

Gisèle Sapiro (EHESS/CNRS)
Vincent Platini (Université de Cassel)
Jan Knobloch (Université de Cologne)

**"Pourquoi les universitaires n'exerceraient-ils pas leur compétence critique ?"
Entretien avec Gisèle Sapiro, auteure de *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*
(2020)**

Gisèle Sapiro is a sociologist of literature, Professor of Sociology at the EHESS in Paris, and Research Professor at the CNRS. Having extensively studied the responsibility of the author in her previous work, she continues these reflections in her book, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* (2020), by tracing recent debates regarding the autonomy of the artwork in France, while also critically intervening in them. In this interview, she speaks about her book, the transformations of the role of the author in recent decades, the relation between ethics and literary form, and the responsibility of literary studies.

Gisèle Sapiro est sociologue de la littérature, directrice de recherche au CNRS et directrice d'études à l'EHESS. Ses domaines de prédilection sont la circulation internationale des œuvres et des idées, notamment par le biais de la traduction et de son marché, ainsi que la responsabilité de l'auteur. Elle s'inscrit dans la lignée de la sociologie de Bourdieu, comme en témoigne le *Dictionnaire international Pierre Bourdieu* (2020) dont elle a dirigé l'édition. Elle a étudié le champ intellectuel français en temps de guerre au vingtième siècle dans ses deux livres *La guerre des écrivains, 1940–1953* (1999) et *Des Mots qui tuent* (2020). Elle a également livré une généalogie de l'éthique du métier d'écrivain à travers des procès littéraires des 19^e et 20^e siècles. Dans *La responsabilité de l'écrivain* (2011), elle a pointé l'implication assumée de certains auteurs dans les domaines politique et idéologique, et c'est donc assez naturellement qu'en 2020, elle s'est saisie d'une question d'actualité dans *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, qui dresse le bilan nuancé des polémiques qui ont récemment secoué la scène littéraire française.

Vincent Platini : Gisèle Sapiro, l'auteur, peut-être même plus que le texte, est au centre de vos interrogations. Dans *La responsabilité de l'écrivain*,¹ livre majeur que vous qualifiez de "généalogie de la morale littéraire", vous montrez comment se forment et s'instituent les injonctions morales et judiciaires faites à l'auteur, entre l'autonomisation du champ littéraire, les délimitations judiciaires et la professionnalisation du métier d'écrivain. Vous vous concentrez sur quatre moments clés : la Restauration, le Second Empire, la III^e République et la Libération. Le 21^e siècle, quant à lui, est brièvement évoqué dans l'épilogue. Votre livre actuel sur la relation entre l'auteur et l'œuvre prend comme point de départ les récents scandales littéraires. Peut-on également le lire comme une tentative de poursuivre vos réflexions sur la généalogie morale de la littérature contemporaine ? Et, si oui, quelles transformations fondamentales concernant la responsabilité de l'écrivain peut-on discerner au cours des vingt dernières années ?

¹ Sapiro, Gisèle (2011): *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*. Paris: Seuil.

Gisèle Sapiro : Effectivement mon livre sur la responsabilité de l'écrivain portait sur quatre périodes au cours desquelles le rôle social de l'écrivain moderne s'est configuré et redéfini en fonction du régime et du cadre juridique. Il s'agissait aussi d'en retracer les débats afférents dans la société. C'était une enquête de longue haleine que j'avais entreprise après *La guerre des écrivains*,² une dizaine d'années auparavant. Paru en 2011, le livre n'abordait le second millénaire que dans l'épilogue. Dix ans après sa parution, les enjeux ont changé.

Nous restons tributaires, en France, de cet héritage quant au rôle de l'écrivain et de deux siècles de combats pour la liberté de l'art, comme on le voit par ailleurs dans les réactions violentes à la "cancel culture" par les générations d'hommes et de femmes de plus de cinquante ans. Mais ces prérogatives accordées aux artistes à se placer au-dessus des normes sont mises à mal par le mouvement #MeToo et les organisations antiracistes, lesquels trouvent désormais des relais au sein des champs de production culturelle, notamment auprès de la jeune génération de créateurs, d'intermédiaires, de critiques, qui redéfinit l'éthique de la création et la responsabilité des intermédiaires. Ce sont ces relais qui constituent une véritable nouveauté à mon avis, bien plus que des voix qui se lèvent pour contester l'art au nom de questions morales.

J'interroge ces débats dans *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* après avoir posé un cadre théorique (que j'avais en effet commencé à élaborer dans *La Responsabilité de l'écrivain*) sur les formes et limites de l'identification entre auteur et œuvre.

Jan Knobloch : Hans Georg Gadamer, dans *Vérité et méthode* (1960), écrit que notre jugement sur la littérature et l'art contemporains est "d'une incertitude désespérée" car il nous manque "la distance temporelle" qui seule nous permet de juger avec certitude.³ Quand vous comparez les formes passées de la responsabilité d'écrivain avec celles dont traite votre dernier livre : qu'est-ce que cela signifie pour vous, en tant que sociologue de la littérature, de vous concentrer non pas sur le passé mais sur votre propre présent ? Et quelles difficultés méthodologiques cela entraîne-t-il ?

G. S. : Je rappellerai tout d'abord qu'en tant que sociologues, nous sommes formés à travailler sur le présent, et c'est la sociologie historique qui est moins courante. Je mène des recherches contemporaines sur la traduction, sur le métier d'écrivain, sur les festivals de littérature depuis vingt ans, je suis impliquée en tant que chercheuse et aussi critique dans le monde des lettres, sollicitée par les pouvoirs publics sur les politiques de traduction par exemple. Impliquée, je le suis aussi par mes travaux sur le passé : j'ai été sollicitée par la presse pour me prononcer, par exemple, sur la réédition des pamphlets de Céline ou des écrits de Maurras, comme je le suis pour des affaires contemporaines, telle l'affaire Richard Millet.

