



HAL
open science

Esthétiques et posture du collectif Inculte (2004-2015) : faire groupe après le siècle des avant-gardes

Jean-Marc Baud

► **To cite this version:**

Jean-Marc Baud. Esthétiques et posture du collectif Inculte (2004-2015) : faire groupe après le siècle des avant-gardes. Littérature générale [cs.GL]. Ecole Normale Supérieure de Lyon, 2020. Français. NNT: . tel-04898548

HAL Id: tel-04898548

<https://hal.science/tel-04898548v1>

Submitted on 20 Jan 2025

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.



Numéro National de Thèse : 2020LYSEN044

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
opérée par
l'École Normale Supérieure de Lyon

École Doctorale N°484
Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline : Langues et littératures françaises

Thèse présentée et soutenue publiquement le 12/10/2020 par :
M. Jean-Marc BAUD

Esthétiques et posture du collectif
Inculte (2004-2015) : faire groupe
après le siècle des avant-gardes

Devant le jury composé de :

M. Bruno Blanckeman, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle, Rapporteur.
M. Jérôme Meizoz, Professeur associé à l'Université de Lausanne, Rapporteur.
Mme Aurélie Adler, Maîtresse de conférences à l'Université de Picardie, Examinatrice.
Mme Martine Boyer-Weinmann, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2, Examinatrice.
M. Laurent Demanze, Professeur à l'Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse.

Esthétiques et posture du collectif Inculte (2004-2015) : faire groupe après le siècle des avant-gardes

Souvent décrite comme un moment de reflux des groupes littéraires, la littérature contemporaine témoigne au contraire du basculement du modèle avant-gardiste à la forme-collectif. Pour tenter de la saisir, cette thèse s'intéresse à son expression la plus importante en littérature française contemporaine : le collectif Inculte. Composé d'une dizaine de romanciers, traducteurs, éditeurs et philosophes, Inculte se réunit d'abord, à partir de 2004, autour de la revue littéraire du même nom, avant de former un collectif et de donner naissance à une maison d'édition. Les vingt numéros de la revue, tout comme les ouvrages collectifs qui la prolongent (*Devenirs du roman, En Procès, Une chic fille...*) favorisent l'émergence de ses auteurs, bientôt rebaptisés « génération inculte », après la consécration de certains d'entre eux (M. de Kerangal, M. Énard...). Notre étude du collectif s'articule autour de la notion de posture collective, dont elle constitue une première proposition de conceptualisation et d'expérimentation, dans la lignée des travaux de Jérôme Meizoz. Lieu par excellence de jonction entre des conduites et des discours, entre des pratiques, des sociabilités et des textes, le groupe littéraire se prête particulièrement à une analyse posturale en tant qu'elle mêle dimensions rhétorique et actionnelle. Cette thèse se propose donc d'étudier la posture collective d'Inculte, ses différents lieux de construction (revue, ouvrages collectifs, articles de presse, réseaux sociaux, apparitions en festival ou en librairie...), ses phénomènes d'héritage et de rupture avec la tradition des groupes littéraires et ses convergences et divergences avec les postures individuelles de ses auteurs.

Mots-clés : littérature contemporaine, groupes littéraires, sociologie de la littérature, posture, collectif Inculte

Esthetics and posture of the Inculte collective (2004-2015) : coming together after a century avant-gardism

Often described as a moment of decline of literary groups, contemporary literature is actually a testimony of the swing away from the avant-garde model to a collective form. In order to understand this movement, this thesis will focus on the main mode of expression in contemporary literature: the Inculte collective. The latter - comprising a dozen writers, translators, editors and philosophers - first came together in 2004, around the literary journal Inculte, before becoming a collective and leading to the founding of a publishing house. The journal's twenty issues, as well as the collective publications that followed on from it (*Devenirs du roman, En Procès, Une chic fille...*) helped to promote the notoriety of its authors – soon baptised « the Inculte Generation » - after the consecration of some of them (M. de Kerangal, M. Énard...). Our research on this collective centers around the concept of the collective posture. It constitutes a first attempt at conceptualisation and experimentation, in line with the work of Jérôme Meizoz. A literary group is the meeting point par excellence for behavior and talks, habits, sociabilities and texts. It lends itself particularly well to a postural analysis since it involves rhetorical and action-oriented dimensions. This thesis aims at studying the Inculte's collective position, its various places of construction (journal, collective works, press articles, social networks, festival or library events...), its legacy and its break with the tradition of literary groups as well as its convergence with and divergence from the authors' individual positions.

Keywords : contemporary literature, literary groups, sociology of literature, posture, Inculte collective

À mes collectifs

« Mon idéal, quand j'écris sur un auteur, ce serait de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou, s'il est mort, qui le fasse pleurer dans sa tombe : penser à l'auteur sur lequel on écrit. Penser à lui si fort qu'il ne puisse plus être un objet, et qu'on ne puisse pas non plus s'identifier à lui. Éviter la double ignominie du savant et du familier. Rapporter à un auteur un peu de cette joie, de cette force, de cette vie amoureuse et politique, qu'il a su donner, inventer. »

Gilles Deleuze, *Dialogues*

« Ceci pourrait être fortement exprimé et clairement retenu : que la vérité n'est pas là où des hommes se considèrent isolément : elle commence avec les conversations, les rires partagés, l'amitié, l'érotisme et n'a lieu qu'en passant de l'un à l'autre. Je hais l'image de l'être se liant à l'isolement. Je ris du solitaire prétendant réfléchir le monde. Il ne peut pas le réfléchir, parce qu'étant lui-même le centre de la réflexion, il cesse d'être à la mesure de ce qui n'a pas de centre. J'imagine que le monde ne ressemble à aucun être séparé et se fermant, mais à ce qui passe de l'un à l'autre quand nous rions, quand nous aimons : l'imaginant, l'immensité m'est ouverte et je me perds en elle. Peu importe alors moi-même et, réciproquement, peu m'importe une présence étrangère à moi. »

Georges Bataille, *Le Coupable*

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Laurent Demanze, qui m'a appris il y a maintenant dix ans qu'il existait une littérature contemporaine et qui m'accompagne depuis dans sa découverte, avec beaucoup d'amitié et de bienveillance. Je le remercie infiniment de m'avoir mis sur la piste des incultes et de m'avoir aidé et soutenu tout au long de ce parcours. Sa gentillesse, sa méticulosité et sa générosité ont été essentielles à l'aboutissement de ce travail. Je remercie également Aurélie Adler, Bruno Blanckeman, Martine Boyer-Weinmann et Jérôme Meizoz d'avoir bien voulu faire partie de mon jury et, plus largement, pour leurs travaux critiques qui ont été inspirants à de nombreux égards.

Je remercie les équipes du Triangle et de la Fête du livre de Bron pour leurs réponses et leur aide. J'adresse un grand merci à Cécile Jobé qui m'a transmis son mémoire de master sur le collectif Inculte ainsi qu'à Chloé Brendlé pour l'envoi de sa thèse. Je remercie aussi chaleureusement Denis Saint-Amand (bibliothèque anti-Covid), qui a bien voulu m'envoyer livres et articles en plein confinement, et pour les moments partagés à Lyon et à Montréal. Merci aux chercheuses du NALPEL, Estelle, Cécile et Morgane, qui rendent la recherche en littérature contemporaine plus joyeuse et complice.

Toute ma gratitude va aux auteurs d'Inculte pour leurs réponses, leurs livres et leur présence et pour m'avoir permis pendant cinq ans, sous prétexte de *travailler mon corpus*, de lire patiemment Deleuze, danser sur du Blondie et du Johnny Cash, admirer les plus beaux gestes techniques de Totti, Cantona et Zidane, tout en découvrant Schwob, Sebald et Foster Wallace. J'y ai beaucoup appris sur les Zones, les places, les plongeurs, la dérive et les grands sauts, qu'un pirate et Mick Jagger sont de grands démocrates et que tout se joue sur le pont, ceux qu'on construit à Coca ou qui s'effondrent à Istanbul. J'y ai lu des sonnets étranges et pénétrants et la tirade d'un caniche, entr'aperçu IAM et Quignard qui dialoguaient, écouté la crise comme un opéra, découvert les affres du pain maudit et les périls de la « Femme indécise » ; au fil de leurs livres, j'aurais blindé en Impala, pris l'avion avec Roman, le train avec Francis, la moto en Italie, le ballon près des pôles et enfin appris la définition de *subsumer* (j'espère). Je les remercie beaucoup pour la joie ressentie durant toutes ces années à réaliser à part, en différé et sous les halogènes, un peu du compagnonnage qu'ils vivent depuis plus de quinze ans.

Je remercie vivement mes relecteurs et relectrices, mes parents, Adrien, Maxime, Eve, Vincent des Savoie et Vincent de Lyon, ainsi que Pierre-Victor pour la transcription de l'entretien avec François Bégaudeau et Camille pour la traduction de mon résumé en anglais.

Merci à Pauline, pour son grand soutien pendant ces années, et merci aux frères et aux ami.e.s qui m'ont appris, plus sûrement que n'importe quelle bibliothèque, ce que peut être un collectif.

Merci à mes parents, infiniment, d'avoir éveillé mon goût littéraire et de m'avoir encouragé et soutenu infailliblement du début à la fin de mes (longues) études. Ce travail est en grande partie le fruit de cette générosité-là.

Merci à Eve pour la joie, les meutes et les temps qui courent.

SOMMAIRE

Sommaire	11
Introduction générale	13
Le crépuscule des groupes littéraires ?	13
Une éclipse critique ?	20
Du siècle des avant-gardes au temps des collectifs	24
Le collectif <i>Inculte</i> : défi et nécessité critiques	29
Retour sur quelques propositions méthodologiques pour l'étude des groupes en littérature	34
Propositions théoriques pour la définition d'une posture collective	38
Cartographie du collectif <i>Inculte</i>	45
Partie I : Trajectoires individuelles et collective d'<i>Inculte</i> (2004-2015)	49
Chapitre I : Histoire du collectif <i>Inculte</i> : de l'émergence à la reconnaissance (2004-2015)	53
I. 2000-2004 : De <i>Chronic'Art</i> à <i>Inculte</i>	53
II. 2004-2006 : de la naissance d' <i>Inculte</i> à la création du collectif	58
III. 2007-2011 : L'émergence d' <i>Inculte</i>	76
IV. 2011-2015 : <i>Inculte</i> après <i>Inculte</i>	94
Conclusion	101
Chapitre II : Les trajectoires éditoriales du collectif <i>Inculte</i>	103
I. Les dynamiques éditoriales des écrivains du collectif <i>Inculte</i>	104
II. Les incultes, auteurs Verticales et Actes Sud ?	113
III. Posture d'éditeur et rencontre posturale	116
Conclusion	146
Partie II : Au miroir du cénacle et de l'avant-garde : faire groupe au XXI^e siècle	149
Chapitre III : Les hantises de l'avant-garde	153
I. Le leader pulvérisé	156
II. Le manifeste introuvable	162
III. L'assourdissement de la polémique	178
IV. L'érosion de la revendication révolutionnaire	184
Conclusion	188
Chapitre IV : Les camaraderies contemporaines du collectif <i>Inculte</i>	191
I. Le collectif comme lieu de formation et de « galvanisation »	194
II. Le collectif comme mode de visibilité dans le champ littéraire	202
III. La camaraderie comme posture : humour potache et humeur festive	218
Conclusion	226
Partie III : De quoi <i>Inculte</i> est-il le nom ? Tentative de caractérisation d'une littérature inculte	227
Chapitre V : Rock, pop et dissonances	231
I. <i>Inculte</i> , revue de carnaval	234
II. <i>Inculte</i> : une littérature rock ?	240
III. <i>Une chic fille</i> : peut-on profaner l'improfanable ?	260

Conclusion	274
Chapitre VI : Figures, pratiques et matériaux du savoir inculte	277
I. Inculte, une bande d'amateurs	278
II. Le capital littéraire des incultes, entre héritage familial et formation universitaire	288
III. « Ne vous fiez pas au nom de ce “collectif”, ces jeunes gens sont très cultivés » : stratégies, limites et malentendus de la posture inculte	293
IV. Un collectif au rendez-vous du « tournant documentaire »	302
V. Savoirs et fictions dans quelques récits incultes	316
Conclusion	334
Partie IV : Pratiques, écritures et imaginaires de la communauté chez Inculte	337
Chapitre VII : La meute et l'essaim : pratiques et poétiques de la dispersion dans le collectif Inculte	341
I. <i>Anima Motrix</i> : parabole de la multitude	347
II. <i>Défaut d'origine</i> : la singularité en état de siège	364
III. Le collectif Inculte : un groupe qui signe sa dispersion	380
Conclusion	395
Chapitre VIII : Inculte, collectif engagé ?	397
I. Des auteurs engagés	401
II. Inculte, avant-garde littéraire et politique ?	416
III. <i>Une année en France</i> et <i>Les Effondrés</i> : une littérature en situation (médiatique)	428
Conclusion	444
Conclusion générale	445
Bibliographie	451
Index	477
Annexes	481
Entretiens	483
Entretien avec François Bégaudeau	483
Entretien avec Arno Bertina	496
Entretien avec Hélène Gaudy	508
Entretien avec Maylis de Kerangal	518
Entretien avec Mathieu Larnaudie	524
Entretien avec Nicolas Richard	542
Entretien avec Oliver Rohe	550
Entretien avec Jérôme Schmidt	562
Recensement des contributions des membres du collectif parues dans la revue <i>Inculte</i>	575
Évolution du comité de rédaction d'<i>Inculte</i>	579
Publications des auteurs du collectif parues avant et après leur première contribution à la revue <i>Inculte</i>	581
Table des matières	583

INTRODUCTION GENERALE

« Groupe littéraire : regretter leur disparition ». Telle est l'entrée que nous souhaiterions ajouter au *Dictionnaire des idées reçues*, tant notre époque est décrite comme un moment d'effacement et de dissolution de la communauté, prise en étau entre le triomphe de l'individualisme et l'affirmation des communautarismes. L'écrivain n'aurait pas échappé à cet amenuisement du commun. Le temps des cénacles, des mouvements et des avant-gardes serait derrière nous et les écrivains ne seraient plus que les atomes de constellations déconnectées, les membres incertains de galaxies erratiques.

Le crépuscule des groupes littéraires ?

C'est en tout cas le tableau mélancolique qui nous était proposé depuis plusieurs décennies. Le XX^e siècle s'achevait et avec lui l'avant-garde, qui avait parfois prononcé elle-même le décret de sa mort. En 1977, Philippe Sollers, le chef de file de la plus vigoureuse d'entre elles, *Tel Quel*, prononce ainsi une conférence intitulée « Crise de l'avant-garde ? » : « il n'y a "avant-garde" – annonce-t-il – que tant que l'espace d'interprétation marxopsychanalytique constitue l'horizon rationnel de la pensée¹ ». Selon lui, la disparition de l'un devait entraîner nécessairement la liquidation de l'autre. La trajectoire de l'écrivain constitue en elle-même le symptôme de cette fin : démissionnant en 1982 du Seuil, Philippe Sollers rejoint Gallimard où il fonde *L'Infini*. Le premier texte qu'il y publie, *Femmes*, en 1983, marque un tournant dans sa production romanesque qui, réputée absconse et à la limite de l'illisibilité, se fait plus conventionnelle et touche alors le grand public. Comme lui, d'autres écrivains identifiés aux avant-gardes se tournent vers le récit de soi et tempèrent leurs ambitions expérimentales : Alain Robbe-Grillet avec *Le Miroir qui revient* (1985), Nathalie Sarraute avec *Enfance* (1983), ou encore Claude Simon avec *L'Acacia* (1989), soit certains des auteurs les plus en vue du nouveau roman, que l'on avait assimilés au textualisme le plus aride et à la déconstruction la plus radicale du sujet comme du référent. Ces repositionnements esthétiques des écrivains les plus consacrés des avant-gardes narratives répondent aussi à une certaine lassitude de la part du public, comme des éditeurs, vis-à-vis

¹ Philippe Sollers, « Crise de l'avant-garde ? », cité par Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 510.

d'une écriture perçue comme excessivement formaliste, comme en témoignent la fin de la revue *Tel Quel* en 1982, après vingt ans d'existence, et la multiplication des essais diagnostiquant une crise de la littérature française, dont les avant-gardes sont désignées comme responsables². Plus profondément, c'est l'idée même d'avant-garde qui semble mise à mal. Soumettant le champ littéraire à un impératif de rupture permanente et de surenchère esthétique et idéologique, elle instaure, paradoxalement, ce que le critique américain Harold Rosenberg appelle une paradoxale « tradition du nouveau³ », qui tend à routiniser et institutionnaliser ses prétentions révolutionnaires.

Plus globalement, ses conditions de possibilité historiques ne semblent plus réunies à la fin du XX^e siècle, où sont remis en cause trois de ses principes structurants : la révolution, la modernité et la communauté. Alors qu'elle repose sur une homologie entre révolution esthétique et révolution politique, la première étant censée propager, voire déclencher la seconde, l'avant-garde subit un double désaveu : les pouvoirs de la littérature comme l'autorité de l'écrivain sont de plus en plus contestés, tandis que la perspective même de révolution semble s'effriter. Le reflux des partis et des groupes révolutionnaires au cours des années 1980, l'effondrement de l'URSS et l'affaissement du communisme symbolisés par la chute du Mur de Berlin en 1989 inaugurent un nouveau moment historique, caractérisé non pas tant par la fin des idéologies que par l'hégémonie du libéralisme. Ainsi, comme l'écrit Anne Tomiche dans la conclusion de son ouvrage *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, la fin des avant-gardes est inséparable du « déclin des idéologies révolutionnaires et du messianisme historico-esthétique⁴ » :

Ce qui se dit dans l'affirmation d'une « fin des avant-gardes », c'est la fin d'un modèle dans lequel l'engagement collectif permet d'articuler art et monde social pour intervenir dans l'un comme dans l'autre – la fin de la possibilité d'une dynamique de groupe, d'une action pensée non pas sur le mode du singulier et de l'individuel mais sur celui du pluriel, la fin de la croyance en la possibilité pour l'art d'agir sur le monde⁵.

Seraient ainsi mis en crise, d'après la chercheuse, non seulement le projet politique des avant-gardes, qui postulait la puissance révolutionnaire de l'art et de la littérature, mais sa dimension collective elle-même, la possibilité même de conjuguer l'engagement et la

² Voir par exemple : *La Crise du concept de littérature en France au XX^e siècle* d'Albert Léonard (1974) et *Les Modernes* de Jean-Paul Aron (1984).

³ C'est le titre de son essai paru dès 1962 : Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, trad. Anne Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

⁴ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, Paris, Armand Colin, « U », 2015, p. 212.

⁵ *Id.*

littérature au pluriel. Leur disparition serait donc la marque, comme l'écrit Vincent Kaufmann dans *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, d'une « crise beaucoup plus profonde de la notion de communauté⁶ » qui ferait de notre époque, ajoute Dominique Viart dans *La Littérature française au présent*, « un temps veuf des ambitions collectives », induisant « une forme de repli individualiste⁷ ». Philosophes et sociologues sont cités à l'appui de cette démonstration. L'année 1983 inaugure en la matière un nouveau moment philosophique, marqué par la parution conjointe de *La Communauté inavouable* de Maurice Blanchot et de « La Communauté désœuvrée » de Jean-Luc Nancy, dont les premières pages entérinent ce constat d'une dissolution de la communauté :

Le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne, celui qui rassemble peut-être tous les autres témoignages que cette époque se trouve chargée d'assumer, [...] est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté⁸.

Désœuvrée, inavouable ou désavouée⁹, la communauté ne peut désormais se penser qu'à partir de la perte, du deuil et de la négativité, et non plus d'une substance ou d'une essence, dont la quête a engendré les pires tragédies du XX^e siècle. Si ces philosophes maintiennent une exigence communautaire, comme le montre l'expérience de Mai-Juin 68 à laquelle participa activement Maurice Blanchot au sein du Comité d'action étudiants-écrivains, c'est, à la manière de cet événement fécond, sur le mode épiphanique du transitoire, de l'indistinct ou du « quelconque » pour reprendre le mot de Giorgio Agamben qui dessine, dans le sillage de ces deux œuvres, les contours évanescents d'une « communauté à venir¹⁰ ». Des sociologues dressent eux aussi le constat d'une déliquescence de la communauté : depuis « l'ère du vide », prophétisée par Gilles Lipovetsky¹¹, caractérisée par l'abandon, dans les démocraties contemporaines, des grands projets collectifs, qui laissent place à un hyper-individualisme fait d'indifférence, de narcissisme et de séduction, jusqu'à l'avènement d'une « modernité

⁶ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997, [L'Écriture], p. 5.

⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 309.

⁸ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p.11.

⁹ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2014.

¹⁰ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1990.

¹¹ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1983.

liquide », décrite par Zygmunt Bauman¹², où l'injonction libérale à la flexibilité liquéfie structures, expériences du temps, relations sociales et existence du sujet, réduit au simple statut de consommateur. À partir des années 1980, la littérature témoigne, non sans mélancolie, de la dislocation de ces appartenances communautaires, qu'il s'agisse du village ou de la famille, du monde paysan ou du monde ouvrier. Les récits de filiation d'Annie Ernaux, de Pierre Michon ou de Pierre Bergounioux inventorient cette « communauté enfouie » qui hante l'individu contemporain, comme l'ont montré Laurent Demanze et Aurélie Adler¹³. L'on serait ainsi passé, en cette fin de XX^e siècle, de la communauté à l'anonymat de la collectivité, faute de mythe intégrateur et d'utopie commune.

Car la modernité elle-même semble caduque à la fin du siècle. C'est elle, pourtant, qui avait rendu possible l'idée d'avant-garde comme promesse de rupture avec la tradition en vue d'un progrès général, dont témoignait le nom même de certains de ses groupes, comme le futurisme. Cette mutation dans la conception du temps marquerait ainsi l'impossibilité même de cette forme collective, comme l'écrit Denis Labouret dans son *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles* :

L'idée que l'invention artistique ouvre la voie à des transformations plus radicales, que l'innovation formelle et la réflexivité de l'écriture sur elle-même vont dans le sens d'un progrès qui fait l'histoire, cette idée s'éteint effectivement autour de 1980 : l'époque est bien celle de « la fin des avant-gardes », comme l'a montré Dominique Viart¹⁴.

Dans la notice que *Le Dictionnaire du littéraire* consacre à cette notion, le déclin des avant-gardes est également décrit comme « le signe manifeste de l'entrée dans la culture de la postmodernité, laquelle réfute justement une conception de l'art portée par le mythe de l'originalité et du progrès¹⁵ ». Leur disparition serait donc attribuable à un changement de régime historique, marqué par le basculement de la modernité à la postmodernité. Cette notion rencontre en effet un succès important dans le dernier tiers du XX^e siècle, depuis l'ouvrage fondateur de Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, paru en 1979. Si elle en vient à rassembler, dans son interprétation états-unienne notamment, des mutations

¹² Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire*, trad. Laurent Bury, Paris, Seuil, 2007.

¹³ Voir Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008 et Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

¹⁴ Denis Labouret, *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 245.

¹⁵ « Avant-garde », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 42.

sociétales, économiques et artistiques nombreuses et parfois contradictoires, elle se caractérise d'abord, chez le philosophe français, par « l'incrédulité à l'égard des métarécits¹⁶ » qui fondaient le projet de la modernité. Ces grands récits englobaient les savoirs dans une fable qui les légitimait : celle des Lumières qui travaillait à la paix universelle et à l'émancipation du sujet rationnel par la connaissance, celle, hégélienne, de la dialectique de l'Esprit ou encore celle, marxiste, de la réalisation d'une société sans classes. Après Auschwitz, l'échec du communisme et le triomphe trompeur de la technoscience capitaliste, la téléologie des métarécits tout comme le projet de la modernité se trouveraient ainsi liquidés. Délaissée par ses auteurs, par le public et les éditeurs, privée de ses principes moteurs, révolution, communauté et modernité, l'avant-garde était vouée à disparaître à la fin du XX^e siècle.

Avec elle, c'était la possibilité même d'une littérature de groupe que l'on pensait évanouie. Non pas que l'écrivain contemporain se réfugiât dans une hypothétique tour d'ivoire, pratiquant, au contraire, des écritures de terrain où il est tantôt enquêteur, arpenteur et ethnographe, proposant une littérature exposée, renouant avec l'oralité et investissant l'espace public lors d'ateliers d'écriture ou de résidences littéraires, se faisant, en somme, « homme des proximités¹⁷ », comme l'écrit Dominique Viart. Mais le rassemblement d'auteurs sous la forme du groupe, lui-même conçu comme moteur de l'histoire littéraire, paraissait obsolète. C'est en tout cas ce dont semblaient témoigner les rares expériences collectives remarquées des années 1990. La première d'entre elles est la *Revue de littérature générale*, fondée en 1995 par Pierre Alferi et Olivier Cadiot, sous le patronage de P.O.L. Son premier numéro rencontre un succès fulgurant. S'ouvrant par une citation de Marinetti et une préface aux airs de manifeste, « La Mécanique lyrique » ranime le souffle de l'avant-garde, d'autant que ses contributeurs puisent allègrement dans le répertoire de ses techniques : *cut-up*, catalogues, maquettes, etc. Le rassemblement d'artistes de toute génération, de Jacques Roubaud à Nathalie Quintane, et de toute discipline, romanciers, poètes, musiciens ou paysagistes, s'il renforce l'importance éditoriale de la publication en créant un effet de nombre, produit dans le même temps un effet d'éclatement, faute d'une véritable dynamique de groupe. Le second volume, plus épais encore que le premier, paraît un an plus tard et confirme cette impression. *La Revue de littérature générale* prend fin en 1996, un an après sa création, après seulement deux numéros.

¹⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1979.

¹⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 311. [SEP]

L'aventure de la revue *Perpendiculaire* débute elle aussi en 1995. D'abord publiée chez Michalon, avant d'être hébergée par Flammarion à partir de 1997, elle s'appuie sur un comité de rédaction stable qui réunit critiques d'art et romanciers (Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet, Jean-Yves Jouannais, Christophe Kihm, Jacques-François Marchandise, puis Michel Houellebecq) et paraît à raison de trois à quatre numéros par an. Émanation de la « Société perpendiculaire » fondée dix ans plus tôt par certains des membres du comité éditorial, elle est ainsi le lieu d'une véritable activité collective, qui se manifeste dans les réunions hebdomadaires et publiques au café Les Marronniers dans le quatrième arrondissement de Paris ou encore dans l'écriture du feuilleton collectif « Les chants de Maurice » et peut-être davantage par une certaine cohérence esthétique et idéologique. Celle-ci se donne à lire notamment dans le « Rapport d'activité 1995/1997 » paru dans le numéro 7 et suivi de quatre textes écrits par différents membres du comité éditorial qui « forment un “puzzle” de notre démarche en mouvement¹⁸ ». Ce manifeste éparpillé s'articule autour de la revendication convergente d'une littérature « perpendiculaire » ou « géométrique » qui modélise le réel et fore les discours qui le composent dans la perspective de « se greffer sur les machines linguistiques qui quadrillent le social : la télévision, l'hypertexte, les flux visuels ou musicaux, l'entreprise, la communication de masse¹⁹ ». Prenant acte de la fin des avant-gardes, mais refusant le retour à un réalisme impropre, selon eux, à saisir les mutations contemporaines, ils élisent Borges comme figure de proue et trouvent dans l'agencement et l'appropriation, le détournement kitsch ou l'idiotie de la copie, les principes de leur poétique. Leur ambition est à la fois littéraire et politique, comme le montre la parution de « Nos enjeux politiques. Quelques pistes et perspectives » de Jacques-François Marchandise dans le numéro 10, publié en 1998. Fustigeant la déconnexion politique du milieu littéraire, sonné par la fin des années utopiques et anesthésié par le mitterrandisme, *Perpendiculaire* propose un nouveau programme d'engagement qui récuse la confiscation de la politique par les experts tout autant qu'une « littérature réduite à elle-même, sans passerelle avec la société et avec les autres démarches de création²⁰ ». Le texte invite à l'innovation formelle pour renouer avec « le rêve de transformer le monde²¹ » élaborer de nouveaux imaginaires et habiter autrement la société contemporaine au lieu de s'en tenir à la « communion mielleuse de révoltes

¹⁸ Page de présentation, *Perpendiculaire*, n°7, été 1997, p. 4.

¹⁹ Nicolas Bourriaud, « Rapport d'activités 1995/1997 », *Perpendiculaire*, n°7, été 1997, p. 6.

²⁰ Jacques-François Marchandise, « Nos enjeux politiques. Quelques pistes et perspectives », *Perpendiculaire*, n°10, 1998, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

autocomplaisantes²² ». Surtout, il constitue la collectivité littéraire en préalable indispensable à cette politique :

La politique pose la question du collectif et de la vie ensemble. Une revue littéraire est un lieu du collectif, construit contre l'individualisme. Comme il a déjà été dit ici [...], l'écrivain réduit à lui-même est soumis aux éditeurs et diffuseurs, aux médias, au marché (et aux subventions publiques, quand elles existent). Il évolue dans un contexte fortement hiérarchisé où il doit faire carrière du bas vers le haut, du petit vers le grand, risquant constamment la redescente fatale. Notre première pratique politique aujourd'hui est cette réinvention du collectif ; elle est modeste, associative, imparfaite²³.

La parution des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq cette année-là apporte pourtant un démenti cinglant à cette profession de foi, les perpendiculaires faisant alors l'amer constat que la pratique groupale ne suffit pas à réduire la dépendance des auteurs aux autres instances du monde littéraire, et en particulier aux éditeurs. Contestant les implications idéologiques du roman, assumées selon eux par l'auteur lui-même, les membres du comité de rédaction mènent avec Michel Houellebecq un entretien tenace dans le numéro 11, avant d'engager la polémique en dehors de l'espace de la revue, en faisant paraître dans *Le Monde des livres* du 10 septembre 1998 un réquisitoire virulent contre le romancier. Entre la prometteuse revue qu'elle édite et l'auteur-maison à succès, Flammarion n'hésite pas longtemps et met fin à la publication de *Perpendiculaire*, un an seulement après son rachat et trois ans après sa création. L'exemple des *Particules élémentaires* montre que les campagnes de lancement médiatique d'un livre selon les techniques marketing les plus agressives s'avèrent désormais pour l'éditeur une stratégie plus rentable et rapide que la lente maturation collective de jeunes auteurs organisés en revue littéraire.

À moins que le groupe ne devienne lui-même une stratégie promotionnelle, comme le montre l'exemple des affranchis, parmi lesquels on retrouve à nouveau Michel Houellebecq. Son acte de naissance est la parution, en 1997, de l'anthologie *Dix* réunissant des nouvelles de dix jeunes écrivains, de Virginie Despentes à Marie NDiaye, d'Éric Faye à Marie Darrieussecq, qui semblent annoncer une nouvelle esthétique littéraire. Deux journalistes des *Inrockuptibles* sont à l'origine du projet, qui exposent ensuite cette génération à la une de leur journal, renouant avec la mythologie des photographies de groupe, tout en démentant l'existence d'une école ou d'un mouvement. L'anthologie *Dix* comme la collection « Nouvelle génération », fondée en 1997 au sein de la maison J'ai Lu en vue d'accueillir ces nouvelles écritures, jouent des mêmes ambiguïtés, récusant l'idée de mouvement tout en

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 8.

construisant un effet de groupe, par le choix d'un nom collectif, le recours au concept de génération et l'identification de caractéristiques communes mais pour le moins imprécises : une littérature exigeante, porteuse d'une « articulation nouvelle entre subjectivité et réalisme²⁴ » pour décrire le monde contemporain. Car ce nom ne renvoie à aucun regroupement effectif, les écrivains qui y sont rassemblés ne se connaissent pas ou peu et n'ont jamais écrit ensemble. Il s'agit, comme l'ont bien montré Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe qui ont étudié ce phénomène éphémère, « d'un tremplin, d'une instance d'émergence à peu de frais²⁵ » qui s'éteint aussitôt son objectif accompli. L'effet de groupe est ici un outil promotionnel imaginé et géré par des communicants, une sorte de produit d'appel littéraire bénéficiant à la fois aux écrivains, aux éditeurs qui les publient et aux médias qui les couvrent. Si ces enjeux tactiques sont loin d'être étrangers à l'histoire des regroupements artistiques, les affranchis offrent l'exemple inédit, comme le rappellent les deux chercheurs, d'un groupe d'écrivains constitué à l'insu de ses membres. Au tournant du siècle, de tels regroupements paraissent donc appartenir au passé de l'histoire littéraire. Groupes et revues ne sont plus conçus, par les éditeurs et par les auteurs eux-mêmes, comme une étape nécessaire du *cursus* artistique, un lieu de formation et de socialisation privilégié pour les jeunes écrivains, propulsés par l'effet premier roman, la multiplication des prix littéraires ou les campagnes médiatiques orchestrées par leurs éditeurs. Condamnées à la répétition, à l'isolement éditorial ou au marketing publicitaire, les expériences collectives en littérature semblent désormais vouées à l'obsolescence programmée.

Une éclipse critique ?

Le crépuscule annoncé des groupes littéraires n'est-il pas plutôt le résultat d'une éclipse critique ? L'intérêt des chercheurs pour la question ne s'arrête pourtant pas avec l'an 2000. De nombreux ouvrages, colloques, articles et thèses continuent de porter attention à ces phénomènes collectifs qui traversent l'histoire de la littérature, faisant de leur étude un lieu de rencontre fécond entre la littérature et la sociologie. Des études d'ampleur viennent renouveler l'analyse des plus consacrés d'entre eux, du décisif *Sociologie du surréalisme*²⁶ de

²⁴ Antoine de Gaudemar, « Les dix Affranchis. En dix nouvelles de dix auteurs, de Virginie Despentes à Marie Darrieussecq, une anthologie subjective proposée par les *Inrockuptibles* », *Libération*, 27 mars 1997, <https://next.liberation.fr/livres/1997/03/27/les-dix-affranchis-en-di> [consulté le 16 mai 2016].

²⁵ Jean-Pierre Bertrand, Anthony Glinoe, « La “nouvelle génération” face à ses réseaux (1997-2001) », in Daphné De Marneffe, Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri-CIEL, 2006, p. 260.

²⁶ Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999.

Norbert Bandier publié en 1999, à la thèse de doctorat soutenue par Camille Bloomfield en 2011, qui propose une nouvelle histoire de l’OuLiPo grâce à une impressionnante plongée dans les archives du groupe²⁷, en passant par *Les Situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)* d’Éric Brun, paru en 2014. Les avant-gardes, on le voit, sont au cœur de ce renouveau critique : des travaux importants ressaisissent historiquement ce phénomène, à l’image de *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)* d’Anne Tomiche²⁸ ou interrogent de façon critique son concept, comme Peter Bürger dans sa *Théorie de l’avant-garde*²⁹, rééditée en 2013, Henri Béhar, auteur d’*Ondes de choc. Nouveaux essais sur l’avant-garde*³⁰ en 2010 ou encore Hal Foster avec *Le Retour du réel. Situation actuelle de l’avant-garde*³¹. Les recherches récentes sont toutefois loin de se cantonner à ce seul objet et témoignent plutôt d’une extension historique et géographique des recherches sur les groupes littéraires, rappelant, avec Antony Glinoyer et Vincent Laisney, l’importance de la forme-cénacle qui domine tout le XIX^e siècle³², mettant en lumière les groupuscules oubliés de l’histoire littéraire, comme le fait Denis Saint-Amand avec le Cercle Zutiste³³, ou explorant les exemples québécois et belges. Plusieurs colloques sont consacrés à la question, notamment à Liège en 2013 et à Dijon en 2018, permettant ainsi d’embrasser ces phénomènes collectifs sur plusieurs siècles d’histoire littéraire et de comparer les pratiques et les poétiques des groupes au fil des siècles, depuis les associations de troubadours jusqu’aux néo-avant-gardes. Ces recherches constituent presque toujours un foyer d’innovation conceptuelle et méthodologique pour l’étude des regroupements d’auteurs, que l’on songe aux notions de réseau, de conduite de vie ou de fonction-groupe sur lesquelles nous reviendrons. À de rares exceptions³⁴ près pourtant, ils ignorent le contemporain, déduisant de l’épuisement de la

²⁷ Camille Bloomfield, *L’OuLiPo : histoire et sociologie d’un groupe-monde*, thèse de doctorat soutenue le 18 novembre 2011 à Paris VIII, *Bibliothèque numérique Paris 8*, <https://octaviana.fr/document/181526107> [consulté le 4 juin 2016].

²⁸ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, *op. cit.*

²⁹ Peter Bürger, *Théorie de l’avant-garde*, Paris, Questions théoriques, trad. Jean-Pierre Cometti, 2013 [1974].

³⁰ Henri Béhar, *Ondes de choc. Nouveaux essais sur l’avant-garde*, Lausanne, L’Âge d’homme, 2010.

³¹ Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l’avant-garde*, Paris, Lettre volée, 2005.

³² Anthony Glinoyer, Vincent Laisney, *L’Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

³³ Denis Saint-Amand, *La Littérature à l’ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

³⁴ Voir notamment : Estelle Paint, « Wu Ming, un singulier exemple d’auteur à l’ère numérique », in Oriane Deseilligny, Sylvie Ducas, *L’Auteur en réseau, les réseaux de l’auteur*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « *orbis litterarum* », 2013, p. 133-150 ; Francis Berthelot, « Regard actuel sur le groupe Limite », texte de l’allocution prononcée lors du colloque « De Star Wars à l’an 2000 : Les nouvelles formes de science-fiction » à Cerisy du 23 au 30 août 2003, disponible en ligne à l’adresse :

forme avant-gardiste la fin de toute possibilité collective en littérature. La périodisation du colloque qui s'est tenu à Liège en 2013 sur les « Logiques et dynamiques des groupes littéraires » est ainsi justifiée par le postulat qu'« il fallait s'en tenir à la fin des années 1970, où les groupes littéraires meurent avec les dernières avant-gardes³⁵ ». C'est sans doute que la littérature contemporaine s'est elle-même en partie construite en tant que discipline sur ce pré-supposé. D'apparition récente à l'université, elle a dû, pour s'institutionnaliser, légitimer son objet et sa spécificité. Il fallait pour cela faire de la littérature qui s'écrit à partir des années 1980 non pas la suite, la reprise ou la continuation de la littérature du XX^e siècle, mais une nouvelle période esthétique, assortie à un ensemble de mutations, touchant au statut de l'auteur et au monde éditorial. La fin des avant-gardes a été convoquée comme un marqueur décisif de cette inflexion historique, constituant un opérateur précieux de ce décrochage de la littérature contemporaine de celle du siècle précédent. C'est en tout cas ce dont témoignent les textes des principaux pionniers de la discipline, en particulier ceux de Dominique Viart, auteur, avec Bruno Vercier, de *La Littérature française au présent*, la première synthèse, et la plus complète à ce jour, sur la littérature actuelle. Revenant sur son intuition critique dans l'avant-propos de la deuxième édition, le chercheur recourt aussitôt à cet argument³⁶ pour justifier ce basculement esthétique :

Autant de phénomènes qui suffisent à mettre la critique en alerte : ce n'est pas seulement une génération nouvelle qui s'avance, c'est bien une nouvelle période esthétique qui commence à se dessiner, et implique plusieurs générations d'écrivains. Certains symptômes attestent de son extension : les revues d'avant-garde s'éteignent les unes après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent sans que d'autres ne viennent les remplacer, les manifestes et théories autour desquels ils s'étaient rassemblés perdent de leur aura³⁷.

<http://www.rumbatraciens.com/limite/mecanique/m002.html> [Consulté le 9 juin 2016] ; Sébastien Rongier, « Le Général Instin, les vies multiples du littéraire », *Fabula / Les colloques*, « Internet est un cheval de Troie », <http://www.fabula.org/colloques/document4184.php> [Consulté le 12 mai 2020] ; Jean-Pierre Bertrand, Anthony Glinoyer, « La “nouvelle génération” face à ses réseaux (1997-2001) », art. cit. ; Aurélie Adler, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina, « Autour du collectif Inculte (entretien) », *Fabula / Les colloques*, « Auteurs en scènes. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains », 3 juin 2016, <http://www.fabula.org/colloques/document4613.php> [consulté le 12 mai 2017] ; Jean-Marc Baud, « La fonction-groupe dans l'histoire littéraire du contemporain », in Guillaume Bridet et Laurence Giavarini (dir.), « Une fonction “groupe” dans les histoires littéraires, du Moyen Âge au XXI^e siècle », colloque organisé à l'Université de Bourgogne les 6 et 7 décembre 2018, disponible en ligne : [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/18_19/18_12_06-07\[2\].html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/18_19/18_12_06-07[2].html) [consulté le 16 juin 2019].

³⁵ Denis Saint-Amand (dir.), *La Dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, p. 9.

³⁶ On le retrouve employé à d'autres endroits, notamment dans son article intitulé « Histoire littéraire et littérature contemporaine » : « Si bien qu'il paraît pertinent de désigner cette période 1975-1984 comme celle d'une mutation majeure, que viennent en outre conforter les évolutions propres à la vie littéraire (disparition de revues et dissolution de groupes constitués : *Tel Quel*, *Change...*) » (Dominique Viart, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n°102, 2013, p. 124-125).

³⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 8.

En réduisant le plus souvent les avant-gardes au formalisme³⁸, Dominique Viart opère ainsi une partition schématique, quoique d'une grande clarté pédagogique, entre la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle rythmée par les avant-gardes, empêtrée dans des jeux formels et autotéliques, et une littérature contemporaine transitive « qui redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée³⁹ ». Un même glissement s'opère, de la disparition des avant-gardes à celle des groupes littéraires, cette antienne contribuant sans doute à occulter la persistance et la réinvention de phénomènes collectifs dans la littérature d'aujourd'hui. Leur présence dans l'ouvrage en témoigne : leur étude se situe dans le chapitre sur la survivance des avant-gardes et est réduite à quelques pages, où sont mentionnées presque exclusivement de petites revues de poésie nées dans les années 90, dont la plupart cessent leur publication au début des années 200⁴⁰. Devenue un véritable *topos* critique, cette identification de la littérature contemporaine à l'absence de groupe littéraire institue un double paradoxe⁴¹. Le groupe offre un observatoire privilégié de l'histoire littéraire : ses enjeux dominants, ses formes de sociabilité, ses luttes symboliques, ses individualités émergentes... Il est pourtant sous-employé dans l'histoire littéraire du contemporain, alors même que cette histoire est par nature tâtonnante, hésitante, puisqu'elle est, comme le dit Bruno Blanckeman, « une histoire littéraire à chaud⁴² », confrontée à l'inachèvement et au défi épistémologique de la contemporanéité du chercheur et de son objet d'étude. D'autre part, si un large pan de la recherche dans ce domaine s'attache à saisir les politiques contemporaines de la littérature et les nouveaux imaginaires et écritures de la communauté qui s'y inventent⁴³, elle le fait généralement sans interroger les communautés effectives qui existent au sein du champ littéraire.

³⁸ On peut ainsi lire : « Les avant-gardes des années 1970 ont sans doute péri de s'être complues à des jeux formalistes trop détachés du réel » (*Ibid.*, p. 325) ou encore « La littérature, peu à peu persuadée qu'elle ne pouvait échapper à la clôture du langage, était ainsi à elle-même devenue à la fois son propre miroir, son terrain de prédilection et son chantier de fouilles. Dès lors, elle paraissait vouée à ne plus développer que des élaborations formelles, des jeux avec le langage et avec les structures » (*Ibid.*, p. 15-16).

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 321-335.

⁴¹ Nous avons eu l'occasion d'exposer ce paradoxe lors de notre communication « La fonction-groupe dans l'histoire littéraire du contemporain », art cit.

⁴² C'est le titre d'un article de Bruno Blanckeman : « Pour une histoire littéraire à *chaud* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°113, 2013, p. 559-568.

⁴³ Voir notamment l'importante thèse de Chloé Brendlé sur cette question : « Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot) », thèse de doctorat dirigée par Dominique Rabaté, soutenue à l'Université Paris Diderot en 2017.

Du siècle des avant-gardes au temps des collectifs

L'année 2019 marque un véritable réveil critique à cet égard. En novembre, se tient à Montréal le premier colloque universitaire consacré exclusivement aux phénomènes collectifs en littérature contemporaine. Organisé par Anthony Glinoyer et Michel Lacroix à l'université Sherbrooke, il propose une première cartographie précieuse de ces regroupements en faisant le pari, pour reprendre son intitulé, d'une « littérature contemporaine au collectif ». Il est suivi quelques mois plus tard, en février 2020, de deux journées d'étude à Paris 3 dédiées à l'un des plus importants de ces groupes en France, le collectif Inculte⁴⁴. Dans les deux cas, on le voit, c'est le mot de *collectif* qui est convoqué pour appréhender ces phénomènes. Il semble en effet être devenu le signifiant majoritaire de cette réinvention groupale en littérature contemporaine. Il constitue pourtant un modèle né hors de l'institution littéraire et qui s'applique tardivement à lui. Alain Rey rappelle, dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, que l'adjectif « collectif », substantivé à partir de 1802, en vient à désigner au tout début du XX^e siècle « un groupe de travail, puis un groupe d'action⁴⁵ ». Comme l'ont rappelé Anthony Glinoyer et Michel Lacroix en ouverture du colloque montréalais, le mot se diffuse d'abord dans le monde du travail, le monde ouvrier en particulier, désireux de s'organiser selon des modes plus souples que les appareils partisans et syndicaux traditionnels. Nombre de ces collectifs s'inscrivent dans les mouvements sociaux de la deuxième moitié du XX^e siècle, refusant tout autoritarisme et toute stratégie de la représentation politique, préférant l'action directe à la conquête du pouvoir. Le terme essaime aussi dans le mouvement associatif, avec la formation de collectifs de quartiers ou d'usagers, dessinant un modèle d'engagement assorti d'un objectif précis et le plus souvent local. Glissant peu à peu du politique vers le culturel, par le biais des travailleurs du monde de la culture notamment, il devient un outil de désignation des regroupements artistiques dans le dernier tiers du XX^e siècle et s'inscrit dans l'idéal d'horizontalité et d'auto-organisation de Mai-Juin 68. Depuis trois décennies, son emploi est remarquable, en particulier dans les disciplines qui supposent une production collective ou dont les nécessités logistiques favorisent des pratiques de collaboration. Au théâtre, en cinéma, en architecture, dans la mode et chez les plasticiens, les

⁴⁴ Aurélie Adler, Jean-Marc Baud, Laurent Demanze, Alexandre Gefen (dir.), « Inculte : pratiques éditoriales, gestes collectifs et inflexions esthétiques », colloque organisé à Paris 3, les 7 et 8 février 2020. Auparavant, le collectif Inculte avait fait l'objet d'une invitation du centre Marc Bloch de Berlin pour un ensemble de rencontres internationales d'écrivains autour de la question « L'Europe et ses frontières », du 14 au 16 novembre 2018. Voir : https://www.fabula.org/actualites/l-europe-et-ses-frontieres-rencontre-internationale-d-ecrivains_87794.php [consulté le 30 mai 2020].

⁴⁵ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, Paris, Le Robert, 2012 [1992], p. 763-764.

musiciens ou les graffeurs, on ne compte plus les groupes se désignant comme collectifs depuis la fin du XX^e siècle. L'exemple des arts plastiques et des arts dramatiques témoigne de cet essor : pour Alexandrine Dhainaut dans la revue *Facettes* en 2016, la création de collectifs de plasticiens constitue « non pas une tendance mais bien un nouveau paradigme⁴⁶ », tandis que Béatrice Gross note une « remarquable résurgence de ce phénomène⁴⁷ », qui fait du « collectif, [un] artiste contemporain », pour reprendre le nom de son article publié dans le hors-série que la revue *Artpress* consacre à la question en 2016. Étienne Sorin, dans un article publié en 2011 dans *L'Express*, remarque également que les collectifs théâtraux « reviennent en force sur les planches⁴⁸ ». Une intuition qui semble confirmée par les enquêtes quantitatives et qualitatives menées sur les compagnies théâtrales depuis le début des années 2000. Philippe Henry, co-auteur d'un important rapport sur la question en 2011, observe ainsi que le nombre de compagnies à direction artistique collective, s'il reste minoritaire, progresse depuis les années 1990 et que près d'un tiers d'entre elles s'auto-désignent comme « collectif » sur la page de présentation de leur site Internet⁴⁹. Surtout, ces collectifs bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle croissante, s'exposant lors des biennales d'art contemporain, dans les centres ou les musées les plus prestigieux (Raqs Media Collective, Collectif DIS...) ou jouant dans les théâtres les plus importants (tg STAN, Chiens de Navarre, D'Ores et déjà...), alors qu'ils sont souvent nés en réaction contre ces institutions, en particulier contre la figure sacralisée du créateur individuel qu'elles véhiculaient. Le développement des collectifs est ainsi au cœur de l'actualité critique de ces disciplines, il fait l'objet de thèses⁵⁰ ou de colloques⁵¹ et s'affiche en une des magazines spécialisés, à l'image

⁴⁶ Alexandrine Dhainaut, « *Come together* ou l'art de faire ensemble », *Facettes*, n°2, 2016, p. 20.

⁴⁷ Béatrice Gross, « Le collectif, artiste contemporain », *Artpress2*, « La création à plusieurs. Duos, collectifs et plus si affinités », n°40, février 2016, p. 36.

⁴⁸ Étienne Sorin, « Quand le théâtre "tue" ses metteurs en scène », *L'Express*, 22 mars 2011, https://www.lexpress.fr/culture/scene/quand-le-theatre-tue-ses-metteurs-en-scene_974815.html [consulté le 18 juin 2017].

⁴⁹ Voir Philippe Henry, « Les compagnies à direction artistique collective en France métropolitaine depuis 1980 : une réalité tangible, mais éminemment composite », in Raphaëlle Doyon, Guy Freixe (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, L'Entretiens, « Les points dans les poches », 2014, p. 17-30.

⁵⁰ Voir Sonja Kellenberger, « Pratiques artistiques et formes de la mobilisation politique dans la ville. Une approche sociologique de quatre collectifs d'artistes-activistes à Paris et à Londres », thèse de doctorat de sociologie, Université Paris X-Nanterre, 2004 ; Séverine Marguin, « Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et à Berlin », thèse de doctorat de sociologie, EHESS Paris / Leuphana Universität Lüneburg, 2016.

⁵¹ En particulier les deux journées d'étude, organisées par Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, qui se sont tenues en 2013 à l'EHESS autour des « Collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980 ».

du hors-série de la revue *Art Press* paru en 2016 et intitulé « La création à plusieurs. Duos, collectifs et plus si affinités ».

S'il semble moins répandu en littérature, le modèle du collectif reste malgré tout important. Sa première apparition date de 1968 avec *Change*, premier regroupement littéraire et intellectuel à se revendiquer comme tel. Il est à l'origine de la revue du même nom, fondée par Jean-Pierre Faye, suite à sa rupture avec le groupe *Tel Quel*. C'est dans ce contexte de rivalité qu'il faut interpréter les activités de *Change* et l'adoption même de la désignation « collectif ». Le texte « Manifestation du collectif *Change* », paru dans le numéro 13 de la revue, justifie l'adoption de cette forme « qui résolument s'écarte de ce "cercle fermé" auquel Rosa Luxemburg attribuait la "corruption inévitable" de la révolution⁵² ». Son mode de fonctionnement y est défini ainsi :

Cela suppose un lieu que l'on puisse traverser : dans lequel il soit possible pour un moment de prendre part au jeu – bien plus : où l'on puisse proposer une provisoire règle du jeu, autour de quoi un projet défini puisse prendre forme et s'achever. Le noyau permanent du collectif engendre une interférence continuelle de *cercles*, ou de *collectifs élargis*, à travers laquelle est rendu manifeste *cela* que Mallarmé désigne comme l'activité vibratoire de la pensée.

Mais à l'intérieur même de ce noyau permanent se reconstruit sans cesse une série de points initiateurs, à partir desquels certains développements déterminés sont dessinés et entrepris⁵³.

Le collectif y est ainsi défini à rebours de la représentation traditionnelle du groupe littéraire : l'appartenance n'y est ni hiérarchique ni exclusive. Si le collectif compte un « noyau permanent », il ne cesse d'agréger, temporairement ou non, d'autres membres, modifiant ses contours et son périmètre au gré des projets littéraires qui y sont menés. Ne souhaitant adopter « ni "drapeau" ni "label" ni référence⁵⁴ », en particulier ceux de l'avant-garde, *Change* construit le modèle du collectif par opposition à cette catégorie, prétendant rompre avec ses prétentions hégémoniques et sa rhétorique tapageuse. Les principaux jalons de la forme-collectif sont posés. Pourtant, elle ne prend son essor en littérature que plusieurs décennies après, comme en témoignent exemplairement les propos de Nathalie Quintane, décrivant ses débuts comme écrivaine dans *Les Années 10* : « Cela dit, je reviens de loin : j'ai connu une période (longue) où le mot "collectif" n'existait plus⁵⁵ », avant de « revenir en force ensuite, à

⁵² Collectif *Change*, « Manifestation du collectif *Change* », *Change*, n°13, 1972, p. 210.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ Jean-Pierre Faye, « Ouverture », in Jean-Pierre Faye, Jacques Roubaud (dir.), *Change de formes : biologies et prosodies*, Paris, 10/18, 1975, p. 13.

⁵⁵ Nathalie Quintane, *Les Années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 185.

la fin des années 1990⁵⁶ ». Ces collectifs de poètes ou de romanciers, éphémères ou durables, qui se réunissent autour d'une revue ou d'ouvrages communs, se nomment ou se sont nommés Tiquun, Jef Klak, Evidenz, Instin ou Inculte, Limite⁵⁷ et Zanzibar dans le domaine de la science-fiction, ou encore, hors de l'hexagone, Hétérotrophes et AJAR en suisse et Wu-Ming en Italie, sans doute le plus reconnu d'entre eux aujourd'hui. L'essor des collectifs dans le monde de l'art compose ainsi l'envers fécond du tableau mélancolique de la fin des groupes et du triomphe de la singularité. Ils témoignent que la mort prétendue des groupes littéraires était en fait plus sûrement le transfert d'une grammaire groupale à une autre, la progressive substitution du modèle avant-gardiste par la forme-collectif. En ce sens, l'aventure perpendiculaire que nous avons décrite plus haut est tout à la fois le symptôme d'un lien distendu entre éditeurs et groupes littéraires et celui d'une forme en train de s'inventer. Comme il y eut l'époque des cénacles au XIX^e siècle, le siècle de l'avant-garde au XX^e, le XXI^e siècle inaugure-t-il le temps des collectifs ? Dans son essai *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lionel Ruffel choisit un collectif, le Raqs Media Collective, comme « emblème⁵⁸ » de notre époque, en ce qu'il « relève de cette inséparation propre au contemporain, de cette indistinction qui refuse les frontières⁵⁹ » entre individus, entre disciplines, entre théorie et pratique ; quand Nathalie Quintane n'y voit déjà plus, en 2014, qu'un simple « objet de mode⁶⁰ » en cours de dévaluation :

Le mot « collectif » a dû revenir en force ensuite, à la fin des années 1990, parfois n'importe comment ou à n'importe quel propos (un collectif, c'est comme une bande organisée, il suffit d'être trois). Devenu objet de mode, le mot est à la fois suractif et désactivé. La suractivation des mots est une tâche importante de nos sociétés ; chacun s'y colle : les jeunes écrivains (devenus éditeurs, parfois) ont usé et abusé du terme « collectif », sincèrement, pour se donner une couleur⁶¹.

Car la généralité du mot *collectif* semble le vouer aux emplois les plus divers. Sa plasticité le rend apte à désigner les regroupements communautaires les plus restreints comme les mouvances les plus éclatées. Sa neutralité lui permet d'embrasser à la fois les groupements les plus unifiés et les plus cohérents et la simple collection circonstancielle et indéterminée d'individus désireux, comme l'écrit Nathalie Quintane, de se donner « une couleur ». C'est

⁵⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁷ Il s'agit d'un des pionniers des collectifs en France, né en 1986 et mort deux ans plus tard.

⁵⁸ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2016, p. 154.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁰ Nathalie Quintane, *Les Années 10*, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹ *Id.*

que le terme *collectif* n'a de sens que par rapport à celui d'*individu* auquel il s'oppose. En cela, il suppose comme programme minimal la contestation de l'individualité et de la solitude de l'acte créateur, tout comme le refus du *lamento* de la communauté disparue. Est-ce l'unique caractéristique attribuable à ce mode de regroupement ? Certains traits communs à ces multiples groupements invitent pourtant à faire l'hypothèse d'une forme-collectif spécifique, comme le suggérait déjà l'exemple du collectif Change. Depuis ses premiers emplois dans le monde du travail jusque dans ses usages artistiques récents, il semble se définir en opposition aux appareils politiques et syndicaux ou aux groupes artistiques les plus structurés et hiérarchisés. Un idéal d'horizontalité est affirmé de façon récurrente, associé à un désir de démocratisation des pratiques et des décisions. Des modes d'appartenance et de participation plus souples y sont revendiqués, le collectif pouvant agréger provisoirement autour de son noyau dur, un nombre plus ou moins grands de membres provisoires au gré des projets qu'il héberge. C'est sans doute là que réside sa raison d'être : produire ensemble, plutôt qu'élaborer une doctrine, esthétique ou idéologique, ou s'institutionnaliser en un mouvement. Quels sont alors la place ou le temps de la théorie chez ces collectifs dont beaucoup disent délaissier toute ambition programmatique ? Se pose-t-il les mêmes enjeux de différenciation et de distinction que chez leurs aînés avant-gardistes, volontiers plus polémiques ? Si certains d'entre eux semblent avoir renoncé à l'ambition surréaliste mais commune aux avant-gardes de changer la vie et de transformer le monde, la forme-collectif paraît encore éminemment politique, comme en témoignent l'origine même du mot, les pratiques auxquelles il donne lieu mais aussi l'indistinction assumée de certains collectifs indissociablement artistiques et militants. On pourra songer au collectif Wu-Ming, né après la dissolution de la cellule bolognaise d'extrême gauche du Luther Blisset Project, qui entretient de nombreux liens avec les *centri sociali* italiens et les mouvements sociaux, ou à la revue *Tiqqun*, dont une partie du comité de rédaction formera par la suite le Comité invisible. Comme le disaient Michel Lacroix et Anthony Glinoeur en ouverture du colloque qui leur était consacré, les collectifs sont résolument de notre temps. Saisir leur dimension politique demande ainsi, plutôt que de déplorer le triomphe de l'individualisme et la mort de la communauté, de les relier aux nouvelles « grammaires de la contestation⁶² » qui se sont développées ces dernières décennies,

⁶² Voir Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay, Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Québec, Presses de l'Université du Québec, « Figura », 2014, p. 22.

qu'il s'agisse des nouvelles « trajectoires révolutionnaires du jeune XXI^e siècle⁶³ », telles qu'elles ont été rassemblées par le collectif Mauvaise Troupe, dans un ouvrage d'une grande qualité littéraire et philosophique, de la pensée des Communs⁶⁴ à celle de la Multitude⁶⁵, et plus généralement des mouvements sociaux qui ont émaillé le début de ce siècle, de l'altermondialisme au mouvement des Places. Mais dans le même temps, les pratiques et les imaginaires des collectifs (horizontalité, polyvalence, autonomie, mobilisation en réseau, fonctionnement par projet, *work in progress*...) résonnent étrangement avec les mutations récentes du monde du travail et ce « Nouvel esprit du capitalisme⁶⁶ » contre lequel ils prétendent lutter. Au-delà des enjeux propres au champ artistique, saisir le modèle du collectif nécessite donc de se placer à la confluence d'autres domaines, le monde du travail comme le monde militant, l'espace médiatique tout autant que l'institution universitaire.

Le collectif Inculte : défi et nécessité critiques

Pour tenter d'appréhender cette forme-collectif, mettre à l'épreuve nos hypothèses et répondre à ces questions, nous avons souhaité étudier son expression la plus importante en littérature française contemporaine : le collectif Inculte. Il apparaît en effet comme le lieu capital de cette cartographie qu'il reste à tracer et constitue, en France, le phénomène collectif majeur des trois dernières décennies. Par sa longévité tout d'abord : fondé en 2004, Inculte existe depuis maintenant plus de quinze ans, là où de nombreux groupes s'étiolent deux ou trois ans après leur création. Par l'ampleur et l'importance de sa production collective ensuite, qui compte vingt numéros de la revue du même nom, parue entre 2004 et 2011, ainsi que plusieurs ouvrages communs signés ou tout au moins impulsés par le groupe, parmi lesquels *Le Ciel vu de la terre* (2011), *En Procès* (2016), *Le Livre des places* (2018), des monographies (*Face à Lamarche-Vadel* en 2009, *Face à Pynchon* en 2008, *Face à Sebald* en 2011), un roman collectif (*Une chic fille* en 2008) ainsi que les deux volumes des *Devenirs du roman*, en 2007 et 2014, qui ont été des étapes décisives de son histoire et des événements critiques dans le champ contemporain. Le collectif est aussi à l'origine de la fondation de la

⁶³ Collectif Mauvaise Troupe, *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*, Paris, Éditions de l'Éclat, « Poche », 2014.

⁶⁴ Pierre Dardot, Christian Laval, *Communs. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2014.

⁶⁵ Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, Paris, La Découverte, 2004.

⁶⁶ Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « Tel », 1999.

maison d'édition Inculte où est paru l'ensemble de ces productions. Publiant des livres en grand format depuis 2009, relancée en 2015 dans l'orbite d'Actes Sud, elle est désormais solidement installée dans le champ éditorial, comptant environ cent cinquante références⁶⁷ à son catalogue où se mêlent auteurs anglais et américains reconnus et écrivains français en voie d'émergence. Remarquable, le collectif l'est encore par son positionnement, ses modes d'organisation et d'intervention : s'il s'inscrit à de nombreux égards dans la tradition des groupes littéraires, par l'aspect provocant de son nom couplé à un certain art de la dérision ou du burlesque, mais aussi par le choix des jeunes romanciers qui le fondent de se réunir autour d'une revue, il participe aussi pleinement de cette réinvention des formes collectives, marquée par le refus d'un chef de file ou d'un manifeste, l'exploration de nouveaux enjeux poétiques et politiques et l'invention de formes d'intervention et d'apparition adaptées à la vie littéraire du XXI^e siècle (festivals, résidences...). Il l'est enfin, au-delà de la reconnaissance critique dont témoigne le colloque qui lui a été consacré à Paris en 2020, par les trajectoires individuelles de ses membres, formant ce que certains journalistes nomment la « génération inculte ». La plupart de ses écrivains sont en effet aujourd'hui largement reconnus, voire consacrés par le public, la presse et l'université. Publiés chez les éditeurs les plus réputés, ils sont les invités réguliers des émissions littéraires à la radio ou à la télévision, les hebdomadaires et les quotidiens nationaux ne manquent pas de chroniquer leurs romans, tout comme les magazines spécialisés qui leur réservent parfois leur une. À ce jour, sept d'entre eux (Oliver Rohe, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Claro et Mathias Énard) ont ainsi fait l'objet d'un dossier dans *Le Matricule des Anges*, l'une des revues de référence en littérature contemporaine. Leur reconnaissance critique va aussi croissante. Articles et communications se multiplient sur leurs œuvres et trois d'entre eux (Arno Bertina, Maylis de Kerangal et Mathias Énard) ont même fait l'objet de colloques⁶⁸ ou d'ouvrages monographiques⁶⁹. Certains de leurs livres ont été de véritables best-sellers, raflant la mise des prix littéraires, trônant en tête des listes des meilleures ventes, d'*Entre les murs* de François Bégaudeau en 2006, à *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal en 2014, en passant par *Boussole* de Mathias Énard, lauréat du prix Goncourt en 2015.

⁶⁷ D'après des recherches effectuées sur le catalogue numérique de la Bibliothèque Nationale de France le 1^{er} mai 2020.

⁶⁸ « Maylis de Kerangal : une écriture nomade », organisé par Cécile Narjoux, Mathilde Bonazzi et Isabelle Serça les 9, 10 et 12 octobre 2015 à l'Université Jean-Jaurès de Toulouse et à l'Université Paris IV ; « L'érudition du roman. L'œuvre de Mathias Énard », organisé par Cornelia Ruhe, Lena Seauve et Vanessa de Senarclens à la Humboldt-Universität de Berlin, du 28 au 30 septembre 2017.

⁶⁹ Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier, « Écrivains Francophones d'aujourd'hui », n°5, 2018.

