

Littérature et sociologie

Édition préparée par
Philippe Baudorre
Dominique Rabaté
Dominique Viart



PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Pour une sociologie des collections littéraires. L'exemple de « Minimales » des éditions Verticales

Pascal Mougin*

La collection littéraire généraliste « Minimales », publiée par les éditions Verticales, se définit simultanément par sa vocation sociologique et une forte exigence de légitimité littéraire. Voici ce que, relayant les déclarations de l'éditeur, Jean-Luc Douin écrivait dans *Le Monde des livres* lors du lancement de la collection, en octobre 2002 : « la nouvelle collection des éditions Verticales se destine à accueillir de courts textes », « reflétant la réalité sociale », « échappant résolument à la forme canonique du roman », « à mi-chemin entre l'essai et la fiction, entre la lettre ouverte et le pamphlet » ; ces textes pourront être « des nouvelles, des textes fragmentaires », « des témoignages ou des livres d'écriture collective », « voire des textes de réflexion politique »¹.

On voudrait montrer à partir de cet exemple que toute prétention sociologique de la littérature (le projet de dire la société dans la littérature) tient elle-même à la sociologie de la littérature (à ce qu'est la littérature dans la société, à la littérature comme réalité sociale). Plus précisément, on s'intéressera ici à la sociologie du champ éditorial dans la lignée des travaux

* Université Paris-III Sorbonne Nouvelle

1. Jean-Luc Douin, dans *Le Monde des livres*, 17 octobre 2002, d'après un entretien téléphonique avec l'éditeur.

de Pierre Bourdieu², en l'appliquant à une collection spécifique pour se demander ce que signifie, de la part d'un éditeur comme Verticales, ce projet de textes courts, non romanesques, génériquement polymorphes ou hybrides et « reflets de la société d'aujourd'hui » (gardons les guillemets). La question est de savoir ce qui rend aujourd'hui une telle collection non seulement possible mais sans doute payante dans le cadre de la stratégie d'émergence d'un éditeur relativement récent (fondé en 1997) : de fait, économiquement, la maison présente des comptes bénéficiaires depuis 2003³, et sur le plan symbolique, elle bénéficie aujourd'hui d'un capital suffisant pour attirer de manière apparemment durable des écrivains quittant d'autres éditeurs plus anciens et plus connus (Julliard, Denoël, Gallimard, Le Mercure de France) ou relativement récents mais prestigieux (William Blake, Farrago, Allia). C'est dire qu'elle est devenue une instance de valorisation mutuelle entre auteurs et éditeur, chacun pouvant escompter une plus-value symbolique de sa collaboration avec l'autre.

Une autre question émergera parallèlement, non plus sociologique mais intéressant cette fois la lecture des textes dans une perspective résolument interne et sociopoétique : la question de savoir ce que l'analyse externe d'une stratégie éditoriale à l'échelle de la collection littéraire⁴ peut apporter à l'étude spécifique de chacun des textes concernés.

Verticales présente un statut économique ambivalent : celui de petite maison filiale d'un grand groupe, en l'occurrence les éditions du Seuil⁵.

2. Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126-127 : « Édition, éditeurs (1) », 1999, p. 3-28.

3. Information communiquée par Yves Pagès, codirecteur de Verticales, lors de mon entretien avec lui en octobre 2004.

4. Peu d'études ont été consacrées à la question de la collection littéraire. Citons : Jacques Michon, « La collection littéraire et son lecteur », dans *Paratextes, études aux bords du texte*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Élisabeth Zawisza, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 157-168 ; Isabelle Olivero, *L'invention de la collection : de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*, 1999, Paris, éd. de l'IMEC/Maison des sciences de l'homme, 334 p.

5. [Ce texte, rédigé à l'automne 2004, ne tient pas compte des changements survenus ultérieurement chez Verticales : début 2005, l'équipe de Bernard Wallet a quitté le Seuil pour rejoindre Gallimard. Dans un premier temps la « nouvelle » maison d'édition s'est appelée Phase deux, avant de pouvoir retrouver son nom d'origine.]