Il n'y a pas d'épistémologie ni de recherche neutre, ce qui ne signifie pas qu'il faille renoncer à des méthodes rigoureuses d'objectivation du monde social. Je voudrais dire aussi que les problématiques présentes nourrissent notre regard sur le passé tout comme elles nourrissent le questionnement de notre inconscient épistémique : c'est le cas de la réflexion actuelle sur le

² Sapiro, Gisèle (1999): *La guerre des écrivains 1940–1953*. Paris: Fayard.

³ Gadamer, Hans-Georg (1993): *Gesammelte Werke*, t. 2: *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register*. Mohr: Tübingen, p. 63.

canon et ses conditions de formation, qui est à mon avis très bénéfique. Je ne récuse pas la notion de canon au nom de la diversité des appropriations subjectives – position qui se développe dans les universités américaines –, mais le canon doit constamment être révisé, ainsi que les conditions de sa formation : en particulier l'exclusion des femmes et des minorités racisées, qui ne s'est pas opérée sur des critères esthétiques mais sur des préjugés. Je renvoie au livre de Jennifer Milligan⁴ sur l'exclusion des écrivaines françaises de l'entre-deux-guerres du canon littéraire d'après 1945 – un livre où j'ai trouvé le nom d'Irène Némirovsky bien avant sa redécouverte. En tant que chercheurs et chercheuses dotés d'une position sociale privilégiée dans ce processus de canonisation, nous avons la responsabilité de réfléchir aux mécanismes qui le sous-tendent et de procéder aux réévaluations nécessaires. La répartition entre la critique professionnelle dans la presse qui traite de la littérature contemporaine et les universitaires qui traiteraient des œuvres du passé est une sorte de division tacite qui s'est opérée historiquement, à la fin du 19^e siècle. Cela n'a pas toujours été le cas. Alors pourquoi, après tout, les universitaires n'exerceraient-ils pas leur compétence critique ? En quoi seraient-ils inférieurs à la critique journalistique ? Ce n'est pas que je méprise cette critique-là, mais elle est aussi prise dans des contraintes. On dénonce régulièrement en France les connivences qu'il peut y avoir entre la critique, l'édition, les auteurs. C'est moins le cas en Allemagne où il y a une critique beaucoup plus autonome. Concernant *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, il ne s'agit pas d'un livre d'enquête mais d'un essai qui m'a été commandé par mon éditeur. Il tente de poser les paramètres du débat, à partir de cas que j'ai étudiés de manière plus ou moins approfondie, mais aussi de la littérature secondaire. Il vise à donner des outils de réflexion théoriques et une perspective socio-historique sur ces polémiques. Il ouvre des chantiers de recherche pour chaque cas, mais aussi pour la comparaison des polémiques entre elles et à l'échelle internationale. Enfin, c'est aussi un livre où je me positionne tout en restituant l'espace argumentatif.

V. P. : L'un des objets de notre dossier est de dresser une cartographie des postures et des scénographies auctoriales du présent, ainsi que de décrire celles qui sont devenues impossibles. Les affaires Matzneff et Polanski, par exemple, montrent que la figure de l'esthète transgressif est de plus en plus remise en question. À travers la perspective sociologique et historique qui est la vôtre, repérez-vous des postures véritablement neuves et d'autres définitivement enterrées – ou s'agit-il plutôt de conjonctures, de retours et de réécritures ?

G. S. : Savoir si ce mouvement est conjoncturel relève de la spéculation, et il y aura toujours des créateurs pour transgresser les nouvelles normes et des cénacles, intermédiaires et publics pour les soutenir. Mais je voudrais souligner que le problème n'est pas nouveau.

Depuis une trentaine d'années, des polémistes d'extrême droite – tel Zemmour aujourd'hui – mais aussi des esthètes comme Richard Millet tentent de transgresser la loi qui interdit les propos racistes et haineux, au nom de la liberté d'expression. J'analyse cela dans *Les écrivains et la*

⁴ Milligan, Jennifer E. (1996): *The Forgotten Generation: French women writers of the inter-war period*. Oxford U.K. / New York: Berg 1996.

politique en France,⁵ en montrant qu'ils s'inscrivent dans la continuité des polémistes des années 1930–1940, à une époque où cette loi n'existait pas. En effet, le décret-loi Marchandeaudeau de 1939 interdisant les propos antisémites avait été abrogé par le régime de Vichy en 1940. Après la guerre, la loi a été rétablie, puis elle a été redéfinie et élargie par la loi de 1972. Mais aujourd'hui, voilà ces polémistes qui disent que c'est une entrave à la liberté d'expression.

Cette posture n'a donc rien de nouveau, et ce n'est pas le mouvement de la *cancel culture* qui va la faire disparaître. Certes, certains auteurs se retrouvent mis en cause et voient leur gloire se ternir comme Bret Easton Ellis, mais les attaques contre J.K. Rowling ne suffisent pas à effacer sa présence de l'espace public.

Il faut cependant différencier sous ce rapport les attitudes idéologiques des actes violents commis sur des personnes vulnérables ou dépendantes, ou de toutes les formes d'abus de pouvoir (intimidation, exploitation, harcèlement moral), qui sont révélées dans un mouvement de prise de conscience collective : 3000 cas de pédo-criminalité dans l'Église catholique ! Le cas Matzneff est pris dans un cadre beaucoup plus large. Le milieu du cinéma comme celui de la mode sont propices à l'exploitation sexuelle de très jeunes filles en forte situation de dépendance.

