



HAL
open science

Introduction. La commande littéraire aux XXe et XXIe siècles : territoires, discours, pratiques

Adrien Chassain, Hélène Martinelli

► To cite this version:

Adrien Chassain, Hélène Martinelli. Introduction. La commande littéraire aux XXe et XXIe siècles : territoires, discours, pratiques. *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2020, Logiques de la commande (XXe-XXIe siècles), 29, 10.4000/contextes.9581 . halshs-03696043

HAL Id: halshs-03696043

<https://shs.hal.science/halshs-03696043>

Submitted on 15 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COntEXTES

Revue de sociologie de la littérature

29 | 2020

Logiques de la commande (XXe-XXIe siècles)

Introduction

La commande littéraire aux XXe et XXIe siècles : territoires, discours, pratiques

ADRIEN CHASSAIN ET HÉLÈNE MARTINELLI

<https://doi.org/10.4000/contextes.9581>

Entrées d'index

Mots-clés: Commande, Hétéronomie, Droit d'auteur, Édition, Mécénat

Texte intégral

- 1 « Eh oui, Monsieur, le tableau le plus célèbre du monde a été commandé par la lie de la terre avec les plus mauvaises intentions du monde, il faut nous y faire¹ ». Prononcés par le narrateur des *Onze* de Pierre Michon (2009), ces mots emphatisent la façon dont la commande, sans émaner toujours de la « lie de la terre », embarrasse une représentation commune qui fait du projet créateur, de la libre initiative qu'il suppose, un critère cardinal de l'auctorialité moderne. Par l'illusion qu'elle prétend lever, par l'espèce de scandale qu'elle souligne et banalise à la fois, la phrase de Michon suggère combien les commandes au départ des œuvres sont souvent ignorées, méprisées et, ajoutera-t-on, non moins *monnaie courante*. Il faut nous y faire : c'est dire que la commande ne va pas de soi, qu'elle invite à enquêter sur la genèse des œuvres ainsi qu'à défamiliariser, à réaccommoder le regard porté sur elles. Nous y faire, voir comment la littérature s'y fait elle-même, telle est l'ambition de ce dossier² qui réunit les travaux de spécialistes de littérature et d'art, de sociologues de la littérature et de l'édition, d'historien-ne-s du livre. Ce faisceau d'approches n'est pas de trop pour envisager une pratique qui, pour paraphraser Marcel Mauss, peut être considérée comme un *fait littéraire total*³. Car s'y nouent

des questions engageant la poétique et la genèse, l'imaginaire, le statut social et juridique de l'œuvre et de l'auctorialité, les institutions éditoriales et extra-éditoriales comme encore les réseaux de sociabilité et les liens éthico-politiques susceptibles de donner aux œuvres leur première occasion.

- 2 Qu'est-ce, au juste, que la commande ? La question pourrait être triviale, si les définitions et approches parfois concurrentes adoptées dans ce dossier ne montraient que cette modalité de la genèse demeure assez rétive à la théorisation. Le problème se pose en effet de savoir où et quand commence la commande, si l'on peut reconnaître celle-ci dans l'attente diffuse d'un lectorat, voire dans certaines formes de censure prescriptive. Et si l'on insiste, comme on le fera pour notre part, sur la dimension intersubjective de cette pratique, qu'est-ce qui, alors, la distingue du conseil ou de la suggestion adressée à l'écrivain-e ? Pour éviter de se fourvoyer dans un débat d'essence, on gagne à partir d'un prototype⁴ qui permette d'apprécier non pas des rapports d'inclusion et d'exclusion, mais des degrés de participation le long d'un continuum menant de l'expression pleine du phénomène à ses marges incertaines.
- 3 De façon rudimentaire, envisageons donc la commande littéraire⁵ comme le fait, pour une personne physique ou morale, de susciter auprès d'un-e auteur-ice la production d'une œuvre répondant à des conditions de réalisation ainsi qu'à un cahier des charges plus ou moins contraignants et formalisés, ceci en l'échange d'une rétribution financière et/ou d'une reconnaissance symbolique. Par métonymie, le terme désigne également l'œuvre ainsi réalisée, ambiguïté qui instille dans l'usage ordinaire l'idée qu'une œuvre n'est pas le *produit* d'une conscience auctoriale sans être d'abord et surtout un *processus* où interfèrent divers-es acteur-ice-s. Décrite en ces termes, la commande relève d'une pragmatique élémentaire, propre à l'enchaînement de quelques opérations simples : *demande/ordre, accord/contrat/promesse, exécution, restitution, rétribution/reconnaissance, publication/diffusion...* De là, peut-être, la difficulté d'établir la commande comme un objet d'étude consistant pour l'histoire littéraire, car cette pratique, très ancienne comme elle l'est en art, en architecture, dans l'artisanat, etc. traverse les époques et les régions de l'espace des lettres⁶.
- 4 À une exception (géographique) près, les travaux rassemblés dans ce numéro se concentrent sur la littérature française des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Ce choix de corpus ne dispense pas de considérer l'historicité du phénomène, laquelle affleure dans bien des usages modernes et contemporains. Comment, d'ailleurs, se rapporter *autrement* à l'actualité d'une pratique dans l'exercice de laquelle l'ancien système des arts et des lettres paraît encore et toujours « faire écran⁷ » ? Il faut à cet égard nuancer ou compliquer le fil d'un récit qui, de « l'âge d'or du mécénat⁸ » à l'autonomisation moderne du champ littéraire, verrait les auteur-ice-s s'affranchir progressivement de la commande et affirmer ainsi leur liberté créatrice. Pour ce qui est de la production d'Ancien Régime, soulignons qu'elle n'est pas réductible au mécénat, pas plus que celui-ci ne l'est à la commande qui, d'après Alain Viala, désigne seulement l'une de ses quatre modalités⁹ – la situation la plus courante consistant en la gratification après-coup d'une œuvre offerte au mécène, interpellé par une épître dédicatoire. Tant que la commande ne se commet pas dans les services stipendiés du clientélisme, elle procède alors de la logique d'échange de dons et de reconnaissance propre au mécénat et constitue, à ce titre, un adjuvant paradoxal de la « naissance de l'écrivain¹⁰ ».
- 5 Dans le domaine de l'art, l'apparition d'un marché autour des foires d'Europe du Nord avait permis à certains peintres, dès le ^{xv}e siècle, de se dégager de la commande mécénique et bourgeoise et de proposer à la vente des œuvres réalisées de leur propre initiative¹¹. Selon l'analyse classique de Pierre Bourdieu, un phénomène analogue accompagnera l'émergence d'un champ littéraire relativement autonome dans le courant du ^{xix}e siècle¹². Il reste qu'en dépit de cette autonomisation qu'accompagne une singularisation de la figure auctoriale, la commande persiste après la Révolution et figure, sous différentes formes, parmi les modes de subsistance ordinaires d'auteur-ice-s bien rares à vivre de leurs productions spontanées¹³. Dans la notice qu'il consacre à l'œuvre de commande pour le *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Philippe Schuwer met à ce titre l'accent sur la collaboration et parfois la belligérance que ce type d'ouvrage implique aujourd'hui entre les différent-e-s acteur-ice-s des métiers du livre :

De nos jours, les œuvres de commande correspondent à la volonté des éditeurs de mieux satisfaire les attentes du public (thèmes confirmés ou nouveaux) ou d'imposer des normes éditoriales à travers leurs multiples collections [...]. Pratiquement aucune catégorie d'ouvrage n'échappe à cette emprise qu'on ne saurait condamner en bloc, car chacune recèle le meilleur, l'incertain et l'exécration. Comme par le passé – mais pour des raisons financières –, les œuvres de commande sont recherchées par de nombreux auteurs, et bien des ouvrages de littérature n'échappent pas à cette servitude librement

- 6 On ne saurait mieux faire valoir l'ambivalence axiologique de la commande, dont la mauvaise presse est démentie par la diversité de ses manifestations (« le meilleur, l'incertain et l'exécrable ») et contraste avec la séduction que cette pratique exerce sur beaucoup d'auteur·ice-s, prêt·e-s à y aliéner volontairement leur liberté créatrice. De fait, selon Bernard Lahire, « ce sont tout de même deux tiers des écrivains qui ont déjà eu l'occasion d'écrire un texte de commande (66,1 %) et parmi ceux qui n'ont jamais été sollicités, 62,5 % aimeraient l'être¹⁵ ». Attrait pécuniaire, bien sûr, mais pas moins symbolique tant est vrai que la commande, le fait d'en recevoir et, mieux encore, celui d'en refuser¹⁶, est après l'accès à la publication un facteur décisif de la reconnaissance de soi comme auteur·ice¹⁷. Encore faut-il préciser que la valeur de la commande, ou la commande *comme valeur*, varie beaucoup selon la nature des commanditaires et des lieux du champ littéraire où cette pratique est investie. Et pas plus qu'à des « raisons financières », la commande n'est réductible à un usage *éditorial* comme le suggère Schuwer, qui énonce une représentation significative en elle-même mais largement contredite par la profusion et la diversité des commandes passées en dehors du monde éditorial. Bien qu'au XIX^e siècle les commandes aient de plus en plus été une affaire d'éditeurs et de patrons de presse, le mécénat littéraire fut loin de disparaître et continua (sous la forme d'un mécénat d'État principalement) de se faire pourvoyeur en la matière¹⁸. Aujourd'hui, tandis que la commande constitue au sein du champ éditorial une pratique souvent associée à la rationalisation d'une ligne éditoriale et à l'anticipation des attentes du public, elle apparaît ailleurs comme un puissant vecteur de politique culturelle, de valorisation territoriale ou encore de promotion publicitaire pour les institutions publiques et privées qui s'en emparent.
- 7 Avant d'y venir plus en détail, notons que cette distinction entre un versant éditorial et un versant extra-éditorial de la commande met au jour deux régimes différents de la sollicitation de manuscrits. D'un côté en effet, la personne ou l'institution qui provoque la « mise en texte » ne fait qu'un avec celle qui, une fois l'œuvre écrite, réalise sa « mise en livre¹⁹ ». De l'autre côté, dans le mécénat par exemple, ces personnes sont distinctes, et le commanditaire se présente alors comme un tiers à l'égard du processus éditorial. Cette distinction, qui admet des situations intermédiaires²⁰, est précieuse on le verra pour apprécier comment la commande, par la simplicité de son opération et la multiplicité de ses déclinaisons, constitue un analyseur fécond de la condition auctoriale, de la genèse des œuvres et de leur mise en représentation.

La commande éditoriale : à tout bout de champ

Tous tombent dans la fosse du malheur, dans la boue du journal, dans les marais de la librairie. Ils glanent, ces mendiants, des articles biographiques, des tartines, des faits-Paris aux journaux, ou des livres commandés par de logiques marchands de papier noirci qui préfèrent une bêtise débitée en quinze jours à un chef-d'œuvre qui veut du temps pour se vendre.
(Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, 1843)

Qu'un livre [...] obtienne un brillant succès, est-il sans exemple que l'idée première, le plan, en ait été dû à l'incitation de l'éditeur ? Car, par sa position, l'éditeur n'est-il pas maintes fois mieux en mesure que l'homme de lettres de connaître ce qui convient à l'esprit du jour, au goût du public, au besoin des circonstances ?
(Edmond Werdet, « De l'influence de la librairie sur la littérature », 1860²¹)

- 8 Que l'on ait pu parler du XIX^e siècle comme celui, tour à tour, du « sacre de l'écrivain²² » et du « sacre de l'éditeur²³ » témoigne de l'émergence conjointe de ces fonctions, de leur « alliance objective » autant que de leur rivalité symbolique²⁴. Selon Jean-Yves Mollier, c'est toutefois l'initiative éditoriale qui prévalut nettement, ce qu'illustre le cas d'un Charles-Joseph Panckoucke débusquant les « talents nouveaux », réunissant autour de lui « la première véritable écurie d'auteurs de l'histoire de l'édition française » et initiant le projet collectif d'une *Encyclopédie méthodique*. Par ce volontarisme commanditaire, l'éditeur « créait de toutes pièces un marché qui s'ignorait et décidait de susciter une demande qui n'existait pas²⁵ ». Depuis lors, la commande s'est à ce point installée parmi les prérogatives éditoriales que d'après la contribution d'Hervé Serry au présent dossier, cette voie d'accès à la « matière première » des

manuscrits (l'autre est la proposition auctoriale spontanée) serait devenue majoritaire au tournant du xx^e siècle, empruntée par près de 80 % des ouvrages publiés dans l'ensemble du monde de l'édition. Phénomène transversal, la commande touche l'ensemble des secteurs du livre : des ouvrages scolaires aux guides de tourisme en passant par les sciences humaines et sociales.