Si ces quelques éléments de description attestent de la nécessité d'une saisie critique du collectif Inculte, ils composent autant de défis critiques et méthodologiques. Sa longévité comme sa contemporanéité rendent l'appréhension du collectif complexe, engageant un nombre toujours croissant d'acteurs, d'œuvres, d'événements qui demandent à être étudiés et rendant inapplicable le schéma d'analyse traditionnel des groupes littéraires, composé d'une phase de formation, de routinisation et enfin de dissolution. Nous avons donc choisi de limiter notre étude à l'année 2015 et de proposer ainsi une périodisation de la première décennie inculte⁷⁰. Cette année est en effet marquée par deux événements d'importance pour Inculte. Elle ouvre une nouvelle ère éditoriale, puisque la maison, après avoir été placée en liquidation judiciaire l'année précédente, est relancée sous le label « Inculte/Dernière marge » avec Actes Sud comme actionnaire majoritaire. D'autre part, Mathias Énard obtient le prix Goncourt pour *Boussole* cette année-là, devenant, un an après la consécration de Maylis de Kerangal avec *Réparer les vivants*, le premier membre du collectif à remporter le plus prestigieux des prix littéraires. La contemporanéité du collectif imposait encore une autre difficulté, tenant aux sources à mobiliser pour ce travail. La vie interne d'un groupe littéraire est faite d'un maillage dense d'échanges intimes, de sociabilités privées, de partages informels, elle est rythmée de mouvements de joie et d'humeur, de frictions qui, s'ils peuvent paraître anecdotiques, composent et déterminent son histoire. Nombre de ces données sont pour la plupart inaccessibles au chercheur, d'autant plus lorsque le groupe qu'il étudie se montre rétif à l'archive, comme le collectif Inculte, et qu'il en est le contemporain, l'accès aux sources qui permettraient son objectivation, comme les correspondances privées, étant rendu plus délicat. Mais la contemporanéité offre également des ressources pour combler cette difficulté. Nous avons ainsi mené une série d'entretiens semi-guidés avec une majorité de ses membres ou anciens membres⁷¹ (Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, François Bégaudeau, Oliver Rohe, Jérôme Schmidt, Nicolas Richard) qui visaient à mettre en lumière les pratiques et le fonctionnement d'Inculte, l'expérience et la trajectoire de chacun en son sein et l'articulation de leur œuvre à sa production collective. Aux entretiens, qui figurent en annexe de ce volume, s'ajoutent aussi des échanges plus informels ou moins développés, par mail ou par téléphone, avec d'autres de ses membres (Alexandre Civico, Benoît Maurer, Maxime Berrée) que nous solliciterons ici ou là, au cours de ce travail. La dimension informelle revendiquée par le collectif rendait également difficile l'identification

⁷⁰ Nous ne nous interdirons pas cependant, ça et là, quelques excursions hors de cette période.

⁷¹ Certains d'entre eux n'ont malheureusement pas donné suite à nos sollicitations (Bruce Bégout, Claro) ou n'ont pu y répondre, par manque de temps (Mathias Énard).

précise de ses membres et donc la connaissance rigoureuse de son extension. Se définissant volontiers comme un « collectif à géométrie variable⁷² », Inculte ne dispose d'aucune liste de membres et ses productions rassemblent des contributeurs dont le nombre et les noms évoluent sans cesse. La page de présentation du collectif sur le site Internet de l'éditeur en témoigne, qui propose deux listes différentes et en partie contradictoires de ses membres⁷³. Afin non pas tant de fixer la composition du collectif que d'arrêter un corpus, nous avons choisi de nous fonder en premier lieu sur le comité de rédaction de la revue, dont la liste est donnée au début de chaque numéro, à partir du troisième. Recoupée avec les notices biobibliographiques faisant mention, dans certains ouvrages collectifs (*Le Ciel vu de la terre* et *En Procès*), de l'appartenance ou non à Inculte, cette liste compte dans son extension maximale entre 2004 et 2015 : François Bégaudeau⁷⁴, Bruce Bégout, Maxime Berrée, Arno Bertina, Alexandre Civico, Claro, Mathias Énard, Johan Faerber⁷⁵, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Mathieu Larnaudie, Stéphane Legrand, Benoît Maurer, Nicolas Richard, Oliver Rohe, Jérôme Schmidt, Joy Sorman⁷⁶.

La profusion des œuvres individuelles de ces auteurs tout comme la variété de la production collective constituent un autre défi critique. Pour y répondre, nous avons donc bâti un corpus à trois degrés. Le premier degré est constitué de la revue *Inculte*, qui compte vingt

⁷² L'expression, souvent employée par ses membres, est présente sur la page de présentation du collectif Inculte sur le site Internet de l'éditeur. Voir : <https://inculte.fr/auteurs/collectif-inculte/> [consulté le 17 janvier 2018].

⁷³ Sur la page de présentation de l'éditeur, on trouve la liste suivante : « Bruce Bégout, Arno Bertina, Alexandre Civico, Claro, Mathias Énard, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Mathieu Larnaudie, Charles Recoursé, Nicolas Richard, Oliver Rohe, Joy Sorman et Jérôme Schmidt » (URL : <https://inculte.fr/les-editions/> [consulté le 12 mai 2020]), tandis que la page de présentation du collectif énumère les noms de « Bruce Bégout, Arno Bertina, Claro, Alexandre Civico, Mathias Énard, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Mathieu Larnaudie, Nicolas Richard, Oliver Rohe et Jérôme Schmidt » (URL : <https://inculte.fr/auteurs/collectif-inculte/> [consulté le 12 mai 2020]). Sur le même site, une liste plus ancienne dénombrerait « Philippe Aronson, Bruce Bégout, Arno Bertina, Alexandre Civico, Claro, Mathias Énard, Hélène Gaudy, Mathilde Helleu, Maylis de Kerangal, Mathieu Larnaudie, Stéphane Legrand, Benoît Maurer, Nicolas Richard, Charles Recoursé, Oliver Rohe et Jérôme Schmidt » (URL : <https://inculte.fr/auteurs/collectif-inculte/> [consulté le 5 octobre 2017]). On pourra lire une liste encore différente dans *Le Dictionnaire des mouvements littéraires* d'Alain et Odette Virmaux : « Fondateurs : Benoît Maurer, Oliver Rohe, Jérôme Schmidt. Les rejoint bientôt une escouade de jeunes auteurs, souvent trentenaires et dont plusieurs avaient déjà publié : Christophe Paviot, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, Stéphane Legrand, Alexandre Civico, Hélène Gaudy, Claro, Mathieu Énard, Maylis de Kerangal, Bruce Bégout, Joy Sorman, François Bégaudeau... » (Odette Virmaux, Alain Virmaux (dir.), *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires 1870-2010. Groupes, courants, pôles, foyers : littérature, peinture, théâtre, cinéma, musique, architecture, photo, bande dessinée*, Paris, Éditions du Félin, « Les Marches du temps », 2012 [1992], p. 246-247).

⁷⁴ Il quitte le collectif en 2008.

⁷⁵ Sa participation au collectif a toutefois été très brève : il intègre le comité de rédaction en 2011, pour le dernier numéro de la revue, est identifié comme membre du collectif dans *Le Ciel vu de la terre* paru la même année, puis quitte le collectif après un différend éditorial.

⁷⁶ Elle s'éloigne du collectif peu après François Bégaudeau, en 2008.

numéros parus entre 2004 et 2011. Elle est l'acte fondateur du collectif, le moteur de sa structuration et de sa cohésion. Sa publication correspond ainsi aux années de plus intense collaboration entre ses membres. Le deuxième degré est composé des ouvrages collectifs parus durant cette période, qu'ils soient signés du collectif Inculte (*Une chic fille, En Procès*), impulsés par lui et publiés au sein de la maison d'édition (*Le Ciel vu de la terre*, les deux volumes des *Devenirs du roman*) ou qu'ils soient publiés ailleurs mais rassemblent exclusivement des membres d'Inculte (*Une année en France*, de François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe). Enfin, un troisième degré est constitué des œuvres individuelles de ses écrivains. Au-delà de leurs qualités littéraires, c'est leur lien avec l'activité collective qui a servi de critère de sélection, qu'elle en soit le creuset ou l'objet ou encore que ces œuvres la prolongent par l'appropriation et la mise en perspective singulière de ses possibles, de ses enjeux, de ses thématiques ou de sa tonalité. Nous avons donc retenu cinq textes, en vue d'une analyse approfondie à visée comparative (*Anima Motrix*⁷⁷ d'Arno Bertina, *Défaut d'origine*⁷⁸ d'Oliver Rohe, *Réparer les vivants*⁷⁹ de Maylis de Kerangal, *Zone*⁸⁰ de Mathias Énard et *Les Effondrés*⁸¹ de Mathieu Larnaudie), auxquels s'ajoute l'étude plus ponctuelle d'autres ouvrages (*À ce stade de la nuit*⁸² de Maylis de Kerangal, *Une île, une forteresse*⁸³ d'Hélène Gaudy, *La Constituante piratesque*⁸⁴ de Mathieu Larnaudie). Nous interrogerons également les cinq fictions rock des membres du collectif, parues entre 2005 et 2007 chez Naïve Sessions : *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*⁸⁵ de François Bégaudeau, *Nous autres*⁸⁶ d'Oliver Rohe, *J'ai appris à ne pas rire du démon*⁸⁷ d'Arno Bertina, *Dans les rapides*⁸⁸ de Maylis de Kerangal, *Black Box Beatles*⁸⁹ de Claro), ainsi que *Lost Album (A Phil*

⁷⁷ Arno Bertina, *Anima Motrix*, Paris, Verticales, 2006.

⁷⁸ Oliver Rohe, *Défaut d'origine*, Paris, Allia, 2003.

⁷⁹ Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 [2014].

⁸⁰ Mathias Énard, *Zone*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2010 [2008].

⁸¹ Mathieu Larnaudie, *Les Effondrés*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2013 [2010].

⁸² Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit*, Paris, Verticales, 2015 [2014].

⁸³ Hélène Gaudy, *Une île, une forteresse*, Paris, Inculte, 2016.

⁸⁴ Mathieu Larnaudie, *La Constituante piratesque*, Paris, Burozoïque, « Le répertoire des îles », 2009.

⁸⁵ François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 [2005].

⁸⁶ Oliver Rohe, *Nous autres*, Paris, Naïve, 2005.

⁸⁷ Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Arles, Hélicium/Actes Sud, « Constellation », 2015 [2006].

⁸⁸ Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, Paris, Gallimard, Folio, 2014 [2007].

⁸⁹ Claro, *Black Box Beatles*, Paris, Naïve, « Naïve Sessions », 2007.

Spector production)⁹⁰ de Stéphane Legrand et Sébastien Le Pajolec et *Du Bruit*⁹¹ de Joy Sorman, qui explorent des enjeux similaires. Cet ensemble de textes composent un corpus en arborescence, organisé autour de la matrice revue, qui se prolonge dans les ouvrages collectifs et se ramifie en autant d'œuvres singulières. Il permet une articulation fine de ces différentes productions, afin d'établir des lignes de continuité entre l'un ou l'autre degré mais aussi d'ouvrir des voies de différenciation entre eux et entre ses auteurs. Il s'agissait par là de répondre à une autre difficulté, qui tenait à l'identification du positionnement et des options esthétiques du collectif. En l'absence de dogme esthétique affiché, de tout texte-cadre et d'une figure de chef de file qui énonceraient et concentreraient l'identité d'Inculte, le collectif est-il autre chose que la juxtaposition d'individualités hétérogènes ? Comment identifier, s'il y en a, son dénominateur commun, les moteurs de sa cohésion, positive ou négative, ses principes de structuration esthétiques ou idéologiques ? L'articulation des différents degrés du corpus permettra de fournir un premier niveau de réponse à ses questions. Mais l'identité d'un groupe littéraire est irréductible aux textes qu'il écrit et résulte aussi de ses apparitions médiatiques et de ses interventions publiques. Nous avons donc souhaité compléter son étude par l'analyse des manifestations auxquelles il a participé lors de festivals, de résidences, de rencontres en librairies ou à l'université⁹², ainsi que de sa réception médiatique, à partir d'un corpus d'articles de presse portant sur le collectif et d'entretiens journalistiques avec ses auteurs⁹³. La convergence de ces éléments dessine non pas une esthétique, une littérature ou une doctrine incultes, mais une posture collective.

Retour sur quelques propositions méthodologiques pour l'étude des groupes en littérature

Les groupes littéraires, nous l'avons dit, ont fait l'objet d'un renouveau méthodologique récent, différents chercheurs proposant des concepts innovants qui ouvrent des perspectives d'analyse fécondes pour saisir ces phénomènes collectifs : fonction-groupe, dispositif, conduite de vie ou encore réseau. Pour riches et prometteurs qu'ils soient, ces concepts nous ont toutefois semblé insatisfaisants pour notre enquête sur le collectif Inculte.

⁹⁰ Stéphane Legrand, Sébastien Le Pajolec, *Lost Album (A Phil Spector production)*, Paris, Inculte, 2009.

⁹¹ Joy Sorman, *Du Bruit*, Paris, Gallimard, 2007.

⁹² Nous avons, lorsque cela était possible, assisté à ces rencontres. Nous nous sommes également appuyés sur leur enregistrement audio et vidéo lorsqu'il existait. À défaut, nous avons tenté de tenir le recensement le plus complet possible de ces apparitions collectives, de leur visée et de leur objet.

⁹³ Ce corpus a notamment été constitué à partir de la base de données Europresse.

La notion de fonction-groupe, tout d'abord, a été proposée et discutée lors de deux journées d'étude organisées par Guillaume Bridet et Laurence Giavarini à l'Université de Bourgogne les 6 et 7 décembre 2018. Imaginée à partir de la fonction-auteur de Michel Foucault dont elle constitue le pendant, elle vise à interroger l'utilité et l'efficacité de la notion de groupe pour l'écriture de l'histoire littéraire. Comme la fonction-auteur, la fonction-groupe est un concept avant tout opératoire : il « met de l'ordre dans les écrits, il met de la chronologie dans le temps, il assure une prise sociale de la littérature et justifie par là l'histoire littéraire », comme l'écrivent les deux organisateurs sur la page de présentation du colloque⁹⁴. Il s'agissait par là tout à la fois d'étudier les mécanismes de constitution de cette fonction-groupe chez les historiens de la littérature mais aussi de déconstruire les mythes sur lesquelles elle est fondée, qui résulte souvent du discours des écrivains eux-mêmes. Conçue dans une perspective uniquement historiographique et embrassant des phénomènes qui dépassent les groupes effectifs d'auteurs (les Anti-lumières par exemple), la fonction-groupe nous a semblé peu pertinente pour notre étude sur Inculte.

Camille Bloomfield a, quant à elle, proposé le concept de dispositif dans sa thèse sur l'OuLiPo. Dans le premier chapitre de *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, la chercheuse définit en effet une méthode d'analyse des groupes littéraires coiffée par cette notion qu'elle emprunte à Michel Foucault et Giorgio Agamben⁹⁵. Deux caractéristiques semblent motiver ce choix. La nature réticulaire du dispositif tout d'abord, qui relie des éléments hétérogènes (« des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois [...] »⁹⁶ chez Michel Foucault), assimilables, selon elle, à la diversité de ce qui forme la vie d'un groupe littéraire, défini comme « le réseau de liens qui s'établit entre les écrivains, leurs discours, leurs propositions théoriques, leurs textes, et l'institution littéraire⁹⁷ ». D'autre part, le dispositif a, chez les deux philosophes, « une fonction stratégique dominante⁹⁸ », qui recouperait la notion de stratégie telle qu'elle est employée dans la théorie des champs de Pierre Bourdieu. Rien ne vient démontrer cependant la compatibilité entre les deux usages du concept, chez Pierre Bourdieu et Michel Foucault, ni

⁹⁴ Voir : https://www.fabula.org/actualites/colloque-une-fonction-groupe-dans-les-histoires-litteraires-xvii-xxii-siecles-universite-de-_87959.php [consulté le 8 juin 2019].

⁹⁵ Voir Camille Bloomfield, *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, op. cit., p. 83-86.

⁹⁶ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », cité par Camille Bloomfield, *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, op. cit., p. 84.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 84.

expliquer l'articulation entre la théorie des champs et la pensée du dispositif. Reposant sur de « grandes stratégies anonymes, presque muettes⁹⁹ » chez Michel Foucault, désignant, chez Giorgio Agamben, des ensembles extrêmement vastes et divers (« le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation [...] ¹⁰⁰ »), le terme semble peu adapté à l'étude des groupes restreints en littérature. S'il permet à Camille Bloomfield d'assurer la cohérence de son travail de recherche sur l'OuLiPo en servant de liant entre l'étude du groupe et l'étude de ses archives, conçues comme un dispositif, il n'est pas sûr que cet outil soit adapté à des regroupements plus informels et moins ritualisés comme le collectif Inculte.

Nous avons souhaité également éviter de donner une place trop importante à la notion de réseau, qui fait pourtant l'objet de nombreux travaux en sciences humaines et en littérature depuis une trentaine d'années. Elle tend en effet à être de plus en plus utilisée en sociologie de la littérature¹⁰¹ et semble se prêter particulièrement à la description d'un champ contemporain vécu comme moins structuré, plus éclaté, dont les logiques de connexion et d'émergence seraient plus évanescentes, à l'unisson d'autres dynamiques dans le reste du monde social, que Luc Boltanski et Ève Chiapello ont analysées sous le nom de « société par projet¹⁰² », et par analogie avec le développement des réseaux informatiques. La sociologie du réseau pose cependant question quant à sa compatibilité avec la théorie des champs. Les contributeurs du volume *Les Réseaux littéraires* ne cessent en effet d'interroger leur mise en cohérence. Les divergences d'analyse qui en ressortent témoignent bien de la difficulté concrète à faire jouer ensemble les deux théories. Si de nombreux intervenants, comme Gisèle Sapiro, tentent d'établir des points de passage entre réseau et champ, d'autres, comme Frédéric Clarisse ou Anna Boschetti sont plus réticents à mêler ces deux modes d'analyse, qui engagent des protocoles méthodologiques divers, et rappellent que l'analyse des réseaux ne produit pas forcément d'intelligibilité de la trajectoire des écrivains et tend à surévaluer l'importance du capital social sur d'autres formes de ressources. Dans son emploi restreint, elle repose en effet

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, cité par Camille Bloomfield, *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰¹ Voir notamment Daphné De Marneffe, Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri / Ciel, 2006. Pour des applications concrètes et fécondes du concept, voir Björn-Olav Dozo, « Sociabilités et réseaux littéraires au sein du sous-champ belge francophone », *Histoire et mesure*, n°24, 2009, p. 43-72 ; Björn-Olav Dozo, *Mesures de l'écrivain. Profil socio-littéraire et capital relationnel dans l'entre-deux-guerres en Belgique francophone*, Liège, Presses universitaires de Liège, « Situations », 2011.

¹⁰² Voir Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 167-256.

sur une méthode stricte, l'analyse structurale des réseaux sociaux, que nous n'avons pas retenue pour notre étude. Visant à reconstituer, mesurer et représenter le réseau dans lequel s'insèrent les agents du champ étudié, elle nécessite un grand nombre de sources et de données quantifiables qui s'avéraient difficiles ou délicates à obtenir auprès d'écrivains contemporains. Dans un emploi élargi, la notion semblait alors perdre de sa pertinence et de son efficacité pour notre travail, conformément à la mise en garde d'Alain Viala, à la fin de l'ouvrage *Les Réseaux littéraires* : « Ce qui implique également de ne pas rebaptiser “réseau” pour faire moderne des choses étudiées auparavant sous d'autres noms. Par exemple, je ne suis pas sûr que toutes les “écoles” et “groupes” littéraires aient fonctionné effectivement comme des réseaux ¹⁰³ ». Si le réseau offre certainement des ressources utiles pour appréhender des ensembles informels et faiblement institutionnalisés, il nous semble peu propice de le mobiliser pour l'analyse d'un groupe revendiqué comme tel en littérature contemporaine et qui, malgré certaines résistances à l'institutionnalisation, est nettement identifié. Nous l'emploierons toutefois, sans en faire le concept-clé de notre analyse, pour décrire le maillage amical et informel d'auteurs extérieurs au collectif qui gravitent autour d'Inculte et s'associent ponctuellement aux travaux du groupe.

Enfin, Denis Saint-Amand et David Vrydaghs ont proposé en 2008, dans le numéro 3 de la revue *CONTEXTES*, le concept de « conduite de vie » pour perfectionner l'étude des groupes littéraires. Emprunté à la sociologie religieuse de Max Weber, il se compose, comme l'expliquent les deux auteurs de l'article, d'un « ensemble de dispositions sélectionnées et valorisées par un groupe ¹⁰⁴ », incorporées et confirmées par chacun de ses membres. La conduite de vie assure ainsi une « fonction d'intégration » et une « fonction de régulation ¹⁰⁵ » de l'activité collective. Appliquée au groupe littéraire, elle offre un triple avantage. D'une part, alors que de nombreuses analyses se focalisent sur les phases de formation et de dissolution des groupes littéraires, elle permet de décrire le moment de routinisation, situé entre ces deux étapes. Elle offre une appréhension à la fois plus large et plus fine de ce qui s'y joue, la conduite de vie étant irréductible à l'observance d'un texte de loi (un manifeste en littérature, par exemple) ou des règlements énoncés par un chef de file, consistant davantage en « un ensemble de manières de faire, de sentir, de parler, de se tenir, qui, évaluées

¹⁰³ Alain Viala, « Pour un premier bilan », in Daphné de Marneffe, Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁴ Denis Saint-Amand, David Vrydaghs, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », *CONTEXTES*, n°3, 2008, <http://contextes.revues.org/2302> [consulté le 07 janvier 2016].

¹⁰⁵ *Id.*

positivement dans et par le groupe, constituent dès lors ce que Weber nomme “des incitations pratiques à l’action¹⁰⁶ ” ». Enfin, elle offre un outil complémentaire à la notion d’habitus pour démonter plus finement les mécanismes de rupture et de séparation, en dépassant la seule prise en compte des variations de capital ou d’habitus au sein du groupe. L’exemple surréaliste, parfaitement analysé par David Vrydaghs qui met au jour l’antagonisme entre plusieurs conduites de vie au sein du mouvement après l’époque des sommeils et revient sur la discipline du café imposée notamment par André Breton en 1925, montre cependant, comme le rappellent les auteurs de l’article, que « pour être pleinement efficace, ce mode de régulation de l’activité collective doit s’exercer en groupe restreint dont les réunions sont fréquentes voire quotidiennes¹⁰⁷ ». Inventée par Max Weber pour étudier notamment les sectes protestantes aux États-Unis, la mise en œuvre d’une conduite de vie, et donc son efficacité heuristique, supposent une « quotidianisation¹⁰⁸ » de l’activité collective. Cette condition semble mal s’appliquer au collectif Inculte, dont les réunions sont rares et les sociabilités irrégulières, à moins de considérer que les échanges de mails puissent constituer une forme de quotidianisation. D’autre part, cet outil vise avant tout à rendre compte de la vie interne d’un groupe littéraire, à l’éclairer de l’intérieur pour voir quels sont ses modes de régulation, les forces de dissolution qui l’animent, la gamme comportementale qui y est encouragée, tandis que notre perspective tend plutôt à étudier l’image construite par le collectif et projetée sur la scène littéraire, la façon dont il existe en tant qu’il s’expose, dans le texte ou hors du texte, en somme sa posture¹⁰⁹.

Propositions théoriques pour la définition d’une posture collective¹¹⁰

Pour étudier les modes de présence de l’écrivain contemporain, le concept de posture s’est massivement imposé dans le champ critique depuis une dizaine d’années. Il a été

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ Dans une communication prononcée à Lausanne sur Le Cercle Zutique, Denis Saint-Amand invite d’ailleurs à penser la complémentarité entre conduite de vie et posture collective pour l’analyse des groupes littéraires, « entre la dimension comportementale vécue et celle exposée » (Denis Saint-Amand, « Des postures collectives ? Sur les groupes littéraires fin de siècle », communication prononcée lors du colloque *Figures, ethos et posture de l’auteur au fil des siècles*, organisé à l’Université de Lausanne, les 20 et 21 juin 2013).

¹¹⁰ Ces quelques pistes théoriques font suite à la communication « Qu’est-ce qu’une posture collective ? Tentative de théorisation à travers l’exemple du collectif Inculte » que nous avons prononcée au Congrès international 2019 de la SELF XX-XXI, intitulé « Modes de présence et fonctions de l’écrivain dans la cité », le 14 septembre 2019 à Caen.

théorisé par Jérôme Meizoz dans plusieurs ouvrages et articles, à la suite de propositions d'Alain Viala, soucieux de ne pas réduire l'analyse des figures auctoriales à la simple détermination objective de leur habitus et de leur position. Dans sa définition minimale formulée par Jérôme Meizoz, la posture auctoriale est ainsi « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire¹¹¹ ». Elle repose sur l'articulation de deux éléments :

[...] simultanément elle se donne comme une conduite et un discours. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie¹¹².

La posture possède donc une dimension interne, l'*ethos*, notion désignant, depuis les orateurs antiques, l'image que l'énonciateur donne de lui-même dans son discours afin de garantir son efficacité, et une dimension externe, qui rassemble l'ensemble des conduites et des comportements assumés par l'auteur dans la sphère publique, depuis ses choix vestimentaires jusqu'à ses déclarations dans les médias. La posture auctoriale réside dans ces lignes de continuité ou de discordance entre ces deux niveaux. Son identification suppose donc de mener de front analyse interne des œuvres et analyse externe du contexte. La posture n'est pas une imposture : si elle participe d'une stratégie auctoriale, elle dépend aussi de choix inconscients ou de déterminations extérieures, étant en partie co-construite par d'autres instances du monde littéraire (éditeur, médias, pairs...). Surtout, comme le rappellent Denis Saint-Amand et David Vrydaghs dans le numéro de la revue *CONTEXTES* consacré à la notion, elle est « inéluctable dès lors qu'un agent entre dans le champ littéraire : en prenant part au jeu artistique, l'auteur accepte de se rendre public et, de ce fait, de diffuser une certaine image de soi¹¹³ ». Jérôme Meizoz s'est appuyé sur de nombreux exemples de l'histoire littéraire pour démontrer la pertinence de sa théorie : de la pratique du pseudonymat permettant à Romain Gary de se réinventer sous le nom d'Émile Ajar dans les années 1970, à la posture d'humilité vertueuse de Jean-Jacques Rousseau, héritée des philosophes de l'antiquité, et qui se manifeste tout autant dans ses écrits que dans ses tenues vestimentaires, en passant par Louis-Ferdinand Céline dont l'attitude durant les entretiens est conforme à l'*ethos* textuel oralisé et populaire, franc, voire brutal, jusqu'au cas Michel Houellebecq dont

¹¹¹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18.

¹¹² *Ibid.*, p. 21.

¹¹³ Denis Saint-Amand, David Vrydaghs, « Retours sur la posture », *CONTEXTES*, n°8, 2011, <http://journals.openedition.org/contextes/4712> [consulté le 13 mai 2020].

le chercheur a bien montré l'indistinction qu'il entretenait entre figures auctoriale et narratoriale. Si ces exemples montrent que la notion de posture s'applique prioritairement aux œuvres autobiographiques ou autofictionnelles, Jérôme Meizoz reconnaît également que la fiction peut participer de sa construction, en donnant notamment les exemples de *La Nouvelle-Héloïse* et du *Devin* de Jean-Jacques Rousseau :

Les lectrices et lecteurs identifient Saint-Preux à Rousseau : sensible, sans fortune, errant et souvent malheureux. De même distingue-t-on aisément dans *Le Devin* les valeurs illustrées par les choix de Rousseau : pauvreté, simplicité heureuse, rusticité¹¹⁴.

Les personnages de fiction, tout comme le ton d'un texte, son style, voire son rythme peuvent ainsi concourir, si on les analyse avec prudence, à l'établissement d'une posture littéraire, donnant ainsi à voir une figure auctoriale plus complète et éminemment singulière.

Chez Jérôme Meizoz, la posture semble en effet indissociable de l'idée de singularité. Le mot apparaît dans la définition minimale qu'il donne de ce concept, et constitue même le titre de son deuxième ouvrage sur la question : *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*. Pour le chercheur, l'articulation entre position et style énonciatif « est toujours singulière¹¹⁵ », et elle l'est d'autant plus en littérature contemporaine où la multiplication des prestations publiques amène les écrivains à se présenter comme de « grands singuliers¹¹⁶ ». Posture collective sonnerait donc comme un oxymore, la notion paraissant, de fait, inemployable pour l'étude des groupes littéraires. Jérôme Meizoz la distingue pour cette raison de celle de « scénographie », telle qu'elle est proposée par José-Luis Diaz dans *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*¹¹⁷, mieux à même, selon lui, de permettre l'analyse des figures et des positionnements collectifs en littérature :

Mais on voit aussi que les notions de scénographie et de posture visent des niveaux différents : la scénographie est un fait générique et collectif, propre, par exemple, à telle école ou mouvement. La posture, quant à elle, désigne la singularisation d'un positionnement auctorial : une tentative de se présenter comme unique, hors de toute appartenance¹¹⁸.

¹¹⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 29.

¹¹⁵ Jérôme Meizoz, « La fabrique de la posture (Dialogue avec David Martens) », in Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016, p. 173.

¹¹⁶ Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, op. cit., p. 27.

¹¹⁷ Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

¹¹⁸ Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, op. cit., p. 12.

Pourtant, cette notion n'exclut pas toute dimension collective. Tout d'abord en tant qu'elle met en jeu une multiplicité d'acteurs et d'instances qui la co-construisent, qu'il s'agisse des éditeurs, des médias, des pairs ou des critiques. D'autre part, si chaque écrivain tend à singulariser sa posture, il puise en même temps dans ce que Jérôme Meizoz nomme un « répertoire » postural :

Mais les postures elles-mêmes, si elles travaillent à se faire singulières, empruntent néanmoins à un legs collectif : elles puisent à un répertoire historique accumulé, par emprunts et reconfigurations de postures antérieures conservées dans la mémoire littéraire¹¹⁹.

La figure de l'écrivain-citoyen engagé ou du génie malheureux constituent autant des « familles posturales¹²⁰ » auxquels l'écrivain s'affilie, consciemment ou inconsciemment. Peut-on passer, toutefois, de cette dimension générique et verticale (historique) de la posture à l'horizontalité d'une posture groupale ? Jérôme Meizoz semble nous y inviter, lorsqu'il propose, dans *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, de s'intéresser aux postures des groupes de rock¹²¹. Ici et là, des tentatives d'expérimentation et de théorisation embryonnaires apparaissent depuis quelques années, comme le montrent les titres de certains articles ou communications : « Posture collective et survie organisationnelle. L'exemple de la fondation de L'Académie canadienne-française¹²² » d'Olivier Lapointe, « Mai 68, les avatars d'une posture générationnelle : ou comment Dany le Rouge est passé aux Verts¹²³ », de Sarah Sindaco, ou encore « Des postures collectives ? Sur les groupes littéraires fin de siècle¹²⁴ », prononcé par Denis Saint-Amand en 2013 à Lausanne. En 2009, le numéro 6 de la revue *COntEXTES* intitulé « Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire¹²⁵ » fait une large place à l'hypothèse d'une posture collective. On y compte en effet une dizaine d'occurrences de l'expression, appliquées aux postures surréaliste, situationniste ou bohème¹²⁶. Souvent

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁰ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 25.

¹²¹ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p. 12.

¹²² Olivier Lapointe, « Posture collective et survie organisationnelle. L'exemple de la fondation de L'Académie canadienne-française », in Denis Saint-Amand (dir.), *La Dynamique des groupes littéraires*, op. cit., p. 143-153.

¹²³ Sarah Sindaco, « Mai 68, les avatars d'une posture générationnelle », *COntEXTES*, n°8, 2011, op. cit.

¹²⁴ Denis Saint-Amand, « Des postures collectives ? Sur les groupes littéraires fin de siècle », art. cit.

¹²⁵ Geneviève Boucher et Pascal Brissette (dir.), « Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire », *COntEXTES*, n°6, septembre 2009, <http://journals.openedition.org/contextes/4458> [consulté le 19 janvier 2020].

¹²⁶ Voir p. 11, p. 12, p. 87, p. 113, p. 144, p. 179, p. 187, p. 197, p. 202, p. 205, p. 278.

mentionnée, elle y est cependant peu théorisée. On notera la proposition de définition d'Anthony Glinoyer qui, s'arrêtant sur « L'orgie bohème », analyse la posture collective comme « un réseau de figurations enté sur la position d'un groupe social polymorphe¹²⁷ ». Michel Lacroix propose quant à lui « d'introduire la série [...] des “postures de partage” ou “posture partagées¹²⁸” » en s'intéressant à la configuration éthylique des situationnistes. Il invite ainsi à « disposer d'un inventaire des diverses postures “du collectif” propres à la vie littéraire, mais aussi d'études se penchant sur les confrontations/négociations entre individus et groupes, telles que mises en discours et en texte », cette « dialectique entre singularité et collectivité¹²⁹ » constituant l'intérêt majeur de ce concept pour lequel il ouvre quelques pistes théoriques. C'est dans un entretien de Jérôme Meizoz avec David Martens, publié dans *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, que l'on trouve sans doute la réflexion la plus aboutie sur cet outil :

David Martens : « Toujours dans le sens d'une approche, disons “pluralisante” de la posture, penses-tu que l'on puisse utiliser la notion de posture à l'échelle d'un groupe ou d'un mouvement littéraire (romantiques, surréalistes, situationnistes), ce qui, à ma connaissance du moins, n'a guère été tenté jusqu'à présent ? Certes, le concept a été élaboré pour désigner des processus de “mise en scène de l'auteur”, pour reprendre le sous-titre du premier livre que tu as consacré à ce sujet. Mais, précisément, ne peut-on jusqu'à un certain point envisager le fonctionnement de certains groupes littéraires de façon analogue, dans la mesure où, en tant que ceux-ci sont régis par des principes communs, une autorité y est à l'œuvre qui détermine les modalités de création des auteurs qui en sont les animateurs et, partant, la réception de leur production ? Enfin, et dans le prolongement de ce questionnement, jusqu'à quel point peut-on, dans un groupe, individualiser et/ou singulariser la/les posture(s), et dans quelle mesure les éventuelles procédures de surveillance, de limitation de la labilité posturale, jouent-elles de façon spécifique ? »

Jérôme Meizoz : « Quand je me suis mis à étudier les postures d'auteur [...] j'ai peu à peu discerné un répertoire historique dans lequel l'écrivain puisait pour se présenter au public, dans ses conduites comme dans ses discours : Rousseau emprunte explicitement à Socrate, Jésus et François d'Assise. Il y a donc, par agrégation ou couches, des répertoires posturaux disponibles et les auteurs les intériorisent au cours de leur socialisation à la vie littéraire. Il me semble que ces répertoires peuvent être collectivement convoqués lorsqu'un ensemble d'auteurs se donne comme groupe, par l'énonciation manifestaire notamment. La publication d'un manifeste et la forte mise en scène des activités collectives (pensons au déroulement très codifié d'une soirée futuriste puis dada) contribuent à poser une norme d'action et d'énonciation, même si elle n'est pas entièrement explicitée. Le plus frappant, ce sont les conduites de vie surréalistes étudiées avec soin par David Vrydaghs. Mais on peut dire de même pour les cénacles romantiques (Anthony Glinoyer, Pascal Brissette), le groupe zutiste ou plus tard les futuristes (Henri Béhar) et situationnistes. Le groupe propose une posture : un *ethos* énonciatif prophétique, péremptoire et violent, chez les surréalistes, accompagné de conduites vestimentaires, gestuelles, d'un rapport à l'alcool par exemple. Mais chaque auteur se réapproprie singulièrement ces injonctions (c'est pourquoi je parle de fabrique des singularités) et joue en quelque sorte sa propre partition. D'où, à mon sens,

¹²⁷ Anthony Glinoyer, « L'orgie bohème », *CONTEXTES*, n°6, septembre 2009, *op. cit.*

¹²⁸ Michel Lacroix, « Un sujet profondément imprégné d'alcool », *CONTEXTES*, n°6, septembre 2009, *op. cit.*

¹²⁹ *Id.*

les fameuses “excommunications” surréalistes qui réagissent à une mauvaise interprétation de la norme posturale implicite¹³⁰. »

À la suite de ces réflexions, nous aimerions contribuer à la légitimation du concept de posture collective et formuler quelques propositions théoriques. Une première justification est d’ordre sociologique : la posture est indissociablement liée à la notion de position. Or, tout groupe littéraire occupe une position dans le champ, en concurrence avec d’autres agents collectifs ou individuels. Il est donc nécessaire de faire l’hypothèse qu’il produit dans le même temps une posture collective, qui serait la manière singulière de jouer de cette position commune. D’autre part, le groupe littéraire est le lieu par excellence de jonction entre des conduites et des discours, entre des pratiques, des sociabilités (soirées, performances, actes de violence, interventions publiques et politiques) et des productions collectives (tracts, manifestes, fictions, revues...), jusqu’à proposer, dans le cas des avant-gardes, un programme « art-vie-action¹³¹ », selon l’expression du fondateur du futurisme, Marinetti. L’étude des groupes littéraires se fait nécessairement à la confluence de la dimension rhétorique et actionnelle et appelle donc le concept de posture. Et ce d’autant plus qu’il emprunte beaucoup à la métaphore théâtrale : Jérôme Meizoz la décrit tour à tour comme « masque¹³² », « performance¹³³ » ou « dispositif scénique¹³⁴ ». De la bataille d’Hernani aux soirées dadaïstes, les groupes littéraires ont beaucoup joué de cette théâtralité, contribuant même à inventer les genres de la performance ou du *happening*. En art, le groupe se donne ainsi comme mise en scène, comme en témoigne la mythification des photos de groupe d’écrivains. La mobilisation du concept de posture collective s’avère d’autant plus intéressante pour l’étude des groupes contemporains que, comme l’a noté Jérôme Meizoz, les lieux et les formes d’intervention de l’écrivain se sont démultipliés (interviews, réseaux sociaux, festivals, résidences, rencontres et signatures, lectures publiques...) dans un champ marqué par une

¹³⁰ Jérôme Meizoz, « La fabrique de la posture (Dialogue avec David Martens), art. cit., p. 175-176.

¹³¹ Cité par Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, op. cit., p. 35.

¹³² En référence à la notion latine de *persona*. Voir : Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, op. cit., p. 19.

¹³³ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, op. cit., p. 9.

¹³⁴ Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d’incarnation*, op. cit., p. 39.

« injonction à la visibilité¹³⁵ » de plus en plus forte et une « publicisation du littéraire¹³⁶ » qui tend à faire de l'écrivain « une marque¹³⁷ ».

L'enjeu d'un tel outil théorique ne serait pas d'étouffer toute posture individuelle mais au contraire d'articuler de façon dynamique son étude à celle des postures collectives, qui ont, comme l'a bien souligné Michel Lacroix, « l'intérêt particulier de montrer les écrivains aux prises avec la double contrainte de la singularité et de la collectivité : comment se distinguer, comme écrivain, tout en adhérant à un groupe¹³⁸ ? ». On jouerait ainsi d'une posture collective comme un orchestre joue un concert, chacun suivant sa « partition » posturale dans un ensemble composé d'unissons, d'harmonies, de solos et de couacs. Elle résulterait ainsi du frottement de forces centrifuges (la tendance singularisante de la posture auctoriale) et de forces centripètes, que furent exemplairement dans l'histoire littéraire le manifeste, la figure du leader ou l'identification d'un adversaire. Ces moteurs de cohésion ou d'alignement postural peuvent ainsi, grâce à cet outil, être étudiés de façon cohérente et complète, depuis le mimétisme vestimentaire des membres de certains cénacles vis-à-vis de leur maître, jusqu'à l'analyse fine du lien entre la virulence de l'*ethos* et du ton manifestaire et l'éloge, voire la pratique de la violence qui ont marqué de nombreuses interventions publiques des groupes littéraires au XX^e siècle. Mais la posture collective permet aussi de ne pas limiter l'identification des normes communes à celles fixées par les seules autorités traditionnelles (texte-cadre ou chef de file), qui établiraient un dogme esthétique ou politique indiscutable. D'autres marqueurs posturaux pourraient être analysés, comme l'affiliation à un répertoire groupal préexistant (posture ludique, éthylique, révolutionnaire...), l'adoption d'*ethos* préférentiels reliant les œuvres des différents écrivains du groupe, ou la constitution d'une bibliothèque commune, faisant le lien entre postures collective et individuelles et *ethos* énonciatifs des différents membres du groupe, revendiquant et exploitant singulièrement les références ainsi élues. Ce concept semble ainsi plus adapté à l'étude des collectifs contemporains, qui se passent volontiers d'un leader ou d'un dogme esthétique ou idéologique, et n'adoptent pas toujours une conduite de vie, qui nécessite une fréquentation assidue et ne permet pas d'articuler aussi précisément texte et hors-texte, discours et conduites dans le cadre d'une performance collective globale servant une stratégie dans le champ

¹³⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁸ Michel Lacroix, « Un sujet profondément imprégné d'alcool », art. cit.

littéraire. La posture collective permet donc de repérer la façon dont se construit du commun en de tels groupements hétérogènes et intermittents, qui s'exposent dans des productions collectives et sur la scène littéraire. Mais comment articuler postures collective et individuelle ? Quel écart à la norme est toléré dans les groupes ? Quelle part de réappropriation individuelle est envisageable ? David Martens proposait, dans l'entretien avec Jérôme Meizoz, de nommer ces écarts possibles des « latitudes posturales¹³⁹ » et de réfléchir à une possible typologie des groupes selon leur degré de tolérance à ces latitudes : école, mouvement, collectif... S'instaure ainsi un subtil jeu stratégique pour les écrivains entre un alignement permettant de bénéficier de la visibilité offerte par le groupe et un nécessaire jeu de distinction. On pourrait faire l'hypothèse que, loin de recouvrir les postures individuelles, la posture collective tend au contraire, à des rythmes différents, à approfondir, renforcer, creuser leur singularisation par la fréquentation intense des autres membres et l'hypervigilance vis-à-vis de leurs positionnements intellectuels, politiques et esthétiques qui tendent à faire du groupe un champ dans le champ. En ce sens, la notion pourrait être utile pour étudier les cas de rupture analysés comme autant de discordances posturales qui articuleraient esthétique et sociologie, sans les réduire à la première explication, souvent secondaire mais survalorisée dans les études littéraires, ou à la seconde, qui attribue ces départs de façon parfois trop mécanique à une différence de capital ou d'habitus.

La posture collective constitue donc, selon nous, un outil global, cohérent et prometteur de saisie des phénomènes collectifs en littérature, dont nous proposons ici une première tentative de théorisation et d'expérimentation. Elle constituera ainsi la boussole conceptuelle de notre travail de recherche sur le collectif Inculte, résolument littéraire et s'inscrivant dans le cadre de la théorie des champs de Pierre Bourdieu.

Cartographie du collectif Inculte

Nous allons donc parcourir avec elle les différents territoires de cette carte inculte. Il s'agira de dessiner, au fil de quatre parties et de huit chapitres, la posture collective du groupe, en répondant à quatre grandes questions : Qu'est-ce que le collectif Inculte ? Qu'est-ce qu'un groupe littéraire après le siècle des avant-gardes ? Existe-t-il une littérature inculte ? Quels imaginaires et pratiques de la communauté expérimente-t-il ?

¹³⁹ Jérôme Meizoz, « La fabrique de la posture (Dialogue avec David Martens) », art. cit., p. 176.

Nous nous attacherons tout d'abord à camper le collectif dans le champ littéraire en nous demandant ce qu'est Inculte et qui sont ses membres. Il apparaît en effet comme un phénomène multiple, à la fois revue, collectif et maison d'édition. Nous reviendrons sur l'histoire emmêlée de ces différentes entités, leurs liens et leurs enjeux tout en dressant le portrait et la trajectoire de celles et ceux qui les ont faites. Nous décrirons dans un premier chapitre l'histoire de la première décennie inculte, entre 2004 et 2015, en explorant la trajectoire collective d'émergence puis de reconnaissance du collectif et de ses membres. Dans un deuxième chapitre, nous tenterons de situer plus précisément ses auteurs dans le champ littéraire, en étudiant leur inscription éditoriale qui témoigne de logiques de regroupement, au sein des maisons Verticales et Actes Sud notamment, mais aussi de dynamiques spécifiques.

La deuxième partie visera à ancrer Inculte dans l'histoire littéraire en l'inscrivant dans la longue tradition des groupes d'écrivains, afin d'éviter tout effet de myopie contemporaine et d'interroger la part d'héritage, de rupture et de réinvention qu'il met en œuvre vis-à-vis de ceux qui l'ont précédé. Dans le chapitre 3, nous lirons Inculte à la lumière de l'avant-garde, en montrant que le collectif a forgé son image à rebours de ses attributs principaux, récusant la figure du leader, le genre du manifeste, la pratique de la polémique ou la revendication révolutionnaire. Dans le chapitre suivant, nous montrerons que le collectif, dans le sillage des cénacles du XIX^e siècle, se fait le lieu d'une camaraderie littéraire renouvelée. Inculte apparaît ainsi comme un lieu de formation décisif pour ses auteurs mais aussi comme un mode de présence et de visibilité dans le champ contemporain, en phase avec le nouveau statut socio-économique de l'écrivain et les mutations de l'industrie culturelle. Sur les réseaux ou en festival, en résidence ou en librairie, dans le texte et hors du texte, les incultes dessinent ainsi une posture de solidarité et d'amitié littéraires, qui rejoue, par sa dimension festive et potache, la tradition des groupes artistiques.

Dans la troisième partie, nous tenterons de caractériser une littérature inculte. Si les membres du collectif se refusent à se doter d'un programme et poursuivent singulièrement leurs œuvres, Inculte apparaît malgré tout comme un espace d'élaboration et d'expérimentation en commun de préoccupations esthétiques convergentes. Avec l'objectif de rendre compte des sens possibles du mot *inculte* et en faisant dialoguer pour cela la revue, les ouvrages collectifs et individuels de ses écrivains, nous essayerons de définir les contours d'une littérature inculte, qui ne soit ni un dogme ou une doctrine, ni un simple catalogue d'affinités esthétiques fragmentaires. Nous montrerons, dans le chapitre 5, qu'elle consiste

d'abord en un effort de déhiérarchisation culturelle, prenant pour objets le football, la télé-réalité ou le rock, dans une veine à la fois joueuse et sérieuse, burlesque et démocratique. Démocratique, la littérature inculte l'est aussi, comme nous le verrons dans le chapitre 6, en tant que pratique amatrice des savoirs, des plus techniques aux plus spécialisés, jouant la figure de l'autodidacte contre celle du spécialiste, le libre arpentage des champs de la connaissance contre les territoires réservés de l'expertise.

Dans la quatrième et dernière partie, nous nous proposons d'explorer les écritures, les expériences et les imaginaires de la communauté produits par Inculte. Dans le chapitre 7, nous analyserons le collectif comme une scène de lecture deleuzienne. Ses écrivains s'attachent en effet à révoquer la notion d'identité et font l'éloge, dans leurs œuvres comme dans leurs pratiques, d'un désir de dispersion anti-individualiste qui entre en contradiction avec les lois singularisantes du champ littéraire. Cette pensée de la multitude et du commun dessine aussi une certaine politique, que nous interrogerons dans le dernier chapitre. À la croisée de l'héritage sartrien et avant-gardiste et en résonance avec les formes contemporaines de militantisme, le collectif Inculte nous invite à penser à nouveaux frais la question de l'engagement dans la littérature d'aujourd'hui.

**PARTIE I : TRAJECTOIRES
INDIVIDUELLES ET COLLECTIVE
D'INCULTE (2004-2015)**

« *Inculte* ? Connais pas. C'est qui ces incultes¹ ? » s'interrogeaient, selon les incultes eux-mêmes, certains des écrivains sollicités pour contribuer aux *Devenirs du roman* en 2007. Qu'est-ce qu'Inculte ? Un collectif ou une avant-garde ? Un réseau ou une esthétique ? Une génération ou un mouvement ? Et qui sont les incultes ? Qui sont les romanciers, éditeurs, philosophes et traducteurs qui composent ce « groupe à géométrie variable » ? Il s'agira donc dans cette première partie de parcourir les différents référents du terme *inculte*, d'abord revue, puis collectif et enfin maison d'édition, tout en dressant le portrait de la dizaine de membres qui les animent ou les ont animés : en somme, camper Inculte dans le champ contemporain. De 2004, année de fondation de la revue, à 2015, qui voit pour la première fois un de ses membres remporter le prix Goncourt, cette aventure éditoriale correspond ainsi à une double émergence, celle d'un groupe et celle, multiple et différenciée, de ses écrivains, pour qui le collectif a joué comme lieu décisif de formation et de visibilité. Nous souhaiterions donc décrire ici une dynamique commune qui n'épuise pas la diversité des trajectoires individuelles mais en constitue une composante importante, à des moments et des titres divers. Pour cela, nous proposons de faire la chronique d'Inculte et d'en dresser la cartographie. Dans un premier chapitre, nous étudierons l'histoire de cette première décennie inculte. Nous reviendrons sur la progressive constitution du groupe, composé majoritairement, à ses origines, de jeunes romanciers entrants ou dominés dans le champ littéraire. Nous traverserons ensuite son corpus commun, de la revue aux ouvrages collectifs, par lequel ses membres illustrent une manière inculte et dotent peu à peu ce nom d'un contenu esthétique, philosophique et politique. Par là, ils forgent leur posture commune et leur reconnaissance collective, quoique contrastée, par les pairs, la presse ou l'université. Puis nous nous attacherons, dans le chapitre 2, à situer ces différents auteurs dans l'espace littéraire du XXI^e siècle, à partir de l'analyse de leur trajectoire éditoriale en particulier. Souvent regroupés chez les mêmes éditeurs, notamment Actes Sud et Verticales, les incultes entretiennent avec ces maisons une affinité posturale forte qui tend à dessiner une dynamique collective sans effacer la singularité de leurs positions.

¹ Collectif, *Devenirs du roman*, « Avant-propos », Paris, Inculte/Naïve, 2007, p. 12.

CHAPITRE I : HISTOIRE DU COLLECTIF INCULTE : DE L'EMERGENCE A LA RECONNAISSANCE (2004-2015)

L'histoire d'Inculte est celle d'une triple institutionnalisation : d'une revue, d'un collectif et d'une maison d'édition. Lancée en 2004 par Jérôme Schmidt, Benoît Maurer, Oliver Rohe et Maxime Berrée, la revue est le ferment de cette histoire. C'est elle qui rythme jusqu'en 2011 et au fil de ses vingt numéros, l'activité et les sociabilités collectives de la dizaine d'écrivains, philosophes et traducteurs qui l'animent. Rapidement, son comité de rédaction se fait collectif, Inculte devenant un lieu de formation et de fête pour les jeunes romanciers qui le composent, qui se lisent, expérimentent de nouvelles formes, bâtissent au fil des discussions et des numéros de la revue une bibliothèque en partage et trament dans l'écriture commune le fil de leur poétique en devenir. Revue, collectif, Inculte devient ensuite en 2009 une maison d'édition, qui fait la part belle à la littérature américaine, accueille aussi certains projets individuels des membres du groupe et publie ses productions collectives, conçues comme un prolongement de la revue après son arrêt en 2011. Du premier numéro de la revue, paru en 2004, jusqu'au prix Goncourt de Mathias Énard pour *Boussole* en 2015, se dessine ainsi une trajectoire collective d'émergence que nous souhaiterions étudier en retraversant les dix premières années d'Inculte. Il s'agira ici de parcourir l'ensemble de ce corpus commun pour dresser le portrait d'Inculte par ses œuvres. Quelle pratique et quelle esthétique communes se dessinent au cours de ces dix années ? Comment la réputation du collectif évolue-t-elle parallèlement à celle de ses membres ? Quelles sont les principales étapes de cette histoire ? Nous analyserons ici les moments et les raisons de cette triple légitimation d'Inculte, en étudiant au fil de sa chronologie et de ses œuvres, ses tâtonnements esthétiques et ses bifurcations éditoriales, ses réussites et ses échecs et la façon dont trajectoire collective et individuelle s'entremêlent pour ses membres.

I. 2000-2004 : De *Chronic'Art* à *Inculte*

L'aventure inculte commence au début des années 2000, dans les bureaux de *Chronic'art*. Les quatre futurs fondateurs de la revue *Inculte* travaillent alors au sein du

magazine culturel² : Benoît Maurer, Jérôme Schmidt, Maxime Berrée, et Oliver Rohe. Les deux premiers, nés respectivement en 1976 et 1977, sont originaires de Nancy et se connaissent depuis le collège. Correspondant dès l'âge de 16 ans pour le magazine anglais *Wire*, consacré à la musique d'avant-garde, Jérôme Schmidt travaille également pour *Chronic'art* depuis 1997, comme chroniqueur musique et livres. Après un DEA en littérature américaine, il déménage à Paris en 1999 pour devenir rédacteur en chef du site web. Il y fait engager Benoît Maurer comme pigiste jeux vidéos, après que ce dernier a mené des études en lettres modernes et en histoire de l'art à l'École du Louvre. Travaillant ensuite à la version papier du périodique, dont le premier numéro sort en septembre 2001, Jérôme Schmidt côtoie également Oliver Rohe au sein de la rédaction. Né en 1972 au Liban, d'un père comédien allemand et d'une mère issue de la grande bourgeoisie arménienne, Oliver Rohe arrive en France en 1990 où il suit, après le lycée, des études de droit et de langues orientales à Paris. S'il ne dispose pas d'une formation littéraire classique comme Benoît Maurer et Jérôme Schmidt et se présente volontiers comme un lecteur « autodidacte³ », il devient toutefois responsable du domaine littéraire au sein du magazine, alors qu'il écrit son premier roman. Il recrute Maxime Berrée au sein de la rubrique « Livres », ce dernier, né en 1977, disposant déjà d'une solide formation universitaire dans les métiers de l'édition⁴ et d'une première expérience professionnelle dans le milieu au sein de la maison Pétreille. L'expérience à *Chronic'art* est pourtant de courte durée : Jérôme Schmidt et Oliver Rohe donnent leur démission en septembre 2002 suite à la censure d'un article de Pierre Bottura par le propriétaire du magazine, Léo Scheer. Quelque temps après, soucieux de mener un projet dont il ait la pleine maîtrise, Jérôme Schmidt propose à Oliver Rohe de créer un nouveau périodique culturel : *Inculte*. Pour brève qu'elle ait été, cette expérience n'en reste pas moins décisive pour le projet de la future revue, jouant à la fois comme lieu de formation et de rencontre mais aussi comme contre-modèle. S'ils imaginent d'abord *Inculte* comme un magazine grand format, à la manière de *Chronic'art*, les deux amis souhaitent toutefois se soustraire au rythme de lecture et de publication imposé par la presse culturelle :

On voulait arrêter la presse culturelle parce que c'est l'enfer, vous recevez deux cents livres par jour, vous ne les lisez pas. On voulait renouer avec le principe des revues, être hors

² Le magazine est d'abord publié en ligne avant de paraître sous format papier en 2001.

³ « Je me considère vraiment comme un autodidacte, bien que le droit m'ait apporté une vraie structuration intellectuelle. De toute la bande, je dois sans doute être le plus autodidacte » (Cf Annexes, « Entretien avec Oliver Rohe »).

⁴ Maxime Berrée intègre l'IUT métiers du livre à Bordeaux, puis continue ses études à l'IUP de Paris XIII-Villetaneuse.

actualité, des textes longs, etc. Mais on voulait la proposer dans un format kiosque pour que ce soit un public plus large⁵.

Cette pratique de lecture intensive est toutefois précieuse, pour Oliver Rohe notamment, qui découvre ainsi la littérature contemporaine, ses auteurs et ses enjeux ⁶. Magazine transdisciplinaire, allant de la littérature aux séries en passant par les jeux vidéo, *Chronic'art* offre aussi un espace de savoir déhiérarchisé, comme le sera *Inculte*. Le nom même de la future revue, qui exprime cette indifférence aux intimidations culturelles, a d'abord été inventé par Jérôme Schmidt comme désignation alternative à *Chronic'art*, suite à un procès de *Technikart*⁷. Surtout, les quatre amis acquièrent durant ces années une première connaissance du monde éditorial et commencent à tisser un réseau au sein du monde littéraire.

C'est dans ce réseau que Jérôme Schmidt et Oliver Rohe puisent les noms des contributeurs du premier numéro du magazine *Inculte*. Claro est né en 1962, d'un père assureur et d'une mère salariée d'une maison d'édition juridique. Issu d'une famille passionnée par la lecture, Claro mène ses trois premières années d'études en classes préparatoires littéraires à Lakanal, puis s'inscrit à la Sorbonne avant d'abandonner, déçu par le manque d'attention au contemporain à l'université. Il se tourne alors vers le monde de l'édition, devenant correcteur pour Le Seuil en 1986, année durant laquelle il publie son premier roman, *Ezzelina*, chez Arléa, puis traducteur depuis l'anglais. Deux des auteurs qu'il a traduits, Mark Danielewski et James Flint, sont invités lors de soirées organisées par Jérôme Schmidt à la Cigale pour *Chronic'art* autour de la littérature et de la musique, permettant à ce dernier de faire la rencontre du traducteur. Bruce Bégout appartient quant à lui au monde universitaire : ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de philosophie et docteur, le chercheur, né en 1967, est alors maître de conférences à l'université de Picardie. C'est à l'occasion de la publication de son premier essai chez Allia, *Zéropolis. L'expérience de Las Vegas*, en 2002, que Jérôme Schmidt prend contact avec lui. Mathieu Larnaudie est quant à lui âgé de 25 ans lorsqu'il fait la rencontre de Jérôme Schmidt et d'Oliver Rohe. Fils d'un

⁵ Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt ».

⁶ Oliver Rohe décrit ainsi son expérience à *Chronic'art* : « Passée cette écume qui m'agaçait, j'ai quand même découvert des choses passionnantes, j'ai un peu compris le système éditorial, ça m'a aussi appris à écrire de manière plus régulière et j'ai rencontré des gens avec qui j'ai fait du chemin, qui sont depuis lors des amis proches. » (Cf. Annexes, « Entretien avec Oliver Rohe »).

⁷ Interrogé sur les origines du nom, Jérôme Schmidt s'explique ainsi : « Oui, c'est moi, mais je ne sais plus ni comment ni pourquoi. Ça date de *Chronic'art* : on venait de lancer le magazine papier, on avait eu un procès de *Technikart*. On cherchait un nom alternatif à la revue, au cas où on perdait ce procès. En fait, on a gagné le procès, on a pu garder le nom. Et on a gardé ce nom *Inculte* en tête, qui a bien marché » (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »).

cadre dans la grande distribution et originaire de la région bordelaise où il a obtenu une licence de lettres, le jeune écrivain s'est ensuite rendu à Paris pour achever ses études de lettres et de philosophie, commençant même une thèse qu'il ne finira pas. Il vient de sortir son premier roman, *Habitations simultanées*, aux éditions Farrago. C'est à cette occasion qu'il noue ses premiers contacts avec les membres de *Chronic'art* qui l'invitent à faire une lecture lors de manifestations organisées à la Cigale et à Saint-Ouen. Mathieu Larnaudie entre alors dans l'espace littéraire par le pôle de la poésie et de la littérature expérimentale. Il dispose d'une solide connaissance du monde des revues, qu'il lit assidûment depuis sa jeunesse bordelaise⁸ et qu'il fréquente depuis son arrivée à Paris, le comité de rédaction d'*EvidenZ* en particulier, revue poétique et philosophique existant depuis 2002. Comme lui, Oliver Rohe est primo-romancier, publiant son premier récit, *Défaut d'origine*, en 2003 chez Allia. C'est par ce premier livre qu'Oliver Rohe fait la rencontre, début 2004, de deux autres jeunes écrivains qui complètent cette première équipe de contributeurs : François Bégaudeau et Arno Bertina. Les trois auteurs se lient d'amitié lors de l'édition « Bleu » de la Fête du livre de Bron les 6 et 7 mars 2004. Nés en 1971 et 1975, François Bégaudeau et Arno Bertina ont tous les deux suivi un cursus littéraire qui les a menés à l'agrégation et au CAPES de lettres modernes avant de devenir enseignants en région parisienne. Ils publient, la même année qu'Oliver Rohe, *Jouer juste* chez Verticales, premier roman de François Bégaudeau, et *Appoggio* chez Actes Sud, second roman d'Arno Bertina après *Le Dehors ou la migration des truites*, qui avait connu un succès critique. Enfin, un autre jeune romancier, également rencontré en festival⁹, gravite autour de ce projet naissant : Mathias Énard. Né à Niort en 1972, d'un père éducateur et d'une mère orthophoniste, le jeune écrivain a publié son premier livre *La perfection du tir* en 2003 chez Actes Sud, qui remporte le prix des cinq continents de la Francophonie. Le roman se déroule en pleine guerre civile dans un pays du Proche-Orient, région où Mathias Énard s'est rendu à de nombreuses reprises durant les années 1990, après des études d'arabe et de persan à l'Inalco à Paris. Installé à Barcelone depuis 2000, il est sollicité par les initiateurs du projet, à qui il fournit une traduction d'un texte espagnol pour le premier numéro du périodique. Ces écrivains composent, selon des degrés d'implication

⁸ Interrogé par Thierry Guichard, Mathieu Larnaudie revient pour *Le Matricule des Anges* sur son parcours de lecture durant ses années bordelaises: « Je lisais toutes les revues, souvent sur place, dont *Le Matricule*, *L'Atelier du roman*, *NRV* de Beigbeder qui m'énervait beaucoup, *Perpendiculaire* dont l'entretien avec Lamarche-Vadel dans son premier numéro m'a fait lire tout Lamarche-Vadel, etc. J'étais informé sur tout ce qui se passait dans la littérature contemporaine » (Thierry Guichard, « Se faire une place. Entretien avec Mathieu Larnaudie », *Le Matricule des Anges*, n°172, avril 2016, p. 17).

⁹ Mathias Énard fait la connaissance de Claro et d'Oliver Rohe en 2003, lors du festival « Livresse » de Charleroi.

divers, la première équipe des contributeurs d'*Inculte*. Leur connaissance de la littérature contemporaine, des références philosophiques communes et un rapport affirmé au monde anglo-saxon, comme objet philosophique ou comme matière à traduction, peuvent expliquer, en partie, leur recrutement. L'homogénéité générationnelle, mise en avant par Oliver Rohe qui explique aux *Inrocks* que « notre parti pris initial était de faire écrire des gens de notre génération¹⁰ », est réelle, la plupart des auteurs étant née dans les années 1970, mais à relativiser, comme le fait d'ailleurs Jérôme Schmidt, qui a sollicité Claro et Bruce Bégout¹¹. C'est bien plutôt leur condition d'entrants ou de dominés qui unit les différents participants¹² : Claro a certes publié huit romans entre 1986 et 2002, mais dispersés chez de petits éditeurs et peu remarqués, tandis que Bruce Bégout n'a encore publié aucune fiction, même s'il publie son premier essai dans une maison d'édition littéraire plutôt réputée, Allia. Les autres écrivains sont primo-romanciers, à l'exception d'Arno Bertina qui a publié deux ouvrages. Le noyau des premiers contributeurs au projet de magazine se compose ainsi d'auteurs dominés mais insérés dans le champ littéraire¹³. Alors que se constitue ce premier comité *Inculte*, ses fondateurs recherchent les fonds nécessaires au lancement du magazine. Fin 2003, ils fondent tous les quatre une SARL nommée *Inculte* et dotée de seulement 300€. La maquette d'un premier numéro, très proche de celui de la future revue¹⁴, est mise au point pour être présentée à des investisseurs. Après plusieurs refus, sur le conseil d'Anne Guérand, éditrice au Diable Vauvert, les quatre initiateurs rencontrent Jean-Claude Fasquelle, alors PDG de Grasset. L'éditeur leur offre 10000€ pour mettre en œuvre leur projet et les présente à un homme de presse désireux d'investir dans l'entreprise¹⁵. Son retrait tardif les conduit finalement à modifier leur ambition éditoriale et à renoncer au format magazine, trop coûteux, pour adopter celui de la revue.

¹⁰ Elisabeth Philippe, « Bande à part », *Les Inrocks*, n°958, du 9 au 15 avril 2014, p. 47.

¹¹ À la question de savoir si l'âge était un critère de recrutement pour la revue, Jérôme Schmidt répond : « Pas du tout, mais ce sont souvent des hasards » (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »).

¹² Cf. Annexes, « Publications des auteurs du collectif parues avant et après leur première contribution à la revue *Inculte* ».

¹³ Ils publient ainsi chez des éditeurs moyens ou chez de petits éditeurs réputés, sont invités dans les festivals, connaissent une discrète réception critique dans la presse spécialisée ou nationale et disposent déjà pour certains (Claro, Arno Bertina, François Bégaudeau...) d'une solide expérience de publication en revue.