Chez Polanski, le viol n'est pas une posture. C'est un acte qu'il a commis dans un cadre professionnel mais qui n'avait pas vocation à être rendu public. Il n'en a pas joué, même s'il aime à se présenter avec des femmes assez jeunes – mais c'est son droit.

En revanche, chez Matzneff, c'est bien une posture soutenue par un petit milieu qui ne représente pas tout le monde des lettres. Et plus qu'une posture, c'est une exploitation non seulement sexuelle, mais aussi économique et symbolique de ces jeunes filles auxquelles il soutirait le droit de reproduire leurs lettres, qui servaient à la fois de preuve de leur prétendu consentement et de matériau pour ses livres. Ce n'était pas pour en faire des personnages en tant que tels. Elles n'ont pas d'autonomie par rapport à lui dans ses écrits. Je pense qu'effectivement, peut-être, la posture artiste de se placer au-dessus des normes va être moins commune. Mais est-ce même vraiment le cas en France pour le moment ? Il y a un clivage générationnel sur cette question. Aux États-Unis, c'est clair, mais la posture esthète s'est-elle jamais imposée, à part peut-être avec la *Beat Generation* ? Je ne sais pas si je réponds bien à votre question, mais elle est complexe.

J. K. : Parlons un peu plus précisément de votre livre *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur* ? Vous y distinguez deux positions idéal-typiques qui structurent le débat sur l'auteur. La "position esthète" est particulièrement répandue en France et pourrait être identifiée, peut-être, à la critique internaliste. Elle se résume à l'idée d'une "séparation complète entre la morale de l'auteur.e et la morale de l'œuvre" – contrairement à l'autre position, plus moralisante, qui les identifie. La catégorie de la "position esthète", et peut-être aussi la critique de cette idée, se bâtit dans votre livre à partir de certains cas comme Heidegger, Polanski et Matzneff. Ici, il est certes difficile de considérer "l'œuvre" (sous couvert de sa prétendue "autonomie") indépendamment des attitudes idéologiques ou de la boussole morale des auteurs. Mais on se demande quand même : ne pas exclure complètement la morale de la littéra-

⁵ Sapiro, Gisèle (2018): *Les écrivains et la politique en France – De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*. Paris: Seuil.

ture dans ces cas – qu'on pourrait nommer extrêmes – est-ce que cela signifie que la morale doit désormais être incluse dans tout jugement esthétique, même dans des cas moins flagrants ? Et quelles seraient les conséquences pour les études littéraires ? En d'autres termes, dans quelle mesure vos commentaires sur la position esthète sont-ils généralisables ?

G. S. : C'est d'abord à moi-même que ce mouvement a posé des questions, car comme vous l'avez compris de mon livre sur *La Responsabilité de l'écrivain*, je suis plutôt spontanément du côté de la position esthète, sans que mon métier de sociologue – ni mes dispositions éthico-politiques sans doute – ne m'autorisent à entièrement dissocier l'œuvre de l'auteur. C'est pourquoi l'écriture de ce livre a été difficile. Mais j'ai tenté d'être à l'écoute des jeunes générations, des mouvements féministes et antiracistes, et j'ai beaucoup appris. J'ai surtout tenté de comprendre les arguments des uns et des autres, et il me semblait important, en France, où le pôle esthète est dominant dans le champ intellectuel, de faire entendre les arguments des dominés autrement que sous le label stigmatisant de la "cancel culture", pour montrer que les positions étaient plus nuancées. Par exemple, ni Adèle Haenel ni Virginie Despentes n'ont demandé la censure du film *J'accuse* (2019). Elles ont juste protesté contre le fait qu'il soit récompensé. Dans le cas de Polanski, on a traité Despentes d'antisémite, ce qui est une manière de discréditer son propos alors que rien ne justifie une telle accusation. On a tenté de minimiser la gravité de l'acte de Polanski. Finkielkraut dit que Samantha Geimer n'était pas impubère et qu'elle avait un petit ami – ce qui donnerait donc le droit de la violer ? Il est important de montrer que derrière l'argument esthète se cache parfois le mépris de classe et de race, l'indifférence aux vies minorées. Cela fait partie du travail à faire sur notre inconscient épistémique.

Pour répondre à votre question sur l'activité critique, je ne pense pas qu'il faille réduire les œuvres uniquement au prisme de la morale et de l'éthique, bien sûr. En revanche, dégager l'imbrication entre enjeux éthiques et esthétiques fait partie du travail d'interprétation, et cela peut produire des questionnements féconds de fait.

Tout dépend évidemment de ce que l'on cherche mais, même si on tente d'éviter cette question, elle nous saute aux yeux. Dans ce livre, il ne s'agit pas tellement des œuvres en elles-mêmes. Je me pose la question des œuvres quand elles reflètent les agissements des auteurs ou le type de rapports que cela induit, puisqu'ici c'est plutôt le comportement de l'auteur qui est en cause.

V. P. : Nous venons d'aborder la question de votre corpus d'exemples dans *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, permettant de traiter d'un grand nombre de cas de figure. Toutefois, et sans exiger de ce livre une analyse exhaustive de la question, on peut se demander pourquoi il ne traite d'aucun scandale engendré par des femmes auteures. N'y a-t-il pas justement, dans le champ littéraire, des différences de traitement entre les sexes, entre les genres, notamment en ce qui concerne les notions d'immoralité ? Est-ce la même chose de désigner un homme auteur ou une femme auteure comme immoral(e) ? Je pense par exemple à Marcella Iacub pour *Belle et bête*, Christine Angot pour *Le Marché des amants* et *Les Petits*, à Marie

Darrieussecq (*Tom est mort*),⁶ accusée justement de ne pas avoir écrit sa fiction à partir d'une expérience vécue, ou encore le "journal de confinement" de Leïla Slimani, dont la publication fut contemporaine à la rédaction de votre essai qui prête pourtant une attention particulière à la forme du journal.

