



HAL
open science

Contemporary Literature in between economical Constraints and Re-Politicization

Gisèle Sapiro

► **To cite this version:**

Gisèle Sapiro. Contemporary Literature in between economical Constraints and Re-Politicization. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2023, 97 (4), pp.951-963. 10.1007/s41245-023-00239-0 . halshs-04386698

HAL Id: halshs-04386698

<https://shs.hal.science/halshs-04386698>

Submitted on 10 Jan 2024

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.

La littérature contemporaine : entre contraintes économiques et repolitisation

Gisèle Sapiro

Comment les transformations sociales se répercutent-elles dans les œuvres ? Deux conceptions se sont opposées historiquement : la théorie marxiste du reflet et la théorie idéaliste de la vision du monde [*Weltanschauung*]. Cependant, une approche marxiste de la notion de vision du monde comme liées à la position de (fraction de) classe a été développée, à la suite de Lukacs, par Lucien Goldmann, qui en a fait la principale médiation dans le processus de création. Ces deux approches sont récusées par Althusser et ses disciples au profit de la causalité structurale (ou immanente) qui se passerait de médiation. Fredric Jameson a toutefois montré que les trois types d'explication pouvaient fonctionner à un certain niveau (comme la mécanique newtonienne dans le cadre de la relativité)¹. Je vais ici m'appuyer sur cette hypothèse de Jameson pour avancer des pistes de réflexion sur la façon dont les transformations sociales se répercutent dans la littérature contemporaine, en me centrant surtout sur le cas de la littérature française. Ces approches marxistes ont toutes occulté la médiation du champ littéraire, mise au jour par Pierre Bourdieu pour penser les conditions de l'autonomie relative de la littérature.

Bourdieu s'appuyait notamment sur Levin Schücking, qui avait proposé une première analyse du fonctionnement du monde des lettres à travers ses instances pour comprendre les mécanismes de la production du goût littéraire². La théorie du champ braque le projecteur sur les instances de diffusion (édition, revues) et de consécration (prix), à travers lesquelles se réfractent les contraintes hétéronomes et se négocient les formes d'autonomie, ce qui renvoie à l'effet de champ que j'aborderai plus loin comme causalité structurale.

Bourdieu date l'émergence d'un champ littéraire relativement autonome en France au milieu du 19^e siècle³, mais on pourrait la faire remonter aux écrivains allemands de la fin du 18^e siècle. Cette autonomie est cependant relative et varie selon les configurations socio-historiques, avec des situations d'extrême hétéronomie comme sous le nazisme ou sous le règne du jdanovisme dans la première période des régimes communistes, les contraintes idéologiques, morales et religieuses relevant de la causalité expressive.

Les contraintes économiques ont, au moins à un premier niveau, des effets de causalité mécanique, conduisant à la production d'œuvres adaptées aux attentes supposées du public pour répondre aux objectifs financiers des entreprises éditoriales ou de presse en termes de profit. Théorisant les notions éditoriales de cycle court et cycle long, Bourdieu a opposé le pôle de grande production, orienté vers le profit, au pôle de production restreinte, régi par des critères esthétiques. La production littéraire se distribue entre ces deux pôles selon un continuum. Dans son dernier article sur l'édition française Bourdieu s'inquiétait néanmoins du brouillage qui s'opère avec la concentration des entreprises d'édition, laquelle renforce les contraintes économiques sur le pôle de production restreinte⁴. Le sociologue pointait ainsi la propension des éditeurs les plus dotés en capital symbolique comme Gallimard à se reposer sur leurs acquis en faisant fructifier les bénéfices liés aux auteures établies, plutôt que de prendre des risques avec des écritures plus expérimentales,

¹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York, Cornell University Press, 1981.

² Levin Ludwig Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, München, Rösl & Cie, 1923.

³ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Berlin, Suhrkamp, 2001 [1992].

⁴ Pierre Bourdieu, "A conservative revolution in publishing" (1999), *Translation Studies* 1/2 (2008), 123–153.

tâche reléguée aux petites maisons d'édition. Cette propension est encore plus flagrante dans le monde anglophone⁵, et dans les champs éditoriaux allemand⁶, espagnol et italien. Les formes expérimentales ont de moins en moins accès à la visibilité dans l'espace public, avec la concentration des chaînes de librairie dans le monde anglophone et germanophone, et dans l'espace médiatique, avec la concentration de l'attention sur les ouvrages à succès. Ces transformations ont sur la production littéraire des effets relevant, à un premier niveau, de la causalité mécanique.

