hannah, 216, 217

ARTAUD Antonin, 314, 325

AUSTIN John L., 17

BALTHUS, 215

BALZAC (de) Honoré, 9, 129, 258, 328

BARTHES Roland, 102, 297-299, 305, 307

BATAILLE Georges, 314, 316, 322, 325

BAUDELAIRE Charles, 56, 83, 259, 276, 296, 314

BEAUVOIR (de) Simone, 154, 264

BECKETT Samuel, 9, 144, 151, 247, 278

BENDA Julien, 136, 25, 261

BÉNICHOU Paul, 7, 212, 213, 292, 293, 294, 309, 310, 317

BÉRA Matthieu, 230

BESDINE Matthew, 328

BIGA Daniel, 225

BILEN Max, 293, 310, 314, 315, 322, 324, 330, 333

BLANCHOT Maurice, 80, 81, 119, 121, 126, 127, 133, 135, 191, 194,
201, 209, 216, 235, 243, 252, 261, 283, 293, 313, 314, 316, 324, 325, 338

BLYTON Enid, 196

BOLOGNE Jean-Claude, 323, 327

BOLTANSKI Luc, 28, 30, 70, 83, 87, 111, 142, 165, 166, 70, 246, 302,
325, 344, 345
BONNET Jean-Claude, 241, 258
BORER Alain, 234, 237-238
BORGES Jorge Luis, 144, 190, 278, 279
BOURDIEU Pierre, 11, 18, 28, 30, 62, 92, 93, 226, 232, 283, 312, 343
BOWNESS Alan, 168, 226
BRAUNBERGER Pierre, 149
BROWN Peter, 245
BUBER Martin, 324
BUFFON, 209
BYRON lord George, 252

CAMUS Albert, 31
CARASSUS Émilien, 258
CASANOVA Pascale, 14, 135
CASSAGNE Albert, 300, 311
CÉLINE Louis-Ferdinand, 237
CENDRARS Blaise, 118, 132, 183
CERTÉAU (de) Michel, 105, 323, 324
CHAMBRY Émile, 292
CHAR René, 260, 293
CHARLES Christophe, 135
CHATEAUBRIAND (de) René, 262
CHIAPELLO Ève, 83, 302
CIORAN Emil, 235
CLARK Priscilla, 311
CLAUDEL Paul, 323
COELHO Alain, 220, 222
COLETTE, 154

CRSEPPELLE Jean-Paul, 149

DAMPIERRE (de) Éric, 344

DANTE, 241

DARNTON Robert, 310

DAUDET Alphonse, 131

DEBRAY Régis, 235-236

DEGUY Michel, 76

DESCOMBES Vincent, 18, 19, 69, 314, 323

DESROSIERES Alain, 224

DÉTIENNE Marcel, 50

DIAZ José-Luis, 311

DISPAUX Gilbert, 17, 257, 269

DOSTOIEVSKI Fedor, 328

DOUBROVSKY Serge, 190, 193

DU CAMP Maxime, 235

DUCHAMP Marcel, 149

DUCHESNE Alain, 15

DUMAS Roland, 176

DUMONT Louis, 161, 275

DURAND Gilbert, 340

DURKHEIM Émile, 114

ECO Umberto, 76

EDELMAN Bernard, 177, 239, 309

ELIADE Mircea, 315

ELIAS Norbert, 28, 82, 96, 31, 308, 320, 321, 327

ESCARPIT Robert, 46

ÉTIEMBLE René, 241

EYMARD-DUVERNAY François, 167

FABRE Daniel, 87, 105, 129, 310, 323
FEYDER Jacques, 132
FLAHAULT François, 326
FLAUBERT Gustave, 62, 66, 98, 99, 104, 105, 106, 124, 131, 158, 161,
184, 192, 201, 214, 235, 252, 253, 255, 256, 259, 263, 290, 291, 300,
304, 308, 311, 312, 313
FOUCAULT Michel, 81, 82, 171, 244, 313
FRAENKEL Béatrice, 170
FRANK Anne, 118
FREUD Sigmund, 328, 329
FROBENIUS, 330
FUMAROLI Marc, 135, 309

GALLIMARD Gaston, 221
GENETTE Gérard, 228, 313
GENEVE Jean-Max, 173
GENG Jean-Marie, 173
GIDE André, 102, 221, 222, 298
GOETHE Johan Wolfgang von, 328
GOFFMAN Erving, 96, 100
GOMBROWICZ Witold, 24, 25
GONCOURT (de) Edmond, 131
GOULEMOT Jean-Marie, 10, 309
GRACQ Julien, 233, 235, 239, 263
GRANA Cesar, 310, 311
GRANGER Gilles-Gaston, 210
GRASSET Bernard, 127, 128, 129
GRENIER Jean, 244
GUSDORF Georges, 311

HAINS Raymond, 165

HEINE Heinrich, 328
HEMINGWAY Ernest, 273
HIRSCHMAN Albert O., 96
HUGO Victor, 153, 292

IONESCO Eugène, 247

JABES Edmond, 324
JACKSON John E., 118
JEANDILOU Jean-François, 173
JONES Ernst, 329
JOYCE James, 323
JURT Joseph, 149

KAFKA Franz, 79, 99, 100, 169, 202, 247, 253, 259, 276, 273, 313, 314,
324
KESSEL Joseph, 73
KIERKEGAARD Soeren, 210, 211
KRIPKE Saul, 259
KRIS Ernst, 12
KUNDERA Milan, 25, 52, 53, 239
KURZ Otto, 12