G. S. : J'ai cherché des cas de femmes et n'en ai pas trouvé. Je parle ici d'agissements et de prises de position idéologiques. Il ne s'agit pas de toutes les sortes de scandales qui peuvent éclater dans le monde des lettres. J'ai pensé à Irène Nemirovsky, accusée d'antisémitisme, mais il me paraissait difficile de mettre son cas d'écrivaine juive morte en déportation à côté de ceux de Maurras et Heidegger. On m'a posé la question sur Beauvoir, qui a eu une relation avec son ancienne élève. Mais celle-ci n'était alors plus son élève et elle était majeure. Cela ne rentre pas dans la même catégorie. Évidemment, il y a un ascendant et on peut le blâmer. Mais on peut blâmer à ce moment-là les relations où il y a trente ans d'écart, entre des professeurs et leurs anciennes étudiantes. Et ça, malheureusement, c'est plus fréquent du côté des hommes que des femmes, encore aujourd'hui. Or mon propos n'est pas de porter des jugements moraux sur le comportement des écrivains.

Les cas que vous citez, très intéressants en soi, et que j'ai suivis, sont des scandales qui n'ont pas à voir avec la question que je traite. Marcella Iacob n'a pas abusé de DSK, que je sache. Mon livre n'étudie pas tous les débats éthiques autour de l'écriture, mais des cas précis où l'on reproche à un auteur un comportement répréhensible ou des prises de position idéologiques condamnables. Je donne des exemples d'œuvres d'écrivaines qui jouent sur le rapport entre l'auteur et l'œuvre (Chloé Delaume et Camille Laurens). J'ai écrit ce livre pendant le premier confinement et l'ai remis en juin, au moment où il y a eu l'affaire autour de Slimani, mais je ne vois pas bien ce que son cas aurait apporté à ma démonstration, pas plus que celui de Darrieussecq, cas que je connais bien, ou d'Angot dont j'ai traité ailleurs (pour son procès). Par contre, il y a eu d'autres affaires qui ont surgi ensuite et qui sont pertinentes, comme l'affaire Claude Lévêque que j'ai intégrée dans les présentations du livre.

Alors peut-être qu'il y en a des cas impliquant des femmes que je ne connais pas encore, mais je pense que cela a trait avec une société où les hommes sont dominants. Ce n'est pas un hasard si j'ai du mal à trouver des femmes dans ces positions.

J. K. : Vous évoquez à plusieurs reprises les "dispositions éthico-politiques" des auteurs que l'on peut retrouver dans leur œuvre sous des formes "euphémisées" ou "sublimées". Ici, les textualistes pourraient voir une sorte d'essentialisme : l'œuvre serait sous-tendue par une disposition claire, élémentaire, qui serait "brouillée" ou "cachée" par la "mise en forme" ; elle existerait indépendamment des formes sur lesquelles s'appuie l'interprétation et ne serait pas produites par elles. Doit-on aujourd'hui revenir sur ce théorème selon lequel c'est avant tout la forme qui crée les significations ?

G. S. : Non, je dis bien que la forme est signifiante et j'ai toujours étudié la forme autant que le "contenu". Je considère que si la sociologie de la littéra-

⁶ Iacob, Marcella (2013): *Belle et bête*. Paris: Stock; Angot, Christine (2008): *Le Marché des amants*. Paris: Seuil; Angot, Christine (2011): *Les Petits*. Paris: Flammarion; Darrieussecq, Marie (2007): *Tom est mort*. Paris: P.O.L.

ture ou l'approche historique de la littérature ne travaillent que sur les représentations dans les œuvres, elles passent à côté de l'essentiel. On ne peut pas dissocier la forme du contenu. Je me réclame de Cassirer de ce point de vue-là.

Les formes comme les représentations du monde nous viennent de la société. Il n'empêche que les dispositions éthico-politiques, qui sont aussi façonnées par la socialisation et inscrites dans l'habitus, sont présentes pas seulement dans les contenus mais aussi dans les parti pris formels et stylistiques, nés – selon la théorie des champs de Bourdieu – d'une rencontre entre un habitus et un espace des possibles. C'est par exemple l'écriture très classique de Maurras. Jérôme Meizoz a bien montré pour *Plateforme* (2001)⁷ de Houellebecq comment les partis pris formels – et non pas les seules représentations – façonnent un roman à thèse masqué. Je l'ai fait, dans *Les écrivains et la politique*, pour *Rêveuse bourgeoisie*⁸ de Drieu la Rochelle. J'ai essayé de dégager, à travers les questions de forme, la vision du monde social, mais en rapportant cela à sa trajectoire familiale, notamment en comparant ce roman à *État-civil*,⁹ son écrit autobiographique de 1921.