9 Et la littérature ? Si la commande à l'évidence joue là un rôle moindre, sa présence y demeure importante et structurelle. C'est en priorité le cas, bien sûr, des régions les plus hétéronomes du champ, où les œuvres sont plus qu'ailleurs tributaires des attentes du public et des commandes éditoriales qui les interprètent ou les devancent. Envisagée par Jean-Louis Jeannelle, qui se penche ici sur la fabrique éditoriale des Mémoires de célébrité, cette littérature de grande diffusion est également au cœur de la contribution d'Olivier Bessard-Banquy qui associe les « pleins pouvoirs aux mains des éditeurs » à la « logique de marché » qui motive leurs stratégies. Pour autant, si l'archétype de la commande se trouve, aux yeux de l'historien du livre, dans le canevas formaté des romans Harlequin, toute sa démonstration consiste à inquiéter le préjugé suivant lequel une littérature pure, de diffusion restreinte, échapperait à cet esprit de commande qui en réalité traverse le champ de part en part. Pour Bessard-Banquy, l'activité littéraire ne saurait néanmoins que s'abîmer dans l'épreuve de la commande, dont l'horizon, à ses yeux, est toujours celui de la rationalité économique que toutes les maisons prennent en compte, à des titres et des degrés divers. Proche de cette analyse, la perspective de Serry en diffère en ce qu'elle montre comment, dans une maison comme Le Seuil, des considérations littéraires jouxtent ou innervent le point de vue marchand dans les ressorts de la commande. L'archive éditoriale qu'il manipule est alors précieuse pour dévoiler l'ordinaire de la commande à l'intérieur de l'entreprise. La sollicitation de manuscrits – ses motivations, sa décision, la prise de contact et l'accompagnement éditorial qu'elle implique – suppose la coordination de différents agents qui donnent à voir, non seulement du côté de l'auteur·ice mais de l'instance éditoriale elle-même, des phénomènes de délégation et de diffraction de l'intention de faire (faire) œuvre. Trait saillant dans l'étude de Serry, c'est aussi sous la modalité du potentiel que la commande joue un rôle actif au Seuil. Au-delà du comportement distinctif qu'il y a pour l'éditeur·ice à faire valoir lors de comités éditoriaux une *capacité* à passer commande en mobilisant un large carnet d'adresses, ce sont Paul Flamand dans les années 1960 et François-Régis Bastide dans la décennie suivante qui proposent de vastes plans de rationalisation et de généralisation de la commande littéraire au sein de la maison. À plus forte raison peut-être qu'ils ne virent pas le jour, ces plans sur la commande disent à quel point celle-ci peut venir désigner le fantasme même de l'éditeur·ice moderne, dans sa capacité rêvée à devancer et l'offre et la demande pour les ajuster l'une à l'autre suivant son propre projet.

10 Un·e éditeur·ice qui cesserait de passer au tamis le flot des manuscrits pour se faire « créateur de commandes », suivant le mot de Paul Flamand, c'est à peu près ce que revendique Maurice Olender pour sa collection « La librairie du xx^e siècle ». Si ce n'est, comme le montre Serry, que la commande est ici réduite à une invitation qu'aucun cahier des charges ne vient préciser. Caractéristique de la façon dont la sollicitation de manuscrits s'identifie à une modalité volontariste de la politique d'auteur·ice·s, la libéralité d'Olender l'est moins de la fonction régulatrice de la commande depuis le développement des premières collections éditoriales. Car c'est là au contraire, selon Jean-Yves Mollier, que se jouerait l'ascendant pris par les éditeur·ice·s sur les écrivain·e·s :

À partir du moment où les directeurs de collection, nés en 1848 chez Hachette, imposent un véritable cahier des charges à leurs auteurs, où le guide de voyage conçu par Adolphe Joanne comme le livre pratique chez Roret sont des produits standardisés, rassurants pour le consommateur, l'écrivain ne peut plus négocier ses contrats en position de force²⁶.

11 Abordée dans plusieurs contributions de ce dossier, la constitution de collections est effectivement essentielle pour appréhender la logique de programmation associée à la commande. Pour peu, toutefois, que le projet éditorial de la collection soit suffisamment défini et canevasé, sinon cadencé. À la différence de la « Blanche » de Gallimard, marquée par le généralisme et dépourvue depuis le début de directeur·ice, la collection « L'un et l'autre » de la même maison repose sur un projet étoffé qui suppose que son directeur Jean-Bertrand Pontalis ait agi en commanditaire – ce fut le cas pour la contribution de Pierre Michon, *Rimbaud le fils* (1991), dont Laurent Demanze rapporte ici la genèse. Si la commande permet de réguler un catalogue, elle est aussi, par là même, un instrument perturbateur aux mains de l'éditeur·ice qui peut ainsi brouiller les genres et les catégories établies pour encourager l'invention de formes

nouvelles. Ce qu'ont fait ces œuvres spéculaires, entre biographie et autobiographie, essai et psychanalyse édités par Pontalis²⁷. Ce que montre ici même Magali Nachtergaele en étudiant deux collections où la commande de textes littéraires associés à des œuvres d'art contemporain donne lieu à des formes de « critique-fiction » relevant du « roman d'exposition » ou de la « fiction muséale ».

12 Notons que la publication périodique s'inscrit ici dans un continuum avec la collection, phénomène particulièrement sensible lorsque ces médiums sont appariés au sein d'un même projet intellectuel. Dans son étude, qui restitue la genèse de *L'Absolu littéraire* de Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, Fanny Lorent montre ainsi comment une première commande pour le numéro inaugural de la revue *Poétique* a servi, moyennant des relais entre Gérard Genette, François Wahl et Tzvetan Todorov, de tremplin vers une autre commande en direction de la collection attenante. Autant dire que sans être impénétrables, les voies de la commande sont bien souvent complexes, sinon même hasardeuses. Quitte, par exemple, à faire du commandité d'une revue le commanditaire indirect de la collection du même nom : Jérémie Majorel raconte ainsi comment le même Lacoue-Labarthe, dirigeant avec Mathieu Bénézet la revue *Première livraison* entre 1975 et 1979, y sollicite un texte de Maurice Blanchot, avant que la revue ne se mue en collection chez Christian Bourgois à partir de 1978, faisant cette fois d'une page blanchotienne « l'intimité » au départ de la série.

13 En dépit de sa mauvaise réputation elle-même seulement *réputée*, si l'on peut dire, la commande court donc des œuvres les plus standardisées aux expérimentations d'avant-garde. S'agit-il encore, d'un bout à l'autre du champ éditorial, de la même pratique ? À considérer les délais accordés, la rémunération matérielle et symbolique des auteur·ice·s, ou encore la nature des directives et la facture des œuvres produites, il est tentant de répondre négativement. Il reste que cette polarisation des pratiques éditoriales dit moins leur incommensurabilité que la façon dont la notion de commande fonctionne ici comme un « opérateur axiologique²⁸ » propre à valoriser ou à disqualifier des œuvres ainsi que des façons ou des raisons d'y aboutir. En effet, si la commande est souvent associée à la « littérature industrielle » décriée par Sainte-Beuve, les tenant·e·s d'une littérature de création peuvent refuser le mot aussi bien que s'en emparer. Témoin Bessard-Banquy qui réserve le terme de *demande* à la sollicitation de manuscrits proprement littéraires, respectueuse de l'intégrité et de l'originalité d'un projet auctorial, là où, au contraire, Majorel valorise le mot de *commande* par opposition au tout venant de la *demande* éditoriale. Pour compléter le tableau de ces conflits de valeur autour de la commande, il faut encore envisager son versant extra-éditorial, où les enjeux symboliques sont particulièrement flagrants.

La commande extra-éditoriale : mécénat, résidences, médiation

Et qui ne prend plaisir qu'un prince luy commande ?
(Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, 1558)

14 Le monde de l'édition n'a pas le monopole de la commande littéraire, tant s'en faut. Il convient à cet égard d'examiner une configuration triangulaire de la relation de commande, qui soumet l'auteur·ice aux injonctions croisées d'un·e commanditaire et d'un·e éditeur·ice, au point d'introduire le trouble dans le statut des œuvres. *Mémoires de l'Enclave* de Jean-Paul Goux (1986) en donne une illustration dans ce dossier. Comme l'explique Maud Lecacheur en citant la convention de commande passée avec l'association culturelle La Cité de Montbéliard, Goux s'était engagé à soumettre le produit de son travail à un éditeur dans un délai de vingt-et-un mois. Le refus de Flammarion (avant l'accord des éditions Mazarine, puis d'Actes Sud) signale bien le double statut du livre : *commande* du point de vue de l'association, *proposition* du point de vue de l'éditeur. Ainsi de l'objet de Danièle Méaux, *Le Commanditaire* d'Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry (1993), commande inaugurant le programme des Nouveaux Commanditaires et proposition faite à P.O.L., ou encore de *Des lions comme des danseuses* d'Arno Bertina (2015), analysé ici par Nadia Hebaz. Avec ceci de particulier, pour ce dernier cas, que l'œuvre répond d'un même coup à la commande d'une résidence camerounaise (à la fondation Gacha) et à celle d'une collection éditoriale (« Fictions d'Europe »). Tout en faisant droit aux interférences et aux enjeux symboliques propres à ces commandes à trois termes, le présent

dossier permet aussi de parcourir les diverses formes de la commande extra-éditoriale, depuis le mécénat privé du début du siècle dernier jusqu'aux résidences contemporaines, en passant par la commande politique, le mécénat d'entreprise ou les grands programmes de commande publique, de plus en plus décentralisés et territorialisés.

15 Évanoui ou presque depuis la Révolution Française, le mécénat privé fait retour en France dans le premier tiers du xxe siècle, encouragé par l'essor de grandes fortunes financières ou industrielles qui s'arrogent là un rôle jadis occupé par l'aristocratie²⁹. Comme nous le notions plus haut à propos de l'Ancien Régime, la commande n'est qu'une des modalités de ce mécénat dont la manifestation prototypique suppose l'absence de contrepartie intéressée. Dédiée à l'œuvre de Louis Aragon, la contribution de Johanne Le Ray s'y attache en étudiant la protection exercée par Jacques Doucet en faveur de l'écrivain au cours des années 1922-1927. Dans un premier temps au moins, la commande représente une bonne part du contrat qui lie le patron et son protégé : correspondance bihebdomadaire, production de notes de lecture et d'intention pour la constitution de la bibliothèque du grand couturier, rédaction d'un *Projet d'histoire littéraire contemporaine*³⁰. D'abord perçue comme un gage de liberté – puisqu'en plus de fournir une pension, elle ménage un espace d'adresse qui permet au jeune surréaliste d'essayer son écriture et sa pensée à distance respectable du « commandeur Breton » – cette relation mécénique en vient plus tard à être dénoncée par Aragon, dont la pratique de la commande ne cesse pas mais s'exercera désormais dans un cadre politique, celui de la Résistance puis du PCF.

16 Plus qu'une rupture avec un mécène, le geste d'Aragon révoque le mécénat tout entier, perçu comme un carcan incompatible avec l'engagement communiste de l'auteur. Un tel refus politique du mécénat et de ses commandes se retrouve *mutatis mutandis* dans le diagnostic contemporain d'une « domestication de l'art³¹ », où Laurent Cauwet voit le danger d'une prolétarianisation des artistes et écrivains, corollaire d'une dépolitisation des œuvres. Le mécénat n'est plus là celui des magnats mais celui des institutions culturelles, des fondations privées, des entreprises et de leurs marques. Pour ce qui est de la commande publicitaire, les travaux de Myriam Boucharenc ont permis de mieux historiciser cette pratique qui remonte à la *réclame* du xixe siècle et à l'avènement, pendant les Années folles, d'une véritable littérature publicitaire qui voit de nombreux·ses écrivain·e·s associer leur nom à des enseignes commerciales³². En 1927, Pierre Mac Orlan est ainsi l'auteur, pour la Raffinerie de Pétrole du Nord, d'*Alfred ou la vie sentimentale et honnête d'une conduite intérieure bleu azur*, avant de publier en 1930 un ouvrage intitulé *Le Printemps*, commande des magasins du même nom, éditée par la NRF. Chacune de ces commandes pourrait respectivement offrir un précédent à la récente campagne de Joël Dicker pour Citroën³³ et à l'ouvrage de la romancière anglaise Fay Weldon paru en 2000, *The Bulgari Connection*, écrit à l'invitation du célèbre bijoutier. Si elle met bien au jour, de part et d'autre du siècle, la collaboration entre maisons d'édition et entreprises commanditaires³⁴, cette association masque néanmoins des disparités que souligne Boucharenc. Car l'époque contemporaine est désormais celle du

brand content qui succède à l'époque révolue de la publicité, les marques s'efforç[ant] de « produire » des contenus culturels aussi exempts que possible de tous les signes de la finalité mercantile. La publicité cherche ainsi à s'innocenter et à se refaire une réputation en s'appropriant les signes et les auteurs de la culture lettrée³⁵.

17 Depuis les années 2000, prospère ainsi cette variété publicitaire de la commande, qui fait fonds sur le capital symbolique de la littérature et sur la célébrité d'écrivain·e·s tendanciellement réduit·e·s elles et eux-mêmes à des marques³⁶. C'est là, on le voit, une forme extrême de la *domestication de l'art* évoquée à l'instant. Reste à en aborder une autre plus ambivalente, principalement liée à un mécénat public dont les commandes font désormais partie des moyens de subsistance ordinaires pour les auteur·ice·s de toutes farines.

18 Les premiers programmes de commande publique de grande envergure articulent expressément nécessité économique et fonctionnarisation des écrivain·e·s. C'est le cas, dès 1935, du « Federal Writers' Project » qui, envisagé à l'échelle fédérale, fait appel à plus de six mille auteur·ice·s de différentes disciplines pour faire un état des lieux de la société américaine pendant la Grande Dépression, renouvelant du même coup les pratiques et genres documentaires, et questionnant les nouvelles formes de l'engagement politique³⁷. En France, des projets comparables sont menés suite à la création de la Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR) par de Charles de Gaulle en 1963. En 1984, ce programme donne lieu à une mission photographique dirigée par Bernard Latarjet et François Hers, où commande est d'abord faite à douze puis à vingt-huit photographes de constituer un

riche fonds d'images (2000 à terme) des différentes régions françaises. Ayant pour vocation d'essaimer leurs initiatives dans les territoires les moins visibles, ces entreprises de commande publique centralisées sont continuées à travers des programmes européens comme celui des « Nouveaux commanditaires », mis en place à nouveau par François Hers en 1991. Le principe est alors que « quiconque le souhaite peut assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre d'art et participer à l'émergence d'un art de la démocratie³⁸ », comme l'indique le site dédié à l'entreprise, prévoyant aussi l'aide d'un·e médiateur·ice. Abordant on l'a vu la première commande du programme, Danièle Méaux voit dans l'ouvrage d'Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry un protocole rompant déjà avec les commandes publiques des années 1980 parce qu'il étend la responsabilité de la commande et favorise une inscription de l'art dans la vie d'une communauté, l'œuvre produite étant à la fois collective et située. De récentes préconisations de commandes publiques ayant été faites en contexte de crise sanitaire *et donc* économique et culturelle, reste à savoir si elles sont susceptibles de porter leurs fruits en rendant la commande « vraiment démocratique » : pour ce faire, il faudrait sans doute que ce projet dissipe son caractère « général » (justifiant qu'il ait pu « sonn[er] creux et rappel[er] l'«ancien monde» ») et se fonde plutôt sur l'expérience de programmes concrets tels que les « Nouveaux commanditaires », comme le suggère l'historien de l'art Thomas Schlessler³⁹.