¹⁴ Par son rubriquage notamment et son dossier, consacré à l'écrivain W.G. Sebald, comme l'est le dossier du premier numéro de la revue *Inculte*.

¹⁵ Promettant emplois, matériel et bureaux, l'homme de presse cherche en fait, d'après Jérôme Schmidt, à gagner du temps pour lancer un magazine littéraire concurrent, *Topo*.

II. 2004-2006 : de la naissance d'*Inculte* à la création du collectif

Inculte paraît pour la première fois en 2004 et compte, deux ans plus tard, une dizaine de numéros. Durant ces années d'intense travail commun se dessine le portrait tâtonnant de la revue philosophique et littéraire où se forme peu à peu le collectif *Inculte*.

1. 2004 : *Inculte*, portrait du premier numéro

En septembre 2004 paraît en librairie le premier numéro d'*Inculte*. Composé de 128 pages, le périodique se présente comme une « revue littéraire et philosophique ». À cause du manque d'investisseurs, les initiateurs du projet ont dû renoncer au grand format magazine, ainsi qu'à une diffusion en kiosques. Ils en prennent même le contre-pied : influencés par les éditions Allia, ils adoptent un format poche inhabituel pour les revues. La police de petite taille, un papier de qualité moyenne ainsi que de petites illustrations en noir et blanc donnent un aspect « *cheap*¹⁶ » à la revue. Si cette évolution est en grande partie due à des contraintes d'ordre économique et à la dimension artisanale de ces premiers numéros, elle marque aussi, d'après Mathieu Larnaudie, une volonté de se distinguer de l'offre revuiste :

On trouvait qu'*Inculte* sonnait de façon radicalement et résolument différente des revues littéraires à l'époque. C'étaient souvent [...] de très beaux objets, avec un certain luxe de publication, [...]. Et nous on a décidé de faire un peu l'inverse, c'est-à-dire un truc au contraire très *cheap* qui pouvait se mettre dans une poche, circuler comme ça, sur un papier un peu dégueu, un tout petit format. On voulait vraiment prendre le parti inverse et donc *Inculte* nous semblait aussi refléter l'attitude qu'on avait par rapport à l'offre éditoriale qui prédominait dans le champ des revues à ce moment-là¹⁷.

Les revues qui commencent à paraître au tournant des années 2000 confirment l'analyse de Mathieu Larnaudie, en particulier dans le domaine de la poésie¹⁸. *Inculte* se démarque, au moins graphiquement, de ces parutions par le choix du format¹⁹ et d'une couverture provocante : un gros chien noir aux yeux rouges sur fond blanc, qui rompt avec les habitudes graphiques plus adoucies de nombreux périodiques littéraires. Le prix enfin est un élément différenciant : la revue est vendue à seulement 5€, là où la plupart des revues ont des tarifs

¹⁶ Expression employée par Mathieu Larnaudie lors de la soirée « Écrire en collectif » qu'il organise le 2 mars 2016 au Triangle (Rennes), avec Alexandre Civico et Hélène Gaudy.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ On peut penser à la revue *Nunc*, qui commence à paraître en 2002, dont chaque numéro s'accompagne d'illustrations d'un artiste et connaît plusieurs tirages de luxe. En dehors du champ de la poésie, deux revues lancées dans le sillage de Flammarion au début des années 2000 (*Décapage* et *Bordel*) se distinguent aussi, malgré leur nom, par une grande qualité graphique.

¹⁹ Il faut noter toutefois que ce choix n'est pas inédit pour une revue littéraire, comme le montre l'exemple des *Épisodes*, paru entre 1997 et 2003.

moyens entre 10 et 15€²⁰. Permis par la contribution financière de Jean-Claude Fasquelle et conforme à l'esprit « poche » de la revue, ce tarif bas, s'il favorise les ventes du premier numéro qui atteignent les 1800 exemplaires, est aussi une prise de risque économique dans une industrie en crise²¹. Comme l'écrit Sophie Barluet, autrice d'un rapport sur le sujet, « le lien d'évidence entre le monde de la revue et celui du livre s'est distendu, notamment dans le domaine de la littérature²² ». Les maisons d'édition n'encouragent plus comme autrefois ce type d'aventure communautaire, comme en témoigne la fin brutale de *Perpendiculaire* en 1998. L'originalité d'*Inculte* tient à cela qu'elle témoigne de cette cassure, la revue n'émanant d'aucune maison existante et réunissant, dès le premier numéro, des écrivains d'éditeurs différents, en même temps qu'elle réactive le modèle traditionnel d'un rassemblement d'auteurs dominés, à qui elle va servir de laboratoire et de lieu d'émergence.

Nulle déclaration péremptoire pourtant, pas de mot d'ordre tonitruant ou de revendication de rupture. Le métadiscours de la revue se limite au sous-titre « Revue littéraire et philosophique » et au descriptif donné en quatrième de couverture :

À mi-chemin entre la revue et le magazine, *Inculte* propose tous les deux mois un large panorama sur la littérature et la pensée contemporaines à travers un long entretien, des interventions d'écrivains, un dossier complet et des notes de lecture.

L'hybridité revendiquée témoigne davantage de la genèse d'*Inculte* que de sa forme finale qui s'inscrit clairement dans la catégorie des revues. L'ambition panoramique du périodique en témoigne, qui se donne comme objet « la littérature et la pensée contemporaines », rappelant le sous-titre d'*Inculte*. Ce double positionnement reflète la composition sociologique des membres du comité de rédaction : la plupart d'entre eux a suivi en effet un cursus littéraire ou

²⁰ C'est ce qu'on peut lire dans l'étude réalisée par Sophie Barluet, *Les Revues françaises aujourd'hui : entre désir et dérives, une identité à retrouver*, Rapport de mission pour le Centre National du Livre, avril 2006, p. 78.

²¹ Comme l'a montré Sophie Barluet dans son rapport, les revues ont perdu de leur audience et de leur influence : plus de 75% des revues aidées par le CNL en 2005 ont ainsi une diffusion inférieure à 1000 exemplaires (*Ibid.*, p. 9). « Au total, écrit Sophie Barluet, la proportion des revues diffusées à plus de 1000 exemplaires a baissé en huit ans de près de 26% » (*Ibid.*, p. 80), creusant l'écart entre les cinq grandes revues historiques tirant à près de 10000 exemplaires et les petites revues qui dépassent rarement les 750 exemplaires vendus. Si leur nombre continue d'augmenter, elles sont de plus en plus marginalisées dans le champ culturel : elles sont peu recensées dans les médias et peu visibles en librairie, à cause de mises en place de plus en plus aléatoires. Elles se caractérisent en outre par une tendance à l'éclatement et à la spécialisation qui témoigne d'une modification de la figure de l'intellectuel. Les revues littéraires n'échappent pas à cette évolution. Concurrencées par le modèle du magazine, elles ne semblent plus jouer le « rôle de laboratoire » (*Ibid.*, p. 15) qu'elles ont longtemps joué pour les écrivains entrants, dont l'émergence tient aujourd'hui plutôt à l'effet premier roman et à la multiplication des prix littéraires.

²² *Ibid.*, p. 38.

philosophique, voire les deux²³. Le premier numéro fait cependant la part belle à la littérature : Jérôme Schmidt mène un entretien avec l'écrivain américain William Gibson, tandis que le dossier porte sur l'œuvre de W.G. Sebald, mort deux ans plus tôt. Mais l'ambition des textes qui émaillent le premier numéro est de mêler analyse littéraire et réflexion philosophique, effort de commentaire et exercice d'écriture. Les rubriques sont assez conventionnelles et obéissent à la répartition traditionnelle entre « le cahier de création, l'espace conceptuel et les notes de lecture²⁴ », mise en lumière par Bruno Curatolo. L'importance accordée à la littérature étrangère, américaine notamment, singularise toutefois ce premier numéro au sein du paysage revuiste. Portée par Jérôme Schmidt, qui a étudié la littérature américaine et a défriché ce domaine lors de l'expérience *Chronic'art*, mais aussi par la présence du traducteur Claro, qui commente ici l'enquête de W.T. Vollmann qu'il a traduite pour Actes Sud²⁵, elle est manifeste dans toutes les rubriques du premier numéro : de l'entretien au dossier, incluant notamment des textes d'Enrique Vila-Matas et William T. Vollmann, en passant par les textes de création²⁶ et jusqu'aux notes de lecture où sont recensés davantage d'ouvrages d'auteurs étrangers²⁷ que français. Hors de la caractérisation de « revue littéraire et philosophique », aucune déclaration liminaire ne vient justifier le positionnement d'*Inculte*. Si manifestes et mots d'ordre se font plus rares dans les revues depuis la fin du XX^e siècle²⁸, l'absence presque totale de métadiscours est une marque d'originalité paradoxale de la revue, dont les gestes de distinction se limitent aux marques visibles du nom et de la couverture. À ce stade, sans doute témoigne-t-elle davantage de l'imprécision du projet et de l'instabilité du comité de rédaction que d'un véritable positionnement collectif. Cette hésitation ouvre cependant l'espace d'un tâtonnement fécond

²³ Voir chapitre 6 pour une analyse plus détaillée du cursus universitaire des membres du collectif.

²⁴ Bruno Curatolo, « La part des revues », in Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2013, p. 233.

²⁵ Voir Claro, « *Rising up and rising down*. Une généalogie de la violence », *Inculte*, n°1, septembre 2004, p. 70-78.

²⁶ On y retrouve notamment un texte de l'écrivain américain James Flint.

²⁷ Enrique Vila-Matas, Mario Perniola, Bruce Benderson, Rick Moody.

²⁸ C'est ce dont témoignent exemplairement les débats « Revues en vue. De quelques revues de création littéraire », organisés du 10 au 13 juin 1999 à la médiathèque Pierre Bayle de Besançon. Plusieurs membres des revues conviés aux débats rejettent la tentation manifestaire ou la tendance au métadiscours, à l'image de Pierre Jourde, déclarant, pour la revue *Hespéris* : « La généralité et le mot d'ordre peuvent être du nombrilisme bien caché. Nous avons donc voulu faire exactement l'inverse. Pas de mot d'ordre. » (Collectif, *Revue en vue. De quelques revues de création littéraire françaises*, Besançon, Centre Régional du livre de Franche-Comté, 1999, p. 15) ou de Bernard Desports, de la revue *Ralentir travaux*, expliquant : « Toute cette théorisation, avec ses mises en garde, me semble d'abord désuète, dérisoire, et inutile » (*Ibid.*, p. 20).

qui permet à chaque contributeur de définir les enjeux d'une telle revue. Dans son article « À propos de *pas de deux* de Pierre Parlant », Arno Bertina définit ce que pourrait être l'ambition d'*Inculte*, à savoir soutenir et rendre visibles les textes et les auteurs que le marché éditorial ignore, comme il l'explique en marge de sa contribution :

Il y en a d'autres [des textes] qui mettent leur tête à prix, parient sur eux-mêmes et sont autant d'invitations aux lecteurs, autant d'appels, et ils ont du mal à être publiés. On ne saurait s'y résoudre. Les revues littéraires sont une façon de ne pas s'y résoudre, qui souvent se montrent plus curieuses et audacieuses²⁹.

Lieu de curiosité ou d'audace, la revue, selon Arno Bertina, doit servir à mettre en lumière ces textes qui « mettent leur tête à prix », en l'occurrence *pas de deux*, qu'aucun éditeur n'a alors publié. D'emblée elle se conçoit comme un espace de réparation et de coopération et non de distinction ou de rivalité : Arno Bertina rend hommage à l'auteur Pierre Parlant mais aussi à la revue *L'Animal*, qui publie certains des extraits du livre, désamorçant ainsi l'imaginaire des luttes fratricides entre revues concurrentes. François Bégaudeau est quant à lui le premier à employer, comme adjectif, le mot *inculte* dans un article. Intitulé « Loto inculte », il se présente comme un pronostic pseudo-rationnel de la journée de Ligue 1 de football du 16 septembre 2004, soit juste après la publication du premier numéro. Reproduisant le style conversationnel des parieurs, ce texte volontiers loufoque³⁰ propose à son lecteur un ticket gagnant pour la dixième journée. Au-delà de la qualité humoristique de la contribution, c'est l'emploi du mot *inculte*, dans le titre et la contribution, qui est remarquable : il s'agit en effet de la seule occurrence du terme dans le numéro³¹. S'il ne précise pas la nature des objectifs, des ambitions poétiques ou politiques d'*Inculte*, François Bégaudeau esquisse avec ce titre les contours d'une tonalité inculte : le plaisir du jeu opposé à l'esprit de sérieux et la pratique d'une littérature qui ne dédaigne pas la culture populaire.

²⁹ Arno Bertina, « À propos de *pas de deux* », *Inculte*, n°1, p. 55.

³⁰ « Sur Ajaccio-Strasbourg vous jouerez N comme nul car Ajaccio compte sept lettres et Strasbourg dix, ce qui est à peu près, ne chipotons pas il y a de grosses sommes en jeu, équivalent » (François Bégaudeau, « Loto Inculte », *Inculte*, n°1, p. 113).

³¹ C'est bien ce que note Bertrand Leclair dans la recension qu'il fait de ce premier numéro pour *La Quinzaine littéraire* : « Pourquoi ce titre ? Rien ne l'explique, ni ne le justifie, surtout pas le sous-titre de cette nouvelle "revue littéraire et philosophique" au prix et au format d'un (petit) livre de poche » (Bertrand Leclair, « D'une quinzaine l'autre », *La Quinzaine littéraire*, n°886, 16-31 octobre 2004, p. 2.

2. De la revue au collectif (n°2-n°9)

Entre novembre 2004 et mars 2006, huit numéros de la revue sont publiés à un rythme bimensuel³² où s'expérimente une manière inculte, tandis que le comité de rédaction se stabilise pour former, peu à peu, un collectif d'écrivains.

1. Inculte, revue de littérature étrangère ?

Au-delà de quelques modifications mineures dans les rubriques³³, les huit numéros suivants confirment les orientations du premier numéro, celui d'une revue littéraire et philosophique largement ouverte aux œuvres étrangères, américaines en particulier. Ainsi, sur 118 contributions (entretiens compris) entre les numéros 1 à 9, 31 sont issues de traductions, dont une majorité (22) depuis l'anglais. Un quart des textes provient ainsi de la littérature étrangère. Les entretiens en particulier sont un lieu d'accueil de la création internationale : sur huit interviews, trois sont réalisées avec des romanciers américains (William Gibson, Bret Easton Ellis et Richard Powers pour les numéros 1, 6 et 8), tandis que l'auteur russe Vassili Axionov (n°4) ou le plasticien brésilien Eduardo Kac (n°7) sont également interrogés. De même, près de la moitié des textes de la rubrique « Fiction » sont des traductions d'auteurs étrangers. Généralement proposés et traduits par Jérôme Schmidt et Maxime Berrée, ils témoignent aussi de la place significative des traducteurs au sein du comité de rédaction. Outre Claro, Nicolas Richard contribue à *Inculte* à partir du numéro 6 paru en septembre 2005³⁴. Né en 1963 à Bois-Colombes, Nicolas Richard se lance dans la traduction depuis l'anglais dans les années 1990, après des études de commerce à l'EM de Lyon, ainsi qu'un cursus en philosophie et en psychologie. Traduisant plusieurs ouvrages pour la série noire de Gallimard à partir de 1994, ses publications s'accroissent en 2005, année durant laquelle il traduit *Le Temps où nous chantions* de Richard Powers au « Lot 49 » du Cherche-Midi, collection dirigée par Claro. Comme lui, il occupe une double position dans le champ, à la fois traducteur émergent et jeune romancier, après une première fiction publiée en 2002 chez Flammarion, *Les Cailloux sacrés*, et un recueil de nouvelles, *Week-end en couples avec handicap*, publié aux Petits Matins en 2005. Contacté par Jérôme Schmidt, Nicolas Richard peut ainsi affirmer dans la revue ce double positionnement, commentant ses expériences de

³² On peut noter toutefois que quatre mois s'écoulent entre le numéro 5, publié en mai 2005, et le numéro 6, qui paraît en septembre 2005.

³³ La section « Récréation » est renommée « Fiction » puis « Prolongation ». Une rubrique à part entière est consacrée aux rééditions.

³⁴ Il y publie un article intitulé « Thompson le *sportswriter* ». Il dirige également l'entretien avec Richard Powers dans le numéro 8.

traducteur, à l'image de l'entretien qu'il mène avec Richard Powers pour le numéro 8, tout en s'insérant dans un réseau d'écrivains émergents et s'essayant à de nouvelles formes fictionnelles. Grâce à cette présence de traducteurs, la revue se constitue en retour un réservoir de textes et d'auteurs étrangers qui la constituent en poste d'observation privilégiée des littératures anglo-saxonnes. Elle ouvre également un espace de réflexion sur la traduction et le métier de traducteur³⁵.

2. Une manière inculte ?

Les dossiers des numéros 2 à 9 explorent des notions philosophiques assez traditionnelles, comme le faux (n°2), l'ordinaire (n°4) ou encore le ressentiment (n°7). L'originalité de leur traitement tient à la variété des formes et des tonalités auxquelles recourent les rédacteurs d'*Inculte*. Certains textes adoptent la forme classique de l'essai, centré sur une analyse conceptuelle qui commente la tradition philosophique attachée à ces notions. C'est le cas de la première contribution de Stéphane Legrand à *Inculte*, parue dans le numéro 2. Normalien, agrégé de philosophie et bientôt docteur, il propose dans « De quelques puissances du faux » un article aux allures de dissertation, composé de trois parties annoncées en introduction et mobilisant les auteurs majeurs de l'histoire de la philosophie (Deleuze, Machiavel, Foucault). C'est aussi le cas du texte de Bruce Bégout avec « Le mensonge quotidien » qui ouvre le dossier du numéro 4 de la revue. L'auteur propose un réquisitoire très informé contre les tentatives de constitution d'une philosophie du quotidien. Le texte épouse le domaine de spécialité du philosophe qui publie, quelques mois plus tard, un essai sur le quotidien, qui sera chroniqué dans la revue³⁶. Les romanciers qui contribuent à ces dossiers, dont la trajectoire et la légitimité académiques sont bien différentes, orientent davantage leur propos vers la littérature et adoptent une tonalité plus humoristique, si l'on songe, pour le numéro 2, aux textes de François Bégaudeau, « L'hypothèse de la mouche à moto » qui interroge le rapport de la littérature au faux, et de Mathias Énard « Le faux n'est qu'un vrai qu'on ignore, Sur *Le Traité des idiots*, du pseudo-Jâhiz » qui critique les attributions hasardeuses de noms d'auteurs par les orientalistes. De même, dans le numéro 4, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina abordent le concept d'ordinaire par les œuvres de Georges Perec (« Infra-ordinarités littérales ») et de Bernard Lamarche-Vadel (« L'irruption des jours boum-boum »). Mêlant les références académiques et populaires, adoptant un registre argumentatif

³⁵ Voir notamment Claro, « Traduire : du drame au pari » (*Inculte*, n°2, novembre 2004, p. 72-77) et Bruce Benderson, « Traduire Pierre Guyotat » (*Inculte*, n°4, mars 2005, p. 49-54).

³⁶ Voir Virginie Frénay, « La Découverte du quotidien », *Inculte*, n°7, p. 82.

tout à la fois sérieux et volontiers burlesque, ces textes dessinent peu à peu les contours d'une tonalité inculte et mêlent geste de commentaire et acte de création³⁷, selon l'ambition annoncée par Oliver Rohe dès 2005, dans l'article que lui consacre *Le Magazine littéraire* :

Le commentaire ou la « citation », comme vous dites, sont aussi des créations. Je ne vois pas en quoi une nouvelle serait davantage le produit de l'imagination qu'un commentaire d'auteur. Ces deux activités sont à nos yeux indissociables. D'autant plus que la création ne peut faire l'économie de l'histoire littéraire - faite de lectures et commentaires. Il s'agit en somme de réinscrire la création littéraire dans la filiation qui lui a donné naissance - sans que cette tradition soit synonyme de nostalgie ou de prosternation à l'égard du passé³⁸.

Dans cette première série d'*Inculte*, c'est sans doute François Bégaudeau qui incarne le mieux ce mélange du commentaire et de la création, du sérieux et du burlesque, du savant et du populaire, contribuant à donner sa couleur à la revue³⁹, comme en témoignent « L'hypothèse de la mouche à moto⁴⁰ » et « Récupérez-moi⁴¹ ». Intervenant à chaque numéro, il est, comme le reconnaît Mathieu Larnaudie, un « élément moteur⁴² » d'*Inculte* à ses débuts. C'est encore lui qui donne au nom *inculte* un premier contenu théorique dans son article « Nous sommes des outsiders » :

L'immaturation culturelle consiste à ne pas en avoir, de culture, et à demeurer ainsi délié des chaînes avec quoi elle tient prisonnier ses ouailles, comme une chatte empêche sa portée de s'éloigner au-delà du périmètre étroit qui ceint le panier. C'est-à-dire que l'inculture est le meilleur moyen de ne pas se laisser infantiliser, et l'immaturation culturelle l'antidote le plus sûr à l'immaturation tout court⁴³.

³⁷ « Guerre à nos blessures » d'Arno Bertina mêle ainsi commentaire philosophique de la notion de faux et acte de création proprement littéraire, comme en témoigne l'émergence de métaphores poétiques tout au long du texte. Le texte s'ouvre par une telle image : « Le vrai, le faux, la vie, l'art... autant de mots qui sont comme des culottes de clown : on entrerait à plusieurs dedans » (Arno Bertina, « Guerre à nos blessures », *Inculte*, n°2, p. 33).

³⁸ Serge Safran, « Oliver Rohe, auteur Inculte », *Le Magazine littéraire*, 1 avril 2005, p. 13.

³⁹ C'est ce dont témoignent certaines des recensions de la revue, comme celle proposée par David Defendi pour le *Cahier Critique de poésie* : « Dans ce même numéro [#2], encore un texte hilarant de François Bégaudeau » (David Defendi, « Inculte », *Cahier critique de poésie*, n°10, 2005, p. 207).

⁴⁰ L'écrivain se fraye un chemin entre l'essai et la fiction en faisant discuter Patrice et Patrick incarnant, dans ce texte tout à fait ironique, deux options possibles pour le romancier, à savoir le réalisme et l'autotélisme. L'auteur combine une puissante rigueur argumentative à une certaine irrévérence de ton, qui tient aussi au recours à une écriture très oralisée. Voir François Bégaudeau, « L'hypothèse de la mouche à moto », *Inculte*, n°2, p. 41-46.

⁴¹ François Bégaudeau suit la même manière dans un réquisitoire contre la notion de pureté et le fond antidémocratique qu'elle recèle selon lui. L'éloge de l'impureté est ainsi exemplifié par l'hybridité des registres soutenus et familiers et le voisinage des références où se rencontrent Debord et Renaud, Gustave Flaubert et Arlette Laguiller. Voir François Bégaudeau, Récupérez-moi, *Inculte*, n°8, janvier 2006, p. 57-64.

⁴² Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

⁴³ François Bégaudeau, « Nous sommes des outsiders », *Inculte*, n°3, janvier 2005, p. 30.

Renversant la connotation négative du mot, François Bégaudeau fait de l'inculture un remède contre l'infantilisation, qui est sans doute à entendre ici comme l'obéissance aveugle aux hiérarchies culturelles en place. L'inculture serait alors le moyen d'agrandir le périmètre du littéraire par le refus de telles segmentations. Si cet extrait n'a pas l'ambition d'un manifeste et reste relativement allusif, il s'agit toutefois d'une première justification du titre, jusqu'alors inexpliqué, et de son second et ultime emploi dans cette première série *Inculte*, après le « Loto inculte » du même auteur. Il a l'avantage de donner un contenu positif au terme *inculte*, souvent réduit, dans sa réception médiatique, à une simple antiphrase⁴⁴. C'est sans doute que la revue, dans ces premiers numéros, s'emploie malgré tout à donner des gages de sérieux, comme le montrent les notions philosophiques retenues, la teneur de la majorité des articles, mais aussi les rééditions de textes anciens, qui rassemblent les auteurs les plus canoniques, de Blanchot à Nietzsche, de Deleuze à Novalis. Pourtant, cette interprétation du mot *inculte* a le mérite de cristalliser un ensemble disséminé de contributions qui se distinguent par ce ton enlevé et humoristique mêlé à une rigueur argumentative, des références de tous bords qui convergent dans une récusation de la sacralité littéraire⁴⁵ et un éloge de l'impureté⁴⁶ : les premiers jalons d'une pensée inculte sont posés. Le dossier du numéro 6 de la revue, consacré à l'obscène, en est la tentative la plus aboutie. Les textes théorisent et exemplifient le registre obscène, depuis Mathias Énard compilant dans « Débris d'une politique du derrière » des récits orientaux rassemblés sous des titres scabreux (« La mort pompeuse du poète abbasside », « La pensée ne peut plus roter quand elle a trop bu », « La parade des chattes à moustaches »...), à Claro illustrant sa réflexion sur l'obscène par un ton ordurier et une scène pornographique enfrenant tous les tabous de la sexualité⁴⁷. Références savantes et

⁴⁴ « Et pour ceux qui auraient du mal à saisir les vertus de l'antiphrase, *Inculte* est sous-titré "revue littéraire et philosophique". [...] Bref, avec ce bimestriel, plutôt s'attendre à une littérature rhizomique, en arborescence, souvent érudite, pas franchement inculte » (Sean James Rose, « Inculte d'esprit », *Libération*, 8 octobre 2004, p. 6).

⁴⁵ Dans le numéro 2, Arno Bertina écrit ainsi : « Si l'œuvre d'art est capable des bouleversements les plus profonds (extases, épiphanies, jubilation), il faut alors pousser la confiance qu'on a en elle jusqu'à refuser d'en faire une religion » (Arno Bertina, « Guerre à nos blessures », art. cit., p. 37).

⁴⁶ Le dossier sur la récupération en est un parfait exemple : Oliver Rohe et François Bégaudeau y font l'éloge de la trahison et de la récupération comme vecteurs démocratiques. Mathieu Larnaudie décrit en introduction la récupération comme la « chance » de la littérature en tant que « possibilité de mise en œuvre d'un devenir-autre, d'une altération » (Mathieu Larnaudie, « Reprise, altération – les grands chevaux », *Inculte*, n°8, p. 32).

⁴⁷ « Mais je sens bien que l'argument scientifique ne peut suffire à convaincre la majorité des fiotes sceptiques qui en sont encore à pilonner leur connaissance comme on récure le w.-c. débordant de chiasse de la vertu » (Claro, « L'obscène émoi », *Inculte*, n°6, septembre 2005, p. 46).

populaires se côtoient, d'IAM à Pascal Quignard chez Mathias Énard⁴⁸, de Dante à Paris Hilton chez Arno Bertina, d'Alain Badiou à *C'est mon choix* chez François Bégaudeau, comme une façon de refuser les cloisonnements culturels. En introduction, Oliver Rohe réhabilite la notion d'obscène en tant que débordement et « attaque fomentée contre le sacré, le sens, la norme » qui « renvoie à la définition de la littérature - l'étendue de son domaine » en ce qu'elle pose la question : « Que sommes-nous autorisés à représenter⁴⁹ ? ». Ces contributions, portées majoritairement par les jeunes romanciers du comité de rédaction, interrogent, comme l'écrivait François Bégaudeau, l'étendue du « périmètre » littéraire, soit, en définitive, les possibles d'un champ où ils s'apprentent à entrer. Elles reflètent la position périphérique des incultes à l'intérieur de cet espace, dont ils sondent les possibles et l'évolution, à l'heure des dissonances culturelles⁵⁰. Le dossier du numéro 3, intitulé « La littérature déplacée », glisse, sous la plume des romanciers du comité de rédaction, du commentaire de situations d'exil vers une réflexion sur leur propre position. Le titre de l'article de François Bégaudeau, « Nous sommes des outsiders », dit bien, avec sa tonalité manifestaire, ce glissement :

Le cheval que les turfistes appellent *outsider* n'est pas favori mais peut gagner. Parfois il disputera les premières places aux meilleurs, parfois on le verra relégué à la dernière, piteux. En gros on ne sait bien où le situer. D'ici et d'ailleurs à la fois, l'homme-outsider ne s'est pas déplacé un bon coup, avant de devenir un *countryman* comme les autres. Le déplacement est son mode, sa définitive façon d'habiter⁵¹.

De même, la réflexion d'Oliver Rohe sur *Le Château* de Kafka fait de l'exil, et plus largement de la « position d'écarté⁵² » du paria, une vertu littéraire et stylistique :

Ce ne sont plus les normes ou la langue de la communauté qu'il s'acharne à digérer, mais les siennes. Désormais sa légitimité provient non pas d'une autorisation du Château mais de lui-même. La langue du paria est un idiome personnel. Un style⁵³.

Ces figures du paria ou de l'*outsider* ainsi réhabilitées sont peut-être une façon, pour les jeunes romanciers, de thématiser leur propre position d'entrants et d'en valoriser les potentialités créatrices.

⁴⁸ Mathias Énard écrit aussi, dans le numéro 8, une « Petite leçon de récupération » qui consiste en une parodie de leçon inaugurale au Collège de France, sur le chanteur populaire Michel Jonasz.

⁴⁹ Oliver Rohe, « Court-circuit », *Inculte*, n°6, p. 25.

⁵⁰ Voir chapitre 5.

⁵¹ François Bégaudeau, « Nous sommes des outsiders », art. cit., p. 32.

⁵² Oliver Rohe, « La langue du paria », *Inculte*, n°3, p. 38.

⁵³ *Ibid.*, p. 40.

Si la manière se précise, le peu d'occurrences du terme *inculte* dans la revue témoigne toutefois d'une réticence au métadiscours et à l'écriture de tout texte-cadre, malgré les demandes extérieures que rappelle rétrospectivement Arno Bertina en 2010, lors du colloque sur *Les Fins de la littérature* :

Dès le premier numéro, on nous a suggéré d'écrire un manifeste. Un tel texte semble appelé par une sorte d'homogénéité générationnelle. Nous nous sommes alors demandés pourquoi nous n'y avons pas pensé. La réponse est simple : ce sont les raisons évoquées par Pierre ; parce qu'il y a quelque chose de détestable à se dire que, l'échiquier ayant soixante-quatre cases, nous allions en inventer ou bien occuper la trente-deuxième ou la première. « Nous allons nous opposer à la génération de la revue *Perpendiculaire* », par exemple. C'est idiot, et ça ne rend pas compte des vitalités possibles à l'intérieur du champ littéraire. Ensemble, nous avons compris qu'il n'y avait aucune génération contre laquelle nous souhaiterions nous élever⁵⁴.

Ce refus est justifié d'au moins deux manières : la méfiance vis-à-vis de toute dimension programmatique ainsi que le refus de se définir par la négative ou par opposition à un autre groupe, comme en témoigne dans la revue l'absence du registre polémique. L'originalité d'*Inculte* tient ainsi au fait d'assumer un nom qui emprunte à la tradition de l'avant-garde, sans reprendre ses modes d'intervention. *Inculte* donne lieu à une rationalisation progressive, tâtonnante et discrète du nom que lui avait donné Jérôme Schmidt à ses débuts⁵⁵. Ce processus d'élucidation, tout comme le sens donné au projet de la revue, ne distinguent pas radicalement *Inculte* des autres revues de cette période. Elle s'inscrit à plusieurs égards dans la filiation de la revue *Perpendiculaire*, publiée entre 1995 et 1998. D'abord en ce qu'elle se construit sur la même revendication d'une théorisation contemporaine de la pratique, comme l'exprimait Jacques-François Marchandise, membre de son comité de rédaction, lors de la rencontre *Revue en vue* :

⁵⁴ Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », in Dominique Viart, Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature. Tome 1 : esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012, p. 269.

⁵⁵ C'est ce qu'explique Mathieu Larnaudie lors de l'entretien que nous avons mené avec lui : « C'est effectivement un travail de rationalisation progressive de ce qu'on avait mis derrière ce terme intuitivement, qui s'est défini au fil du temps. Ce mot a été choisi un peu par boutade, on trouvait que ça sonnait bien. Et ça dessinait, d'emblée, une attitude assez distancée et légère. Très vite, on s'est rendu compte qu'on pouvait le charger d'un contenu plus positif et plus réfléchi, avec notamment la rupture qu'il représentait par rapport à ce que je décrivais tout à l'heure, une certaine idée de la littérature comme signe extérieur de culture, qui nous semblait assez absurde car ne correspondant plus à ce qu'est devenue la culture. Au fond, c'est cela qu'il faut entendre dans *inculte* : cette distance, cette attitude-là, le refus de porter un culte à la littérature, sans mauvais jeu de mot, le fait d'écrire "en incultes", c'est-à-dire sans souci de légitimation culturelle ou académique préalable, sans égard vis-à-vis des autorités, qu'elles soient historiques, symboliques, éditoriales ou politiques. Les gens qui intervenaient auprès de nous ne le faisaient pas en tant que spécialistes de quoi que ce soit » (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie »).

D'abord, nous nous sommes principalement fondés sur une pratique, qui allait en même temps que la théorisation, ni avant, ni après, une pratique qui essayait d'éclairer son chemin en avançant⁵⁶.

C'est ce qui explique la décision du comité de *Perpendiculaire* de publier non pas un manifeste programmatique mais un rapport d'activité, dans le numéro 7, qui synthétise et cristallise les conclusions théoriques issues de cette pratique⁵⁷. Héritière de *Perpendiculaire*, *Inculte* l'est aussi en ce qu'elle se fonde sur un même refus de la sacralité littéraire⁵⁸, un certain goût du kitsch⁵⁹ comme geste d'appropriation et de récupération, visible sur les couvertures notamment, mais aussi un rejet de la spécialisation qui autorise les jeunes écrivains de la revue à s'approprier toute forme de sujet à partir d'une revendication d'illégitimité créatrice.

3. *Inculte, revue littéraire, philosophique et politique*

Ce refus d'un programme est esthétique mais aussi politique, les membres du comité de rédaction récusant, dans ce domaine-là également, toute énonciation unifiée. *Inculte* est pourtant à plusieurs égards une revue politique, que ce soit par ses entretiens, ses dossiers ou ses rééditions. Si les membres du comité de rédaction ne revendiquent pas d'affiliation à un parti ou une doctrine, la revue n'en est pas moins située politiquement : dès le numéro 2, Mathieu Larnaudie et Jérôme Schmidt s'entretiennent avec Michael Hardt après la parution de son livre *Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire* (2004). Écrit par deux militants et penseurs de la gauche critique, héritiers notamment de l'opéraïsme italien, ce livre entend dépasser le concept de classe par celui de multitude pour penser, à l'heure du mouvement altermondialiste, « les luttes sociales, les résistances et l'invention de formes de vie alternatives⁶⁰ ». Cette question est encore au cœur du numéro 5 de la revue, paru en mai 2005, qui se donne pour objets les « Discours politiques ». Dans une très longue entrevue qui

⁵⁶ Collectif, *Revues en vue, De quelques revues de création littéraire françaises*, op. cit., p. 22.

⁵⁷ Le numéro, paru à l'été 1997, est ainsi constitué d'un « Rapport d'activité 1995-1997 », écrit par Nicolas Bourriaud, suivi de quatre courts textes de membres du comité éditorial qui forment ainsi « un “puzzle” incomplet de notre démarche en mouvement » (*Perpendiculaire*, n°7, été 1997, p. 4)

⁵⁸ Jacques-François Marchandise déclarait ainsi lors de la journée *Revues en vue* : « Il y a une certaine dévotion vis-à-vis de la littérature qui est un peu pesante et un peu stérilisante pour les auteurs eux-mêmes » (Collectif, *Revues en vue, De quelques revues de création littéraire françaises*, op. cit. p. 33).

⁵⁹ Voir « Agence générale du temps » de Nicolas Bourriaud dans le numéro 11 de la revue : « Il fallait utiliser le kitsch comme le moderniste, Ulysse comme un nain de jardin, reniveler notre terrain. [...] L'intention prévaut ; le geste fondamental est celui de l'appropriation » (Nicolas Bourriaud, *Perpendiculaire*, n°11, septembre 1998, p. 116-117).

⁶⁰ Mathieu Larnaudie, Jérôme Schmidt, « Autour de *Multitude*. Entretien avec Michael Hardt », *Inculte*, n°2, p. 12.

s'étale sur près de vingt-cinq pages, Mathieu Larnaudie et Jérôme Schmidt interrogent le philosophe Jean-Pierre Faye sur son ouvrage *Langages Totalitaires* qui articule l'idéologie nazie aux narrations qui le constituent. En parfaite cohérence avec l'entretien, le premier article du dossier écrit par Mathieu Larnaudie part du même exemple historique, le nazisme, et du même constat politique, à savoir le lien qui unit langage et idéologie⁶¹. Cette critique de l'« idéologie de l'héroïsme⁶² » est prise en charge par les autres intervenants du dossier qui pastichent les discours politiques de différentes époques, depuis Octave haranguant ses troupes⁶³ jusqu'à un député déployant des trésors de rhétorique à l'Assemblée pour un simple amendement sur l'aviation civile⁶⁴, tandis que François Bégaudeau revient, entre enquête sociologique et pamphlet⁶⁵, sur la trajectoire politique du groupe « Occident » du fascisme au libéralisme. Le contexte social et politique alors en vigueur en France a pu déterminer en bonne part le choix du dossier : le numéro paraît en effet en mai 2005, mois au cours duquel le peuple français est amené à se prononcer, par référendum, sur la constitution européenne. Pourtant, aucune référence directe n'est faite au vote et la rédaction choisit de ne pas se positionner collectivement sur la question. Revue politisée mais pas engagée, *Inculte* se confronte à l'actualité le plus souvent indirectement, de biais, à contretemps parfois. L'usage des archives et des rééditions est révélateur de ce positionnement oblique. Le numéro 8 publie ainsi dans la rubrique « Réédition » trois manifestes parus dans le contexte de Mai-juin 1968. Réunis sous l'appellation « Les violents », ces textes issus de la revue *Opus international* et écrits par Alain Jouffroy, Philippe Garrel et un collectif appellent à l'usage de la violence en art et dans la société pour faire advenir la révolution. Réédités dans le numéro d'*Inculte* de janvier 2006, ils entrent en résonance avec l'actualité française, en particulier les émeutes urbaines qui ont débuté après la mort de deux adolescents poursuivis par la police le 27 octobre 2005. Ils interrogent ainsi l'usage historique de la violence et tendent, par analogie

⁶¹ L'article s'intéresse à la figure de Victor Klemperer. Le philologue est l'auteur du *LTI* qui recense les mots, les tournures, les modifications de la langue allemande qui manifestent et permettent la montée du nazisme dans les années 1930.

⁶² Mathieu Larnaudie, « La Langue des héros », *Inculte*, n°5, mai 2005, p. 40.

⁶³ « Auguste en Apollon douteux ou l'absent de tout bouquet politique », est écrit par Arno Bertina, Bastien Gallet, Ludovic Michaux et Yoan de Roeck, soit deux écrivains, un photographe et un graphiste qui se sont rencontrés quelques mois plus tôt à la Villa Médicis à Rome. Le texte se présente comme le discours d'Octave à ses troupes avant d'aller déloger Marc-Antoine. Saturé de passages barrés, qui sont les traces de sa mauvaise conscience ou des implicites du discours, ce palimpseste décrit la manière dont un pouvoir se légitime. Il ressemble par de nombreux aspects à un discours politique contemporain, créant une continuité entre Rome et la société politique du XXI^e siècle.

⁶⁴ Voir « Séance parlementaire » de Marc-Antoine Hénault, *Inculte*, n°2, p. 58-61.

⁶⁵ Le texte cible directement Alain Madelin, Gérard Longuet ou encore Patrick Devedjian, tout trois caricaturés par Thierry Cardinet en première page de l'article.

avec Mai-Juin 68, à légitimer l'événement et sa part de radicalité, sans prendre position collectivement. Présent en filigrane dans la revue, le contexte social nourrit beaucoup les discussions des membres du comité de rédaction⁶⁶ et débouche sur l'écriture, par trois de ses membres, François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe, du livre *Une année en France* qui porte précisément sur ces trois « non » de l'année 2005-2006 : le référendum européen, les émeutes urbaines et le mouvement anti-CPE. Écrit au fil des événements et paru en 2007 chez Gallimard, l'ouvrage s'apparente à un montage de documents et de témoignages et repose sur la figure d'un triple narrateur, à la fois enquêteur et militant. Il constitue le premier projet mené collectivement par des écrivains d'*Inculte* en dehors de la revue et témoigne de l'évolution du comité de rédaction en un collectif Inculte.

4. La naissance du collectif Inculte

À partir du troisième numéro, un comité de rédaction fait son apparition sur la première page de la revue, qui n'évoluera pas jusqu'au numéro 9 : François Bégaudeau, Bruce Bégout, Maxime Berrée⁶⁷, Arno Bertina, Claro, Mathias Énard, Mathieu Larnaudie, Benoît Maurer, Oliver Rohe et Jérôme Schmidt. Exclusivement masculin et parisien, à l'exception de Mathias Énard qui habite alors Barcelone, il est composé majoritairement de romanciers, en plus des trois éditeurs qui ont fondé la revue. En 2005, au moment où le comité de rédaction est pour la première fois désigné, six des sept écrivains ont publié seulement un ou deux récits. La stabilisation du comité favorise l'intensification des sociabilités de ses membres, donnant lieu à une camaraderie festive et souvent noctambule plutôt qu'à l'instauration d'une discipline commune : si *Inculte* dispose de bureaux situés rue Oberkampf à Paris, les réunions y sont rares et non obligatoires, les bouclages se font à quelques-uns et aucune séance de relecture collective n'est prévue qui exigerait la présence de l'ensemble de l'équipe de rédaction⁶⁸. En dehors de ces sociabilités informelles, la préparation des numéros se fait par

⁶⁶ « 2005 a été une année assez chargée politiquement, à laquelle on était aussi très disposés à se rendre sensibles, dans la mesure où on avait cet instrument-là de publication, qui était récent et nous permettait peut-être de porter un regard neuf sur les événements. Arno, Oliver et François se sont lancés dans l'écriture d'*Une année en France*, ce qui a évidemment, par leurs discussions et par la façon dont ils nous en faisaient part, un peu coloré nos prises de positions. Cela nous a rendu d'autant plus attentifs à ce qui avait lieu. De toute façon, ce qu'on retrouve dans la revue, ça va de pair avec ce qu'on est, nous, humainement, dans notre lien amical » (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie »).

⁶⁷ Son nom disparaît de la liste à partir du numéro 8.

⁶⁸ « En fait, ça a toujours fonctionné un peu à géométrie variable. Il y a des phases où les uns étaient plus proches des autres, mais disons qu'on n'avait pas un rituel de se retrouver à tel café, comme *La Table ronde*. C'était toujours informel, on sortait beaucoup, on se voyait dans les bars, ce n'était jamais organisé comme une conférence de rédaction : on discutait, on a une idée avec Mathieu, on la dit aux autres qui l'acceptent ou non et inversement. Il n'y a jamais eu d'organisation » (Cf. Annexes, « Entretien Oliver Rohe »).

mail, permettant ainsi aux auteurs ne résidant pas à Paris, comme Mathias Énard puis Oliver Rohe, de participer au projet.

C'est à cette période que naît chez les rédacteurs de la revue l'idée de se constituer en collectif, comme le raconte Mathieu Larnaudie :

En préparant ce premier numéro, on s'est tout de suite extrêmement bien entendus, on a pris plaisir à se voir, à bavarder, à traîner ensemble et, assez vite, on s'est dit qu'on n'allait pas faire comme la plupart des revues, lesquelles renouvellent leur sommaire à chaque numéro. Là encore, on a plutôt choisi de prendre le parti inverse, qui consistait à solliciter les mêmes personnes, qui interviendraient de façon récurrente. Très vite, l'idée d'un comité éditorial s'est ainsi étendue à celle d'un collectif, qui s'est mis en place très simplement, par le simple fait de se rendre compte, de façon très pragmatique, qu'on avait envie de continuer de bosser avec ces gens-là. Il n'y avait pas de manifeste, pas de programme clair, pas de ligne définie, mais une impulsion, des intuitions, des envies désordonnées et coordonnées, une énergie commune, des humeurs partagées. Cela s'est traduit par des déjeuners, des dîners, des fêtes. La revue était un prétexte tout trouvé pour nous voir, apprendre à nous connaître. Le lien d'amitié s'est établi de façon vive et rapide, c'est cela surtout qui nous a d'abord incités à nous retrouver régulièrement, au lieu de disperser les sommaires⁶⁹.

Les dossiers notamment sont le lieu textuel de cette naissance : pilotés par Mathieu Larnaudie et Oliver Rohe, ils s'articulent le plus souvent autour des contributions du comité éditorial⁷⁰ et nécessitent une plus grande part de travail en commun. À partir du numéro 7, en novembre 2005, les contributions ne sont plus séparées d'un saut de page mais s'enchaînent les unes les autres, tandis que les noms de leurs auteurs sont relégués à la marge. Cette rupture dans la mise en page illustre l'approfondissement de la conscience collective d'au moins deux façons : en renforçant la cohérence et la progression des dossiers⁷¹ d'une part et en gommant l'identité des auteurs qui relèguent leur signature individuelle au profit d'un geste d'élaboration d'une pensée commune. En ce sens, la marginalisation des signatures est peut-être l'acte de naissance du collectif⁷² en ce qu'il exprime les principales aspirations qui

⁶⁹ Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

⁷⁰ Exception faite du n°3, dont le dossier ne compte que deux contributions d'auteurs du comité de rédaction.

⁷¹ C'est ce que note Bertrand Leclair dans la recension qu'il fait de ce numéro pour *La Quinzaine littéraire* : « Inculte, "revue littéraire et philosophique" bimestrielle dont on a déjà signalé plusieurs numéros, témoigne une fois de plus de l'énergie qu'y investissent ses animateurs [...]. Pour la plupart à peine trentenaires, ils sont collectivement au travail, et cela se remarque tant au niveau du contenu que de la forme de leur revue. On le constate tout particulièrement, cette fois, à la lecture d'un intéressant dossier sur "le ressentiment", qui ne se contente pas de rassembler des interventions disparates, mais s'est élaboré en commun au point de ne former qu'un seul texte : gommant les ruptures entre les contributions, la mise en page ne les sépare à chaque fois que d'un intertitre. Quelque chose semble vouloir se nouer ici » (Bertrand Leclair, « Inculte », *La Quinzaine littéraire*, n°914, 1-15 janvier 2006, p. 2).

⁷² Cette rupture est, *a posteriori*, pour plusieurs des membres d'Inculte un moment décisif de la construction du collectif, au risque parfois d'exagérer le geste d'effacement de la signature, qui demeure malgré tout : « Pour moi le changement dans l'esprit de la revue, qui n'est pas tellement visible pour les lecteurs de base, c'est à partir du numéro 7, le numéro sur le ressentiment, où on a arrêté de signer les textes individuellement,

guideront ses membres : une volonté de décloisonner la fonction-auteur⁷³ qui passe par un estompement de la signature ou sa disparition pure et simple et le souhait d'élaborer une pensée commune mais plurielle, collective sans être unanime. Comme pour la revue, aucun texte-cadre et aucune déclaration inaugurale ne viennent décrire la naissance, la poétique ou les pratiques du collectif. C'est un manifeste qui fuit, lisible dans les changements typographiques, les rééditions, les contributions de ses auteurs⁷⁴ ou les événements littéraires partagés (résidences, rencontres en librairie, etc.). Si le comité éditorial se stabilise, il ne se ferme pas pour autant. Un réseau inculte se met progressivement en place : parmi ceux qui le composent, certains rejoindront le comité de rédaction et le collectif, comme Stéphane Legrand et Nicolas Richard, d'autres participeront régulièrement à ses productions sans les rejoindre, à l'image de Philippe Vasset, Emmanuel Adely et Pierre Senges qui donnent alors leurs premières contributions à la revue. Le numéro 9, paru en mars 2006, marque un moment important de la vie d'*Inculte*, puisque on peut y lire les contributions des deux premières écrivaines qui rejoindront le comité de rédaction et le collectif peu après : Joy Sorman et Hélène Gaudy, rejointes au numéro suivant par Maylis de Kerangal. Fille de l'intellectuel

comme une simple juxtaposition de contributions à un dossier, pour le concevoir comme un seul texte. On se met à réfléchir avec plusieurs points de vue et plusieurs perspectives à un même sujet et c'est là où, pour moi, c'est devenu vraiment intéressant, ou en tout cas c'est devenu un collectif. Tant qu'il y a des signatures individuelles, il y a encore des propriétés, alors que la dissolution de ce truc-là, qui n'a l'air de rien, m'a semblé intéressante. Et surtout, on a pu exporter ce mode de travail dans les livres qu'on a faits, *Une année en France* ou *Une chic fille*, où aucun texte n'est signé. Et surtout les textes circulaient, on les amendait. Il y avait un truc qui fait que certains egos entre écrivains disparaissent à un moment. Il y a une confiance suffisante pour se dire : "Là, ça va, là ce serait bien que tu retravailles...". Cela demande une confiance et une liberté assez inouïes, qui sont rares entre écrivains. Pour moi, ça a été un vrai moment charnière » (Cf. Annexes, « Entretien Oliver Rohe »).

⁷³ C'était déjà l'enjeu de l'article de Mathias Énard dans le numéro 2 de la revue, consacré à l'attribution de noms d'auteur par les orientalistes : « La possibilité qu'un écrivain décide d'abandonner son identité propre pour écrire des poèmes d'Abû Nuwâs ou de Majnûn Layla, des poèmes d'un autre, qu'il se substitue sciemment à l'auteur réel, qu'il entre en lui pour participer à une réalité atemporelle et anonyme accessible à tous et rejoigne ainsi une nébuleuse, une galaxie portant le nom de "l'homme" originel, une telle conception de l'œuvre et de la littérature n'était pas jugée digne d'intérêt » (Mathias Énard, « Le faux n'est qu'un vrai qu'on ignore », *Inculte*, n°2, p. 49).

⁷⁴ Les deux contributions de Mathieu Larnaudie dans le numéro 2 d'*Inculte* apparaissent ainsi à certains égards comme des miroirs possibles du collectif en gestation. Résumant le concept de « multitude » en préambule à l'entretien qu'il mène avec Michael Hardt, Mathieu Larnaudie en fait un portrait possible de l'activité collective d'*Inculte* : « Il [le concept de multitude] désigne un mode d'être du multiple qui ne cherche pas à réduire les singularités ni à les inféoder à un principe unificateur, mais à les articuler dans un mouvement extensif de coopération permanente et plurilatérale » (Mathieu Larnaudie, Jérôme Schmidt, « Autour de *Multitude*. Entretien avec Michael Hardt », art. cit., p. 12). Ce souci de concilier le singulier et le commun s'énonce aussi dans sa seconde contribution, « De l'artiste en insecte. Sur *Sheeper*, d'Irving Rosenthal », où l'analogie avec l'artiste s'affirme dès le titre et promeut une pensée de la multiplicité dans l'œuvre de l'artiste et au sein de la communauté à laquelle il appartient : « L'œuvre littéraire se définirait ainsi comme le moment d'une collectivité en acte, un point de rencontre et un accident, qui établit une relation entre un ensemble de subjectivités. [...] Le livre est un fragment d'espace commun » (Mathieu Larnaudie, « De l'artiste en insecte. Sur *Sheeper*, d'Irving Rosenthal », *Inculte*, n°2, p. 67) ou encore « Le corps singulier devient essaim, multiplicité vibronnante au même titre que la communauté dont il participe » (*Ibid.*, p. 68).

libéral Guy Sorman, Joy Sorman est née en 1973 et a grandi dans les 6^e et 7^e arrondissements de Paris parmi la bourgeoisie intellectuelle de la capitale. Reçue au CAPES de philosophie, elle renonce pourtant à enseigner et publie son premier livre en 2005, alors qu'elle est âgée de 32 ans. *Boys, boys, boys*, publié chez Gallimard, rencontre un succès d'estime que couronne le prix de Flore. À mi-chemin du récit et de l'essai, ce manifeste pour un féminisme viril⁷⁵, offre à la primo-romancière une visibilité rapide en la propulsant intellectuelle féministe de la nouvelle génération. C'est à ce titre qu'elle est sollicitée par son ami François Bégaudeau pour participer au dossier de la revue intitulé « Mamans, putains et autres » qui porte précisément sur la question féminine, comme si le collectif thématise ici sa propre évolution. Frayant entre l'argumentatif et le narratif dans une langue tranchante et oralisée, « La maman et la putain » témoigne d'une parfaite continuité tonale et générique entre son premier livre et la manière inculte. La trajectoire d'Hélène Gaudy est bien différente. Née en 1979, elle grandit à Paris au sein d'une famille d'enseignants. Étudiante à l'École Nationale des arts appliqués puis à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, elle se destine ensuite à l'édition, effectuant différents stages, à Verticales notamment, puis à Inculte, dont elle devient en 2005 salariée comme assistante d'édition. Au moment où le comité éditorial la sollicite pour participer à ce dossier, Hélène Gaudy n'a pas encore publié de livre. Elle travaille cependant à son premier roman, *Vues sur la mer*, dont le texte est issu de son projet de fin d'études aux Arts décoratifs de Strasbourg et qui sera publié quelques mois plus tard, en septembre 2006, aux Impressions nouvelles. La revue accompagne ainsi l'entrée d'Hélène Gaudy dans la vie littéraire.

Elle joue, plus largement pour les écrivains du collectif, comme lieu de formation et comme « laboratoire⁷⁶ » en les invitant à une régularité d'écriture et de lecture précieuse. Commentant l'œuvre d'autres auteurs, ils se constituent une bibliothèque en partage⁷⁷ et précisent dans le même geste leur propre projet littéraire, esquissant au fil de leurs contributions de petits arts poétiques qui témoignent de la puissance réflexive de l'activité revuiste. Souvent exprimés à l'infinitif à valeur injonctive, ces passages confirment

⁷⁵ La quatrième de couverture présente ainsi le projet de la narratrice : « échapper au mutisme fatal de ses contemporaines, s'inviter chez les garçons, s'emparer de leur parole virile – être féministe autrement » (Joy Sorman, *Boys, boys, boys*, Paris, Gallimard, 2005).

⁷⁶ Le terme est souvent utilisé par ses auteurs pour décrire leur expérience revuiste. On le retrouve par exemple dans l'avant-propos des *Devenirs du roman*, qui décrit *Inculte* comme « un vaste laboratoire en public » (Collectif, *Devenirs du roman*, Paris, Inculte/Naïve, 2007, p. 12).

⁷⁷ Le nom de Gilles Deleuze émaille ainsi ces premiers numéros, le philosophe constituant l'un des auteurs majeurs de cette bibliothèque en partage. Voir chapitre 7.

l'importance d'*Inculte* comme lieu d'élaboration d'une poétique. Ainsi, dans « La langue des héros », Mathieu Larnaudie achève son commentaire de l'œuvre de Klemperer par cet impératif qu'il semble s'adresser à lui-même et par lequel s'énonce son projet littéraire : « reprendre toujours, alors, dans la spécificité des circonstances de chaque époque, la critique de la langue des héros⁷⁸ ». Dans le numéro 4, Mathias Énard dresse, dans son premier article, le portrait d'Edward Saïd, à partir du commentaire de *Reflections on Exile*. Saluant sa position de médiateur, le romancier élabore peut-être ici son ambition littéraire et intellectuelle :

Je crois que c'était le seul désir de Saïd, cette place d'interprète, d'entre-deux par nécessité, et qu'elle est immense⁷⁹.

C'est bien cette « place d'interprète », passeur d'une langue et de sa musique, « par nécessité », à la fois politique et historique, que Mathias Énard se forgera au fil de sa trajectoire. Depuis son premier livre, *La Perfection du tir* paru en 2003, son œuvre, nourrie de sa formation en études orientales et de ses nombreux voyages au Moyen-Orient, ne cesse par la suite d'interroger les liens entre Orient et Occident, entre les deux rives de la Méditerranée, entre la langue arabe et la langue française⁸⁰. Écrivant ensemble, les incultes se lisent également et portent une attention continue aux publications des autres membres qui atteste de l'évolution du comité éditorial en collectif. Des habitudes d'entre-lectures se mettent en place durant cette période, importantes pour les jeunes romanciers en ce qu'elles pallient parfois des défaillances de leur éditeur et offrent l'occasion d'une réception tout à la fois informelle et approfondie de leurs œuvres, comme ce fut le cas lors de la parution d'*Anima Motrix* d'Arno Bertina en 2006 dont les analyses proposées par Mathieu Larnaudie et François Bégaudeau influenceront, esthétiquement et philosophiquement, son auteur⁸¹. Autre marque de cette transformation, le collectif devient le catalyseur de projets d'œuvres, individuelles ou collectives, à l'image d'*Une année en France*, qui naît à la suite des discussions entre des membres du groupe mais aussi de la collection Naïve Sessions à laquelle plusieurs incultes participent à partir de 2005. Dirigée par Alexandre Civico⁸² et Sophie Giraud, elle invite des auteurs à écrire sur une icône du rock. François Bégaudeau,

⁷⁸ Mathieu Larnaudie, « La langue des héros », art. cit., p. 41.

⁷⁹ Mathias Énard, « Edward Saïd, pianiste », *Inculte*, n°4, mars 2005, p. 60.

⁸⁰ Emblématisé par l'image du pont, motif au cœur de *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, ce positionnement ne cessera de se renforcer au fur et à mesure de son œuvre, jusqu'à sa consécration avec *Boussole* en 2015. Voir chapitre 8.

⁸¹ Comme le raconte Arno Bertina lui-même dans l'article « À l'insu de mon plein gré ou Deleuze est une fleur », paru dans le numéro 17 d'*Inculte*.

⁸² Alexandre Civico, né en 1971, est alors agent littéraire associé, après des études menées à l'Inalco.

ancien membre d'un groupe de musique punk, est le premier écrivain sollicité pour le projet. C'est par lui qu'Alexandre Civico rencontre les autres membres du collectif, dont quatre d'entre eux (Oliver Rohe, Arno Bertina, Maylis de Kerangal et Claro) publient un livre dans sa collection entre 2005 et 2007. Pour leurs auteurs, la revue et le collectif s'affirment ainsi comme un lieu de formation mais aussi d'accumulation du capital social et symbolique et les conduisent à intensifier leur présence éditoriale et leur visibilité dans le champ.

Au début de l'année 2006, après 9 numéros, *Inculte* est bien identifié dans le paysage dégradé des revues littéraires. Il jouit d'une bonne réception médiatique⁸³, de signatures étrangères prestigieuses et a réussi à se distinguer, graphiquement, par sa couverture et son format et, éditorialement, par l'originalité de son projet fondé sur une forte présence de la littérature anglo-saxonne et un dossier articulé autour des contributions de jeunes romanciers français⁸⁴. Après un premier numéro record, les ventes d'*Inculte* tendent toutefois à se normaliser et oscillent entre 500 et 1000 exemplaires⁸⁵. La situation économique d'*Inculte* demeure ainsi très fragile, conduisant, à partir du numéro 5, à une hausse modeste de son prix, de 5 à 6€, à une demande de subvention auprès du Centre National du Livre ainsi qu'à des apports réguliers de la part des membres du comité de rédaction⁸⁶. Elle l'est d'autant plus que la structure éditoriale s'est professionnalisée, avec le recrutement d'Hélène Gaudy, tout en se diversifiant, avec la réédition de la revue *L'Arc* à partir de 2005. La revue n'en constitue pas moins un lieu de légitimation important pour le collectif qui l'anime, favorisant leur insertion dans le monde littéraire et au sein de la communauté des pairs.

⁸³ Dans *La Quinzaine littéraire*, Bertrand Leclair explique ainsi qu'« en une année d'existence, la revue bimestrielle *Inculte*, qui se veut "à mi-chemin entre la revue et le magazine", s'est imposée dans le paysage » (Bertrand Leclair, « *Inculte* », *La Quinzaine littéraire*, n°910, 1-15 novembre 2005, p. 4), Serge Safran salue dans *Le Magazine littéraire* une « revue de haute exigence » (Serge Safran, « Oliver Rohe, auteur *Inculte* », *Le Magazine littéraire*, art. cit., p. 13). Sean James Rose chronique la revue dans *Libération* dès son premier numéro (Sean James Rose, « *Inculte* d'esprit », art. cit.) tandis qu'Éric Loret qualifie, dans le même journal, *Inculte* « d'indispensable revue », « tête de pont [...] des cuisines de l'avenir » (Éric Loret, « Figures implorées », *Libération* (supplément livres), 7 septembre 2006, p. 1-3).

⁸⁴ Sophie Barluet note dans son rapport l'originalité du projet *Inculte* : « Certaines revues, comme *Sens Public* ou *Inculte*, essaient d'imaginer des voies nouvelles pour se développer mais elles sont encore assez peu nombreuses à suivre ce chemin » (Sophie Barluet, *Les Revues françaises aujourd'hui : entre désir et dérives, une identité à retrouver*, op. cit., p. 82).

⁸⁵ « 1800 ventes le premier numéro, 1200 le deuxième et on a évolué de 1500 à 800, jusqu'au numéro 10 » (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »).

⁸⁶ Jérôme Schmidt et Mathieu Larnaudie en particulier comblent une part des pertes financières grâce aux revenus du premier et à l'héritage familial du second. D'autres activités, de journalisme, permettent également de financer en partie la structure éditoriale, comme l'explique Oliver Rohe : « Benoît Maurer travaillait à l'époque pour un groupe de presse qui avait financé le premier numéro de *Chronic'art*. On faisait des piges pour lui, sous pseudo, pour gagner notre vie et je crois que par ce biais-là on a un peu financé aussi » (Cf. Annexes, « Entretien avec Oliver Rohe »).

III. 2007-2011 : L'émergence d'Inculte

L'émergence d'Inculte, comme collectif et comme revue, va soudain s'accélérer au tournant de l'année 2006-2007. Elle s'amplifie jusqu'à la fin de la revue en 2011, grâce à une manière inculte de plus en plus identifiée et la reconnaissance croissante des membres de son comité de rédaction.

1. 2006-2007 : un moment inculte ?

La période 2006-2007 est un moment charnière de l'histoire et de la réception d'*Inculte* et du collectif qui l'anime. En mai 2006 paraît un numéro hors-série de la revue consacré à la coupe du monde de football qui débute un mois plus tard en Allemagne. Le volume de plus de deux cents pages réunit vingt-et-une signatures organisées en six sections. La plupart des membres ou futurs membres du comité de rédaction y participent : François Bégaudeau, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, Oliver Rohe, Joy Sorman, Hélène Gaudy ainsi que Maylis de Kerangal, qui signe là sa première contribution. Née en 1967, Maylis de Kerangal a grandi au Havre où son père est marin et sa mère enseignante. Après des études en classes préparatoires au lycée Condorcet à Paris, elle obtient une maîtrise d'histoire ainsi qu'une licence en philosophie et en ethnologie. Elle devient éditrice de guides de voyage chez Gallimard puis, à bientôt 30 ans, se met à écrire son premier livre aux États-Unis, où travaille son mari. *Je marche sous un ciel de traîne* est publié en 2000 aux éditions Verticales, suivi de deux autres fictions en 2003 et 2006. François Bégaudeau fait sa rencontre au sein de la maison d'édition et la sollicite pour ce numéro hors-série sur le football, dont elle est amatrice. Prenant le football comme terrain de jeu et de réflexion, le numéro se compose d'articles individuels et d'exercices collectifs non-signés qui demandent au comité de rédaction un travail d'harmonisation plus ambitieux que les autres numéros de la revue. Renouant avec la tradition ludique des avant-gardes et des groupes littéraires, les incultes y donnent, un mois avant le début de la compétition, l'équipe-type et les résultats complets, parodiant la forme du journal sportif et le jargon footballistique avec un « glossaire général de la discipline footballistique et de la communication de ses gestes ». Sous-titré « Revue littéraire et footballistique » pour l'occasion, le hors-série confirme l'ambition inculte, deux ans après le « Loto inculte » paru dans le premier numéro, d'étendre le périmètre littéraire et de brouiller les frontières culturelles. Dans cette veine burlesque, Maradona devient l'auteur d'une « flamboyance berninienne⁸⁷ » et Éric Cantona est un personnage rimbaldien (« Canto et

⁸⁷ Arno Bertina, « Maradona », *Inculte*, « Spécial Coupe du monde 2006 », mai 2006, p. 182.

