

POUR UNE SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

[Bernard Lahire](#)

Réseau Canopé | « Idées économiques et sociales »

2016/4 N° 186 | pages 6 à 14

ISSN 2257-5111

DOI 10.3917/idee.186.0006

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2016-4-page-6.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Réseau Canopé.

© Réseau Canopé. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Pour une sociologie de la littérature

La sociologie s'est longtemps tenue à distance des œuvres en laissant le soin aux études littéraires d'entrer dans la chair textuelle. Mais des travaux récents ont montré la fécondité d'une sociologie dispositionnaliste de la création littéraire, qui cherche à articuler le plus systématiquement possible les propriétés des créateurs et celles de leurs créations. Ce qui est alors mis en relation, c'est la problématique existentielle du créateur, qu'une biographie sociologique est en mesure de reconstruire, et la problématique littéraire, qui en est la transposition dans l'ordre littéraire.

Bernard Lahire,
professeur
de sociologie
à l'ENS de Lyon

L'auteur remercie
Frédérique Giraud pour
la relecture de ce texte.

Les faits de langage, et parmi eux les faits littéraires, ont fait l'objet de traitements très variés dans l'histoire des sciences humaines et sociales. Malgré le foisonnement des approches, on peut toutefois distinguer quatre grandes orientations théoriques :

- l'orientation *linguistique structurale* initiée par Ferdinand de Saussure et prolongée depuis par plusieurs générations de linguistes et d'analystes du discours, qui fait de chaque discours une actualisation singulière des structures formelles de la langue (phonologiques, lexicales, grammaticales, stylistiques, textuelles) ; ce sont ces structures qui constituent l'objet de la linguistique ;
- l'orientation *pragmatique* qui considère chaque discours dans ce qui le relie aux circonstances particulières et immédiates de sa production ; cette approche, qui a plus de pertinence pour les énoncés oraux de la vie quotidienne, insérés dans des cours d'action extravertis, que pour les grands discours écrits, peut toutefois conduire à rattacher le texte littéraire à l'acte d'écriture ou aux événements déclencheurs de la prise d'écriture ;
- l'orientation *documentaire* qui fait de chaque discours un document sur le monde, une ouverture sur la réalité sociale ; les structures formelles du discours sont rendues transparentes et le chercheur (le plus souvent historien, anthropologue ou sociologue) voit le matériau verbal comme une fenêtre ouverte sur le réel (historique, social, culturel, etc.) ou comme une simple surface d'inscription de réalités extratextuelles ;
- l'orientation *intertextuelle* qui voit dans chaque énoncé une « réponse » à des énoncés antérieurs ; elle constitue les thèmes, les aspects compositionnels ou

stylistiques des œuvres comme des éléments d'une série d'échanges entre les textes d'un domaine donné.

Après avoir critiqué les approches linguistiques formalistes trop abstraites, pris acte de l'impuissance des approches strictement pragmatistes à rendre raison de textes longs dont la production s'étale dans le temps, et enfin pris conscience de l'illusion de transparence qui sous-tend l'orientation documentaire, le risque principal pour les sciences sociales consiste à généraliser le modèle de l'intertextualité, qui peut assez facilement s'arrimer à une théorie des champs de production culturelle [1], en ne faisant plus de l'expression littéraire qu'une manière de répondre à d'autres œuvres du passé ou du présent, indépendamment de ce que l'auteur, plus ou moins consciemment, peut *exprimer* dans son travail littéraire. Se contenter de chercher les traces ou l'écho des mots ou des textes d'autrui dans le texte littéraire, ne voir en lui que *positionnement* par rapport à d'autres textes ou d'autres auteurs, ce serait oublier le fait que le producteur d'un énoncé n'est pas qu'un *inter-locuteur* mais qu'il dit des choses sur le monde à partir d'une série d'expériences singulières vécues en son sein. Pourtant, l'étude des conditions de la création littéraire montre que le problème n'est pas seulement pour les écrivains de répondre à de prestigieux ancêtres ou à des concurrents contemporains, de détourner leurs œuvres, de les parodier ou de les prendre à revers pour jouer de nouveaux coups littéraires, mais bien de s'efforcer de dire quelque chose sur le monde et sur eux-mêmes en s'appuyant pour cela sur l'état des formes préexistantes de traditions littéraires.

L'étude des œuvres s'est ainsi enrichie récemment d'une série de propositions et de travaux sociologiques qui voient le discours en général [2], et les textes littéraires en particulier [3, 4, 5, 6, 7] comme des manières d'exprimer des situations dans le monde et refusent pour cette raison de détacher les énoncés des expériences réelles auxquelles ils se rattachent ou des conditions d'existence et de coexistence, passées ou présentes, de leurs énonciateurs. De ce point de vue, chaque texte littéraire est considéré comme une manière, pour son créateur, de *mettre en forme littérairement* les expériences du monde social qu'il a lui-même traversées.