19 Dans la continuité du mécénat d'État, la résidence d'écrivain·e participe des politiques de décentralisation et de démocratisation de la culture mises en œuvre depuis les années 1960⁴⁰. Dans l'article de synthèse qu'elle livre dans ce dossier, Mathilde Roussigné rappelle à cet égard que la bourse d'auteur-résident conçue par Jack Lang en 1981 est à l'origine de la formation des résidences contemporaines. Devant leur multiplication durant les années 1980 – dans le cadre d'une « Politique de la ville » en banlieues ou au sein d'autres stratégies locales de développement du territoire –, on peut, selon elle, parler d'un véritable « paradigme résidentiel » informant l'activité littéraire depuis les années 1990⁴¹.

20 Les résidences s'associant ainsi à une valorisation à la fois sociale et culturelle des territoires⁴², elles évoluent en favorisant les pratiques littéraires liées à l'intervention dans l'espace public. Autrefois centrées sur le travail de l'écrivain·e, les résidences de création se fondent désormais sur de nouveaux modèles où, de plus en plus, prévaut une combinaison entre le projet auctorial et un autre lié à la politique culturelle de la structure d'accueil⁴³. Mathilde Roussigné montre ici combien ces commandes se manifestent par la diversité des restitutions et donc des expressions auxquelles elles aboutissent. Au risque de trahir l'esprit de ces commandes plus ou moins « implicites⁴⁴ » où plane souvent une « injonction tacite du portrait de lieu⁴⁵ », car représenter le lieu n'équivaut pas toujours à l'honorer. Tout comme Arno Bertina dans *Des lions comme des danseuses* selon Hebaz, François Bon en donne l'exemple avec *Décor ciment* (1988) évoqué par Roussigné, roman qui figure Bobigny « du point de vue de l'enfer » et produit à sa sortie une intense polémique en Seine-Saint-Denis.

21 Quoi qu'il en soit de la teneur épideictique et de la réception des œuvres en jeu, les formes de commande au sein des dispositifs résidentiels paraissent bien contribuer à un « tournant spatial⁴⁶ » de la littérature, ce dont les contributions de Laurent Demanze et de Maud Lecacheur invitent à prendre la mesure. Demanze montre ainsi comment, chez Pierre Michon, une « géographie de la commande » inscrit les résidences contemporaines (comme celle réalisée par l'auteur en Vendée pour *Abbés*, 2002) dans la continuité des anciennes politiques d'accompagnement à la création, donnant « à lire dans l'espace les marques du pouvoir et des institutions ». Dans *Mémoires de l'Enclave*, ce sont selon Lecacheur la forme de l'enquête et la littérature de terrain qui, loin d'être constitutives en général de l'œuvre de Goux, semblent être conditionnées par le dispositif de restitution de la mémoire ouvrière du pays de Montbéliard. L'ouvrage redéfinit alors le rôle du discours littéraire dans la cité à travers la figure d'un « écrivain public » relayant la « parole inaudible » de ceux que l'écrivain nomme les « Gens de l'Enclave ». Enfin, si l'analyse des collections associés au FRAC et au MacVal par Magali Nachtergaele prend également acte de leur mission territoriale, la chercheuse met surtout en évidence leur fonction de médiation culturelle, visant à l'accessibilité des œuvres exposées au musée, mais aussi à la valorisation mutuelle des artistes et écrivain·e·s. L'articulation de la résidence de création à sa fonction de médiation s'inscrit bien dans une démarche comparable, rendant la commande plus proche d'une logique de don réciproque que des enjeux de vente qui affectent l'édition et animent les nouvelles formes de mécénat entrepreneurial.

(In)formalités de la commande : liens et

contrats

Après mon précédent livre, qui parlait de l'amour, je rencontraï l'amie qui m'avait commandé ce livre sur l'amour. Puisque tu as accompli ce que je t'ai dit et que cela n'a pas été fait sans enthousiasme, et que, d'autre part, je ne pensais pas que tu le ferais et que tu le ferais à ce point, je m'en vais te demander un supplément, espérant (c'est une folie) que tu l'accompliras de manière égale, c'est-à-dire jusqu'au point auquel je n'imaginai pas que tu pousserais, avec cet élan et cette fidélité à ce qui te tire et te garde de regarder trop en avant ou trop en arrière, mais bien concentrée, et parce que tu n'as pas su coupler la réforme de l'amour et celle du monde, peut-être sauras-tu entendre ma nouvelle commande.

(Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, 2014)

22 La commande, nous le notions plus haut, est un phénomène dont la caractérisation prototypique est relativement aisée mais dont les manifestations varient beaucoup en degré : plus ou moins formalisées, plus ou moins contraintes, plus ou moins visibles et exposées.

23 De fait, on ne passe pas toujours commande en signant des papiers. Certes, la sollicitation de manuscrit nécessite au moins un accord préalable : engagement moral à produire pour l'écrivain-e commandité-e, engagement moral à recevoir, éventuellement à publier pour le commanditaire. Il reste que bon nombre des commandes analysées dans ce dossier se passent de contrats, sans pour autant se payer de mots. Pensons à la scène secrète de la commande dans *Les Onze* de Pierre Michon étudiée par Laurent Demanze. Ou bien, d'une autre façon, à ces diverses demandes de témoignage dont s'autorise un écrivain comme Jean-Paul Goux dans *Mémoires de l'Enclave*, « pos[ant] exemplairement la question de la convergence et de la disjonction des désirs dont la commande fait l'objet », écrit Maud Lecacheur. Venues *d'en bas*, de telles injonctions tendent à pluraliser ou à disséminer l'intentionnalité d'une commande qui cesse, dès lors, d'être seulement imputable à des agents qualifiés. Dans la même perspective, mentionnons avec Johanne Le Ray la commande des *Martyrs* reçue par Louis Aragon d'un chef de la résistance ; ou encore ces sollicitations adressées par les soldats japonais aux écrivain-e-s dépêché-e-s sur le front. Commandes informelles qui, dans ce dernier cas, viennent relayer une « impossible » commande officielle dont Guillaume Muller montre qu'elle serait inassumable par le pouvoir autant que par les auteur-ice-s, car elle contreviendrait à l'idée reçue de la création et risquerait d'être contre-productive. Précisément parce qu'ils offrent des cas limites, ces différents exemples tendent à mettre à nu la dimension éthico-politique de la relation de commande, quels qu'en soient la nature et le contexte. Ce que la commande doit aux réseaux de sociabilité de l'écrivain-e, à ses rencontres fortuites comme à ses collaborations pérennes, à ses solidarités et à ses amitiés, tout ceci se retrouve encore dans la genèse de *L'Absolu littéraire* examinée par Fanny Lorent, aussi bien que dans la contribution de Maurice Blanchot à la revue *Première livraison*. Comme le montre Jérémie Majorel pour ce dernier cas, « [l]a commande - le préfixe du mot l'indique d'emblée - dépend d'une manière d'envisager la communauté », engageant autant le commandité qui y répond que le commanditaire qui devra quant à lui *en* répondre. En sorte que la « passion de la commande » qui anime les deux directeurs fait de celle-ci une dynamique qui « oblige éthiquement les deux parties, [et] suscite un entretien au long cours de part et d'autre ». Dans cette logique du don sollicité et relancé, on voit que la sollicitation de manuscrit s'exerce au plus loin des écritures mercenaires ou vassales qui font sa mauvaise réputation. Elle devient au contraire le lieu et le lien privilégiés d'une politique de l'amitié qui ne fait qu'un, selon Blanchot et ses commanditaires, avec la littérature⁴⁷.

24 Sans cesser de procéder toujours d'un échange vivant, la commande peut tout de même faire l'objet de conventions ou de contrats en bonne et due forme, dont le modèle se trouve dans les manuels d'édition et les sites spécialisés⁴⁸. À bien y regarder pourtant, il n'en va pas là exactement d'un *contrat de commande*, inconnu à ce jour du droit d'auteur français et dont la création est actuellement en débat suite à une recommandation du récent Rapport Racine⁴⁹. En l'état actuel, les commandes éditoriales font l'objet d'un contrat d'auteur aménagé, et bénéficient à ce titre de toute la protection accordée par le droit moral et patrimonial de l'écrivain-e sur son œuvre – principe rappelé dès le premier article du Code de la propriété intellectuelle⁵⁰. Lié-e par une *obligation de faire* – dans les délais prévus selon les directives du commanditaire –, l'auteur-ice commandité-e est en revanche protégé-e par la prohibition des cessions globales d'œuvres futures, qui rend caduques les commandes trop vastes et imprécises⁵¹. Outre ses droits patrimoniaux, il ou elle conserve également (moyennant d'éventuels dédommagements) son droit de *divulgarion* ainsi que son droit au *respect de l'intégrité de l'œuvre*. Si bien

qu'insatisfait-e de l'œuvre produite, l'écrivain-e peut, en vertu du premier, refuser de remettre son ouvrage au commanditaire ou interdire sa diffusion ; et en vertu du second, s'opposer aux modifications dommageables à ses yeux que lui intimerait le commanditaire. Stéphanie Denoix de Saint Marc y insiste dans son ouvrage sur la question, ces obligations et ces prérogatives ne vont pas sans frictions et compromis au gré desquels le principe de liberté de création, au fondement du droit d'auteur, est à la fois renoncé et affirmé :

D'un côté, l'auteur, en acceptant la commande, consent un abandon de cette prérogative [la liberté de création], puisqu'il promet d'obéir à l'ordre formulé par son cocontractant. D'un autre côté, il peut, à l'occasion, opposer sa liberté de création au donneur d'ordre si la convention contient des stipulations incompatibles avec l'épanouissement de son talent⁵².

25 Ironiquement, l'invocation du talent singulier de l'auteur-ice peut en retour lui être opposée par l'instance commanditaire, lorsque celle-ci estime le résultat bâclé ou en dessous du niveau habituel de la personne qu'elle a sollicité-e⁵³. Sans compter que dans de rares cas, il arrive que le commanditaire revendique sur l'œuvre un statut de co-auteur-ice. Revendication a priori impossible, car les *idées* échappent au périmètre du droit d'auteur, sauf à ce que les directives au départ de la commande aient été suffisamment précises pour être considérées comme parties prenantes de l'exécution de l'œuvre et donc du processus créatif⁵⁴. C'est dire que la commande est un bon observatoire des mues de la condition auctoriale : si l'écrivain ou artiste de l'Ancien Régime pouvait jouer de malice afin de s'affranchir de telle ou telle commande devenue fardeau⁵⁵, signer aujourd'hui une commande amène l'auteur-ice à faire l'expérience d'une autonomie créatrice inscrite dans le droit, laquelle joue comme un garde-fou, comme une exigence opposable par les deux parties.

26 Un observatoire, disions-nous, et plus encore un « facteur puissant de l'évolution du droit d'auteur, dans la mesure où il reflète à lui seul les paradoxes traditionnels du statut de l'auteur et préfigure ses métamorphoses⁵⁶ ». Pour s'en convaincre, il n'est que d'observer la discussion autour de la création d'un contrat de commande actuellement étudiée, à l'automne 2020, par le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique⁵⁷. Un tel contrat, s'il voyait le jour, permettrait de combler ce qui s'apparente à un vide juridique révélé par la situation de commande : étant donné que le contrat d'édition ne prévoit de rétribution auctoriale qu'au titre de la cession de droits patrimoniaux, c'est sous la seule et unique forme d'une avance sur recettes (ou d'un forfait pour la première édition) qu'un ouvrage non encore abouti ni diffusé peut être rémunéré. De là un problème pratique, et un autre plus symbolique. Que faire, en effet, si le livre ne se vend pas à la hauteur de l'à-valoir ? et si le commanditaire renonce à diffuser l'ouvrage ? Théoriquement au moins, l'auteur-ice est ici dans la situation de rembourser le fruit d'un travail pourtant accompli. Que l'usage éditorial soit généralement clément envers les auteur-ice-s n'y change rien, ce paradoxe illustre la façon dont le droit d'auteur, s'il consacre la liberté, le droit moral et patrimonial des créateur-ice-s, peine à concevoir leur activité comme un travail, susceptible d'être rémunéré pour lui-même⁵⁸. Tel est donc ce que permettrait de reconnaître l'érection d'un véritable contrat de commande. N'était que sa mise en place et surtout sa généralisation, craint le Conseil permanent des écrivains⁵⁹, risque d'une part d'encourager une standardisation et une *best-sellerisation* de la littérature (par l'édition de directives formatées) ; d'étalonner, d'autre part, le temps de l'écriture d'une façon contraire à la liberté créatrice ; enfin de porter atteinte au droit moral de l'auteur-ice, dans le cas où ce type de contrat en viendrait à se substituer à la cession de droits. À plus long terme, le contrat de commande pourrait favoriser, redoute-t-on, la traduction en droit français de la catégorie américaine de *work made for hire*⁶⁰, laquelle représente une forme comble d'hétéronomie puisqu'à la faveur d'une fiction juridique, elle répute auteur-ice le commanditaire et réduit la personne commanditée au statut d'exécutante.