Rimbaud même combat⁸⁸ »). Mathieu Larnaudie propose un « modèle ranciérien de coupe du monde⁸⁹ » et un commentaire à la fois savant et drôle d'une technique défensive, qu'il renomme le « métacatenaccio⁹⁰ ». Avec « *Saudade. Portugal et désespoir* », Aurélien Montryan décrit, dans un registre héroï-comique, le parcours tragique de l'équipe du Portugal à la coupe du monde, sous l'influence du « *fatum*⁹¹ », tandis qu'Alain Millet, dans « L'éternel espoir⁹² », fait de la carrière inaboutie d'un joueur une vie minuscule à la manière de Pierre Michon. Dans ce méli-mélo de références, qui joue des discordances entre registres et sujets et des dissonances culturelles, Jeanne Rivoire fait du footballeur Francesco Totti le spectateur et le commentateur d'un film de Claude Sautet⁹³. La présence dans ce numéro hors-série d'un entretien de Mathieu Larnaudie et Oliver Rohe avec deux célèbres commentateurs sportifs, Estelle Denis et Pierre Ménès, confirme ce jeu de brouillage des domaines littéraire et sportif. Jouissant d'une réception médiatique importante⁹⁴ et vendu à près de 2500 exemplaires⁹⁵, soit la meilleure vente de la revue, le hors-série impose auprès d'un public élargi l'image humoristique et burlesque, populaire et érudite, d'*Inculte*.

Sept mois plus tard, alors que sont parus entre-temps les numéros 11 et 12 de la revue consacrés à Antonio Lobo Antunes et aux « Forces de l'ordre », un nouvel événement éditorial amplifie l'émergence d'*Inculte* : la publication des *Devenirs du roman*, en janvier 2007. Le volume est un moment décisif de son institutionnalisation : il constitue le premier ouvrage commun publié par la maison d'édition, en partenariat avec Naïve, et il acte la naissance du collectif. Il confère à *Inculte*, à l'initiative de ce projet de grande ampleur, une visibilité inédite. L'ouvrage se présente en effet comme une anthologie de vingt-huit textes signés de vingt-sept écrivains appelés à répondre à la question qui ouvre le recueil :

⁸⁸ Arno Bertina, « Cantona », *Inculte*, « Spécial Coupe du monde 2006 », p. 188.

⁸⁹ Mathieu Larnaudie, « Une autre coupe du monde est-elle possible ? », *Inculte*, « Spécial Coupe du monde 2006 », p. 85.

⁹⁰ Mathieu Larnaudie, « Pourquoi pas le Brésil ? », *Inculte*, « Spécial Coupe du monde 2006 », p. 29.

⁹¹ Aurélien Montryan, « *Saudade. Portugal et désespoir* », *Inculte*, « Spécial Coupe du monde 2006 », p. 46.

⁹² Alain Millet, « L'éternel espoir », *Inculte*, « Spécial Coupe du monde 2006 », p. 195-199.

⁹³ Jeanne Rivoire, « Vincent, Francesco, Paul et les autres », *Inculte*, « Spécial Coupe du monde 2006 », p. 143-150.

⁹⁴ Voir Alexandre Sumpf, « Spécial Coupe du monde », *Le Magazine littéraire*, 1 juillet 2006, p. 17 ; Jérôme Gautheret, « La Coupe du monde rêvée d'*Inculte* », *Le Monde des livres*, 9 juin 2006, p. 2 ; Jérôme Gautheret, « *Inculte* mais visionnaire », *Le Monde des livres*, 10 juillet 2006, p. 2.

⁹⁵ Chiffres donnés par Jérôme Schmidt.

« Comment penser le roman contemporain ?⁹⁶ ». Libres dans la forme comme dans l'écriture, les écrivains sollicités doivent suivre une double consigne : répondre à cette question en suivant l'entrée thématique retenue par les incultes, à savoir « les rapports du roman avec le réel », et « ne théorise[r] qu'à partir de sa propre pratique de romancier ou d'écrivain » (*DR*, p. 13). Le volume alterne ainsi contributions individuelles, entretiens et propositions collectives signées « Inculte », avec l'espoir, formulé dans l'avant-propos, que « de l'agencement, de la friction et du contact de toutes ces interventions se dégagent les contours d'une bibliothèque de notre temps » (*DR*, p. 14). Comme panorama engagé de la littérature contemporaine et de ses possibles formels, le projet des *Devenirs du roman* prolonge d'une certaine manière, pour ce qui est du roman, les deux numéros de la *Revue de littérature générale* parus en 1995 et 1996. Par sa dynamique, son aspect ludique et sa forme de mobilisation, il renoue avec la tradition des enquêtes qui ont fait les grandes heures des revues d'avant-garde, des surréalistes à *Tel Quel*⁹⁷. Il constitue surtout un formidable geste de légitimation pour les incultes, et cela à plusieurs niveaux. Le projet des *Devenirs du roman* tend tout d'abord à augmenter leur volume de capital relationnel, comme l'explique Hélène Gaudy lors de la soirée « Écrire en collectif » au Triangle à Rennes en 2016 :

[...] quand on a fait les *Devenirs du roman* [...], on a chacun pensé à des auteurs à contacter et ça permet à chaque fois d'enrichir le collectif, qui, du coup, mute et devient différent. [...] et, sur le plan individuel, ça nous permet aussi de prendre contact avec des gens dont on aime le travail, avec qui on n'aurait pas forcément eu l'occasion de travailler et de créer d'autres liens. Moi, il y a des gens que j'ai rencontrés pour ça, que j'ai revus après en résidence ou sur d'autres choses. On a fait des projets communs⁹⁸.

Le volume collectif joue donc comme facteur d'intégration au champ littéraire et à la société des pairs, comme en témoigne, de façon humoristique, ce passage de l'avant-propos des *Devenirs du roman* :

Quelques-uns d'entre eux étaient déjà des familiers de la revue ; d'autres y avaient collaboré ponctuellement. D'autres encore n'en avaient jamais entendu parler : *Inculte ?* Connais pas. C'est qui ces incultes ? (*DR*, p. 12)

Le glissement d'« Inculte » aux « incultes » témoigne bien du bénéfice symbolique et social qu'offre le projet éditorial. L'extrait dessine aussi des modes d'intégration différenciés au

⁹⁶ Collectif, *Devenirs du roman*, *op. cit.*, p. 11. Désormais abrégé dans cette section en *DR*.

⁹⁷ En 1919, le premier numéro de la revue surréaliste *Littérature* convie différents écrivains, dont Paul Valéry et Jean Giraudoux, à répondre à la question « Pourquoi écrivez-vous ? », tandis que *Tel Quel*, dans son premier numéro daté de 1960, sollicite également plusieurs auteurs autour de l'interrogation « Pensez-vous avoir un don d'écrivain ? ».

⁹⁸ Alexandre Civico, Hélène Gaudy et Mathieu Larnaudie, « Écrire en collectif », *art. cit.*

collectif, qui illustrent la façon dont le groupe s'étend en un réseau inculte. Outre les « familiers de la revue », membres ou non du comité de rédaction (François Bégaudeau, Claro, Maylis de Kerangal, Joy Sorman), des contributeurs réguliers sont invités à participer (Philippe Vasset, Pierre Senges, Emmanuel Adely), tandis que d'autres écrivains, tout à fait étrangers au groupe ou à la revue, sont contactés pour exposer leur conception du roman. Si nombre d'entre eux ont une position similaire aux écrivains du collectif, appartiennent souvent à la même tranche d'âge et publient dans les mêmes maisons d'édition, il est intéressant de noter que les incultes sollicitent également des romanciers déjà reconnus, à l'image d'Éric Chevillard, Antoine Volodine ou Stéphane Audeguy, accumulant par là un certain volume de capital symbolique. Ce geste de légitimation est favorisé par la triple nature d'Inculte, à la fois revue à l'origine du projet dont il est « prolongement » (*DR*, p. 11), collectif signataire de quatre textes dans le recueil et éditeur dépositaire du choix du titre, du thème et des contributeurs. La confusion, déjà présente dans le titre de la première contribution collective, « 10, rue Oberkampf », adresse de la maison d'édition, se retrouve à l'orée du volume où Inculte se définit à la fois comme éditeur et comme collectif désireux de se confronter à d'autres écritures pour creuser les recherches menées dans la revue. Il s'agit ainsi de « faire le point » (*DR*, p. 11), d'abord sur les pratiques, l'esthétique et les évolutions du groupe, comme l'indique ici l'emploi du pronom « nous » :

Les membres de son comité de rédaction étant, dans leur quasi totalité, des écrivains dont les livres sont publiés sous l'appellation de « roman », l'idée nous est donc venue de nous réunir, de formuler et nous poser mutuellement et collectivement ces questions qui travaillent notre pratique de l'écriture. (*DR*, p. 11)

Ce mouvement de réflexion du collectif s'étend ici à d'autres auteurs invités : « Nous avons décidé d'inviter, pour nous accompagner dans cette réflexion [...] un certain nombre d'auteurs » (*DR*, p. 12). À tel point que l'image s'inverse : le collectif ne s'entoure plus d'écrivains invités, mais se joint à eux (« Et justifie en cela notre engagement à leurs côtés » (*DR*, p. 13)). Dans ce mouvement d'extension et cette inversion se dit le double objectif de « faire le point » à la fois sur le collectif et ses pratiques et sur le roman et la littérature contemporaine en général, dans l'indistinction assumée de la figure d'écrivain⁹⁹ et de la figure d'éditeur, sélectionnant et compilant¹⁰⁰ en vue de dégager « les contours d'une bibliothèque de notre temps » (*DR*, p. 14). La confusion de la figure d'écrivain et de la figure d'éditeur

⁹⁹ « Où en sommes-nous, en tant qu'écrivains [...] ? », *DR*, p. 12.

¹⁰⁰ « Leur choix [le choix des écrivains invités] a pourtant nourri de nombreuses discussions, agité d'épiques rendez-vous », *DR*, p. 12.

permet donc de connecter le champ littéraire et d'attirer de nombreux auteurs autour des projets de publication du collectif. Dans les *Devenirs du roman*, s'inaugure peut-être ce qu'on pourrait qualifier de stratégie inculte : non pas mener une guerre de position, front contre front, mais acquérir une centralité grâce à un geste de rassemblement, de fédération et de connexion de ses agents. Cette stratégie serait d'autant plus efficace que le principe de différenciation n'est pas pleinement activé par le collectif et permet donc une grande hétérogénéité, revendiquée par ailleurs par ses membres. Ces derniers semblent toutefois récuser cette hypothèse dans l'avant-propos du volume :

Les auteurs qui le composent sont divers, irréductibles les uns aux autres, insubsumables à une énonciation unifiée. Il ne peut être question de les fédérer arbitrairement sous quelque espèce (mouvement, bannière, conviction) que ce soit. (*DR*, p. 12)

Le ton est ferme dans cet avant-propos aux allures de mise en garde, mais masque le fait que le rassemblement effectué dans l'ouvrage tend malgré tout à unifier l'énonciation, ou plutôt que « l'énonciation éditoriale¹⁰¹ » produit une énonciation unifiée, malgré la fragmentation des articles. Le coup de force réside peut-être dans l'acte éditorial lui-même puisque les incultes, par le « canevas problématique commun » (*DR*, p. 13) qu'ils suggèrent (le rapport du roman au réel), orientent et déterminent les interventions des contributeurs et tendent ainsi à redéfinir les enjeux esthétiques du genre au début du XXI^e siècle, promouvant la littérature documentaire¹⁰² et tournant le dos à la mode de l'autofiction. Le titre de *Devenirs du roman*, de même, ouvre la réflexion sur le roman tout autant qu'elle la situe en l'affiliant à un héritage deleuzien, tandis que les écrivains conviés sont invités à écrire « en incultes », c'est-à-dire en « non-spécialistes » et en « non-professionnels » (*DR*, p. 12). Encore plus déterminant est l'acte de sélection des auteurs, à la fois « résolument non exhaustif et partial » (*DR*, p. 13) et représentatif des « enjeux primordiaux de l'écriture fictionnelle aujourd'hui » (*DR*, p. 12). En dressant cette « bibliothèque de notre temps », Inculte contribue à ré-agencer le classement symbolique des écrivains, tout en s'y intégrant, dans un geste d'autolégitimation. L'acte éditorial offre ainsi à Inculte un triple avantage : rassembler de nombreux écrivains, énoncer les enjeux du genre romanesque en littérature contemporaine et, en définitive, acquérir une certaine position de centralité sans engager de révolution symbolique.

¹⁰¹ Voir Emmanuel Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*, n°154, 2007, p. 23-38.

¹⁰² Voir notamment dans ce volume Collectif, « 10, rue Oberkampf » (p. 15-31) et Emmanuelle Pireyre, « Fictions documentaires » (p. 119-137).

Enfin, *Devenirs du roman* constitue la scène d'apparition du collectif et son premier lieu d'énonciation. Inculte y devient à la fois une scène, une signature et un concept. Le texte qui ouvre le livre, « 10, rue Oberkampf », est ainsi présenté comme « la retranscription d'une discussion menée au mois de septembre 2006 entre François Bégaudeau, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, Oliver Rohe et Joy Sorman » (*DR*, p. 17), rassemblés sous la signature « collectif Inculte ». Il constitue le premier geste d'autoreprésentation du groupe. La forme dialoguée imite le ton de la conversation et crée un effet d'authenticité¹⁰³ et de drôlerie en phase avec l'image intellectuelle et rieuse, joueuse et sérieuse de la revue. Le dispositif est une façon pour le collectif de s'énoncer à rebours du manifeste. Plutôt qu'un texte doctrinaire, unifié et unanime, il produit une énonciation potentiellement dissensuelle et polyphonique qui vise à la production d'une pensée collective, comme le montre le choix d'anonymiser les répliques. Traversant l'histoire du roman à grandes enjambées, depuis Don Quichotte jusqu'à Kundera, débattant du romanesque et de la fabulation, les incultes aboutissent finalement à une définition commune de la fiction comme un « agencement plus qu'une matière » (*DR*, p. 30) :

- Si le roman consiste à simplement monter des documents bruts, alors ok, je sais pourquoi j'en écris.
- À condition que tu te permettes de faire ce que tu veux avec tes documents, par ton agencement.
- Oui. (*DR*, p. 30)

Des désaccords initiaux au « oui » par lequel elle s'achève, la contribution compose la scénographie d'une méthode inculte produisant, par la rencontre et la friction des positions personnelles, un discours théorique convergent. « 10, rue Oberkampf » apparaît ainsi comme la scène inaugurale du collectif et des trois textes qu'il signe par la suite dans l'ouvrage, « Soustraction du sens », « *Natura corporum in fabula* » et « Pratique de transformation » dont il constitue l'arrière-fond et la matrice. S'ils n'adoptent pas la forme dialoguée, ils s'affirment là aussi comme des anti-manifestes. Éloge de la littérature documentaire, défense d'une physique de la langue et d'une corporéité de la lecture : les textes brassent large et dessinent en archipel une esquisse théorique, sans contenu doctrinal ni programme littéraire.

La réception médiatique de l'ouvrage confirme sa puissance de légitimation pour le collectif et ses auteurs : Inculte est « sur tous les fronts », d'après le titre d'un article du

¹⁰³ Comme le montre le maintien de cette réplique : « On la [cette blague] virera au moment de la transcription » (*DR*, p. 27).

*Magazine littéraire*¹⁰⁴ qui prend acte de ce processus d'émergence. Le volume reçoit un accueil très important dans la presse française, dans les suppléments livres des quotidiens nationaux ou les hebdomadaires et mensuels culturels. Même polémiques¹⁰⁵, les articles sont l'occasion d'un portrait de groupe, d'un entretien ou d'une présentation rapide de ses auteurs et de la revue. Surtout, le volume sorti en 2007 bénéficie d'un effet de champ important : les discours sur la fin de la littérature sont alors très vifs¹⁰⁶, renforcés notamment par la parution conjointe d'ouvrages qui attaquent avec virulence la littérature française contemporaine, en particulier *La Littérature en péril* de Tzvetan Todorov et *L'Art de raconter*, de Dominique Fernandez. Plusieurs articles de journaux vont faire dialoguer ces trois livres en un débat sur l'avenir de la littérature française¹⁰⁷. Les *Devenirs du roman* sert ainsi de contrepoint puissant au discours décliniste alors en vogue et permet de rejeter les accusations de solipsisme ou de formalisme imputées à la littérature française par la revendication d'une littérature du réel qui tourne le dos à la mode de l'autofiction. On insiste, de plus, sur la jeunesse des auteurs du livre¹⁰⁸, ajoutant à l'opposition esthétique avec les contempteurs de la littérature contemporaine, une opposition générationnelle qui réactive, dans une certaine mesure, l'imaginaire de la controverse¹⁰⁹. Le numéro hors-série de la Coupe du monde et la parution des *Devenirs du roman* constituent ainsi ce qu'on pourrait appeler un moment inculte, accélérant fortement l'émergence et l'identification du collectif et de ses auteurs au sein de la communauté des pairs, auprès de la presse et du lectorat.

¹⁰⁴ Jean Hurtin, « Inculte sur tous les fronts », *Le Magazine littéraire*, 1 avril 2007, p. 10.

¹⁰⁵ Voir Sylvain Bourmeau, « Roman ? », *Inrocks*, n°582, 23-29 janvier 2007, p. 70.

¹⁰⁶ On peut songer notamment à Jean-Marie Domenach, *Le crépuscule de la culture française*, Paris, Plon, 1995 ou Richard Millet, *Le Dernier Écrivain*, Paris, Fata Morgana, 2005. Mathieu Larnaudie et Oliver Rohe interrogent d'ailleurs le chercheur William Marx, auteur de *L'Adieu à la littérature, histoire d'une dévalorisation*, dans « Épuiser l'adieu » (*DR*, p. 41-54) où les deux écrivains, par leurs questions, s'attachent à contester l'idée d'une « dévalorisation achevée de la littérature » et de sa prétendue « démission à dire le réel » (*DR*, p. 49). Pour une saisie critique globale des discours de la fin en littérature contemporaine, voir Dominique Viart, Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature. Tome I : esthétique et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012.

¹⁰⁷ Voir notamment « La littérature s'est-elle détournée du monde ? » (Patrice Bollon, *Magazine littéraire*, 1 février 2007, p. 22) et « Le roman d'une polémique » (Nathalie Crom, *Télérama*, 27 janvier 2007, p. 26). *La Croix* organise même un débat entre François Bégaudeau et Tzvetan Todorov (« Quel avenir pour la littérature ? », 10 janvier 2007, https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Quel-avenir-pour-la-litterature-_NG_-2007-01-10-519008 [Consulté le 12 mai 2017]) et *L'Humanité* consacre un dossier à cette question le 24 février 2007.

¹⁰⁸ Patrice Bollon évoque par exemple « les jeunes écrivains du collectif Inculte » (« La littérature s'est-elle détournée du monde ? », art. cit., p. 22) et Nathalie Crom les « auteurs trentenaires » du volume (« Le roman d'une polémique, art. cit., p. 26).

¹⁰⁹ Les incultes publient ainsi une réponse aux attaques qui leur sont adressées, dans le dossier que *L'Humanité* consacre à la littérature française et dont *Devenirs du roman* sert de pivot (Collectif Inculte, « Des mots à plus d'un titre », *L'Humanité*, 24 février 2007, p. 13).

2. 2007-2008 : Défense et illustration de la littérature inculte

Les années 2007-2008 sont marquées par une intensification de l'activité collective ainsi que par la poursuite de la trajectoire d'émergence d'Inculte et de ses auteurs, dont le nombre s'élargit. Le comité de rédaction intègre ainsi Hélène Gaudy, Joy Sorman et Nicolas Richard à partir du numéro 12, puis Maylis de Kerangal et Stéphane Legrand à partir des numéros 15 et 16, tous ces écrivains¹¹⁰ ayant déjà collaboré à la revue. Malgré le semblant d'homogénéité générationnelle du comité de rédaction et le succès collectif que représentent les *Devenirs du roman*, les trajectoires de ses membres tendent alors à se différencier, comme l'attestent les différents éditeurs chez lesquels ils publient, les chiffres de vente et les prix littéraires remportés, leur réception médiatique et leur degré d'intégration à la vie littéraire. Si certains auteurs sont encore des entrants, ayant peu publié et venant parfois d'un autre domaine (Hélène Gaudy, Nicolas Richard, Stéphane Legrand...), d'autres y sont parfaitement insérés, à l'image d'Arno Bertina, pensionnaire de la Villa Médicis¹¹¹ en 2004-2005 et premier inculte à qui le magazine spécialisé en littérature contemporaine, *Le Matricule des Anges*, consacre sa une et son dossier fin 2006, à l'occasion de la parution d'*Anima Motrix* chez Verticales. D'autres encore semblent en phase de reconnaissance, à l'image de Mathias Énard et Maylis de Kerangal qui rencontrent en 2008, avec leurs romans *Zone* et *Corniche Kennedy*, salués par la presse et distingués par des prix littéraires¹¹², un succès auprès d'un lectorat élargi. La consécration de François Bégaudeau est, quant à elle, fulgurante cette année-là : son troisième roman, *Entre les murs*, est remarqué dès sa sortie en 2006 des lecteurs et de la critique, ce qui lui vaut d'être lauréat du prix France-Culture Télérama. Deux ans plus tard, son adaptation filmique par Laurent Cantet remporte la Palme d'or du festival de Cannes, propulsant François Bégaudeau, qui en est l'acteur principal et le scénariste, non seulement comme écrivain célèbre mais comme figure intellectuelle et médiatique, étant donné les commentaires et polémiques que le film suscite, au sein de la communauté enseignante, de la classe politique et des sphères intellectuelles, conservatrices en particulier.

¹¹⁰ Philosophe de formation, Stéphane Legrand publie son premier roman sous pseudonyme en 2006, *Triste après l'amour*, chez Fayard.

¹¹¹ Mathias Énard est également pensionnaire de la Villa Médicis au cours de l'année 2005.

¹¹² *Zone* remporte ainsi le prix Décembre 2008 et le prix du Livre Inter en 2009, tandis que *Corniche Kennedy* est finaliste de plusieurs prix (prix Fémina, prix Médicis, prix France-Culture Télérama).

Avec ce comité de rédaction élargi¹¹³, la revue évolue. Elle connaît certes un ralentissement éditorial, à cause de la disponibilité de ses contributeurs et de raisons économiques, passant de bimestrielle à bisannuelle¹¹⁴. Mais *Inculte* est aussi en partie remanié, dans sa manière comme dans sa matière. Son prix et son volume augmentent : elle compte entre 160 et 200 pages à partir du numéro 14 et passe alors à 8,50€ puis à 9,50€ à partir du numéro 17. Des affiches consacrées notamment aux écrivains américains cités dans la revue accompagnent chaque numéro, traduisant ce désir d'une montée en gamme. Son projet connaît du même coup certaines évolutions. La littérature étrangère y garde une place essentielle : des dossiers sont consacrés à deux figures importantes de la littérature mondiale, Antonio Lobo Antunes pour le n°11 et l'écrivain américain David Foster Wallace au n°19, quelques mois après sa mort ; les entretiens, qui se font plus rares, continuent d'accueillir la parole d'auteurs américains comme William Gass (n°14) et Raymond Federman¹¹⁵ (n°16), jusqu'au dernier numéro de la revue, en 2011, avec Hubert Selby jr. Jérôme Schmidt, Claro et Nicolas Richard alimentent également, avec des textes des auteurs qu'ils ont lus ou traduits, la rubrique « fiction ». De même sur le plan politique, *Inculte* demeure une revue située mais pas engagée, répercutant assez indirectement et lointainement les évolutions politiques de la période, marquée, en France, par l'arrivée au pouvoir de Nicolas Sarkozy¹¹⁶ et la crise financière de 2008. Le numéro hors-série de mars 2007 fait toutefois exception : consacré aux élections présidentielles qui ont lieu deux mois plus tard, il anticipe sur le mode de la parodie le déroulement de la campagne, ses résultats, ses événements et les noms des futurs membres

¹¹³ Il faut noter toutefois l'éloignement d'Oliver Rohe, l'un des fondateurs de la revue, parti s'installer à Berlin à partir de 2007. Il explique ainsi la réorganisation du comité après son départ : « Il se trouve que je suis parti en 2007 vivre en Allemagne, à Berlin. À partir de cette date-là, j'étais beaucoup moins présent dans le travail de lecture des textes, des corrections. C'est surtout Mathieu, en dehors de Jérôme et de Hélène Gaudy, puis de Mathilde Helleu, qui s'occupaient de ce travail là. Et les autres en fonction de leur disponibilité et des projets. Arno relisait beaucoup aussi par exemple. Jusqu'en 2007, j'allais régulièrement aux bureaux d'*Inculte*, quand c'était à Oberkampf, mais après je n'y étais plus » (Cf. Annexes, « Entretien avec Oliver Rohe »).

¹¹⁴ Mathieu Larnaudie explique ainsi cette évolution : « On était partis sur les chapeaux de roues, on a fait beaucoup de numéros en peu de temps, et après, à cause du travail de chacun, de la contrainte économique, de plein de choses, la périodicité s'est un peu espacée. On a fait vingt numéros en sept ans, ce qui n'est pas énorme, alors qu'il y a eu un moment où on en faisait paraître un tous les trois mois. Quand la périodicité s'est ralentie, la revue s'est étoffée, aussi. Et puis, il y a une question toute bête de capacité de travail, au sens matériel : outre le fait qu'on a tous notre travail individuel à côté, quand on a commencé à rééditer *L'Arc*, puis à faire des livres inédits, moins de temps était disponible pour la revue » (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie »).

¹¹⁵ Écrivain franco-américain.

¹¹⁶ De rares articles attaquent frontalement ou allusivement Nicolas Sarkozy et sa politique, notamment dans le numéro 19, « Dans la sonde urinaire du président » de T. Kaminsky et « Le mari de Cécilia » de Caroline Hoctan ou, de façon plus allusive, « Michael Darden, une figure de l'alcool en politique » de Mathieu Larnaudie dans le numéro 20, ainsi que, dans le numéro 12, « Le mot d'ordre » du même auteur et « Pour une PQD », de François Bégaudeau.

du gouvernement. Le journal de campagne, le pastiche de débat d'entre-deux-tours, les portraits drolatiques de ses acteurs composant, à la fin du numéro, une galerie clownesque. Par l'humour, ils constituent une critique de la politique-spectacle et des institutions de la V^e République et, plus profondément, de la démocratie représentative. Rubriqué d'une façon similaire au hors-série sur la coupe du monde, avec un glossaire et des fiches-stars, ce numéro est commenté à la façon d'un match de football, venant saper, par la parodie, la solennité et la centralité de l'événement. Se dit en creux l'affiliation théorique d'*Inculte* et du collectif du côté de la gauche critique, très sensible dans le numéro précédent dont le dossier est consacré aux « Forces de l'ordre » où sont citées, dans une perspective anti-institutionnelle, les théories des philosophes Jacques Rancière ou Alain Badiou.

Dans les dossiers, une manière inculte se précise et s'affirme, favorisée par la rationalisation progressive mais éclatée du sens à donner au nom de la revue et du collectif. Une troisième occurrence du terme *inculte* apparaît ainsi dans le numéro 12, sous la plume de Mathieu Larnaudie, qui vient préciser, par synonymie, sa définition. L'article « Le mot d'ordre » s'achève ainsi avec quelques contre-mots d'ordre littéraires et politiques à mettre en œuvre, dont celui de « convoquer les énonciateurs incultes, non-initiés, non-autorisés, quelconques¹¹⁷ ». Le concept d'inculte indiquerait donc, en plus ou au-delà d'un certain rapport profane et joueur à la littérature, un rapport d'effraction dans le champ des savoirs qui se joue dans une situation de périphérie ou de marginalité par rapport aux institutions qui le produisent et aux titres qui l'autorisent. Défini essentiellement par la négative, « inculte » devient ici un synonyme d'amateur, promouvant une pratique démocratique de la connaissance qui emprunte à la philosophie de Jacques Rancière¹¹⁸. L'idée est réaffirmée et reformulée dans l'avant-propos des *Devenirs du roman*, dont le projet serait d'« amener des romanciers à théoriser sur le roman, en incultes, en non-professionnels de la théorie littéraire¹¹⁹ ». L'inculte est ainsi défini à rebours du professionnel ou de l'expert et se place à la conjonction de deux figures essentielles en littérature contemporaine : l'amateur et l'autodidacte qui inscrivent à nouveau *Inculte* dans l'héritage de *Perpendiculaire*¹²⁰. Cette

¹¹⁷ Mathieu Larnaudie, « Le mot d'ordre », *Inculte*, n°12, janvier 2007, p. 29.

¹¹⁸ Ainsi qu'à la philosophie de Giorgio Agamben, comme l'indique l'usage du terme « quelconques ». Voir chapitre 8 pour une analyse plus développée de l'importance des théories de Jacques Rancière pour les auteurs du collectif.

¹¹⁹ *DR*, p. 12.

¹²⁰ Jacques-François Marchandise, dans « Nos enjeux politiques. Quelques pistes et perspectives » paru dans le numéro 10, mettait en garde contre les dangers de la spécialisation, du politique notamment, et valorisait la littérature comme lieu de contestation possible de cet état de fait et de reconnexion des champs et des savoirs :

pratique buissonnière des savoirs s'enrichit de propositions extérieures, à l'image de Philippe Vasset proposant, avec X. Courteix et X. Bismuth, de créer un « Atelier de Géographie Parallèle » dans le numéro 14 dont les membres se définissent comme « amateurs » et « usager[s] légèrement obsessionnel[s] » :

Nous n'avons aucune prétention théorique, et notre seul rapport aux productions géographiques existantes (cartes, schémas, données) est un rapport d'usager légèrement obsessionnel. [...] (tous les membres de l'AGP opèrent comme des amateurs, même – surtout – s'ils sont des professionnels)¹²¹.

De même, le choix de publier la tribune de Roberto Saviano, « Lettrés, mes chers amis, revenez à la réalité », dans le numéro 16 de la revue, dit ce déplacement progressif vers une littérature documentaire qui acquiert une importance croissante dans l'édition française :

Essayer de comprendre les mécanismes. Les engrenages du pouvoir, de notre temps, les boulons de la métaphysique des mœurs. Tout devient matière. Argent, coupe de la cocaïne, transactions, politiciens, documents, assassinats, déclarations, prêtres et caïds locaux. Tout est cœur et matière, sur plusieurs plans. Sans être terrifié à l'idée d'écrire en dehors des périmètres littéraires, de recueillir les données, les adresses, les pourcentages et tout l'attirail, de contaminer le texte avec n'importe quoi¹²².

Il s'agit encore « d'écrire en dehors des périmètres littéraires » et de pratiquer une littérature impure ou hybride mais en reliant, peut-être plus consciemment, le signifiant *inculte* au tournant documentaire de la littérature contemporaine, à une pratique de l'enquête qui vise à « prendre le pas sur les communautés scientifiques et les experts¹²³ » et qui s'affirme comme pleinement politique dans ses enjeux comme dans sa méthode.

Surtout, cette rationalisation du terme *inculte* s'illustre dans les dossiers de la revue qui témoignent d'une montée en conscience de la part du collectif, visible dans les numéros 15 (« Poésie contemporaine ») et 17 (« En Procès »). Le premier, sous-titré « Lectures

« Il n'y a pas, selon nous, un dedans et un dehors de la littérature. [...] Surtout, nous sommes convaincus que la spécialisation du politique (c'est-à-dire du souci de l'intérêt collectif), l'isolement de la littérature dans sa bulle, la focalisation de la philosophie sur son histoire et ses velléités moralisatrices [...], l'appropriation des questions économiques et sociales par les experts produisent un désastre généralisé devant lequel l'humain (citoyen, lecteur, contribuable) reste les bras ballants. [...] La littérature réduite à elle-même, sans passerelle avec la société et avec les autres démarches de création, se décharge de la marche du monde – trop vite confiée aux spécialistes. Les écrivains seraient donc, au mieux, des observateurs du monde réel, auquel ils resteraient extérieurs, chacun pour soi, avec le moi pour horizon. Face au monde du travail, à la consommation de masse, aux nouvelles technologies, aux folies et aux banalités contemporaines, nous avons choisi la confrontation plutôt que la lâcheté de l'évitement ou le luxe de la dénonciation » (Jacques-François Marchandise, « Nos enjeux politiques. Quelques pistes et perspectives », *Perpendiculaire*, n°10, été 1998, p. 10).

¹²¹ P. Vasset, X. Bismuth, X. Courteix, « (Re)battre les cartes. Atelier de géographie parallèle », *Inculte*, n°14, novembre 2007, p. 106.

¹²² Roberto Saviano, « Lettrés, mes chers amis, revenez à la réalité », *Inculte*, n°16, p. 85.

¹²³ *Ibid.*, p. 84.

décentrées », est précédé, pour la première fois dans la revue, d'un avant-propos signé collectivement qui explique l'ambition et la méthode adoptée dans le dossier :

L'idée est d'une simplicité confondante : prendre huit romanciers et leur distribuer huit livres de poésie contemporaine. Pour les colorier ? Non : pour les lire, et écrire ensuite le récit de cette rencontre, ou de cette cohabitation¹²⁴.

Le texte s'inscrit dans le sillage des *Devenirs du roman* et constitue l'un des rares moments métadiscursifs présents dans la revue, mettant en scène le collectif au travail, tout comme les *private jokes* et marques de connivence présentes à l'intérieur du dossier. « L'immersion » dans ce domaine poétique « qui nous dépasse complètement¹²⁵ » se veut à nouveau une expérience de décloisonnement et se compose de huit petites scènes de lecture autodidacte où les incultes se décrivent lisant des poètes contemporains. Le numéro ne provoque pas l'ouverture espérée, la contribution acerbe de François Bégaudeau quant à l'œuvre d'Emmanuel Hocquard provoquant en retour des attaques provenant du champ poétique contre *Inculte*¹²⁶. Ce texte, mal reçu par les membres du comité de rédaction qui y voient une forme de poujadisme intellectuel, provoque la brouille de l'écrivain avec le collectif et aboutit finalement à son départ¹²⁷ au numéro suivant. La séparation a au moins le mérite d'interroger le sens et la portée à donner au mot *inculte*, entre irrévérence offensive contre les hiérarchies littéraires et illégitimité conquérante mais précautionneuse au sein des domaines du savoir. Le numéro 17, « En procès », prolonge cette manière inculte dans une veine documentaire. Le dossier s'articule autour d'une citation de Lionel Ruffel qui sert de consigne aux participants :

Courant sur tout le siècle, le procès est un élément essentiel de la réalité et des fictions politiques. Ce siècle [le XXe] pourrait même efficacement être lu grâce aux représentations des procès qui l'ont traversé (Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*)¹²⁸

Chaque auteur est ainsi invité à écrire sur l'un de ces grands procès dont l'ensemble, de Gavril Princip en 1914 aux *appropriadores* de la dictature argentine en 2008, forme la

¹²⁴ « Avant-propos », *Inculte*, n°15, mars 2008, p. 26.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁶ Jusqu'ici très bienveillante, le *Cahier Critique de Poésie*, s'en prend violemment, sous la plume de Stéphanie Éligert, au texte de François Bégaudeau et au concept même d'« inculte », symptôme d'un « naturalisme populiste » selon elle, assimilé tantôt à Nicolas Sarkozy, tantôt à Jean-Marie Bigard (Stéphanie Éligert, « Inculte », *Cahier Critique de Poésie*, n°17, p. 251).

¹²⁷ Faut-il y voir le simple effet de son changement de position soudain ? Si son départ correspond en effet au moment de sa consécration, il n'est pas sûr qu'une telle explication mécanique soit pleinement satisfaisante. Sans doute la rupture est-elle davantage l'effet d'un écart postural entre l'écrivain et le collectif, qui résulte d'un désaccord sur l'interprétation même à donner au mot « inculte » et à la nature de son geste de profanation. Voir chapitre 5 sur cette question.

¹²⁸ *Inculte*, n°17, mars 2009, p. 20.

métonymie du XX^e siècle. Si les formes sont variées, nombre de ces textes s'appuient sur les archives des procès racontés, les citant plus ou moins longuement, les mêlant au récit ou proposant simplement leur montage, sans intervention narratoriale, comme le font Mathias Énard et Mathieu Larnaudie pour le procès de Tihomir Blaskic¹²⁹. Ces exercices de littérature inculte qui font la part belle à la figure de l'amateur entrent toutefois en relative contradiction avec une présence accrue de la parole universitaire dans cette nouvelle mouture de la revue. Elle se renforce d'une part au sein du comité de rédaction, avec l'intronisation de Stéphane Legrand à partir du numéro 16 puis de Johan Faerber qui l'intègre pour le numéro 20 après avoir participé à plusieurs numéros. Docteur en littérature française depuis 2003, Johan Faerber écrit son premier texte dans le numéro 8, avant de publier un texte en « prolongation » des *Devenirs du roman* pour le numéro 12, puis d'intervenir dans les deux derniers numéros de la revue. Très nourris de la pensée de Maurice Blanchot et postulant une mort de la littérature qui fait basculer inexorablement l'écrivain dans un après¹³⁰, ses textes tranchent avec l'esprit et le ton d'*Inculte* mais témoignent de la volonté, d'Oliver Rohe et Mathieu Larnaudie notamment, de donner une plus grande place à la parole universitaire et d'accueillir d'autres approches philosophiques et littéraires. Dans la rubrique « Interventions », qui s'élargit peu à peu jusqu'à remplacer la section « Fiction », les analyses émanant d'universitaires sont plus nombreuses et viennent parfois structurer le dossier de la revue, comme en témoigne exemplairement le très académique numéro 14 intitulé « Deleuze et la musique ».

Le travail de rationalisation et d'exemplification du signifiant *inculte* continue cependant à se développer en parallèle de cette évolution. La publication des « Propositions pour une littérature inculte », écrites par Mathieu Larnaudie pour le numéro anniversaire du centenaire de la *NRF* en février 2009, constitue son point d'aboutissement et rassemble les éléments de cette théorisation éparpillée dans les différents numéros de la revue. L'écrivain y décrit les trois fondements d'une littérature inculte : une littérature profane tout d'abord, rendue à l'usage commun, « qui brouille et enjambe les partages admis¹³¹ » en s'autorisant de sa propre illégitimité ; une littérature altérée ensuite, en constante évolution dans ses objets

¹²⁹ Pour une analyse développée du volume *En Procès* (2016), qui reprend l'essentiel du dossier de la revue, voir chapitre 6.

¹³⁰ Voir notamment « Le peuple du lendemain ou le roman contemporain face à la "mort" de la littérature », *Inculte*, n°12, p. 111-118.

¹³¹ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », *NRF*, n°588, Paris, Gallimard, 2009, p. 345.

comme dans ses interprétations ; une littérature multiple, enfin, dans sa conception du réel et ses formes collectives d'écriture. Le texte de Mathieu Larnaudie agence, avec une ambition théorique neuve, les principaux aspects de la pensée inculte. La figure du profane, empruntée notamment à la philosophie de Giorgio Agamben, relie ainsi ses deux gestes majeurs : une récusation de toute sacralité littéraire, dans le sillage des avant-gardes du XX^e siècle, et une pratique amatrice des savoirs. Malgré une polémique retenue et une ambition programmatique réduite, le texte n'en prend pas moins les apparences d'un manifeste, d'autant plus qu'il est conçu comme une réponse à un texte d'Alain Robbe-Grillet sur le nouveau roman. Son titre tout comme le choix d'écrire à la première personne du pluriel renforcent cette impression et provoquent la colère de certains membres du collectif, qui récusent le genre du manifeste et la tentative d'appropriation de la parole collective qu'ils croient déceler dans cet écrit¹³².

C'est peut-être davantage dans l'œuvre collective que dans les textes théoriques que pourrait se lire un manifeste inculte. Il en va ainsi du projet commun, *Une chic fille*, publié un an plus tôt par Inculte, en coédition avec Naïve. Il constitue la première fiction collective écrite par ses membres¹³³. Le livre répond à leur désir de s'essayer à une autre forme que celle de la revue et en particulier celle du roman qui constitue leur genre de prédilection. Le projet se lance en mars 2007, après la parution d'un billet dans *Libération* qui revient sur la mort d'une starlette américaine de télé-réalité, ex-mannequin pour *Playboy* : Anna Nicole Smith. Le sujet offre plusieurs intérêts pour les auteurs du collectif : il permet d'illustrer l'effort inculte d'une déhiérarchisation culturelle qui se double d'une hybridité tonale, entre écriture humoristique, souvent burlesque, et élaboration d'un tragique moderne. Conformément au tropisme américain des incultes, le roman se déroule aux États-Unis, observatoire privilégié de la société du spectacle et des nouvelles formes de médiatisation et de célébrité¹³⁴. De plus, l'ouvrage se compose de fragments non-signés, qui mettent en œuvre, en prolongement de la revue, le souci de déconstruire le mythe de l'auteur solitaire et l'obsession de la singularité en littérature. Le roman se présente donc comme plurivocal et chronologique : il est composé d'une suite de monologues datés, prononcés par différents personnages qui côtoient la star tout au long de sa vie et en dressent ainsi le portrait diffracté. Le dispositif adopté favorise la

¹³² Pour une analyse approfondie de ce texte et une réflexion plus globale sur le rapport des incultes au genre du manifeste, voir chapitre 3.

¹³³ Accompagnés pour l'occasion de Marie Hermann, Julien Morello, Christophe Paviot, Xavier Tresvaux.

¹³⁴ C'est un aspect que l'on retrouve notamment dans les travaux de Bruce Bégout et, par exemple, dans l'article « L'honneur perdu (et vite retrouvé) de Kate Moss » paru dans le numéro 12 d'*Inculte*.

pratique d'une écriture à la fois individuelle et collective : chaque écrivain choisit les personnages qu'il souhaite traiter, leur diversité légitimant une variation de ton et de style précieuse sans menacer l'homogénéité du livre et sa lisibilité, garantie par la progression chronologique du récit. Un travail collectif de grande intensité se met en place à cette période, comme l'ont parfaitement montré Cécile Narjoux et Karine Germoni¹³⁵. Il passe par de nombreux échanges de mails, entre mars et juin 2007 notamment, qui tendent à une homogénéisation du récit¹³⁶. Même s'il ne rencontre pas un grand succès en librairie, *Une chic fille* constitue un moment important de la vie du collectif : il manifeste les options esthétiques d'Inculte ramenées sur le terrain du roman et mises en œuvre dans une fiction collective, qui complète l'effort de rationalisation mené dans la revue. Écrit et publié en moins d'un an, il donne lieu à une intense et heureuse collaboration entre ses membres, qui se lancent peu après dans l'écriture d'*Un chic type*, pendant d'une *Chic fille* consacré à Mouammar Kadhafi. Mais le projet, finalement abandonné en 2009 alors que tous les textes ont été écrits, tempère cette première expérience galvanisante et éloigne durablement le collectif du genre romanesque.

3. 2009-2011 : De la revue à la maison d'édition

Une chic fille est la dernière collaboration d'Inculte avec Naïve. À partir de 2009, Inculte devient en effet une maison d'édition indépendante¹³⁷ et publie ses premiers livres en grand format. Cela fait suite à un premier mouvement de diversification éditoriale initié les années précédentes avec la réédition de la revue *L'Arc*, la publication des *Devenirs du roman* et d'*Une chic fille* en partenariat avec Naïve et la parution, en août 2008, d'une monographie sur le romancier américain Thomas Pynchon, en coédition avec la collection « Lot 49 » du Cherche-midi. Assez courante dans le monde de l'édition¹³⁸, cette évolution est dans le cas d'Inculte en partie dictée par des raisons économiques, la maison employant désormais deux

¹³⁵ Dans leur communication « *“It's very expensive to be me”* : pour une posture énonciative expansive d'un « je » singulier et collectif », prononcée lors du colloque « Inculte : pratiques éditoriales, gestes collectifs et inflexions esthétiques », organisé à Paris 3, les 7 et 8 février 2020.

¹³⁶ Les chercheuses ont montré que cette homogénéisation était en partie spontanée, les incultes se lisant au fur et à mesure de la production, et en partie produite par des altérations suggérées par certains auteurs, mais aussi par l'effort de coordination menée par quelques membres, en particulier Mathieu Larnaudie.

¹³⁷ Durant ces années, les bureaux de l'éditeur changent plusieurs fois d'emplacement. Situés initialement rue Oberkampf, ils migrent ensuite rue Jacques Cœur, rue de Nemours, puis rue Laplace.

¹³⁸ Dans son rapport, Sophie Barluet rappelle l'importance historique des revues, à l'origine de certaines des maisons d'édition les plus prestigieuses, comme Gallimard. Elle note que « ce mouvement se perpétue encore aujourd'hui », prenant pour exemples les Éditions du Serpent à plumes ou Macula (Sophie Barluet, *Les Revues françaises aujourd'hui : entre désir et dérives, une identité à retrouver*, op. cit., p. 37).

salariés¹³⁹. Le projet de publier des grands formats permet également à Inculte de changer de diffuseur, en passant des Belles lettres à Actes Sud. Jérôme Schmidt et Alexandre Civico, qui rejoint Inculte en 2008 après la disparition de sa collection chez Naïve, sont les deux éditeurs bénévoles de la maison, où Mathieu Larnaudie joue également un rôle important, notamment pour les projets collectifs. Inculte possède toutes les caractéristiques d'un petit éditeur : une politique de collaboration avec d'autres maisons, des effectifs réduits, une forte dépendance vis-à-vis du diffuseur et du distributeur et un catalogue limité. La maison publie sept grands formats en 2009, dix en 2010 et quinze en 2011. Sa politique éditoriale apparaît à de nombreux égards comme un prolongement de la revue, de ses objets et des savoir-faire qu'elle a permis de développer. Parmi les premiers ouvrages publiés, deux d'entre eux portent trace de cette continuité, *Lost Album* de Stéphane Legrand et *Les Soniques* de Nicolas Richard et Kid Loco. Ils sont l'œuvre de deux auteurs du collectif. Tous deux portent sur la musique : le rock pour Stéphane Legrand écrivant sur la figure de Phil Spector, producteur et compositeur américain qui apparaît d'une certaine manière comme l'ultime figure rock explorée par les incultes après la collection Naïve Sessions ; la musique du XX^e siècle pour Nicolas Richard et Kid Loco, musicien électronique. Ce projet démesuré est né d'échanges épistolaires fictionnalisés entre le traducteur et le DJ qui, sous pseudonyme, tentent sur plus de six cents pages d'élaborer un traité sur « l'art de la bonne musique¹⁴⁰ » en une manière de palimpseste et d'encyclopédie parodique. Le livre, initialement imprimé à quelques dizaines d'exemplaires, est présenté par les deux auteurs lors d'une soirée au terme de laquelle Jérôme Schmidt décide de l'éditer. Relu par Mathilde Helleu qui remplace alors Hélène Gaudy comme assistante d'édition, *Les Soniques* apparaît comme un projet atypique par son objet, sa forme et sa mise en page et préfigure les principaux traits du positionnement inculte, en continuité avec la revue et le collectif : un rapport étroit à la culture pop tout d'abord, dont témoignent le nom même de la collection dans laquelle il est publié (« Afterpop ») et l'identité graphique de la maison, loin de la sobriété affichée par de nombreuses collections littéraires. Sa publication participe aussi d'une pratique du pari éditorial qui deviendra la marque de fabrique de l'éditeur durant ces premières années, en parfaite continuité avec l'image de Jérôme Schmidt, dont les activités de joueur de poker sont mises en avant dans les articles consacrés à la maison¹⁴¹. Chargé du domaine étranger, presque exclusivement anglo-

¹³⁹ Une assistante d'édition et une attachée de presse, Ellen Salvi.

¹⁴⁰ Niccolo Ricardo, Caius Locus, *Les Soniques*, Paris, Inculte, 2009.

¹⁴¹ Cette pratique est ainsi mentionnée dans un article intitulé « Les nouveaux fous furieux de l'édition » publié dans *Le Nouvel Observateur* le 15 mars 2012 : « Il pratique le *cash game*, le poker version ultralibérale,

saxon, il fait ainsi paraître en 2010 *London Orbital* de Iain Sinclair et *Les Instructions* d'Adam Levin l'année suivante, tous deux traduits par Maxime Berrée¹⁴². Ces deux livres déroutants et volumineux, salués par la critique en Angleterre et aux États-Unis, imposent Inculte dans le domaine étranger mais représentent, par leur taille, leur caractère atypique mais aussi leur coût de traduction, un risque économique pour une maison en cours d'émergence¹⁴³. Aux romans s'ajoutent des monographies, sur Lamarche-Vadel en 2009 après celle consacrée à Thomas Pynchon, des anthologies¹⁴⁴ ainsi que deux revues, *Le Believer*¹⁴⁵ et *Multitudes*¹⁴⁶. La maison d'édition assure ainsi la continuité, dans son positionnement, avec la revue dont paraissent alors les ultimes numéros.

Entre 2009 et 2011, sont publiés les trois derniers numéros de la revue selon une périodicité très irrégulière : le numéro 18 sort en librairie en octobre 2009, le numéro 19 en mai 2010 et le numéro 20 en janvier 2011. Le premier d'entre eux est consacré à l'écrivain américain David Foster Wallace, mort un an plus tôt, et mobilise assez peu d'auteurs du collectif, si ce n'est les traducteurs, en particulier Claro et Nicolas Richard. Les deux derniers se distinguent par une réaffirmation de la tonalité potache du collectif¹⁴⁷. Le dossier du numéro 19 est ainsi intitulé « Le Cul » et fait alterner, dans la lignée du numéro 6 dédié à « L'obscène », exercices de style scabreux, à l'image des sept sonnets érotiques de Mathias Énard, « Étrange et pénétrant », ou des saynètes pornographiques de Jean-Marie Blas de Roblès, et contributions burlesques, parodiant une leçon inaugurale au collège de France

où les joueurs peuvent miser leur compte en banque tant qu'ils en ont un. À Paris, on raconte que ce grand bonhomme hyperactif finance Inculte avec les dollars ramenés du désert. Il dément, puis sourit : « Ça peut éponger les pertes » » (David Caviglioli, « Les nouveaux fous furieux de l'édition », *L'Obs*, 18 mars 2012, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120315.OBS3820/les-nouveaux-fous-furieux-de-l-edition.html> [consulté le 20 novembre 2015]). Dans *Le Matricule des Anges*, Thierry Guichard explique aussi « que l'argent gagné au poker éponge quelques dettes de la maison d'édition et, avant elle, de la revue » (Thierry Guichard, « Portes ouvertes », *Le Matricule des Anges*, n°137, octobre 2012, p. 12). Ce portrait correspond au capital symbolique typique des petits éditeurs, découvreurs caractérisés par une forme d'audace et de désintéressement.

¹⁴² Ainsi que Barbara Schmidt pour le second.

¹⁴³ Jérôme Schmidt déclare ainsi dans l'entretien que nous avons mené avec lui : « On a édité Iain Sinclair, ça coûte 50000 balles à éditer » (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »). Sur *Les Instructions*, il explique dans « Les nouveaux fous furieux de l'édition » que « Rien que la traduction a coûté 30000 euros [...]. Il faudrait en vendre 7000 exemplaires pour rentrer dans nos frais. On devrait faire la moitié » (David Caviglioli, « Les nouveaux fous furieux de l'édition », art.cit.).

¹⁴⁴ *La Cuisine des écrivains* et *L'Art de l'insulte* en 2010, *Paris au pied de la lettre* et *Parole de truand* en 2011. L'intérêt de ce type d'ouvrage est avant tout économique pour l'éditeur.

¹⁴⁵ Périodique américain philosophique et artistique publié de façon trimestrielle par Inculte.

¹⁴⁶ Revue issue de la gauche critique qui fait converger la *French Theory* et les théories de Toni Negri et Michael Hardt, que Mathieu Larnaudie et Jérôme Schmidt avaient interrogé dans le numéro 2 d'*Inculte*.

¹⁴⁷ On peut aussi signaler plusieurs articles pamphlétaires sur Nicolas Sarkozy et deux contributions sur les séries télévisées qui élargissent le périmètre de la culture populaire au sein de la revue.

(« Préliminaires », de Stéphane Legrand), dissertant avec gourmandise et humour autour de la fessée (« Jeux de mains – autour de la fessée », d'Hélène Gaudy) ou du « cul » au cinéma (« Quelques occurrences de culs sans queue ni tête dans le cinéma, précédées d'un autre truc », d'Alban Lefranc). Le dernier numéro consolide la posture collective : le choix du thème, l'alcool, offre ainsi l'occasion de dessiner un autoportrait des incultes en buveurs tout en s'affiliant à la tradition éthylique des groupes littéraires. Au lieu de s'achever par une anthologie de textes, *Inculte* se conclut par une sélection de cocktails (« Notre sélection », Maylis de Kerangal), dont l'un d'entre eux, « La femme indécise » est décrit dans un article ultérieur de Mathieu Larnaudie comme le « breuvage emblématique¹⁴⁸ » du collectif dont il précise la genèse à la manière des récits cénaculaires du XIX^e siècle. Par là, les membres du comité de rédaction rassemblent les sept années d'édition de la revue, sans pathos ni testament, en mettant en lumière ce qui est l'un des ciments de la sociabilité d'*Inculte* et en réaffirmant l'ambition d'une littérature pratiquée comme joie et comme ivresse. Le geste d'autoreprésentation éthylique prend le pas sur le discours d'adieu au lecteur, réduit à sa plus simple expression, confirmant la méfiance du comité de rédaction à l'égard de tout métadiscours :

Ce numéro 20 de la revue *Inculte* constitue le dernier de la présente série. Le comité éditorial a, en effet, pris le parti de poursuivre son travail d'écriture et de réflexion communes sous la forme de volumes collectifs, à raison de deux parutions par an. Pour l'occasion, le tirage de ce dernier numéro a été imprimé sous vingt couvertures différentes¹⁴⁹.

Cette décision collégiale peut s'expliquer de plusieurs manières. Tout d'abord, elle est motivée par le souhait d'éviter la routinisation de la pratique collective, comme l'explique Mathieu Larnaudie pour *D-Fiction* :

Sincèrement, nous aurions pu continuer comme ça encore longtemps. Nous avons acquis une sorte de savoir-faire [...]. Nous recevions de plus en plus de textes, de propositions de contributions de grande qualité. Nous étions assez nombreux, dans le collectif *Inculte*, pour alimenter régulièrement la publication. Nous avons potentiellement encore bien des thématiques à déplier. Mais à quoi bon répéter indéfiniment ce geste ? À quoi bon continuer à faire quelque chose que nous savions faire ? Nous courions le risque de ne plus faire qu'appliquer une méthode, de nous répéter, d'être dans un certain confort¹⁵⁰.

Des causes économiques s'ajoutent aux motifs esthétiques : depuis le numéro 11, les ventes baissent de façon assez importante et stagnent autour de 500 exemplaires. Surtout, l'activité

¹⁴⁸ Mathieu Larnaudie, « Note sur la naissance de la femme indécise », *Inculte*, n°20, janvier 2011, p. 63.

¹⁴⁹ *Inculte*, n°20, p. 5.

¹⁵⁰ Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathieu Larnaudie », *D-Fiction*, 1 décembre 2011, <http://d-fiction.fr/2011/12/entretien-avec-mathieu-larnaudie/> [consulté le 26 octobre 2017].

éditoriale et l'intensification de la carrière des écrivains du comité de rédaction rendent difficile la poursuite de l'activité revuiste. Les incultes connaissent en effet une reconnaissance grandissante, quoique différenciée, qui se traduit notamment par un repositionnement éditorial, à l'image de Claro, Hélène Gaudy et Mathieu Larnaudie rejoignant Actes Sud au début des années 2010¹⁵¹, et par des succès de vente de plus en plus importants, en particulier pour Maylis de Kerangal et Mathias Énard, dont les romans *Naissance d'un pont* et *Parle-leur de batailles de rois et d'éléphants*, couronnés du prix Médicis et du Goncourt des lycéens, deviennent des best-sellers. De plus en plus sollicités pour des interventions, dans les médias, en résidence, dans les festivals ou lors de rencontres en librairie et publiant à un rythme soutenu, les incultes sont ainsi de moins en moins disponibles pour une activité aussi exigeante, en termes de temps et de production, qu'une revue. Ses derniers numéros portent d'ailleurs la trace de cette intensification de leur trajectoire : plusieurs de leurs interventions sont issues d'œuvres à paraître¹⁵², tandis que la publication en avant-première d'extraits de romans publiés chez Inculte¹⁵³ marque le basculement de la revue à la maison d'édition.

En 2011, *Inculte* cesse donc d'être une revue. Laboratoire d'écriture en commun, elle aura constitué un lieu décisif de formation et de galvanisation de ses auteurs et la matrice indispensable de la maison d'édition et du collectif qui portent son nom.

IV. 2011-2015 : Inculte après *Inculte*

Après 2011, se pose pour le collectif le défi d'exister en dehors de la revue, dont elle fut la genèse et le ferment. Deux mois après son dernier numéro, et conformément à ce qui y était annoncé, Inculte publie un nouveau volume collectif : *Le Ciel vu de la terre*. Derrière ce

¹⁵¹ Cette migration éditoriale permet d'amplifier l'exposition de leurs livres. En 2010, *CosmoZ* de Claro et *Les Effondrés* de Mathieu Larnaudie remportent un succès d'estime, dont témoigne notamment une réception médiatique favorable.

¹⁵² Notamment, dans le numéro 15, « Aphorismes pour la fin des temps » de Bruce Bégout, « Du pire élixir » de Claro, extrait de *Coulée douce vs tranché vif*, « Mon père, dès que, enfant », extrait de *Zone* de Mathias Énard ; dans le numéro 16, « Alternate take » de Stéphane Legrand et Sébastien Lepajolec annonçant *Lost Album* publié chez Inculte ; dans le numéro 20, « Bien arrosée », extrait de *Je suis une aventure* d'Arno Bertina. Les incultes publient également certains textes écrits pour d'autres interventions, à l'image de l'« Archipel des parades » dans le numéro 20 et de « Hong-Kong Police terroriste Organisation (Fractions) » dans le numéro 16, deux contributions de Mathieu Larnaudie parues à l'occasion d'une exposition et d'une performance.

¹⁵³ Entre les numéros 14 à 17 sont publiés des passages du dictionnaire *ABC-Dick* d'Ariel Kyrou qui paraît en 2009. Un extrait de *London Orbital* de Iain Sinclair paraît également dans le numéro 19 de la revue, faisant office de *teaser* pour le livre publié chez Inculte en 2009.

titre humoristique, le projet agence un ensemble de reportages littéraires sur les étoiles et l'astronomie, avec quatre entretiens d'écrivains avec des astronomes, dont les voix mélangées confirment l'ambition inculte d'un décloisonnement des savoirs, et la réédition de *L'Éternité par les astres* d'Auguste Blanqui. L'ouvrage constitue bien un prolongement de la revue, dans sa manière, l'exploration d'un savoir fortement spécialisé, comme dans son organisation qui rappelle le rubriquage d'*Inculte* entre dossier, entretien et réédition. Il en est de même, cette année-là, de la troisième monographie publiée par Inculte et consacrée à Sebald, à qui *Inculte* avait dédié son premier dossier en 2004. La promesse de deux parutions collectives par an n'est pourtant pas tenue les années suivantes puisqu'aucun projet commun ne voit le jour avant 2014. Les sociabilités privées perdurent¹⁵⁴ pourtant et le collectif continue de se manifester lors d'interventions publiques, dans les festivals, à l'université ou en librairie¹⁵⁵. Sa réputation¹⁵⁶ et sa popularité semblent ainsi grandir au moment où sa production se ralentit, sans doute catalysées par celles de ses membres les plus connus¹⁵⁷. Le catalogue s'étoffe et compte une centaine de titres en 2014, à raison d'une quinzaine de parutions en moyenne par an. Inculte forge sa réputation sur une double identification fondée, d'une part, sur le capital symbolique des auteurs qui forment le collectif et la revue du même nom, et d'autre part sur

¹⁵⁴ C'est ce qu'explique Maylis de Kerangal dans la revue *Décapage* : « Cette réflexion commune s'est espacée – le rythme des publications est maintenant ralenti – mais elle se poursuit et a construit autre chose dans le temps : des affections » (Maylis de Kerangal, « Dossier : La Panoplie littéraire », *Décapage*, n°53, Paris, Flammarion, 2015, p. 116).

¹⁵⁵ On peut songer à la 14^e édition du festival « Écrivains en bord de mer » durant l'été 2010 à la Baule, qui réunit quatre auteurs du collectif (Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Mathieu Larnaudie, Oliver Rohe). On peut mentionner la présence de cinq écrivains du collectif pour une rencontre organisée à la Fête de L'Humanité le 11 septembre 2010, la soirée « Inculte, librairie d'un soir » à la librairie Charybde le 10 octobre 2013 autour d'Oliver Rohe et Mathieu Larnaudie ou encore l'invitation à la Maison de la poésie de Maylis de Kerangal et Arno Bertina, le 4 décembre 2014, dans le cadre du séminaire universitaire « Fiction littéraire contre storytelling », organisé par Alexandre Gefen.

¹⁵⁶ C'est au cours de cette période que la reconnaissance universitaire d'Inculte s'amorce : la communication d'Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération » en 2011 à Cerisy, lieu qui a partie liée à l'histoire des groupes littéraires, en est un jalon majeur. Dans le cadre du colloque consacré aux « Narrations d'un nouveau siècle », Aurélie Adler constitue un corpus constitué de trois œuvres d'auteurs du collectif et identifie un écart esthétique entre eux et leurs aînés, à l'image de Pierre Michon ou de Pierre Bergounioux, faisant donc d'Inculte une nouvelle génération littéraire et un lieu d'inflexion du contemporain. Voir Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », in Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 83-93. Cette reconnaissance se marque aussi par les invitations faites aux écrivains du groupe à intervenir dans les universités, lors de séminaires ou de colloques.

¹⁵⁷ C'est ce dont témoigne par exemple les articles « Des "incultes" bien en plumes », paru dans le journal *20 minutes* le 29 mars 2012, et « Comment la génération Inculte a secoué la littérature française ? » écrit par Grégoire Leménager dans *L'Obs* en 2014, tous deux illustrés d'une photo de Maylis de Kerangal et convoquant l'imaginaire de l'avant-garde, comme le montre le titre du second article et les expressions « nouvelle vague » ou « mouvement littéraire » du premier (Karine Papillaud, Karine, « Des "incultes" bien en plumes », *20 minutes*, 29 mars 2012, <https://www.20minutes.fr/culture/906975-20120329-incultes-bien-plumes> [consulté le 16 juin 2017]).

ses choix éditoriaux en matière de littérature étrangère qui la placent du côté du pôle innovant. La part réservée à la littérature anglo-saxonne, si elle est symboliquement gratifiante, n'en reste pas moins périlleuse économiquement, Inculte ayant fait le choix d'une langue de traduction extrêmement répandue dans le monde de l'édition, sans être en capacité de se positionner sur les œuvres les plus rentables. Jérôme Schmidt privilégie une littérature proche du *gonzo journalism* ou du *new journalism*, si ce n'est tout à fait documentaire, qui explore, dans le sillage d'une psychogéographie marquée de situationnisme, une Amérique volontiers *trash*, *underground* ou en crise¹⁵⁸. Cette attention au phénomène urbain à l'ère post-industrielle consonne particulièrement avec certaines productions de la revue, et surtout avec les œuvres de Bruce Bégout qui publie en 2013 *Suburbia. Autour des villes* chez Inculte, un essai qui explore l'extension infinie des banlieues dans les villes contemporaines. Elle alimente aussi une collection d'ouvrages, proches de l'enquête, centrés autour d'une ville et des différentes strates historiques et imaginaires qui la composent, à l'image de *Paris est un leurre. La véritable histoire du faux Paris* (2012) de Xavier Boissel et de *Projet el Pocero. Dans une ville fantôme de la crise espagnole* (2013) d'Anthony Poiraudau. Si elle poursuit les ambitions du collectif, la maison publie une part restreinte de l'œuvre des auteurs qui en sont issus. Ils sont en effet généralement engagés chez des éditeurs souvent plus prestigieux et mieux dotés en capital économique et symbolique, comme Verticales, devenu filiale de Gallimard, et Actes Sud. Dès l'origine, Inculte semble toutefois constituer une sorte de tiers-lieu éditorial pour leur œuvre, offrant un espace où publier des textes à part de leurs productions romanesques, tandis que la jeune maison bénéficie en retour de l'effet de griffe de ces écrivains. C'est avec la parution du deuxième volume des *Devenirs du roman* en 2014 que cette répercussion symbolique se manifeste le mieux.