L'éditeur revendique sa totale indépendance éditoriale⁶, mais il est objectivement contrôlé et stratégiquement chargé, avec d'autres (comme les éditions de l'Olivier), du ressourcement symbolique d'un éditeur plus grand peut-être en panne de renouvellement ou en crise de légitimité.

Cette ambivalence statutaire de « petit label au sein d'une major », comme dit l'éditeur⁷, conditionne, schématiquement, une double postulation. D'une part l'exigence d'une forte légitimité symbolique (due à sa mission de ressourcement et de requalification de son propriétaire), mais d'autre part l'interdiction de pratiques économiques à hauts risques : la maison est condamnée non pas au succès économique, contradictoire avec une légitimité forte, mais du moins à assurer les conditions économiques de son désintéressement économique, seul à même de préserver son prestige. Tout cela implique donc un équilibrisme assez subtil entre soucis d'art et soucis d'argent.

Si bien que, par certains aspects, Verticales présente toutes les apparences de la vertu littéraire, à l'instar des petits éditeurs (Picquier, éd. de l'Aube, Verdier, Allia, etc.), éditeurs militants, exigeants et découvreurs mais relativement confidentiels, « vertueux par obligation »⁸ (car n'ayant pas les moyens des compromissions mercantiles et du « coup » éditorial) et qui constituent le « point d'honneur spirituel »⁹ du champ. Comme eux, Verticales présente les caractéristiques d'une structure artisanale, employant trois personnes, pariant sur l'engagement personnel des éditeurs, fonctionnant sans attaché de presse en collaboration directe avec les libraires indépendants, et pratiquant des tirages relativement restreints¹⁰ ; le catalogue est ouvert à beaucoup de nouveaux auteurs et ne cède pas aux facilités telles que les traductions de best-sellers anglo-saxons. Ajoutons encore que l'un des deux éditeurs, Yves Pagès, vient du champ intellectuel et artistique,

6. Voir cette déclaration de Bernard Wallet : « Dans ma maison, je publie les textes qui me plaisent et refuse la censure économique. Si j'avais appliqué des méthodes économiques telles que le compte d'exploitation sur l'œuvre de Gabrielle Wittkop, elle n'aurait jamais été publiée ! » (compte rendu d'une rencontre sur l'édition indépendante à l'université Paris-XIII, 19 mai 2004, <http://supedit.org/article18.html>).

7. Formule employée par Yves Pagès lors de l'entretien d'octobre 2004.

8. Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », art. cit., p. 11.

9. *Ibid.*

10. À peine deux ou trois tirages à plus de 10 000 et un record de vente à 20 000 exemplaires pour *Univers univers*, de Régis Jauffrey (Prix Décembre 2003).

puisqu'il est à la fois docteur en littérature, auteur d'un essai sur Céline¹¹, mais aussi écrivain lui-même et ancien pensionnaire de la villa Médicis.

Mais d'autres traits distinguent Verticales des petits éditeurs vertueux : une adresse germanopratine (rue Saint-André-des-arts) et non pas provinciale ; des éditeurs salariés du groupe propriétaire ; la composition typographique des livres et leur diffusion également assurées par ce dernier ; un fondateur, Bernard Wallet, qui doit sa notoriété, et donc en partie sa position, à un gros succès éditorial remporté quand il travaillait chez Denoël¹². Quant au catalogue, il fait une place quasi nulle à la poésie¹³, propose très peu de traductions de langues rares, présente depuis peu une collection de bande dessinée (secteur à la rentabilité plus assurée), et accueille des textes de chanteurs à succès (Bertrand Cantat, Dominique A).

Cette ambivalence statutaire et cette double postulation se retrouvent dans la maquette de couverture : d'un côté l'ascétisme vertueux (dépouillement, fond uni dominant, petits caractères de titrage), de l'autre une signalétique extrêmement ciblée relevant du meilleur marketing, à quoi s'ajoute la pratique occasionnelle de la jaquette.