27 Quelle que soit l'issue de ce débat autour du contrat de commande, on voit comment la sollicitation de manuscrits, ici considérée du point de vue du droit, fonctionne comme un *exceptionnel normal*⁶¹ qui dépayse le regard sur l'œuvre et l'écriture : plus qu'un ouvrage assujéti à des directives étrangères, la commande en vient ici à désigner toute œuvre dont la remise à l'éditeur est scellée avant terme par contrat. Par la logique prospective qui est la sienne, la commande exige de faire un moment abstraction de l'œuvre comme produit, en maintenant celle-ci à l'état de virtualité. Contre tout fétichisme de l'objet, à rebours de l'imaginaire inspiré de la création, cette pratique exige de se demander ce que l'œuvre, la valeur économique et symbolique qu'on lui impute, doivent au temps concret, à l'activité laborieuse et au processus relationnel qu'elles incorporent.

Écriture (à) contrainte, temporalité et auctorialité partagées

Un trait de vers soit qu'un Prince commande,
Soit qu'une Dame ou l'Amy m'en demande,
Et à tous coups la fureur ne me prend,
Je bée en vain, et mon Esprit attend
Tantost six mois, tantost un an, sans faire
Vers qui me puisse ou plaire ou satisfaire.
(Pierre de Ronsard, *Le sixiesme livre des poèmes*, 1569)

[L]a « vérité » de mon travail se place plutôt là où une demande assez précise, issue de la collectivité telle qu'elle est (une commande, si l'on veut), introduit dans mon programme, immédiatement et en quelque sorte naïvement, sans relais, sans alibis, sans transcendance, le désir de l'Autre : condition au prix de laquelle, compte tenu sans doute de ma propre structure névrotique, je puis rester à même le signifiant et ne pas me décevoir trop tôt de son perpétuel sursaut : c'est dans ce très court sursis que j'écris.
(Roland Barthes, « Réponses », 1971)

28 Si la commande peut être une *occasion* du livre sans nécessairement donner lieu à une œuvre de *circonstance*, c'est que le temps qui la définit, pour socialisé qu'il soit, détermine moins son sujet que son mode de genèse. Cette pratique, en effet, circonscrit la temporalité de la création en ce qu'elle est porteuse à la fois d'une impulsion entraînant la production de l'œuvre et d'une limite qui fixe son terme voire le délai de sa livraison (quand il est stipulé). C'est le cas des *Mémoires de l'Enclave*, on l'a vu plus haut, ou encore des exemples analysés par Magali Nachtergaele, où les délais resserrés impliquent une rapidité d'exécution allant de pair avec le format court du texte sollicité. Le témoignage de Pierre Senges recueilli par Laurent Demanze en clôture de ce dossier établit pareillement que l'écrivain peut identifier un caractère d'urgence dans le calendrier contraint de l'exécution de commande, lequel peut aussi bien disparaître « par enchantement » au profit d'une longue attente, celle d'un projet qui, parfois, n'aboutit pas. Mettant en évidence un effet vertueux de la commande, Demanze en explore dans sa propre contribution le statut de « *kairos* » pour l'œuvre de Pierre Michon, chez qui la sollicitation extérieure se substitue alors à une « exigence intérieure » et « arrach[e] l'esquisse à l'atelier pour la transformer en livre ». Relatif à une durée interne de la création, proche de ce que les linguistes connaissent sous le nom d'*aspect*, le temps de la commande n'en est pas moins articulé à celui de l'histoire. Selon Johanne Le Ray, la commande se définit ainsi chez Aragon comme une féconde « appropriation des circonstances », par où le temps historique, les exigences politiques qui s'y manifestent, fondent l'œuvre en nécessité. Jean-Paul Sartre, philosophe et écrivain de la *situation*, ne disait pas autre chose :

J'ai toujours fait de la littérature de circonstance, j'ai produit sur commande. Naturellement l'employeur ne peut plus être l'État, c'est tout le monde ou chacun : un milieu politique dont je fais partie, une circonstance particulière. L'avantage de ces commandes c'est qu'elles obligent l'écrivain à ne jamais « se préférer ». Et puis, du même coup, le public est défini. Ce Livre sur la Dialectique [*Critique de la raison dialectique*, 1960], il est né d'une commande. [Cette] commande polonaise a été le coup de pied qui fait sauter dans le vide un apprenti parachutiste⁶².

29 Il n'empêche, même justifiée par une conjoncture historique, la commande peut aussi devenir la cause d'un blocage de l'activité créatrice. C'est exemplairement le cas de Michel Leiris et André Breton dont les commandes destinées à des collections d'histoire de l'art – *L'Art magique* (1957) pour le premier, *Afrique noire : la création plastique* (1967) pour le second – font l'objet de l'étude d'Éléonore Devevey. Car face à leur sujet, les deux auteurs pâtissent de la même gageure, consistant à « inventer une position tenable à l'heure des indépendances : la recherche d'une voie pour désoccidentaliser, voire décoloniser l'histoire de l'art ». Au gré des délais concédés par les éditeurs, l'impulsion de départ se mue en objet de procrastination, plongeant les auteurs dans des « affects critiques » confinant à des pensées suicidaires. C'est dire que l'occasion de la commande, potentielle fenêtre de tir ou *sursis* (écrit Barthes), peut se retourner contre l'écrivain-e pour se faire « urgence » et même « panique ». À moins que cette temporalité

contrainte ne soit rentoilée dans l'œuvre, comme dans *Mémoires de l'Enclave* où, selon Maud Lecacheur, une telle « contrainte temporelle devient peu à peu le moteur de l'écriture, le ressort d'une réelle tension narrative ». Ici exprimée dans l'ordre du temps, cette réversibilité des impératifs de la commande concerne plus généralement l'ensemble des contraintes thématiques ou formelles qui peuvent à la fois inciter à l'œuvre et en court-circuiter l'élaboration.

30 Le contenu explicite de la commande, son cahier des charges officiel, peut être minimal, réduisant la contrainte à la production d'un écrit sur un sujet donné, voire au seul respect d'un format ou d'un délai. C'est en tout état de cause ce que les contributions de Le Ray et Nachtergaele mettent en évidence, allant jusqu'à utiliser le terme de « carte blanche » pour caractériser une sorte de commande sans objet, laissant toute latitude à l'écrivain. La non-commande de l'État japonais pendant la Seconde Guerre mondiale décrite par Guillaume Muller, proche d'une forme de censure prescriptive, est aussi de cette nature évasive, comme le sont les écrits émanant des dispositifs résidentiels lorsqu'ils ne sont pas soumis à une restitution formalisée ou à une contrepartie explicite – ce qui, on l'a vu, est de plus en plus rare⁶³. Rappelons aussi que lorsqu'un·e écrivain·e a publié dans une maison d'édition, un droit de suite est généralement de mise, qui peut être envisagé comme une sorte de *degré zéro* de la commande, dont l'incidence peut néanmoins être déterminante. Documenté par Fanny Lorent, le rôle de Philippe Wahl auprès de Lacoue-Labarthe est ainsi révélateur de l'espèce d'aimantation que peut exercer sur l'écriture une attente active de l'éditeur·ice, attente que Martin Winckler retrouve quant à lui chez P.O.L et dont il célèbre la puissance séminale :

Je savais que quelqu'un attendait mon livre. Je n'étais pas sûr qu'il serait suffisamment achevé pour être publié, mais je savais qu'il était attendu, et qu'il serait lu. Et depuis, chaque fois que j'écris un livre qui me tient à cœur et qui sort du néant, j'écris toujours dans cette perspective : Paul l'attend, et il le lira⁶⁴.

31 Si l'interprétation auctoriale d'une contrainte minimale semble pouvoir laisser libre cours à la création, elle débouche souvent, et au même titre qu'une contrainte maximale, sur un terrain d'expérimentation qui n'est pas sans participer de l'esprit de « l'écriture à contrainte » chère à l'Oulipo. En participe déjà, à sa façon, le placement de produit propre à la littérature publicitaire, qui suppose des contraintes thématiques et lexicales fixées par contrat⁶⁵. Dans l'entretien avec Senges, les commandes, quand elles ne consistent pas, comme souvent, en de libres adaptations, reposent parfois sur un jeu à partir de contraintes qui deviennent ce faisant le moteur d'une intrigue – comme dans ce texte que l'écrivain consacre à un basson et un basset, à la faveur d'une homophonie combinant une contrainte auctoriale à une première directive extérieure. Se déployant à la faveur d'un mot ou d'un motif que l'on ne peut qu'essayer de deviner à la lecture des contributions dont il est l'origine, la revue *Première Livraison* présente également des caractéristiques expérimentales, à l'origine d'un des textes les plus « personnels » de Blanchot. Notons que cette puissance d'invention et de déplacement propre à l'écrit contraint est également à l'œuvre au sein des collections formalisées que nous avons évoquées plus haut. Car celles-ci sont régulièrement renouvelées par l'insubordination d'un texte qui ne s'y laisse pas circonscrire, la commande à l'origine de la collection donnant lieu, détournée, à des œuvres qui la redéfinissent. Ainsi, dans l'étude de Lorent, « l'irréductibilité des intentions des commanditaires et des commandités » a le dernier mot et fait de *L'Absolu littéraire* une forme d'hapax dans la collection, lors même que les directives de départ, fixant un corpus de traduction assez strict, ne semblaient pas prêter à l'effraction disciplinaire que ce livre allait représenter dans le catalogue de « Poétique ». Souvent le fait des auteur·ice·s, ce genre d'effraction peut aussi être programmée par la commande elle-même. Ainsi d'une collection comme « Écrivains de toujours » dont la formule est conçue pour être « reniée » une fois sur cinq en moyenne, afin de « maintenir son standing » et d'attirer des écrivains en vue, comme le remarque son directeur Francis Jeanson (cité par Hervé Serry)⁶⁶. Paradoxalement, des directives précises peuvent donc, *nolens volens*, stimuler l'invention et la créativité des écrivain·e·s, tandis qu'une contrainte apparemment minimale ou une commande en blanc, si elles peuvent seconder l'écriture par l'attente qu'elles instaurent, ne signifient pas toujours une liberté maximale (pensons aux écrivain·e·s mobilisé·e·s étudié·e·s par Muller).

32 Au-delà du processus de création, l'appropriation de l'initiative de l'œuvre par une autorité extérieure affecte aussi le sentiment d'auctorialité, et ce de manières contrastées. Ainsi, la contribution d'Olivier Bessard-Banquy ne prend pas toujours la peine d'identifier les auteurs des œuvres citées, tant leur auctorialité est sujette à caution. Quant à elle, Le Ray voit dans les motivations « extralittéraires » de la commande des *Martyrs* durant la guerre la justification de

ce qu'Aragon procède alors à un effacement de son nom d'auteur comme de celui du commanditaire. L'auctorialité peut encore être troublée par la confrontation d'un-e auteur-ice avec un genre ou un registre nouveaux. À preuve la détresse du même Aragon face à une commande politique à l'égard de laquelle il ne se sent pas légitime (en l'occurrence, la rédaction du volet soviétique de l'*Histoire parallèle URSS-USA*, 1962). Ou encore l'embarras de Breton et de Leiris face à des commandes qui supposent une difficile, voire une impossible négociation entre la « ferveur de l'amateur » et l'expertise requise par la collection. La situation change semble-t-il au siècle suivant, où la figure de l'amateur n'est plus déconsidérée (comme le regrettait Roland Barthes⁶⁷) mais se trouve au contraire consacrée⁶⁸, au point de constituer une posture électorale de l'écrivain-e contemporain. Senges en témoigne, qui admet refuser les commandes trop incongrues et, le cas échéant, revendiquer l'amateurisme de sa contribution lorsqu'elle dépasse son domaine de compétences – quand une commande consistant en l'adaptation de *Bouvard et Pécuchet* entraîne une autre, par exemple, et qu'elle doit être livrée en contexte universitaire.

33 Le régime hétéronome de production des textes ne saurait donc être exclusivement corrélé à une désacralisation de l'auctorialité. Il révèle au contraire un nouveau visage de la commande, étranger à la littérature formatée que permet l'intervention d'un-e spécialiste d'une forme ou d'un genre qui en connaît par cœur toutes les ficelles, comme c'est le cas pour des collections et genres de grande diffusion selon Olivier Bessard-Banquy. Car on vient de le voir, la commande peut être au contraire défi, voire épreuve, quand elle implique pour l'écrivain-e de s'aventurer hors des sentiers battus de sa propre routine rédactionnelle. Peu importe, à ce titre, que la commande soit parfois cantonnée à des travaux alimentaires ou à des œuvres d'appoint dans la pratique des écrivain-e-s, comme c'est majoritairement le cas pour Senges ou certain-e-s auteur-ice-s cité-e-s par Nachtergaele : la vertu du détour et la puissance du déport apportées par la commande sont alors difficilement mesurables mais peuvent participer en retour à une réorientation du projet auctorial.

34 Faut-il comprendre qu'une fois commandité-e, l'écrivain-e voit son image publique à la fois reconnue et menacée, au point qu'il désespère de la faire coïncider avec la figure d'auteur-ice que produira le texte ? Jean-Louis Jeannelle le suggère quand il envisage les Mémoires comme la nécessité, pour qui s'y attèle, de conformer son histoire personnelle avec une grande vie « mémorable ». Le recours, dans nombre de ces cas, à des collaborateur-ice-s voire à des prête-plume apparaît comme la conséquence directe de ce sentiment d'être dépassé par une commande. D'où de fréquents phénomènes de co-auctorialité pour les commandes examinées dans ce dossier, lesquels ne font que reconduire à un deuxième degré le mouvement de dépossession ou de pluralisation de l'intention inhérent à la sollicitation de manuscrit. Si les collaborations sont fréquemment dissimulées (comme le constate Bessard-Banquy en ce qui concerne Dumas père), la « commande par ricochet » (mot de Devevey) peut aussi être reconnue et, par un autre rebond, consacrer comme autrice une spécialiste dont l'aide précieuse aurait pu être invisibilisée (tel est le cas du travail de Jacqueline Delange auprès de Michel Leiris).