Et il n'empêche aussi que le travail de mise en forme, qui doit beaucoup au positionnement dans un champ, permet d'euphémiser des positions indicibles, comme le montre très bien Bourdieu pour Heidegger, chez lequel cela reste toutefois perceptible¹⁰. Bourdieu ne parle pas de contenu, il parle d'"intérêts expressifs". Ce n'est pas tout à fait la même chose. Il analyse quelques notions – le mot *völkisch* par exemple – que Heidegger constitue en concepts en les détachant de leur sens littéral. Mais, dit Bourdieu, le sens commun de ces mots continue de résonner. Ici, la mise en forme est aussi une mise en forme conceptuelle : dans ce cas, c'est le langage, la rhétorique, l'argumentation. Bourdieu parle d'ailleurs de la notion de censure au sens d'une mise en forme de manière générale. Toute mise en forme a une dimension de censure parce que, dans un champ, certaines choses peuvent être exprimées, et d'autres ne le peuvent pas. Il y a donc une partie des intérêts expressifs qui peuvent être masqués et transformés par les formes ou les transpositions.

V. P. : Vous appelez à interroger, à dévoiler "l'inconscient épistémique" (concept bourdieusien) des auteurs. Pourriez-vous préciser ce que vous entendez par là par rapport à la littérature et comment, pour opérer ce dévoilement, doivent procéder concrètement les études littéraires ? Comment provoquer une anamnèse ? En même temps, peut-on tenir un auteur responsable de ce dont il n'est pas conscient ?

G. S. : C'était la question d'André Breton à propos de "Front rouge" (1931)¹¹ d'Aragon et je vais en dire un mot. Mais l'inconscient épistémique, dont je parle à la suite de Bourdieu et que j'appelle à dévoiler, n'est pas celui des auteurs, c'est le nôtre ! Par exemple, avec le canon littéraire, l'occultation des femmes et des minorités racisées : on pensait qu'il n'y avait pas de

⁷ Houellebecq, Michel (2001): *Plateforme*. Paris: Flammarion.

⁸ Drieu la Rochelle, Pierre (1937): *Rêveuse bourgeoisie*. Paris: Gallimard.

⁹ Drieu la Rochelle, Pierre (1921): *État-civil*. Paris: Éditions de la Nouvelle revue française.

¹⁰ Bourdieu, Pierre (1988): *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*. Paris: Minuit.

¹¹ Breton, André (1932): *Misère de la poésie. "L'affaire Aragon" devant l'opinion publique*. Paris: Éditions surréalistes.

femmes artistes et on découvre qu'elles ont été en fait évincées du canon. On peut mentionner Natalia Gontcharova, mais si vous avez vu l'exposition "Elles ont fait l'abstraction" à Beaubourg (été 2021), vous savez qu'elle n'était pas toute seule. Les mécanismes de formation du canon, ce n'est pas qu'une question de valeur, de qualité. Clement Greenberg est décrié aujourd'hui parce qu'il considérait que les femmes n'étaient pas capables de créer de l'art. C'est un inconscient épistémique collectif qui nous a été transmis.

Il s'agit donc bien d'un inconscient collectif. Et oui, bien sûr, cela pose le problème de la responsabilité. Si notre vision du monde nous vient de notre entourage, comment tenir l'individu pour responsable ? C'est pourquoi on reproche à la sociologie d'être une excuse. Mais comprendre n'est pas excuser. Et on peut distinguer les stratégies conscientes des choix qui relèvent de l'inconscient de l'auteur en confrontant les projets, les brouillons, les déclarations d'intention – même si bien sûr on peut dire qu'on fait une chose et en faire une autre. Il faut dès lors étudier les pratiques, et je propose de distinguer les *stratégies d'auteur* (le positionnement dans l'espace public) des *stratégies d'écriture* ou de *création* (les choix effectués en pratique, repérés à travers l'analyse de l'œuvre). C'est une manière de décomposer la "posture" telle qu'étudiée par Jérôme Meizoz. L'étude de la relation entre ces deux dimensions livre des clés pour une telle analyse de la responsabilité, car nous assumons plus ou moins nos choix et ce que nous faisons. Après, on peut considérer que les intellectuels, censés avoir une activité réflexive, peuvent être tenus pour responsables de ce qui est publié, c'est d'ailleurs ce qui est défini par la loi. N'en déplaise à Breton. J'aime beaucoup cette idée que la poésie est partout, qu'elle émane de l'inconscient et donc que l'auteur ne peut être tenu pour responsable. Mais Breton parlait de la *poésie*, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. D'ailleurs, c'est à ce titre que Sartre avait exclu la poésie, après la guerre, de la question de responsabilité de l'écrivain. Certes, c'est discutable, si l'on considère le rôle de la poésie dans la Résistance.

En tout cas, la responsabilité se juge toujours en connaissance de cause. Par ailleurs, je pense que les intellectuels et les créateurs doivent avoir une éthique de responsabilité – que je ne définis pas de manière conservatrice comme Max Weber. Et il est intéressant de voir comment les auteurs la mettent en œuvre, par exemple aujourd'hui, sur les questions d'appropriation culturelle. Certains sont très conscients des problèmes que cela pose. Ils et elles font des choix et peuvent en être tenus responsables. Ce sont des personnages publics après tout.

J. K. : J'aimerais essayer de retourner un peu le prisme sociologique. Au cours de votre livre, le ton change : la première partie est plutôt théorique, consacrée à la relation entre moralité de l'auteur et moralité de l'œuvre. La deuxième partie se concentre ensuite sur les scandales littéraires plus contemporains. Ici, le style neutre et descriptif est abandonné au profit d'un style d'intervention, parfois ironique et moqueur, par exemple lorsque vous démontez phrase par phrase l'argument de Pascal Bruckner selon lequel la critique de Virginie Despentes à l'égard de Polanski mobilise des clichés antisémites. Ou lorsque vous vous moquez de la médiocrité littéraire de Gabriel Matzneff, ou que vous attaquez le racisme et la suffisance de Renaud Camus et Richard Millet. Votre livre devient-il alors un livre engagé ou, du

moins, une "prise de position" ? Et quel rapport y a-t-il alors entre la moralité de l'auteure Gisèle Sapiro et la moralité de l'œuvre ?