La collection « Minimales », quant à elle, récapitule à sa manière les contraintes globales qui pèsent sur l'éditeur et le définissent. Certes, la profession de foi de l'éditeur relayée par la presse au moment du lancement semble un peu perdue de vue deux ans plus tard : interrogé récemment sur la ligne de « Minimales », Bernard Wallet proteste de l'absence de ligne, citant André Gide pour expliquer que la collection doit être d'abord « un centre de ralliement des divergences »¹⁴. Et dans le dernier dépliant

11. Yves Pagès, *Les fictions du politique chez Louis-Ferdinand Céline*, Seuil, 1994, essai tiré d'une thèse dirigée par Henri Godard.

12. Il s'agit du livre de Richard Bohringer, *C'est beau une ville la nuit*, vendu à plus de 800 000 exemplaires en 1988.

13. Même si le nom de la maison renvoie au recueil *Poésies verticales* de l'Argentin Roberto Juarroz, dont une phrase est citée en exergue du catalogue : « Vivre commence toujours maintenant. »

14. Bernard Wallet : « Pour nous, il n'y a pas de ligne éditoriale préalablement établie. La volonté des éditions Verticales est d'être saisi par un texte, quel qu'il soit, et d'éviter de tomber dans le « mouling ». [...] On a souvent dit, de manière péjorative, du catalogue Verticales qu'il s'agissait d'« un catalogue hétéroclite », ce qui constitue pour moi un compliment, dans la lignée de Gide qui avait comme objectif pour la *Revue blanche* qu'elle devienne « un

publicitaire à destination des libraires¹⁵, la présentation de la collection se limite à la mention : « petits formats non formatés brefs et inédits ». Rien là, en fait, que de très normal : passé le moment du lancement, il faut faire souffler l'esprit d'une collection de la manière à la fois la plus reconnaissable et la plus indéfinissable possible. Il ne faut pas que l'effet de label, l'unité reconnaissable et économiquement indispensable, tourne, une fois constitué, à la production en série, compromettante pour une réputation d'exigence. Ce déni de ligne éditoriale par l'éditeur ne doit donc pas dissuader d'analyser la collection comme un tout organisé, par un jeu d'ajustements plus intuitifs qu'explicitement motivés, sur des principes objectivables.

Signalons d'emblée que cette collection se présente comme un miroir interne ou une miniature condensée de l'ensemble du catalogue¹⁶ : pas de charte graphique ni de maquette spécifique en dehors du format plus réduit et de la mention du nom « Minimales », nom qui rime intentionnellement avec Verticales pour signifier l'assimilation ; la collection n'est ni adossée à une revue (comme le furent en leur temps les collections « Tel quel », « TXT » ou « Digraphe », ou tout récemment « Chaoïde » chez Verdier), ni attachée à un nom de directeur-fondateur historique qui personnalisait son identité (Georges Lambrichs pour « Le Chemin » chez Gallimard, Denis Roche pour « Fiction & Cie » au Seuil, Paul Otchakovsky-Laurens chez Hachette, etc.). C'est au contraire une collection émanant directement de l'instance éditrice, entièrement intégrée à elle et traduisant une stratégie d'ensemble.

Elle est du reste présentée par l'éditeur comme le pôle vertueux du catalogue : un espace de plus grande liberté, la zone franche de son credo artistique, l'expression la plus authentique de son intransigeance. D'autant que le texte court est historiquement du côté de la plus haute légitimité littéraire : il est d'une part lié à l'esthétique du resserrement, à la rareté

centre de ralliement des divergences ». (Compte rendu d'une rencontre sur l'édition indépendante à l'université Paris-XIII, 19 mai 2004, <http://supedit.org/article18.html>).

15. *Propagande. Organe officiel des éditions verticales*, 3, mars 2004, « Spécial minimales ».

16. Du reste certains textes de la collection renvoient directement à des textes ou auteurs du même éditeur : *La société des amis de Clémence Picot*, de Philippe Adam (2003), fait référence au personnage éponyme du roman de Régis Jauffrey paru en grand format ; *On est bien, on a peur*, de Yaël Pachet (2003), contient un éloge de Régis Jauffrey (p. 49 *sqq.*).