35 Enfin, lorsque l'œuvre de commande fait cohabiter le texte et l'image, cela institue un nouveau type de partage qui contribue lui aussi à « faire implorer l'idée d'une instance auctoriale une et unifiée, au profit d'une chaîne d'acteurs », comme l'écrit encore Devevey à propos de collections qui ajoutent aux collaborations écrites entre l'écrivain et des spécialistes en art le concours des illustrations. Danièle Méaux insiste quant à elle sur la façon dont le texte d'Emmanuel Hocquard et les images de Juliette Valéry figurent indirectement le processus artisanal d'élaboration d'une œuvre collective. Outre ces quelques cas, l'œuvre d'art visuelle est ce à quoi s'adossent les collections muséales étudiées par Nachtergaele (au point que les couvertures mentionnent le binôme écrivain-e/artiste à titre d'auteur-ice pour la collection « Fiction » du MacVal), de même qu'elle offre tantôt un point de départ tantôt un complément aux commandes de Senges.

36 Ces affinités entre la commande littéraire et l'image inviteraient à interroger les régimes distincts des commandes littéraires et artistiques, qui semblent aujourd'hui se conformer l'une à l'autre alors que la commande picturale a longtemps joui d'une reconnaissance et d'une évidence plus fortes. De fait, la commande est très représentée dans l'illustration et dès les premiers livres impliquant la contribution d'un peintre ou d'un autre plasticien (de *Sonnets et eaux-fortes* (1869) dont l'initiative revient au critique d'art Philippe Burty aux entreprises éditoriales qui ont suivi⁶⁹), de sorte que les collaborations artistiques peuvent sembler avoir annexé les pratiques de commande d'un art à l'autre. Si le livre d'artiste s'est depuis largement émancipé du régime de la commande (allant jusqu'à engager l'auctorialisation des artistes qui y

étaient le plus soumis), certaines pratiques contemporaines semblent y revenir. Un exemple de l'œuvre de Sophie Calle suffit à illustrer ce télescope. Tiré du film *Unfinished* (2003) réalisé avec Fabio Balducci, le livre d'artiste *En finir* (2005) revient sur les conditions de la commande de projet *in situ* qui a été faite à Sophie Calle par une banque américaine en 1988. Le film est constitué à partir de vidéos de surveillance filmant les distributeurs de billets, qu'elle s'est procurées dans un commissariat de police à Minneapolis et qu'elle a explicitement montées dans la perspective de l'exposition « M'as-tu vue » que le Centre Pompidou lui a consacrée en 2003. Répondant selon Cécile Camart⁷⁰ à un « manque » de texte dans le film comme dans l'exposition, le livre raconte en revanche les errances de l'artiste en quête d'idée, ses hésitations entre divers projets restés inaboutis jusqu'à cette mise en abyme finale qui, d'initiative auctoriale, « en finit » avec la commande passée dix-sept en plus tôt.

Régimes de visibilité et mises en récit de la commande

Il serait à souhaiter sans doute que Sa Majesté approuvât et agréât ce dessein, qui ne peut peut-être pas se bien exécuter sans elle. Mais il ne faut pas qu'elle paraisse l'avoir agréé, ni su, ni commandé⁷¹.

(Paul Pellisson-Fontanier, « Projet de l'histoire de Louis XIV », vers 1670)

On risquerait de ne voir ici qu'une concession au rite si l'on oubliait que pareille préface et pareil préfacier sont par soi attentatoires au rituel. Ils déclarent ce que l'on aurait pu s'attendre à voir taire : cet ouvrage présente le résultat de recherches entreprises à la demande de Kodak-Pathé.

À ceux qui s'étonneraient, ce livre donne la seule réponse.

(Philippe de Vendevre, préface à *Un art moyen* de Pierre Bourdieu, 1965)

³⁷ Dans la mesure où la proposition spontanée constitue aujourd'hui, dans l'imaginaire social au moins, la façon commune et présumée dont un livre accède à la publication, le recours à la commande a toutes les chances de passer inaperçu s'il n'est pas lui-même *publié*, d'une manière ou d'une autre. En poéticien conséquent, Jean-Louis Jeannelle en vient ainsi à réserver le statut de commande aux œuvres qui l'arborent, que ce soit dans leur franges péri-textuelles ou dans l'épitéxte contemporain de leur première édition. Parce que la commande, « acte de création suscitée » suivant les mots du critique, est une catégorie dont l'unique critère tient à une modalité de la genèse, sa reconnaissance ne repose sur aucun marqueur générique mais sur le caractère ostensible, notoire ou non, de son récit de publication. Quelle est l'occasion, l'histoire de ce livre ? qui l'a demandé à l'auteur-ice ? pourquoi ? Telle est la petite ou grande énigme que suscite l'étiquette de *commande* dès lors qu'on l'accorde à un ouvrage. Comment les livres révèlent ou recèlent-ils la façon dont ils sont faits ? Quels sont les régimes de publicité de la publication elle-même, entendue comme ce long processus qui mène de la première idée d'un livre à son retentissement dans l'espace public ? telles sont les questions plus générales que pose la commande aux chercheur-se-s.

³⁸ Que les ouvrages de commande renâcent souvent à déclarer leur origine, ceci est conforme au stigmaté associé, comme on l'a vu, à cette pratique. Conforme aussi à la tendance au dépouillement propre à l'identité typographique du livre moderne, héritière d'une conception autonomiste de la littérature en rupture avec les usages anciens⁷². Ainsi que la commande machiavélique des *Onze* pourrait en fournir l'allégorie, la commande répond alors à une logique du *coup* qui, pour réussir, doit précisément dissimuler traces et mobiles. Logique qui paraît sous-jacente aux Mémoires de célébrités étudiés par Jeannelle, ou encore à la multiplication de parutions autour de commémorations et d'anniversaires évoquée par Olivier Bessard-Banquy. Le cas de Louis Aragon montre quant à lui qu'un contexte politique comme celui de la Résistance peut conduire l'œuvre de commande à l'anonymat, tandis qu'un autre cadre, celui du mécénat de Doucet dans les années 1920, voit la commande échapper tout simplement à la publication, comme en donnent exemple les notes, lettres et manuscrits que l'écrivain adresse à son protecteur – commandes non tant secrètes que confidentielles, réservées au loisir particulier du grand collectionneur.

³⁹ Relativement rares par rapport à l'effectivité de cette pratique, plusieurs manifestations implicites ou explicites de la commande dans la littérature moderne et contemporaine sont néanmoins courantes et documentées dans ce dossier. Pour s'en tenir d'abord aux espaces

paratextuels, la seule mention d'une collection, dont on a vu plus haut les affinités avec la logique de commande, peut fonctionner comme un marqueur tacite en la matière. Sans parler de la revue (et collection) *Première livraison*, où la sollicitation de manuscrits est élevée en principe et contribue à l'identité même du support, c'est particulièrement le cas des collections au canevas fourni dont le dossier multiplie les exemples. Au-delà de l'énonciation éditoriale⁷³, la mention d'une commande se rencontre aussi dans les différents discours d'escorte auctoriaux, non sans quelques disparités significatives. En effet, jusque dans les années 1980 environ, tout se passe comme si la commande, sans être absente des préfaces, était plus facilement reconnue et mise en avant dans l'épitéxte que dans le périexpte des œuvres. Ici discrète, notamment pour une raison, entrevue à l'instant, qui tient à l'épure symbolique du support livresque, la commande se fait là plus insistante et découvre sa prégnance dans l'économie des postures actoriales. Roland Barthes en est un bon exemple, si l'on songe que l'essayiste a plusieurs fois revendiqué, dans ses entretiens, avoir écrit la quasi-totalité de son œuvre sur commande, tout en ne cessant d'égrener dans ses ouvrages des idées de livres à venir⁷⁴ : façon de susciter un portrait paradoxal de soi en écrivain à projets, là même où son écriture est provoquée de l'extérieur. Que l'entretien soit propice aux récits de publication et aux secrets d'atelier, Pierre Senges le montre allègrement dans ce numéro, où il déplie soigneusement les protocoles éditoriaux de ses commandes, leurs méandres, leurs blocages et relances. Point de départ de la discussion avec Laurent Demanze, l'autobibliographie en cent commandes restituée en annexe constitue quant à elle un petit texte à part entière, aux airs perecquiens, où l'on remarquera une disparition tendancielle des *circonstances* (date, commanditaire, parfois cahier des charges). Par cette décontextualisation comme par leur rassemblement et leur redescription, s'ébauche déjà, au moment même où ils s'exposent, une réappropriation auctoriale de ces différents morceaux marqués d'hétéronomie.

40 Dans ces modalités différenciées de la présentation de soi, il convient néanmoins de souligner une évolution, appréciable surtout depuis la montée en puissance du paradigme résidentiel ces dernières décennies. Renouant avec les rituels dédicatoires de l'Ancien Régime⁷⁵, les ouvrages contemporains connaissent une certaine inflation de leur périexpte auctorial, où la présence d'une section dévolue aux « remerciements » est de plus en plus régulière, étoffée et riche en éléments narratifs. Y mentionner la commande (lorsqu'elle existe) ainsi que le fait Jean-Paul Goux au terme des *Mémoires de l'enclave*, c'est alors introduire la publication dans un circuit du *don cérémoniel réciproque*⁷⁶ entre commanditaire et commandité. Pareille reconnaissance de la commande ne va pas sans des angles morts ou des ombres portées qui trahissent l'incidence d'une « hiérarchie des commandes », suivant l'expression de Demanze. Nadia Hebaz en donne l'exemple lorsqu'elle ausculte les paratextes de *Des lions comme des danseuses*, et montre comment la visibilité accordée à la commande européenne de « Fictions d'Europe » tend à se faire aux dépens de la résidence africaine qui avait également motivé la rédaction du récit de Bertina. Restitution manquée dont on pourrait presque penser qu'elle redouble ironiquement la non restitution des biens culturels qui fait l'objet du récit.

41 C'est enfin dans le corps même des œuvres que la commande peut faire saillie et passer au premier plan du discours. Car si cette pratique, on l'a vu, ne se réalise pas sous la forme d'un genre, les récits et romans de la commande littéraire ou artistique pourraient bien, eux, en composer un. Et pour cause, comme l'écrit Demanze dans sa contribution,

rendre visible la commande, c'est en faire un enjeu essentiel dans la fabrique artistique, et en dire aussi le potentiel dramatique, quand elle confronte l'artiste aux figures du pouvoir et de la puissance. C'est là surtout réinscrire la commande dans une tradition longue datant de l'Ancien Régime, pour mieux interroger les liens étroits entre création artistique et pouvoir politique.

42 Saturée d'historicité, la commande est ainsi propice à des portraits ou des contre-portraits détournés de l'écrivain-e contemporain-e, figure elle-même aux prises avec des pouvoirs et des volontés tierces. Pour ce qui est de la référence à l'Ancien Régime, on pense ici aux *Onze* et aux autres récits michoniens de *Maîtres et serviteurs* (1990), ainsi qu'à deux romans sur Michel-Ange : *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* de Mathias Énard (2010) et *Michel-Ange face aux murs* d'Armand Farrachi (2010)⁷⁷. D'autres fictions de la commande installent leur décor dans une histoire plus récente, comme *La Poupée de Kokoschka* d'Hélène Frédérick (2010), ou *Une chose sérieuse* de Gaëlle Obliégly (2019). Au-delà du roman, ce « potentiel dramatique » évoqué par Demanze (comme la « tension narrative » identifiée par Lecacheur) est également mis à profit dans des récits arqués autour de la commande dont ils procèdent. Dans cette perspective, *Mémoires de l'Enclave* de Goux et *Le Commanditaire* d'Hocquard ont

ceci en commun d'attribuer à leurs personnages des noms fictifs qui prêtent un tour allégorique au récit et le tiennent à distance de sa référence. C'est ce que montrent Lecacheur et Méaux avec « L'Informateur » face au « Conseil des Doctes » chez Goux, « Thomas Möbius », par l'intermédiaire de « K », face à « Vénus Tiziano » et au « Commanditaire » qu'elle représente, chez Hocquard. Les intertextes gracquien et kafkaïen qui émergent ici et là servent à dire la difficulté, pour les auteurs commandités, non pas tant de se conformer aux intentions du donneur d'ordre, que de les percer à jour.

43 Dans *Argent* (2018), Christophe Hanna transforme lui aussi le nom des personnes réelles qui font l'objet de son récit, mais inverse le procédé utilisé par Goux et Hocquard : aux grandes figures allégoriques succède la mention du salaire net, systématiquement substituée aux patronymes. Dans cette radiographie des mondes de la poésie et de l'édition où les rapports d'argent sont mis à nu et conduisent le récit, la commande, les relations et conventions dont elle fait l'objet, sont omniprésentes. Elles le sont aussi dans un texte de Cyrille Martinez, « Le poète et le texte de commande », court chapitre tiré du *Poète insupportable. Et autres anecdotes* (2017). Répondant à une revue d'art contemporain qui lui soumet une commande dont seuls l'échéance et le format sont contraints, le poète, profitant du thème du numéro portant sur « l'édition », renonce à la facilité – pourtant familière aux auteur·ice·s commandité·e·s – d'accommoder pour l'occasion un fragment déjà écrit. Il soumet alors à sa commanditaire un texte replié sur son propre récit de publication, et dont le refus fait l'objet d'un récit supplémentaire, qu'on lit dans ce recueil d'« anecdotes ». Dans ces deux œuvres, que l'on pourrait placer sous le signe de la « socioécriture⁷⁸ » défendue par Hanna, la mise en lumière de la commande s'extrait du rituel du don et de la reconnaissance pour embrasser une fonction critique, découvrant les rouages institutionnels du phénomène, les défauts ou les excès de reconnaissance, l'investissement symbolique et affectif, voire l'aliénation qu'il occasionne chez ses acteurs. Ceci dans l'espoir que cette auto-analyse du champ ainsi que les expérimentations formelles et relationnelles qui l'accompagnent infléchiront, transformeront ne serait-ce qu'insensiblement les usages. Puisse y contribuer aussi le présent dossier, dans son effort collectif pour excaver les archives de la commande et interroger l'articulation problématique entre ses logiques et territoires imaginaires, apparents et effectifs.