Sept ans après, l'ouvrage fait suite aux *Devenirs du roman*. Comme ce premier volume, il réunit vingt-quatre contributions d'auteurs invités à faire le point sur leur pratique du roman et en particulier, comme l'indique le sous-titre, sur la question de l'écriture et des matériaux. Mentionné dans l'avant-propos, le collectif passe pourtant au second plan dans l'ouvrage, conçu d'abord comme un livre « anniversaire¹⁵⁹ » pour fêter les « dix années

¹⁵⁸ En particulier *Gun show nation* (2010) de Joan Burbick, *Dope(s)* (2011) de Luc Sante, *Lost Vegas* (2011) de Paul Mc Guire ainsi que *Sous les néons* (2012) et *Blue angel motel* (2012) de Matthew O'Brien. Pour ce qui est des documents publiés par Inculte, on peut citer : *La Chute de Saddam Hussein. Interrogatoires par le FBI* en 2010, *La logique du massage. Derniers écrits des tueurs de masse* la même année ou encore *Journal du massacre de Columbine* par Éric Harris et Dylan Klebold en 2013.

¹⁵⁹ Collectif, *Devenirs du roman : Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, « Essais », 2014, p. 5. Abrégé dans cette section en DR2.

d'existence » des « éditions Inculte » (*DR2*, p. 5). Surtout, la signature « collectif Inculte » disparaît à l'intérieur du livre, constitué seulement de contributions individuelles réunies en sections, précédées d'un petit texte introductif¹⁶⁰. Faut-il y voir un simple désir de variation ? L'expression renouvelée d'une méfiance vis-à-vis des textes-cadres ? Est-ce le symptôme d'une activité collective ralentie ou la marque d'un collectif qui, ayant déjà acquis sa légitimité, n'a plus besoin de s'énoncer et de se dire pour être reconnu ? Ce changement témoigne de la réputation, sinon du collectif, du moins de celle de ses auteurs, qui signent tous leur contribution de leur nom propre. Sur vingt-quatre, sept sont signées de membres ou d'ex-membres du collectif qui côtoient les noms d'écrivains composant ce qu'on pourrait appeler un réseau inculte¹⁶¹, qu'ils aient participé au premier volume, écrit dans la revue ou publié un ou plusieurs ouvrages au sein de la maison d'édition (Philippe Vasset, Emmanuelle Pireyre, Emmanuel Adely...). D'autres, moins directement liés au collectif, sont souvent publiés chez les mêmes éditeurs que ses membres¹⁶². La force de mobilisation du collectif profite ainsi à la maison d'édition qui réunit ici de nombreuses signatures prestigieuses, habituellement inaccessibles pour un petit éditeur. Le groupe démontre à nouveau, avec ce volume, sa capacité à cristalliser dans un projet commun les enjeux et les possibles du champ contemporain : s'intéressant à la « part la plus intéressante de la littérature contemporaine » (*DR2*, p. 6) et « ce qui constitue, sinon un courant, du moins une conjonction d'enjeux cruciaux et caractéristiques des écritures actuelles » (*DR2*, p. 7), le collectif comme la maison d'édition se placent au cœur du tournant documentaire de la littérature française, constituant un point de convergence sans prétention à l'hégémonie. La multiplication des articles dans la

¹⁶⁰ Hélène Gaudy revient, dans l'émission de radio « La Grande table », sur le processus de production de ce second volume, proche du premier par l'alternance entre moments de création individuels et collectifs : « Inculte s'est toujours fait un peu comme ça : on se retrouve entre nous, on fait des réunions entre nous, on en parle [...]. Le volume a été initié collectivement, y compris les questions qu'on avait envie de poser dans ce volume. Ensuite, on écrit aux auteurs, chacun amène des noms d'auteurs, des gens dont il pense que la contribution peut être intéressante pour le volume. Ensuite, les gens écrivent leurs textes sans consigne. On les laisse libres d'écrire leur texte mais, pour l'agencement, il y a aussi un aspect collectif. Là, on s'est tous retrouvés pour tirer des lignes de force dans le volume : quels textes pouvaient être confrontés les uns aux autres, être assemblés, pouvaient trouver des échos ou pas ? Les petits textes collectifs, qui sont les entrées de chaque partie ont aussi été collectifs et, évidemment, il y a aussi des échanges écrits, quand on reçoit les textes. Il y a toujours cette alternance entre une activité qui est, de tout façon, solitaire et ce moment où on se retrouve pour en faire quelque chose et pour l'agencer » (Caroline Broué, « Le collectif Inculte fête ses dix ans », avec Hélène Gaudy et Tristan Garcia, *La Grande table*, France culture, 4 juin 2014, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/le-collectif-inculte-fete-ses-10-ans> [consulté le 10 août 2016]).

¹⁶¹ Pour expliquer leur choix, les incultes expliquent dans l'avant-propos qu'ils ont invité des « écrivains contemporains dont, à titres divers, nous nous sentons proches et avec lesquels nous avons noué, au cours du temps, une sorte de compagnonnage de lecture, soit qu'ils nous aient confié la publication de certains de leurs textes, soit que leurs œuvres aient nourri nos réflexions et nos discussions » (*DR2*, p. 5).

¹⁶² Notamment Verticales, pour Olivia Rosenthal, Nicole Caligaris ou encore Philippe Artières.

presse et les émissions de radio tout comme sa réception dans la critique universitaire, qui y trouve là un lieu d'impulsion ou de confirmation théorique¹⁶³, montrent que l'acte collectif fait événement en ce qu'il rend visible le développement d'une catégorie littéraire importante dans ce moment et permet de diagnostiquer un état du champ. La réception médiatique de l'ouvrage met à nouveau en lumière le groupe Inculte et ses membres¹⁶⁴, en proposant parfois, comme ce fut le cas pour le premier volume, une interprétation générationnelle du collectif. « Comment la génération Inculte a secoué la littérature française¹⁶⁵ » se demande ainsi Grégoire Leménager dans *L'Obs*, réactivant discrètement l'imaginaire avant-gardiste que le collectif tient pourtant à distance¹⁶⁶. L'aspect accompli du passé composé montre bien le parcours effectué entre ces deux volumes par les membres du groupe, dont certains auteurs ont été consacrés, en particulier Maylis de Kerangal, qui, après le succès de *Naissance d'un pont*, triomphe cette année-là avec *Réparer les vivants*, phénomène de librairie qui remporte plus d'une dizaine de prix littéraires. À sept ans d'intervalle, les deux volumes des *Devenirs du roman* dessinent ainsi en raccourci une trajectoire générationnelle, de l'entrée en littérature de ces jeunes auteurs à la reconnaissance voire à la consécration.

Cet événement éditorial ne suffit pourtant pas à éviter la liquidation d'Inculte, quelques mois plus tard, en juillet 2014. Si la raison en est anecdotique, un impayé à un imprimeur jamais reçu par la maison suite à des déménagements successifs¹⁶⁷, elle témoigne des grandes difficultés économiques de l'éditeur, endetté à hauteur de 600000€. En partie imputables à la crise du monde de l'édition¹⁶⁸, elles s'expliquent également par la fragilité de

¹⁶³ Voir par exemple Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document. Diffractions d'un réalisme contemporain », in Aline Caillet, Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

¹⁶⁴ Voir notamment Stéphanie Dupays, « Collectivement face à la page blanche. *Devenirs du roman* chez Inculte », *Le Monde*, 8 mai 2014, http://abonnes.lemonde.fr/livres/article/2014/05/08/collectivement-face-a-la-page-blanche_4413540_3260.html?xtmc=inculte&xtcr=24 [consulté le 16 mai 2016] ; Elisabeth Philippe, « Bande à part », *Les Inrocks*, n°958, du 9 au 15 avril 2014, p. 46-48 ; Alain Nicolas, « Le roman français. Rendez-vous de chantier », *L'Humanité*, 5 juin 2014, p. 26 ; Sabine Audrerie, « Littérature. Collectif *Devenirs du roman : écriture et matériaux* », *La Croix*, 14 juin 2014, p. 22.

¹⁶⁵ Grégoire Leménager, « Comment la génération Inculte a secoué la littérature française », art. cit.

¹⁶⁶ Comme le montre l'épanorthose « sinon un courant, du moins une conjonction d'enjeux cruciaux et caractéristiques des écritures actuelles » (*DR2*, p. 7) dans l'avant-propos de ce volume.

¹⁶⁷ Jérôme Schmidt raconte ainsi les conditions de cette liquidation : « On a vécu sur le fil et on s'est fait liquider pour une connerie. On déménageait de bureau en bureau et le gérant de l'époque, Alexandre, avait oublié de faire le changement d'adresse. Un imprimeur à qui on devait 3500€, c'est-à-dire rien puisqu'on avait 600000€ de dettes, nous a mis en liquidation à une ancienne adresse, donc on ne l'a jamais su. Un jour je me suis levé, le 15 août, je reçois une alerte Google comme quoi on était liquidés depuis deux mois. On n'avait jamais reçu de lettre » (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »).

¹⁶⁸ La plupart des synthèses sur l'histoire de l'édition dressent un tableau peu réconfortant du paysage éditorial actuel. Après « le printemps des éditeurs » survenu après 68, selon l'expression de Jean-Marie Bouvaist

la structure financière d'Inculte et une politique éditoriale parfois aventureuse, qui a sans doute permis son identification, en le parant des atours symboliques du petit éditeur désintéressé, audacieux et innovant, mais a aussi menacé sa survie économique, obligeant Jérôme Schmidt et, dans une moindre mesure, Mathieu Larnaudie, à payer sur leurs fonds propres les dettes accumulées¹⁶⁹. La liquidation empêche certes Inculte de faire la rentrée littéraire et de sortir l'un de ses livres événements, *Les Résidents* de Maurice G. Dantec, mais sa disparition est de courte durée : la maison est relancée dès 2015 sous le label Inculte / Dernière marge. Il a pour ambition de « perpétuer l'esprit du collectif Inculte » et de renouer « avec la politique éditoriale et les activités du collectif¹⁷⁰ ». Mais la structure et le fonctionnement de la maison évoluent. Le catalogue inculte est désormais exploité par la SAS « Dernière Marge » dont le directeur général est Jérôme Dayre. Son parcours – il est ancien libraire (Atout livre, à Paris) et co-fondateur du réseau de librairies Librest – ainsi que la réorganisation financière de la maison vont dans le sens d'une plus grande professionnalisation de l'activité éditoriale. Ce renouveau marque aussi la fin de l'indépendance d'Inculte, Actes Sud devenant l'actionnaire majoritaire de la maison, poursuivant ainsi sa politique de filialisation des petits éditeurs et la satellisation d'Inculte, dont il assurait déjà la diffusion et publiait les œuvres de quatre de ses membres (Mathias

et Jean-Guy Boin, la fin du XX^e siècle et la première décennie du XXI^e siècle ont été marquées par la disparition des entreprises familiales et un processus de concentration sans précédent, qui a placé la plupart des maisons d'édition indépendantes dans les mains de grands groupes, dont certains étaient jusqu'ici très éloignés du monde du livre. La logique commerciale, voire financière, s'est considérablement renforcée, faisant craindre à certains, comme André Schiffrin, auteur de *L'Édition sans éditeurs* en 1999, la disparition de la figure de l'éditeur. Cette crainte a été renforcée par le développement d'Internet et l'entrée dans le champ éditorial de nouveaux acteurs, les moteurs de recherche comme Google, bibliothèque la plus consultée au monde, les distributeurs comme Amazon, qui menacent de court-circuiter l'intervention éditoriale en proposant aux auteurs des droits défiant toute concurrence, ou encore les réseaux sociaux devenus prescripteurs de livres et pouvant à eux seuls construire des best-sellers. Pour les petits éditeurs comme Inculte, et malgré quelques rares réussites comme celle d'Actes Sud, il est de plus en plus difficile de réussir sur la durée : la dépendance est grande vis-à-vis des structures de diffusion et de distribution, l'accès au marché est de plus en plus délicat, la visibilité des titres en librairie et dans les grandes surfaces est incertaine, et ce d'autant plus que le rythme de renouvellement des fonds est de plus en plus élevé. Ainsi, dans leur enquête sur les nouveaux éditeurs, Corinne Abensour et Bertrand Legendre ont noté que le nombre de créations de maisons d'édition n'a cessé de diminuer entre 1988 et 2005. Seulement neuf maisons d'édition ont été créées en 2004, année de la création d'Inculte, contre quarante dix ans auparavant (Corinne Abensour, Bertrand Legendre, *Regards sur l'édition. Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, La Documentation française, 2007, p. 20). Les petits éditeurs en particulier connaissent une très forte mortalité au cours des cinq premières années et « près d'une maison sur deux disparaît au cours des quinze ans qui suivent l'année de sa création » (*Ibid.*, p. 21).

¹⁶⁹ Jérôme Schmidt nous confie ainsi : « J'ai eu la chance de toujours très bien gagner ma vie, notamment avec le poker, et, les dix premières années d'indépendance, la moitié y allait pour payer les salaires. Mathieu a un peu d'argent de famille, il a aidé à la fin quand on avait des grosses dettes. Mais il faut se dire quand même qu'on ne s'est jamais payés, on a toujours eu deux employés et les auteurs, les graphistes et les prestataires » (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »).

¹⁷⁰ Comme on peut le lire alors sur la page de l'éditeur : <http://inculte.fr/qui-sommes-nous/> [consulté le 18 décembre 2015].

Énard, Claro, Mathieu Larnaudie, Hélène Gaudy). Associé à la création de cette nouvelle entreprise, Mathieu Larnaudie figure, par ses activités d'éditeur au sein d'Inculte, son statut de membre du collectif et d'écrivain Actes Sud, la continuité espérée entre ces trois instances. À ses côtés, Alexandre Civico tout comme Jérôme Schmidt¹⁷¹ poursuivent leurs activités d'éditeur, ce qui peut expliquer, au-delà de la charte graphique renouvelée et unifiée, la cohérence du nouveau catalogue par rapport à l'ancien¹⁷².

Outre ce renouveau éditorial, l'année 2015 est également marquée par la consécration d'un nouveau membre du collectif : Mathias Énard remporte en effet à l'automne le prix Goncourt pour son roman *Boussole*. Ce succès est individuel, comme celui de Maylis de Kerangal, dont la consécration se confirme également à l'université, son œuvre faisant l'objet d'un colloque cette année-là¹⁷³. Mais il amplifie le récit journalistique d'une ascension de la génération inculte, comme le montrent certains commentaires parus dans la presse à cette occasion :

- À travers le Goncourt, c'est aussi la génération « Inculte » - mouvement littéraire qui s'est fait remarquer dans les années 2000 - qui est récompensée¹⁷⁴ ;
- Mathias Énard a participé au comité éditorial de la maison d'édition et de la revue *Inculte*, où gravitent nombre des jeunes auteurs intéressants du moment (dont Maylis de Kerangal). Ce Goncourt est une forme d'avènement pour cette génération¹⁷⁵.

La recrudescence de la notion de génération permet à la presse, malgré les insuffisances scientifiques dont le concept souffre¹⁷⁶, d'embrasser la trajectoire collective des auteurs

¹⁷¹ Malgré son opposition au rachat par Actes Sud, Jérôme Schmidt reconnaît la garantie d'autonomie éditoriale et la sécurisation financière qu'offre ce rachat : « Pendant six mois on a flotté. J'étais contre l'idée d'aller chez Actes Sud, parce qu'ils ne sont pas corrects avec nous, mais les autres étaient plutôt pour. Moi je voulais aller plutôt avec Les Arènes, avec qui j'ai de bons contacts. Au final, on est allés chez Actes Sud. C'est très compliqué de bosser avec eux, mais Bertrand Py, qui est le directeur éditorial, était vraiment très sympa avec nous et, là encore, on a failli fermer il y a deux mois et il nous a encore refilé assez pour un an et demi. Je ne les aime pas mais je ne peux pas les critiquer, au sens où ils ont été corrects » (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »).

¹⁷² Le catalogue reste structuré par ses axes principaux : la littérature anglo-saxonne, le document, la publication d'auteurs du collectif, des essais sur la société contemporaine...

¹⁷³ Il s'agit du premier colloque consacré à l'œuvre d'un membre d'Inculte. Intitulé « Maylis de Kerangal : une écriture nomade », il est organisé par Cécile Narjoux, Mathilde Bonazzi et Isabelle Serça les 9, 10 et 12 octobre 2015 à l'Université Jean-Jaurès de Toulouse et à l'Université Paris IV.

¹⁷⁴ Baptise Liger, « Mathias Énard et le Goncourt : "J'avais l'impression d'être dans un film de zombies !" », *L'Express*, mis en ligne le 4 novembre 2015, https://www.lexpress.fr/culture/livre/mathias-énard-et-le-goncourt-j-avais-l-impression-d-etre-dans-un-film-de-zombies_1732741.html [consulté le 10 mai 2016].

¹⁷⁵ Nelly Kapriélian, « Le Goncourt à Mathias Énard », *Les Inrocks*, 3 novembre 2015, <https://www.lesinrocks.com/2015/11/03/livres/actualite/le-goncourt-a-mathias-énard/> [consulté le 7 mai 2016].

¹⁷⁶ Comme l'a montré Laurent Demanze dans son article « Ré(génération). Rythmer le contemporain », in Marie-Odile André, Mathilde Barraband (dir.), *Du « contemporain » à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non fiction XXI », 2017, p. 133-140.

d'Inculte, pour la plupart nés dans les années 70, débutant leur carrière d'écrivains au tournant des années 2000 et accédant à la reconnaissance, voire à la consécration dans les années 2010, au risque d'homogénéiser artificiellement leurs positions respectives¹⁷⁷ et de rejouer une mythologie avant-gardiste à laquelle le groupe s'est toujours refusé. L'inégale répartition des profits symboliques au sein du groupe entraîne-t-elle alors une crise, typique, selon la théorie des champs, des groupes littéraires accédant à la reconnaissance¹⁷⁸ ? La raréfaction des productions collectives qui a cours depuis la fin de la revue et se confirme jusqu'à aujourd'hui pourrait en être le symptôme. Pourtant, cette camaraderie littéraire se poursuit et se déplace : au-delà de l'amitié qui unit ses membres, des projets communs parfois plus restreints continuent de voir le jour¹⁷⁹. Surtout, la présence d'Inculte, si elle se raréfie dans les textes, continue de se déployer sur la scène littéraire, favorisée par les nouvelles positions de ses auteurs. En 2015, Maylis de Kerangal organise les 10^e Rencontres de Chaminadour à Guéret, auxquelles elle convie quatre autres écrivains du collectif, invités à dialoguer autour de l'œuvre de Claude Simon, auteur-clé de la bibliothèque inculte. Rencontres communes en librairie, invitations collectives ou mutuelles dans les festivals, entretiens dans les colloques universitaires, les incultes continuent en ces lieux de raconter leur histoire et de l'écrire.

Conclusion

Revue *Inculte*, collectif Inculte, maison d'édition Inculte, génération inculte, voire littérature inculte : l'essaimage du terme *inculte* est un indice, plus de dix ans après sa création, de son institutionnalisation. Malgré une audience réduite, la revue a constitué la matrice de cette émergence, permettant la constitution du groupe et rythmant, au fil de ses vingt numéros, l'activité collective, entre humour burlesque et parodique, excursions vers la littérature étrangère et exercices de philosophie buissonnière à la fois joueurs et sérieux. Son comité de rédaction y forge ainsi les principaux éléments d'une posture inculte et s'approprie, par tâtonnements successifs, les enjeux esthétiques et politiques de son nom, sans dresser de programme ou de manifeste. *Inculte* constitue un lieu de formation et de sociabilité primordial

¹⁷⁷ Alors que Maylis de Kerangal et Mathias Énard triomphent cette année-là, Alexandre Civico publie son premier texte de fiction, *La Terre sous les ongles*, chez Payot & Rivages.

¹⁷⁸ Pierre Bourdieu remarquait ainsi dans « Le Champ littéraire » : « ces groupes dominés tendent à entrer en crise, par un paradoxe apparent, lorsqu'ils accèdent à la reconnaissance, dont les profits symboliques vont souvent à un petit nombre, sinon à un seul » (Pierre Bourdieu, « Le Champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 43).

¹⁷⁹ On peut songer notamment à l'adaptation, par Arno Bertina et Oliver Rohe, des *Démons de Dostoïevski* en pièce radiophonique, diffusée en 2016 sur France culture.

pour ses auteurs bientôt réunis en collectif, unis par une certaine homogénéité générationnelle et sociologique, pour ce qui est du capital scolaire et de leur condition initiale d'entrants ou de dominés. L'aventure éditoriale, fragile économiquement, comme le montre la liquidation de la maison en 2014, s'avère précieuse symboliquement et socialement. Elle offre à ses auteurs un espace de publication régulier et une forme de visibilité sur la scène littéraire, à travers la revue ou les ouvrages communs qui la prolongent, même s'ils marquent un ralentissement de la production collective après 2011. Les deux tomes des *Devenirs du roman* surtout, parus en 2007 et 2014, constituent des étapes essentielles de l'histoire du collectif et emblématisent cette posture de coopération, hors de tout geste de distinction tapageur et de toute ambition avant-gardiste. Ils composent la scène d'apparition et d'émergence du collectif et semblent dessiner en raccourci une trajectoire commune.

CHAPITRE II : LES TRAJECTOIRES EDITORIALES DU COLLECTIF INCULTE

Du surréalisme au nouveau roman, en passant par Tel Quel, l'histoire de nombreux groupements littéraires est indissociable d'une aventure éditoriale commune. La spécificité du collectif Inculte est d'avoir créé un lieu de rassemblement, la maison d'édition du même nom, où paraissent les productions du groupe tandis que ses membres publient leurs œuvres individuelles en ordre dispersé. Des éditeurs en partage se dégagent pourtant de ces publications variées qui débudent pour la plupart au tournant des années 2000, qu'il s'agisse de Gallimard, d'Allia ou, plus significativement, de Verticales et d'Actes Sud, qui dessinent avec Inculte la trajectoire d'une émergence commune. Ces regroupements, s'ils invitent à poser la question d'une dynamique collective, témoignent aussi des positions et des trajectoires diverses de ses membres au sein de ces maisons et, plus généralement, du monde littéraire. Après avoir parcouru les dix premières années du collectif Inculte, nous souhaiterions donc en proposer une cartographie possible, à partir de leur géographie éditoriale. Car l'étude de la trajectoire¹ d'un auteur semble indissociable de l'étude de sa trajectoire éditoriale comme indicateur et facteur de changement de position dans le champ². Elle se compose de deux éléments que nous analyserons ici : la dynamique éditoriale d'une part, entendue comme le niveau d'engagement de capital économique et symbolique de l'éditeur auprès de l'auteur et la rétribution qu'en tirent les deux instances, et la rencontre posturale, entendue comme l'affinité positionnelle et posturale entre l'auteur et son éditeur et

¹ Dans « L'illusion biographique », Pierre Bourdieu, soucieux de rompre avec la téléologie de la biographie, proposait en 1986 de définir la trajectoire comme « série de positions successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations » (Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 71).

² Dans ce même article, le changement d'éditeur est donné par Pierre Bourdieu comme un exemple de changement de position : « Le sens des mouvements conduisant d'une position à une autre (d'un poste professionnel à un autre, *d'un éditeur à un autre*, d'un évêché à un autre, etc.) se définit, de toute évidence, dans la relation objective entre le sens et la valeur au moment considéré de ces positions au sein d'un espace orienté. » (*Ibid.*, p. 71-72). Car la maison d'édition, en mettant au service de l'auteur son capital économique et son capital symbolique, c'est-à-dire son pouvoir, plus ou moins grand, de consécration, contribue à modifier son positionnement, mais aussi à orienter ses choix esthétiques et délimiter des possibilités en fonction de la position de l'éditeur dans le champ, de son histoire et de son style. La trajectoire éditoriale s'envisage donc comme la rencontre de ces deux agents et de leurs positions respectives au sein du champ en constante évolution. La rencontre entre une capacité économique (celle de l'éditeur) et un potentiel économique (celui de l'écrivain), mais surtout la rencontre entre leurs capitaux symboliques respectifs.

les processus d'adaptation réciproque qu'elle engendre (modification de l'image de l'éditeur ou de l'auteur, infléchissement de l'œuvre, du style de l'auteur...).

I. Les dynamiques éditoriales des écrivains du collectif Inculte

Pour décrire ces trajectoires, nous souhaitons d'abord déterminer les dynamiques éditoriales des membres du collectif. La dynamique éditoriale regroupe deux éléments : les changements de maison d'édition (migration éditoriale) et l'engagement de la maison aux côtés de l'écrivain. La migration éditoriale correspond aux passages d'une maison d'édition à l'autre au cours de la carrière de l'écrivain. Elle concerne son éditeur principal³ et non l'ensemble des maisons d'édition où il publie. Le changement de maison d'édition, pour une maison plus grande ou plus petite, plus prestigieuse ou moins réputée, reflète les changements de position de l'auteur. Mais la migration éditoriale n'est pas un critère suffisant : signer chez un grand éditeur, par exemple, ne garantit pas à un auteur de voir ses livres davantage mis en valeur que chez un petit éditeur dont il ne retrouvera pas nécessairement le niveau de confiance et d'implication. Il faut donc ajouter à ce critère un autre, sans lequel le premier pourrait être trompeur : l'évolution du niveau d'engagement, économique et symbolique, de la maison aux côtés de l'auteur. Ce niveau d'engagement, crédit symbolique ou investissement économique, est déterminant pour étudier la dynamique éditoriale d'un auteur. Différents indicateurs peuvent permettre de l'évaluer : les tirages et les réimpressions, la mise en place dans les librairies et les grandes surfaces, les rééditions et les éditions de poche, les publicités, le niveau d'implication du service de presse, l'organisation de rencontres en librairies, le rôle et la fonction de l'auteur au sein de la maison...

L'étude de la dynamique éditoriale des auteurs du collectif Inculte permet de faire apparaître trois groupes différents :

- Dynamique forte et migration éditoriale nulle : François Bégaudeau, Mathias Énard, Maylis de Kerangal, Joy Sorman. Il s'agit des auteurs les plus consacrés du groupe⁴ : chacun d'entre eux⁵ a vendu un ou plusieurs ouvrages à plus de 100000 exemplaires. Ce sont les

³ On appellera éditeur principal, la maison d'édition chez qui l'auteur a publié ses œuvres considérées comme les plus importantes.

⁴ Rappelons que François Bégaudeau quitte le collectif en 2008, année de sa consécration, et que Joy Sorman s'en éloigne peu après.

⁵ Nous ne disposons pas des chiffres de vente des œuvres de Joy Sorman.

écrivains les plus traduits, les plus adaptés⁶ et les plus primés⁷. Ils jouissent d'une forte présence dans les médias⁸, comme chroniqueurs⁹ ou invités, mais d'une reconnaissance universitaire dissymétrique¹⁰. Ces quatre auteurs publient chez le même éditeur depuis leur premier roman : Verticales pour François Bégaudeau et Maylis de Kerangal, Gallimard pour Joy Sorman et Actes Sud pour Mathias Énard. Ces éditeurs, quoique de tailles différentes, ont pu assurer une bonne exposition à leurs œuvres : Gallimard en tant que grand éditeur, mais aussi Verticales qui, racheté par Gallimard en 2005, bénéficie de ses ressources, et Actes Sud, maison d'édition moyenne au début des années 2000 qui connaît une progression impressionnante durant les années qui suivent. Le niveau d'engagement de la maison d'édition à leurs côtés va croissant et participe de leur consécration, qu'elle soit rapide, comme le fut celle de François Bégaudeau¹¹ dont l'adaptation du roman *Entre les murs* obtient la Palme d'or en 2008, ou plus progressive, à l'image de Maylis de Kerangal et de Mathias Énard. Ce dernier acquiert ainsi de plus en plus d'importance au sein des éditions Actes Sud au fil des années. En témoigne la publication de *Zone* en 2008 sur laquelle revient Bertrand Py, le directeur éditorial, lors d'un entretien :

C'est un livre novateur, exigeant, assez difficile, assez rugueux, complet, rempli de documentation, d'histoire, très audacieux. Je dirais que la lecture de *Zone* a propagé dans la maison une énergie peu commune, toute la maison a été derrière lui. Le service commercial a fait acte d'ambition : au lieu de mettre en place en librairie 2 000 exemplaires, comme pour les ouvrages précédents de Mathias Énard, on en a mis 6 000. C'est comme cela qu'on

⁶ Outre l'adaptation d'*Entre les murs* de François Bégaudeau par Laurent Cantet en 2008, on peut citer les adaptations au cinéma de *Corniche Kennedy* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal par Dominique Cabrera et Katell Quillévéré en 2017 et 2016. *Remonter l'Orénoque* de Mathias Énard est adapté au cinéma sous le titre *À cœur ouvert* par Marion Laine en 2012.

⁷ Parmi l'ensemble des prix reçus, François Bégaudeau remporte notamment le Prix France Culture-Télérama en 2006. Joy Sorman reçoit le Prix de Flore en 2005 et le Prix François-Mauriac de l'Académie française en 2013. Elle est nommée Chevalier de l'Ordre des Arts et des lettres en 2013. Maylis de Kerangal remporte notamment le Prix Médicis en 2010 et une dizaine de prix littéraires d'importance en 2014 pour *Réparer les vivants*. Elle est nommée Officier de l'ordre des arts et des lettres en 2019.

⁸ Les quatre écrivains ont ainsi été les invités, à une ou plusieurs reprises, de l'émission *La Grande librairie* sur France 5, émission littéraire la plus prescriptrice. Le 2 octobre 2008 pour François Bégaudeau ; le 18 septembre 2008 et les 24 septembre et 5 novembre 2015 pour Mathias Énard ; le 23 septembre 2010, le 16 janvier 2014 et le 5 novembre 2015 pour Maylis de Kerangal ; le 4 septembre 2014 notamment pour Joy Sorman.

⁹ François Bégaudeau a notamment été chroniqueur pour l'émission *Le Cercle* sur Canal+ et *Ça balance à Paris* sur Paris Première, comme Joy Sorman. Maylis de Kerangal et Mathias Énard tiennent une chronique dans *Le Monde des livres* à partir de 2016.

¹⁰ Maylis de Kerangal et Mathias Énard ont ainsi une réception critique d'ampleur et sont à ce jour les deux seuls écrivains du collectif dont l'œuvre a fait l'objet d'un colloque universitaire, en 2015, à Toulouse et Paris pour Maylis de Kerangal, et en 2017 à Berlin pour Mathias Énard. À l'inverse, l'œuvre de François Bégaudeau est à ce jour très peu étudiée au sein de l'institution universitaire.

¹¹ Il faut noter toutefois que les romans suivants de François Bégaudeau connaissent des ventes beaucoup moins importantes.

affirme notre conviction, notre enthousiasme. Et nous avons réussi à l'imposer. Le résultat aujourd'hui est proche des 20 000 exemplaires, et ce n'est pas fini. Il y a des cas comme ça où, quand on met l'énergie nécessaire, on arrive à faire s'imposer des livres exigeants, difficiles.¹²

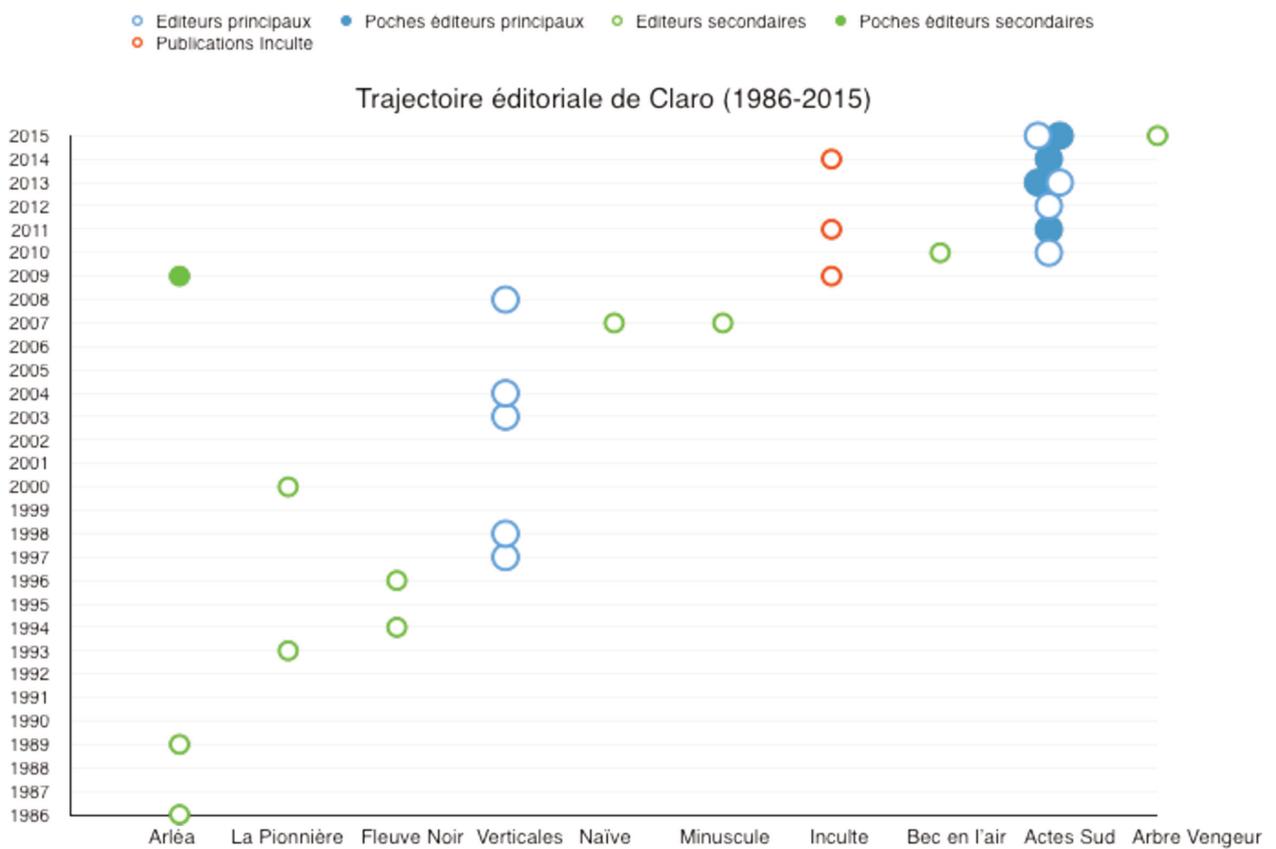
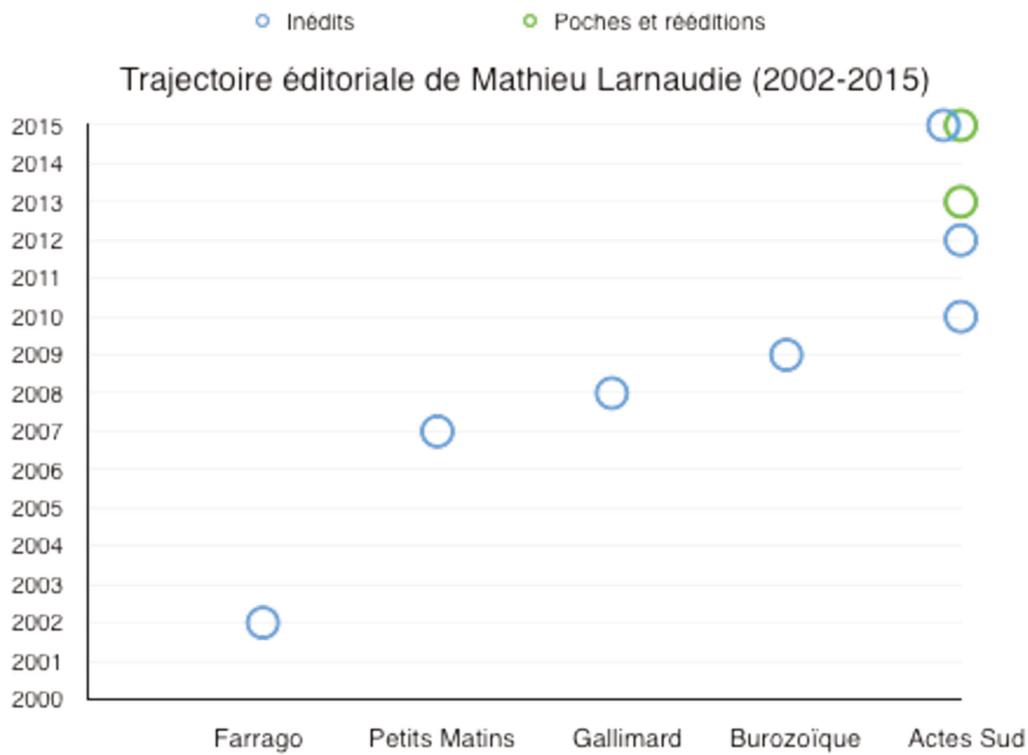
La rhétorique du pari ou de la prise de risque témoigne d'une dynamique éditoriale forte qui permet à Mathias Énard, à travers la mobilisation croissante du pôle commercial et du pôle presse notamment, d'accumuler les prix (Décembre et Livre Inter pour *Zone*, Goncourt des Lycéens pour *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* en 2010) jusqu'à la consécration du prix Goncourt pour *Boussole* en 2015. Maylis de Kerangal semble avoir connu une dynamique éditoriale similaire depuis la publication de *Corniche Kennedy* en 2008 qui obtint un succès d'estime important, auprès de la critique notamment, puis de vente. *Naissance d'un pont*, qui dépasse rapidement les 100000 exemplaires, puis *Réparer les vivants*, vendu à plus de 250000 exemplaires dans les deux ans suivant sa publication, consacrent l'écrivaine. L'appartenance de Verticales à Gallimard a permis d'amplifier le succès de ce roman : l'importance des tirages de la version poche (sortie en 2015), la jaquette « le roman aux 10 prix littéraires », la multiplication des points de vente¹³, les affiches publicitaires dans le métro parisien ainsi que la sortie en livre audio dès 2014 font accéder Maylis de Kerangal à la sphère de la grande production. Gallimard oriente également cette dynamique éditoriale vers la sphère scolaire, avec la réédition en 2015 de *Corniche Kennedy* dans la collection « FolioPlus Classiques », conçue pour l'enseignement, et la publication de fiches pédagogiques à destination des enseignants pour la lecture de *Corniche Kennedy* et de *Réparer les vivants*¹⁴. Cette dynamique éditoriale forte est confirmée par la place de plus en plus importante que prend Maylis de Kerangal au sein des éditions Gallimard, dont elle intègre le comité de lecture en 2013.

- Dynamique et migration éditoriale ascendantes : Arno Bertina, Claro, Hélène Gaudy, Mathieu Larnaudie, Oliver Rohe. Ces cinq auteurs ont généralement publié leurs premiers romans chez un petit éditeur avant de rejoindre une structure plus importante qui leur a permis d'accéder à la reconnaissance. L'étude de la dynamique éditoriale de Claro et de Mathieu Larnaudie est intéressante à ce titre.

¹² Anne Francou, « Actes Sud : entretien avec Bertrand Py », *Savoirs.cdi*, <https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/societe-de-linformation/le-monde-du-livre-et-de-la-presse/les-editeurs/actes-sud-entretien-avec-bertrand-py.html> [Consulté le 19 mai 2016].

¹³ Le livre a par exemple été mis en place en gare dans les Relays.

¹⁴ On pourra consulter ces fiches sur le site du Cercle Gallimard de l'enseignement à l'adresse : <http://www.cercle-enseignement.com> [Consulté le 24 mai 2016].



Les cercles représentés sur les schémas figurent les livres dont Claro et Mathieu Larnaudie sont auteurs¹⁵ et permettent de révéler une dynamique éditoriale assez similaire. Les deux écrivains ont en effet publié leurs premiers livres chez de petits éditeurs : Arléa, La Pionnière, Fleuve Noir et, dans une moindre mesure, Verticales, pour Claro ; Farrago et Petits Matins pour Mathieu Larnaudie. Ces structures les cantonnent dans une position de dominés, à cause de l'insuffisante exposition commerciale et médiatique de leurs œuvres qui produit une reconnaissance limitée et une précarité compensée par la pratique d'un ou de plusieurs métiers. Dans le cas de Mathieu Larnaudie, les difficultés économiques de Farrago vont même bloquer un temps sa dynamique éditoriale puisque le « trou » que l'on repère entre 2002 et 2007 est dû à la situation critique de la maison qui repousse à plusieurs reprises la publication de son deuxième roman, avant de déposer le bilan quelques temps plus tard. Les deux auteurs parviennent à rejoindre par la suite un éditeur de taille plus importante : Claro rejoint Actes Sud en 2010 et Mathieu Larnaudie Gallimard en 2008 puis Actes Sud la même année que Claro. Il serait erroné de voir dans le passage de Gallimard à Actes Sud la preuve d'une dynamique éditoriale négative. Car, comme nous l'avons expliqué plus haut, la migration éditoriale n'est pas un indice suffisant de la dynamique générale, qui dépend beaucoup de l'implication de l'éditeur. Mathieu Larnaudie déclare ainsi dans un entretien au *Matricule des Anges* que Gallimard « n'a pas été l'expérience de publication la plus concluante¹⁶ », à cause du manque de confiance de l'éditeur envers son auteur. Richard Millet, membre du comité de lecture, refuse même de lire le deuxième roman que lui confie l'auteur. L'engagement d'Actes Sud aux côtés de Mathieu Larnaudie est ainsi beaucoup plus significatif et témoigne de cette dynamique éditoriale ascendante. La maison édite en poche plusieurs de ses textes, qui donnent au schéma cet aspect de « grappe » que l'on retrouve également chez Claro. Sont ainsi réédités des textes publiés dans d'autres maisons d'édition, dont le roman publié par Mathieu Larnaudie chez Gallimard, *Strangulation*, édité en poche chez Actes Sud en 2015, ou pour Claro, *Madman Bovary* en 2011 et *Les Souffrances du jeune ver de terre* en 2014, réédition de son livre *Éloge de la vache folle*. La rentrée littéraire 2015 témoigne de cette dynamique éditoriale ascendante avec la parution conjointe de leurs

¹⁵ Nous avons retenu ici les livres dont Claro et Mathieu Larnaudie sont auteurs et co-auteurs (collaborations avec un autre écrivain, un dessinateur pour un livre jeunesse...) et non l'ensemble des livres auxquels ils ont participé. Il s'agissait d'isoler une trajectoire personnelle à partir des œuvres où l'effet de signature est le plus net (nom sur la couverture et en page de garde). Nous n'avons donc pas retenu ici les volumes collectifs publiés par Inculte, afin de mieux repérer les trajectoires individuelles de ses membres et d'observer plus précisément les cas de publication individuelle dans la maison d'édition du même nom.

¹⁶ Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », *Le Matricule des Anges*, n°172, avril 2016. p. 18.

nouveaux romans qui ont bénéficié d'une large mise en place dans les librairies, où les deux auteurs ont fait de nombreuses rencontres, mais aussi la réédition en poche de *Tous les Diamants du ciel* et de *Strangulation*, exposés sur des présentoirs et affublés de la jaquette « Babel fait sa rentrée littéraire ». Oliver Rohe, passé d'Allia à Gallimard avec la parution d'*Un peuple en petit* en 2009, et Hélène Gaudy, passée du petit éditeur Impressions nouvelles à Actes Sud en 2014, semblent avoir suivi une trajectoire similaire. Leur inscription éditoriale témoigne d'un niveau de reconnaissance qui, s'il n'est pas fondé sur des succès de vente aussi importants que les écrivains du premier groupe ou sur l'obtention de prix littéraires, repose sur l'intensité de leur participation à la vie littéraire (invitations en festival, résidences...), ainsi que la réception de leur œuvre dans la sphère médiatique¹⁷, voire universitaire.

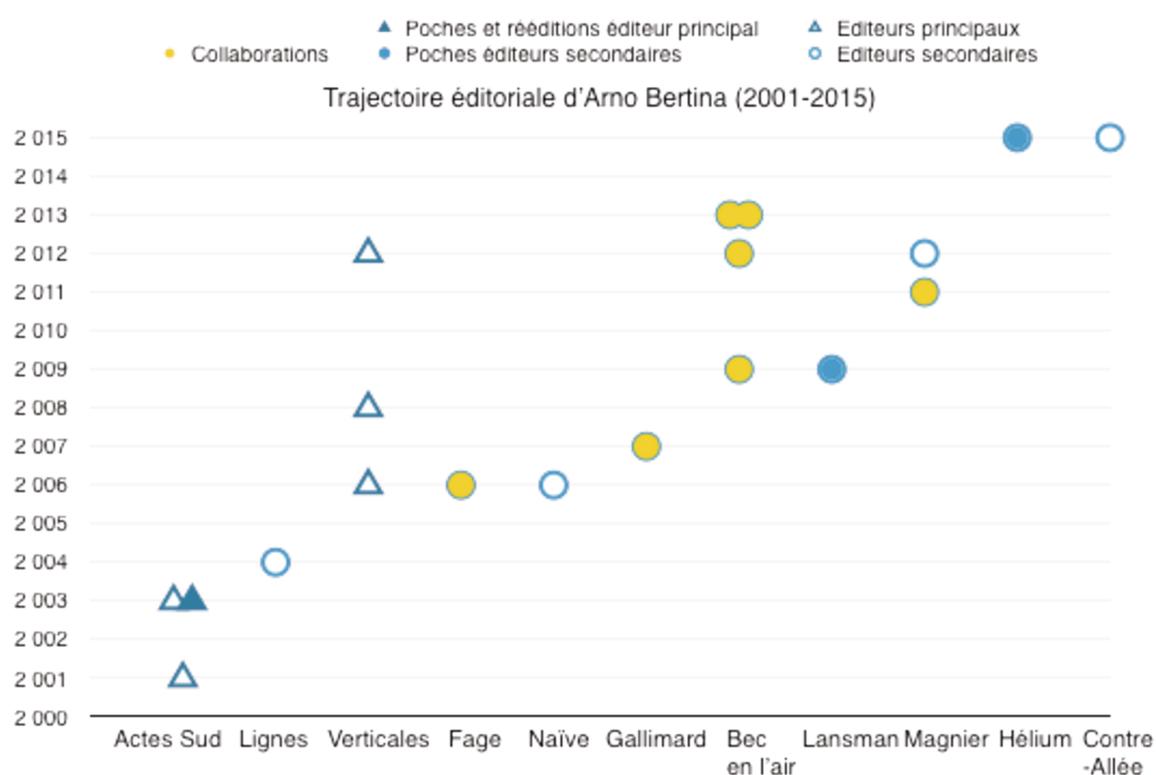
- Dynamique éditoriale limitée ou récente : Bruce Bégout, Alexandre Civico, Stéphane Legrand, Nicolas Richard. La dynamique éditoriale de ces quatre auteurs est moins affirmée, leur production littéraire n'étant pas la part la plus importante de leur activité ou de leur production. Situés à la lisière du monde littéraire et d'un autre champ par leur profession, de philosophes, pour Bruce Bégout et Stéphane Legrand, d'éditeur pour Alexandre Civico, de traducteur pour Nicolas Richard¹⁸, ils ont publié moins de livres que les autres membres du collectif ou voient leur production se partager entre publication littéraire et publication philosophique par exemple. Contrairement à Claro, à la fois réputé pour ses activités de traducteur et pour sa production littéraire, soutenue et continue depuis son premier roman en 1986, ces auteurs s'inscrivent dans une dynamique éditoriale plus limitée ou plus récente. Alexandre Civico et Nicolas Richard ont ainsi publié respectivement deux et trois livres jusqu'en 2015, année durant laquelle le premier fait paraître son premier texte de fiction. Quant à Stéphane Legrand et Bruce Bégout, leur dynamique éditoriale se partage de façon très intéressante entre maisons littéraires réputées (on peut citer notamment Verticales pour Bruce Bégout et la collection « L'Arpenteur » de Gallimard pour Stéphane Legrand) et, notamment à leurs débuts, maisons spécialisées dans la publication philosophique et universitaire : Bruce Bégout a ainsi fait paraître *La Généalogie de la logique: Husserl*,

¹⁷ Leurs livres sont amplement chroniqués dans la presse nationale, à la radio et dans la presse spécialisée. *Le Matricule des Anges* a consacré un dossier spécial à ces cinq auteurs : Arno Bertina en 2006, Claro en 2010, Oliver Rohe en 2012, puis Mathieu Larnaudie en 2016 et Hélène Gaudy en 2019.

¹⁸ Comme il l'affirme lui-même dans l'entretien que nous avons mené avec lui : « Moi, j'ai surtout un statut de traducteur. Mon livre est sorti il y a quelques mois, donc on en parle un peu, mais je ne sais pas quand j'en réécrirai un. J'assume vraiment, plus que quiconque, mon statut de traducteur. Donc la question se pose en des termes différents. [...] Je gagne ma vie en traduisant, donc c'est un travail solitaire mais je n'ai pas besoin d'aller donner des conférences, alors que je sais qu'il y en a pour qui ça permet d'arrondir les fins de mois d'aller présenter leurs choses, surtout quand ils le font très bien » (Cf. Annexes, « Entretien avec Nicolas Richard »).

l'antéprédicatif et le catégorial chez Vrin en 2000 et Stéphane Legrand *Les Normes* chez Foucault aux éditions PUF en 2007. Cette dynamique éditoriale due à une production littéraire moins soutenue ou plus tardive que les autres membres du collectif explique ainsi un moindre niveau de reconnaissance.

On peut donc conclure, de façon globale, à une stabilisation éditoriale des auteurs du collectif Inculte qui, pour la plupart, publient désormais chez un grand éditeur ou dans une maison de taille moyenne la majeure partie de leur œuvre. Cette stabilisation témoigne d'une dynamique éditoriale ascendante ayant permis aux incultes d'atteindre des niveaux de reconnaissance élevés. Elle n'empêche pas cependant une forte dispersion éditoriale au sens où les auteurs du collectif continuent de publier des livres chez différents éditeurs. Cette dispersion se distingue de la migration éditoriale que nous avons décrite précédemment : chaque auteur fait ainsi paraître son œuvre romanesque principale¹⁹ chez un même éditeur mais publie également d'autres livres dans d'autres maisons de taille et de style divers. La trajectoire éditoriale d'Arno Bertina constitue un bon exemple de ce phénomène.



¹⁹ Il est sans doute un peu schématique d'opposer une œuvre romanesque principale et une œuvre qui serait secondaire, surtout dans le cas des incultes qui insistent sur l'importance de la création collective. Il nous semble tout de même pertinent de noter ce partage qui ne repose pas sur la valeur des textes mais sur leur exposition, leur place dans la compétition littéraire (rentrée littéraire, course aux prix...) et les rétributions économiques et symboliques qu'elles peuvent apporter aux auteurs.

Ainsi, à côté de ses romans principaux, publiés d'abord chez Actes Sud puis chez Verticales, Arno Bertina a fait paraître de nombreux livres chez d'autres éditeurs souvent plus petits. La dispersion éditoriale s'inscrit notamment pour l'auteur dans une dynamique collective, comme le montre le nombre important de collaborations (en jaune), à quoi l'on pourrait encore ajouter les ouvrages du collectif Inculte auxquels a participé Arno Bertina et que nous ne faisons pas figurer dans ce schéma²⁰. Collectifs ou non, ces livres publiés chez d'autres éditeurs viennent pluraliser l'œuvre d'Arno Bertina. L'auteur se frotte à d'autres littératures, avec la publication de deux livres jeunesse chez Thierry Magnier, et à d'autres arts, comme le montre la parution de quatre ouvrages aux éditions Le Bec en l'air, fruits de collaborations avec des photographes. L'œuvre d'Arno Bertina incarne parfaitement cette dispersion éditoriale que l'on retrouve, selon des logiques similaires, chez les autres membres d'Inculte. Les livres parus chez d'autres éditeurs, de taille plus petite en général, s'inscrivent souvent dans une démarche collective. C'est la fonction, notamment, de la maison d'édition Inculte fondée en 2004 par des membres du groupe. Ces ouvrages sont aussi l'occasion de publications dans d'autres secteurs du monde éditorial : la littérature jeunesse notamment, qui constitue une part importante de la production d'Hélène Gaudy qui a publié notamment chez Thierry Magnier, Le Rouergue et Cambourakis. Mathias Énard, Claro et Maylis de Kerangal ont également écrit plusieurs livres pour la jeunesse. On peut citer aussi la collection « Naïve sessions » de la maison d'artistes Naïve, spécialisée dans la publication de textes dédiés à des chanteurs ou des musiciens. La dispersion éditoriale est encore l'occasion d'expérimenter de nouvelles écritures, d'explorer de nouveaux modes littéraires et ainsi de construire une œuvre à plusieurs versants. C'est le partage que fait Mathias Énard dans un entretien au *Matricule des Anges* en 2012 évoquant un troisième pan de son œuvre qu'il décrit ainsi :

Et puis il y a ces livres qui me font rebondir : *Remonter l'Orénoque*, *Bréviaire des artificiers* et *L'Alcool et la nostalgie* qui sont comme des excroissances mais qui sont importants pour moi car ils me permettent de franchir des étapes formelles²¹.

Outre *Remonter l'Orénoque*, on remarque que deux textes sur trois ont été publiés chez d'autres éditeurs qu'Actes Sud : Verticales pour le *Bréviaire des artificiers* et Inculte pour *L'Alcool et la nostalgie*. La dispersion éditoriale permet ainsi d'ouvrir d'autres voies, d'autres trouées littéraires pour faire « rebondir » son œuvre par des chemins de traverse. La maison

²⁰ On peut citer en particulier les ouvrages collectifs d'Inculte : *Devenirs du roman* (2007), *Une Chic Fille* (2008), *Devenirs du roman : écritures et matériaux* (2014)...

²¹ Thierry Guichard, « Dossier : Mathias Énard, le rêve de Babel », *Le Matricule des Anges*, n°136, septembre 2012, p. 25.

d'édition Inculte, d'abord plateforme de création collective, semble également hospitalière à ce genre de production. Elle constitue pour les membres du collectif un tiers-lieu éditorial où publier ces « excroissances » de leur œuvre romanesque, qu'elles diffèrent par leur ton, leur forme ou leur genre, ou qu'il s'agisse de commandes²² ou de textes non destinés à la publication sous forme de livres. C'est ainsi que Claro fait paraître dès 2009 certaines des chroniques de son blog dans *Le Clavier cannibale*, bientôt suivi de *Plonger les mains dans l'acide* (2011) et de *Cannibale lecteur* (2014), Mathias Énard et Oliver Rohe publient deux adaptations de pièces radiophoniques, *L'Alcool et la nostalgie*²³ en 2011 et *Ma dernière création est un piège à taupes* en 2012, auxquels s'ajoutent plusieurs ouvrages de Stéphane Legrand²⁴ et de Bruce Bégout²⁵. S'instaure ainsi une transaction entre les auteurs du collectif et la maison d'édition : les premiers trouvent là un débouché éditorial à des textes parfois difficilement publiables ou qui prennent le contre-pied de leur œuvre, tandis que la jeune maison bénéficie de leur prestige symbolique, comme le montre l'exemple de Mathias Énard qui publie à la rentrée 2016, dans la foulée de son Goncourt mais à rebours de la forme romanesque, un livre composé de fragments poétiques, *Dernière communication à la société proustienne de Barcelone*. Selon la trajectoire des auteurs et leur position, cette dispersion éditoriale est plus ou moins subie, pouvant être à la fois une marque de précarité de l'écrivain multipliant les publications pour des raisons économiques ou la preuve et la récompense de la reconnaissance accumulée qui lui permet d'honorer différentes commandes ou de mener des projets ambitieux auprès d'autres maisons d'édition. Elle dément en tout cas la vision de l'œuvre comme bloc cohérent et univoque ou tracé rectiligne éminemment singulier, à quoi les incultes préfèrent, par conviction et par nécessité, celle d'une œuvre démultipliée, plurielle et rayonnante.

²² C'est le cas de *La Dissipation* (2018) de Nicolas Richard, enquête épistolaire autour de Thomas Pynchon impulsée par Jérôme Schmidt.

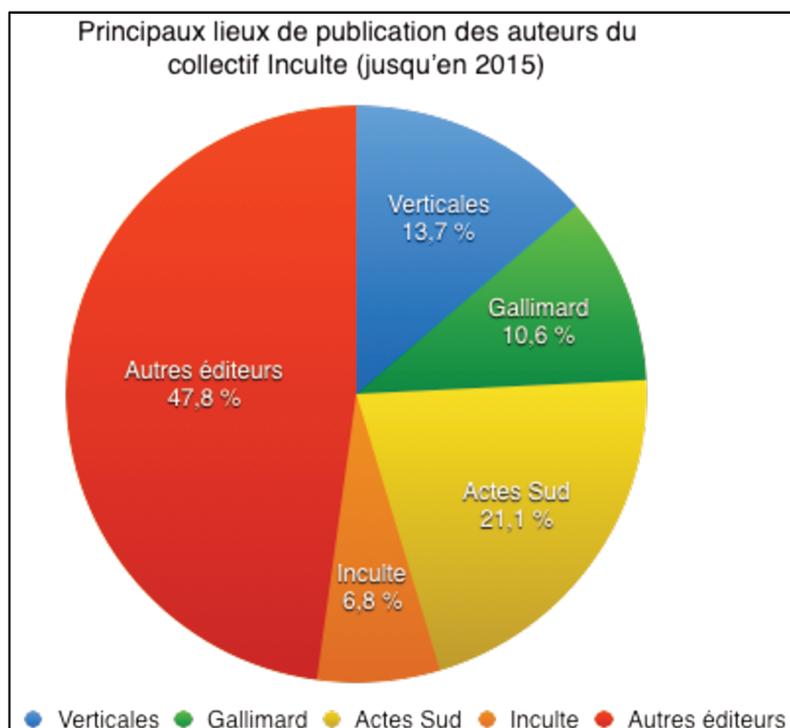
²³ Le récit, basé en Russie, fait suite à l'invitation faite à seize écrivains pour un voyage à bord du Transsibérien en 2010.

²⁴ *Dictionnaire du pire* (2010) et *Plaidoyer pour l'éradication des familles* (2011).

²⁵ *Suburbia* (2013).

II. Les incultes, auteurs Verticales et Actes Sud ?

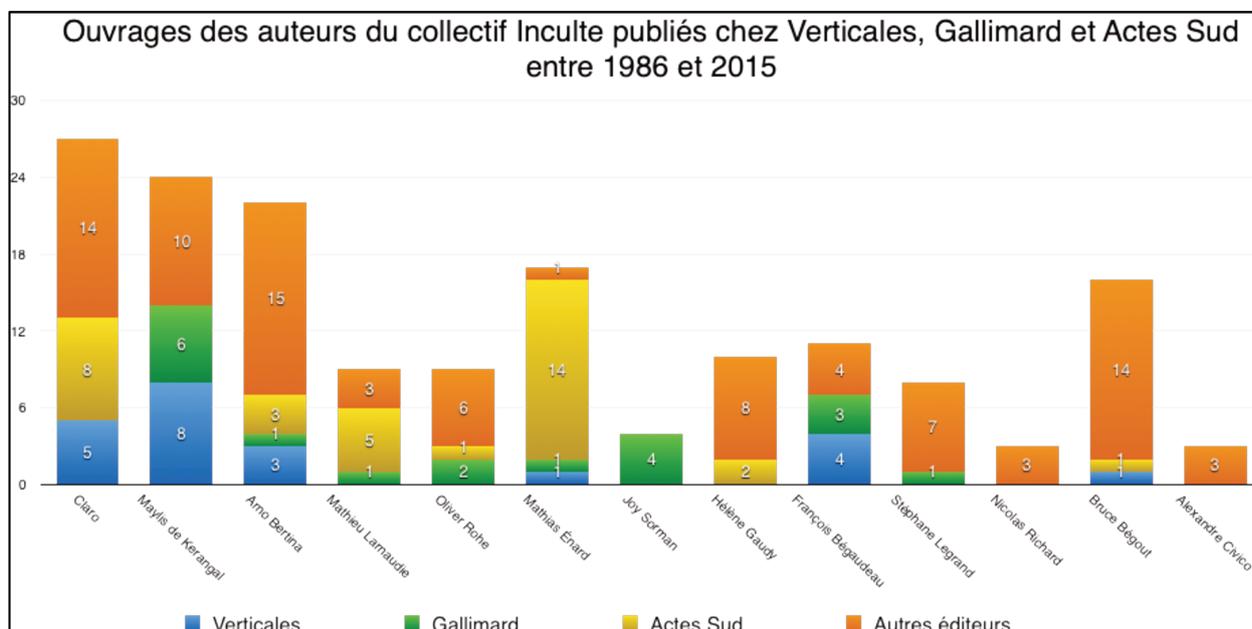
Malgré la dispersion et le foisonnement des publications des auteurs du collectif, on peut remarquer des regroupements éditoriaux assez nets, comme le montre le graphique suivant, obtenu en compilant l'ensemble de leurs productions²⁶ :



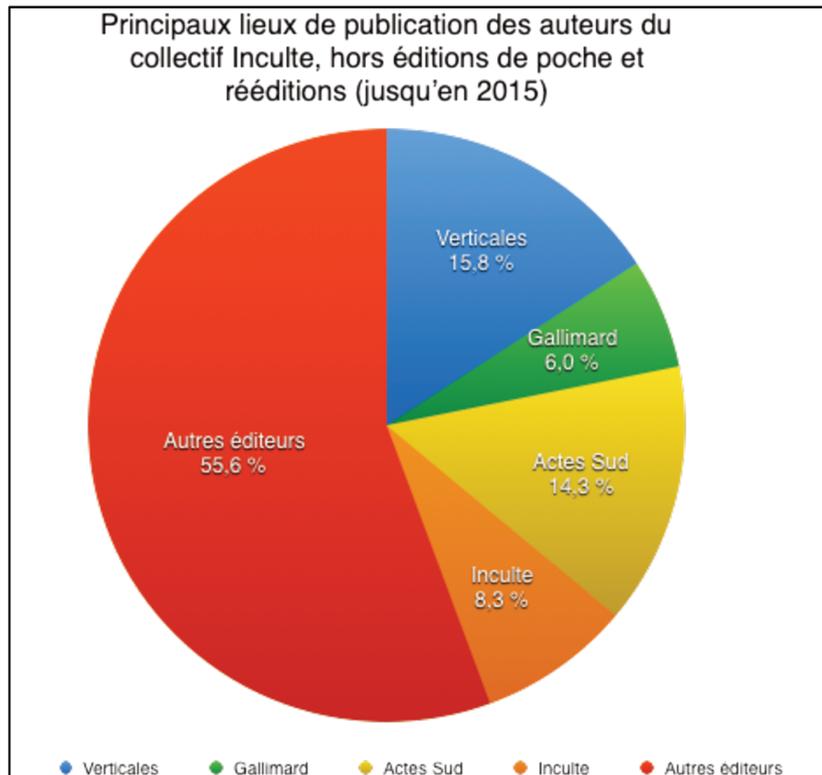
Trois éditeurs se dégagent ainsi de ce recensement : Actes Sud qui a publié 21,1% des livres écrits par des auteurs du collectif, Gallimard qui en a publié 10,6% et Verticales, filiale de Gallimard depuis 2005, 13,7%. Ces maisons sont les éditeurs principaux des incultes, non

²⁶ Ces données ont été obtenues en compilant les livres imprimés des auteurs d'Inculte publiés entre 1986 (premier livre de Claro) et 2015 (2008 pour François Bégaudeau et Joy Sorman qui quittent le collectif cette année-là). Les rééditions et éditions de poche sont également comptabilisées. Comme nous l'avons expliqué plus haut, il s'agit des livres dont les incultes sont auteurs ou co-auteurs et dont la signature apparaît sur la couverture. L'ouvrage *Une année en France*, écrit par François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe, dont les noms apparaissent en couverture, est ainsi pris en compte, tandis que *Devenirs du roman*, signé collectivement, ne figure pas dans la base de données. Plusieurs raisons ont motivé ce choix : tout d'abord, isoler les trajectoires éditoriales de chaque auteur pour mieux interroger ensuite la pertinence d'une trajectoire collective, les œuvres où l'effet de signature est le plus fort nous paraissant plus révélatrices de la dynamique éditoriale de chacun. L'objectif était également de repérer les publications individuelles au sein de la maison d'édition Inculte pour analyser les usages que les auteurs du groupe faisaient de cette maison au-delà de sa visée collective. Le monde de l'édition étant en mutation constante et soumis à d'incessants mouvements d'achats et de ventes, nous avons conservé le nom des éditeurs, même lorsque ceux-ci sont devenus par la suite des filiales d'un groupe ou d'un éditeur plus important, à condition qu'ils aient gardé un niveau d'autonomie suffisant, à l'image d'Hélium, de Rouergue ou de Thierry Magnier, éditeurs associés d'Actes Sud, ou de Verticales, racheté par Gallimard en 2005 mais qui conserve une identité éditoriale très identifiée, comme nous le montrerons plus loin. C'est en effet le style de l'éditeur, son existence comme label et ce que nous appellerons par la suite sa posture qui nous intéressent ici. Nous reviendrons plus précisément sur ces liens d'appartenance et les rapports entre les éditeurs filialisés et leur maison-mère dans les analyses détaillées que nous proposerons par la suite.

seulement quantitativement, comme le montrent ces chiffres, mais aussi parce que les auteurs y publient la part la plus reconnue de leur œuvre romanesque. Un regroupement par auteur permet de confirmer cette impression :



On peut observer que la plupart des auteurs du collectif, sauf deux d'entre eux, ont publié au moins un livre, rééditions et poches compris, dans une des trois maisons. Ces publications représentent souvent une part prépondérante de l'œuvre de chaque auteur et révèlent l'existence d'un éditeur principal ou les migrations d'un éditeur à un autre. Ainsi, Mathias Énard a publié quatorze livres chez Actes Sud, François Bégaudeau et Maylis de Kerangal huit ouvrages chez Verticales, Claro en a publié cinq chez Verticales puis huit chez Actes Sud... La place de Gallimard, comme éditeur et non comme maison-mère, nous semble cependant à relativiser : seule Joy Sorman y a publié la plupart de ses ouvrages, tandis que les ouvrages de Maylis de Kerangal et de François Bégaudeau sont principalement des éditions de poche de livres parus chez Verticales, devenu collection chez Gallimard. Un autre graphique confirme cette présence en trompe-l'œil de l'éditeur :



Si l'on enlève les rééditions, en poche notamment, la part des ouvrages parus chez Gallimard tombe à 6%, tandis que celle de Verticales monte à 15,8%. La différence observée entre ce graphique et le premier est ainsi en grande partie due à la collection « Folio » de Gallimard qui assure l'édition en poche de nombreux ouvrages publiés chez Verticales. Actes Sud et Verticales, Gallimard dans une moindre mesure, sont donc les lieux de publication principaux des auteurs du collectif Inculte. La forte dispersion éditoriale de ses membres recèle ainsi une cohérence qui semble dessiner une dynamique collective. En 2015, une grande partie des auteurs d'Inculte ont ainsi comme éditeur principal Actes Sud (Claro, Mathias Énard, Mathieu Larnaudie, Hélène Gaudy), Verticales (Maylis de Kerangal, Arno Bertina et, bien qu'il ait quitté le collectif, François Bégaudeau) ou Gallimard (Oliver Rohe, Joy Sorman). Cette cohérence partielle a d'abord été la condition de possibilité d'Inculte, en permettant à plusieurs de ses futurs membres de se rencontrer. Dans un numéro spécial de la revue *Décapages*, Maylis de Kerangal rappelle l'importance de ces maisons d'édition comme matrices d'Inculte :

À l'époque, Inculte réunit des auteurs qui se croisent aussi ailleurs : chez Verticales (Arno Bertina, Claro, Mathias Énard), Gallimard (Joy Sorman, Mathieu Larnaudie, Oliver Rohe), plus tard chez Actes Sud. Ou dans la collection « Sessions » de Naïve, que dirigent Sophie Giraud et Alexandre Civico²⁷.