La causalité mécanique des contraintes éditoriales et dispositifs de diffusion

Pour montrer la validité de la causalité mécanique à un certain niveau, Jameson donne l'exemple du format du roman passé de trois volumes à un à la fin du 19^e siècle, du fait de la crise de l'édition. Ce format conditionnait l'écriture romanesque. Le roman feuilleton, dans lequel le critique Sainte-Beuve voyait en 1839 le signe d'une « littérature industrielle », en est aussi un exemple : on sait que le développement des dialogues est fortement lié à ce format, payé à la ligne. Ici c'est donc la médiation du support qui s'exerce : édition d'un côté, presse de l'autre. La forme romanesque, longtemps discréditée, s'est imposée à travers un marché du livre et de l'imprimé en constante expansion, au point de marginaliser les genres autrefois plus nobles de la poésie, puis du théâtre. Franco Moretti a documenté statistiquement la montée exponentielle du genre romanesque dans différentes régions du monde, ainsi que les vogues de sous-genres comme le roman épistolaire⁷. De fait, si le roman était le genre le moins contraignant sur le plan de la formalisation esthétique, des sous-catégories sont apparues, et certaines potentialités romanesques explorées dès le 19^e se sont codifiées en littérature de genre (roman policier, roman d'espionnage, science-fiction, roman sentimental, puis fantaisie, etc.) que les chercheurs des années 1970 ont appelé paralittérature en raison de leur caractère routinisé. La codification de ces genres s'explique également par la causalité mécanique de la catégorisation et de la rationalisation d'une offre de plus en plus large pour un public en expansion avec l'alphabétisation, et qui se diversifie.

Parallèlement, l'essor des essais a conduit à la distinction entre « fiction » et « non fiction », selon les catégories qui prévalent dans l'industrie du livre anglophone. Importée récemment en France, cette distinction s'impose au détriment des anciennes catégories génériques roman/essai. Or en France, l'essai est un genre qui a une origine littéraire et philosophique (les *Essais* de Montaigne), et ce qu'on appelle aujourd'hui la non fiction participait largement de la « littérature » au 18^e siècle. Les mémoires constituaient aussi un genre littéraire à part entière, tout comme l'autobiographie, genre littérisé par Jean-Jacques Rousseau qui, dans *Les Confessions*, laïcisait le récit de confession pour établir un pacte de vérité et de sincérité avec les lecteurices. Ces différences de traditions nationales expliquent en partie que l'autofiction, qui problématise la distinction entre fiction et non fiction, ait pu naître en France et qu'elle pose problème dans le champ littéraire étatsunien.

Si le roman est moins normé que la littérature de genre, il n'est pas seulement conditionné par le format papier (et par les normes de longueur, qui varient de 500-800 pages aux USA à 200-300 en France) mais aussi par les potentialités d'adaptation à des supports audio-visuels. L'apparition du cinéma et plus particulièrement de Hollywood a, dès l'entre-deux-guerres, fait de l'adaptabilité des romans au cinéma un critère pour les éditeurs et pour les agents littéraires, en particulier les grosses agences qui gèrent aussi les droits audiovisuels. Et si le roman feuilleton a

⁵ John Thompson, *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press, 2010.

⁶ Heribert Tommek, *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur)*, De Gruyter, 2015. Heribert Tommek und Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.), *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart*, Synchron, 2012.

⁷ Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Modes for Literary History*, New York, Verso, 2005.

disparu, le principe se retrouve désormais avec les séries télévisées, nouveau medium visé par les instances de diffusion de la littérature. Les agents littéraires constituent désormais, aux États-Unis, au Royaume-Uni, en Allemagne, en Italie ou en Espagne, les principaux *gatekeepers* de l'accès au statut d'écrivain. Or par-delà le travail de pré-sélection qu'ils effectuent, avec les attentes éditoriales en tête, ils négocient entre l'éditeur et l'auteur et participent dans certains cas à l'élaboration de l'ouvrage en vue de l'ajuster à ces attentes, intervenant parfois au niveau de l'intrigue, des personnages, du style, comme le faisait du reste l'éditeur auparavant. Cette médiation est donc très concrète.