Bibliographie

Sources

Réjouissez-vous ! Anthologie de l'optimisme et de la joie de vivre suivie d'une nouvelle de Véronique Ovaldé, Paris, Albin Michel, 2012.

Abécassis Éliette et al., *La Malle*, Paris, Gallimard, « Hors série Littérature », 2013.

Agee James et Evans Walker, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin, 1941.

Aragon Louis, « Les Martyrs » [1942], repris dans *L'Homme communiste* [1946], Paris, Le Temps des cerises, 2012, p. 113-132.

Aragon Louis et Maurois André, *Histoire parallèle*, volume IV, *Aperçus donnés par quelques soviétiques éminents. Conversations avec quelques américains éminents*, Paris, Presses de la Cité, 1962.

Balzac, Honoré (de), *Illusions perdues* [1843], Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2013.

Barthes Roland, « Réponses », entretien, questions de Jean-Pierre Thibaudeau pour la série des « Archives du xx^e siècle », *Tel Quel*, n° 47, automne 1971 : « Roland Barthes », repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 4 tomes, tome III, p. 1325-1344.

Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.

Blanchot Maurice, « Une scène primitive », *Première Livraison*, n° 4, février-mars 1976.

Bertina Arno, *Des lions comme des danseuses* [2015], Lille, La Contre Allée, « Fictions d'Europe », 2019.

Bon François, *Décor ciment*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

Breton André, *L'Art magique*, Paris, Club français du livre, « Formes de l'art », 1957.

Calle Sophie, *En finir*, Arles, Actes Sud, 2005.

Dicker Joël, *The DS Writer*, websérie publicitaire pour Citroën, 2020.

Du Bellay Joachim, « Cependant que la Cour mes ouvrages lisait », dans *Les Regrets* [1558], Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1975, p. 77-78.

Énard Mathias, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Arles, Actes Sud, 2010.

Farrachi Armand, *Michel-Ange face aux murs*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2010.

- Frédéric Hélène, *La Poupée de Kokoschka*, Paris, Gallimard, « Verticales », 2010.
- Gopnik Adam *et al.*, *Lady*, Paris, Gallimard, « Hors série Littérature », 2017.
- Goux Jean-Paul, *Mémoires de l'Enclave* [1986], Arles, Actes Sud, « Babel », 2003.
- Hanna Christophe, *Argent*, Paris, Éditions Amsterdam 2018.
- Hocquard Emmanuel et Valéry Juliette, *Le Commanditaire. Poème*, Paris, P.O.L., 1993.
- Leiris Michel et Delange Jacqueline, *Afrique noire : la création plastique*, Paris, Gallimard, « L'Univers des Formes », 1967.
- Mac Orlan Pierre, *Alfred ou la vie sentimentale et honnête d'une conduite intérieure bleu azur*, La raffinerie de pétrole du nord, 1927.
- Mac Orlan Pierre, *Le Printemps*, Paris, Gallimard, « NRF », 1930.
- Martinez Cyrille, *Poète insupportable. Et autres anecdotes*, Paris, Questions théoriques, 2017.
- Michon Pierre, *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.
- Michon Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1991.
- Michon Pierre, *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002.
- Michon Pierre, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- Nancy Jean-Luc et Lacoue-Labarthe Philippe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1978.
- Oblégly Gaëlle, *Une chose sérieuse*, Paris, Gallimard, « Verticales », 2019.
- Pellisson-Fontanier Paul, « Projet de l'histoire de Louis XIV » [1670 env.], *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française* [1735], Genève, Slatkine, 1971.
- Quintane Nathalie, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L., 2014
- Ronsard Pierre (de), « À Monsieur de Belot », dans *Le Sixième Livre des poèmes* [1569], *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Isidore Silver et Raymond Lebègue, Paris-Genève, Droz/Hachette/Didier, « Société des textes français », 1914-1975, 20 tomes, t. xv, p. 19.
- Senges Pierre et Markeas Alexandros, *Le Basset et le Basson, création*, mis en scène par Yves Coudray, École Supérieure de Musique de Bourgogne Franche-Comté, 2021.
- Senges Pierre, *Histoire de Bouvard et Pécuchet, copistes*, fiction radiophonique réalisée par Jean-Matthieu Zanhed, France Culture, 2009.
- Vendeuvre Philippe (de), préface à Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1965.
- Weldon Fay, *The Bulgari Connection*, New York, Grove Press, 2000.
- Winckler Martin, « Pourquoi je publie chez P.O.L. », mis en ligne le 4 août 2010 sur le site de l'éditeur. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numscateg=&lg=fr&numbillet=291>.
- Références critiques**
- « Circulaire n° 9 », publiée sur le site de l'« United States Copyright Office », septembre 2012. URL : <https://www.copyright.gov/circs/circ09.pdf>.
- « Modèle de contrat de commande et d'édition d'une œuvre littéraire », sur le site de la Société civile des auteurs multimédia, consulté le 29 novembre 2020. URL : <https://manuscritdepot.com/edition/contrats-edition/TCH%20contrat-litteraire-commande.pdf>.
- Bénichou Paul, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* [1973], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996.
- Bisenius-Penin Carole (dir.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles (1). À la recherche d'une cartographie*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, « Questions de communication. Série actes », 2015.
- Bisenius-Penin Carole (dir.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles, (2), Territoires et publics*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, « Questions de communication. Série actes », 2016.
- Blanchot Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1992.
- Blanchot Maurice, *Pour l'amitié*, Paris, Fourbis, 1996.
- Bourdieu Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, troisième série, vol. 22, 1971, p. 49-126.
- Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Libre examen. Politique », 1992.
- Camart Cécile, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », *Intermédialités / Intermediality*, n° 7, 2006, p. 49-66. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2006-n7-im1814774/1005516ar.pdf>.
- Cauwet Laurent, *La Domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, La Fabrique, 2017.
- Chapon François, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

- Chapsal Madeleine, *Les Écrivains en personne*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », [1960] 1973.
- Chartier Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », [1985] 2003.
- Chassain Adrien, « “Nihil nisi propositum” : Roland Barthes et la poétique de l'œuvre à venir, entre projet et commande », *Revue Roland Barthes*, n° 4, juillet 2018 : « Les avènements de Barthes », sous la direction d'Adrien Chassain et Laurent Demanze. URL : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/adrien-chassain/51199/>.
- Chassain Adrien, « Roland Barthes : “les pratiques et les valeurs de l'amateur” », *Fabula LHT*, octobre 2015, n° 15 : « “Vertus passives” : une anthropologie à contretemps », sous la direction d'Alexandre de Vitry et Mathieu Vernet. URL : <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>.
- Code de la propriété intellectuelle*, sur le site Legifrance, consulté le 29 novembre 2020. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA000006161633/#LEGIARTI000006278868
- Collet Michel, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011.
- Collet Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.
- Cometti Jean-Pierre et Quintane Nathalie (dir.), *L'Art et l'argent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- Conseil permanent des écrivains, « Le contrat de commande : une fausse bonne idée », 19 octobre 2020. URL : <http://www.conseilpermanentdesecrivains.org/le-contrat-de-commande-une-fausse-bonne-idee>.
- Debaise Didier *et al.*, *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les presses du réel, 2013.
- Deguy Michel, *Fragments du cadastre*, Paris, Gallimard, 1960.
- Denizot Marion, « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques*, n° 60, 2008, p. 63-74.
- Denoix de Saint Marc Stéphanie, *Le Contrat de commande en droit d'auteur français*, Paris, Litec, « Le droit des affaires. Propriété intellectuelle », 1999.
- Derrida Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994.
- Dissez Yann, *Habiter en poète. La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde*, Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet sous la direction de Philippe Chaudoir, Université de Lyon 2, 2004.
- Durand Pascal et Glinoeur Anthony, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, « Réflexions faites », 2005.
- Flichy Patrice, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Éditions du Seuil, « La République des idées », 2010.
- Gary Nicolas, « Rapport Racine pour les nuls : le dangereux vide juridique du contrat de commande », site ActuaLitté, 2 mars 2020. URL : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/rapport-racine-pour-les-nuls-le-dangereux-vide-juridique-du-contrat-de-commande/99502>.
- Gefen Alexandre (dir.), *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 25, 2020/1 : « Les amateurs ».
- Goldthwaite Richard, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.
- Hanna Christophe, « Comment se mobilisent les publics », préface à Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, « Forbidden beach », p. vii-xxii.
- Heinich Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000.
- Hénaff Marcel, *Le Prix de la vérité. Le Don, l'argent, la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2002.
- Jouhaud Christian et Merlin-Kajman Hélène, « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au xvii^e siècle », *Terrain*, 21 octobre 1993. URL : <http://terrain.revues.org/3070>.
- Kenneth White, *Le Plateau de l'albatros, Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1994.
- Kleiber Georges, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1990.
- Lahire Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- Mauss Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » (1923-1924), dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1950, p. 143-279.
- Meizoz Jérôme, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Genève, Slatkine Érudition, 2020.
- Merlin-Kajman Hélène, « Le texte comme don public », *Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009, « L'échelle des valeurs au xvii^e siècle : le commensurable et l'incommensurable », sous la direction de Craig Moies, p. 47-67.
- Millet Claude et Petitier Paule (dir.), *Écrire l'histoire*, n° 3, 2009 : « Le détail ». URL : <https://journals.openedition.org/elh/928>.
- Milon Alain et Perelman Marc (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre,

2010.

Mollier Jean-Yves, « Le roi est nu ou la tragique impuissance de l'écrivain face à l'éditeur au XIX^e siècle », dans *Écritures du pouvoir et pouvoir de la littérature*, sous la direction Sylvie Triaire et Alain Vaillant, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2001, p. 201-219 et en ligne. URL : <https://books.openedition.org/pulm/216?lang=fr>.

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

Moulinier Pierre, *Les Politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2020 [1999].

Mousnier Roland et Mesnard Jean (dir.), *L'Âge d'or du mécénat, 1598-1661*, Paris, CNRS éditions, 1985.

Racine Bruno, *L'Auteur et l'acte de création*, Rapports du ministère de la Culture, janvier 2020. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation>.

Roussigné Mathilde, « À l'épreuve du terrain. Pratiques et imaginaires littéraires contemporains », thèse de doctorat sous la direction de Lionel Ruffel et Gisèle Sapiro, Université Paris 8, 2020.

Sapiro Gisèle et Rabot Cécile (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS éditions, « Culture et Société », 2017.

Sapiro Gisèle, « Défense et illustration de "l'honnête homme" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 153, 2004, p. 11-27.

Schlessler Thomas, « Si l'on veut que la commande soit l'avenir de l'art, il faut la rendre vraiment démocratique », *Le Monde*, 8 juin 2020.

Schuerer Philippe, « Commande (œuvre de) », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, tome 1 (A-D), sous la direction de Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuerer, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2002, p. 585.

Schuerer Philippe, *Traité pratique d'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, [1994] 1997.

Souchier Emmanuël, « Formes et pouvoir de l'énonciation éditoriale », dans *Communication & langages*, n° 154, 2007, p. 23-38.

Struve-Debeaux Anne (dir.), *Le Mécénat littéraire aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Hermann, 2019.

Turcev Nicolas, « Contrat de commande : vraie ou fausse bonne idée ? », *Livreshebdo*, 19 octobre 2020. URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/contrat-de-commande-vraie-ou-fausse-bonne-idee>.

Viala Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1985.

Warnke Martin, *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, traduit de l'allemand par Sabine Bollack, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989.

Werdet Edmond, « De l'influence de la librairie sur la littérature », dans *De la librairie française. Son passé, son présent, son avenir*, Paris, Dentu, 1855, p. 343-357.

Westphal Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

Wrona Adeline et Thérenty Marie-Ève (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Paris, PUPS, 2020.

Zammit Camille, *L'Apparence du livre. L'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, Mémoire de master 2 Édition imprimée et électronique sous la direction de Jérôme Dupeyrat, Université Toulouse Jean Jaurès, 2014. URL : <http://dante.univ-tlse2.fr/431/>.

Notes

1 Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 113, cité par Laurent Demanze dans sa contribution au présent dossier.

2 Ce dossier est issu d'un colloque international tenu à l'ENS de Lyon les 7 et 8 juin 2019 et intitulé « Les occasions du livre. Pratiques et imaginaires de la commande dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles ».

3 Rappelons que Marcel Mauss, au seuil de son essai sur le don, entend par « phénomènes sociaux totaux » des faits par où « s'expriment à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions : religieuses, juridiques et morales – et celles-ci politiques et familiales en même temps ; économiques – et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution ; sans compter les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions ». Ce rapprochement n'est pas arbitraire si l'on pense à la proximité, plusieurs fois remarquée dans ce dossier, entre la pratique de la commande et la dynamique du don théorisée par l'anthropologue. Voir Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » (1923-1924), dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1950, p. 143-279, ici p. 147.