²⁷ Maylis de Kerangal, « La Panoplie littéraire », art. cit., p. 116.

Par la suite, ces regroupements éditoriaux ont également pu être non plus la cause mais la conséquence de la trajectoire collective d'Inculte, comme le montre l'arrivée conjointe de Mathieu Larnaudie et de Claro chez Actes Sud en 2010, puis d'Hélène Gaudy en 2014. Le capital social acquis par les auteurs au sein du collectif est sans doute un facteur à prendre en compte pour ces migrations éditoriales. Mais il nous semble que ces tendances d'ensemble s'expliquent d'abord par une convergence symbolique entre l'identité de ces maisons, Verticales et Actes Sud en particulier, et celle des auteurs du collectif, que nous appellerons continuité posturale.

III. Posture d'éditeur et rencontre posturale

Après avoir défini ce que nous entendons par posture d'éditeur et rencontre posturale nous analyserons les exemples de continuité posturale entre Verticales, Actes Sud et les auteurs d'Inculte qui y sont publiés²⁸.

1. Éléments de définition de la posture d'éditeur et de la rencontre posturale

La notion de posture nous semble pertinente pour l'étude du fait éditorial. Si elle est une « manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire²⁹ », pourquoi ne pourrait-elle pas s'appliquer à l'espace éditorial ? Chaque maison d'édition ayant une position dans le champ, elle doit aussi se forger une posture. Car l'éditeur, comme l'auteur, est soumis à cette loi qui veut que « le seul capital utile, efficient, [soit] ce capital méconnu, reconnu, légitime³⁰ » qu'est le capital symbolique, comme l'écrivait Bourdieu dans « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques ». Le capital symbolique, « comme capital économique ou politique dénié », est déterminant pour l'éditeur parce qu'il permet « d'assurer, sous certaines conditions, et toujours à terme, des profits "économiques"³¹ », eux-mêmes véritablement profitables s'ils sont reconvertis en capital symbolique. La posture éditoriale serait donc la façon qu'a chaque maison d'édition de jouer singulièrement, surjouer ou déjouer sa position en vue d'accumuler du capital symbolique et

²⁸ Certaines des analyses ici énoncées ont été proposées initialement lors de notre communication « Le collectif Inculte et les éditions Verticales : étude d'une rencontre posturale », prononcée lors du colloque « Verticales : éditer et écrire debout (1997-2017) » (Universités de Paris Sorbonne, de Poitiers et de Picardie), organisé par Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni et Cécile Narjoux, les 13, 14 et 18 avril 2017.

²⁹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 18.

³⁰ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », art. cit., p. 4.

³¹ *Id.*

économique. Elle a deux destinataires principaux : les lecteurs mais aussi les auteurs, qu'il s'agit d'attirer et de conserver grâce au pouvoir de consécration de la maison. Cet outil nous semble tout particulièrement pertinent pour analyser l'édition contemporaine. La surproduction dans l'édition littéraire actuelle et la crise qu'elle traverse ont rendu le champ ultra-concurrentiel et la nécessité de se distinguer vitale, par un effet de label ou de marque. D'autre part, comme l'analyse Olivier Bessard-Banquy dans son ouvrage *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, les instances de légitimation traditionnelles se dérobent : le soupçon pèse sur les jurés de prix et les chroniqueurs, la reconnaissance par les pairs devient moins déterminante et la figure du grand écrivain s'estompe. « Du fait de l'effondrement des modes de légitimation, la marque est devenue surdéterminante³² », écrit le chercheur à propos des maisons d'édition et notamment des plus petites qui profitent du soupçon pour accumuler plus aisément reconnaissance et réputation « en raison de leur "pureté éditoriale"³³ ». Enfin, l'hypothèse de la posture éditoriale se trouve renforcée par la médiatisation assez forte des éditeurs durant cette période, visible notamment lors de la remise des prix littéraires, instruments d'une double consécration, de l'auteur et de l'éditeur. Car l'éditeur prend désormais la parole dans les journaux ou les magazines, on l'invite à la radio, certaines de ses interventions sont visibles sur Internet... Les lieux et les occasions d'intervention médiatique sont plus nombreux et lui offrent l'opportunité de forger son image.

Comme la posture auctoriale, la posture éditoriale mêlerait ainsi analyse interne et analyse externe. La dimension externe, c'est le discours éditorial : les interventions publiques de l'éditeur (pamphlets, interviews, entretiens, tribunes...) et du fondateur où se dessinent une certaine conception de la littérature, des références, un rapport au monde littéraire contemporain, à l'économie, aux prix littéraires, etc. D'autres données sont également pertinentes, comme la page de présentation de la maison sur le site Internet, la présence sur les réseaux sociaux... La dimension interne, l'équivalent de l'*ethos* pour l'auteur, ce serait ce qu'Emmanuel Souchier a appelé l'« énonciation éditoriale » ou ce que Brigitte Ouvry-Vial propose d'appeler le « geste éditorial³⁴ ». Mettant à jour « la réalité polyphonique, plurielle du

³² Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux et Du Lérot, 2009, p. 304.

³³ *Id.*

³⁴ Pour l'histoire de ces termes et leurs traits distinctifs, on pourra lire l'article de Brigitte Ouvry-Vial, « L'Acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n°154, 2007.^[1]_{SEP}

texte mis en livre³⁵ », les deux chercheurs ont mis au point ces concepts précieux pour analyser les modalités d'intervention de l'éditeur au sein du livre, le geste ou le discours qu'il y opère en tant qu'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur. Brigitte Ouvry-Vial donne plusieurs exemples de ces marques du geste éditorial dans le livre :

Les marques visibles et lisibles de ce geste sont avant tout le choix de l'œuvre, genre, auteur, lequel repose sur une mesure de sa valeur et des critères esthétiques. Les choix techniques, format, papier, mise en page, maquette intérieure, enrichissements du texte viennent soutenir et souligner ce choix esthétique, tandis que les commentaires ou indices des motivations de ce choix livrés dans le paratexte, postface ou préface, quatrième de couverture, introduction, notes..., l'explicitent. Bien entendu, c'est la cohérence de l'ensemble de ces marques qui est recherchée et qui traduit une conception éditoriale globale. Les marques sont parfois tangibles et parfois intangibles, l'absence d'indices de l'intervention éditoriale constituant aussi un signe en soi³⁶.

L'analyse de la posture d'éditeur, dans sa dimension externe et interne (les « marques visibles et lisibles » de son geste), permettrait d'affiner et de singulariser l'étude sociologique du monde de l'édition. L'observation des positions des éditeurs, dont Pierre Bourdieu a livré la méthode dans son article fondateur « Une révolution conservatrice dans l'édition³⁷ » où il dresse un état des lieux du champ à partir de nombreuses variables (taille des maisons, catalogue, prix reçus, etc.), se verrait ainsi complétée par celle des postures de chacun comme façon spécifique de jouer de cette position. Ajoutant au concept d'énonciation éditoriale, les discours et prises de position de l'éditeur et la dimension relationnelle et concurrentielle du champ littéraire, la posture d'éditeur offrirait également l'avantage d'éviter la métaphore du label ou de la marque, venue du lexique économique, qui masque les enjeux et les règles propres au marché des biens symboliques et la spécificité de l'acte éditorial comme discours dans et hors du livre.

Dès lors, la relation qui existe entre l'auteur et l'éditeur pourrait être décrite comme une rencontre posturale. Nous avons défini précédemment cette rencontre comme l'affinité positionnelle et posturale entre l'auteur et son éditeur et les processus d'adaptation réciproque qu'elle engendre. Elle est un facteur important de leur réussite à la fois économique et symbolique, assurant à l'auteur un soutien particulier de la maison en tant qu'il participe à construire sa réputation et son identification médiatique. C'est ce que Pierre Bourdieu appelait, dans son article « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

³⁶ *Ibid.*, p. 79-80.

³⁷ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°126-127 : « Édition, éditeurs (1) », 1999, p. 3-28.

symboliques », la « sincérité » comme l'« accord parfait, immédiat, entre les attentes inscrites dans la position occupée (dans un univers moins consacré, on dirait “la définition du poste”) et les dispositions de l’occupant³⁸ ». Il explique un peu plus loin l’importance de cet ajustement :

Le choix d'un lieu de publication, éditeur, revue, galerie, journal, n'est si important que parce qu'à chaque auteur, chaque forme de production et de produit, correspond un lieu naturel dans le champ de production et que les producteurs ou les produits qui ne sont pas à leur juste place, qui sont, comme on dit, «déplacés», sont plus ou moins condamnés à l'échec : toutes les homologues qui garantissent un public ajusté, des critiques compréhensifs, etc., à celui qui a trouvé sa place dans la structure jouent au contraire contre celui qui s'est fourvoyé hors de son lieu naturel. De même que les éditeurs d'avant-garde et les producteurs de best-sellers s'accordent pour dire qu'ils courraient inévitablement à l'échec s'ils s'avisait de publier des ouvrages objectivement destinés au pôle opposé de l'espace de l'édition, best-sellers chez Lindon, «nouveau roman» chez Laffont, de même, selon la loi qui veut que l'on ne pêche que des convertis, un critique ne peut avoir d'« influence » sur ses lecteurs que pour autant qu'ils lui accordent ce pouvoir parce qu'ils sont structurellement accordés à lui dans leur vision du monde social, leurs goûts et tout leur habitus³⁹.

Pierre Bourdieu décrit ici la nécessité d'un ajustement positionnel exact et parfait entre auteur et éditeur, homologie indispensable, selon lui, pour assurer le succès auprès du « public ajusté » et des « critiques compréhensifs ». Cette conception d'un alignement inconditionnel dessine un monde éditorial assez figé, structuré par deux pôles hermétiques, la « production à cycle court » et la « production à cycle long⁴⁰ ». L'idée d'un « lieu naturel » pour chaque auteur et chaque production masque peut-être les facteurs conjoncturels qui mènent parfois à la rencontre entre l'écrivain et son éditeur. Elle néglige en outre les processus d'adaptation de l'auteur à sa maison (changement de style, de forme, de production...) et peut-être de la maison à l'auteur. C'est sans doute que Pierre Bourdieu construit ici une opposition trop nette entre sphère de production restreinte et sphère de grande production, qui ne correspond plus aussi bien à la situation de l'édition littéraire aujourd'hui. Comme l'écrit Olivier Bessard-Banquy, dans *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005* :

La dissociation entre production « commerciale » et « janséniste » a globalement disparu dans les années 1970-1980 et le succès de *l'Amant*. Avec l'évasement du lectorat la littérature de création est devenue plus ouverte ou plus démocratique. P.O.L publie les *Eglogues* de Renaud Camus dans les années 1970-1980, il lance Marie Darrieussecq dans les années 1990, saluée par la presse féminine. [...] Malgré cette confusion des genres, la petite édition est restée survalorisée par rapport aux grandes maisons parce que ces

³⁸ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », art. cit., p. 22.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

dernières se sont décrédibilisées à publier trop de textes de circonstance ou de complaisance⁴¹.

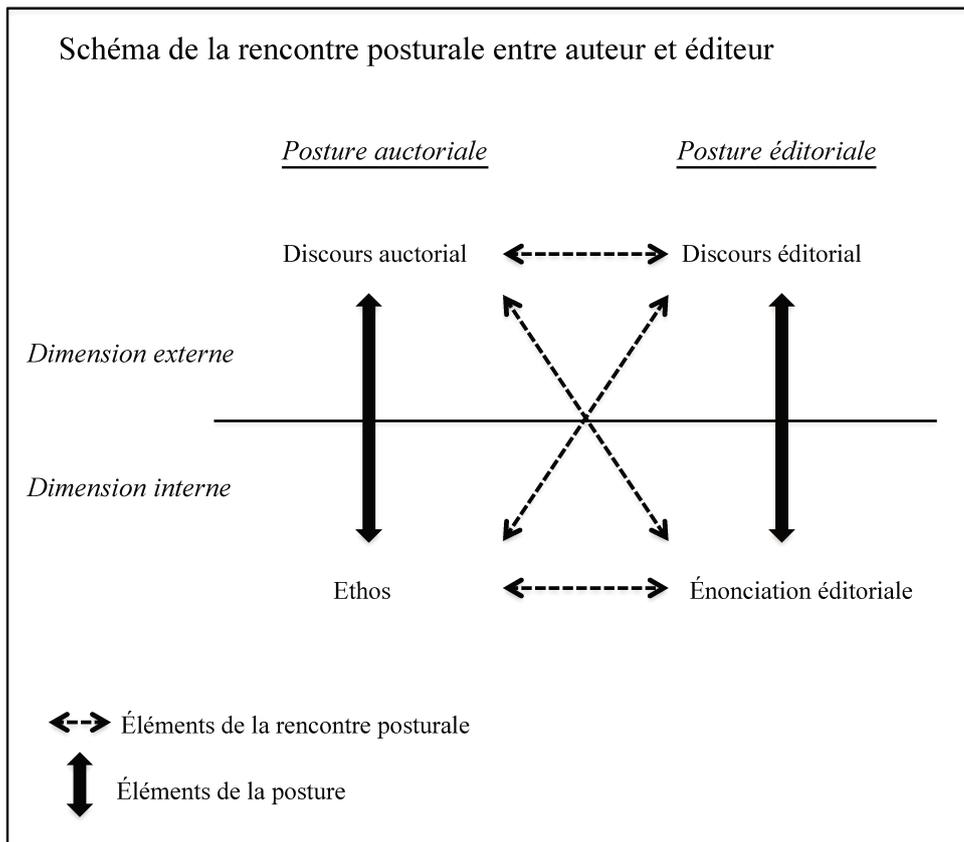
En réaction à la « grassetisation de l'édition⁴² », la petite édition, soutenue par de plus en plus de critiques et de lecteurs, va connaître au début des années 2000 de nombreux succès. La séparation entre sphère de production restreinte et grande production, si elle ne disparaît pas, s'estompe avec ce mouvement de démocratisation de la littérature de création. Les succès commerciaux de certains membres du collectif Inculte, Maylis de Kerangal avec *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants*, Mathias Énard avec *Boussole*, confirment cette fragilisation des frontières et les possibles glissements, pour un livre ou un auteur, d'un pôle à l'autre. La rencontre posturale inclut cette part de jeu entre auteur et éditeur ainsi qu'entre les deux pôles de l'édition qui rend possible l'existence des « déplacés » comme les appelle Pierre Bourdieu. En tant que rencontre, elle est un événement qui, au-delà de la rencontre effective entre l'écrivain et son éditeur, porte une part d'inattendu, de surprise et d'adaptation possible. L'éditeur a bien sûr, comme le souligne Bourdieu, le pouvoir de consacrer un auteur et ses livres. Mais l'inverse est également vrai, et peut-être davantage aujourd'hui avec la multiplication des prix littéraires et le choix de certains auteurs reconnus de s'engager aux côtés de petits éditeurs. La présence médiatique des auteurs et leur exposition, lors des prix notamment, rejaillissent sur l'image éditoriale. Car il s'agit bien d'une rencontre, et non pas seulement d'un recoupement des positions d'auteurs et d'éditeurs naturellement ajustées.

Elle est à envisager de façon plurielle, dynamique et singulière. Plurielle tout d'abord car la continuité est avant tout discursive et peut s'établir à plusieurs niveaux : entre les discours publics de l'auteur et ceux de l'éditeur qui pourront ou non converger sur la conception de la littérature, les références littéraires et philosophiques, les positionnements politiques. On peut aussi imaginer d'autres types de convergence si l'on prend en compte la dimension interne de la posture auctoriale et éditoriale. Ainsi, une continuité peut se dessiner entre l'*ethos*, et plus largement le style d'un auteur, et le discours éditorial. Les références faites à l'œuvre d'un auteur par son éditeur lors de ses interventions publiques sont des indices intéressants de la construction de ce type de continuité. Elles témoignent de la place de l'auteur au sein de la maison mais aussi de son usage métonymique par l'éditeur, les descriptions ou interprétations qu'il fera de telle ou telle œuvre étant une façon de forger son image. Ces interprétations éditoriales peuvent participer, volontairement ou non, à la création

⁴¹ Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, *op. cit.*, p. 304-305.

⁴² *Ibid.*, p. 286.

d'un auteur-emblème, incarnant la maison tout entière et ses valeurs, et d'un style-maison, aptes à assurer l'identification médiatique de l'éditeur et à attirer de nouveaux auteurs. Au contraire, elles peuvent contribuer à dessiner une réputation d'éditeur hétéroclite, chaque œuvre figurant une facette d'une identité multiple. D'autres connexions, entre l'énonciation éditoriale et le discours auctorial, voire entre l'*ethos* et l'énonciation éditoriale, pourraient aussi être établies.



Cette rencontre est un fait dynamique : elle se modifie au fil des changements de positionnement de l'éditeur et de l'auteur et des processus d'adaptation et d'ajustement de chacun. Du côté de l'auteur, ce processus d'adaptation pourra être marqué par exemple par une évolution de la production littéraire : genre, forme, style... Les relations effectives avec les éditeurs et les autres auteurs de la maison, la lecture des œuvres du catalogue peuvent expliquer cette évolution. Dans le numéro spécial de la revue *Décapages*, Maylis de Kerangal rend compte de son arrivée chez Verticales et des changements qu'elle a provoqués :

[...] les écritures qui font l'identité de Verticales me sont encore étrangères, dès lors je me déplace vers d'autres auteurs, d'autres livres – c'est un pas décisif⁴³.

⁴³ Maylis de Kerangal, « La Panoplie littéraire », art. cit., p. 88.

La migration éditoriale peut être l'occasion, la cause ou la conséquence d'une évolution de l'œuvre d'un auteur, de son genre, de son style, de ses procédés et de son public. C'est sans doute l'ambition de Claro lorsqu'il passe aux éditions Actes Sud avec *CosmoZ* en 2010. « Ce livre marque un changement dans mon travail⁴⁴ » déclare-t-il dans un entretien au *Matricule des Anges*, cette évolution coïncidant ainsi avec son changement d'éditeur, dont il souligne l'importance lorsqu'il évoque la trajectoire de Patrick Deville :

On n'est pas forcé de changer radicalement de style d'un livre à l'autre, mais il faut se déplacer. Un écrivain comme Patrick Deville, par exemple, a changé du tout au tout en passant des éditions de Minuit aux éditions du Seuil⁴⁵.

La rencontre posturale peut aussi entraîner des effets d'adaptation et d'ajustement chez la maison d'édition, malgré la dissymétrie fondamentale de ces deux agents. Le succès ou l'échec d'un livre ou d'un auteur peut amener la maison à réviser son positionnement et son discours éditorial en les adaptant aux possibilités nouvelles qui s'ouvrent ou se ferment dans le champ. Les prix littéraires sont également des moments importants de cette rencontre. L'éditeur, souvent sollicité médiatiquement pour commenter la victoire de son écrivain, a tout intérêt à utiliser cette consécration pour se consacrer lui-même en faisant de l'œuvre primée l'émanation de sa politique d'auteur, de son exigence ou de ses choix littéraires. La façon dont est interprété ce succès, la revendication plus ou moins forte du prix sont des indices intéressants de l'alignement qu'il occasionne. Cette rencontre est singulière enfin, en ce que la continuité qui peut exister entre l'auteur et son éditeur n'implique pas un alignement complet ou parfait, sans quoi les postures d'auteur au sein d'une même maison seraient toutes identiques. Car une maison d'édition n'est pas une école et regroupe des écrivains ayant des positions, des images et des poétiques diverses. Les nombreuses tentatives de cerner une école Minuit après le nouveau roman, pour pertinentes qu'elles soient, témoignent de la difficulté à saisir une poétique commune aux auteurs d'une maison ou même une conception collective de la littérature⁴⁶. Chaque auteur aura ainsi une façon propre de construire sa rencontre posturale avec son éditeur, en instaurant plus ou moins de jeu avec son positionnement, en sélectionnant l'élément le plus approprié (héritage d'un auteur publié par la maison, affinité

⁴⁴ Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », *Le Matricule des Anges*, n°116, septembre 2010, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶ Voir Mathilde Bonazzi, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?*, thèse soutenue à l'Université de Toulouse le 28 septembre 2012. Thèse en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00786206/document> [consultée le 28 juillet 2017].

avec son fondateur, revendication d'un aspect particulier de la politique éditoriale...). La revendication d'un catalogue hétéroclite, comme chez Verticales, la diversité des éditeurs au sein d'une même maison, à l'image d'Actes Sud qui fonctionne sans comité, ou encore les nécessités économiques et plus généralement la diversité des positionnements auctoriaux au sein d'une maison invitent à considérer que la rencontre posturale implique du jeu, en ce qu'elle ne consiste ni en un alignement exact des positions de l'auteur et de l'éditeur, ni en une homogénéité des styles et des poétiques, mais en la négociation dynamique d'une continuité entre les postures spécifiques d'un éditeur et de son auteur. Elle ne se réduit ni à la sociologie, ni à la rhétorique mais participe des deux domaines pour rendre compte des convergences qui unissent l'écrivain à sa maison d'édition sans être pris au piège de l'homologie positionnelle, qui ne permet pas de singulariser la relation entre l'auteur et l'éditeur, ou de l'homogénéité poétique entre auteurs d'une même maison, qui repose sur des regroupements partiels d'œuvres.

2. Inculte, Verticales et Actes Sud : étude de la rencontre posturale

Nous pouvons désormais analyser la rencontre posturale entre les auteurs d'Inculte et deux de leurs principaux éditeurs, Verticales et Actes Sud, et ainsi poser la question de leur convergence symbolique.

1. Verticales et Inculte

Verticales est une maison d'édition fondée par Bernard Wallet à Paris en 1997 avec le soutien financier de l'éditeur suisse, Michel Slatkine. La personnalité de son fondateur a fortement contribué à donner une image de radicalité et d'intransigeance à la petite maison spécialisée dans la fiction contemporaine française. Après des études de lettres, une rapide carrière d'athlétisme, un engagement dans l'Internationale Situationniste et un long périple au Moyen-Orient, Bernard Wallet se voit proposer d'entrer chez Gallimard en 1975 au service export. Pendant dix ans, il est représentant en Belgique, en Suisse, puis en Orient, en Égypte et au Liban durant la guerre civile. Il travaille ensuite chez Denoël, puis chez Bourgois. Directeur du développement pour l'éditeur qui appartient au Groupe de la cité, il est confronté à la financiarisation du monde de l'édition. Michel Slatkine lui propose quelques années plus tard d'ouvrir une maison d'édition à Paris, Verticales, qui naît en 1997. Pour l'éditeur suisse, c'est l'occasion de se diversifier en s'appuyant sur un homme d'expérience qui connaît bien le monde de l'édition parisien. Bernard Wallet, qui avait participé en 1981 à l'écriture d'un pamphlet collectif sous le nom de Judas pour dénoncer la dérive du secteur, y voit plutôt

l'occasion de construire une maison audacieuse, voire expérimentale, en marge de la logique commerciale qui pénètre alors de plus en plus le monde de l'édition, comme l'écrit Olivier Bessard-Banquy à propos des années 1990 dans son ouvrage *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005* :

Partout le règne du marketing s'étend et toujours plus de maisons succombent aux sirènes des études de marché. [...] Petit à petit on passe d'une édition de l'offre à une édition de la demande, ce qui, paradoxalement [...] réduit la variété des livres malgré l'augmentation pléthorique du nombre de titres. [...] L'édition littéraire à l'instar des autres domaines de publication s'uniformise ou se normalise avec un fort développement des livres de commande par rapport aux œuvres libres ou spontanées⁴⁷.

L'ambition d'audace littéraire, portée par Bernard Wallet et l'écrivain Yves Pagès qui le rejoint l'année suivante, ne satisfait par l'éditeur suisse, déçu par les résultats financiers de la maison malgré quelques succès d'estime, comme *Histoire d'amour* de Régis Jauffret. Verticales est alors racheté par le Seuil en 1999 et devient ainsi une filiale d'une grande maison. Mais le rachat du Seuil par le groupe La Martinière en 2004 contrarie les deux éditeurs, rejoints entre-temps par Jeanne Guyon, qui redoutent la financiarisation de la maison et subissent par ailleurs les déboires de la structure de distribution du groupe, Volumen. Sous la pression des éditeurs et de leurs auteurs, le Seuil se voit contraint d'accepter en 2005 le départ de Verticales vers un des dernières grandes maisons indépendantes, Gallimard.

a) Une émergence commune

Les incultes ont joué un rôle important dans l'émergence de Verticales qui, depuis son rachat par Gallimard, a connu plusieurs succès lui ayant permis d'asseoir définitivement sa réputation. C'est d'ailleurs un futur membre du collectif, Claro, qui publie l'un des deux premiers livres de la maison, *Livre XIX* en 1997, avant de travailler quelque temps avec Bernard Wallet comme correcteur. Mais c'est avec François Bégaudeau et Maylis de Kerangal, dont les premiers romans paraissent respectivement en 2003 et en 2000, que Verticales obtient parmi ses plus gros succès. En 2006, François Bégaudeau fait paraître *Entre les murs* qui devient le premier best-seller de l'auteur et de la maison, puisqu'il s'écoule rapidement à plus de 170000 exemplaires, bientôt poussé par le succès de son adaptation cinématographique par Laurent Cantet. Quelques années plus tard, Maylis de Kerangal s'impose dans le paysage littéraire avec deux best-sellers, *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants*, vendu à plus de 150000 exemplaires l'année de sa sortie et lauréat d'une dizaine de prix. Depuis son rachat par Gallimard, grâce à ces succès et à d'autres, notamment ceux

⁴⁷ Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, op. cit., p. 197-198.

d'Olivia Rosenthal, Verticales a ainsi réussi à s'imposer dans le paysage éditorial français, en débordant parfois de la sphère de production restreinte dont la maison garde précieusement les atouts symboliques. Pour Verticales comme pour Gallimard, c'est une double victoire : une victoire symbolique puisque la maison a construit sa réputation sur la qualité littéraire de ses productions et leur dimension innovante, qui valent aussi une forte reconnaissance universitaire⁴⁸ à plusieurs de ses auteurs et notamment à Maylis de Kerangal, Olivia Rosenthal mais aussi Pierre Senges ou Arno Bertina, un autre inculte. Mais avec les succès de François Bégaudeau, Maylis de Kerangal et d'autres, l'éditeur a aussi prouvé que sa politique d'auteur pouvait être rentable, confirmant aux yeux de Gallimard la pertinence de son investissement. « Nous avons peut-être "grandi" ensemble⁴⁹ », a déclaré Maylis de Kerangal pour décrire sa relation avec Verticales. La maison d'édition et les auteurs du collectif Inculte entrent en effet sur la scène littéraire au même moment : alors que Verticales naît en 1997, la plupart des écrivains du collectif publient leur premier roman autour des années 2000. L'émergence de la maison et des auteurs du collectif est ainsi commune et mutuelle : Maylis de Kerangal et François Bégaudeau débute leur carrière grâce à la récente maison de Bernard Wallet qui désire attirer à lui de jeunes écrivains prometteurs pour mener sa politique d'auteur. Illustrations du bienfondé de cette politique, les succès connus notamment par ces deux auteurs permettront l'émergence de Verticales. En quinze ans, les jeunes auteurs de la petite maison sont ainsi devenus les auteurs reconnus d'une maison réputée.

b) Étude de la rencontre posturale entre Verticales et les auteurs d'Inculte

Cette émergence commune a contribué à faire de leur rencontre posturale un moment de création mutuelle, les jeunes écrivains forgeant leur image sous l'égide de la maison qui a pu construire la sienne à partir de leur évolution et de leur succès. L'originalité de Verticales est d'avoir réussi à prolonger au sein d'une grande maison l'image du petit éditeur militant, porteur d'une radicalité littéraire et politique dont témoigne son nom. L'appellation de Verticales est en effet un hommage à l'œuvre de Roberto Juarroz, intitulée *Poésie verticale*, et témoigne de cette intransigeance caractéristique de l'éditeur vertueux. C'est, selon Bernard Wallet, « une position qui n'est ni à genoux, ni couché » et un programme éditorial :

⁴⁸ Verticales a ainsi fait l'objet d'un colloque universitaire pour ses vingt ans d'existence : «Éditions Verticales : éditer et écrire debout (1997-2017), organisé à Poitiers et à Paris les 13, 14 et 18 avril 2017 par Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni et Cécile Narjoux.

⁴⁹ Maylis de Kerangal, « La Panoplie littéraire », art. cit., p. 88.

Verticaux, voilà ce que nous voudrions être, pour continuer d'affirmer notre singularité et celle de nos auteurs, pour rester debout face aux menaces de la normalisation, de la propagande du divertissement, du divertissement intégré dans la propagande et d'une littérature « utile, utilisée, utilitaire, utilisable » écrit Jean-Marc Lovay⁵⁰.

Les auteurs d'Inculte ont participé à la construction de cette réputation, mais en ont aussi bénéficié, leurs succès héritant de cette image de pureté éditoriale et d'anticonformisme⁵¹. « En plus j'ai vite réalisé que Verticales, que je connaissais très peu au départ, était une maison avec laquelle j'ai de vraies affinités politiques et esthétiques⁵² » : c'est ainsi que François Bégaudeau décrit en 2014 ses relations avec son éditeur, ces « affinités politiques et esthétiques » étant des éléments essentiels de la rencontre posturale entre l'auteur et sa maison. La posture avec laquelle les auteurs du collectif auront à négocier pourrait ainsi être décrite comme une forme de radicalité politique et littéraire, que l'on retrouve généralement dans la petite édition :

- La fiction française : c'est d'abord un militantisme littéraire qui entend défendre la fiction française des discours de la fin, comme l'exprime Yves Pagès dans un entretien à *l'Obs* :

Notre fierté, elle est là : défendre la fiction française. Quand on regarde les programmes des grandes maisons, on a l'impression que le moindre premier roman uruguayen est un chef-d'œuvre universel, mais que la fiction française est incapable de s'adresser au monde⁵³.

Le catalogue de Verticales est ainsi constitué en majorité de textes d'auteurs français dont l'éditeur a généralement publié le premier roman, confortant sa réputation de découvreur en opposition aux « grandes maisons » (auxquelles Verticales appartient), expression significative de cet inconscient de petite maison indépendante qui survit chez Verticales. La

⁵⁰ Gilles Collard, Nicolas Carpentiers, « Écrire, éditer, c'est rester sur le qui-vive. Entretien avec Bernard Wallet », *Pylône*, n°4, été 2005, p. 123.

⁵¹ C'est par ce mot que Maylis Ciarletti résume l'identité de Verticales dans son article « Réception éditoriale et réception universitaire. Les cas de Verdier et Verticales » : « La recherche de formes narratives adaptées aux mutations de la société actuelle a créé une plus grande diversité au sein de son catalogue, combinée à un anticonformisme affiché : rejet des standards de la fiction, refus de l'autofiction ou du récit de confession intime exhibitionniste, refus d'une littérature exclusivement formaliste qui se perdrait dans la contemplation de son propre reflet, refus à l'opposé d'une littérature à message conçue comme outil de propagande, refus, enfin, du récit parodique jouant avec les codes d'un genre » (Maylis Ciarletti, « Réception éditoriale et réception universitaire. Les cas de Verdier et Verticales », in André, Marie-Odile, Barraband, Mathile (éd.), *Du contemporain à l'université. Usages, configurations, enjeux, op. cit.*, p. 111).

⁵² François Bégaudeau, « Revenir au texte », *Les Journaliers*, 23 novembre 2016, <https://lesjournaliersblog.wordpress.com/2016/11/23/francois-begaudeau-revenir-au-texte/> [consulté le 12 mai 2017].

⁵³ David Caviglioli, « Un livre illisible que personne n'achète ne relève pas automatiquement du génie. Entretien avec Yves Pagès », *L'Obs*, 14 février 2013, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130312.OBS1617/un-livr...ue-personne-n-achete-ne-releve-pas-automatiquement-du-genie.html> [consulté le 14 août 2015].

continuité est ici manifeste : pour la génération d'écrivains qui émerge dans les années 2000, les discours sur la fin de la littérature, qui pullulent dans les journaux et dans les livres, est contestable. C'est contre ces « idiots consentants de la fin de l'histoire⁵⁴ », d'après l'expression d'Yves Pagès, que s'insurge Arno Bertina en 2010 lors d'un colloque consacré aux *Fins de la littérature* où il réagit à l'essai de Tzvetan Todorov, *La littérature en péril* :

C'était tellement nul et non avvenu que je ne veux pas lui répondre, mais faire le travail qu'il n'a pas fait, en prenant quelques auteurs contemporains et des passages très précis de leurs livres pour essayer de montrer qu'aucune étiquette ne sera à même de circonscrire l'ampleur de ce qu'ils tentent ; qu'une ambition magnifique est à l'œuvre dans ces textes. C'est ce que j'avais commencé à faire. Je sais que je terminerai un jour cet essai, mais je veux d'abord oublier Todorov⁵⁵.

Cette prolifération des discours de la fin explique en partie la création du collectif Inculte en 2004 par de jeunes auteurs refusant l'idée d'une mort de la littérature et souhaitant mettre en valeur la création contemporaine, à travers la revue notamment, et incarner cette énergie générationnelle neuve par leurs réalisations collectives. Les deux tomes des *Devenirs du roman*, en 2007 et 2014, peuvent ainsi être analysés comme la réponse des romanciers à ces discours de la fin en ce qu'ils dessinent les perspectives du récit contemporain. L'intervention d'Yves Pagès, comme romancier, au sein du premier tome révèle bien la continuité qui existe entre l'éditeur, le romancier et les auteurs du collectif Inculte publiés ou non chez Verticales.

- Formalisme élargi et mythologie de la littérature exigeante : cette défense de la fiction française s'accompagne de la revendication d'une littérature audacieuse et innovante, se voulant à l'opposé de l'uniformisation imposée par la littérature commerciale des grands groupes. Verticales partage avec les Éditions de Minuit et P.O.L (également filiale de Gallimard) l'image d'un éditeur promouvant une littérature exigeante. C'est l'analyse que fait notamment Mathilde Bonazzi dans sa thèse de doctorat *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?* soutenue en 2012. Elle note que l'émergence de P.O.L et la naissance de Verticales, qui « fait bouger les lignes de la littérature déconcertante⁵⁶ », oblige Minuit à se différencier au début des années 2000. Malgré des poids symboliques et économiques différents, les trois éditeurs ont en commun cette réputation d'exigence que

⁵⁴ Yves Pagès, « L'édition vue du ciel. Cartographie de quelques mutations en cours », *Lignes*, n°20, mai 2006, p. 59.

⁵⁵ Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », art. cit., p. 265.

⁵⁶ Mathilde Bonazzi, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?*, op. cit., p. 32.

Mathilde Bonazzi interprète parfaitement dans sa thèse en analysant la réception médiatique du style Minuit. Cette mythologie de la littérature exigeante, qui s'exprime dans l'ordre de l'énonciation éditoriale par une couverture d'une certaine sobriété chez les trois éditeurs, constitue également une part importante du discours médiatique sur Verticales. Tantôt « Modernité, exigence⁵⁷ » sont présentées comme les mots d'ordre de la maison, tantôt elle est dépeinte en défenseuse d'une « fiction française exigeante, mais pas hermétique⁵⁸ », souvent enfin on en fera « le laboratoire à fiction de la maison [Gallimard]⁵⁹ ». C'est peut-être cette ambition expérimentale de Verticales qui explique l'arrivée d'Arno Bertina après deux romans chez Actes Sud. La publication d'*Anima Motrix* en 2006 marque en effet un tournant dans l'œuvre de l'auteur, dont l'écriture se fait plus novatrice au plan formel, marquée par une dislocation de la syntaxe, de la narration et du personnage que l'éditeur arlésien n'avait pas souhaité soutenir⁶⁰. Si cette image explique en partie la consécration universitaire de la maison⁶¹ et, en retour, celle de ses auteurs, elle n'est pas pleinement revendiquée par les éditeurs de Verticales, inquiets peut-être de la méfiance qu'elle peut générer chez certains lecteurs et journalistes après les avant-gardes des années 60 et 70, accusées d'un formalisme aride. Yves Pagès déclare ainsi dans son entretien à *L'Obs* :

On garde une image de laboratoire littéraire, mais la réussite de notre catalogue, c'est d'avoir produit un certain nombre de grands succès avec des livres plus ou moins expérimentaux⁶².

Maylis de Kerangal est un des visages qui fondent cette réputation éditoriale mettant à distance l'image de littérature expérimentale (« plus ou moins ») sans renoncer à l'aboutissement formel, comme l'a montré la réception enthousiaste de ses derniers romans. La description des séances de travail sur le texte, évoquées dans certains entretiens, renforce cette réputation d'éditeur exigeant qui n'a pas délaissé le souci de l'écriture et du style et

⁵⁷ Nathalie Crom, « Aux éditions Verticales, la rentrée littéraire se prépare toute l'année », *Télérama*, 20 août 2011, <http://www.telerama.fr/livre/aux-editions-verticales-la-rentree-litteraire-se-prepare-toute-l-annee,72033.php>. [consulté le 4 mars 2016].

⁵⁸ David Caviglioli, « Un livre illisible que personne n'achète ne relève pas automatiquement du génie. Entretien avec Yves Pagès », art. cit.

⁵⁹ David Caviglioli, « Maylis de Kerangal : c'est l'histoire d'un cœur... », *L'Obs*, 10 janvier 2014, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140109.OBS1890/maylis-de-kerangal-c-est-l-histoire-d-un-coeur.html> [consulté le 7 octobre 2015].

⁶⁰ Cf. Annexes, « Entretien avec Arno Bertina ».

⁶¹ Pour une analyse de ce phénomène de consécration universitaire de l'éditeur, voir Maylis Ciarletti, « Réception éditoriale et réception universitaire. Les cas de Verdier et Verticales », art. cit.

⁶² David Caviglioli, « Un livre illisible que personne n'achète ne relève pas automatiquement du génie. Entretien avec Yves Pagès », art. cit.

intervient directement sur le texte que lui confie son auteur. Les profils de Bernard Wallet et Yves Pagès, à la fois éditeurs et écrivains, participent de cette image et expliquent sans doute cette pratique qui apparaît comme une sorte de marque de fabrique de la maison, évoquée avec nostalgie par Bernard Wallet (« Mais j'aimais aussi infiniment le travail sur le texte⁶³ ») ou revendiquée pour son importance par Maylis de Kerangal :

J'aime ces longues séances de travail à la fois enthousiastes et tendues, où toute l'énergie de la parole converge vers une densification du texte. Texte qu'ils porteront, diffuseront, feront rayonner⁶⁴.

L'ambition formelle pourra donc être assumée à condition qu'elle ne le cède pas au souci de décrire le réel, afin d'éviter l'accusation de littérature illisible, hermétique ou solipsiste. Là encore la personnalité du fondateur est un élément important dans la construction de cette posture : le parcours de Bernard Wallet, par ses voyages, au Liban notamment durant la guerre civile, et son roman *Paysage avec palmiers* (1992) qui en retrace l'expérience, suffit à démentir l'éventuelle accusation de solipsisme et incarne ce souci d'une littérature ancrée dans le réel, comme en témoigne son rejet de « la littérature "d'évasion" ou, pire, celle qui fuit dans la transcendance » :

Mais c'est à Beyrouth, je crois, pendant la guerre du Liban, qu'il faut chercher les racines de mon combat pour la réalité (et qui n'a rien à voir avec le réalisme, je tiens à le préciser). C'est là-bas, de ma brutale confrontation avec la barbarie des hommes libérés de toute morale, qu'est né « mon parti pris de la réalité⁶⁵ ».

Ce « parti pris de la réalité », qui constitue un pan important du catalogue Verticales, a donc comme repoussoirs tout à la fois le réalisme⁶⁶ et le formalisme. Les narrations documentaires d'Olivia Rosenthal, qui connaît un grand succès en 2010 avec *Que font les rennes après Noël ?*, ou encore les derniers romans de Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* notamment, remarqués pour leur ambition documentaire et romanesque et salués

⁶³ Thierry Guichard, « Dossier : Bernard Wallet, passeur de lignes », *Le Matricule des Anges*, n°170, février 2016, p. 24.

⁶⁴ Maylis de Kerangal, « La Panoplie littéraire », art. cit., p. 89.

⁶⁵ Gilles Collard, Nicolas Carpentiers, « Écrire, éditer, c'est rester sur le qui-vive. Entretien avec Bernard Wallet », *Pylône*, n°4, été 2005, p. 130.

⁶⁶ Yves Pagès déclare également : « Je ne suis pas issu d'une famille de goût qui va vers une littérature qui s'attache à rendre compte du réel, au sens naturaliste du terme » (Alain Nicolas, « On ne peut pas changer le monde si on n'a pas le goût de la fiction. Entretien avec Yves Pagès », *L'Humanité*, 29 août 2013, <http://www.humanite.fr/culture/yves-pages-ne-peut-pas-changer-le-monde-si-n-pas-l-547811> [consulté en ligne le 4 mars 2016]).

tout à la fois pour leur minutie technique et leur style épique⁶⁷, ont conforté ce « parti pris de la réalité » hors du réalisme.

- Une littérature critique : il s'agit également, comme le dit Yves Pagès, de viser à « la réconciliation de la fiction et de la pensée » dans des œuvres qui proposent « des embryons théorique et des matrices critiques⁶⁸ ». Cette conception de la fiction comme lieu de bricolage théorique entre là aussi en continuité avec les auteurs du collectif *Inculte*, qui revendiquent cette porosité de la fiction et de la pensée, comme l'explique Arno Bertina dans le premier texte des *Devenirs du roman* :

Mais déjà, *Inculte* le permet plus que d'autres lieux – ce n'est pas quelque chose que je m'autorisais dans d'autres articles, dans des revues où la section entre fiction et critique est beaucoup plus claire. Le fait d'ailleurs qu'*Inculte* soit animée surtout par des romanciers n'est pas étranger à cela. *Inculte* intègre cette idée de bâtardise, de non-noblesse du propos et à ce titre se rapprocherait de ce que je cherche à faire dans le roman [...] ⁶⁹

Revue à la fois littéraire et philosophique, *Inculte* ambitionnait de mettre en œuvre ce décroisement par des textes littéraires à haute teneur philosophique, sur les thèmes du ressentiment, du faux ou de l'ordinaire par exemple. Ce souci d'hybridation se manifeste également à travers la collection « Minimales » de Verticales, créée en 2002. Sa visée est assez proche de celle de la revue *Inculte* : il s'agit, comme l'écrit Jean-Luc Douin dans son article « “Minimales” en marge du roman » « d'offrir un espace à des manuscrits à mi-chemin entre l'essai et la fiction, entre la lettre ouverte et le pamphlet, échappant résolument à la forme canonique du roman⁷⁰ ». Elle affiche une forme d'humilité qu'analyse bien Pascal Mougin dans l'article qu'il a consacré à cette collection :

Enfin, le nom de la collection appelle quelques commentaires. « Minimales » renvoie au minimalisme artistique et veut signifier que, dans un espace saturé de bannières et de mots d'ordre éphémères, l'avant-garde esthétique est du côté du bricolage discret et de l'art pauvre plutôt que du côté de la démonstration tapageuse et des oukases révolutionnaires⁷¹.

⁶⁷ De nombreux articles ont fait référence à la force épique des romans de Maylis de Kerangal. On peut citer par exemple : Emily Barnett, « “Naissance d'un pont”, L'épopée humaniste de Maylis de Kerangal », *Inrocks*, 21 août 2010, <http://www.lesinrocks.com/2010/08/21/livres/naissance-dun-pont-lepoee-humaniste-de-maylis-de-kerangal-1126833/> [consulté le 7 octobre 2015].

⁶⁸ Alain Nicolas, « On ne peut pas changer le monde si on n'a pas le goût de la fiction. Entretien avec Yves Pagès » art. cit.

⁶⁹ Collectif *Inculte*, « 10, rue Oberkampf », *DR*, p. 18.

⁷⁰ Jean-Luc Douin, « “Minimales” en marge du roman », *Le Monde*, 18 octobre 2002, http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2002/10/18/minimalese...eduroman_4249717_1819218.html?xtmc=minimales_verticales&xtcr=15. [consulté en ligne le 5 mars 2016].

⁷¹ Pascal Mougin, « Pour une sociologie des collections littéraires. L'exemple de “Minimales” des écrivains Verticales », in Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », 2007, p. 198.

La revue *Inculte*, par son petit format, proche de celui de la collection, par la défense d'une pratique amatrice des savoirs et le refus de tout manifeste exprime aussi cette forme d'humilité et de bricolage théorique. La portée politique et sociologique des textes de la collection « Minimales » est revendiquée, permettant là encore de récuser l'accusation de formalisme. *À ce stade de la nuit* de Maylis de Kerangal traite ainsi de la crise des réfugiés et paraît à l'automne 2015 dans la collection, au moment fort de cette crise. La publicité qui est faite au livre, paru dans la foulée du succès de *Réparer les vivants*, est l'occasion de réaffirmer une politique de la littérature à l'œuvre chez l'écrivaine et, du même coup, chez l'éditeur. Il s'agit donc d'une littérature critique, comme l'explique Bernard Wallet qui tranche en faveur d'une politique de l'édition plutôt que d'une politique éditoriale :

Et ma vision politique de la littérature c'est que celle-ci pouvait assumer, entre autres, une fonction critique, qu'elle pouvait affecter, secouer, déstabiliser l'ordre commun, et même aller contre. [...] Eh bien, ma vision politique de l'édition c'était de publier des livres qui mordent et qui piquent. Jauffret, Wittkop, pour parler des premiers livres que j'ai édités chez Verticales, étaient des livres qui mordaient et qui piquaient. La preuve : ils avaient effaré la plupart des éditeurs⁷².

Cette radicalité politique de gauche est un élément important du positionnement éditorial adopté par Bernard Wallet. Son passé militant, ses interventions publiques parfois virulentes et le brûlot qu'il publie collectivement sous le nom de « Judas » ont forgé la réputation de l'éditeur et de sa maison, dont Yves Pagès poursuit l'héritage. L'affinité est très forte avec les auteurs du collectif *Inculte* publiés chez Verticales : Arno Bertina par exemple publie de ces « livres qui mordent et qui piquent » et revendique la pratique d'une littérature politique en parfaite continuité avec celle de l'éditeur⁷³. L'*ethos* de son narrateur dans *Anima Motrix* témoigne par exemple de cette attitude critique, donnant à lire la progressive dispersion d'un « je » d'abord ministre macédonien xénophobe devenant peu à peu, par une écriture nomade, immigré en errance portant les multiples voix de l'exil. Cet *ethos* travaillé par une altérité insistante se prolonge dans les prises de position de l'auteur, engagé aux côtés des migrants de multiples manières (signature de tribunes et de pétitions, participation à des rassemblements, etc.).

- Verticales, « centre de ralliement des divergences » : engagement littéraire et engagement éditorial vont de pair, comme le réaffirme, après Bernard Wallet, Yves Pagès. Le texte qu'il publie dans la revue *Lignes* en 2006⁷⁴, et dans lequel il revient sur le rachat de

⁷² Thierry Guichard, « Dossier : Bernard Wallet, passeur de lignes », art. cit., p. 23.

⁷³ Voir chapitre 8.

⁷⁴ Yves Pagès, « L'édition vue du ciel. Cartographie de quelques mutations en cours », art. cit.

Verticales par Gallimard tout en dressant un portrait inquiétant du monde de l'édition, est sans doute une façon de consolider ce positionnement. Il y critique les mêmes évolutions que Bernard Wallet : la financiarisation de l'édition qui a vu pénétrer dans le secteur des groupes totalement étrangers à la chose littéraire, la réduction du livre à un produit, la demande de rentabilité extrême qui pénalise la création littéraire et l'invasion de la langue du management et du marketing. Cette continuité symbolique témoigne du fort niveau de « dénégation de l'économie⁷⁵ » de la maison, selon l'expression de Pierre Bourdieu. Cette dénégation, revendiquée avec plus ou moins d'intensité par l'éditeur selon sa position, « n'est ni une négation réelle de l'intérêt "économique" qui hante toujours les pratiques les plus "désintéressées", ni une simple "dissimulation" des aspects mercantiles de la pratique⁷⁶ », mais résulte de la combinaison du « réalisme qui implique des concessions minimales aux nécessités "économiques" déniées et non niées et de la conviction qui les exclut⁷⁷ ». La rhétorique du « pari⁷⁸ », du « coup de foudre⁷⁹ », la défense d'une certaine idée de l'édition, « celle des cycles longs de maturation hors contingences de mode, celle des investissements sur une politique d'auteur ou d'archivage patrimonial⁸⁰ », l'acceptation des « livres à perte (la plupart)⁸¹ » témoignent de cette dénégation de l'économie qui peut s'avérer rentable économiquement et symboliquement. Contre « le mode de pensée et d'agir *immédiatiste*⁸² » du monde de l'édition, Verticales prétend mener une véritable politique d'auteur⁸³. Si cette idée correspond à un *topos* éditorial, voire à une mythologie inévitable pour tout éditeur qui peut ainsi mettre en exergue ses valeurs de fidélité et de désintéressement, Verticales peut, grâce à son catalogue constitué d'un petit nombre d'auteurs publiés à leur début et dans la durée, assumer plus facilement cette réputation. Dès lors, les succès commerciaux de la maison, ceux de Maylis de Kerangal notamment, seront interprétés comme la preuve du

⁷⁵ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », art. cit., p. 5.

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ Thierry Guichard, « Dossier : Bernard Wallet, passeur de lignes », art. cit., p. 23.

⁷⁹ Nathalie Crom, « Aux éditions Verticales, la rentrée littéraire se prépare toute l'année », art. cit.

⁸⁰ Yves Pagès, « L'édition vue du ciel. Cartographie de quelques mutations en cours », art. cit., p. 52.

⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

⁸² *Ibid.*, p. 52.

⁸³ « Mon ambition est de publier le trajet d'un écrivain, plus qu'un sujet », déclare Bernard Wallet dans « Écrire, éditer, c'est rester sur le qui-vive », art. cit., p. 113. Yves Pagès affirme également « Nous ne parions pas sur un texte mais sur un auteur », Nathalie Crom, « Aux éditions Verticales, la rentrée littéraire se prépare toute l'année », art. cit. ; il évoque aussi les « investissements sur une politique d'auteur » dans « L'édition vue du ciel. Cartographie de quelques mutations en cours », art. cit., p. 52.

bienfondé de cette politique⁸⁴ ayant permis à l'écrivaine qui publie depuis ses débuts chez l'éditeur d'être consacrée avec ses quatrième et cinquième romans. Contre l'uniformisation imposée par la logique économique, Verticales pose ainsi en éditeur hétéroclite, qui récuse les recettes littéraires et se tient « à l'affût des singularités⁸⁵ », comme le déclare Yves Pagès. Le refus d'une ligne éditoriale, affirmé tout au long des entretiens⁸⁶, permet à la maison de se distinguer de la grande édition qui aurait peu à peu imposé une standardisation de la création littéraire et de réaffirmer le militantisme du petit éditeur découvreur de talents, faisant émerger des « voix⁸⁷ » singulières au lieu de répéter les mêmes modèles. Ce qui fait dire à Yves Pagès :

Et je défie quiconque de trouver le moindre rapport entre François Bégaudeau, Olivia Rosenthal, Maylis de Kerangal, Arnaud Cathrine, Pierre Senges⁸⁸...

Mais c'est précisément cette revendication d'hétérogénéité qui rassemble François Bégaudeau, Maylis de Kerangal ou encore Arno Bertina et Claro pour citer d'autres membres d'Inculte. Lorsque Bernard Wallet, faisant référence à *La Revue blanche* d'André Gide, pense Verticales comme un « centre de ralliement des divergences », « une centrale de singularités » à l'opposé des « familles », des « écoles » et de « l'éternelle répétition d'un même texte⁸⁹ », se dessine là une continuité forte avec ces auteurs et avec la posture collective d'Inculte. Les expressions qu'utilise le fondateur de Verticales pour décrire sa maison d'édition correspondent bien à l'ambition d'Inculte : sans programme ni manifeste, le collectif témoigne d'un fort désir de communauté qui récuse tout à la fois l'école et la tour d'ivoire. Le

⁸⁴ « Heureusement, la politique d'auteurs, à la longue, ça paye », écrit Yves Pagès sur le bandeau de présentation de la maison, accessible sur son site Internet : <http://www.archyves.net/html/EditionsVerticales.html> [consulté le 16 avril 2016].

⁸⁵ David Caviglioli, « Un livre illisible que personne n'achète ne relève pas automatiquement du génie. Entretien avec Yves Pagès », art. cit.

⁸⁶ « Les éditions Verticales n'ont pas à proprement parler de ligne éditoriale, cette expression évoque fâcheusement pour moi une orthodoxie dont je ne veux pas », déclare Bernard Wallet dans « Écrire, éditer, c'est rester sur le qui-vive », art. cit., p. 126. On peut également lire dans un article du *Matricule des Anges* de 1998 sur la maison d'édition : « Bernard Wallet se plaît d'ailleurs à souligner l'absence de ligne éditoriale : plutôt un état d'esprit, alimenté de coups de cœur enthousiastes » (Philippe Savary, « L'Aplomb de Verticales », *Le Matricule des Anges*, n°24, septembre-octobre 1998, <http://www.lmda.net/mat/MAT02418.html> [consulté en ligne le 4 mars 2016]).

⁸⁷ « Ce que j'aime, ce que j'attends, ce que je cherche, ce sont des voix, des sons de voix que je n'ai jamais entendues auparavant », déclare Bernard Wallet dans « Écrire, éditer, c'est rester sur le qui-vive », art. cit., p. 126.

⁸⁸ David Caviglioli, « Un livre illisible que personne n'achète ne relève pas automatiquement du génie. Entretien avec Yves Pagès », art. cit.

⁸⁹ Gilles Collard, Nicolas Carpentiers, « Écrire, éditer, c'est rester sur le qui-vive. Entretien avec Bernard Wallet », *Pylône*, n°4, été 2005, p. 126.

groupe valorise l'hétérogénéité de ses membres, les divergences stylistiques et narratives et l'importance du collectif comme lieu d'altération. Le premier tome des *Devenirs du roman* est révélateur : en évoquant dans l'« Avant-propos » les « excitations, désaccords, dissensions » (*DR*, p. 11) auxquels la revue a donné lieu et en proposant, dans la première contribution collective, un dispositif dialogué où les membres du groupe prennent la parole, débattent et se contredisent, le collectif construit une posture collective de « ralliement des divergences » pour reprendre l'expression de Bernard Wallet. Cette ambition d'une communauté dissensuelle qui unit Verticales et Inculte repose sur une bibliothèque en partage où Deleuze et les situationnistes figurent en bonne place. Une continuité se construit donc entre les discours éditoriaux et autoriaux mais aussi entre ces discours et l'*ethos* narratif des auteurs qui pratiquent, selon différentes modalités et intensités, une poétique de la dispersion⁹⁰.

Le positionnement de Verticales, typique par de nombreux aspects de celui du petit éditeur indépendant (littérature innovante et critique, maison expérimentale mais pas hermétique, dénégation de l'économie et politique d'auteurs...) et en continuité avec la posture des auteurs d'Inculte qui y sont publiés, ne doit cependant pas masquer sa position réelle, soit la collection d'un des plus grands éditeurs français. Gallimard est ainsi le troisième agent de la relation entre Verticales et ses auteurs, indispensable pour compléter l'analyse de la rencontre posturale et de la dynamique éditoriale des écrivains d'Inculte.

c) Verticales, Gallimard et Inculte : l'exemple de Maylis de Kerangal

Madrigall, nom du groupe créé par Gallimard, est en 2015 le troisième éditeur français, avec un chiffre d'affaires de 438 millions d'euros, soit 7,6% du chiffre d'affaires total de l'édition⁹¹. C'est le premier éditeur indépendant et l'un des derniers représentants de l'édition familiale, puisque Antoine Gallimard, petit-fils de Gaston Gallimard, fondateur de la maison, détient 51% des parts du groupe depuis 2003⁹². Grâce à divers montages financiers et à la solidité économique du groupe due notamment à ses pôles de diffusion et de distribution, la maison a su se maintenir au premier rang des éditeurs au tournant des années 2000. Pourtant,

⁹⁰ Voir chapitre 7.

⁹¹ Chiffres issus du classement annuel *LivresHebdo* de l'édition française, mis en ligne le 24 juin 2016 par Fabrice Piault à l'adresse : <http://www.livreshebdo.fr/article/les-200-premiers-editeurs-francais-3?from=profile> [Consulté le 30 juin 2016].

⁹² Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, op. cit., p. 316.

comme l'explique Olivier Bessard-Banquy, les années 1980 sont marquées par une période de doute :

Le plus inquiétant dans les années 1980 est de constater qu'en plus de ne pas avoir su publier les auteurs les plus marquants – à l'exception de Michon – la maison manque chaque jour davantage d'arguments pour les faire venir à elle⁹³.

Éditeur de la mythique *NRF*, de Gide, de Proust, de Camus, Gallimard voit en cette fin de XX^e siècle son capital symbolique être écorné par le soupçon général qui touche les grands éditeurs concernant l'attribution des prix et la sélection des manuscrits, mais aussi par la frilosité de ses choix littéraires. C'est pour contrer cet affaiblissement que la maison se lance dans les années 90 et au début des années 2000 dans une politique de rachat de petites maisons d'édition. Gallimard espère par là constituer autour de lui une nébuleuse de petites maisons créatives chargées du développement de son capital symbolique. La prise de participation de Gallimard chez P.O.L en 1991, écrit Olivier Bessard-Banquy, « révèle la stratégie de Gallimard qui vise à satelliser autour de la maison-mère de petits éditeurs souples et novateurs⁹⁴ ». En 2003, Madrigall devient actionnaire majoritaire des éditions P.O.L, puis rachète Joëlle Losfeld et enfin Verticales en 2005. Contre un investissement économique limité, Gallimard renouvelle ainsi son capital symbolique en détenant des filiales que les libraires et les lecteurs continuent de suivre pour leur originalité et leur image de laboratoire littéraire. En multipliant les lieux de création et d'expérimentation, Gallimard augmente les chances de débusquer des auteurs prometteurs dont il s'agira d'amplifier le succès, grâce à la mobilisation du pôle presse et du pôle commercial, ainsi qu'à la collection de poche. Pour les maisons créatives, et Verticales en particulier, la filialisation offre l'avantage de sécuriser économiquement la maison et de pérenniser son label. S'ensuit pour ces maisons ce que Pascal Mougin a appelé une « double postulation » :

D'une part l'exigence d'une forte légitimité symbolique (due à sa mission de ressourcement et de requalification de son propriétaire), mais d'autre part l'interdiction de pratiques économiques à hauts risques : la maison est condamnée non pas au succès économique, contradictoire avec une légitimité forte, mais du moins à assurer les conditions économiques de son désintéressement économique, seul à même de préserver son prestige. Tout cela implique donc un équilibre assez subtil entre soucis d'art et soucis d'argent⁹⁵.

⁹³ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁴ *Id.*, p. 188.

⁹⁵ Pascal Mougin, « Pour une sociologie des collections littéraires. L'exemple de "Minimales" des écrivains Verticales », art. cit., p. 195. Cet article a été écrit lorsque Verticales appartenait au Seuil, mais les observations de Pascal Mougin restent pertinentes pour l'analyse de la relation entre Verticales et Gallimard.

Verticales garde ainsi, au sein de Gallimard, une dimension artisanale qui lui permet de prolonger cette image de petit éditeur. Deux éditeurs, Yves Pagès et Jeanne Guyon, font paraître chaque année seulement douze titres, comme l'écrit en 2011 Nathalie Crom dans un article consacré à la maison⁹⁶. Mais la petite structure bénéficie du soutien de la maison-mère pour la diffusion de ses livres : des représentants de Gallimard les présentent aux libraires dans toute la France et les tirages et les mises en place de chaque livre sont discutés avec son directeur des ventes. C'est sans doute cette « double postulation » qui a pu faciliter le succès des derniers romans de Maylis de Kerangal. La politique d'auteurs de la maison et la réputation d'exigence qu'elle entretient auprès des libraires sont au cœur de cette réussite. Mais c'est également la force d'impact du service commercial de Gallimard (réseaux de librairies pour la diffusion, tirages, mises en place...) et du service de presse (contacts avec les journalistes, organisations d'entretiens avec l'auteur...) et leur réactivité, impensable pour un petit éditeur (ajustement des tirages et des mises en place selon les premières impressions des critiques et des libraires), qui ont favorisé le succès commercial et médiatique de ces romans.

C'est donc une triple rencontre posturale qui s'opère entre Verticales, Gallimard et Maylis de Kerangal. Pour Gallimard, ce succès est un ressourcement symbolique mais aussi économique, grâce notamment à l'édition de poche ou au livre audio de *Réparer les Vivants*, qui permet de réaffirmer l'importance de la maison dans le paysage éditorial et sa capacité à promouvoir une littérature perçue comme innovante sans toutefois attirer le soupçon, comme cela a pu être le cas dans le passé avec la dénonciation du système « Galligrasseuil », l'auteure étant d'abord identifiée à Verticales. L'arrivée de Maylis de Kerangal au prestigieux comité de lecture de Gallimard en 2013 peut ainsi être interprétée comme un geste d'appropriation symbolique de l'auteure Verticales. Les attaques virulentes de Richard Millet⁹⁷ à son encontre et les menaces de licenciement de Gallimard à l'égard du pamphlétaire que l'écrivaine avait remplacé au sein du comité de lecture témoignent de sa nouvelle position et de l'importance que la maison souhaite lui accorder. Pour Verticales, ce succès vient justifier sa politique d'auteurs. Il permet de conforter sa réputation d'éditeur fidèle, accompagnant ses auteurs dans la durée, et de découvreur, capable d'amener de jeunes écrivains jusqu'à la reconnaissance voire à la consécration. Le style de Maylis de Kerangal,

⁹⁶ Nathalie Crom, « Aux éditions Verticales, la rentrée littéraire se prépare toute l'année », art. cit.