LACQUE-LABARTHE Philippe, 125
LAFARGE Claude, 305
LAFORGUE Jules, 153
LAMARTINE Alphonse de, 212, 293
LAPIERRE Nicole, 174
LAPORTE Roger, 253
LATOUR Bruno, 232, 246
LAUGAA Maurice, 173

LAURENT Jacques, 46
LECLERC Gérard, 40, 173
LECLERCQ Pierre-Robert, 76
LE CLEZIO Jean-Marie-Gustave, 72
LEGAY Thierry, 15
LEJEUNE Philippe, 69, 70, 105, 118, 119, 244
LÉVINAS Emmanuel, 324
LÉVI-STRAUSS Claude, 149, 152
LHOMEAU Frank, 220, 222
LONDON Jack, 30, 31, 73, 122
LONDRES Albert, 73
LOTI Pierre, 156
LUCAS Corinne, 309

MALLARMÉ Stéphane, 233, 314
MARLOWE Christopher, 328
MELVILLE Hermann, 247
MENDEL Gérard, 63, 150, 209, 328, 332
MENGER Pierre-Michel, 77
MERTON Robert K., 170
MESCHONNIC Henri, 293
MEYERSON Ignace, 240, 241
MICHAUD Henri, 260
MICHEL-ANGE, 328
MICHON Pierre, 253
MNOUCHKINE Ariane, 295
MONTAIGNE, 259, 260
MOZART Wolfgang Amadeus, 320
MÜLLER Heiner, 95, 208
MUSIL Robert, 261, 280, 339

M'UZAN (de) Michel, 321, 330

NÉHER, 324

NIETZSCHE Friedrich, 310

NOGUEZ Dominique, 261

NOËL Bernard, 171

OHNET Georges, 259

OSTER Daniel, 10, 15, 301, 309

PAGES Alain, 149

PASSERON René, 28

PAULHAN Jean, 152, 153, 176, 234

PESSOA Fernando, 133, 186, 187, 197-201, 338

PIETTE Albert, 326

PINGET Robert, 154

PLANTÉ Christine, 268

PLATON, 292

POLLAK Michael, 50

PONGE Francis, 300

POULET Georges, 80

PROUST Marcel, 117, 133, 154, 161, 220-223, 257, 258, 259, 279, 313, 314, 323, 324, 328

QUENEAU Raymond, 303

RACINE Jean, 154

RAMUZ Charles-Ferdinand, 23, 85, 87, 88, 98, 130-131, 179, 183, 184, 187, 191, 194, 195, 203, 214, 268

RANK Otto, 7, 128

RÉGNIER Gérard, 174

REMBRANDT, 241
RÉMUSAT Charles de, 292
RENARD Jules, 153
RICOEUR Paul, 117
RIMBAUD Arthur, 56, 153, 234, 237-238
RIVIERE Claude, 326
ROBBE-GRILLET Alain, 248, 307
ROCHFORT Christiane, 97, 98, 99, 190
ROSAY Françoise, 132
ROUCH Jean, 335, 340
ROUSSEAU Jean-Jacques, 78, 79, 255, 309
ROUSTANG François, 331, 332, 333

SACQUIN Michèle, 67
SAINT-LAURENT Cécil, 46
SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, 241
SAND George, 175, 319
SARRAUTE Nathalie, 116, 121, 147, 178, 192
SARTRE Jean-Paul, 24, 136, 154, 264, 328
SCHAEFFER Jean-Marie, 178
SCHLANGER Jacques, 331
SCHLANGER Judith, 182, 183, 186, 294, 321, 322
SCHNAPPER Dominique, 13
SCHNEIDER Michel, 177
SÉGINGER Gisèle, 304
SHAKESPEARE William, 83, 85, 252, 328
SIMENON Georges, 197
SIMON Claude, 87, 144, 155, 225, 290, 291, 296, 304, 312, 313
SINGLY (de) François, 46
SIRAN Jean-Louis, 305

SOCRATE, 292
SOLJENITSYNE Alexandre, 239
SOLLERS Philippe, 91, 148
SOURIAU Étienne, 80, 241
SPINOZA, 61, 62
STAROBINSKI Jean, 79
STENDHAL, 123, 172, 262
STROWEL Alain, 177

THÉVENOT Laurent, 26, 28, 30, 70, 111, 142, 165, 166, 167, 170, 224,
246, 268, 325, 344, 345
TODOROV Tzvetan, 320
TOURGUENEFF Ivan, 131, 201
TOURNIER Michel, 193

VALÉRY Paul, 77, 117, 300, 314, 322
VAN GOGH Vincent, 237, 325
VERDRAGER Pierre, 178, 227, 229, 233, 234, 247, 301
VERLAINE Paul, 153, 283, 300
VERNANT Jean-Pierre, 50, 117, 240
VESSILIER-RESSI Michèle, 11
VEYNE Paul, 13, 50, 211, 293, 320, 332, 339
VIALA Alain, 309
VIGNY (de) Alfred, 195
VINCI (de) Leonard, 328

WALTER Éric, 128
WEBER Max, 14, 41, 310, 323
WHITMAN Walt, 153
WILDER Billy, 132
WINNICOTT Donald W., 209, 328

ZILSEL Edgar, 308

ZOLA Émile, 131, 135

*Les numéros de page renvoient à l'édition papier.