Comment établir des liens, systématiques plutôt qu'anecdotiques, profonds plutôt que superficiels, entre la vie des écrivains et leurs créations dans la perspective d'une sociologie de la création des œuvres culturelles ? Si les sociologues de l'art et de la culture s'accorderaient sans doute à dire que les œuvres portent en elles les traces des expériences ou des propriétés sociales de leurs auteurs, ils ont cependant davantage concentré jusque-là leur attention soit sur la carrière des créateurs (leurs positions successives au sein d'un univers de production culturelle), sans rapport très étroit avec la nature de leurs œuvres, soit sur les institutions littéraires (maisons d'édition, critique littéraire et journalisme culturel, prix et distinctions, etc.), soit sur les formes différenciées de réception des œuvres par des publics variés.

Le programme d'une sociologie dispositionnaliste-contextualiste de la création littéraire a pour objectif de montrer la possibilité et l'intérêt qu'il y a à relier propriétés des créateurs et propriétés de leurs créations, en commençant par s'entendre sur la nature des deux séries mises ainsi en relation. C'est entre des formes d'expériences sociales et des types d'intrigues littéraires, entre des *problématiques existentielles* et des *problématiques littéraires*, entre les éléments d'une biographie sociologique non anecdotisante et des mises en scène littéraires, que l'on peut tisser patiemment des liens. Il s'agit d'analyser les éléments les plus structurants de la vie des auteurs, de reconstruire les conditions de leur existence et de leurs socialisations, en vue de comprendre la nature des intrigues élaborées dans des œuvres singulières. On dépasse alors le clivage entre les lectures dites « internes » (mais qui ne cessent pourtant de puiser, sans le dire ni parfois même s'en rendre compte, à l'extérieur du texte les éléments permettant de le comprendre) et les lectures dites « externes » (qui

ne s'autorisent pas à entrer dans la chair narrative du texte), en considérant les œuvres comme des condensations littéraires d'expériences sociales mises en forme par l'écrivain, et donc comme des points de vue – socialement situés – sur le monde, justiciables d'une analyse sociologique.

La biographie sociologique du créateur

La biographie sociologique [3, 8] cherche 1) à reconstruire les cadres de socialisation successifs ou parallèles par lesquels un individu est passé, ainsi que les traces incorporées (dispositions à croire, voir, sentir, agir) laissées par la fréquentation de ces cadres ; et 2) à établir les éléments de la problématique existentielle que le parcours biographique a progressivement contribué à cristalliser. Tout oppose une telle démarche à la biographie littéraire anecdotisante¹, qui ne connaît que la succession finalisée des événements, confinant aux apories de l'« illusion biographique », et qui est dépourvue de toute théorie un tant soit peu structurante de l'action et de la socialisation. Certaines biographies se caractérisent ainsi par leur style impressionniste et pointilliste, le biographe pouvant se convertir parfois en compilateur compulsif de faits, de gestes et de paroles non hiérarchisés. L'exigence de reconstruction des conditions de fabrication sociale d'un individu donné que se fixe à l'inverse le sociologue dispositionnaliste interdit de réduire la biographie individuelle à une série d'anecdotes ou à un simple enchaînement chronologique d'événements ou de faits. Elle doit au contraire mettre en évidence les structures récurrentes, qui ne sont pas nécessairement cohérentes, d'une existence individuelle socialement façonnée. Elle « problématisé une vie au lieu de simplement la décrire comme un enchaînement inévitable d'événements » [10].

Le sociologue veille aussi à hiérarchiser les socialisations et leurs effets, et à prendre les choses dans l'ordre dans lequel elles se présentent dans la réalité des expériences (socialisations primaires puis secondaires). Il ne peut que rappeler prosaïquement – mais combien d'études littéraires semblent pourtant l'oublier – qu'un auteur ne naît pas dans l'univers littéraire mais dans sa famille, qu'il fréquente l'école puis des univers professionnels, et que les socialisations religieuses, politiques ou littéraires, soit débutent dans le cadre familial, soit, quand elles interviennent

¹ À force de singulariser et de ne rien classer ou hiérarchiser, certaines biographies risquent la fragmentation infinie de l'individu en faits et gestes, c'est-à-dire la « dissolution du caractère en instantanés anecdotiques » [9, p. 46].

² Cf. les contributions respectives d'Aurélien Raynaud et Fabienne Fédérini à *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent* [4].

plus tardivement, sont médiées, filtrées, conditionnées et déterminées par l'ensemble des socialisations antérieures. Par exemple, si les socialisations politiques d'auteurs tels que Paul Nizan ou Jules Vallès sont importantes à prendre en compte², dans la mesure où elles permettent de comprendre comment et où ces auteurs ont forgé les cadres interprétatifs pour penser leur propre parcours, il ne faut jamais oublier ce qui a « conditionné » (aux deux sens du terme) ces socialisations, tant du point de vue de la possibilité même de les vivre – par rapport à d'autres qui n'ont pas connu de socialisation politique – que sous l'angle des manières dont elles ont été vécues et des orientations spécifiques à l'intérieur de l'ensemble des possibles politiques. Cela est aussi vrai des socialisations littéraires, que les spécialistes en études littéraires réduisent à des « influences littéraires » ou à des « jeux de concurrence » au sein du champ littéraire, et que, le plus souvent, ils absolutisent et détachent de toutes les déterminations antérieures. Or, ces socialisations littéraires sont au moins autant « à expliquer » qu'« explicatives » : qu'est-ce qui fait que l'auteur se sent plus particulièrement attiré par telle ou telle œuvre et qu'il se désintéresse de toute une série d'autres œuvres ? Qu'est-ce qui explique que la même œuvre lue par des auteurs différents puisse être plus particulièrement marquante chez les uns et moins centrale chez les autres ?