⁹⁷ Richard Millet, « Pourquoi la littérature française est nulle », *Le Point*, 11 janvier 2016, http://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/millet-pourquoi-la-litterature-de-langue-francaise-est-nulle-11-01-2016-2008799_1913.php [Consulté le 30 mars 2016].

loué dans de nombreux articles de presse, donne à Verticales l'occasion de cultiver l'image d'éditeur innovant mais pas hermétique et de contrer celle de confidentialité. Ce type de succès vient en outre valoriser la viabilité économique de ce modèle et assurer l'équilibre avec d'autres publications de la maison par « une large mutualisation des livres à perte (la plupart) et des bonnes ventes (rares vaches à lait), en vue de défendre la diversité et la densité d'un catalogue sur la durée⁹⁸ », comme l'explique Yves Pagès. Densité et diversité qui permettent de maintenir la réputation de l'éditeur et son capital symbolique mais aussi de faire émerger de nouveaux auteurs pour le moment engagés dans une « dynamique symbolique » avec un potentiel commercial limité⁹⁹ et qui pourraient rencontrer un jour, comme Maylis de Kerangal, un succès grand public. Cette « mutualisation » a été favorisée également par la publication en 2015 d'*À ce stade de la nuit* dans la collection « Minimales », qui a, à certains égards, l'apparence du coup éditorial. Parfois présenté comme le « nouveau livre¹⁰⁰ » de Maylis de Kerangal, il s'agit en fait d'une réédition d'un livre paru un an plus tôt chez un petit éditeur, Guérin, dans le cadre d'une commande pour un festival. Réédité et déplacé au sein de la collection « Minimales », il peut apparaître comme une façon de capitaliser sur le succès de *Réparer les vivants*, paru cette année-là en poche, au moment où la crise des réfugiés, qui est au cœur du récit, occupe les médias. Quant à Maylis de Kerangal, elle bénéficie de cette double appartenance, Gallimard favorisant son succès et son changement de position par sa force de frappe économique et médiatique sans que sa réputation d'écrivaine innovante s'en ressente, grâce au label Verticales. Cette double identification éditoriale favorise peut-être une relative unanimité dans sa réception, qui lui vaut une reconnaissance des lecteurs, de la presse et de l'université.

2. Actes Sud et Inculte

Actes Sud apparaît comme la maison d'édition où les auteurs du collectif publient le plus de livres, si l'on prend en compte les éditions de poche. Hubert Nyssen, avec l'aide de son épouse Christine Le Bœuf, fonde Actes Sud en 1978. Comme beaucoup d'autres pendant

⁹⁸ Yves Pagès, « L'édition vue du ciel. Cartographie de quelques mutations en cours », art. cit., p. 55.

⁹⁹ Claro commente la publication de son premier livre paru chez Verticales, *Livre XIX*, dans une formule emblématique de cette « dynamique symbolique » : « J'étais persuadé d'avoir écrit un très bon livre, et j'ai essuyé les plâtres dans les grandes largeurs. Ils n'ont pas dû en vendre 500 exemplaires : ça a été assez dur à vivre. Mais ça remet les choses à leur place: je sais qu'avec le genre de livres que j'écris je n'aurai jamais un grand succès. » (Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 20).

¹⁰⁰ L'expression sera par exemple utilisée par Augustin Trappenard lorsqu'il invite Maylis de Kerangal à son émission « Boomerang » sur *France Inter* le 15 octobre 2015.

ce « printemps des éditeurs¹⁰¹ », Hubert Nyssen, un Belge amateur de littérature et ancien publicitaire, crée sa structure avec des moyens limités. La maison, basée à Arles, accueille bientôt dans l'équipe éditoriale sa fille et son mari, Jean-Paul Capitani, un riche promoteur immobilier de la ville, ainsi que Bertrand Py, comme directeur éditorial. Au cœur de cette aventure familiale, il y a le projet de promouvoir les littératures étrangères. Le choix est autant affectif que tactique : Hubert Nyssen sait qu'une petite maison comme la sienne ne peut encore espérer attirer et conserver des auteurs français de qualité. À la même époque, Rivages et Phébus font le même pari : prospecter parmi les littératures étrangères pour débusquer la perle rare et assurer, grâce à des droits limités, la prospérité économique de la maison. Contrairement à ses concurrents et à la majeure partie des petits éditeurs qui rencontrent de grandes difficultés de développement dans les années 1980, Actes Sud va connaître une progression foudroyante. En 1987, l'éditeur publie trois fois plus de titres que cinq ans auparavant, et son chiffre d'affaires a été multiplié par dix sur cette même période pour atteindre les sept millions de francs¹⁰². En 1994, le chiffre d'affaires est de 53 millions de francs et Actes Sud, qui emploie désormais 45 personnes, publie à un rythme de 130 livres par an. Son développement, exceptionnel pour un petit éditeur, dans une période de forte concentration où la durée de vie de ce type de structure dépasse rarement les cinq ans, est dû à plusieurs facteurs. La qualité du travail éditorial tout d'abord, qui a permis la découverte de plusieurs auteurs étrangers bientôt reconnus, dont le succès permet d'assurer la prospérité économique de la maison et sa renommée¹⁰³. Le succès d'Actes Sud témoigne aussi de la grande habileté économique de ses éditeurs. Ancien publicitaire, Hubert Nyssen traque les aides et les subventions, en particulier les aides à la traduction, multiplie les partenariats financiers et diversifie les activités de la maison¹⁰⁴. Au début des années 2000, l'ascension fulgurante d'Actes Sud en fait un symbole : celui du petit éditeur qui a réussi à se développer en dépit de la logique de concentration économique et sans sacrifier son ambition littéraire. La maison devient le contre-exemple de la loi d'airain du capitalisme éditorial et attire à elle tous

¹⁰¹ Voir Jean-Marie Bouvaist, Jean-Guy Boin, *Du Printemps des éditeurs à l'âge de raison. Les nouveaux éditeurs en France, 1974-1988*, Paris, La Documentation française, 1989.

¹⁰² Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰³ Paul Auster et Nina Berberova sont les deux figures de proue de la maison arlésienne durant ces deux premières décennies.

¹⁰⁴ Il fonde ainsi une association, Le Méjan, pour relancer le quartier où se trouvent les locaux de la maison et, en collaboration avec la ville, y crée un restaurant, un cinéma, un hammam et organise différents événements, dont les assises de la traduction.

les suffrages de la presse, des lecteurs et des libraires. « De David à Goliath¹⁰⁵ », comme l'écrit *Le Matricule des Anges* dès 1994, l'ascension de la petite maison arlésienne se poursuit et s'amplifie au cours de la décennie suivante, à la faveur de son repositionnement dans le domaine de la littérature française.

a) Actes Sud et la génération inculte

C'est au début des années 2000 qu'Actes Sud décide d'investir le domaine de la littérature française. Faute de reconnaissance et de moyens suffisants, le désir profond du fondateur de la maison de publier des auteurs français avait dû être retardé. Quelques incursions avaient toutefois été tentées, par le biais de la collection « Générations » notamment, lancée en 1992 pour accueillir des auteurs français. Elles sont à ce point timides et la part de la fiction française dans le catalogue est si réduite que la maison doit parfois se défendre dans les années 90 de se désintéresser de la littérature nationale¹⁰⁶. Les années 2000 représentent un tournant dans le positionnement d'Actes Sud : la solidité économique de la maison et son aura particulière permettent à Hubert Nyssen d'espérer s'imposer dans le paysage éditorial de la littérature francophone. Bertrand Py joue un rôle majeur dans cette réorientation qui se renforce année après année pendant cette décennie, tant et si bien que la littérature francophone représente en 2015 40% des nouveautés romanesques¹⁰⁷.

Le moment d'émergence d'Actes Sud dans le domaine français correspond donc à celui de la génération inculte, dont les futurs auteurs publient leur premier livre au début des années 2000. Moins nette que dans le cas de Verticales, cette double émergence, d'Actes Sud dans le domaine français et des écrivains qui formeront Inculte quelques années plus tard, n'en est pas moins remarquable. L'éditeur entend mener une politique d'auteurs, plus rentable symboliquement et plus accessible économiquement, son statut ne lui permettant pas encore d'attirer et de conserver des auteurs déjà reconnus. Pour cela, il mise sur de jeunes écrivains prometteurs qui cherchent un éditeur pour leur premier roman. Parmi eux, Mathias Énard, dont Actes Sud publie *La Perfection du tir* en 2003, et Arno Bertina, qui publie *Le Dehors ou la migration des truites* en 2001 et *Appoggio* en 2003, avant de rejoindre Verticales. Ces deux

¹⁰⁵ Christophe Kantcheff, « Actes Sud : de David à Goliath. Entretien avec Hubert Nyssen », *Le Matricule des Anges*, n°9, octobre-novembre 1994, <http://www.lmda.net/mat/MAT00905.html> [consulté en ligne le 3 mars 2016].

¹⁰⁶ En 1994, Christophe Kantcheff fait ainsi, en guise de question, le reproche suivant à Hubert Nyssen : « Vous ne semblez pas très préoccupés par la littérature française d'aujourd'hui » (Christophe Kantcheff, « Actes Sud : de David à Goliath. Entretien avec Hubert Nyssen », art. cit.).

¹⁰⁷ Véronique Rossignol, « Actes Sud : la fabrique littéraire », *LivresHebdo*, 22 janvier 2016, <http://www.livreshebdo.fr/article/actes-sud-la-fabrique-litteraire?7357> [consulté en ligne le 3 mars 2016].

recrutements pré-incultes sont emblématiques de l'investissement générationnel d'Actes Sud dont la stratégie est alors d'imposer de jeunes auteurs (les deux écrivains ont 31 et 26 ans au moment de leur première publication), à défaut de pouvoir attirer des auteurs réputés.

En 2004, Actes Sud obtient son premier prix Goncourt avec *Le Soleil des Scorta* de Laurent Gaudé, un jeune écrivain recruté lui aussi au tournant des années 2000. C'est une étape décisive de l'émergence d'Actes Sud dans le domaine français. Après avoir longtemps critiqué le système des prix littéraires, leur opacité et la collusion des jurés et des grandes maisons d'édition parisienne, Françoise Nyssen se réjouit de ce succès qui témoigne aux yeux du public de la nouvelle position de la maison dans le paysage éditorial français. Les prix s'accumulent dans les années qui suivent, dans le domaine français ou étranger jusqu'au deuxième prix Goncourt de la maison en 2012 pour *Le Sermon sur la chute de Rome* de Jérôme Ferrari. L'éditeur les institue comme des étapes tant dans la carrière de leur auteur que dans l'histoire même d'Actes Sud, comme le montre l'historique disponible sur son site¹⁰⁸, composé essentiellement des différentes récompenses littéraires obtenues. Elles assurent à Actes Sud une visibilité médiatique importante et lui permettent d'attirer de nouveaux auteurs jouissant déjà d'un certain crédit au sein du champ. Ces succès s'inscrivent dans une dynamique plus large qui voit la maison se développer sans discontinuer durant ces années. Au moment du deuxième Goncourt, en 2012, l'éditeur réalise un chiffre d'affaires de 65 millions d'euros, contre 53 millions de francs en 1994, et fait paraître « 600 à 700 nouveaux ouvrages¹⁰⁹ » chaque année. Poussé par ces succès de vente en littérature française ou étrangère, à l'image de la saga *Millenium* dont Actes Sud rachète les droits en 2006, l'éditeur poursuit son ascension par la création de nouvelles collections, le renforcement du pôle de diffusion, mais aussi par une politique de rachat de petites maisons, comme Thierry Magnier ou Gaïa en 2005.

Désormais solidement installé dans le paysage éditorial français, Actes Sud peut attirer à lui des auteurs reconnus et espérer les conserver. C'est ainsi qu'en 2010 Claro et Mathieu Larnaudie signent chez l'éditeur, bientôt suivis d'Hélène Gaudy en 2014. Les trois auteurs occupent alors des positions différentes mais ont en commun de faire partie du collectif Inculte et d'avoir participé à la revue du même nom. Claro, lors du départ de Bernard Wallet

¹⁰⁸ « Historique d'Actes Sud », <http://www.actes-sud.fr/présentation> [Consulté le 25 avril 2016].

¹⁰⁹ Paul Molga, « Le Goncourt force la croissance d'Actes Sud », *Les Echos*, 11 novembre 2012 http://www.lesechos.fr/11/11/2012/lesechos.fr/0202377505976_le-goncourt-force-la-croissance-d-actes-sud.htm [consulté le 3 mars 2016].

des éditions Verticales, souhaite changer d'éditeur¹¹⁰. Reconnu notamment pour ses activités de traducteur, il a déjà travaillé pour Actes Sud pour des traductions de William T. Vollmann, aux côtés notamment de Marie-Catherine Vacher qu'il retrouve alors comme éditrice. Chez Actes Sud, qui a acquis sa réputation grâce à la littérature étrangère et s'impose désormais en littérature française, Claro peut donc rassembler ce double positionnement. C'est aussi l'occasion d'une évolution de son œuvre, comme nous l'avons évoqué précédemment. *CosmoZ*, le premier roman qu'il publie chez Actes Sud en 2010, apparaît en effet comme moins expérimental stylistiquement et narrativement que ses précédents livres. L'auteur pense ainsi que « ce livre marque un changement dans [s]on travail » car il rompt avec « l'idée d'un roman-patruque, d'un roman qui se détraque » et repose sur une « matrice narrative classique » dont il ne faut pas « briser le fil rouge¹¹¹ ». Ce changement d'orientation littéraire, vers une œuvre plus traditionnelle et désireuse de toucher un plus large public, coïncide avec l'arrivée de l'écrivain chez Actes Sud, qui semble servir de déclencheur esthétique. Mathieu Larnaudie, qui entretient de mauvaises relations avec son éditeur chez Gallimard, souhaite lui aussi se relancer. En tant qu'éditeur d'Inculte, il a pu avoir l'occasion de travailler avec Actes Sud, qui assure notamment la diffusion de la revue et des ouvrages de la maison, et est sans doute sensible à la qualité du travail accompli, tant dans l'accompagnement des auteurs et le choix des textes que dans leur identité graphique (qualité du papier, couvertures...). Éditeur moins patrimonial que Gallimard, Actes Sud semble plus en phase avec le positionnement de Mathieu Larnaudie qui défendait, dans « Propositions pour une littérature inculte », une littérature « profanée » et « profanatrice¹¹² » qui s'accordait peut-être plus difficilement avec l'aura quasi-sacrée de la collection blanche et le poids mythique de la NRF. Quant à Hélène Gaudy, dont le premier livre est paru chez un éditeur belge en 2006, la publication de son roman *Plein hiver* en 2014 chez Actes Sud représente une accélération importante de sa dynamique éditoriale. Cette arrivée a pu être facilitée par les livres jeunesse illustrés qu'a publiés l'écrivaine chez Thierry Magnier ou Le Rouergue, éditeurs associés d'Actes Sud. La maison offre à Hélène Gaudy, comme à Claro, l'avantage de pouvoir entretenir, au sein du même groupe, la dynamique plurielle de son œuvre, entre romans et livres pour la jeunesse. Pour Actes Sud, ces arrivées, qui s'inscrivent dans un mouvement plus large d'attraction

¹¹⁰ « Bernard Wallet parti de Verticales, je me retrouvais dans la situation d'être publié par Yves Pagès mon meilleur ami, ça me posait un problème » (Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 20).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹² Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 344.

d'auteurs réputés, marquent la position nouvelle de la maison et viennent renforcer la dynamique française du label. L'ambition formelle des romans de Claro ou de Mathieu Larnaudie contribuent à opérer le rapprochement postural d'Actes Sud de maisons comme Minuit, P.O.L ou Verticales, dont Actes Sud envie la réputation d'exigence sans courtiser celle d'hermétisme. Dans l'ordre de l'énonciation éditoriale, ce rapprochement est confirmé par le changement de maquette pour la fiction française à partir de 2012. Comme l'explique Anne-Laure Walter dans son article « Actes Sud remaquette la fiction française », en remplaçant la couverture illustrée par une couverture graphique ivoire, Bertrand Py souhaite, d'après une salariée de la maison, que « le domaine français soit plus centré sur le texte » et valoriser « la pureté, le minimalisme et la sobriété¹¹³ ». L'arrivée concomitante de Mathieu Larnaudie et de Claro, puis, quelques années plus tard, d'Hélène Gaudy, pose aussi la question d'une possible satellisation de la génération inculte. Le temps n'est pas si loin où les maisons d'édition encourageaient leurs auteurs à se regrouper autour d'une revue ou d'un manifeste, avec plus ou moins de succès, depuis le nouveau roman chez Minuit, aux revues *Tel Quel* pour le Seuil ou *L'Infini* pour Gallimard. Les éclosions avant-gardistes et les frictions qui en naissaient étaient alors un élément essentiel du label éditorial. Si cette logique s'est assez largement résorbée au début du XXI^e siècle, l'annexion symbolique de ce type de groupements, d'autant plus qu'ils sont rares, peut encore constituer un enjeu important. L'existence de la maison d'édition Inculte où les auteurs du groupe publient leurs productions collectives ne vient pas nécessairement infirmer cette hypothèse. Au contraire, Actes Sud semble suivre de près l'évolution de la maison et du collectif qui l'a créée. L'éditeur a ainsi assuré la diffusion de la revue et des ouvrages édités par Inculte. Surtout, depuis 2015 et le lancement d'Inculte / Dernière marge suite à la liquidation judiciaire de la maison d'origine, Actes Sud est l'actionnaire majoritaire de la structure. La maison Inculte semble ainsi faire office de prospectrice, dans le domaine français mais aussi étranger, pour ce qui est de la littérature anglo-saxonne notamment. Si Actes Sud est engagé depuis de nombreuses années déjà dans une politique de rachat ou de prise de participation, la question de la satellisation d'Inculte, en tant que maison d'édition et en tant que collectif, peut donc se poser.

C'est grâce à un autre inculte, Mathias Énard, qu'Actes Sud s'impose définitivement dans le paysage éditorial et dans le domaine français en particulier. En 2015, l'écrivain remporte en effet le prix Goncourt pour son roman *Boussole*. C'est une année d'exception

¹¹³ Anne-Laure Walter, « Actes Sud remaquette la fiction française », *LivresHebdo*, n°916, 29 juin 2012, <http://www.livreshebdo.fr/article/actes-sud-remaquette-la-fiction-francaise?7566> [consulté le 27 juin 2016].

pour la maison généraliste qui obtient de grands succès de vente et de nombreuses récompenses dans plusieurs domaines : dans le domaine français avec *Boussole* et *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud qui obtient le Goncourt des lycéens, dans le domaine étranger avec le prix Nobel de littérature de Svetlana Alexievitch et l'énorme succès de *Millenium 4* de David Lagercrantz, et même dans le domaine des essais avec la surprenante réussite du livre *Le Charme discret de l'intestin* de Giulia Enders. Ces succès viennent sanctionner la diversification réussie de la maison et lui permettent d'accéder au top 10 des éditeurs français. Avec un chiffre d'affaires de 84 millions d'euros et une structure de 331 salariés¹¹⁴, Actes Sud est en effet en 2015 le neuvième éditeur français selon le classement *LivresHebdo*. Radio et presse saluent « le grand chelem d'Actes Sud¹¹⁵ » et semblent consacrer tout autant, si ce n'est plus, l'éditeur que le lauréat du Goncourt 2015. *Boussole* apparaît comme un livre-emblème, qui donne à Actes Sud l'occasion de consolider son positionnement. Françoise Nyssen, dans un entretien à *Télérama*, vante le parcours « typique et exemplaire¹¹⁶ » de Mathias Énard et par là même la politique d'auteurs de la maison, qui accompagne l'écrivain depuis son premier roman. Dans une interview à France Inter, elle rappelle que les trois prix Goncourt obtenus par Actes Sud « sont des gens qui ont commencé à publier chez nous¹¹⁷ », réactivant ainsi la figure de l'auteur-maison. L'épais roman de Mathias Énard, complexe par ses enjeux, l'Orient et sa culture, et sa forme, le monologue intérieur d'un orientaliste se remémorant ses voyages et ses rencontres, permet à l'éditeur de réaffirmer le *topos* d'une littérature exigeante. L'enjeu pour Françoise Nyssen, qui répète plus de cinq fois ce mot d'« exigence¹¹⁸ » durant son interview à France Inter, est d'engranger le capital symbolique de cette littérature, dans la lignée des choix graphiques de Bertrand Py pour la fiction française, sans décourager le grand public que pourrait rebuter une lecture trop difficile. Explorant la richesse des arts orientaux, *Boussole* est aussi un livre-emblème en ce qu'il synthétise les deux orientations de la maison, entre littérature étrangère et littérature

¹¹⁴ Chiffres issus du classement annuel *LivresHebdo*, art. cit.

¹¹⁵ Grégoire Leménager, « Goncourt, Nobel, Millenium... le grand chelem 2015 d'Actes Sud », *L'Obs*, 17 décembre 2015, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20151222.OBS1824/goncourt-nobel-millenium-le-grand-chelem-2015-d-actes-sud.html> [consulté en ligne le 3 mars 2016].

¹¹⁶ Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : « “Après un best-seller, il faut être encore plus attentif” », *Télérama*, 13 décembre 2015, <http://www.telerama.fr/livre/francoise-nyssen-directrice-d-actes-sud-apres-un-best-seller-il-faut-etre-encore-plus-attentif,135242.php> [consulté en ligne le 3 mars 2016].

¹¹⁷ Marc Fauvelle, « Prix littéraires, éducation. Françoise Nyssen répond à Marc Fauvelle », *Le 7/9*, France Inter, 23 décembre 2015.

¹¹⁸ On notera notamment les expressions « catalogue exigeant », « souci de l'exigence », « l'exigence qui l'emporte »...

française, grâce à un auteur qui réactive la figure de l'écrivain-voyageur. Françoise Nyssen ne s'y trompe pas qui, à l'occasion du succès de Mathias Énard, rappelle, dans cette même interview, la part importante de littérature arabe au catalogue d'Actes Sud, preuve de cet alignement postural parfait. Pont entre l'Occident et l'Orient, le roman devient en quelque sorte une métaphore du travail éditorial d'Actes Sud, ouvert aux littératures de l'étranger depuis ses débuts et à la littérature arabe depuis le rachat de la petite maison spécialisée Sindbad. La continuité entre cette figure renouvelée d'écrivain-voyageur, ayant suivi des études d'arabe et de persan, parti au Liban et en Iran, ayant vécu plusieurs années en Syrie, ayant écrit son premier livre à partir de témoignages d'anciens combattants recueillis dans la région, et l'éditeur est la condition de possibilité de leur collaboration puisque Mathias Énard n'envoie le manuscrit de son premier roman qu'à Actes Sud¹¹⁹ dont il connaît la collection « Sindbad ».

Les auteurs d'Inculte ont donc marqué les différentes étapes de l'émergence d'Actes Sud dans le domaine français jusqu'à la double consécration de la maison et de Mathias Énard. La nouvelle position de l'éditeur favorise en retour la dynamique éditoriale de ces écrivains.

b) « Ceci n'est pas un groupe¹²⁰ » : l'artisan et la *holding*

La réussite exceptionnelle d'Actes Sud, sa croissance et sa politique de rachat ne semblent pas entamer la réputation de la maison qui jouit encore de l'aura qu'ont, chez les critiques ou dans la presse, les anciens petits éditeurs. Quelques voix s'élèvent pour dénoncer « la méthode Actes Sud » qui serait représentative du mouvement général de « concentration capitalistique dans l'édition¹²¹ », mais la maison conserve son exemplarité et entretient une forme d'unanimité autour d'elle. Sa réussite tient sans doute à sa capacité à déjouer la position de gros éditeur qui est désormais la sienne et de continuer à apparaître comme une sorte d'*outsider* triomphant. Rejetant l'image d'éditeur provincial, la maison continue de revendiquer une identité artisanale, contre celle de la *holding*. Marie-Catherine Vacher, éditrice chez Actes Sud, affirme par exemple que l'« ADN de la maison reste assez artisanal »

¹¹⁹ C'est ce que nous apprend Thierry Guichard dans le portrait qu'il dresse de Mathias Énard : « il apprend que son manuscrit est retenu par Actes Sud, le seul éditeur auquel il l'a envoyé, "à cause de leur collection Sindbad" » (Thierry Guichard, « Dossier : Mathias Énard, le rêve de Babel, art. cit., p. 18).

¹²⁰ « Actes Sud, ceci n'est pas un groupe » est le titre d'un article d'Anne-Laure Walter paru dans *Livres Hebdo* le 2 mai 2008.

¹²¹ On peut lire le billet de blog très acrimonieux de Thierry Discepolo sur le sujet : « Concentration capitalistique dans l'édition : la méthode Actes Sud », publié sur le blog des éditions Agone le 20 octobre 2011 à l'adresse : <http://blog.agone.org/post/2011/10/20/Concentration-capitalistique-dans-l-edition-la-methode-Actes-Sud> [consulté le 30 juin 2016].

et qu'« on continue de travailler de la même façon, en circuit court¹²² ». Un mot que reprend l'auteur de l'article pour décrire la maison :

Sur le mur derrière le bureau de Bertrand Py, dans l'espace Méjan à Arles où il est présent quatre matinées par semaine, un tableau-planning en fer au look *vintage* évoque l'atelier d'un artisan¹²³.

La dimension familiale d'Actes Sud, que ne manquent pas de souligner les journalistes¹²⁴, renforce cette image. Dans un article du *Monde* consacré à Françoise Nyssen peu après le Goncourt 2015, Mathias Énard loue son éditrice qui

[...] dirige la maison comme elle fait la cuisine, décidée et chaleureuse, en étant capable d'improviser sans être prise au dépourvu. Elle a une capacité incroyable à organiser un dîner de quinze personnes au dernier moment, et elle tient la maison d'édition de la même manière¹²⁵.

Pour déjouer sa position de gros éditeur, Actes Sud tend à récuser le lexique de l'entreprise et de la *holding*. En 2008, Hubert Nyssen expliquait dans un entretien au *Monde* qu'il était difficile « quand on aime les mots et la littérature, de se résigner à siéger dans une instance portant le nom affreux de conseil de surveillance¹²⁶ ». On retrouve cette forme de dénégation économique à propos de la politique de rachat des petits éditeurs qui fait aujourd'hui d'Actes Sud un grand groupe économique : l'éditeur a notamment racheté Payot et Rivages, Solin, Sindbad, Rouergue, Jacqueline Chambon, Hélium, Thierry Magnier, est majoritaire chez Gaïa et Textuel et possède des parts chez André Versaille, Les Liens qui libèrent et Inculte. Pour contrer l'image d'un capitalisme agressif, favorisant la concentration économique, Actes Sud a inventé le statut d'« éditeur associé » et mobilise la rhétorique de la rencontre plutôt que du rachat¹²⁷.

¹²² Véronique Rossignol, « Actes Sud : la fabrique littéraire », art. cit.

¹²³ *Id.*

¹²⁴ Actes Sud est ainsi présenté comme « une aventure familiale et engagée » par Nathalie Crom, dans « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : “Après un best-seller, il faut être encore plus attentif” », art. cit. ; On retrouve également ce type de description dans un autre article de l'hebdomadaire au titre évocateur : Marine Landrot, « Éditions Actes Sud : l'esprit de famille », *Télérama*, 18 mai 2013, <http://www.telerama.fr/livre/editions-actes-sud-l-esprit-de-famille,97454.php> [consulté le 27 juin 2016].

¹²⁵ Marion Van Renterghem, « Françoise Nyssen, l'éditrice à qui tout réussit », *Le Monde*, 4 novembre 2015, http://lemonde.fr/culture/article/2015/11/04/francoise-nyssen-la-boussole-du-sud_4802927_3246.html?xtmc=nyssen_editeur_par_plaisir&xtr=1 [consulté le 30 juin 2016].

¹²⁶ Josyane Savigneau, « Hubert Nyssen : éditeur par plaisir », *Le Monde*, 2 avril 2008, http://lemonde.fr/culture/article/2008/04/02/hubert-nyssen-editeur-par-plaisir_1030042_3246.html?xtmc=nyssen_editeur_par_plaisir&xtr=3 [consulté le 30 juin 2016].

¹²⁷ Françoise Nyssen déclarait ainsi en 2015 : « Jamais nous ne nous sommes assis autour d'une table en nous demandant : qu'est-ce qu'on pourrait développer l'année prochaine ? Quelle cible pourrait-on viser ? Ce furent toujours des rencontres, nées d'une volonté d'être présent à l'autre, attentif à ce qui s'offre. [...] Michel

Grâce à son émergence récente et à son image d'éditeur atypique, due au lieu de naissance de la maison ou à la diversification de ses activités, comme la création d'une école en 2015, Actes Sud parvient ainsi à se distinguer des autres grands groupes éditoriaux. C'est peut-être cette dichotomie entre la posture de l'éditeur et sa position réelle qui a pu expliquer l'arrivée de plusieurs auteurs du collectif Inculte au cours des années 2000. La puissance économique et le poids symbolique d'Actes Sud permettent désormais à ses auteurs d'espérer une exposition importante de leurs œuvres et une place dans la course aux prix sans discontinuité posturale, la maison ayant conservé cette identité d'éditeur indépendant, artisan plutôt que *holding*. Le positionnement initial d'Actes Sud dans le domaine de la littérature étrangère a également pu favoriser ces rencontres, comme on l'a vu pour Claro et Mathias Énard, et entre là aussi en résonance avec les productions d'Inculte qui accordent une large place à la littérature étrangère dans la revue ou les ouvrages collectifs.

Conclusion

Si la production des auteurs du collectif est très éclatée, elle semble aujourd'hui s'être stabilisée autour de quelques éditeurs, dont, en particulier, Verticales et Actes Sud où une grande partie des écrivains publient la majeure partie de leur œuvre romanesque. La dynamique éditoriale des membres du collectif, quoique globalement ascendante, apparaît cependant comme contrastée et témoigne de niveaux de reconnaissance et de classicisation inégaux. La question collective reste cependant pertinente, l'appartenance au groupe ayant pu favoriser la dynamique éditoriale de certains écrivains, notamment les plus jeunes, grâce au capital social et symbolique engrangé par Inculte. Si la position des agents diffère aujourd'hui, leurs postures convergent par de nombreux traits qui expliquent sans doute la prépondérance de certaines maisons d'édition, Verticales et Actes Sud en particulier. La continuité posturale est remarquable entre les auteurs d'Inculte et ces deux éditeurs, qui connaissent en outre une émergence commune au cours des années 2000. Les incultes ont pu jouer un rôle important dans cette émergence qui tend, pour les éditeurs comme pour les auteurs consacrés du collectif, à un équilibre entre dynamique économique et dynamique symbolique, fragilisant peut-être l'opposition trop nette de Pierre Bourdieu. Lieux de sociabilité pour les auteurs, les

Parfenov, aujourd'hui l'éditeur de Svetlana Alexievitch, avait auparavant une maison d'édition, Solin, qui ne s'en sortait plus, et il nous a demandé si nous étions partants pour l'accompagner. [...] C'est aussi comme cela que s'est faite la reprise des éditions Jacqueline Chambon, de Payot-Rivages, ou des neuf librairies, comme Maupetit, à Marseille, ou L'Arbre à lettres-Bastille, à Paris. Nous sommes rarement allés chercher, on est plutôt venu nous trouver ». (Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : "Après un best-seller, il faut être encore plus attentif" », art. cit.).

maisons d'édition ont parfois été les antichambres du collectif, tout comme le collectif a pu favoriser par la suite certains regroupements éditoriaux. La présence en trompe-l'œil de Gallimard et la quasi-absence de Minuit, maison du nouveau roman dont le surmoi éditorial aurait pu être trop lourd à assumer pour un groupe naissant, ont peut-être été salutaires pour le collectif qui, se constituant en ordre dispersé autour de maisons émergentes, a ainsi échappé à la frénésie des écoles littéraires qu'ont souvent encouragée éditeurs et médias.

**PARTIE II : AU MIROIR DU
CENACLE ET DE L'AVANT-
GARDE : FAIRE GROUPE AU XXI^E
SIECLE**

L'histoire d'Inculte s'inscrit dans la longue tradition des groupes littéraires. Le collectif émerge en effet après le déclin des avant-gardes, qui constituait la forme hégémonique des regroupements artistiques au XX^e siècle. À première vue pourtant, on pourrait décrire le collectif selon la représentation schématique, et un peu grossière, de la matrice avant-gardiste : un ensemble de jeunes gens, principalement des hommes, se regroupent, à Paris de préférence, pour fonder une revue littéraire au nom provocant et à l'ambition profanatrice avant de s'imposer les uns après les autres sur la scène littéraire à la place de leurs aînés. Ce serait oublier pourtant que les incultes ont toujours entretenu un rapport ambivalent aux avant-gardes qui les ont précédés. Si certains d'entre eux, Mathieu Larnaudie en tête, appellent à leur « réactivation¹ », d'autres, comme Oliver Rohe, doutent que « l'idée d'avant-garde ait un sens aujourd'hui² » et rappellent que « la seule ligne [d'*Inculte*] était de ne pas en avoir, de ne pas débarquer dans le champ littéraire avec un manifeste, une volonté d'avant-garde, autant de choses auxquelles on ne croit plus et qui sont inefficaces³ ». S'ils reconnaissent ici et là des dettes esthétiques envers certains écrivains identifiés aux mouvements d'avant-garde, de Claude Simon aux situationnistes, et la nécessité historique de leur subversion, ils écrivent leur histoire dans le négatif de ce modèle, refusant la pratique du manifeste et de la polémique, la figure de leader, l'énonciation d'un dogme esthétique ou l'établissement d'une discipline de groupe, reléguant aussi, dans une certaine mesure, l'ambition révolutionnaire, en politique comme en littérature. Si l'avant-garde fait donc parfois office de repoussoir, sa mémoire peut aussi être convoquée par les membres du collectif comme discours de justification vis-à-vis de leurs détracteurs⁴. La désignation même de *collectif Inculte* témoigne de cette ambivalence : le terme *collectif* est d'usage récent en art, et plus encore en littérature. En France, il apparaît certes avec *Change* en 1968 mais ne s'impose vraiment, en poésie, dans les arts dramatiques ou chez les romanciers, qu'à la toute fin du XX^e siècle, prenant le relais de l'avant-garde comme outil de désignation majeur des regroupements artistiques aujourd'hui. Le nom *inculte* quant à lui, par son immaturité affichée

¹ Le romancier déclarait dans un entretien avec Fabrice Thumerel : « Tu sais comme je tiens à la réactivation dans le champ contemporain de certaines utopies, y compris formelles – ce qu'on a appelé avant-garde en fait partie. (Fabrice Thumerel, « *Les Effondrés* : discussion avec Mathieu Larnaudie », *libr-critique*, 29 avril 2010, <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/chronique-interview-mathieu-larnaudie-les-effondres-22/> [consulté le 17 octobre 2017]).

² Oliver Rohe, « Interpréter et trahir », *Inculte*, n°8, p. 48.

³ Elisabeth Philippe, « Bande à part », art. cit., p. 47.

⁴ Dans les entretiens que nous avons menés avec eux, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina ont tous deux convoqué l'exemple des groupes littéraires, en particulier Dada, en réaction aux reproches de désinvolture qui leur étaient faits par certains acteurs du champ littéraire, éditeurs ou écrivains. (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie » et « Entretien avec Arno Bertina »).

et son goût de la provocation, s'inscrit dans la filiation excentrique des groupes, incohérents, zutiques et autres je-m'en-foutistes, qui ont rythmé la vie littéraire depuis la fin du XIX^e siècle. L'enjeu de cette deuxième partie sera donc d'interroger cet héritage pour ainsi, après avoir campé Inculte dans le champ contemporain, l'ancrer dans l'histoire littéraire. En amarrant l'histoire du collectif au temps long des groupes d'écrivains, nous espérons tout à la fois tracer et suivre des continuités et des héritages, pour éviter toute myopie contemporaine, mais aussi dégager des ruptures et des réinventions qui singularisent Inculte, sa morphologie, sa stratégie et son fonctionnement et le moment littéraire actuel vis-à-vis de cette tradition. Nous procéderons pour cela en deux temps, en lisant successivement Inculte à la lumière des avant-gardes du XX^e siècle et des cénacles du XIX^e siècle. Dans le chapitre 3, nous montrerons qu'Inculte a construit sa posture à rebours du modèle avant-gardiste traditionnel et de son imaginaire combattant, en analysant les principaux traits distinctifs du collectif vis-à-vis de cette histoire et de sa mythologie. Dans le chapitre 4, nous décrirons Inculte dans le sillage cénaculaire comme l'espace d'une camaraderie littéraire renouvelée. Épousant les évolutions du champ contemporain, le collectif joue en effet comme lieu de formation, d'émulation et de solidarité pour ses membres, mais aussi comme mode de présence et de visibilité sur la scène littéraire, des festivals à Internet, des rencontres en librairie aux résidences d'artistes.

CHAPITRE III : LES HANTISES DE L'AVANT-GARDE

Le mot et le concept d'« avant-garde » sont attestés, dans le sens militaire, dès le Moyen Âge. Le glissement du sens propre au sens figuré, s'opère, comme le rappelle Robert Estivals dans l'ouvrage collectif *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, dès l'époque romantique où le terme « renvoie sémantiquement à un radicalisme et à un dynamisme de nature soit artistique ou culturelle, soit sociale, soit encore les deux à la fois⁵ ». La logique de rupture et l'ambition subversive des avant-gardes se constituent et s'affirment ainsi selon un imaginaire guerrier dont Anne Tomiche a rappelé la prégnance dans son ouvrage *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)* : « Tous ces mouvements ont [...] en commun de penser le renouvellement esthétique en termes d'explosion et de guerre, ne serait-ce que contre les conventions et la tradition⁶ ». La guerre, ainsi conçue comme « métaphore de l'activité poétique et artistique⁷ », informe la pratique avant-gardiste, ses modalités d'interventions écrites (manifestes, tracts, communiqués, pamphlets...) et ce qu'Olivier Neveux appelle son « mode d'apparition publique⁸ », caractérisé par le goût de la violence et du scandale. Selon cette « équation art-vie-action⁹ » qui constitue, pour Marinetti, le programme du futurisme et de nombreuses avant-gardes, le combat se mène sur tous les fronts : contre l'art, ses traditions et ses hiérarchies, mais aussi contre la société. Le désir de renversement qu'elles expriment s'arrime fortement aux idéologies révolutionnaires du XX^e siècle, qui semblent également déterminer leurs formes d'action et leurs principes de structuration. Cette conflictualité explique l'importance que le modèle avant-gardiste recouvre dans la théorie des champs de Pierre Bourdieu, qui voit dans la lutte « le principe générateur et unificateur¹⁰ » du champ lui-même et le « critère majeur¹¹ » d'appartenance d'un auteur « au champ des positions¹² ». Dans cette théorie, les groupes littéraires, parce qu'ils

⁵ Robert Estivals, « Le mot et le concept d'avant-garde » in Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, tome I, Akademiai Kiado, Budapest, 1986, p. 20.

⁶ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, *op. cit.*, p. 76.

⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸ Olivier Neveux, « Avant-garde », *Encyclopédie Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/avant-garde/> [consulté le 16 juin 2017].

⁹ Cité par Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Pierre Bourdieu, « Le Champ littéraire », *art. cit.*, p. 19.

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

constituent un « instrument d'accumulation et de concentration du capital symbolique¹³ », sont au premier rang de cette lutte, agissant à la fois comme révélateurs des lois du champ et moteurs historiques de son évolution. Ils constituent le lieu privilégié où se manifeste sa conflictualité et où se mène « la lutte entre les tenants et les prétendants qui fait l'histoire du champ¹⁴ ». Ils permettent en effet aux entrants et aux dominés, souvent regroupés selon un principe de cohésion négative, de se démarquer par l'adoption de noms d'écoles ou de groupes, « signes distinctifs », qui « produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer¹⁵ ». Ces actes de différenciation en viennent à produire une translation des positions qui fait l'histoire de la littérature :

Faire date, c'est imposer sa marque, faire reconnaître, au double sens, sa différence et faire exister, au-delà des positions déjà occupées, à l'avant-garde, une nouvelle position. Chaque auteur, école ou œuvre qui fait date déplace toute la série des auteurs, écoles ou œuvres antérieures, l'imposition d'une nouvelle position avancée se traduisant par une translation de la structure des positions temporellement hiérarchisées qui se trouve décalées d'un rang dans la hiérarchie temporelle¹⁶.

La rhétorique guerrière des avant-gardes ne ferait ainsi que révéler et exacerber la conflictualité inhérente au monde littéraire comme l'ont bien compris, après leurs aînées, les néo-avant-gardes qui ont intégré à leur propre discours cette conception sociologique. Dans *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Philippe Forest, décrit ainsi les ambitions tactiques d'un Philippe Sollers, chef de file de Tel Quel :

Avec brio, il présente le Paris littéraire comme un gigantesque échiquier dans lequel il convient de savamment calculer ses coups car, sur toute pièce prise, perdue ou seulement déplacée, peut se perdre ou se gagner la partie : chaque pensée est une arme, chaque texte une bataille, chaque saison littéraire une campagne militaire. Les écrivains qui participent à l'aventure de *Tel Quel* ont ainsi la stimulante et joyeuse impression de livrer un perpétuel combat¹⁷.

De même, Christophe Prigent, revenant sur l'aventure de la revue *TXT*, reprend à son compte la terminologie bourdieusienne :

Quand apparaît une « avant-garde », elle se propose d'investir le champ, elle se donne des positions à conquérir, elle désigne des alliés et des ennemis. Dans cette perspective

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Id.*

¹⁷ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 261.

métaphoriquement militaire, les revues comme *TXT* sont de petites machines tactiques dont le but est la prise du pouvoir dans le champ [...] ¹⁸

Pourtant, après les derniers feux des néo-avant-gardes, semble s'opérer une démonétisation de l'imaginaire combattant en littérature, dont Inculte serait peut-être le symptôme. En témoigne de façon remarquable la note d'Alain et Odette Virmaux écrite à l'occasion de la réédition de leur *Dictionnaire des mouvements artistiques littéraires*, publié pour la première fois en 1992. Ils y chroniquent, vingt ans après cette première édition, l'étiollement de la geste avant-gardiste :

Pourquoi ? Parce que l'idée même de « mouvement » et sa pratique se sont beaucoup modifiées depuis une génération. Naguère encore, l'éclosion d'une école nouvelle s'accompagnait presque toujours d'un « manifeste » véhément, voire fracassant. C'était une sorte de loi du genre. [...]

Ce qui a changé depuis deux ou trois décennies se situe peut-être là. Moins de discours enflammés, moins d'injures tous azimuts, moins de « postures », mais une volonté affirmée de construire à quelques-uns une œuvre un peu durable. Bien entendu, on se « frictionne » encore un peu avec les groupes et les individus circonvoisins, mais ce n'est plus là l'essentiel, comme si on avait compris que cette tactique à courte vue menait tout droit au feu de paille. Par rapport aux constats dressés au début des années 1990, on est frappé d'avoir vu naître depuis lors, et surtout durer significativement, d'assez nombreux petits groupes – comme Inculte ou Vacarme – qui, autour d'une revue à tirage modeste mais solide au poste, n'ambitionnent pas de révolutionner le monde, mais (osera-t-on écrire) de le rendre « moins pire ¹⁹ ».

La relance des phénomènes collectifs observée au début des années 2000 se ferait ainsi, d'après les deux auteurs, hors des techniques d'intervention naguère considérées comme inévitables. Dans la notice qui lui est consacrée, Inculte est ainsi défini à rebours du modèle avant-gardiste traditionnel : « Pas de leader déclaré, pas non plus de manifeste fracassant, pas vraiment d'excommunications ²⁰ ». Dans un article de *L'Humanité*, paru le 1^{er} février 2007 à l'occasion de la sortie des *Devenirs du roman*, Alain Nicolas définit lui aussi le collectif par la négative :

Pas de photo de groupe. On ne les verra pas, dans les manuels de demain, sourire à la postérité de toutes leurs dents de jeunes loups fondateurs. Et pour cause. Les vingt-sept écrivains réunis dans ce recueil ne forment pas génération, ne font pas école. [...]

Dans cette démarche, ainsi qu'ils le précisait en conclusion de la récente rencontre « Enjeux du roman contemporain », pas de guerre de générations. Un certain nombre de contributeurs, d'Hubert Lucot à Éric Chevillard, en passant par Philippe Forest et Antoine Volodine, peuvent être considérés comme des aînés par les trentenaires qui les questionnent.

¹⁸ Fabrice Thumerel, « Passage des avant-gardes à TXT (Entretien avec Christian Prigent), in Francis Marcoin, Fabrice Thumerel (dir.), *Manières de critiquer*, Arras, Artois Presses Université, 2001, p. 212-213.

¹⁹ Odette Virmaux, Alain Virmaux (dir.), *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires 1870-2010. Groupes, courants, pôles, foyers : littérature, peinture, théâtre, cinéma, musique, architecture, photo, bande dessinée*, op. cit., p. 13-14.

²⁰ *Ibid.*, p. 247.

Pas de volonté de table rase, de « pousse-toi de là que je m'y mette ». Pas d'ambition fondatrice d'on ne sait quelle avant-garde, pas de prise de palais d'hiver ni d'été²¹.

L'omniprésence des tournures négatives dit bien le glissement historique qui s'est opéré, en même temps que la difficulté à saisir un phénomène collectif hors de l'horizon d'attente des avant-gardes. C'est cette ambivalence que nous souhaiterions étudier ici, en tant qu'elle détermine pour une bonne part la réception médiatique du collectif, mais aussi le discours des auteurs eux-mêmes. Inculte s'est en effet construit contre un certain héritage de l'avant-garde, le délestant de sa part la plus belliqueuse et de son imaginaire guerrier. Le collectif aurait ainsi délaissé le vieux barda d'avant-garde, cette « petite cuisine idiote²² » selon Arno Bertina, qui décidait à la fois de la structuration et des modes d'intervention des groupes littéraires : figure du chef charismatique, passion des manifestes, art de la polémique et du scandale, lutte pour l'hégémonie symbolique et rhétorique révolutionnaire. En passant en revue ces différents traits qui constituent l'arsenal attendu et peut-être dépassé des regroupements littéraires, nous souhaiterions ainsi montrer dans ce chapitre comment la posture inculte s'est construite par la démilitarisation de l'héritage avant-gardiste, en récusant, déplaçant ou atténuant certains des modes d'action, formes d'intervention et attitudes emblématiques des groupes du siècle dernier.

I. Le leader pulvérisé

L'histoire de nombreux groupes littéraires est indissociable de la figure du théoricien et du chef de file, organisant son fonctionnement, incarnant ses valeurs, définissant une esthétique à travers un manifeste, désignant, attaquant et dénonçant des adversaires et prononçant des excommunications. Dès le XIX^e siècle, Anthony Glinoe et Vincent Laisney notent que « la majorité des cénacles ont un chef respecté, voire adoré de ceux qui l'entourent²³ », donnant parfois son nom au rendez-vous hebdomadaire des fidèles, à l'image des « Mardis de Mallarmé » ou des « Mercredis de Vigny ». Tantôt « ordonnateur du cénacle », en charge de l'organisation et de la discipline du groupe, ou « cumulateur de prestige » autorisé par son ancienneté et sa réputation, tantôt « leader charismatique » ou « condensateur de vérité », capable de repenser le système des valeurs esthétiques en cours,

²¹ Alain Nicolas, « Le plus grand luxe c'est le roman », *L'Humanité*, 1^{er} février 2007, p. 19.

²² Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », art. cit., p. 269.

²³ Anthony Glinoe, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 388.

tantôt encore « chef de file²⁴ » animé par un esprit de conquête propre à galvaniser ses troupes et à les faire passer de la réflexion à l'action, le leader serait la figure incontournable du cénacle. Au XX^e siècle, avec l'essor des techniques de communication de masse et l'extension du paradigme révolutionnaire, il joue un rôle primordial dans l'histoire des avant-gardes, à l'image de Marinetti ou d'André Breton pour le futurisme et le surréalisme, ou encore d'Alain Robbe-Grillet pour le nouveau roman. Les revues tendent aussi à s'identifier à un homme : Jean Paulhan pour la *NRF*, Jean-Paul Sartre pour *Les Temps Modernes* ou encore Philippe Sollers, et ses luttes de pouvoir avec Jean-Hedern Hallier, pour *Tel Quel*. Les groupes, même les plus enclins à afficher leur refus de toute hiérarchisation, semblent ne pas échapper à l'aura d'une figure tutélaire, à l'image de Tristan Tzara pour Dada ou de Raymond Queneau pour l'OuLiPo²⁵. Souvent décrite selon les coordonnées de la sociologie de Max Weber qui postule que toute « domination charismatique » repose sur la formation d'une « communauté émotionnelle²⁶ », la relation entre le maître et ses disciples littéraires a nourri toutes sortes d'analogies avec les regroupements religieux, faisant d'André Breton et d'Alain Robbe-Grillet les « papes » respectifs du surréalisme et du nouveau roman et conduisant parfois à assimiler les groupes à des sectes²⁷.

« J'ai lu qu'on était une secte²⁸ », s'étonnait Mathieu Larnaudie à la Fête de l'Humanité en 2010. Déplorant quant à lui qu'« un groupe donne toujours l'impression d'être fermé²⁹ », Arno Bertina rappelle, avec les autres membres du collectif, le mantra d'un groupe « à géométrie variable », sans « carte de membre³⁰ », d'après l'expression d'Alexandre Civico, et surtout sans chef de file qui imposerait sa discipline et sa doctrine aux autres membres.

²⁴ Pour une étude précise de ces différents profils, voir Anthony Glinoe, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 389-399.

²⁵ Camille Bloomfield rappelait, dans sa thèse, le succès de la formule qui assimile l'OuLiPo au « roman non écrit de Raymond Queneau dont les oulipiens sont les personnages » (Camille Bloomfield, *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, op. cit., p. 207).

²⁶ Max Weber, *Économie et société*, cité par Camille Bloomfield, *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, op. cit., p. 61.

²⁷ Dans *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, Vincent Kaufmann revient sur cette comparaison en commentant le parcours de Roger Caillois au sein du surréalisme et d'*Acéphale* : « Pour le Caillois de 1938, le Collège représente aussi une possibilité de débordement : une possibilité de conjuration, de complot, un lieu d'où exercer un pouvoir, c'est-à-dire à peu près tout ce qu'il place lui-même quelques années plus tard au cœur du désir sectaire. » (Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, op. cit., p. 128).

²⁸ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=e1R5mdxvAx4> [consulté le 10 juin 2017].

²⁹ Aurélie Adler, Arno Bertina et Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

³⁰ Propos tenus par Alexandre Civico lors de la soirée « Écrire en collectif » organisée le 2 mars 2016 au Triangle (Rennes).

Lors de l'entretien réalisé avec Mathieu Larnaudie, celui-ci affirmait que malgré l'affinité que lui et d'autres incultes entretiennent avec l'imaginaire groupal, Inculte ne s'était jamais donné de « chef » et n'avait pas souhaité « être inféodé à une figure majeure », adoptant plutôt un « fonctionnement horizontal³¹ ». Ce désir d'horizontalité consonne bien avec le nom de *collectif* que Change avait déjà choisi en son temps en opposition au « cercle fermé³² » et hiérarchisé de certains groupes littéraires, en particulier Tel Quel. Aucun membre d'Inculte ne semble en effet remplir ce rôle de chef de file, ni dans le fonctionnement interne du groupe, ni dans sa réception, notamment médiatique. Hormis les numéros 3 et 4 qui font apparaître Jérôme Schmidt comme directeur de la publication, la page de présentation de la revue présente à chaque numéro un comité de rédaction sans distinction de rôle ou de rang et les avant-propos des ouvrages sont signés collectivement³³. D'après les membres du groupe³⁴, le choix des dossiers de la revue se fait de façon collégiale, tout comme les décisions concernant le choix des auteurs des différents volumes incultes, la répartition et le montage des textes, dans le cadre des *Devenirs du roman* ou des textes de fiction comme *Une chic fille*.

Cette revendication d'horizontalité n'exclut cependant pas l'existence de différents degrés d'autorité symbolique au sein du collectif, déterminés par divers facteurs : l'ancienneté, la situation géographique, la disponibilité et la fréquence de participation aux projets communs, la réputation et le niveau de reconnaissance. Ces sédimentations hiérarchiques, sensibles en particulier chez les écrivains les plus récents ou les moins reconnus du collectif³⁵, nous conduisent à faire l'hypothèse non d'une disparition, mais d'une pulvérisation du leadership chez Inculte, aucun de ses membres n'assumant à lui seul l'ensemble des dispositions nécessaires à l'accapement de ce rôle (mainmise organisationnelle, reconnaissance littéraire, monopole théorique, incarnation médiatique du groupe). Auteurs les

³¹ Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

³² Collectif Change, « Manifestation du collectif Change », art. cit., p. 210.

³³ À l'exception d'*En Procès*, dont l'avant-propos est signé d'Arno Bertina et de Mathieu Larnaudie.

³⁴ Hélène Gaudy décrit ainsi le processus de sélection et de structuration du second volume des *Devenirs du roman* dans l'émission *La Grande table* sur France Inter : « Chacun a proposé des noms, chacun a amené des auteurs [...] et on s'est ensuite revu et concerté pour structurer le volume » (Caroline Broué, « Le collectif Inculte fête ses dix ans », art. cit.).

³⁵ En réponse au mail que je lui adressai pour solliciter un entretien avec lui, Alexandre Civico semblait par exemple affecter une position de marginalité au sein du collectif : « Ceci dit, mon apport est relativement dispensable à mon sens, n'ayant jamais participé à aucun livre collectif et ayant principalement effectué un travail d'éditeur (je n'ai publié un premier livre qu'en 2015) » (mail envoyé le 14 mars 2018). Dans un entretien téléphonique réalisé le 7 avril 2020, il expliquait « rechigner à se présenter comme membre », ne se sentant pas « légitime pour y participer ». Nicolas Richard, dans l'entretien que nous avons mené avec lui, déclarait quant à lui avoir « une vision un peu périphérique » du collectif (Cf. Annexes, « Entretien avec Nicolas Richard »).

plus consacrés du groupe suite au départ de François Bégaudeau, Mathias Énard et Maylis de Kerangal assurent, par leur trajectoire, une identification élargie du collectif et peuvent incarner l'ascension de la génération inculte³⁶. Leur consécration reste malgré tout assez rarement identifiée à la trajectoire collective et l'éloignement géographique du premier tout comme l'entrée tardive de la seconde dans le groupe, ainsi que leur participation intermittente aux projets communs ne les ont pas conduits à assumer ce rôle. Arno Bertina pourrait apparaître quant à lui comme l'exemplification posturale d'Inculte : goût d'une littérature carnavalesque³⁷, réactivation de l'engagement, effort de dispersion et de fragilisation de l'individualité. Cette continuité forte entre positionnements individuel et collectif est renforcée par une participation soutenue aux productions communes et à aux événements consacrés au collectif³⁸. Quant à la gestion organisationnelle et éditoriale d'Inculte, elle semble se répartir notamment entre Oliver Rohe, Mathieu Larnaudie et Jérôme Schmidt. Ce dernier expliquait ainsi, lors d'un entretien, qu'Inculte « c'est vraiment à la base lui [Oliver Rohe] et moi les plus actifs, avec [...] Mathieu qui est arrivé un peu plus tard³⁹ ». Si l'implication d'Oliver Rohe au sein d'Inculte a pu baisser en intensité en raison notamment de son départ à Berlin, Jérôme Schmidt et Mathieu Larnaudie ont été au cœur de l'activité collective sur toute la période qui court de 2004 à 2015. Le premier est l'un des quatre fondateurs du groupe. Il a joué un rôle déterminant dans le lancement, le développement et le financement de la maison d'édition. Il a fortement contribué à donner cette couleur anglo-saxonne à *Inculte* par l'animation d'entretiens, la traduction et la publication de textes de littérature américaine. C'est aussi lui qui donne son nom à la revue et au collectif et qui est à l'initiative de plusieurs projets incultes et de leur aboutissement éditorial. Mais n'étant pas lui-même écrivain, comme la plupart des autres membres du groupe, et laissant la gestion des ouvrages collectifs à Mathieu Larnaudie, Jérôme Schmidt n'apparaît pas comme le chef de file d'Inculte.

³⁶ Voir Partie I.

³⁷ Voir notamment le récit-manifeste, *La Déconfite gigantesque du sérieux* publié chez Léo Scheer en 2004.

³⁸ C'était lui qui était invité, avec Mathieu Larnaudie, pour évoquer le collectif lors de la journée d'étude « Auteurs en scène. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains », organisée le 3 juin 2016 à l'université Paris-Diderot. Il présenta aussi le collectif lors du festival de Voiron, « Livres à vous », le 6 novembre 2016 en compagnie de Mathieu Larnaudie, ou, avec plusieurs incultes, lors du Salon du livre de Paris, le 17 mars 2019.

³⁹ Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt ».

Qu'en est-il de Mathieu Larnaudie ? Aujourd'hui éditeur au sein d'Inculte/Dernière Marge, il tend à faire le lien entre la maison d'édition et le collectif, dont il « prend en charge l'animation », d'après un article du *Matricule des Anges* publié en 2012⁴⁰. Éditeur et écrivain, Mathieu Larnaudie jouit en outre d'une ancienneté importante au sein du groupe, même s'il n'est pas un membre fondateur, apparaissant au sommaire dès le deuxième numéro de la revue. Il est également l'écrivain le plus fréquemment impliqué dans les projets communs : on retrouve sa signature dans 14 des 20 numéros d'*Inculte*, soit le nombre le plus élevé de contributions parmi les auteurs du groupe. Il a participé à la totalité des ouvrages collectifs, dont il a par ailleurs souvent écrit ou co-écrit les avant-propos. Leur rédaction tout comme l'écriture des « Propositions pour une littérature inculte », publié dans la *NRF* en 2007, font de lui une des figures ayant le plus contribué à la théorisation du travail collectif. Ce texte, tributaire de la tradition manifestaire, est en outre conçu comme une réponse à Alain Robbe-Grillet, chef de file du nouveau roman, exprimant donc par un discret jeu de miroir la position spécifique de l'écrivain au sein du collectif. S'il reconnaît cette « tentation du côté d'une écriture plus réflexive », il ne s'agit pas, pour l'auteur, de « poser de façon autoritaire une grille de lecture et encore moins [de s']approprier une pratique collective qui, de toute manière, n'est pas assignable à une théorie⁴¹ ». Il est sans doute l'écrivain qui accorde le plus de place, dans ses discours et ses interventions, au collectif Inculte, qu'il met au cœur de plusieurs de ses articles⁴² mais aussi des événements qu'il organise⁴³. En retour, il est le plus sollicité pour évoquer et présenter le collectif Inculte dans les manifestations publiques, colloques, festivals et rencontres en librairie. Malgré un niveau de reconnaissance inférieur à d'autres membres du groupe, son ancienneté, sa disponibilité⁴⁴, son degré d'implication et son double positionnement d'éditeur et d'écrivain, son ambition théorique et la place accordée dans ses interventions publiques à la question collective auraient pu conduire à le reconnaître comme le leader d'Inculte. La revendication du statut de chef de file aurait toutefois été en

⁴⁰ Thierry Guichard, « Portes ouvertes », art. cit., p. 13.

⁴¹ Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

⁴² Voir par exemple Mathieu Larnaudie, « Anachronismes », in Marc Dambre, *Pour l'engagement critique. Les rencontres de Fontevraud*, Saint-Nazaire, Meet, 2015, p. 167-171. L'écrivain y décrit son compagnonnage de lecture avec les membres d'Inculte.

⁴³ Lors de sa résidence au Triangle, à Rennes, il choisit d'organiser une soirée intitulée « Écrire en collectif », le 2 mars 2016, en compagnie d'Hélène Gaudy et d'Alexandre Civico.

⁴⁴ Dans l'entretien réalisé avec lui, Mathieu Larnaudie expliquait aussi ce rôle particulier par des raisons pratiques : « Il y a eu aussi, et surtout, une dimension purement empirique, il me semble. À un moment, la publication tenait beaucoup sur le tandem que je formais avec Jérôme Schmidt, et lui n'écrit pas, donc c'est un peu moi qui m'occupais du lien avec le collectif » (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie »).

contradiction avec la poétique d'une œuvre qui s'écrit au « nous » ainsi qu'avec les références philosophiques et politiques affichées par l'auteur, en premier lieu Jacques Rancière, auquel il consacre notamment un article dans le numéro 12 de la revue⁴⁵, intitulé « Le Mot d'ordre ». Commentant son ouvrage *La Haine de la démocratie*, il rappelle que la pensée du philosophe repose sur une conception de la démocratie radicalement égalitaire, « réfractaire à toute unification, à toute réduction ou totalisation dans l'Un⁴⁶ », qu'il s'agisse d'une identité, d'un principe ou d'un leader. Toute l'œuvre de Jacques Rancière privilégie en effet l'idée d'une démocratie comme effraction du multiple, du n'importe qui, fondée sur le principe de l'égalité des intelligences, en rupture avec son maître, Althusser, et l'orthodoxie marxiste qui font du parti d'avant-garde et de l'intellectuel le guide des masses⁴⁷. Rétive à toute notion de maîtrise et d'autorité, cette pensée s'inscrit dans le sillage de Mai-Juin 68, comme beaucoup d'autres figures revendiquées par Mathieu Larnaudie et, plus généralement par le collectif : qu'il s'agisse de Gilles Deleuze promouvant une philosophie de la multiplicité et du rhizome par opposition au type arborescent, hiérarchisé et « terrible » des écoles littéraires⁴⁸, de Giorgio Agamben, ébauchant dans *La Communauté qui vient* la théorie d'une « singularité quelconque⁴⁹ » qui traverse les œuvres du romancier⁵⁰, ou encore de Toni Negri et Michael Hardt, qu'interviewe Mathieu Larnaudie dans le numéro 2 d'*Inculte*⁵¹, théoriciens politiques d'une « multitude » et de nouvelles formes de militantisme affirmant « leur refus de tout principe hiérarchique central, de tout dirigeant, de tout porte-parole⁵² ». animateur plutôt que meneur ou chef de file, le romancier récusé donc ce dernier statut :

⁴⁵ Le philosophe est également cité dans sa contribution « Reprise, altération – les grands chevaux » (art. cit., p. 25) et, plus généralement, dans diverses interventions publiques ou écrites du romancier.

⁴⁶ Mathieu Larnaudie, « Le Mot d'ordre », art. cit., p. 28.

⁴⁷ Pour une mise au point synthétique sur la trajectoire intellectuelle de Jacques Rancière, voir Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, 2013 [2010], p. 276-285.

⁴⁸ « Quelle est la situation aujourd'hui ? Pendant longtemps, la littérature et même les arts se sont organisés en "écoles". Les écoles sont de type arborescent. Et c'est déjà terrible, une école : il y a toujours un pape, des manifestes, des représentants, des déclarations d'avant-gardisme, des tribunaux, des excommunications, des volte-face politiques impudentes, etc. » (Claire Parnet, Gilles Deleuze, *Dialogues* Paris, Flammarion, « Champs essais », 1996, p. 34).

⁴⁹ Voir Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, op. cit.

⁵⁰ En particulier *La Constituante piratesque* (2009), que nous étudierons plus loin, mais aussi *Strangulation* (2008).

⁵¹ Voir Mathieu Larnaudie, Jérôme Schmidt, « Autour de *Multitude*. Entretien avec Michael Hardt », art. cit.

⁵² Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, Paris, La Découverte, 2004, p. 111.

[...] je ne tiens de toute façon à prendre aucun magistère. D'ailleurs, ça ne correspondrait pas à la réalité de notre fonctionnement⁵³.

Si la fonction-leader est ainsi dispersée chez Inculte, c'est peut-être qu'elle ne nécessite plus, dans le moment contemporain des groupes littéraires, d'être concentrée en une seule personne qui réunirait à elle seule l'ensemble des dispositions nécessaires. C'est sans doute également que l'identification et la visibilité d'un collectif tiennent moins aujourd'hui à la définition d'une ligne, esthétique ou politique, assortie d'une conduite de vie dont une figure centrale serait chargée d'assurer l'unification.

II. Le manifeste introuvable

Chargé d'exprimer et de diffuser la doctrine d'un groupe littéraire, le manifeste est l'un des genres privilégiés de l'avant-garde et connaît le même glissement métonymique, du lexique politique et militaire⁵⁴ vers l'artistique. Comme le rappelle Anne Tomiche, le terme s'est étendu au domaine littéraire à partir du XIX^e siècle, « a fleuri avec les avant-gardes du premier quart du XX^e siècle et [...] constitue l'une des stratégies essentielles des mouvements : stratégie d'affirmation de soi et stratégie de conquête⁵⁵ ». Le manifeste appartient au sous-genre de l'essai et permet en effet, par sa double dimension programmatique et polémique, de s'affirmer collectivement par trois gestes mêlés : « dénoncer, énoncer et imposer⁵⁶ ». Pour cela, d'après Anne Tomiche, la stratégie est double : « il faut diffuser au maximum, par des moyens qui empruntent aux techniques publicitaires ; et il faut provoquer, pour ne surtout pas laisser le destinataire indifférent⁵⁷ ». Texte d'attaque et de rupture mais aussi d'expérimentation esthétique, le manifeste opère souvent la jonction entre révolution politique et révolution esthétique, témoignant en creux d'une certaine philosophie de l'histoire « comme processus global et linéaire, orienté vers le progrès⁵⁸ », pour reprendre les mots d'Anna Boschetti.