G. S. : Oui, c'est un livre engagé, je l'ai dit. On peut objectiver *et* prendre position, je suis assez transparente sur ma position et mon implication dans ce débat. Cela a été perçu et apprécié par des lectrices et lecteurs, car je ne prends position qu'après avoir restitué les arguments idéal-typiques de part et d'autre. Et en tant que critique, j'ai parfaitement le droit de contester certains arguments en analysant les discours. Effectivement, je me suis autorisé quelques piques contre des faiseurs d'opinion qui ne cessent d'abuser de leurs plumes pour manipuler les lectrices ou auditrices, mais je ne dirais pas que mon style est neutre, il ne l'a jamais été (vous pouvez relire *La Guerre des écrivains*). Il est distancié, ce qui est différent, et argumenté. Ici j'argumente et, par endroits, je sors de la posture distanciée. Et bien sûr, j'assume ma position éthique d'auteure.

V. P. : Nous aurions encore beaucoup de questions à poser, mais je propose que nous laissions la parole au public.

Marie Jacquier : J'aimerais revenir sur vos propos concernant le canon. Pendant le colloque, nous avons discuté des stratégies d'auto-théorisation et d'auto-interprétation des auteurs, de la manière dont ils contribuent à leur propre canonisation. Et parfois, on constate aussi un manque de recul de notre part, en tant que chercheurs, lorsque nous reprenons, par exemple, des mots clés que les auteurs nous proposent pour interpréter leurs œuvres. Le cas d'Annie Ernaux a notamment été évoqué. Donc, quand on parle d'un renouvellement du canon, comment les auteurs non-canonisés peuvent-ils contribuer à ce processus ? S'agit-il de construire un nouveau canon classique, ou faut-il plutôt essayer de créer un contre-canon ? Un canon qui fonctionnerait selon d'autres valeurs, d'autres critères d'originalité que ceux que nous avons établis pendant des siècles et qui ne sont plus valables ?

G. S. : J'entends ici deux questions. Tout d'abord celle de la position des chercheurs par rapport au discours des auteurs. Je pense y avoir répondu en distinguant stratégie d'auteur et analyse des textes. Les stratégies d'auteur dans l'espace public peuvent changer au fil du temps puisqu'elles évoluent en fonction d'un champ, et les auteurs réinterprètent aussi leurs écrits. Vous parliez d'Annie Ernaux : je participais avec elle à une rencontre à la Bibliothèque nationale, il y a peu. C'était passionnant de l'entendre parler rétrospectivement de son œuvre et lui donner un sens. Mais cela ne doit pas nous épargner le travail. Je m'appuie beaucoup sur les déclarations d'écrivains, mais on ne peut se passer d'une analyse des pratiques, d'une étude des stratégies d'écriture qui ne sont pas forcément des stratégies conscientes. Il suffit de regarder les brouillons de Flaubert pour voir le décalage entre les plans faits et ce qui sort. Nous pouvons en faire nous-mêmes l'expérience entre ce que nous écrivons et ce que nous avons prévu d'écrire. Il y a des choses qui sortent du subconscient. Je ne crois pas du tout à la théorie de l'acteur rationnel. Je dis souvent à mes étudiants : est-ce que vous avez essayé d'être des acteurs rationnels pendant 24 heures ? Si on arrivait à justifier tout le temps de nos actes et de nos actions par rapport à nos stratégies et à nos objectifs, le monde serait différent. Après, il y a des auteurs qui sont très forts pour cela. J'entendais parler de l'un d'eux qui,

visant le prix Nobel, lisait systématiquement les discours de Nobel de ses prédécesseurs. Donc, les positions de *grand écrivain* se construisent aussi. Pour ce qui est de la deuxième question : il est un peu prématuré de répondre. Il n'y a pas une posture unique d'écrivain.e. Prenons par exemple Nathalie Sarraute, qui a refusé toute apparition dans l'espace public et tout commentaire sur son œuvre. Elle a écrit *L'Ère du soupçon*,¹² mais ce n'est pas un commentaire sur son œuvre propre. C'est une stratégie de retrait qui tranche avec des stratégies à la Houellebecq. Je pense qu'il y a des espaces et des polarités. En outre, il y a un élément relationnel, les gens se définissent par rapport aux autres, il faut forcément les différencier. Concernant le paradigme de l'originalité, c'est une autre question très intéressante et complexe, aujourd'hui liée aux questions d'appropriation. D'un point de vue juridique, l'originalité, c'est souvent l'originalité de la forme. Après les débats révolutionnaires entre Condorcet pour qui les idées appartiennent à tous les hommes et ceux qui défendaient la propriété littéraire, la question de l'originalité développée avec le romantisme a été associée plutôt à la forme. Et dans la codification juridique, c'est vraiment la forme qui fait l'originalité.

Şirin Dadaş : Je travaille sur *Le Consentement*¹³ de Vanessa Springora. Vous avez parlé d'une autonomie très relative de la littérature qui a des limites quand il s'agit de racisme, de sexisme, etc. Mais qui devrait définir ces limites et ces critères ? Quand devrait-on aller jusqu'à interdire des œuvres ? Si l'on prend le cas de Matzneff : jusqu'à présent, aucune cour n'a prononcé de jugement concernant *Les moins de seize ans*,¹⁴ par exemple, ou d'autres de ses livres. Que faire dans ce cas-là ?