Contrairement à certaines idées reçues, étudier sociologiquement un cas individuel, ce n'est jamais examiner une réalité isolée, coupée de ses liens multiples avec toute une série d'autres réalités. Le cas en question, qu'il s'agisse d'un individu ordinaire ou d'une personnalité du monde littéraire, n'est compréhensible que si on le rattache à l'ensemble des contextes sociaux passés ou présents, contextes socialisateurs qui ont fait de lui ce qu'il est. Loin du genre littéraire consistant à mettre sans cesse en avant une vie autonomisée qui semble avoir sa logique propre, indépendante de ses relations avec l'« extérieur », le sociologue doit proposer une biographie qui nous livre, par un travail de reconstruction minutieux, les différentes conditions sociales de production de sa personne. La biographie n'est, pour lui, que la description d'un individu pris et sans cesse constitué dans un tissu de liens d'interdépendance multiples. Comprendre un cas, c'est comprendre tout ce qui, du monde social, s'est réfracté ou replié peu à peu en lui ; c'est-à-dire reconstruire les traces laissées en

lui par ses expériences socialisatrices dans des cadres familiaux, scolaires, professionnels, politiques, religieux, littéraires, et ainsi de suite, la liste étant plus ou moins longue en fonction de la variété et de la diversité des groupes, institutions ou milieux fréquentés. Peu à peu, on parvient à comprendre comment les différentes expériences successives ou simultanées dans des cadres de socialisation spécifiques ont fait que l'individu en question est devenu ce qu'il est. Pour comprendre le social à l'état plié, individualisé, il faut avoir une connaissance du social à l'état déplié et savoir quels ont été les éléments structurants de ses vies familiale, scolaire, sentimentale, amicale, professionnelle, religieuse, politique, etc.

Ce qui fait la singularité d'un individu n'est pas indépendant de toutes les expériences socialisatrices, successives ou parallèles, dont les effets se conjuguent ou se contrarient. Le sociologue ne peut en cela partager la vision d'un Gustave Lanson qui, coincé entre histoire littéraire individualisante et sociologie des faits collectifs, plaçait l'originalité littéraire d'un auteur hors de toute prise du social. On pourrait résumer sa conception en une formule : « Ôtez toutes les influences littéraires subies par un auteur et vous verrez apparaître ce qui lui appartient en propre ». Il écrit : « L'écrivain le plus original est en grande partie un dépôt des générations antérieures, un collecteur des mouvements contemporains : il est fait aux trois quarts de ce qui n'est pas lui. Pour le trouver, lui, en lui-même, il faut séparer de lui toute cette masse d'éléments étrangers. Il faut connaître ce passé qui s'est prolongé en lui, ce présent qui s'est infiltré en lui : alors nous pourrions dégager son originalité réelle, la mesurer, la définir » [11]. Le raisonnement n'est pas propre à Lanson mais traverse l'ensemble des sciences sociales de son temps. Norbert Elias écrivait qu'il est « tacitement admis », comme une sorte de « postulat fondamental incontesté », « qu'est "social" ce qui chez tous les hommes est "identique", tandis que ce qu'ils ont de "particulier", ce qui fait de chacun d'eux un être original, différent de tous les autres hommes, bref, une individualité plus ou moins marquée, serait, on se plaît à le croire, un élément extrasocial auquel on prête, sans y réfléchir davantage et en laissant le plus souvent les choses assez vagues, une origine naturelle et biologique ou une origine métaphysique, selon les cas » [12, p. 98]. La singularité littéraire est pensée comme ce qui résiste à l'explication. Elle est censée être le résidu indéterminé qui reste après le passage

des filtres sociologisants. Or elle n'est en définitive que le point de croisement de toutes ces déterminations sociales. Ôter d'un individu tout ce qu'il a acquis dans ses rapports avec le monde extérieur, c'est créer artificiellement un être parfaitement informe, sans conscience ni mémoire, sans dispositions spécifiques à agir, à voir ou à sentir.

Il faut donc avoir une conception bien étrange de ce que peut être une biographie sociologique pour opposer l'analyse des contextes, des milieux, des univers ou des institutions à l'analyse biographique, comme si le parcours individuel en question était indépendant des cadres que l'individu a traversés et

mondes, etc.) et qu'on parvient à voir simplement en passant à un plan plus large d'observation, c'est reprendre scientifiquement une conception sociale commune qui oppose un « noyau naturel de l'individualité » [12, p. 98] à des « contextes » ou des « milieux » qui lui seraient extérieurs.