(jusqu'à une possible fétichisation du livre-objet : voir la plaquette poétique, le recueil d'aphorismes, etc.), tout en connotant l'engagement polémique ou militant (on pense au libelle, au brûlot portatif, au petit livre bréviaire du révolutionnaire).

Mais là encore, le réalisme économique intervient. La presse, selon Yves Pagès¹⁷, serait plus disposée à saluer (donc à faire vendre) l'innovation dans une niche réservée plutôt que dans la vitrine principale de l'éditeur. D'autre part le format, impliquant moins d'argent engagé, limite les risques économiques ; pour un texte court, le rapport prix de vente/coût de production est plus favorable à l'éditeur que dans le cas d'un texte long ; sans oublier le fait que publier plus petit permet de publier plus de titres, ce qui multiplie les chances de relais dans la presse. Ajoutons que ce format de livre, qui est celui du « semi-poche », représente aujourd'hui la tentative de conciliation optimale entre réalisme marketing et ambition de contenu¹⁸. Pour toutes ces raisons, « faire court » offre un double avantage : un prestige symbolique quasi garanti, un risque économique limité.

Enfin, le nom de la collection appelle quelques commentaires. « Minimales » renvoie au minimalisme artistique et veut signifier que, dans un espace saturé de bannières et de mots d'ordre éphémères, l'avant-garde esthétique est du côté du bricolage discret et de l'art pauvre plutôt que du côté de la démonstration tapageuse et des oukases révolutionnaires. Mais d'autre part, le nom joue la prudence tactique en affichant profil bas face

17. Entretien d'octobre 2004.

18. Le semi-poche, pratiqué depuis quelques années avec succès par plusieurs éditeurs (« Petite collection » chez Allia, « Arcanes » chez Joëlle Losfeld, « Grain d'orage » chez Zulma, « Les Massicotés » chez Corti, etc.) tente de cumuler les vertus et les avantages du grand format classique et du poche traditionnel. Vertus du grand format : valeur matérielle de l'objet (qualité de réalisation, impression, papier, reliure cousue, couverture à rabat : les volumes de « Minimales » sont des répliques réduites des volumes de grand format, sans autre démarcation que la mention – discrète – de la collection sur la couverture et une palette de couleurs de police résolument acidulée) mais aussi prestige symbolique (textes nouveaux et inédits ou rééditions de raretés introuvables, traitement équivalent dans la presse spécialisée). Avantages du format poche : prix attractifs et surtout permanence dans les fonds des libraires, pari sur les cycles longs (par opposition aux mouvements de rotation rapide sur les tables des grands formats soumis au régime des offices et à l'obsolescence commerciale programmée), et au-delà, effet collection : déclencher l'achat d'impulsion par voisinage sur un même rayon dédié à ladite collection (et dans le meilleur des cas sur un présentoir spécifique) chez le lecteur qui, cherchant un titre, tombe sur un autre.

aux éventuels détracteurs¹⁹. D'autre part encore, la radicalité pure est une stratégie trop ascétique, quasi sacrificielle, pour être autorisée à une maison filialisée.

Revenons à présent au cahier des charges initial de la collection. Celui-ci paraît l'expression resserrée des mêmes ambivalences et des mêmes exigences constitutives liées à la position de l'éditeur. Tout d'abord, la vocation à « être de son temps », à « éclairer » ou à « refléter la société contemporaine », est inséparable – quelle que soit l'orientation du lien de cause à effet – de la situation de dépendance économique de l'éditeur : une maison qui est la propriété d'une autre est inscrite dans le temps court de l'économie et condamnée à un retour sur investissement rapide, ce qui exclut le vagabondage historique du catalogue. On pourrait du reste, en réfléchissant à plus grande échelle, montrer la corrélation directe entre un certain « présentisme » de la littérature actuelle et une structure économique de l'édition de plus en plus marquée par la filialisation.