G. S. : Vous avez raison, bien sûr, sauf que Matzneff tombe sur le coup de la loi qui interdit l'apologie de la pédophilie, comme pour tout ce qui relève de l'apologie de crime défini par la loi. Donc, s'il n'a pas été condamné, ce fut simplement par un effet de tolérance. Aujourd'hui, et c'est toute l'histoire des combats pour la liberté d'expression, on distingue à juste titre apologie et représentation. Houellebecq joue beaucoup avec cela puisque, comme le montre Jérôme Meizoz pour *Plateforme*, même si le narrateur s'appelle Michel et dit "je", ce n'est pas Houellebecq, ce n'est pas l'auteur ni sa biographie, ni son histoire. Michel prend des positions islamophobes suite à la mort de sa compagne dans une attaque terroriste. Or Jérôme Meizoz montre qu'il n'y a pas d'autres points de vue de contradiction. Houellebecq joue avec cela, puisqu'il fait des déclarations dans l'espace public qui sont à la limite de la liberté d'expression et qui résonnent avec le roman. Mais ce n'est pas le roman qui est mis en cause dans les poursuites qui ont été engagées contre lui parce que désormais, la justice reconnaît l'autonomie de l'univers fictionnel. Sauf dans les cas de diffamation : *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*¹⁵ de Mathieu Lindon a été condamné deux fois pour ce motif – même si c'est ici un personnage de fiction qui tient des propos diffamatoires sur Le Pen. En tout cas, dans toutes les affaires jugées en France, il n'y a pas eu de remise en cause de cette autonomie de la fiction.

¹² Sarraute, Nathalie (1956): *L'Ère du soupçon*. Paris: Gallimard.

¹³ Springora, Vanessa (2020): *Le Consentement*. Paris: Grasset.

¹⁴ Matzneff, Gabriel (1974): *Les Moins de seize ans*. Paris: Julliard.

¹⁵ Lindon, Mathieu (1998): *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*. Paris: P.O.L.

Il en va autrement pour l'apologie. Certains ont essayé de dire pour défendre Matzneff, ou pour se défendre eux-mêmes, que cela leur paraissait n'être que de la fiction, alors que tout le monde le voyait se pavaner avec des gamines sur les plateaux de télé. La fiction sert toujours d'excuse, comme disent certains, de prétexte ou en tout cas de protection. C'est un procédé utilisé depuis la Restauration, et bien avant encore. De fait, la fictionnalisation est avant tout une stratégie de contournement de la censure. Cependant, je pense que le travail de la critique est complètement différent de celui de la justice. Il n'est pas question d'interdire, mais de dire, et c'est bien cela la liberté d'expression : pouvoir expliciter les choses. Et de ce fait, je suis contre "l'effacement" des œuvres. Pour Matzneff, toutefois, c'est différent : peut-on même parler d'œuvre ?

Par ailleurs, je soutiens la loi sur la liberté d'expression, mais je soutiens aussi la loi contre les propos haineux car, comme je le dis dans *Des mots qui tuent*,¹⁶ ce sont des discours de stigmatisation, qui ont un effet performatif sur les populations qu'ils qualifient. Cela ne concerne pas tant la fiction que la littérature d'idées ou les formes comme le journal intime. En tout cas, la critique doit faire son travail, c'est-à-dire expliciter les choses, et quand on voit Bernard Pivot, hilare, à la télévision, dire à Matzneff : "Vous êtes un éducateur sexuel ?", il valorise l'acte de pédophilie. Ce n'est même pas qu'il l'occulte, même pas qu'il n'en parle pas. Est-ce que c'est tolérable en soi ? Je considère que non. Parce qu'il s'agit de personnes vulnérables. Dans *Le Consentement* d'ailleurs, je pense que Vanessa Springora décrit bien le mécanisme de l'emprise, tout en montrant la volonté de la petite fille qu'elle était et qui voulait cette relation. Elle pointe l'ambiguïté. On peut considérer aussi *Mémoire de fille*¹⁷ d'Annie Ernaux, où elle dit qu'elle n'arrive pas à utiliser le terme de "viol" pour ce qu'elle a vécu, parce que, d'une certaine manière, elle l'a voulu, et en même temps c'est d'une violence inouïe. Il est intéressant pour la littérature de problématiser ces choses-là.

Alex Demeulenaere : Vous avez parlé de la responsabilité de l'auteur et vous avez aussi mentionné la réédition des pamphlets de Céline et le débat sur Maurras. J'ai travaillé sur cette question, et à mon sens, il s'agit surtout de la responsabilité de l'éditeur. Est-ce qu'on peut rééditer des pamphlets de Céline et sur quels critères ? Est-ce que vous voyez des similarités entre les deux débats ? Peut-on dire qu'il y a la responsabilité de l'éditeur, d'une part, et la responsabilité de l'auteur ou de l'écrivain, d'autre part ? Intuitivement, je pensais que, peut-être, le débat sur la réédition est plutôt d'ordre légal et le débat sur la responsabilité de l'auteur plutôt moral.

G. S. : Je pense qu'il y a les deux. Gallimard faisait passer au crible des avocats les écrits de Matzneff avant de les publier. Matzneff était furieux parce que cela retardait la sortie de ses livres. Il l'écrit dans ses journaux. C'est aussi pour cette raison qu'il est allé chez un autre éditeur à une époque. Donc je conclus *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* sur la responsabilité des éditeurs et des intermédiaires culturels de manière générale. C'est aussi pourquoi la récompense de Polanski par le César m'interroge. Ce n'est certes pas un jury qui se consulte, ce sont des gens qui votent individuellement. Se pose toutefois la question de l'abus dans le milieu cinématographique, et on

¹⁶ Sapiro, Gisèle (2020): *Des mots qui tuent: La responsabilité de l'intellectuel en temps de crise, 1944-1945*. Paris: Seuil.