4 Voir la théorie du prototype développée à partir des années 1970 dans le sillage des travaux d'Eleanor Rosch. En concurrence avec la théorie dite des CNS (pour « conditions nécessaires et suffisantes ») qui, de filiation aristotélicienne, envisage la catégorisation comme la réunion d'un ensemble de critères distinctifs, la théorie du prototype postule qu'une catégorie s'organise autour d'un *meilleur exemplaire* ou d'une *instance centrale* qui la représente emblématiquement. Alors que, suivant la théorie des CNS, les membres d'une catégorie sont équidistants les uns aux autres, c'est désormais leur distance variable au prototype qui détermine leur degré d'appartenance à la catégorie, si bien que les frontières de celle-ci, occupées par des exemplaires dont la ressemblance au prototype est faible, sont rendues floues et

poreuses. Pour une application de la théorie du prototype en sémantique, voir Georges Kleiber, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1990.

5 Déverbal de *commander* (du latin classique *commendare*, « confier », « commander »), le mot de *commande* ne vient qu'assez tardivement qualifier en français moderne la sollicitation d'une œuvre d'art ou d'un ouvrage littéraire. Tandis que le verbe est attesté en ce sens au xvi^e siècle, ce n'est ainsi qu'au siècle suivant que cette valeur est substantivée. On lit dans le dictionnaire de Furetière (1690) que le terme se dit « des ouvrages qu'on a ordonné de faire à un Artisan. On estime moins la marchandise d'estallage, que celle de *commande*, qu'on fait faire exprès pour soy. Un Poète est à la gesne, quand on luy fait faire des vers de *commande*, quand on l'oblige d'escire sur quelque sujet ». Cette définition et ces exemples sont remarquables : alors que la commande artisanale reçoit une valeur positive du point de vue de celui ou celle qui achète, la commande poétique est quant à elle péjorée et ce, cette fois, du point de vue de l'artiste. Sans trop extrapoler, car il faudrait là poursuivre l'enquête, tout se passe comme si le *nom* de commande apparaissait au moment où l'opération qu'il désigne cessait d'aller de soi, et se trouvait de plus en plus perçue comme une entorse à la fonction-auteur en voie d'affirmation dans les Belles lettres.

6 Parent pauvre des études sur la littérature moderne et contemporaine, la commande est mieux connue en histoire de l'art et dans les travaux sur les siècles anciens. Mais même là, mis à part quelques rares travaux et une récente journée d'étude pluridisciplinaire au CESR de Tours qui n'est pas pour rien dans l'idée de cette enquête collective (« La commande (xiii^e-xvii^e siècles) : acteurs, contrats et productions », 10-11 juillet 2018, sous la direction de Manon Gac et Marie Lafont), la commande est rarement étudiée pour elle-même et son examen se trouve morcelé dans divers travaux sur le mécénat, l'histoire de l'imprimé, les politiques culturelles, les résidences de création contemporaines, etc. On se reportera pour le détail à la bibliographie en fin de cette étude.

7 C'est l'hypothèse que propose Patrick Boucheron dans son analyse du programme des Nouveaux commanditaires : « Entre l'art et nous, [...] toujours la Renaissance fait écran. Parce qu'elle fut ce moment, éminemment paradoxal, où la diffusion sociale de la demande d'art à des groupes sociaux et des individus, à qui l'on ne reconnaissait pas jusque-là de légitimité à articuler une capacité de jugement, s'accompagnait de la revendication hautaine de la souveraineté créatrice de l'artiste, avant-courrier d'une individualité conquérante que l'on considère communément comme constitutive de la modernité occidentale ». Voir Patrick Boucheron, « La Renaissance fait écran », dans Didier Debaise *et al.*, *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 105-122, ici p. 106.

8 Titre d'un ouvrage collectif : Roland Mousnier et Jean Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du mécénat, 1598-1661*, Paris, CNRS éditions, 1985.

9 « Au xvii^e siècle, l'opération mécénique peut prendre quatre formes. La plus "pure" consiste à récompenser une œuvre qui ne concerne pas directement le mécène. La seconde, proche de celle-ci, consiste à récompenser la dédicace d'un œuvre dont le sujet n'est pas le mécène lui-même. La troisième gratifie l'auteur d'un texte faisant l'éloge du Grand ; le mécénat apparaît alors comme plus intéressé, la valeur d'échange est moins occultée. Enfin, il peut y avoir commandite. Dans ce dernier cas, on est assez près du clientélisme [...]. La distinction reste sensible, pourtant : même si elles contribuent à célébrer les grandeurs du mécène, les œuvres ainsi commanditées ne se donnent pas d'abord comme des écrits de propagande. De plus, elles ne sont pas rétribuées comme de simples services [...] », Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de minuit, « Le sens commun », 1985, p. 55-56.

10 *Ibid.* Sur l'épître dédicatoire et les rapports de pouvoir, de don et de reconnaissance qu'elle cristallise, voir Christian Jouhaud et Hélène Merlin-Kajman, « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au xvii^e siècle », *Terrain*, 21 octobre 1993, consulté le 29 novembre 2020. URL : <http://terrain.revues.org/3070> ; Hélène Merlin-Kajman, « Le texte comme don public », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009, « L'échelle des valeurs au xvii^e siècle : le commensurable et l'incommensurable », sous la direction de Craig Moies, p. 47-67.

11 Outre l'article de Patrick Boucheron cité plus haut, voir notamment, dans le même ouvrage, Joseph Leo Koerner, entretien avec Bruno Latour, « Les artistes : commande, marché et liberté », traduit de l'anglais par Estelle Beauseigneur, dans Roland Mousnier et Jean Mesnard (dir.), *L'Âge d'or du mécénat, 1598-1661*, op. cit., p. 409-422 ; Martin Warnke, *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, traduit de l'allemand par Sabine Bollack, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989 et Richard Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

12 Bourdieu insiste néanmoins sur la nouvelle aliénation à laquelle s'exposent les artistes et écrivains dégagés de la commande mécénique : « la rupture des liens de dépendance à l'égard d'un patron ou d'un mécène et, plus généralement, à l'égard des commandes directes qui est corrélative du développement d'un marché impersonnel, procure aux producteurs une liberté toute formelle dont ils ne peuvent manquer de découvrir qu'elle n'est que la condition de leur soumission aux lois du marché des biens symboliques, c'est-à-dire à une demande qui, nécessairement en retard par rapport à l'offre, se rappelle à eux à travers les chiffres de vente et les pressions, explicites ou diffuses, des détenteurs des instruments de diffusion, éditeurs, directeurs de théâtre, marchands de tableaux », Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, troisième série, vol. 22, 1971, p. 49-126, ici p. 53-54. Pour ce qui est spécifiquement de la littérature, voir *id.*, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Libre examen. Politique », 1992.

13 Selon Anthony Glinoe et Vincent Laisney, « moins de 10 % des écrivain-e-s vivent de leur plume » au xix^e siècle, et « l'édition littéraire permet à une minorité de vivre [...]. Les ventes aux éditeurs par les auteurs des droits sur leurs créations leur rapportent en effet fort peu » – à quoi il faudrait encore soustraire la part de la commande éditoriale. Voir Anthony Glinoe et Vincent Laisney, « De quoi vivaient-ils ? », dans *Le Mécénat littéraire aux xix^e et xx^e siècles*, sous la direction d'Anne Struve-

Debeaux, Paris, Hermann, 2019, p. 13-29, ici p. 22-23.

14 Philippe Schuwer, « Commande (œuvre de) », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, tome 1 (A-D), sous la direction de Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2002, p. 585.

15 Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006 : « Écrire sur commande », p. 186-188, ici p. 187.

16 Selon Bernard Lahire, « une forte minorité d'écrivains (37,9 %) a déjà été amenée à refuser d'écrire de tels textes », *ibid.* Voir les tableaux statistiques 76 à 81 qui concernent le rapport matériel et symbolique des écrivains à la commande, *ibid.*, p. 592-594.

17 Outre l'ouvrage de Lahire précité, voir Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000.

18 Un ouvrage collectif a récemment fait le point sur la question : Anne Struve-Debeaux (dir.), *Le Mécénat littéraire aux XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*

19 C'est Roger Chartier qui distingue *mise en texte*, propre aux « dispositifs, purement textuels, voulus par l'auteur, résultant de l'écriture, qui tendent à imposer un protocole de lecture », et la *mise en livre*, qui renvoie à l'ensemble des procédés typographiques et éditoriaux intervenant dans le passage du manuscrit à l'imprimé. Voir Roger Chartier, « Du livre au lire », dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2003 [1985], p. 80.

20 Pensons aux mondes du théâtre et de la radio dont les nombreuses commandes (Pierre Senges en témoigne dans l'entretien qu'on trouve à la fin de ce dossier), en marge de l'institution éditoriale proprement dite, sont bel et bien diffusées par leur commanditaire, tout en émanant souvent d'institutions publiques ou privées engagées dans le mécénat.

21 Cité par Pascal Durand et Anthony Glinoyer, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, « Réflexions faites », 2005, p. 158.

22 Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* [1973], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996.

23 Voir Pascal Durand et Anthony Glinoyer, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, *op. cit.*, p. 103-144.

24 *Ibid.*, p. 20.

25 Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015, p. 111-113. Voir aussi *id.*, « Le roi est nu ou la tragique impuissance de l'écrivain face à l'éditeur au XIX^e siècle », dans *Écritures du pouvoir et pouvoir de la littérature*, sous la direction de Sylvie Triaire et Alain Vaillant, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2001, p. 201-219 et en ligne. URL : <https://books.openedition.org/pulm/216?lang=fr>.

26 *Id.*, *Une autre histoire de l'édition française*, *op. cit.*, p. 223. À propos d'Hachette et de sa Bibliothèque des chemins de fer, Mollier montre ailleurs comment cette sérialisation et ce formatage des œuvres dépossède l'auteur de son initiative et le place en position d'amateur face à la nouvelle rationalité éditoriale : « Mesurée, étalonnée, industrialisée, la pensée doit se plier aux normes de cet univers mécanisé et l'auteur a tendance à disparaître pour laisser la place au produit qui lui a été commandé, l'œuvre éditée et diffusée à grande échelle ne souffrant plus l'amateurisme qui présidait jusque-là à sa conception ». Nous le verrons plus loin, l'amatorat est devenu, d'une tout autre façon, l'une des postures privilégiées de l'écrivain-e commandité-e contemporain-e. Voir *id.*, « Le roi est nu ou la tragique impuissance de l'écrivain face à l'éditeur au XIX^e siècle », art. cit., § 5.

27 Inversement, la rareté des commandes n'est pas forcément un gage d'innovation auctoriale, comme le montre la fonction régulatrice, voire conservatrice, qu'exerce la collection « Blanche » de Gallimard dans le champ littéraire.

28 Expression mobilisée par Gisèle Sapiro, pour désigner des « sortes de catégories éthiques de l'entendement scolastique qui confèrent aux systèmes d'oppositions culturelles leur "sens", dans la double acception de signification et d'orientation dans l'espace, en l'occurrence, le haut et le bas, c'est-à-dire le digne et l'indigne », Gisèle Sapiro, « Défense et illustration de "l'honnête homme" », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 153, 2004, p. 11-27, cité et exploité, à propos de la notion de « terrain », par Mathilde Roussigné, « À l'épreuve du terrain. Pratiques et imaginaires littéraires contemporains », thèse de doctorat sous la direction de Lionel Ruffel et Gisèle Sapiro, Université Paris 8, 2020, p. 30-31.

29 Voir sur ce point Anne Struve-Debeaux, « Portrait du mécène littéraire de la Belle Époque à l'entre-deux-guerres », dans *ead.* (dir.), *Le Mécénat littéraire aux XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*, p. 75-92.

30 Un plan de quatre pages en est publié en 1922 dans la revue surréaliste *Littérature*.

31 C'est la formule éponyme de l'ouvrage de Laurent Cauwet, *La Domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, La Fabrique, 2017. Voir aussi le collectif de Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane (dir.), *L'Art et l'argent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

32 Voir Myriam Boucharenc, « Mécène, aujourd'hui, s'appelle Félix Potin », dans Anne Struve-Debeaux (dir.), *Le Mécénat littéraire aux XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*, p. 189-200. Les exemples de Mac Orlan, Fay Weldon et Joël Dicker sont développés dans son étude. Pour des ressources numériques et une bibliographie complète sur la question de la littérature publicitaire, voir le site de l'ANR LITTÉPub : <http://littepub.net/#>, consulté le 29 novembre 2020.

33 Cette commande publicitaire fait l'objet d'une analyse éclairante dans le récent ouvrage de Jérôme Meizoz, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Genève, Slatkine

34 Voir aussi les exemples français de *La Malle* (2013) et de *Lady* (2017) parus chez Gallimard, respectivement issus de partenariats avec Louis Vuitton et Dior. Ces recueils, où l'on trouve entre autres des textes de Marie Darieussecq, Virginie Despentes, David Foenkinos, Yann Moix, Cécile Guilbert, Camille Laurens, Éric Reinhardt, sont publiés à la suite d'une cession par Gallimard de 9,5 % de ses parts à LVMH, comme le rapporte Boucharenc. Selon elle encore (à propos d'un autre exemple, une nouvelle de Véronique Ovaldé, *Réjouissez-vous !*, pour la marque Renault en 2012), on assiste aujourd'hui à une « brutale évolution des rapports entre le mécène et l'écrivain, devenu le simple rouage d'une transaction de plus haute envergure financière entre le "commanditaire" et l'éditeur », Myriam Boucharenc, « Mécène, aujourd'hui, s'appelle Félix Potin », art. cit., p. 198-199.

35 *Ibid.*

36 Là aussi, ce phénomène est particulièrement prégnant aujourd'hui mais remonte au XIX^e siècle et aux collaborations de grandes figures comme Jules Verne ou Victor Hugo avec des enseignes commerciales, voir sur ce point Adeline Wrona et Marie-Ève Thérenty (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Paris, PUPS, 2020.