Des problématiques existentielles transposées dans les œuvres

La résolution du problème de l'articulation entre « la vie » et « l'œuvre » dépend bien sûr de la manière dont on conçoit les termes que l'on entend mettre en relation. Il va de soi que tenter de mettre en relation

“La biographie n'est pour le sociologue que la description d'un individu pris et sans cesse constitué dans un tissu de liens d'interdépendance multiples”

à travers lesquels il s'est formé. Ainsi Régine Robin affirme-t-elle l'importance que revêt l'analyse sociologique de « cet ensemble structuré que forme l'institution littéraire et ses nombreuses ramifications » en tant que « médiation obligée » pour qui veut tenter de comprendre un écrivain et son œuvre, en l'opposant au « biographique » : « Le biographique ne suffit pas, n'est pas une explication suffisante, il ne permet pas de comprendre un certain nombre de choix fondamentaux, de thèmes, de partis pris d'écriture, il ne peut à lui seul rendre compte d'une évolution, ou du moins, il est lui-même dans une très large mesure socialement déterminé » [13, p. 95]. Opposer explication biographique et explication par l'institution, le contexte, le milieu ou le champ, c'est faire comme si on pouvait dissocier l'étude d'un parcours individuel des cadres dans lesquels l'individu en question a été amené, indissociablement, à se constituer et à déployer son activité. Dissocier un ordre biographique, qui serait en fait parfaitement vide sans ses liens avec les différents cadres sociaux dans lesquels l'individu a été inséré, de ces entités plus larges que sont les contextes sociaux (milieux, institutions,

la biographie anecdotique, factuelle ou événementielle d'un auteur avec des éléments disparates tirés de ses textes littéraires, ce serait comme essayer de comparer l'architecture de deux églises en examinant séparément les différents éléments ou les différentes pièces qui ont servi à leur construction. Réduite à une série disparate de tas de pierres, de briques, de morceaux de bois, de pièces de verre ou de métal, une église n'est plus une église, car elle n'a plus de structure ni de forme. Tant que l'on ne se demande pas ce qui a structuré l'existence d'un individu d'une part, ce qui structure les textes qu'il a pu écrire d'autre part, on n'a aucune chance de pouvoir établir un lien autre qu'anecdotique, ponctuel ou superficiel entre « la vie » et « l'œuvre ». Comme l'écrivait Pierre Bourdieu pour résumer l'apport central d'Erwin Panofsky dans sa comparaison de l'architecture gothique et de la pensée scolastique : « Les objets qu'il s'agit de comparer ne sont pas donnés par une pure appréhension empirique et intuitive de la réalité mais doivent être *conquis contre les apparences immédiates et construits par une analyse méthodique et un travail d'abstraction* ³. C'est à condition d'éviter de

³ Souligné par l'auteur.

se laisser prendre aux analogies superficielles, purement formelles et parfois accidentelles que l'on peut dégager des réalités concrètes, où elles s'expriment et se dissimulent, *les structures entre lesquelles peut s'établir la comparaison* destinée à découvrir les propriétés communes » [14, p. 137].

À partir d'une telle construction de l'objet, on pourrait dire, d'une manière un peu provocatrice, que toute œuvre est en un certain sens *autobiographique*. Une telle proposition serait, bien entendu, absurde si l'on entendait par « autobiographie » la simple transcription sous la forme d'un récit de « la vie de son auteur » et la parfaite coïncidence entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Mais si toute œuvre peut être considérée comme autobiographique, c'est parce qu'elle porte en elle les traces de celui qui la crée et qu'elle est par conséquent toujours l'expression des questions que ses expériences sociales et sa situation existentielle l'ont amené à se poser. C'est bien ainsi que Pierre Bourdieu formulait spontanément le problème de la création philosophique en répondant à une question portant sur Michel Foucault : « Il est vrai que pour comprendre Foucault, pour savoir ce qu'il a fait, il faut savoir qu'il était homosexuel. Beaucoup des problèmes qu'il a eus étaient liés. Les problèmes qu'il a posés sur l'anormalité, sur la médecine, n'auraient pas été ce qu'ils ont été s'il ne les avait pas rencontrés en tant qu'homosexuel et il n'y a qu'un Foucault. Ce qu'il a fait, c'est qu'il a transformé des *problèmes existentiels* d'homosexuel, ses souffrances, ses questions, en *problèmes scientifiques*⁴ » [15]. Mais l'extension de la théorie des champs et un certain usage trop structuraliste de cette même théorie l'ont plutôt détourné du développement et de la réalisation d'un tel programme scientifique.

On trouve formulée de manière plus ou moins explicite l'idée d'une problématique existentielle transposée dans l'œuvre chez des auteurs aussi différents que Maurice Merleau-Ponty, Joachim Unsel, Walter H. Sokel ou Rose-Marie Ferenczi⁵. Mais cette piste a été, au moins en France, largement délaissée et même quasiment désignée comme interdite par tous ceux qui avaient forgé la certitude de ce que l'on pourrait appeler « l'impasse de Sainte-Beuve ». L'idéalisme scolastique qui empêche, aujourd'hui encore, de poser le problème et de tenter sérieusement de le résoudre avec les outils de la science sociale moderne ne touche d'ailleurs pas seulement le domaine d'étude littéraire. Dans un texte consacré

à Jean-Paul Sartre, Bruno Clément souligne bien le fait que « la philosophie moderne (disons, postcartésienne : de Kant à Husserl en passant par Hegel) n'accueille pas volontiers l'idée que la pensée philosophique puisse être tributaire d'une vie réellement vécue ; que l'imaginaire, les passions, les goûts, les frustrations, les fantasmes de celui qui la forge et l'expose y aient quelque part » [16, p. 42].