Autre point du cahier des charges : la conjonction de la vocation sociologique *et* de l'exigence formelle. Verser, sans souci d'écriture, dans le vérisme populiste du témoignage racoleur (un genre dont les *publishers* comme Bernard Fixot et Robert Laffont se sont fait une spécialité lucrative) nuirait à la reconnaissance littéraire de l'éditeur. Alors que prétendre retremper la littérarité dans le social revient à s'inscrire dans une mutation de la littérature française engagée depuis une vingtaine d'année²⁰ : la légitimité littéraire n'est plus synonyme de textocentrisme. Le programme de « Minimales » marque donc la récupération et la réification, sous forme de lieu spécifique, d'une légitimité littéraire qui s'est constituée antérieurement ailleurs, de manière diffuse et progressive. Là encore, il faut reconnaître, sous l'avant-gardisme esthétique, un certain bon sens économique.

Le problème est que cette nouvelle légitimité fait l'objet de tentatives d'appropriations concurrentes de la part des éditeurs, et donne lieu à différentes réalisations en termes de genres littéraires. C'est ici qu'intervient, pour Verticales, la volonté de « sortir du roman », qu'il faut comprendre

19. La discrétion de la collection peut ainsi autoriser des coups éditoriaux relativement mercenaires (la publication d'un chanteur à succès) en limitant les risques symboliques, puisque l'on reste dans un espace marginal de l'éditeur.

20. Ce n'est pas un hasard si François Bon, un des pionniers en la matière, a applaudi au lancement de la collection (sur son site *Remue.net*).

comme une stratégie de démarcation, stratégie nécessaire pour tout producteur symbolique qui ne peut exister qu'en différant. Pour comprendre cette démarche de distinction, il faut restituer « le point de vue de l'éditeur » (comme Bourdieu parlait de restituer « le point de vue de l'auteur »), point de vue sur l'horizon des possibles qui l'entourent. Or, pour Verticales, sortir du roman signifie abandonner un genre qui, d'un côté, se serait épuisé dans ses tentatives de renouvellement interne en jouant la surréflexivité stérile (schématiquement : Minuit), ou qui aurait dégénéré en ressassement sénile à force de reproduction académique (Gallimard), ou encore qui se serait frelaté dans le « néo-réalisme » conservateur de ces nouveaux romanciers du retour aux « saines traditions du récit » et du même coup à « la vraie vie »²¹, abandonnant au passage tout soucis de style au nom d'une plus grande efficacité (voir Houellebecq et son fameux « j'écris n'importe comment »). Voilà contre quoi il faut s'inscrire pour différer. À l'opposé, la revendication d'exigence formelle doit rester prudente, dans la mesure où il faut aussi se démarquer d'autres lieux éditoriaux plus ou moins propriétaires de la radicalité formaliste et promoteurs d'objets littéraires non identifiés (POL, Al Dante), d'autant plus qu'eux aussi se prétendent en prise sur le monde au nom d'un nouveau « réalisme ».

La stratégie éditoriale qui porte une collection comme « Minimales » peut donc prêter à deux lectures opposées : on peut y voir une alchimie délicate qui cherche à inventer une nouvelle position face aux contraintes du champ, et débouchant en l'occurrence sur la conciliation miraculeuse et tant attendue du livre et du monde, ou, inversement, le comble du flair opportuniste et de l'arrivisme pressé. Le nom même de Minimales serait alors le chiffre d'une stratégie d'émergence à moindres frais, se dédouanant habilement de sa pauvreté par l'affichage de sa modestie, dissimulant son consensualisme sous de faux airs de dissidence minuscule. Mais justement : parce que le projet cadre est ambivalent, il peut donner lieu à des œuvres tout à fait opposées.