Par-delà les conditions de publication, d'autres dispositifs contribuent à faire évoluer les formes littéraires et leurs modes de circulation. C'est le cas des ateliers d'écriture et résidences d'écrivains, dans le cadre desquelles ces dernières sont de plus en plus appelées à interagir avec la population : le poète Bruno Doucey dit ainsi avoir adopté une écriture moins métaphorique et plus narrative dans un recueil composé lors d'une résidence⁸. Le développement des performances de l'auteur en personne sous forme de lectures, débats, dans divers espaces, notamment les festivals de littérature, encouragent par ailleurs les collaborations artistiques entre écrivains et musiciennes ou chorégraphes⁹.

En revanche, la révolution technologique, notamment l'avènement d'internet, n'a pas, pour l'heure, révolutionné les formes d'écriture qui sont encore loin d'exploiter les possibilités offertes par le multimedia. On peut supposer que, par-delà l'inertie due aux effets de l'éducation, cela tient aux contraintes éditoriales, les maisons d'édition ayant elles-mêmes peu tiré parti de ces possibilités en termes de format et d'articulation des moyens d'expression. Les réseaux sociaux ont, cependant, fait resurgir aux marges du champ littéraire une pratique qui semblait disparue avec le roman feuilleton : celle de l'interaction avec le public à mesure que l'œuvre s'écrit (Eugène Sue faisait en effet évoluer l'intrigue en fonction des réactions de ses lecteurs, qui pouvaient s'exprimer dans le journal¹⁰). Cette pratique est réapparue avec l'écriture de fictions sur internet par des amateurs, comme l'illustre le cas de *Fifty Shades of Grey*, avant que le récit ne soit, au vu de son succès, repris par un éditeur. Cette reprise brouillait la frontière autrefois bien établie entre édition professionnelle et auto-édition (qui est parallèlement brouillée par le rachat par le groupe Penguin Random House de maisons à compte d'auteur). Mais les conditions de publication ne suffisent pas à expliquer l'énorme succès du roman qui tient, selon Eva Illouz, à la représentation qu'il donne des rapports amoureux, ce qui nous conduit à la causalité expressive¹¹.

La vision du monde comme causalité expressive

Selon Lucien Goldmann, la vision du monde du groupe constitue la médiation entre l'infrastructure économique et sociale et les œuvres. Il y a une homologie structurale entre les tragédies de Racine et la vision du monde janséniste, qui est une expression de la conscience collective de la noblesse de robe, marginalisée par le pouvoir monarchique¹². Si la littérature du 18^e siècle se caractérisait par l'exemplarité des situations fictionnelles par rapport au monde réel, le roman réaliste du 19^e siècle explore la société, les mœurs, la morale. Selon Marx et Engels, Balzac,

⁸ Entretien réalisé le 29 mars 2016.

⁹ Gisèle Sapiro, "The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals." *Poetics* 59 (2016), 5-19; "Literature festivals: a new authority in the transnational literary field." *Journal of World Literature* 7 (2022), 303-331.

¹⁰ Anne-Marie Thiesse, "L'éducation sociale d'un romancier : le cas d'Eugène Sue", *Actes de la recherche en sciences sociales* 32/33 (1980): 51-64.

¹¹ Eva Illouz, *Hard-Core Romance. "Fifty Shades of Grey," Best-Sellers, and Society*, Chicago, Chicago University Press, 2014.

¹² Lucien Goldmann, *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*, translated by Philip Thody, London, Verso, 2016 [1955].

malgré ses convictions réactionnaires, a décrit admirablement les contradictions internes du capitalisme. Cette remarque a inspiré l'étude de Lukacs sur le réalisme de Balzac.

Dans les années 1970, la notion de vision du monde a été remplacée par celle d'idéologie, re-théorisée après Marx par Althusser dans son article sur les appareils idéologiques d'Etat. Les approches non-marxistes inspirées de Foucault ont mis en avant la notion de représentation. Cette notion plus adaptée à l'étude des textes abandonne cependant la double dimension totalisante et politique de l'approche marxiste, même si les représentations n'étaient pas conçues comme idéologiquement neutres. Pour Jameson, qui développe une perspective marxiste, la causalité expressive reste valide pour appréhender les récits historiques (*historical narratives*) qui sous-tendent les œuvres fictionnelles. Cette notion de récit a largement remplacé celle de vision du monde, mais elle suppose de réduire la littérature à des récits, ce qui exclut la poésie moderne, et laisse de côté les choix formels qui ont eux aussi une dimension éthico-politique, comme en témoigne le procès de *Madame Bovary* : l'adoption d'un narrateur impassible et du discours indirect libre a été interprété comme exprimant l'adhésion de l'auteur au point de vue de sa protagoniste et donc comme une magnification de l'adultère¹³.