On pourrait espérer qu'au lieu de renvoyer rituellement au *Contre Sainte-Beuve* de Proust, brandi comme une arme d'intimidation pour interdire toute espèce d'investigation sur les rapports entre les œuvres et leurs auteurs, en faisant comme si l'affaire était définitivement entendue, les chercheurs puissent s'accorder sur un certain nombre d'évidences concernant la création littéraire. Parmi ces évidences, il y a le fait que le texte est concrètement écrit par un individu socialement déterminé et qu'il serait par conséquent très étonnant de ne pas trouver trace de l'auteur, et notamment de ses expériences du monde, dans son œuvre. Si, à un niveau très superficiel d'analyse, tout le monde s'accorde à dire que Proust parle bien de ses expériences dans le monde parisien, que Vallès ou Dickens évoquent bien leur enfance, que Kafka a bien les rapports avec son père à l'esprit lorsqu'il écrit *Le Verdict* ou *Le Procès*, dès lors qu'il s'agit de parler de l'œuvre, une sorte d'interdit pèse sur l'analyste.

Celui qui tente d'établir, un tant soit peu systématiquement, des liens entre certains aspects de l'expérience de l'auteur et certains aspects de l'œuvre est renvoyé, au mieux, à une sorte de naïveté sociologiste, ou, au pire, à une sorte de vandalisme sacrilège. Tout se passe comme si les mêmes qui s'accordent à reconnaître de manière anecdotique l'existence de liens entre l'auteur et son œuvre refusaient de penser systématiquement ces liens dans le cadre d'une théorie explicite des rapports entre l'œuvre et la vie de l'auteur. De manière anecdotique oui, essentiellement non, semblent dire nombre d'auteurs. La question de savoir quels aspects de l'expérience de l'auteur jouent un rôle et, parmi ces expériences, quelle part on est en droit d'accorder aux expériences lectorales (ou, plus spécifiquement, littéraires) de l'auteur par rapport à ses expériences extralittéraires, reste entière avant l'étude précise de cas. Mais on ne voit pas comment le texte pourrait jaillir miraculeusement de la plume d'un auteur sans aucune espèce de rapport avec ce qu'il a vécu.

⁴ Souligné par l'auteur.

⁵ Voir sur ce point B. Lahire [3, p. 77-87].

« Ce dont nous parlent » les auteurs est donc loin d'être une question secondaire comme le prétendent nombre de spécialistes ès lettres, qu'on considère la question du point de vue des intentions créatrices ou qu'on l'envisage sous l'angle de la réception par des lecteurs qui ne sont pas tous des professeurs de littérature. Dans un dialogue contradictoire avec Ronald Shusterman, Jean-Jacques Lecercle écrit ainsi que « dans un texte littéraire, le "message" communiqué concerne toujours et d'abord la langue » et que « tout autre élément d'information n'est qu'un élément secondaire » [17, p. 36]. En formulant une telle proposition, tout se passe comme si le chercheur considérerait comme une propriété centrale, intrinsèque, du texte littéraire ce qui n'est qu'un *aspect* ou une *dimension* que son point de vue disciplinaire le conduit à séparer du reste et à privilégier ⁶. Du même coup, toute autre lecture, ordinaire ou savante, est jugée naïve et dénigrée par le simple fait qu'elle porte sur des dimensions du texte prétendument secondaires.

Pulsion expressive et littérature

Une véritable sociologie de la littérature suppose que soit posée la question du rapport existentiel qu'entretient l'auteur avec son œuvre. Quels rôles, et même quelles fonctions, les œuvres jouent-elles dans la vie de l'auteur en question ? Pourquoi a-t-il ressenti le besoin d'entrer en littérature et de « s'exprimer » – d'exprimer quelque chose de lui-même sous une forme plus ou moins transfigurée – de manière narrative ou non ? À force d'étudier les créateurs comme des « agents » qui se positionnent par rapport à d'autres auteurs (vivants ou morts), créent avec ou contre eux, mettent en œuvre des stratégies et luttent pour la reconnaissance littéraire, on a presque fini par oublier que, avant d'être de tels « agents », ils ont d'abord et avant tout ressenti le « besoin » (socialement constitué), parfois même l'impérieuse nécessité, d'écrire et de « dire » des choses, de « témoigner » ou de faire travailler les schémas de leurs expériences, bref, de transposer dans l'ordre littéraire des éléments de ce qu'on peut appeler leur problématique existentielle ⁷. L'idée de « pulsion expressive » ou d'« intérêt expressif » (que l'on trouve, entre autres, chez un auteur comme Pierre Bourdieu) ne devrait jamais être oubliée ou négligée dans l'étude d'auteurs qui, hors du secteur de la littérature industrielle qui permet d'imaginer un engagement littéraire basé sur les seules compé-

tences scripturales mises en œuvre au service d'une pure nécessité économique, vivent la littérature sur le mode d'une nécessité intérieure, d'une vocation, d'une expression ou d'une expulsion de soi.