L'examen du catalogue de la collection, qui compte à ce jour une vingtaine de titres, fait apparaître des dominantes mais sans exclusive, un souci constant de rendre la liste irréductible à une série homogène sous quelque

21. Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », art. cit., p. 20.

rapport que ce soit hormis le format matériel : âge et bibliographie des auteurs, genre des textes, et même support, puisque la collection compte actuellement trois livres accompagnés de CD. Dans tous les cas, on constate une pratique savante de ce qu'on pourrait appeler la disparité contrôlée. Ainsi quant à l'âge des auteurs. Neuf auteurs sur seize ont entre trente et quarante ans. La dominante est nette : la collection parie à l'évidence sur une unité générationnelle, avec des auteurs plutôt jeunes, en début de production. Or le choix de publier des auteurs jeunes est ambivalent : il peut bien sûr s'inscrire dans la stratégie vertueuse du long terme (agir en « découvreur » et permettre l'élaboration patiente d'une œuvre), mais il peut aussi relever d'une urgence plus opportuniste : s'assurer la reconnaissance immédiate d'un nouveau public en jouant le renouveau contre les auteurs établis des grandes maisons, en faisant croire à une « nouvelle vague d'écrivains [...], engagés, en ligne avec leur temps »²². Si bien que la collection, si elle veut maintenir le cap vertueux, doit se mettre à couvert contre ce reproche de démagogie jeuniste et d'ostracisme générationnel. D'où la présence d'auteurs plus âgés : des écrivains confirmés depuis dix ans et qui sont les auteurs les plus connus de Verticales (Régis Jauffrey, Lydie Salvayre), un auteur vivant quasi historique (Raoul Vaneigem, né en 1934), et un auteur du patrimoine (le poète persan Habib Esfahâni, 1835-1897).

Autre trait de disparité « réglée », l'hétérogénéité générique des textes : comme d'autres collections plus ou moins récentes, « Minimales » accueille des textes fictionnels et non-fictionnels²³ allant de la parodie de conte chinois au brûlot drolatique, de la nouvelle en trois lignes à l'essai, et même des œuvres multi-supports (livre + disque, texte + musique, nouvelles + chansons, etc.²⁴).

22. Philippe Savary, « L'aplomb de Verticales », *Le Matricule des Anges*, n° 24, septembre-octobre 1998.

23. Dans les années 60-70, chez Minuit, Jérôme Lindon a toujours pris soin de réunir les textes de témoignage à vocation politique (Alleg, Linhart) dans une collection spécifique (« Documents »), distincte de la collection de fiction. Mais depuis, des collections transgénériques ont fait leurs preuves : « Fiction & Cie » de Denis Roche au Seuil, ou encore, plus récemment, la petite collection Allia.

24. Ce décloisonnement de pratiques relevant à l'origine de la culture savante et de la culture populaire est à mettre en relation avec les phénomènes – sinon nouveaux du moins nouvellement reconnus et valorisés – de dissonances culturelles, dont la collection profite

Dans cet art du panachage, il est facile de repérer les textes à fonction spécifique, à savoir des textes qui actualisent l'un des aspects seulement de la formule générative de la collection, et qui ne trouvent leur place dans ladite collection que par complémentarité par rapport à d'autres qui actualisent d'autres aspects également spécifiques et partiels, dans le cadre d'une répartition des rôles et d'une stratégie de valorisation mutuelle (l'« effet collection », précisément). Parmi ces textes à vocation unique ou nettement dominante, certains assument les basses besognes économiques, à savoir la captation de publics et l'élargissement du lectorat. Un exemple : les *Exercices de deuil* d'Arnaud Cathrine (2004). Le livre relève ici caricaturalement du racolage jeuniste. Il présente tous les poncifs adolescents du trash urbain, de la marginalité sexuelle et de la « branchitude » artistique ; l'écriture est transparente, immédiatement séduisante et accessible pour un public lecteur des *Inrockuptibles* et s'habillant chez Agnès b. D'autres textes fonctionnent comme alibis. Leur rôle est de démentir une vision trop uniformisante de la collection : le *Sermon sur les Imbéciles* de Pierre Lafargue (2002) est un morceau d'éloquence virtuose destiné à faire pièce au reproche de trop grande facilité auquel d'autres titres prêtent le flanc. Mais certains textes ont une vocation spécifique plus noble : ainsi *Les Banalités de base*, de Raoul Vaneigem (2004, réédition d'un texte plus ancien) assurent à la collection un supplément d'âme, opèrent un ressourcement identitaire, en l'occurrence du côté de la radicalité situationniste ; c'est une stratégie d'annexion symbolique.