Quelle que soit l'approche qu'on privilégie, la causalité expressive concerne la manière dont les textes littéraires expriment une vision du monde à partir d'un point de vue situé en son sein, dans le temps et dans l'espace. La causalité expressive est d'abord circonscrite par la loi. Les œuvres littéraires qui subvertissent la vision du monde dominante peuvent être censurées dans les systèmes préventifs, ou, dans les systèmes répressifs qui caractérisent les régimes libéraux, poursuivies par l'Etat, à l'instar de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal* de Baudelaire en 1857. Aux Etats-Unis et ailleurs, les conservateurs tentent régulièrement de faire interdire des œuvres dans les bibliothèques et les écoles au nom de la protection de l'enfance¹⁴. Malgré ces tentatives, dans la configuration contemporaine des démocraties libérales et au niveau européen, les restrictions politiques et morales imposées par la loi sont désormais limitées, *grosso modo*, à la protection des personnes et groupes dits vulnérables, en interdisant la pédopornographie et les incitations à la haine et à la discrimination à raison des origines ethniques, de la religion et du genre, avec une extension aux transgenres victimes de harcèlement (en France, même si la loi de 1881 reste en vigueur, les cas de poursuites pour « offense aux mœurs » demeurent très rares depuis les grands procès en pornographie des années 1960).

Concernant les visions du monde racistes, antisémites ou islamophobes, la distinction entre représentation et apologie qui s'est établie dans le droit autorise à les camper dans le point de vue de certains personnages, comme dans *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* de Mathieu Lindon, roman qui traite d'un crime commis par un militant du Front national (l'auteur et son éditeur ont cependant été poursuivis par Jean-Marie Le Pen pour diffamation et ont été condamnés). Les propos islamophobes tenus par quatre personnages du roman *Plateforme* (2002) de Michel Houellebecq ne lui ont pas valu de poursuites (ce sont les propos insultants de l'auteur sur l'islam dans la presse qui ont donné lieu à une plainte d'association musulmanes, et Houellebecq a été relaxé). Ainsi les procédés littéraires peuvent être un moyen d'introduire des discours tabous dans l'espace public, sans prendre de risques et en captant les bénéfices de la transgression.

Les mouvements *#MeToo* et *Black Lives Matter* questionnent la manière dont les œuvres de création représentent les personnes racisées, les femmes, les transgenres, et appellent au boycott des auteurs ou créateurs ayant eu des agissements condamnables tels que le viol ou la violence contre les femmes ou des prises de position racistes ou sexistes. Si le boycott est un droit des

¹³ Voir Hans Robert Jauf: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: R. Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik*. 4. Auflage, München 1994, S. 126–162. Voir aussi Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècle*, Paris, Seuil, 2011, 205-284.

¹⁴ Voir la liste des livres qui ont fait l'objet de telles tentatives publiée annuellement par l'Association des libraires étasuniens : <https://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/decade2019>.

individus tout comme la manifestation et la critique publique, qu'on ne peut assimiler à la censure, ces pratiques ont, aux États-Unis, des conséquences par le choix de beaucoup des industries culturelles de retirer de la circulation les œuvres des auteures accusées – ce qui n'est qu'exceptionnellement le cas en Europe¹⁵. Une autre conséquence de ces mouvements dans le monde anglophone et au-delà est la pratique de réécriture adoptée par exemple pour les livres de Roal Dahl par Netflix (qui en détient le copyright). Ces cas sont encore rares, mais le changement de titre d'un livre d'Agatha Christie a fait débat en France : son titre original au Royaume-Uni en 1939 était *Ten Little Niggers* ; il est devenu *And Then There Were None* aux États-Unis à partir de 1940, puis au Royaume-Uni en 1985 ; en France *Dix petits nègres* a été remplacé par *Ils étaient dix* en 2020.

Par-delà les restrictions et pressions extra-littéraires, la causalité expressive interroge le rapport entre les œuvres littéraires et les autres types de discours sur le monde, médiatiques, savants, politiques, etc. On peut ainsi analyser la façon dont la littérature traite de l'histoire, de la situation économique, de l'écologie.

Le traitement de l'histoire pose la question du point de vue narratif. La littérature contemporaine a intégré la critique moderniste du point de vue omniscient, et se caractérise par la quête d'un point de vue intradiégétique fiable ou non fiable. Une autre stratégie d'écriture dont Claude Simon a été un des précurseurs dans *La Route des Flandres* (1960) est la mise en récit du travail de la mémoire avec ses failles, ses lacunes, ses déambulations irrationnelles. Dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, il y a la tentative de confronter des souvenirs d'enfance avec les quelques traces matérielles, photos, objets, parallèlement à un récit allégorique symbolisant le sort de sa mère déportée à Auschwitz.