Il est tout aussi crucial de se demander ce que le texte « fait » au scripteur ou, plus précisément, ce que le scripteur cherche à opérer sur lui-même par le moyen de l'écriture littéraire, que de poser la question, désormais devenue classique en sociologie et en histoire de la réception, de ce que les textes font aux lecteurs ou de ce que les lecteurs font avec les textes. Les chercheurs qui n'ont pas l'œil exclusivement rivé sur le domaine littéraire savent qu'une telle interrogation a été, en revanche, posée dans des travaux consacrés aux écritures autobiographiques ordinaires et aux journaux personnels [19]. Comme s'il allait de soi que des textes non littéraires « appelaient » un traitement plus pragmatique, performatif et fonctionnel, tandis que les textes littéraires exigeraient de leur côté des approches plus formalistes ou stylistiques.

C'est bien ce genre de questionnement, assez rarement relevé, au demeurant, par les commentateurs, auquel se livrait Pierre Bourdieu dans son analyse de *L'Éducation sentimentale*. Quel rapport peut-il bien exister entre l'auteur et son héros ? Frédéric est au fond une version possible de Gustave : cet être indéterminé qu'il aurait pu devenir (ou, plutôt, rester) s'il n'avait pas choisi d'être écrivain. Dans son roman, Flaubert ne cesse de parler de lui sans être pour autant dans l'autobiographie ou dans la réflexion intime qu'autorise le journal personnel. Il ne parle que de lui, mais par l'intermédiaire d'un autre, un personnage fictif qui lui permet d'explorer l'espace des possibles tel qu'il s'est réellement présenté à lui. « Là où l'on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, écrit Bourdieu, il faut voir en réalité une entreprise d'*objectivation de soi*, d'auto-analyse, de socio-analyse. Flaubert se sépare de Frédéric, de l'indétermination et de l'impuissance qui le définissent, dans l'acte même d'écrire l'histoire de Frédéric, dont l'impuissance se manifeste, entre autres choses, par son incapacité d'écrire, de devenir écrivain » [1, p. 50]. Plutôt que d'« objectivation de soi », qui renverrait davantage, en l'occurrence, à un travail d'auto-analyse ou d'autobiographie, il faudrait parler d'*objectivation d'une version potentielle de soi* ou de création littéraire d'un *avatar*. L'écriture narrative permet à Flaubert de *faire travailler sa problématique existentielle*, sans se mettre directement

⁶ Les dimensions formelles de l'œuvre littéraire sont, par ailleurs, parfaitement étudiables d'un point de vue sociologique. On a ainsi montré, dans le cas de Franz Kafka, que les « choix » formels pouvaient être saisis au croisement de nombreuses contraintes sociales (dispositions ascétiques familialement constituées, formation juridique, nature du second métier et contraintes temporelles) que le sociologue ou l'historien sont bien placés pour mettre au jour [3].

⁷ Si l'on ne savait pas l'obsession des sociologues comme des littéraires quant au risque de régression vers une « théorie du reflet », il serait inutile de préciser ici qu'une transposition des schémas d'expérience en schémas littéraires n'a rien d'un « reflet ». On renverra ici, pour s'en convaincre, aux travaux d'Erwin Panofsky [14] et de Michael Baxandall [18].

■ C'est ainsi que Kafka qualifie la nature de la relation entre son père et eux dans sa *Lettre au père*.

en scène tel qu'il est vraiment ou tel qu'il a réellement été. Passer par une version de soi ou un avatar (« le personnage de Frédéric, qu'il aurait pu être »), c'est-à-dire par toutes les déformations qu'autorise la fiction, permet à l'auteur de prendre encore davantage de distance par rapport à lui-même que s'il cherchait directement à objectiver sa personne au plus près des faits. C'est un moyen pour lui d'expérimenter les possibles ou d'explorer les contraintes du réel.

Franz Kafka, qui s'objective dans ses œuvres sous la forme d'animaux (coléoptère, souris, taupe, sorte de martre, hybride mi-agneau, mi-chat, chien, singe, cheval, etc.) ou même d'objets étranges (telle cette bobine de fil plate, en forme d'étoile), projette aussi souvent dans ses personnages « humains » des tendances contradictoires qui le minent ou le tour-

sible de proposer ce genre d'interprétation et de saisir la nature exacte de ces transpositions sans connaître les éléments du « procès », bien réel, qui se joue entre le père (Hermann Kafka) et ses enfants⁸, sans reconstituer non plus la sociogenèse de la constitution d'une structure psychique clivée et d'un patrimoine individuel de dispositions (à voir, sentir et agir) contradictoires, bref, sans recours à ce que seule la biographie sociologique est en mesure d'apporter.

Les conditions historiques d'une expression artistique de soi

L'idée d'une « expression de soi » ou, plus précisément, d'une sorte d'« objectivation partielle ou déformée de soi » du créateur dans son œuvre ne peut cependant être considérée comme une évidence ou