À côté de ces textes monovalents, d'autres accomplissent ou transposent en eux-mêmes la formule complexe de la collection, y compris la disparité générique et toutes les ambivalences liées à la position de l'éditeur. Là encore coexistent le meilleur et le moins bon. Réservons à une autre occasion l'étude des textes les plus aboutis qui opèrent une sorte de sublimation des enjeux éditoriaux, pour terminer ici par quelques remarques sur un texte qu'on lira moins comme une œuvre véritable que comme un document platement symptomatique. *On est bien on a peur* de Yaël Pachet (2003), constitue à l'évidence la traduction la plus directe des multiples contraintes de position pesant sur la collection. En fait de « texte

et qu'à sa manière elle renforce. Sur ce sujet, voir par exemple Bernard Lahire, *La Culture des individus*, éd. La Découverte, 2004.

non-formaté », l'auteur propose le tout-venant informe et complaisant de quelques pages de son journal tenu sur quelques mois, cependant qu'en gage de haute tenue littéraire défile tout un catalogue de noms propres, *name dropping* irréprochable : outre Mallarmé, Claudel (« Merci Paul Claudel. Merci la littérature [...] », p. 83), Emily Dickinson (« Il y a un mystère Emily Dickinson », p. 16), citée en modèle de renoncement esthète et de refus de compromission de la littérature avec le siècle ; plus contemporain, Pierre Pachet (« mon père c'est France Culture, c'est les livres qui recouvrent les murs, c'est l'horizon de ma pensée », p. 38) ; et enfin, après la figure du père, celle du compagnon, Pierre Michon lui-même : « Je vis avec un écrivain. Je vis avec un génie. » (p. 66). Mais Yaël Pachet souffre de ces proximités écrasantes. Intervient alors la posture du profil bas, revendiquée au nom d'un impossible héritage et d'une improbable mise à niveau conjugale : « Ma colère, mon amertume à être la fille de..., la compagne de..., m'empêchent sûrement d'aspirer au génie [...] » (p. 99). Cela dit, les petites vanités mondaines sont là pour consoler du défaut de grandeur, comme ce badge « *Quinzaine littéraire* » (p. 111) arboré avec assurance lors d'un festival de musique. Mais l'essentiel n'est-il pas d'être de son temps ? Et voilà que s'avance, pour l'ancrage générationnel, l'inévitable « lofteuse » Loana (p. 90). Plus sérieusement, « depuis le 11 septembre » (p. 61), il faut comprendre le monde, s'intéresser à la politique internationale, d'où un « appétit féroce » (p. 61) de la jeune femme pour la presse. Mais lire les journaux ne suffit pas, il faut s'impliquer dans la société, Yaël Pachet reporte alors tous ses espoirs sur les « mérites de l'action syndicale » (p. 45), évoque sa « prise de contact avec la CGT [Spectacle] » (p. 71), et finit par se rendre à l'évidence : « Mes discours syndicalistes [...] sont plus beaux, il me semble, que tous les textes que j'ai jamais écrits. » (p. 106)

Tout y est, donc, du programme et des ambivalences constitutives de la collection, mais d'une manière qui reste ici désarmante d'ingénuité, ou admirable de fraîcheur – au lecteur de juger.

On espère l'avoir montré ici : l'analyse sociologique d'une collection littéraire éclaire l'étude de son catalogue. Dégager, par l'approche externe et globale, l'« habitus » d'une collection s'avère utile pour aborder les textes qui la constituent, y distinguer les cas d'opportunisme éditoriaux des propositions moins réductibles à leurs strictes conditions de possibilités. Partir