Lieu de mémoire, la littérature a été un espace d'exploration des rapports entre mémoire individuelle et mémoire collective, posant deux principaux problèmes éthiques qui font l'objet de débats récurrents, ceux des rapports entre fiction et non fiction et entre imaginaire et vérité historique. Il n'est pas anodin, sous ce rapport, que les œuvres qui ont obtenu la plus haute reconnaissance littéraire parmi celles traitant de la réalité concentrationnaire soient des témoignages autobiographiques plutôt que des œuvres de fiction : ceux de Robert Antelme, David Rousset, Charlotte Delbos en France, Primo Levi en Italie, Imre Kertész en Hongrie. Le scandale déclenché par l'affaire Wilkomirski, écrivain qui s'est identifié à son personnage d'ancien rescapé de la Shoah au point de se faire passer pour lui, jusqu'à ce que la supercherie soit découverte, révèle l'importance que revêt la question de l'authenticité du témoignage et de la légitimité de l'auteur à parler d'une expérience traumatique¹⁶ - à la différence de la fiction où la démultiplication de l'auteur dans ses personnages fictifs à la manière de Fernando Pessoa ou d'Antoine Volodine est un procédé très valorisé parce qu'il renforce la cohésion du public des initiés.

L'éloignement de l'événement dans le temps et la disparition des témoins directs pose ce problème de façon accrue. Tout en s'imprégnant des travaux historiques, la fiction se présente comme une alternative pour explorer ce qui échappe le plus aux approches scientifiques, souvent faute de sources, à savoir l'expérience subjective, le point de vue des acteurs, leur psychologie, bourreaux compris, non sans susciter, comme dans le cas des *Bienveillantes* (2007) de Jonathan Littell, de vives critiques d'ordre éthique sur le choix d'épouser le point de vue d'un officier SS, sur la tonalité morale du roman, sur le rapport à l'histoire et l'usage des documents historiques. Ces deux derniers points sont apparus également dans la polémique soulevée par *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel, auquel Claude Lanzmann a reproché à la fois son usage des sources - l'extrait du film « Shoah » où Jan Karski est interviewé par lui - et les mémoires de ce dernier, simplement

¹⁵ On peut citer en France le cas de Gallimard retirait de la vente les livres de Matzneff, mais ces livres tombaient de toute façon sous le coup de la loi interdisant la pédopornographie et l'apologie de la pédocriminalité, et ne devaient qu'à une configuration de « tolérance » ou d'exception pour la littérature d'être en circulation.

Sur cette affaire et sur d'autres, voir Gisèle Sapir, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

¹⁶ Susan Suleiman, "Problems of Memory and Factuality in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/ Wiesel", *Poetics Today* 3-21 (2000), 543-559

paraphrasées ou citées, et son recours à la fiction, qui fausse selon lui l'image du vrai Karski¹⁷. A quoi Haenel lui a répondu que « le recours à la fiction n'est pas seulement un droit ; il est ici nécessaire parce qu'on ne sait quasiment rien de la vie de Karski après 1945 [...]. Les historiens sont impuissants face au silence : redonner vie à Karski implique donc une approche intuitive. Cela s'appelle la fiction »¹⁸.

Il faut cependant distinguer les fictions centrées sur la représentation du passé de celles qui mettent en scène l'enquête, la quête de ce passé, à partir du présent, à l'instar *The Lost : A search of six of six millions* de Daniel Mendelsohn, sur la recherche de ce qui est advenu des membres sa famille restée en Galicie (2008). En France, on peut citer des romans sur la guerre d'Algérie qui empruntent cette technique narrative de la quête et de la recherche de témoins et de traces (*Une guerre sans fin*, 2008, de Bertrand Leclair) ou qui questionne l'irruption d'un passé traumatique dans le présent (*Des hommes*, 2009, de Laurent Mauvignier), sans échapper pour autant au problème de la vérité historique. Le monologue intérieur est la forme adoptée par Zahia Ramani dans *Mozze* (2016) pour parler du père Harki de la narratrice qui s'est suicidé. Dans un roman autobiographique (*L'art de perdre* 2018), Alice Zeniter évoque aussi le poids de la mémoire refoulée de la guerre d'Algérie.