¹⁷ Ernaux, Annie (2016): *Mémoire de fille*. Paris: Gallimard.

avait l'impression que le fait de récompenser Polanski occultait cette question. Je pense donc qu'il y a une responsabilité de la critique, de son travail, y compris dans les débats contradictoires. L'effacement, à mon avis, conduirait à une sorte d'amnésie collective. Cependant, tous les intermédiaires culturels pratiquent la censure au quotidien. Ils font des sélections et de ce fait, beaucoup d'œuvres ne passent pas la rampe, pour des raisons de qualité, pour des raisons morales, peut-être pour des raisons juridiques, pour des raisons politiques. Les choix ne sont pas homogènes, une œuvre peut être soit refusée soit acceptée par des personnes différentes. On sait que Beckett a été refusé par tous les éditeurs avant d'être finalement publié par les Éditions de Minuit. Sans elles, il n'y aurait pas eu Beckett et on redécouvrirait, cent ans après sa mort, un poète irlandais inconnu, émigré à Paris. D'ailleurs, Beckett ne pourrait sans doute pas être publié aujourd'hui en France au vu des critères des éditeurs. Je travaille actuellement sur les agents littéraires et je leur ai posé la question de la sélection qu'ils opèrent. Ils ne font pas de censure mais ils ne peuvent pas défendre un livre sexiste ou un livre raciste. Cela n'empêche pas que les auteurs sexistes ou racistes ont aussi leurs agents. Cela existe aussi dans le champ, de même qu'il se trouve des éditeurs allant dans ce sens, qui sont prêts à publier cela.

V. P. : Vous avez évoqué une responsabilité de la critique, une responsabilité des éditeurs et l'on ne se restreint plus à la seule responsabilité de l'auteur. Il y a assez souvent une responsabilité du public. Vous avez cité dans votre livre l'installation-performance *Exhibit B* de Brett Bailey au théâtre de Saint-Denis en 2014 qui a provoqué des manifestations d'un collectif l'accusant d'être une pièce raciste, tandis qu'elle dénonçait les atrocités de l'esclavage. Devant de tels malentendus, faudrait-il remettre le public à sa place ? Serait-ce le rôle de la critique de limiter ou de valider les interprétations pour éviter de tels débordements, alors que la critique, depuis plusieurs années, est plutôt vue comme une tentative de multiplier les sens du texte ?

G. S. : Le public est libre de réagir, heureusement. Il l'a toujours fait, il y a toujours eu des gens qui ont protesté ou qui sortent au milieu de la pièce. Par ailleurs, en tant que sociologue, mais aussi en tant que personne, je tiens à entendre la voix de celles et ceux qui se sentent exclus du jeu de la culture ou atteints par la violence symbolique de certaines œuvres. Pour *Exhibit B*, il ne s'agissait pas du public, mais d'associations qui protestaient à l'extérieur sans avoir vu la performance. Ces protestations n'avaient pas eu lieu à Avignon où j'ai vu la performance. Si elles ont eu lieu en Seine-Saint-Denis, c'est sans doute en raison de la mobilisation à Londres peu auparavant. Mais c'est aussi le fait que la performance soit présentée en Seine-Saint-Denis. Le lieu conditionne la réception. En tant que sociologue, je souhaite comprendre comment une œuvre présentée dans un cadre ou dans un lieu donné ne pose pas de problème, tandis qu'elle en pose, dans un autre contexte, dans une autre configuration définie. Cette performance reconstituait les zoos humains des expositions coloniales, et il n'y avait aucune ambiguïté quant à l'intention et au message de l'auteur. Elle se terminait en outre sur des figures de migrants renvoyés chez eux, donc avec une dimension post-coloniale. De plus, on a reproché à cette pièce de mettre des corps noirs en position passive de l'esclavage ou de dépendance, au lieu de mettre en avant la rébellion. Or ce n'est pas vrai. Les acteurs ont expliqué

pourquoi ils avaient accepté de participer à cette pièce, ils regardaient le public dans les yeux, un regard vengeur, un regard accusateur. C'était très troublant, et cela renvoyait le public, c'est-à-dire nous, ici et maintenant, à sa propre histoire de domination.

En Seine-Saint-Denis, c'est un peu différent parce qu'il s'agit d'une banlieue à forte population d'origine immigrée. Cela interroge sur la signification d'une telle performance dans un théâtre de banlieue dont le public est majoritairement blanc et en bonne partie parisien, et aussi sur le fait que la grande majorité du public de théâtre, comme des actrices et acteurs en général, est blanche. Du coup, que les rares actrices et acteurs noirs soient ici sur scène en position d'esclaves enchaînés peut faire question, aussi louables soient les intentions de l'auteur.

La critique doit faire son travail d'interprétation bien sûr, mais elle n'en a pas le monopole, et nombre de critiques agissent aussi comme des censeurs plus que comme des interprètes. En outre, leurs avis peuvent diverger, esthétiquement et éthiquement. Les réseaux sociaux ont remis en cause leur monopole, mais la critique elle-même contribue à se discréditer quand elle obéit à des logiques autres qu'esthétiques (réseaux de relation et de connivence avec les auteurs ou les éditeurs) ou quand son discours s'appauvrit, réduit les œuvres à leur contenu, formule des avis peu argumentés, parfois même pas fondés sur une véritable lecture. Je défends la critique sur le principe, mais je défends une critique de qualité qui est en train de disparaître, malheureusement, de l'espace public.