37 C'est du reste à cette époque que l'écrivain James Agee et le photographe Walker Evans composent *Let Us Now Praise Famous Men*, reportage consacré aux familles pauvres de métayers blancs en Alabama, qui n'est pas publié en 1936 dans la revue *Fortune* qui l'a initialement commandé car il est jugé à la fois long et négatif ; publié cinq ans plus tard chez Houghton Mifflin, il rencontre en revanche les préoccupations des différent-e-s acteur-ice-s du projet étatique.

38 <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/>. Voir aussi le riche ouvrage collectif de 2013 dédié à ce programme : Didier Debaïse et al., *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux commanditaires*, op. cit.

39 Voir sa tribune : Thomas Schlessler, « Si l'on veut que la commande soit l'avenir de l'art, il faut la rendre vraiment démocratique », dans *Le Monde*, 8 juin 2020 – en réponse aux préconisations d'Emmanuel Macron le 6 mai.

40 Voir, entre autres, la synthèse de Pierre Moulinier, *Les Politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2020 [1999].

41 Outre l'article de Mathilde Roussigné dans le présent dossier, voir les références qu'elle cite à l'appui : Marion Denizot, « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques*, n° 60, 2008, p. 63-74 ; Yann Dissez, *Habiter en poète. La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde*, Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet, sous la direction de Philippe Chaudoir, Université de Lyon 2, septembre 2004.

42 Voir Cécile Rabot, « Les résidences d'écrivain-e-s entre création et médiation », dans *Profession ? Écrivain*, op. cit., p. 287-310.

43 Au cours des années 2000, les modalités de la résidence se diversifient selon Carole Bisenius-Penin, qui distingue d'une part des résidences de création sans contrepartie, d'autre part des résidences-animation ou résidences-mission sans projet de création de l'auteur-ice (lesquelles reposent prioritairement sur une visée d'éducation et de sensibilisation culturelle) ; enfin des résidences mixtes qui associent projet de création et projet culturel émanant de l'institution. Cette dernière option étant aujourd'hui la plus répandue, elle met en évidence l'orientation de la résidence vers la médiation et la relation de l'écrivain avec ses publics. Carole Bisenius-Penin, « Introduction : penser la résidence d'auteurs » dans ead. (dir.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles, vol. 2, Territoires et publics*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, « Questions de communication. Série actes », 2016, p. 13-24, ici p. 14.

44 Mot de Didier Daeninckx, cité par Mathilde Roussigné dans sa contribution.

45 Formule d'Anne Reverseau, citée ici par Maud Lecacheur. Voir Anne Reverseau, « La résidence d'écrivain ou l'injonction tacite du portrait de lieu », dans Carole Bisenius-Penin (dir.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles*, op. cit., p. 147-162.

46 En ce qui concerne cette notion en littérature, voir notamment les ouvrages des fondateurs de la « géopoétique » : Michel Deguy, *Fragments du cadastre*, Paris, Gallimard, 1960 ; Kenneth White, *Le Plateau de l'albatros, Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1994. Plus récemment, le développement de la « géocritique » a permis de s'intéresser aussi bien à l'espace en littérature qu'à la littérature dans l'espace, voir : Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011 et *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014 ; Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

47 Voir Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1992, *id.*, *Pour l'amitié*, Paris, Fourbis, 1996 et (auteur cardinal pour Lacoue-Labarthe) Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994, ouvrage où il est notamment question de Blanchot.

48 Voir par exemple Philippe Schuwer, *Traité pratique d'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1997 [1994], p. 94-105 et, sur le site de la Société civile des auteurs multimédia, ce modèle plus récent, consulté le 29 novembre 2020. URL : <https://manuscritdepot.com/edition/contrats-edition/TCH%20contrat-litteraire-commande.pdf>.

49 Bruno Racine, *L'Auteur et l'acte de création*, Rapports du ministère de la Culture, janvier 2020. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation>.

50 « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. [...] L'existence ou la conclusion d'un contrat de

louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte pas dérogation à la jouissance du droit reconnu par le premier alinéa, sous réserve des exceptions prévues par le présent code ». Voir sur le site Legifrance, consulté le 29 novembre 2020. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA000006161633/#LEGIARTI000006278868

51 Nous nous appuyons ici et pour les éléments suivants sur l'ouvrage issue de la thèse de Stéphanie Denoix de Saint Marc, *Le Contrat de commande en droit d'auteur français*, Paris, Litec, « Le droit des affaires. Propriété intellectuelle », 1999.

52 *Ibid.*, p. 246.

53 Voir *ibid.*, p. 81-84.

54 *Ibid.*, p. 116-123.

55 Ainsi de « l'oisiveté créatrice » dont des artistes comme Michel-Ange ou Léonard de Vinci font preuve face à leurs commanditaires, ou encore de la possibilité pour les artistes et écrivain·e·s de provoquer leur « transfert » d'une cour à l'autre. Voir respectivement Patrick Boucheron, « La Renaissance fait écran », art. cit., p. 113 et Joseph Leo Koerner, entretien avec Bruno Latour, « Les artistes : commande, marché et liberté », entr. cit.

56 Stéphanie Denoix de Saint Marc, *Le Contrat de commande en droit d'auteur français*, op. cit., p. 247.

57 Pour un aperçu des discussions contemporaines autour du contrat de commande, outre le « rapport Racine » précité, voir Nicolas Gary, « Rapport Racine pour les nuls : le dangereux vide juridique du contrat de commande », site ActuaLitté, 2 mars 2020. URL : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/rapport-racine-pour-les-nuls-le-dangereux-vide-juridique-du-contrat-de-commande/99502> ; Nicolas Turcev, « Contrat de commande : vraie ou fausse bonne idée ? », Livreshebd, 19 octobre 2020. URL : <https://www.livreshebd.fr/article/contrat-de-commande-vraie-ou-fausse-bonne-idee>.

58 Selon Samantha Bailly, présidente de la Ligue des auteurs professionnels qui plaide en faveur de la création d'un contrat de commande, « [a]ujourd'hui, la confusion entre le travail de création et la cession des droits patrimoniaux a donné naissance à un contrat hybride qui a permis à l'industrie du livre d'invisibiliser l'acte de création », *ibid.*

59 Voir le communiqué du Conseil permanent des écrivains, « Le contrat de commande : une fausse bonne idée », 19 octobre 2020. URL : <http://www.conseilpermanentdesecrivains.org/le-contrat-de-commande-une-fausse-bonne-idee>.

60 L'expression de « works made for hire » (œuvres de louage) désigne dans le droit américain une variété de commandes réservée soit à des ouvrages réalisés par des employé·e·s au sein d'une entreprise, soit à certains types d'œuvres commandées à des écrivain·e·s ou artistes indépendant·e·s. Voir à ce propos la Circulaire n° 9 publiée sur le site de l'« United States Copyright Office », septembre 2012. URL : <https://www.copyright.gov/circs/circ09.pdf>.

61 La notion est théorisée par Edoardo Grendi en 1977. Selon le fondateur de la micro-histoire, l'exceptionnel normal renvoie à un type de faits ou de documents qui « peut être exceptionnel parce qu'il évoque une normalité, une réalité si normale qu'elle demeure habituellement tue ». Comme le souligne Pierre Savy dans la présentation de sa traduction, « [d]'autres interprétations ont été proposées [...], notamment l'idée que serait "exceptionnel" ce qui, quoique "normal", résiste à ce travail d'intégration des historiens et peut être "récupéré" grâce à l'adoption d'un modèle nouveau intégrant choix et parcours individuels ». Voir Edoardo Grendi, « Micro-analyse et histoire sociale » [1977], traduit de l'italien par Pierre Savy, *Écrire l'histoire*, n° 3, 2009 : « Le détail », sous la direction de Claude Millet et Paule Petitier. URL : <https://journals.openedition.org/elh/944> ; Pierre Savy, « Les débuts de la micro-histoire. Edoardo Grendi, la micro-analyse et l'"exceptionnel normal" », *Écrire l'histoire*, n° 3, 2009, num. cit., URL : <https://journals.openedition.org/elh/943>.

62 Jean-Paul Sartre, « Jean-Paul Sartre », entretien avec Madeleine Chapsal, dans *ead.*, *Les Écrivains en personne*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1973 [1960], p. 253-281, repris dans Jean-Paul Sartre, *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1971, p. 9-39, nous nous référons ici à l'édition de Chapsal, ici p. 257.

63 Carole Bisenius-Penin, « Introduction : penser la résidence d'auteurs », art. cit.

64 Martin Winckler, « Pourquoi je publie chez P.O.L », mis en ligne le 4 août 2010 sur le site de l'éditeur. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=291>.

65 Dans le cas évoqué plus haut de *The Bulgari Connection*, Fay Weldon s'était engagée par contrat à produire au moins douze mentions de la marque pour cet ouvrage de commande. Voir Myriam Boucharenc, « Mécène, aujourd'hui, s'appelle Félix Potin », art. cit.

66 Ainsi de l'autoportrait de Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) qui, sur une proposition de Denis Roche, prend au pied de la lettre la formule de la collection (x par lui-même), dont les monographies sont d'ordinaire confiées à des spécialistes.

67 Sur la figure de l'amateur chez Roland Barthes, voir Adrien Chassain, « Roland Barthes : "les pratiques et les valeurs de l'amateur" », dans *Fabula LHT*, octobre 2015, n° 15 : « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », sous la direction d'Alexandre de Vitry et Mathieu Vernet. URL : <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>.

68 Voir Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Éditions du Seuil, « La République des idées », 2010 et le récent dossier suivant de la *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 25, 2020/1 : « Les amateurs », sous la direction d'Alexandre Gefen.

69 Ces entreprises émanaient d'abord de marchands de tableaux. Voir François Chapon, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

70 Cécile Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », *Intermédialités / Intermediality*, n° 7, 2006, p. 49-66, consulté le 29 novembre 2020. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2006-n7-im1814774/1005516ar.pdf>.

71 Paul Pellisson-Fontanier, « Projet de l'histoire de Louis XIV » (environ 1670).

72 Selon Durand et Glinoyer, « [à] la préface, à la dédicace, expressions d'un régime périmé, vont [au XIX^e siècle] se substituer d'autres marques, celles des deux noms de l'auteur et de l'éditeur : d'un côté une signature, de l'autre un label ou une "griffe", assurant en régime d'autonomie la transsubstantiation symbolique de l'ouvrage livré au public », Pascal Durand et Anthony Glinoyer, *Naissance de l'éditeur*, op. cit., p. 34. Voir également le mémoire de Camille Zammit, *L'Apparence du livre. L'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, Mémoire de master 2 « Édition imprimée et électronique » sous la direction de Jérôme Dupeyrat, Université Toulouse Jean Jaurès, 2014. URL : <http://dante.univ-tlse2.fr/431/> ; Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2010.

73 Voir Emmanuël Souchier, « Formes et pouvoir de l'énonciation éditoriale », dans *Communication & langages*, n° 154, 2007, p. 23-38.

74 Adrien Chassain, « "Nihil nisi propositum" : Roland Barthes et la poétique de l'œuvre à venir, entre projet et commande », *Revue Roland Barthes*, n° 4, juillet 2018 : « Les avènements de Barthes », sous la direction d'Adrien Chassain et Laurent Demanze. URL : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/adrien-chassain/51199/>.

75 Voir Christian Jouhaud et Hélène Merlin-Kajman, « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVII^e siècle », art. cit.

76 Voir Hélène Merlin-Kajman, « Le texte comme don public », art. cit. Selon l'autrice, la publication des rapports de don avait tendu à disparaître dans l'économie du livre moderne, accompagnant un mouvement général bien décrit par Marcel Hénaff : « Plus l'économique envahit le champ du social et relègue les rapports de don aux circonstances privées, plus aussi se dégage un champ pour le don unilatéral [le sacrifice christique, notamment, dans la religion chrétienne]. Et si la réponse n'est plus possible – trop faible pour un don trop grand –, alors les rapports sociaux se trouvent plus ouvertement disponibles pour l'échange marchand. À mesure que le don s'intériorise et devient affaire privée, le marché peut s'étendre dans le champ de la relation de *socius* à *socius*. Symétriquement, les biens inestimables se voient affectés d'un prix marchand », Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité. Le Don, l'argent, la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2002, p. 147. Voir aussi la section « L'auteur rétribué », *ibid.*, p. 474-485.

77 Ces deux ouvrages sont commentés par Patrick Boucheron, « La Renaissance fait écran », art. cit., p. 119-120.

78 Hanna la décrit en ces termes : « Appelons "socioécritures" ces écritures soucieuses des modes de collaboration qu'elles occasionnent pour exister. La forme des collaborations institutionnelles inhérentes à l'existence de toute écriture constitue pour une socioécriture l'enjeu principal de sa poétique et détermine l'allure de sa pratique. Pour un socioécrivain, aucune, parmi les formes de collaboration impliquées dans son travail, ne va de soi. Au contraire, le socioécrivain cherche, au travers de son écriture, à les reconcevoir, à les redistribuer, afin qu'elles ne reproduisent pas servilement l'ordre social dans lequel il vit mais, au contraire, le transforment », Christophe Hanna, « Comment se mobilisent les publics », préface à Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, « Forbidden beach », p. vii-xxii, ici p. xxii. Notons que le rapprochement entre Hanna et Martínez n'est pas arbitraire, puisque *Le Poète insupportable* est édité aux éditions Questions théoriques, dans la collection « Forbidden beach » dirigée par Hanna. Voir aussi la préface de ce dernier à l'ouvrage de 2017.

Pour citer cet article

Référence électronique

Adrien Chassain et Hélène Martinelli, « Introduction », *COntEXTES* [En ligne], 29 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 22 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/9581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.9581>

Auteurs

Adrien Chassain
FNRS – Université de Namur

Hélène Martinelli
ENS de Lyon – IHRIM

Droits d'auteur



*CO*n*TEXTES* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.