L'évocation de la colonisation implique des enjeux éthiques et idéologiques similaires, bien que spécifiques, auxquels s'ajoute le problème largement débattu dans les années 1970 de l'usage de la langue du colonisateur. La pleine reconnaissance des écrivains de langue française issus des anciennes colonies dans l'espace éditorial français a par ailleurs redéfini les contours du champ littéraire, en interrogeant ses frontières nationales, sa forte centralisation, et son recrutement social (qui favorisait, pour aller vite, les hommes blancs parisiens d'origine, et issus de fractions dotées en capital culturel).

Tous ces exemples montrent que l'évolution des modes de traitement littéraire de l'histoire comme des questions sociétales ne peuvent être simplement ramenés à la position sociale de l'auteur ni aux récits dominants dans la société. Certes, les récits de transfuges de classe, tel Annie Ernaux ou Edouard Louis, expriment un point de vue sur le monde social à partir de la trajectoire sociale de l'auteur, dans la lignée des *Confessions* de Rousseau, récit autobiographique d'un *outsider* introduit dans la haute société (par contraste avec le genre des mémoires qui témoigne de la vie politique et littéraire). Et certes aussi, ces auteurs accèdent au champ littéraire avec des dispositions éthiques et esthétiques héritées du milieu familial et acquis au cours de leur formation (*habitus*). Mais leur positionnement dans le champ littéraire doit être aussi rapporté aux problématiques spécifiques qu'ils rencontrent dans cet espace des possibles. Il en va de même de l'incorporation dans les œuvres littéraires des récits qui composent l'idéologie dominante ou des récits alternatifs, qui est subordonnée à des choix formels.

L'effet de champ ou la causalité structurale

L'autonomie (relative) signifie que les contraintes idéologiques et économiques, si elles ne cessent de peser, se trouvent plus ou moins réfractées par un « effet de champ » dans un espace des possibles qui renvoie à l'histoire du champ. Cet espace des possibles se structure d'une part selon le degré d'autonomie par rapport aux contraintes externes (économiques et idéologiques), d'autre part selon le degré d'institutionnalisation des options esthétiques à un moment donné (orthodoxie vs. hérésie). Depuis le romantisme, la loi du champ littéraire est celle de la révolution permanente, il faut s'y affirmer par son originalité, ce qui suscite des luttes entre établis et nouveaux

¹⁷ Claude Lanzmann, « Jan Karski de Yannick Haenel : un faux roman », *Marianne*, 23-29 January 2010, 83-87.

¹⁸ Yannick Haenel, « Le recours à la fiction n'est pas seulement un droit, il est nécessaire », *Le Monde*, 26 janvier 2010.

venus. Il y a donc des transformations qui ne s'expliquent que par cette dynamique interne, propre au champ. C'est ce que j'entends ici par causalité structurale.

Si le pôle de production restreinte se différencie du pôle de grande circulation composé des best-sellers et de romans populaires, dont la production et la diffusion se sont de plus en plus rationalisées, la subversion des formes établies – qui produisent l'effet de défamiliarisation décrit par Victor Chkolovski – passe parfois par le recours à des formes populaires, bousculant la hiérarchie établie entre haute culture et culture populaire, comme l'on souvent fait les avant-gardes (par exemple, les surréalistes avec *Fantômas*). L'enquête, qui donne sa forme au roman policier, sert de trame et d'atmosphère à certains romans de Peter Handke, Patrick Modiano, ou Camille Laurens. Les nouvelles formes de communication et de loisirs s'introduisent dans les œuvres littéraires non seulement comme thème mais aussi comme cadre narratif, à l'instar de Facebook dans *Celle que vous croyez* de Camille Laurens, ou comme forme, tels les jeux vidéos dans *La Décomposition* (1999) d'Anne Garréta, renouvelant les ressorts de la métafiction. Par-delà la rupture des conventions qui prévalent au pôle « académique » du champ littéraire, l'incorporation des pratiques culturelles populaires dans l'univers romanesque (le football chez Handke, la course à pied chez Jean Echenoz) sont une manière de rester en prise avec ces pratiques à un moment où la littérature la plus exigeante ou expérimentale est accusée d'élitisme - les industries culturelles recourant à cet argument pour masquer les considérations d'ordre économique qui le sous-tendent.

Les formes et principes de composition peuvent aussi être empruntées à l'espace savant : la psychanalyse, qui sous-tendait les récits autobiographiques d'André Gide (*Si le grain ne meurt*, 1924) et de Michel Leiris (*L'Âge d'homme*, 1939), donne sa forme à l'autofiction *Dans ces bras-là* (2000) de Camille Laurens ; l'entretien sociologique à *Daewoo* (2004) de François Bon.