du plus extérieur – c'est-à-dire non pas seulement des positions et trajectoires sociales des auteurs comme on le privilégie souvent, mais aussi, comme on a cherché à le faire ici, du statut économique de l'éditeur et d'un projet éditorial affiché ou implicite, à la fois contraint et délibéré (selon la logique propre de l'*habitus*) – ménage les conditions d'une lecture interne, ne serait-ce que pour circonscrire le fameux « reste », c'est-à-dire ce qui du (ou des) texte(s) résiste à l'objectivation, et dans lequel, peut-être, résidera une valeur proprement littéraire et durable. L'objectivation sociologique de la littérature pourra ainsi se comprendre non plus comme concurrente du parti pris de l'irréductibilité ou de l'atopie littéraire, mais comme son alliée la plus sûre, en vertu du principe que l'irréductibilité ne peut que se trouver renforcée par la tentative de réduction. La *valeur* se découvrira ainsi comme l'autre de la *nécessité*, celle-ci entendue comme tout ce qui relève des ajustements nécessaires auxquels procède nécessairement l'œuvre par rapport à l'état du champ pour y trouver place et tels qu'on peut les reconstituer rétrospectivement. Mais une telle conception invite aussi à considérer la valeur, ou encore l'atopie de l'œuvre, comme relative, historiquement et socialement construite comme étant l'autre de ce qui aura pu être sociologiquement expliqué, explication toujours partielle, soumise à variation car dépendante des sources documentaires diversement accessibles ou diversement considérées comme pertinentes au fil du temps et selon la position de l'enquêteur.

La démarche paraît d'autant plus nécessaire sur les œuvres d'aujourd'hui que la lisibilité du paysage contemporain ne va pas de soi. Foisonnement des titres et des lieux, multiplication non hiérarchisée des instances de validation et développement des marchés francs à l'intérieur desquels se constitue la croyance, phénomènes de dissonances culturelles et relative délégitimation du littéraire, hybridation des genres et croisement des supports, décloisonnement du texte et du hors-texte, vocation sociologique de plus en plus nettement affirmée des textes eux-mêmes : tout cela engage à la prudence et invite à une première approche sociologique. Le problème se complique encore pour l'universitaire qui voit affluer les étudiants désireux d'étudier des auteurs en production, auteurs dont la pérennité littéraire n'a rien d'assuré et sur lesquels l'Université est de fait mise en demeure de se prononcer. Dans ces conditions, on ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur ce qui a rendu socialement possible les textes en question,

mais aussi sur les raisons de l'engouement des aspirants-chercheurs – et, le cas échéant, des chercheurs plus confirmés – à leur endroit. Si bien qu'en définitive cette logique impose non seulement une critique sociologique de la production littéraire, mais aussi une sociologie de sa critique universitaire, c'est-à-dire une (auto- ?) objectivation des acteurs que nous sommes.

Littérature et sociologie

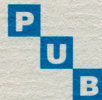
Ce livre collectif, issu d'un colloque organisé par la Société d'Étude de la Littérature Française du xx^e siècle, le premier sur ce sujet, fait le point sur une des interactions les plus fécondes entre sciences humaines et littérature en étudiant les relations (de complémentarité, de concurrence, d'échanges ou d'allers-retours) entre la sociologie et le champ littéraire. Il s'agit de voir en quoi certaines approches sociologiques du texte littéraire tiennent compte de sa spécificité esthétique et enrichissent sa compréhension, mais aussi en quoi la littérature se nourrit depuis un siècle des réflexions sociologiques (que l'on songe à Jean Paulhan, Paul Nizan, au Collègue de Sociologie, à Perec, ou, plus récemment, à Annie Ernaux, François Bon... parmi bien d'autres). Les domaines de convergence sont nombreux, notamment dans des travaux sur la mémoire, sur le récit, sur les modalités d'acquisition et de transmission des connaissances, qui empruntent aussi bien à la littérature qu'à l'anthropologie sociale. Le temps était venu de faire un bilan, ouvert sur l'avenir. Car ces questions recourent des enjeux particulièrement sensibles au moment où nos universités restructurent leurs cursus : il y va en effet du statut de la littérature comme discipline à part entière, susceptible d'interroger le monde au même titre que les autres sciences humaines, selon une épistémologie propre, irréductible aux autres.

MAQUETTE DE COUVERTURE : PLEINE PAGE

ISBN : 978-2-86781-456-3
ISSN : 1281-4555



9 782867 814563



19 €