“L'idée d'une sorte d'« objectivation partielle ou déformée de soi » du créateur dans son œuvre ne peut cependant être considérée comme une vérité transhistorique”

mentent intérieurement en s'affrontant. Ils sont ainsi des représentants de points de vue ou de tendances dispositionnelles opposés qui s'affrontent en son for intérieur. Le tribunal du *Procès* est davantage un tribunal intérieur qu'un « vrai » tribunal, les personnages ou les objets qui accompagnent le héros ou ceux avec qui il ressent immédiatement une grande affinité sont souvent des parties passées ou présentes de lui-même. Kafka peut, de cette manière, se démultiplier en une série de personnages secondaires ou bien condenser l'hétérogénéité des points de vue ou des tendances dans des figures hybrides, monstrueuses. Et ce n'est pas un hasard si, contemporain de Kafka, Freud avait repéré chez les auteurs de son temps cette tendance à l'usage des personnages, parlant de « la tendance du créateur littéraire moderne à scinder son moi en moi partiels, par l'effet de l'observation de soi ; et par voie de conséquence, à personnifier les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros » [20, p. 43]. Mais il serait strictement impos-

une vérité transhistorique. Elle est le produit d'une histoire et n'a de sens que dans une configuration sociohistorique donnée, au sein de laquelle le créateur occupe une place symboliquement dominante par rapport à ce qui doit guider la fabrication de l'œuvre. Pour le dire de manière condensée : l'histoire de l'art et de la littérature n'est pas l'histoire des différentes formes qu'a pu prendre l'« expression de soi » des créateurs. L'art et la littérature n'ont pas toujours été et ne sont pas toujours – mais on aurait tendance aujourd'hui à dire qu'alors il ne s'agit pas véritablement d'art ou de littérature – l'espace d'expression des questionnements, des expériences, des affects ou des émotions *personnels* des créateurs. Un tel rapport entre le créateur et son œuvre a nécessité un changement de position du créateur par rapport à ceux qui pouvaient « commanditer » ou « orienter » plus ou moins explicitement la réalisation des œuvres.

Véritable « entrepreneur des lettres » [7] et analyste de la situation littéraire de son temps, marquée par

l'instauration d'un marché, Émile Zola note que les salons ont longtemps « régné sur les lettres » et qu'ils étaient, en quelque sorte, les producteurs collectifs réels des textes, décidant « de la langue, du choix des sujets et de la meilleure façon de les traiter » [21, p. 180]. Quand « les grands seigneurs se contentaient d'avoir à leurs gages un poète comme ils avaient un cuisinier », les écrivains ne pouvaient guère qu'« accepter le goût » d'une « caste privilégiée » et la « flatter » [21, p. 181-182]. Dès lors que l'instauration d'un marché permet de rompre l'ancien lien de dépendance (pour en instaurer un autre, d'un type différent), un nouveau genre d'auteur peut naître ; celui qui, refusant les facilités ouvertes par ledit marché (« décision » lourde de conséquences d'un point de vue économique), parvient néanmoins à publier des textes qui ne répondent plus qu'à son propre goût, sa propre sensibilité, ses propres penchants. À cet auteur, reconnaissable par son expression personnelle, s'opposent tous ceux qui, cédant aux nouvelles attentes du marché, se contentent d'être de bons professionnels de l'écriture : « Je connais des romanciers qui écrivent proprement, et auxquels on a fait à la longue un bon renom littéraire. Ils sont très laborieux, ils abordent tous les genres avec une même facilité. Les phrases coulent toutes seules de leurs plumes, ils ont pour tâche de lâcher cinq ou six cents lignes chaque matin avant déjeuner. [...] Le malheur est qu'ils n'ont pas l'expression personnelle, et c'en est assez pour les rendre à jamais médiocres. [...] Ces romanciers prennent le style qui est dans l'air. Ils attrapent les phrases qui volent autour d'eux. Jamais les phrases ne sortent de leur personnalité, ils les écrivent comme si quelqu'un, par-derrière, les leur dictait ; et c'est peut-être pour cela qu'ils n'ont qu'à ouvrir le robinet de leur production » [21, p. 219].

S'exprimer personnellement à travers une œuvre, voilà désormais la règle qui gouverne une partie (la partie la plus « pure » et dégagée des enjeux commerciaux) de ceux qui vivent dans le nouvel état littéraire. Zola s'en fait le théoricien : « Tout le mécanisme de l'originalité est là, dans cette *expression personnelle du monde réel* qui nous entoure » [21, p. 220-221]. Il est évident que l'« expression de soi » dont il est question ici peut prendre des formes littéraires extrêmement variées, et notamment la forme d'œuvres sans « je » ni trace visible de soi ; elle ne se confond pas avec l'effusion des sentiments, le romantisme ou les différentes formes de lyrisme.

En passant du statut d'« artisan » (qui, même lorsqu'il est reconnu comme hautement compétent, réalise néanmoins des œuvres en fonction des attentes implicites ou explicites du public et/ou du commanditaire) à celui d'« artiste », le créateur cesse de traduire des demandes, attentes, goûts et habitudes mentales et comportementales extérieures à lui, mais peut désormais se laisser guider par ses propres émotions, ses interrogations ou son imagination personnelles. La balance des pouvoirs se rééquilibrant en sa faveur, il s'autorise, à partir de ses problèmes ou de ses questionnements existentiels, à mettre en scène les linéaments de sa propre vie, plus ou moins transformée, à travailler littérairement ses obsessions ou ses tourments les plus personnels, à livrer son point de vue propre, à cultiver sa singularité et son originalité, autant de choses qui nous paraissent aujourd'hui « naturelles » chez un artiste mais qui sont bien les produits de l'histoire.