Parmi les évolutions récentes de la littérature française au pôle de production restreinte, je m'arrêterai sur le phénomène de repolitisation, après une longue mise à distance de la politique depuis le rejet du réalisme socialiste et de la littérature engagée par le Nouveau Roman. Il ne s'agit pas dans le cas présent d'une forme d'hétéronomie, même si elle répond à une conjoncture et des questions sociétales. L'autonomie littéraire est en effet souvent opposée à la politisation de la littérature. Il est vrai que l'art pour l'art s'est constitué au 19^e siècle autant contre la littérature bourgeoise qui faisait de la littérature un instrument d'imposition de la morale et de l'idéologie dominantes, que contre la littérature sociale, incarnée en France par Victor Hugo et George Sand, et qui exprimait le point de vue des dominés. Le narrateur impassible de Flaubert exprime cette mise à distance du point de vue moral de l'auteur, observant le monde social sans prendre parti. Ce qui n'exclut pas de ses romans la critique sociale. T. W. Adorno ne remarquait-il pas que l'art le plus hermétique peut exprimer une réaction contre la langue « avilie par le commerce »¹⁹? Mais en insistant sur l'ambiguïté des textes littéraires, leur polysémie, il montrait aussi qu'ils résistent à la réduction idéologique.

Depuis lors, le pôle de production restreinte du champ littéraire se structure autour de cette tension entre tour d'ivoire et engagement. Si l'expérience de la Première Guerre mondiale, période de régression de l'autonomie, a rendu l'option de l'art pour l'art socialement inacceptable, l'autonomie est revendiquée au lendemain de la guerre contre la pression nationaliste. En France André Gide devient la figure de ralliement à cette revendication d'autonomie, qu'incarne *La Nouvelle Revue française*. La Deuxième Guerre mondiale met à nouveau le paradigme de l'art pour l'art à la rude épreuve de l'occupation allemande et du régime autoritaire de Vichy. Le maintien de *La NRF* avec la bénédiction des autorités nazies révèle l'instrumentalisation de l'art pour l'art pour normaliser la situation d'occupation, tandis que les véritables défenseurs de l'autonomie littéraire utilisent la littérature comme une arme contre l'occupant sans pour autant la réduire à de la

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* in 20 Bänden: Band 11: *Noten zur Literatur* [1958], Berlin, Suhrkamp "taschenbuch wissenschaft", 2022.

propagande. En théorisant la littérature engagée à la Libération, Sartre réaffirmait l'autonomie littéraire contre le réalisme socialiste, tout en prenant acte du discrédit de l'art pour l'art, option réactivée une décennie plus tard par le nouveau roman qui détrônait la littérature engagée. Comme par un mouvement de balancier, qui marque la réaction à la tendance dominante du champ à un moment donné, mais aussi la résonance de la conjoncture, on note une repolitisation dans la seconde moitié des années 1960, et jusqu'à l'arrivée du gouvernement socialiste au pouvoir en 1981.

Les combats féministes et sociaux des années 1970 nourrissent ainsi le pôle expérimental du champ littéraire, avec notamment *L'Opposonax* (1964) de Monique Wittig et le récit autobiographique de l'expérience maoïste de l'établissement en usine publié par Robert Linhart (*L'Établi*, 1981). Il est suivi de *L'Excès-l'usine* de Leslie Kaplan (1982) et de *Sortie d'usine* (1982) de François Bon, qui se démarquent tous deux du traitement réaliste-socialiste de l'usine, par le recours, chez la première, à une forme poétique et un usage du « on » signalant la dépersonnalisation au sein du collectif, et chez le second, à la perspective intradiégétique et au parler populaire.

Vingt ans plus tard, à l'ère néolibérale, on assiste à une nouvelle phase de repolitisation. François Bon enquête dans *Daewoo* (2004) sur les conséquences désastreuses qu'ont eues les délocalisations sur les ouvriers licenciés, l'ouvrage prenant la forme d'entretiens (en partie fictionnels). De son côté, Pierre Bergounioux a retracé, dans *Les Forges de Syam* (2001), récit non-fictionnel, la longue histoire d'un site industriel passé de mains en mains. Dans son roman *Des châteaux qui brûlent* (2017), Arno Bertina imagine les suites d'une grève d'ouvriers dans un abattoir breton placé en liquidation judiciaire, faisant entendre une pluralité de voix. Le point de vue des « sans domicile fixe » s'exprime dans *Par la ville, hostile* (2016) de Bertrand Leclair, qui narre l'histoire – tirée d'un fait divers – d'une mère célibataire expulsée d'un HLM suite à la condamnation de ses fils pour trafic de stupéfiants. Dans un « pamphlet-poème » intitulé *Papiers!* (2007), Claude Mouchard témoigne du traitement des « sans papiers » à partir d'un collage d'extraits de journaux, de bribes d'informations, de scènes vécues dans la ville de l'auteur, Orléans, ou à l'aéroport de Roissy, interrogeant la signification du « nous » qui les exclut.

Cette repolitisation de l'art et de la littérature face au néolibéralisme et aux inégalités croissantes qui en découlent, n'a rien d'hétéronome, elle ne vient pas d'une contrainte extérieure, ni d'une demande sociale. Certes, la critique étasunienne contre la littérature française formaliste et autocentrée n'y est sans doute par pour rien, de même que l'intérêt américain pour littérature postcoloniale francophone, qui a été précurseur dans ce phénomène de repolitisation²⁰. Il faut donc y voir en partie un effet du champ transnational sur le champ national. Mais, de façon endogène, cette remobilisation de la littérature au pôle de production restreinte s'explique aussi par sa marginalisation au sein du champ littéraire contemporain face à la montée des enjeux financier au sein de l'édition et de la distribution. D'autant que, loin d'être spécifiques à l'édition, ils répercutent plus largement les enjeux du capitalisme tardif. Si la résonance de ces enjeux en littérature relève de la causalité expressive, les formes qu'elle prend au pôle le plus expérimental sont, comme on l'a vu, novatrices. Il s'agit d'une politique de la forme car la crise n'est pas représentée pour elle-même mais pour donner à voir ses conséquences sur les vies des personnes – SDF, sans papiers, migrantes (voir notamment le dernier volet du triptyque *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye, paru en 2009, et *Mur Méditerranée* de Louis-Philippe Dalembert, paru en 2019) - et les actes de résistance possibles. C'est aussi ce qui conduit un Arno Bertina à la non fiction dans *Ceux qui trop supportent* (2021) où il donne voix aux salariés bien réels de l'usine G&Ms avec qui il s'entretient. L'oscillation entre fiction et non-fiction dans ces récits vise à mettre la littérature en prise avec des réalités peu visibles dans l'espace public, celle des vies des personnes touchées par ces politiques. C'est aussi l'objectif que se donne Edouard Louis dans *Qui a tué mon père?*, court récit à la deuxième personne adressé à son père, dont il décrit le corps brisé sous l'effet des politiques néolibérales.

²⁰ Voir le manifeste « Pour une littérature-monde en français », paru dans *Le Monde* du 16 mars 2007.

La repolitisation est marquée par le renouveau du genre de la politique fiction. Visant le grand public, *Soumission* (2015) de Houellebecq imagine l'arrivée d'un Parti musulman au pouvoir et l'imposition de la loi religieuse dans tous les domaines de la vie, matérialisant des craintes diffuses alimentées par le discours islamophobe. Au pôle de production restreinte, le roman de Chloé Delaume, *Les Sorcières de la République* (2016), mêle de façon originale les genres, de la poésie au roman d'anticipation en passant par la forme du procès, l'émission de radio et la tragédie antique, pour narrer le procès de la Sybille, prophétesse conseillère des déesses de l'Olympe et fondatrice du Parti du Cercle, qui a pris le pouvoir en 2017 pour venger le sexe féminin.

Ainsi, les choix formels par lesquels sont mis en forme la vision du monde de l'auteur et les récits ou contre-récits contemporains révèlent les effets de champ et la capacité de la littérature à renouveler les dispositifs et procédés narratifs.

Conclusion

On a tenté ici d'appréhender certaines transformations du champ littéraire français contemporain selon le triple prisme de la causalité mécanique (les conditions de production), expressive (la vision du monde et les récits historiques) et structurale (l'effet de champ), en les resituant dans une perspective de plus longue durée. La marginalisation de la littérature expérimentale dans le champ éditorial du fait des concentrations et de la pression accrue pour la rentabilité économique a induit une repolitisation de cette littérature, qui n'implique pas son hétéronomisation dans la mesure où elle passe par un travail sur la forme et l'écriture qui dialogue avec l'histoire du champ et interroge la place et le rôle de l'écrivain dans une société où le *storytelling* envahit l'espace public.