Les nouvelles conditions dans lesquelles créent les « artistes indépendants » [229] contraignent, du même coup, le sociologue ou l'historien à chercher du côté de la problématique existentielle du créateur les éléments qui sont à l'origine de la création. Sans eux, l'œuvre reste en fait une pure énigme formelle ou thématique, que des spécialistes, considérant d'emblée l'œuvre comme susceptible d'une infinité d'interprétations, s'amuse(nt) néanmoins sans cesse à commenter en fonction de leurs intérêts propres de lecteurs.

La reconstruction de la biographie sociologique du créateur n'est donc pas une décision de méthode totalement arbitraire, prise indépendamment des propriétés sociohistoriques de l'objet étudié. Plus le créateur est mis socialement en position (et même soumis à l'injonction sociale) d'exprimer sa « personnalité », moins l'œuvre est appréhendable uniquement à partir de l'étude des goûts, habitudes culturelles, schèmes de perception des publics ou des commanditaires (les deux parfois se confondant dans l'histoire de l'art). Poussés par les nouvelles conditions de création à la singularité ou à l'originalité de leur « expression » artistique ou littéraire, les créateurs ne produisent pas des œuvres que l'on pourrait simplement rattacher à (et « expliquer » par) des « épistémè », des « époques » ou des « milieux ». Cela ne signifie pas que ces contextes sociohistoriques plus larges soient ignorés, mais ceux-ci sont pris en compte, par la biographie sociologique,

⁹ Souligné par l'auteur.

en tant qu'ils sont réfractés dans une expérience individuelle. Comprendre les œuvres dans leur singularité relative – ce qui, précisément, est rendu possible et même encouragé par la transformation de l'artisan en artiste – suppose une échelle d'observation adaptée et une méthode adéquate (la biographie sociologique).

Le véritable respect de l'œuvre

Respecter scientifiquement une œuvre, ce n'est pas appliquer sauvagement une grille interprétative, la plus fine et la plus subtile soit-elle, qui se contente de chercher dans les textes la confirmation de préjugés ou de postulats originels. Respecter scientifiquement une œuvre, c'est respecter les conditions dans lesquelles elle a été créée et la réalité du

créateur. C'est, si l'on veut, « construire le point de vue de l'auteur » (Bourdieu), en précisant que cette construction scientifique ne recouvre pas le point de vue conscient que l'auteur pouvait avoir sur sa création, sans réduire non plus ce *point* (de vue) à une *place* dans l'univers littéraire. Il s'agit de recomposer l'ensemble des contraintes intérieures (dispositions et compétences) et extérieures, passées et présentes, qui agissent sur le créateur et déterminent sa création. En faisant cela, le sociologue peut reconstruire les éléments sédimentés de la problématique existentielle transposée du créateur qui n'est ni un génie désincarné, ni un être réduit à son expérience littéraire, mais le point d'intersection d'expériences socialisatrices d'ordres différents, plus ou moins cohérentes.

Bibliographie

- [1] BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.
- [2] LAHIRE B., « De la nécessité de ne pas dissocier le langagier et le social », CANUT C. ET VON MÜNCHOW P. (dir.), *Le Langage en sciences humaines et sociales*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015, p. 21-36.
- [3] LAHIRE B., *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Laboratoire des sciences sociales », 2010.
- [4] LAHIRE B. (DIR.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Archives contemporaines, 2011.
- [5] SAUNIER É., « L'Écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb. Pour une approche sociologique des œuvres littéraires », thèse de doctorat de sociologie, ENS de Lyon, le 17 septembre 2012.
- [6] TARTAKOWSKY E., *Les Juifs et le Maghreb. Fonctions sociales d'une littérature d'exil*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016.
- [7] GIRAUD F., *Émile Zola, le déclassement et la lutte des places*. Les Rougon-Macquart, *condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2016.
- [8] LAHIRE B., *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », 2002.
- [9] MADELENAT D., *La Biographie*, Paris, PUF, 1984.
- [10] GINGRAS Y., « Pour une biographie sociologique », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 54, n° 1, p. 123-132.
- [11] LANSON G., *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, textes rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 35-36.
- [12] ELIAS N., *La Société des individus*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Paris, Fayard, 1991.
- [13] ROBIN R., *Franz Kafka*, Paris, Belfond, 1989.
- [14] PANOFSKY E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduit et postfacé par Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1967.
- [15] BOURDIEU P., in CARLES P., *La Sociologie est un sport de combat*, film, 2001.
- [16] CLÉMENT B., « La philosophie au risque de l'autobiographie », *Rue Descartes*, n° 47, PUF, 2005, p. 31-44.
- [17] LECERCLE J.-J., SHUSTERMAN R., *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- [18] BAXANDALL M., *L'Œil du Quattrocento*, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1985.
- [19] GULLESTAD M., « Invitation à l'autobiographie : l'intimité dans l'anonymat », in CHAUDRON M. ET SINGLY (DE) F. (DIR.), *Identité, lecture, écriture*, Paris, BPI/Centre Georges Pompidou, coll. « Études et recherche », 1993, p. 171-185.
- [20] FREUD S., « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 33-46.
- [21] ZOLA É., *Le Roman expérimental* [1880], Paris, Garnier-Flammarion, 1971.
- [22] ELIAS N., *Mozart. Sociologie d'un génie*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré et Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1991.