⁵³ Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

⁵⁴ Anna Boschetti précise ainsi que « le terme est employé pour désigner des documents émanant du pouvoir politique, d'abord en Italie puis en France, où il apparaît vers 1575 » (Anna Boschetti, « La notion de manifeste », in Ilaria Vitali (dir.), « Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle », *Francofonia*, n°59, automne 2010, p. 15).

⁵⁵ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, *op. cit.*, p. 91-92.

⁵⁶ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁷ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁸ « Il vaut la peine de souligner la conception de l'histoire - comme processus global et linéaire, orienté vers le progrès - dont se réclament aussi bien le manifeste de Considérant que celui de Marx et d'Engels. Comme l'a montré Reinhardt Koselleck, cette conception s'est imposée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et est

Pourtant, la relation entre la forme manifeste et les avant-gardes historiques ou les néo-avant-gardes s'avère plus complexe que cela : soit que le genre fût ironisé ou parodié par les avant-gardes elles-mêmes, selon le geste ambigu de Dada ou de l'OuLiPo⁵⁹, soit qu'elles se refusent à admettre l'existence d'un tel texte, à l'image de Claude Simon déclarant à propos du nouveau roman, qu'« aucun de nous n'a fait de manifeste littéraire⁶⁰ », ramenant ainsi les propositions de Nathalie Sarraute ou Alain Robbe-Grillet à des explorations réflexives individuelles. Cet exemple illustre un second élément de complexité de l'histoire du manifeste, qui tient à l'incertitude même du genre, comme le rappelle Claude Abastado :

Les manifestes, donc, c'est Protée - changeant, multiforme, insaisissable. Faut-il alors renoncer à l'étude ? La recherche d'une définition est décevante; celle d'une essence, illusoire. Le manifeste n'existe pas dans l'absolu⁶¹.

Ce caractère « changeant, multiforme, insaisissable » du manifeste conduit à une identification souvent rétrospective, plus pragmatique que formelle. L'assimilation du manifeste à « un effet de lecture autant que d'écriture⁶² », comme l'écrit Anne Tomiche, confère ainsi à l'instance critique une importance décisive dans cette attribution, au risque d'exagérer ou de surévaluer le rôle des manifestes, par illusion rétrospective⁶³, et d'homogénéiser artificiellement les tentatives diverses des membres d'un même groupe.

1. Le manifeste, un genre en déclin ?

Adopté et contesté par les avant-gardes, le genre tend à s'estomper dans les années 1980, après les expériences situationnistes et telquelien⁶⁴, victime collatérale du reflux des

l'aboutissement d'une profonde transformation de la perception collective du temps historique, due à un ensemble de facteurs » (Anna Boschetti, « La notion de manifeste », art. cit., p. 17).

⁵⁹ « Les manifestes de l'OuLiPo, qui datent de 1972-1973, sont emblématiques d'une nouvelle "manière": souvent adressés à un public d'initiés, moins péremptoires et moins dogmatiques, les manifestes des années 70 se présentent comme des jeux intellectuels plus que comme des tentatives d'affirmation contestataire sur la scène culturelle. Et, par là-même, ils semblent indiquer la remise en cause, sinon le déclin, du genre » (Maria Chiara Gnocchi, « Lire les manifestes littéraires à l'orée du XXI^e siècle », in Ilaria Vitali (dir.), « Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p. 6).

⁶⁰ André Bourin, « Le roman jugé par... », *Les Nouvelles littéraires*, n°22, 29 juin 1961.

⁶¹ Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n°39, octobre 1980, p. 5.

⁶² Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, *op. cit.*, p. 92.

⁶³ Galia Yanoshevsky rappelle ainsi que *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute a obtenu « son statut manifestaire de façon rétroactive » (Galia Yanoshevsky, *Les Discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 31). Ce n'est qu'au moment de sa réédition en 1964 que la critique et la presse l'assimilent au genre du manifeste et insistent sur sa dimension polémique et programmatique.

⁶⁴ Le groupe se refuse d'abord à la publication d'un manifeste, avant de se constituer plus clairement en avant-garde à partir de 1963 et de mettre au point le textualisme, exposé dans un texte clairement tributaire de cette tradition, « Théorie d'ensemble », en 1968. Le collectif Change s'y refuse lui aussi : « Jamais arrêté [le

avant-gardes, de la vision de l'histoire qu'elles portaient et de la « surenchère expérimentale⁶⁵ » dont ils furent le lieu de prédilection, au risque de se réduire de plus en plus, comme l'écrivait Pierre Bourdieu, à « des manifestations pures de la différence⁶⁶ ». « [L]'époque des manifestes est close », annonce Jean-Marie Gleize dès 1980, pour qui « la posture manifestaire est devenue anachronique⁶⁷ ». La publication en 2010 du numéro 59 de la revue *Francofonia* intitulé « Les manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle » tend toutefois à contester cet acte de décès. L'hypothèse, avancée par Maria Chiara Gnocchi, d'une « réviviscence du genre manifestaire⁶⁸ », voire d'une « effervescence manifestaire⁶⁹ » semble toutefois contestable : si la multiplication des manifestes numériques a pu contrebalancer la raréfaction des textes publiés en revue papier ou dans les journaux, leur visibilité semble dérisoire. Ils se réduisent souvent, en outre, à des « politesses faites au lecteur⁷⁰ » dégagées de toute polémique, comme l'écrit Paul Aron. Hors de l'espace numérique, les manifestes s'individualisent⁷¹ ou se raréfient. Le numéro de la revue *Francofonia* s'appuie essentiellement sur deux manifestes pour illustrer son propos : les déclarations du collectif « Qui fait la France ? », emmené par Mohamed Razane et Karim Amellal, et l'article « Pour une littérature-monde », publié dans *Le Monde* en 2007 et signé par 44 écrivains francophones. Le premier, s'il reprend en grande partie la rhétorique agonistique du manifeste, ne s'intéresse pas prioritairement à la question littéraire et les polémiques qui le suivront, avec *Le Nouvel Observateur* notamment, se déroulent ainsi hors de ce domaine. Le second, s'il est bien un manifeste littéraire, est analysé par Paolo Tamassia comme un « manifeste de constat⁷² » plus que de combat, à l'intensité polémique relative, par lequel il s'agit non pas tant d'engager une révolution symbolique que de revendiquer un accès élargi aux champs

texte] à l'impératif d'un “manifeste” ou d'une doctrine (baptisée ou non “théorie”), mais plutôt à l'écoute des circuits et des passages, ou du sillage des narrations qui traversent la langue et la rue. » (« Manifestation du collectif Change », *Change*, art. cit., p. 218).

⁶⁵ Anna Boschetti, « La notion de manifeste », art. cit., p. 27.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », art. cit., p. 25.

⁶⁷ Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n°39, octobre 1980, p. 13.

⁶⁸ Maria Chiara Gnocchi, « Lire les manifestes littéraires à l'orée du XXI^e siècle », art. cit., p. 6.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁰ Paul Aron, « Les manifestes des revues littéraires sur Internet : éléments pour une analyse institutionnelle », in Ilaria Vitali (dir.), « Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p. 120.

⁷¹ Voir l'article d'Elisa Bricco « La posture manifestaire dans *ma haie* d'Emmanuel Hocquard », in Ilaria Vitali (dir.), « Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p. 45-58.

⁷² Paolo Tamassia, « Littérature et réel dans les manifestes littéraires entre XX^e et XXI^e siècles », in Ilaria Vitali (dir.), « Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p. 43.

médiatique et académique. Les signataires du manifeste n'appartiennent en outre à aucun groupe structuré et sont des auteurs déjà reconnus. Ainsi, comme l'écrit François Provenzano, « le manifeste sert moins une émergence qu'une consécration, et la redistribution institutionnelle qu'il propose tient moins de la révolution que de l'ajustement⁷³ ». Plus de dix ans après sa parution, son influence tout comme son héritage littéraire restent sujets à caution. Si les manifestes n'ont pas disparu, ces exemples montrent que leur portée s'est profondément redessinée et sans doute restreinte dans le contemporain.

2. Le manifeste chez Inculte : récusations et survivances

Le collectif Inculte a placé au cœur de sa posture le rejet du manifeste, comme l'explique Arno Bertina dans un entretien daté de 2010 :

Dès le premier numéro, on nous a suggéré d'écrire un manifeste. Un tel texte semble appelé par une sorte d'homogénéité générationnelle. Nous nous sommes alors demandés pourquoi nous n'y avons pas pensé. La réponse est simple : [...] parce qu'il y a quelque chose de détestable à se dire que, l'échiquier ayant soixante-quatre cases, nous allions en inventer ou bien occuper la trente-deuxième ou la première. « Nous allons nous opposer à la génération de la revue *Perpendiculaire* », par exemple. C'est idiot, et ça ne rend pas compte des vitalités possibles à l'intérieur du champ littéraire. Ensemble, nous avons compris qu'il n'y avait aucune génération contre laquelle nous souhaiterions nous élever. Non parce qu'il y aurait, au sein d'Inculte, un tropisme béni oui-oui, ni parce que tout nous semble magnifique, mais parce que nous nous nourrissons à la fois du nouveau roman, des années 1980 et des années 1990. Nous n'avons personne à débiter, ou en tout cas pas de temps à consacrer à ça. Il y a cette phrase de Deleuze, qui est difficile à manier mais si forte : « C'est celui qui aime qui a raison ». Voilà la posture que nous revendiquons. Donc, pas de manifeste, pas de petite cuisine idiote. Les grandes phrases et les grands programmes esthétiques viennent aux littéraires avec une facilité très agaçante, on fait des phrases qu'on dresse comme des barricades. Ce travers est ridicule, peu intéressant⁷⁴.

La virulence exprimée à l'encontre de la forme manifeste (« ridicule », « peu intéressant », « petite cuisine idiote », « détestable », « idiot ») est à la mesure de sa démonétisation en littérature contemporaine. À l'imaginaire guerrier des « barricades » ou tactique de « l'échiquier », encore prégnant chez Tel Quel, succède un désir de coopération qui prétend défaire les oppositions générationnelles et esthétiques. Le genre apparaît ainsi comme une demande portée par un « on » englobant des instances externes au groupe (la presse ? la critique ?) que récuse le « nous » du collectif. S'il « aurait été facile⁷⁵ », comme le dit Arno Bertina dans un autre entretien, de céder à cette pression pour se différencier et se rendre visible, l'abandon du manifeste ne signifie pas l'abandon de toute stratégie au sein du collectif.

⁷³ François Provenzano, « Compte rendu de *Les manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle* », *COntEXTES*, 5 septembre 2011, <http://contextes.revues.org/4856> [consulté le 2 décembre 2015].

⁷⁴ Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », art. cit., p. 269.

⁷⁵ Aurélie Adler, Arno Bertina et Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

En voulant connecter le champ plutôt que le cliver, Inculte décuple ses modes de présence, de visibilité et d'action, faisant du refus de se situer sur l'échiquier littéraire une autre manière de l'occuper, plus mobile et évolutive. L'abandon du manifeste a peut-être été la meilleure garantie contre le vieillissement symbolique du collectif, favorisant le renouvellement de ses projets, de ses réflexions esthétiques et philosophiques et de ses réseaux, comme le suggère le mot de « vitalité » utilisé par Arno Bertina. Son effacement a pu jouer également, de façon paradoxale, comme un facteur de longévité et de cohésion interne, en garantissant à chacun l'espace d'une liberté esthétique hors de tout texte-cadre contraignant. Lors des Rencontres de Chaminadour qu'elle a organisées en 2016, Maylis de Kerangal présentait ainsi Inculte comme un lieu de liberté, à rebours de l'image sclérosée de l'école littéraire :

Liberté par rapport à l'idée de manifeste qu'il n'était pas question d'écrire. Liberté par rapport à la question des avant-gardes, liberté par rapport à la question d'une école. Nous ne serions pas une école, nous serions des écrivains, chacun ayant à la fois une trajectoire autonome, un travail autonome, et en même temps nous nous retrouverions ensemble pour travailler⁷⁶.

Maylis de Kerangal met ainsi à distance les mots-totems de l'avant-garde (« manifeste », « avant-garde », « école ») par la répétition du mot « liberté » qui désigne une autonomie tout à la fois collective et individuelle. Dans un entretien à *D-Fiction*, Mathias Énard évoque quant à lui, malicieusement, une « école de liberté⁷⁷ » et précise, lors d'une rencontre à la Fête de l'Humanité en 2010, qu'Inculte est un « espace de liberté qui nous met à l'abri du label⁷⁸ », l'hétérogénéité des esthétiques individuelles préservant le collectif du marketing de la différenciation. Ce refus d'un verrouillage esthétique est aussi philosophique et politique, consonnant avec les propositions théoriques et les références intellectuelles mises en avant dans la revue. La présentation qui est faite par Mathieu Larnaudie et Jérôme Schmidt du concept de multitude, emprunté à Toni Negri et à Michael Hardt, apparaît en creux comme un manifeste paradoxal où se dit l'impossibilité du manifeste et de l'unification. La multitude y est en effet décrite comme « un mode d'être du multiple qui ne cherche pas à réduire les singularités ni à les inféoder à un principe unificateur, mais à les articuler dans un mouvement

⁷⁶ Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée. Maylis de Kerangal s'entretient avec Jean Kaempfer », in Maylis de Kerangal (dir.), *Maylis de Kerangal Sur les grands chemins de Claude Simon*, Guéret, Carnets de Chaminadour, n°11, 2016, p. 70.

⁷⁷ Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathias Énard », *D-Fiction*, 1 juillet 2010, d-fiction.fr/2010/07/entretien-avec-mathias-énard/ [consulté le 12 juillet 2016].

⁷⁸ « Inculte à la fête de L'Humanité », 11 septembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=e1R5mdxvAx4> [consulté le 8 septembre 2016].

extensif de coopération permanente et plurilatérale⁷⁹ ». Cette « intelligence en essaim », pour reprendre les mots des deux théoriciens dans leur ouvrage majeur, « évoque une nuée d'oiseaux ou un essaim d'insectes⁸⁰ », image-mana qui traverse les œuvres des incultes⁸¹. Le refus du manifeste, maintes fois réaffirmé, procède ainsi du refus global de toute esthétique unifiée. Il s'agit, pour les incultes, de se distinguer de l'imaginaire ossifié des groupes littéraires en récusant tout un lexique aujourd'hui largement dévalorisé. Les déclarations des incultes, interrogés dans le cadre de l'article « Bande à part⁸² » publié par *Les Inrocks* en 2014, convergent dans cette mise à distance :

Arno Bertina : « Il n'y avait pas de programme à l'origine de notre regroupement et nous avons décidé de l'assumer. Nous avons voulu rester fidèles à l'énergie de départ, à cette envie de travailler ensemble sans élaborer une théorie qui risquerait de nous figer à un endroit du milieu littéraire. » (p. 47)

Oliver Rohe : « Notre parti pris initial était de faire écrire des gens de notre génération [...]. La seule ligne était de ne pas en avoir, de ne pas débarquer dans le champ littéraire avec un manifeste, une volonté d'avant-garde, autant de choses auxquelles on ne croit plus et qui sont inefficaces. » (p. 47)

Maylis de Kerangal : « C'est d'abord une zone d'échange, un espace de trafic où l'on se parle de ce que l'on écrit, où l'on se transmet des expériences. C'est l'inverse d'un collectif autoritaire avec sa doxa, son clergé, ce n'est pas un cénacle qui prétend faire école. » (p. 48)

« programme », « manifeste », « théorie », « avant-garde », « doxa », « clergé », « cénacle », « école » : les membres d'Inculte tiennent à définir leur posture collective à l'opposé du modèle avant-gardiste et de la tradition des écoles littéraires ou du cénacle, témoignant peut-être d'une simplification et d'une homogénéisation de cet héritage et d'une suspicion vis-à-vis des phénomènes de groupe en littérature contemporaine.

Ce positionnement met au jour ce qu'on pourrait appeler une hantise de l'avant-garde chez Inculte, dans le sens premier d'un scrupule et d'une réticence et second d'une spectralité et d'une survivance, qui contraint les incultes à se positionner vis-à-vis de cette forme alors même qu'elle est en grande partie désactivée. Cette conduite collective, exhibée par les incultes comme un choix (« nous avons décidé », « nous avons voulu », « notre parti pris »), sonne aussi comme un simple effet d'adaptation au nouvel état du champ contemporain, qui a en grande partie liquidé la forme avant-gardiste, et aux possibles qu'il offre, parmi lesquels le

⁷⁹ Mathieu Larnaudie, Jérôme Schmidt, « Autour de Multitude. Entretien avec Michael Hardt », art. cit., p. 11. Cf. chapitre 8 pour une analyse détaillée de cet entretien et des affinités entre Inculte et la pensée de la multitude.

⁸⁰ Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, op. cit., p. 117.

⁸¹ Voir chapitre 7.

⁸² Elisabeth Philippe, « Bande à part », art. cit., p. 46-48.

manifeste ne semble pas jouer un rôle prépondérant. Ce qui se dit à travers sa relégation, c'est le rejet de la notion de programme, comme l'explique justement Dominique Viart dans l'article « Bande à part » :

Une commune exigence littéraire rassemble ces groupes, rien de plus. Le début des années 80, lorsque Pascal Quignard en appelait à une « déprogrammation » de la littérature, a rompu avec cette manière d'envisager l'avant-garde, définie par un projet, une esthétique, un manifeste. Il n'y a plus, désormais, de certitudes a priori, du type, « La beauté sera convulsive ou ne sera pas », mais des recherches, des tentatives. Ce reflux manifeste, en littérature, la crise des « grands récits », des idéologies, des théories, qui affecte aussi syndicats et groupes politiques⁸³.

Dans le texte auquel il est fait référence ici, Pascal Quignard annonçait en 1989 le besoin d'une « déprogrammation de la littérature⁸⁴ ». Le romancier contemporain y était décrit comme « beaucoup plus libre⁸⁵ » que ses prédécesseurs, soustrait à la double pression de « l'intimidation⁸⁶ » critique et de l'idéologie, la littérature, selon lui, n'étant plus « soumise à un système politique, comme il y a cinquante ans⁸⁷ ». En perdant de leur influence, les idéologies auraient libéré le romancier et les groupes littéraires de la nécessité d'un discours politique et esthétique unifié. Cette « déprogrammation » semble être l'un des éléments de différenciation importants entre les avant-gardes du XX^e siècle et les collectifs contemporains, qu'ils aient pour préoccupations la poésie, le roman ou encore le théâtre. Dans un livre consacré aux collectifs dans les arts vivants, Louise Roux dresse en effet un constat similaire :

Mais contrairement aux collectifs des années soixante-dix, qui portaient un discours idéologique que la pratique confirmait ou contredisait, il me semble que pour les collectifs des années 2000 l'expérimentation est première, la théorisation seconde – ce qui peut laisser croire qu'il n'y a pas de discours idéologique. En ce sens, on pourrait parler d'« utopies pragmatiques⁸⁸ ».

Cette « théorisation seconde » est sans doute un caractère important des collectifs contemporains. Elle apparaît dans les pratiques de la revue *Perpendiculaire*, qui précède et inspire *Inculte*. Son comité de rédaction écrit ainsi dans le numéro 7, puis dans un volume séparé lors de l'arrêt de la revue, un « rapport d'activité », faisant le bilan des productions collectives. Dans ce numéro, le « Rapport d'activité 1995/1997 », écrit par Nicolas Bourriaud,

⁸³ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁴ Marcel Gauchet, Pierre Nora, « La déprogrammation de la littérature. Entretien avec Pascal Quignard », *Le Débat*, n°54, 1989, p. 249.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ Louise Roux, « Le D'ores et déjà, une utopie pragmatique », in Raphaëlle Doyon, Guy Freixe, (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980, op. cit.*, p. 128.

constitue une sorte de manifeste rétrospectif auquel s'ajoutent quatre textes d'autres membres du comité éditorial, Christophe Duchatelet, Christophe Kihm, Jean-Yves Jouannais et Jacques-François Marchandise, qui forment « un “puzzle” incomplet de notre démarche en mouvement⁸⁹ », pour reprendre les mots de l'avant-propos.

Inculte poursuit ce geste de secondarisation de la théorie par un travail d'éclatement du manifeste et l'ambition d'une littérature chercheuse mais déprogrammée. Évoquant un « *work in progress*, qui s'invente en se faisant⁹⁰ » à propos d'Inculte, Mathieu Larnaudie revient lors d'une soirée organisée à Rennes sur le fonctionnement « pragmatique » du collectif :

[...] beaucoup de choses se sont faites sans forcément [...] qu'elles soient posées par des pétitions de principe. Tout s'est fait de façon relativement pragmatique et, en tout cas à l'usage, c'était vraiment ce qu'on faisait ensemble qui créait un collectif. Ce n'est pas un manifeste qui aurait ensuite donné le collectif, ce n'est pas une idée directrice à laquelle il aurait fallu ne pas déroger qui donnait sa forme au collectif. C'est vraiment à l'inverse que les choses se sont produites et se sont passées⁹¹.

Inculte adopte ainsi une stratégie d'évitement ou de pulvérisation du manifeste. Alors qu'elle se plaît à rééditer quelques manifestes oubliés⁹², la revue est en effet avare de déclarations communes : aucun texte liminaire, aucun seuil ne vient expliquer au lecteur l'ambition inculte dans le premier numéro. Le lecteur attentif ne trouvera, au début du dernier numéro, que quelques lignes expliquant les futurs projets d'Inculte. Cette stratégie est également visible dans les deux volumes des *Devenirs du roman* : le titre substitue à l'ambition programmatique de définir l'avenir du roman celle, deleuzienne, de ses devenirs. Chez Gilles Deleuze, le devenir constitue la noce de deux réalités hétérogènes qui, en se rencontrant et en se déterritorialisant l'une l'autre, se métamorphosent. Le concept de devenir se distingue ainsi nettement de celui d'avenir, ce dernier étant historique, quand le premier est plus nettement géographique. En cela, il correspond bien à une conception topologique du roman à l'œuvre chez les incultes, désireux d'interroger dans cet ouvrage collectif les frontières du roman et son hybridation avec d'autres territoires, matières, formes, comme l'atteste l'attention portée aux documents et aux matériaux dans le second volume. Les avant-propos de ces deux

⁸⁹ « Avant-propos », *Perpendiculaire*, n°7, été 1997, p. 4.

⁹⁰ Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 21.

⁹¹ Alexandre Civico, Hélène Gaudy, Mathieu Larnaudie, « Écrire en collectif », art. cit.

⁹² Voir, dans le numéro 2, la réédition de « Propositions sur Nietzsche » de Georges Bataille qui s'apparente au manifeste de la revue *Acéphale*. On peut songer également à la réédition, dans le numéro 8, de trois manifestes (« Le monde est aux violents », d'Alain Jouffroy ; « Manifeste pour un cinéma violent », de Philippe Garrel ; « Appel à la violence », signé collectivement) publiés à l'origine dans la revue *Opus international* en juin 1968.

ouvrages s'attachent à réfuter toute identification d'un « mouvement⁹³ » ou d'un « courant⁹⁴ » et revendiquent modestement « l'envie de faire le point⁹⁵ », selon ce processus de « théorisation seconde » formulée par Louise Roux. L'organisation du livre, constitué d'une juxtaposition de propositions de différents écrivains appelés à composer leur texte à partir de leur expérience, achève de défaire l'horizon d'attente manifestaire ou plutôt de le mettre en puzzle. Des options théoriques et esthétiques se font toutefois sentir, parfois glissées dans les interstices de l'énonciation éditoriale : le choix du titre, des auteurs et des thèmes, l'importance accordée à la question documentaire, la réfutation des discours de la fin ou encore le rejet de l'autofiction. Elles se manifestent plus nettement encore dans les trois textes signés collectivement qui ponctuent le premier volume des *Devenirs du roman* : « Soustraction du sens », « *Natura corporum in fabula* » et « Pratique de transformation ». La volonté affichée de déjouer la lecture manifestaire y est en effet parfois démentie par la rhétorique employée dans les textes. « Ceci n'est pas un programme⁹⁶ » annoncent, en guise d'avertissement, les incultes au début de « Soustraction du sens ». Le texte s'achève cependant par un morceau de bravoure qui n'a rien à envier à la rhétorique manifestaire :

Plus de poésie qui tienne, plus de métaphysique, plus aucune religion d'aucune sorte, nous avons perdu la foi, nous n'avons aucune imagination, mais nous avons la tête dans la terre, le nez dans la merde, voilà le *credo* du roman en devenir, du roman devenu, soustrait – au forceps – à la dictature du sens, à la méritocratie du sérieux, à l'obsession de la construction, de l'édification.

[...] Que le lecteur se contente d'en avoir plein les yeux, plein les oreilles, qu'il cesse de demander de l'aide ; que l'auteur cesse de vouloir faire roman, faire œuvre, faire sens. Sortez de vos têtes, faut pas habiter là-dedans, ça pue la mort⁹⁷.

L'énonciation collective, adossée à une certaine virulence du ton renforcée par la structure énumérative, et les invectives faites au lecteur dans les dernières lignes trahissent bien cette trouée manifestaire. À l'avertissement liminaire, « Ceci n'est pas un programme », répond ainsi cette annonce, précédée d'un présentatif quasi-messianique : « voilà le *credo* du roman en devenir, du roman devenu ». L'isolexisme « en devenir » / « devenu », oscillant du processus à son accomplissement, se double d'une épanorthose qui dit l'ambiguïté du

⁹³ L'avant-propos précise : « Les auteurs qui le composent sont divers irréductibles les uns aux autres, insubsumables à une énonciation unifiée. Il ne peut être question de les fédérer arbitrairement sous quelque espèce (mouvement, bannière, conviction) que ce soit » (Collectif, *Devenirs du roman*, *op. cit.*, p. 13).

⁹⁴ « Il s'agit d'ouvrir ici une réflexion plurielle sur ce qui constitue, sinon un courant, du moins une conjonction d'enjeux cruciaux et caractéristiques des écritures actuelles » (Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, *op. cit.*, p. 7).

⁹⁵ Collectif, *Devenirs du roman*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 118.

positionnement inculte, entre réticence programmatique et saillie manifestaire. L'abandon des contributions communes dans le second volume des *Devenirs du roman*, remplacées par de courts textes introduisant chaque section, illustre toutefois cette réticence envers les prises de position collectives.

Dans la presse, autre lieu traditionnel de publication et de diffusion des manifestes, on ne trouvera qu'un seul texte signé du collectif, paru dans le journal *L'Humanité*, aux lendemains de la sortie des *Devenirs du roman*. Les entretiens individuels de ses auteurs n'en dessinent pas moins, par leur conjonction, une manière de manifeste en kaléidoscope, comme l'avait déjà montré Galia Yanoshevsky à propos du nouveau roman, dans son ouvrage *Les Discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*⁹⁸. Tout comme les entretiens furent un lieu décisif de constitution et de diffusion du métadiscours des nouveaux romanciers, ils composent ainsi une mosaïque posturale d'Inculte. Il est bon de signaler toutefois que la mention du collectif n'apparaît pas dans la majorité des entretiens donnés par ses membres et dépend largement du degré de spécialisation de l'intervieweur et du lieu de publication. Ainsi, la série d'entretiens donnés par les incultes dans des revues ou des magazines tels que *Le Matricule des Anges*, *D-Fiction* voire *Transfuge*, construisent un portrait diffracté du collectif qui se déploie selon un réseau conceptuel et lexical commun, marqué par le retour de certains leitmotifs qui assurent la cohérence théorique du collectif⁹⁹. Sans cesse réaffirmé par ses auteurs, le refus du manifeste compose un manifeste paradoxal, c'est-à-dire à la fois un discours collectif et un geste pragmatique, s'énonçant comme rupture (avec la tradition des groupes littéraires) et configurant le champ (invitant à un rassemblement d'autant plus large de ses agents qu'il n'instaure pas de clivage esthétique ou politique entre un « nous » et un « eux »).

3. Le cas des « Propositions pour une littérature inculte »

Un texte pourtant pourrait s'apparenter au genre du manifeste : « Propositions pour une littérature inculte » de Mathieu Larnaudie. Si l'auteur s'attache à déjouer cette lecture en

⁹⁸ Voir Galia Yanoshevsky, *Les Discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*, op. cit.. La chercheuse invite à porter une attention neuve à ce genre souvent déconsidéré, où se construit pourtant une image sociale de l'écrivain, et par extension des groupes littéraires. Elle montre le rôle décisif que les entretiens ont joué dans l'émergence et la construction théorique du nouveau roman.

⁹⁹ Des expressions telles que « collectif à géométrie variable », la revendication d'une littérature « potache » ou « profane », le verbe « s'autoriser », les discours anti-experts ou le refus du manifeste composent ce réseau collectif.

considérant que « ce texte n'a aucunement valeur de manifeste¹⁰⁰ » et qu'il figure plutôt « une sorte d'anti-programme succinct¹⁰¹ », il semble à première vue en réunir toutes les caractéristiques formelles.

Comme le rappelle Anne Tomiche dans son ouvrage *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, « la spécificité générique du manifeste » est fondée sur son « titre », ses « conditions de diffusion », « la nature de son énonciation » et son « statut d'acte fondateur¹⁰² ». Le titre « Propositions pour une littérature inculte » revêt nettement la dimension programmatique et prospective du manifeste et ce, d'autant plus que le texte est conçu comme une réponse à un écrit d'Alain Robbe-Grillet, paru 53 ans plus tôt et qui le précède dans la revue. Par l'écho des titres et l'enchâssement textuel, « Propositions pour une littérature inculte » s'inscrit d'emblée dans le sillage glorieux de l'avant-garde narrative majeure du XX^e siècle, Mathieu Larnaudie dans les pas d'Alain Robbe-Grillet et son texte dans la tradition du manifeste. Quant à ses conditions de diffusion, « Propositions pour une littérature inculte » prend place dans l'une des revues littéraires les plus prestigieuses et les plus anciennes, à l'occasion d'un numéro anniversaire célébrant son centenaire. Cette diffusion est redoublée par l'enregistrement d'une vidéo mise en ligne sur le site *D-Fiction* en 2011, intitulée « Notes pour une littérature inculte », dans laquelle Mathieu Larnaudie met en voix les principaux passages de son texte, reprenant ainsi la tradition d'oralisation des manifestes¹⁰³. Son énonciation peut aussi être assimilée à ce genre : le texte s'écrit au « nous », personne grammaticale du manifeste, et s'oppose à une certaine littérature contemporaine. Le texte naît ainsi en réaction à une crise littéraire : « la littérature souffrirait d'un *défaut d'usage* » (*PLI*, p. 343). L'écrivain n'y remet pas en cause « la qualité et la cohérence des œuvres » (*PLI*, p. 341) contemporaines mais « leur condition de visibilité » (*PLI*, p. 341). Se référant au concept de sacré tel qu'il est développé chez Giorgio Agamben, Mathieu Larnaudie attribue ce « défaut d'usage » à une triple logique : la « *fétichisation* » (*PLI*, p. 343) marchande du livre, la « *subtilisation* » médiatique du discours sur la littérature et la « *muséification* » (*PLI*, p. 344) de la culture. Si le propos ne contient pas d'attaques *ad hominem* et semble désigner de façon assez large la sphère de grande production,

¹⁰⁰ Caroline Hoctan et Jean-Noël Orengo, « Entretien avec Mathieu Larnaudie », *D-Fiction*, 1 décembre 2011, <http://d-fiction.fr/2011/12/entretien-avec-mathieu-larnaudie/> [consulté le 26 octobre 2017].

¹⁰¹ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 352. Abrégé *PLI* dans cette section.

¹⁰² Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, op. cit., p. 97.

¹⁰³ Voir <http://d-fiction.fr/2011/12/video-notes-pour-une-litterature-inculte/> [consulté le 6 juin 2016].

contrairement à de nombreux manifestes, sa tonalité n'en est pas moins pamphlétaire. L'auteur s'en prend à ce qu'il nomme ce « bon vieux roman d'hier et de toujours » (*PLI*, p. 339), conventionnel, figé, marketé :

Le sort du roman nous indiffère. Si ce que l'on désigne par le mot « roman » est cette version écrite de la fiction interchangeable de grande consommation qui ne se donne comme ambition que de « raconter des histoires », à l'heure du *storytelling*, c'est-à-dire de l'omniprésence de la logique narrative dans tous les secteurs de la société publique, économique, politique [...] ; si ce même roman se distingue avant tout par une immuable fidélité à la formule unique de la narration linéaire et consiste à organiser, dans un langage le plus transparent possible, selon le principe d'une causalité chronologique plus ou moins continue, le récit des péripéties psychologiques, morales et sociales d'un personnage sur fond de réalité localisée, il n'a que peu de rapport [...] avec la littérature que nous désirons lire, entendre, défendre, écrire [...] (*PLI*, p. 338)

Mathieu Larnaudie dénonce ici avec force les retours romanesques dont les romans actuels seraient porteurs, « avec leurs cortèges de reniements, [qui] sentent la vengeance et le ressentiment » (*PLI*, p. 339), qui oscillent entre « la bonne conscience du récit recouvré » (*PLI*, p. 342) et une interrogation historique limitée aux « signes ostentatoires de contemporanéité » (*PLI*, p. 342). À ce premier moment pamphlétaire répond un second dans lequel l'écrivain développe ses « propositions pour une littérature inculte », censées solutionner la crise littéraire précédemment diagnostiquée. Ponctuées par la formule anaphorique « Nous désirons¹⁰⁴ » qui esquisse la dimension programmatique du texte en congédiant la brutalité du prescriptif, dessinant, à la première personne du pluriel, une communauté énonciative à même de contester ce dévoiement du littéraire, ces propositions consistent en un ensemble de principes à mettre en œuvre. Elles visent à « profaner » (*PLI*, p. 342 et p. 345) la littérature afin d'en redéfinir le périmètre et les possibles et de la rendre « libre de s'emparer de tout, de parcourir, traverser toute la culture, sans distinction hiérarchique de genres ou d'objets » (*PLI*, p. 345). En proposant plusieurs « protocoles d'écriture » (*PLI*, p. 353), en particulier des « narrations écrites à *n* mains » (*PLI*, p. 353), Mathieu Larnaudie s'attache ainsi à dépasser une crise littéraire, mais aussi sociale et politique, selon un principe homologique typique des avant-gardes¹⁰⁵ :

Ce qui a lieu exemplairement, dans de tels espaces textuels, c'est l'usage *in vivo* d'une politique expérimentale de la littérature – la possibilité d'un monde commun. (*PLI*, p. 354)

En nommant cette littérature « inculte », Mathieu Larnaudie fait le choix de donner au collectif et à la revue du même nom l'avantage théorique et esthétique dans cette bataille. Les

¹⁰⁴ Répétée aux pages 350, 352, 341, 342, 344, 345, 338.

¹⁰⁵ Voir chapitre 8 pour une analyse détaillée de cette question.

« Propositions » ne sont pas l'acte fondateur du groupe Inculte, qui existe alors depuis au moins trois ans, mais d'une « littérature inculte », c'est-à-dire de son extension possible dans le champ en tant que fait littéraire capable de résoudre la crise d'usage identifiée par Mathieu Larnaudie. En plaçant ce geste de contestation sous l'égide d'« une littérature inculte », l'écrivain englobe toute une série de démarches venues ou à venir et effectue un geste de distinction important en même temps que le texte sonne comme un appel au ralliement ou, plus modestement, une invitation au rassemblement et à la coopération.

Mais la contribution de Mathieu Larnaudie souffre ou joue de deux ambiguïtés fondamentales qui fragilisent son identification au manifeste et, par ricochet, son efficacité et sa capacité à produire ce rassemblement : l'oscillation entre la synthèse et le programme d'une part et le flottement référentiel du « nous » d'autre part. Le texte hésite constamment, en effet, entre le programmatique, moulé dans un *ethos* d'humilité¹⁰⁶ et le descriptif, s'apparentant à « la mise en situation d'un ensemble ouvert de démarches d'écritures actuelles » (*PLI*, p. 352), au risque de réduire sa puissance inaugurale. Aucun futur de l'indicatif dans ce texte, mais le remarquable glissement du conditionnel (« Altérée, la littérature inculte le serait [...] », *PLI*, p. 346) au présent de caractérisation (« Altérée, la littérature l'est [...] », *PLI*, p. 347) qui dit bien, tout comme la répétition de la formule « Nous désirons », l'incertitude pragmatique du texte, entre description d'une littérature en train de se faire et annonce d'une littérature à venir. L'écriture à la première personne du pluriel, pourtant traditionnelle dans les manifestes, pose également question à la fois sur son usage et sur sa portée. Alors que le texte propose une théorisation d'une littérature inculte, que d'autres auteurs du groupe, par ailleurs, participent à ce numéro-anniversaire de la *NRF*, ce qui aurait pu être l'occasion d'un positionnement collectif, la signature en est individuelle. Mathieu Larnaudie emprunte bien au genre, au ton et à la forme du manifeste, mais nous livre un texte non revendiqué collectivement, bien que son auteur tienne à rappeler que « tous [les membres du collectif Inculte], et pour la plupart avant publication, ont lu et approuvé son contenu, à (parfois) un ou deux détails près¹⁰⁷ ». Certains pourtant ont contesté ce « nous », y voyant une appropriation du discours collectif, à l'image d'Arno Bertina qui commentait, lors de la journée d'étude *Auteurs en scène*, le statut particulier de ce texte en compagnie de son auteur :

¹⁰⁶ Il s'agit de proposer « quelques pistes de travail, quelques lignes et impulsions de recherche, quelques angles de lecture » (*PLI*, p. 352).

¹⁰⁷ Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathieu Larnaudie », art. cit.

J'ai beaucoup contesté ce « nous », le fait que Mathieu, à ce moment-là, faisait quelque chose qu'on avait refusé de faire jusqu'à présent mais point-barre¹⁰⁸.

La réponse que lui apporte Mathieu Larnaudie vise à redéfinir la portée et le référent de ce « nous » pour déjouer la lecture manifestaire et le statut de porte-parole qu'il se serait attribué par là :

Quant au « nous », je l'ai laissé parce qu'en fait c'était cohérent avec mon travail : tous mes livres sont énoncés au « nous », donc je ne voyais pas pourquoi d'un seul coup je me mettrais à dire « je », sous prétexte que j'écrivais dans la *NRF*. Et deuxièmement, c'est pour moi un « nous » qui n'est absolument pas représentatif du collectif au nom duquel je parlerais, parce que je ne suis pas habilité au nom d'un collectif qui ne demande à personne de parler en son nom commun, mais c'est un « nous » qui englobe plutôt le lecteur. La première phrase si je me souviens bien c'était quelque chose comme « Le sort du roman nous indiffère ». Évidemment, ce « nous » ce n'est pas « nous, incultes », c'est moi en tant que j'écris le livre, mais éventuellement là où on se positionne et là où je propose au lecteur de se positionner avec moi et, par ailleurs, c'est aussi une réflexion et une réponse bien sûr au texte de Robbe-Grillet qui était quand même le prétexte initial à mon petit truc-là, ce texte, je ne sais pas comment appeler ça¹⁰⁹.

L'extension du pronom est toutefois beaucoup plus incertaine que ne le précise Mathieu Larnaudie et semble évoluer au fil du texte : s'agit-il d'un « nous » de modestie courant dans l'énonciation essayistique, comme certaines formules pourraient le laisser penser¹¹⁰ ? Le « nous » décrit-il plutôt les activités et les conceptions des auteurs du collectif¹¹¹ ou englobe-t-il, dans un geste d'exhortation tourné vers l'avenir, l'ensemble des écrivains contemporains¹¹², voire des lecteurs¹¹³ ? Ce flottement énonciatif dit sans doute quelque chose de l'inscription multiple et complexe de Mathieu Larnaudie dans l'espace littéraire, à la fois auteur, membre et animateur du collectif Inculte, éditeur et lecteur assidu du contemporain, mais aussi de l'ambiguïté générique de ce « petit truc-là ». Ainsi, pour réussir qu'il soit esthétiquement, « Propositions pour une littérature inculte » est raté pragmatiquement,

¹⁰⁸ Aurélie Adler, Arno Bertina et Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ « Dans un premier élan, nous pourrions pointer [...] la permanence du constat qu'Alain Robbe-Grillet faisait déjà, il y a plus de cinquante ans » (*PLI*, p. 339) ; « nous voudrions en adjoindre une dernière [proposition], à laquelle, probablement, nous tenons tout particulièrement. » (*PLI*, p. 353).

¹¹¹ Certaines phrases semblent en effet reprendre les positions esthétiques saillantes du collectif et de la revue : « Nous assumons une certaine négligence qui brouille et enjambe les partages admis [...]. Nous désirons une littérature qui ne s'autorise que d'elle-même [...] ; qui soit libre de s'emparer de tout, de parcourir, traverser toute la culture, sans distinction hiérarchique de genres ou d'objets » (*PLI*, p. 345).

¹¹² Le texte semble en effet s'adresser avant tout aux producteurs : « Instruire des protocoles d'écriture permettant une création commune (permettant, autrement dit, une pratique amicale de l'écriture, ou une pratique de l'écriture comme amitié) ; mettre des stratégies d'écriture en partage ; produire des réflexions croisées, des narrations écrites à *n* mains » (*PLI*, p. 353).

¹¹³ « Nous souhaitons en tout cas, pour notre part, lire et défendre des auteurs et des textes immodestes, difficiles » (*PLI*, p. 349).

provoquant des tensions à l'intérieur du collectif au lieu de le renforcer et échouant, à l'extérieur, à polariser et dynamiser le champ.

Mathias Énard, sans contester cet écrit, choisit d'élever un autre texte du même auteur au rang de manifeste inculte : *La Constituante piratesque*¹¹⁴. Paru en 2009, aux éditions Burozoïque, ce récit s'apparente à la fois à une épopée, un roman d'aventure, un journal de bord, un texte de loi, mais s'inscrit avant tout dans une collection, « Le Répertoire des îles », consacrée au genre utopique. Il décrit une communauté de pirates, farouchement égalitaire et puissamment démocratique, sans loi, sans chef : une utopie libertaire dans laquelle Mathias Énard veut lire un manifeste inculte :

Il y a aussi, dans *Inculte*, une communauté, une utopie. Nous avons un manifeste, rédigé par Mathieu Larnaudie, une très belle utopie intitulée *La Constituante piratesque* et publiée aux Éditions Burozoïque. C'est le texte qui résume à mon avis le mieux ce que peut être un groupe littéraire aujourd'hui : un ensemble disparate, uni dans un partage d'intentions¹¹⁵.

Reprenant cette lecture dans un entretien au *Matricule des Anges*, Mathieu Larnaudie commente lui-même la parenté entre cette utopie et la pratique collective de l'écriture :

Mathias Énard, autre membre de ladite bande, disait pour plaisanter que ce petit texte était le manifeste caché d'Inculte. Il est vrai qu'il avait, dans mon esprit, une dimension un peu programmatique, mais de manière ironique et décalée. Inculte est une sorte de communauté dérivante. L'idée de manifeste ne nous correspond guère, elle est trop fixe, trop astreignante, nous serions bien incapables de nous conformer à une doctrine rigide, posée une fois pour toutes. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas des points d'accord profonds, forts et structurants, des lignes de pensée, des références, des manières d'être qui nous réunissent. Mais dans le nom même qui nous rassemble, on peut percevoir cette mobilité, l'aspect *work in progress* des choses, qui s'invente en se faisant. Dans le vocabulaire de la piraterie, il y a l'idée d'arraisonnement, de capture d'une part constituée du réel, car c'est bien cela qu'on appelle un butin, mais pas pour soi, pas pour le garder jalousement, au contraire : pour le redistribuer, faire des parts égales, l'ouvrir aux quatre vents. La communauté n'est pas une hiérarchie ni une appartenance, c'est un lieu, un espace de partage libre et profane. Elle implique de bien vouloir se laisser affecter par les autres, littéralement et dans tous les sens. Or, cela correspond en effet à l'usage que j'ai de la littérature¹¹⁶.

La Constituante piratesque offre ainsi une issue convenable à la question du manifeste chez Inculte. En reprenant la lecture de Mathias Énard, Mathieu Larnaudie relègue l'ambition manifestaire des « Propositions pour une littérature inculte » en lui substituant un autre de ses textes qui conserve une dimension programmatique mais « de manière ironique et décalée ». Par sa dimension utopique et allégorique, *La Constituante piratesque* offre un manifeste oblique, un portrait des incultes en pirates selon une analogie dont l'auteur donne quelques

¹¹⁴ Mathieu Larnaudie, *La Constituante piratesque*, *op. cit.*

¹¹⁵ Caroline Hoctan et Jean-Noël Orengo, « Entretien avec Mathias Énard », art. cit.

¹¹⁶ Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 21.

pistes de lecture : l'idée d'une « communauté dérivante », qui fait tout autant référence à la navigation pirate qu'aux dérives situationnistes, le refus d'une communauté conçue comme « hiérarchie » et « appartenance », sensible, dans *La Constituante piratesque* comme dans le collectif Inculte, dans l'érosion de la figure du leader, les pratiques égalitaires et démocratiques des pirates et le processus auto-instituant permanent de cette communauté qui multiplie les constituantes mais se refuse à leur dévoiement en constitution, comme le serait pour le collectif, l'écriture d'un manifeste. « Notre nombre variait¹¹⁷ » proclament encore les pirates, faisant écho à l'ambition d'un « groupe à géométrie variable » des incultes. Au-delà de ces principes de structuration, l'analogie est aussi esthétique : l'idée « d'arraisonnement, de capture d'une part constituée du réel » présente des similitudes avec la littérature documentaire telle qu'elle est pratiquée par Inculte. En ce sens, la continuité, énonciative et thématique, entre les proclamations des pirates et certains textes introductifs du second volume des *Devenirs du roman* est saisissante, à tel point qu'ils pourraient être lus d'un même mouvement :

Nous arraisonçons, capturons, prenons¹¹⁸.
Car nous sommes des pilleurs, des kleptomanes sans scrupules, et le monde est à notre service. Tour à tour pirate et vampire, archéologue et vandale, cartographe et contrebandier, le romancier s'empare, au gré de ses désirs et de ses recherches, de toute une matière hétéroclite¹¹⁹.

D'autres traits de ce manifeste grimé consonnent fortement avec la communauté inculte, dont il semble reprendre certains leitmotivs : l'affirmation « Nous ne nous autorisons que de nous-mêmes¹²⁰ » par exemple, tout comme la reprise du lexique de la profanation¹²¹ et la présence d'un imaginaire de l'ivresse qui n'est pas étranger au collectif¹²².

Si le collectif Inculte a fondé une part importante de son image sur le refus du manifeste, genre pourtant dévitalisé au début du XXI^e siècle, les initiatives théoriques ou programmatiques ne sont pas absentes de l'énonciation inculte. Surgissant par éclats ou se déployant dans des textes longs, signés collectivement ou individuellement, ces manifestes

¹¹⁷ Mathieu Larnaudie, *La Constituante piratesque*, op. cit., p. 9.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁹ Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 73.

¹²⁰ Mathieu Larnaudie, *La Constituante piratesque*, op. cit., p. 32.

¹²¹ « Sommes-nous un fléau quelconque ? Le mobile d'une profanation, la vengeance des profanés ? » (*PLI*, p. 21). Le mot est répété à plusieurs reprises (« profanée », *PLI*, p. 32 ; « profanait », *PLI*, p. 37).

¹²² « L'aube parfois nous surprenait, la tête assommée contre un sac où l'ivresse nous avait jetés » (*PLI*, p. 10). Voir chapitre 4 pour une étude la posture éthylique du collectif Inculte.

qui fuient interrogent les hiérarchies internes du collectif et la déprogrammation de la littérature annoncée par Pascal Quignard. En substituant aux « Propositions pour une littérature inculte » *La Constituante piratesque*, Mathias Énard met en lumière cette ambiguïté et propose un manifeste paradoxal où se redit l'impossibilité du manifeste et où l'ambition programmatique est diluée dans l'utopie et le récit d'aventures.

III. L'assourdissement de la polémique

Le geste de rupture inauguré par les avant-gardes se fonde aussi sur ce qu'Adrian Marino nomme une certaine « rhétorique de l'agressivité¹²³ » qui procède d'une nécessité de se distinguer et de se différencier. Cette opposition, à la tradition, aux générations précédentes, aux dominants, devient ainsi, selon le chercheur, « *credo* et règle d'action¹²⁴ ». Elle est même, dans la théorie du champ, la condition d'émergence de tout groupe littéraire, par sa force cohésive et par sa puissance de différenciation. Il s'agit ainsi, en désignant des adversaires, en instaurant parfois une véritable guerre de générations, de renverser les hiérarchies esthétiques et, plutôt que de faire table rase, de réagencer les classements de l'histoire littéraire. Se développant selon une « logique du sensationnel et de la polémique propre au pôle médiatique¹²⁵ », comme l'écrit Gisèle Sapiro, cet art du scandale épouse, depuis le XIX^e siècle, l'évolution des techniques de presse et de communication et se développe particulièrement au début du XX^e siècle avec l'émergence des avant-gardes historiques. Ce geste de rupture et de négation, qui n'hésite pas à recourir à l'attaque *ad hominem*, se diffuse dans les manifestes, tracts ou articles de journaux, et se met en scène dans certains événements, à l'image des soirées futuristes ou dadaïstes dans le premier tiers du XX^e siècle. Il se poursuit tout au long du siècle, selon des intensités variables, depuis les attaques diffuses du nouveau roman contre le roman balzacien et ses héritiers, jusqu'à *Tel Quel* dont la dynamique repose, comme l'écrit François Hourmant, sur une « systématisation de la conflictualité¹²⁶ ». Cet état de guerre permanent instauré par *Tel Quel* contre les revues concurrentes, les avant-gardes vieillissantes ou naissantes mais aussi contre ses propres

¹²³ Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, op. cit., tome 2, p. 693.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 635.

¹²⁵ Gisèle Sapiro, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », in Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècle)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 125.

¹²⁶ François Hourmant, « *Tel Quel*, Minotaure. La fabrique de l'excommunication » in Jean Baudoin, François Hourmant, *Les Revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Res Publica », 2007, p. 88.

membres excommuniés avec fracas « illustre jusqu'à l'excès ou la caricature le destin des avant-gardes vouées à une régénération perpétuelle, à une fuite en avant sous peine de dénaturation, de récupération ou d'ensevelissement¹²⁷ », selon le chercheur. La surenchère telquelienne aura ainsi contribué, semble-t-il, à routiniser ces pratiques de la polémique qui s'estompent à la fin du siècle. Déconnectées de revendications révolutionnaires dans un espace de moins en moins polarisé idéologiquement, renvoyées aux suppléments des journaux et des magazines, reformatées et normalisées dans le média télévisuel¹²⁸, elles perdent peu à peu de leur visibilité et de leur fécondité à mesure que l'écrivain se marginalise dans le monde intellectuel¹²⁹.

Le collectif Inculte affiche un désir de coopération qui rompt avec la « rhétorique d'agressivité » des avant-gardes et la pratique du scandale. Si le registre polémique n'est pas absent de leurs interventions individuelles, comme le révèle la lecture du blog de Claro *Le Clavier cannibale* ou certaines tribunes publiées dans la presse¹³⁰, il ne se signale que très rarement dans les productions collectives qui s'attachent au contraire à récuser tout affect négatif ou réactif¹³¹. Répétant à l'envi la formule de Deleuze selon laquelle « c'est celui qui aime qui a raison¹³² », les incultes substituent à l'ardeur combattante de l'avant-gardisme une

¹²⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹²⁸ L'émission « Apostrophes » de Bernard Pivot a joué un rôle important dans cette évolution. Voir notamment le chapitre « Sous les sunlights des studios » in Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, op. cit., p. 27-32.

¹²⁹ Voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 705.

¹³⁰ Réagissant à la publication de l'« Éloge littéraire d'Anders Breivik » et aux propos polémiques de Richard Millet, Arno Bertina et Oliver Rohe ont fait paraître dans *L'Obs* un article intitulé « Richard Millet dans le RER », où ils se livrent à une contre-enquête sur la station Châtelet où l'auteur s'inquiétait d'être « le seul homme blanc », ainsi qu'à une dénonciation de sa posture et de ses prises de position (Arno Bertina, Oliver Rohe, « Richard Millet dans le RER », *L'Obs*, 5 septembre 2012, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120904.OBS1208/richa> [consulté le 19 novembre 2016]).

¹³¹ Comme le montre notamment le dossier du numéro 7 de la revue, consacré au ressentiment, que Mathieu Larnaudie inscrit en introduction dans une perspective deleuzo-nietzschéenne, affirmant « le primat de l'actif sur le réactif, de l'action (de la théorie, de la pratique) sur la réaction » (Mathieu Larnaudie, « La colère se suicidant », *Inculte*, n°7, novembre 2005, p. 23). On retrouve une vision exposée en des termes tout à fait similaires, quoique concernant plus directement les prises de position des écrivains, dans un article du numéro 2 de la revue, intitulé « Guerre à nos blessures » et écrit par Arno Bertina : « Mais que les meilleurs se chargent du négatif et se retrouvent presque tout entiers absorbés par lui, et voilà qu'un nouveau moment de l'histoire est dessiné, infiniment problématique. Les meilleurs devenant réactifs, enfermés dans un mode créatif qui ne serait que critique, voilà qui attesterait presque de la victoire du faux [...] » (Arno Bertina, « Guerre à nos blessures », *Inculte*, n°2, p. 35).

¹³² On peut lire cette expression dans l'article de Grégoire Leménager, « Une sacrée bande d'incultes », art. cit. Cette phrase est encore citée par Arno Bertina lors de l'entretien « Faim de littérature », art. cit., p. 269.

posture de coopération¹³³, au risque de nier ou de minimiser la conflictualité et les antagonismes qui constituent le champ littéraire, ainsi que la part stratégique des groupes littéraires. Lorsqu'Arno Bertina reprend à son compte l'image de l'échiquier, utilisée au temps de *Tel Quel*, c'est pour mieux la récuser, au nom d'un vitalisme créatif et intellectuel¹³⁴. La revendication d'un « collectif à géométrie variable » tout comme les projets anthologiques des *Devenirs du roman* exemplifient ce geste de connexion de l'espace littéraire. C'est ainsi le souhait de coopérer avec les auteurs invités et de leur rendre hommage qui « justifie [...] notre engagement à leurs côtés¹³⁵ », comme l'indique l'avant-propos du premier tome, reprenant la métaphore militaire de l'avant-garde pour mieux la renverser, en passant de la première ligne à l'épaule. Ce positionnement nourrit en grande part la réception médiatique d'Inculte. Alain Nicolas, dans « Le plus grand luxe c'est le roman » publié dans *L'Humanité* à la sortie des *Devenirs du roman*, définit le collectif hors de cet imaginaire guerrier¹³⁶. Grégoire Leménager, dans « Une sacrée bande d'incultes », dresse le même portrait dans *L'Obs* en 2012 :

Parce qu'ils estiment, comme Deleuze, que « c'est celui qui aime qui a raison », les incultes ne tiennent pas à « passer 100 pages à démolir Florian Zeller » : « Pour nous, il n'existe pas, c'est tout. » Ils préfèrent « rendre des hommages ». Plutôt que de brailler « *place aux jeunes !* » pour forcer les portes de Saint-Germain-des-Prés, selon une méthode éprouvée par la plupart des avant-gardes, ils signent des reconnaissances de dette à Claude Simon, Éric Chevillard, Antoine Volodine. Saluent certains livres de François Bon et Olivier Cadiot¹³⁷.

Cette caractéristique n'apparaît si présente, dans la réception médiatique du collectif, que parce que le groupe est lu à la lumière ou dans le négatif des avant-gardes du XX^e siècle. Les auteurs eux-mêmes ne manquent pas d'opposer à l'idée d'une guerre de générations celle d'un héritage apaisé, comme l'illustrent les propos d'Arno Bertina que nous avons cités précédemment : « Ensemble, nous avons compris qu'il n'y avait aucune génération contre laquelle nous souhaiterions nous élever¹³⁸ ». L'article « Des mots à plus d'un titre » paru dans

¹³³ Il faut toutefois signaler que les avant-gardes, même les plus virulentes, ont mené de telles initiatives, à travers notamment la tradition des questionnaires et des enquêtes, impulsée notamment par le surréalisme.

¹³⁴ Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », art. cit., p. 269. Voir la deuxième partie de ce chapitre pour l'analyse des déclarations d'Arno Bertina.

¹³⁵ Collectif, *Devenirs du roman*, op. cit., p. 13.

¹³⁶ « Pas de guerre de générations [...]. Pas de volonté de table rase, de "pousse-toi de là que je m'y mette" » (Alain Nicolas, « Le plus grand luxe c'est le roman », art. cit., p. 19).

¹³⁷ Grégoire Leménager, « Une sacrée bande d'incultes », art. cit.

¹³⁸ Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », art. cit., p. 269. Dans *Diacritik*, Mathieu Larnaudie tente de préciser les contours de cet héritage : « Enfin, il me semble que l'influence, directe ou indirecte, consciente ou à notre insu, d'œuvres récentes aussi marquantes que

L'Humanité le 24 février 2007 en donne un exemple éclatant et d'autant plus remarquable qu'il est le seul texte publié dans la presse et signé collectivement par Inculte. Écrit en réaction aux attaques qu'aurait subi l'ouvrage *Devenirs du roman* parfois « présenté, comme une charge, ou un pamphlet, ou une attaque¹³⁹ », il recourt volontiers au ton polémique, dénonçant les « imposteurs », journalistes, critiques ou auteurs, qui diffusent leurs idées « nauséabondes » et leur alternative « intrinsèquement pourrie¹⁴⁰ ». Le ton employé ne vise pourtant pas, pour le collectif, à affirmer son hégémonie en se différenciant de la littérature française contemporaine mais au contraire à la célébrer dans son ensemble, par opposition à ceux qui la dénigrent. Le texte, assez bref, se clôt sur le refus d'entretenir la polémique et l'invitation à lire cette littérature, dont Inculte se présente non comme l'avenir ou l'avant-garde, mais comme le passeur :

Que répondre à ça ? WESTERN de CHRISTINE MONTALBETTI Rien. Retourner lire connus et inconnus, retourner jouir de ces livres incroyables, et continuer d'avancer avec eux BANDES ALTERNÉES de PHILIPPE VASSET ou grâce à eux, qui s'écrivent ou sont traduits envers et contre tout, en français, contribuant chaque jour à ouvrir ou à remettre en chantier l'idée HEROES ARE HEROES de MANUEL JOSEPH de collectif¹⁴¹.

Ce geste d'hommage est redoublé, on le voit, par le dispositif adopté dans l'article, dont le propos est émaillé de noms d'œuvres et d'auteurs contemporains, de Claude Simon à Gabrielle Wittkop. Le montage matérialise ainsi typographiquement et syntaxiquement ce geste de connexion plutôt que de rivalité¹⁴². « Des mots à plus d'un titre » n'en reste pas moins une prise de position importante, destinée en tant que telle à renforcer la légitimité du collectif Inculte. Ce geste de légitimation ne passe cependant pas par un acte de rupture avec la littérature actuelle mais par sa défense, amenuisant la portée distinctive de cet acte en instaurant une repolarisation élargie du champ, entre contempteurs et défenseurs de la littérature française¹⁴³. Il en va au final de la cohérence posturale d'Inculte : fondant son

celles de Pierre Michon ou de Claude Louis-Combet, ou encore dans un autre registre de Jean Echenoz, irrigue la littérature actuelle. [...] Il me semble en déceler la trace, les intonations, chez pas mal d'écrivains d'aujourd'hui » (Jean-Philippe Cazier, « Le Grand Entretien : Mathieu Larnaudie, le pouvoir des images », *Diacritik*, 17 octobre 2015, <http://diacritik.com/2015/10/17/le-pouvoir-des-images-entretien-avec-mathieu-larnaudie/> [consulté le 25 mai 2016]).

¹³⁹ Collectif Inculte, « Des mots à plus d'un titre », art. cit., p. 13.

¹⁴⁰ *Id.*

¹⁴¹ *Id.*

¹⁴² Ce dispositif est aussi sans doute une réponse à Tzvetan Todorov, cible potentielle de cet article, dont le livre *La littérature en péril* attaquait avec virulence la littérature française contemporaine sans citer le moindre de ses auteurs.

¹⁴³ Il en va de même des déclarations d'Arno Bertina lors du colloque « Fins de la littérature » que nous avons cité plus haut. Dans cet entretien intitulé « Faim de littérature », qui dit par paronomase la récusation de

émergence sur la récusation des discours de la fin et sur ce geste de défense et illustration du roman contemporain que constituent les *Devenirs du roman*, le collectif ne pouvait entrer résolument dans une guerre de générations ou se distinguer des positions concurrentes au moment où il s'agissait de promouvoir la littérature actuelle. Il en résulte donc une mise en sourdine de la polémique et des attaques nominatives, seulement présentes sur le mode de la prétérition¹⁴⁴ ou du *running gag*¹⁴⁵. La rupture du collectif avec François Bégaudeau procède ainsi en partie d'un cas de discordance posturale sur cette question. Elle intervient à la suite de sa participation au numéro d'*Inculte* sur la poésie contemporaine. À l'opposé des autres membres du comité de rédaction, l'auteur livre un texte d'une grande virulence contre le recueil de poésie qui lui avait été donné à lire, *Les Élégies* d'Emmanuel Hocquard. La séparation qui en suivit témoigne du refus du groupe d'assumer cette part de négativité et la palette agonistique qui l'accompagne, en tout cas lorsqu'elle est dirigée contre certains acteurs de la vie littéraire.

La gestion des départs au sein du collectif est un autre exemple de cet estompement de la polémique. Rythmant l'histoire des avant-gardes au XX^e siècle¹⁴⁶, les exclusions et les séparations ont donné lieu à de nombreuses controverses, règlements de compte médiatiques et guerres de communiqués, permettant aux groupes d'internaliser en quelque sorte le processus de rupture avant-gardiste et de se régénérer politiquement et esthétiquement. C'est avec cette mémoire que jouent ironiquement Arno Bertina, Mathieu Larnaudie et Jérôme Schmidt qui « se marre[nt] » lorsqu'ils confient à Grégoire Leménager qu'« il a fallu procéder à des excommunications¹⁴⁷ ». En fait d'excommunications, les ruptures se font sans publicité ni tapage, ce qui n'exclut pas ici ou là des propos véhéments, mais assumés

cet imaginaire crépusculaire de la littérature française, le romancier s'en prend avec virulence à l'ouvrage « nul et non avenu », *La Littérature en péril*, de Tzvetan Todorov, accusé de n'avoir pas lu les auteurs contemporains et de les réduire à une caricature qui ne rend pas justice à « l'ambition magnifique [qui] est à l'œuvre dans ces textes » (Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », art. cit., p. 165).

¹⁴⁴ « Les incultes ne tiennent pas à “passer 100 pages à démolir Florian Zeller” », écrit Grégoire Leménager dans son article « Une sacrée bande d'incultes », art. cit.

¹⁴⁵ « J'aime pas Kundera » est ainsi répété plus de quatre fois dans la contribution collective « 10, rue Oberkampf » des *Devenirs du roman*, *op. cit.*, p. 18, p. 23, p. 27.

¹⁴⁶ Que l'on songe aux polémiques engagées par les surréalistes, dont le *Second manifeste* (1929) s'attaque aux exclus du groupe (Artaud, Soupault, Masson, Vitrac...) et à la réponse de certains d'entre eux avec le pamphlet « Un cadavre » adressé à André Breton. De même, *Tel Quel* entretiendra de nombreuses polémiques avec certains de ses anciens membres, en particulier Jean-Edern Hallier. Voir François Hourmant, « *Tel Quel, Minotaure*. La fabrique de l'excommunication », art. cit.

¹⁴⁷ Grégoire Leménager, « Une sacrée bande d'incultes », art. cit.

individuellement et rarement dans la presse¹⁴⁸. Dans le même article, François Bégaudeau précise que son départ s'est passé « sans cris¹⁴⁹ ». Son nom disparaît de la liste du comité de rédaction à partir du numéro 16. Aucune mise au point ne sera publiée dans la revue *Inculte* pour en rendre compte. En plus d'être rares, les ruptures sont parfois euphémisées, à l'image de Joy Sorman, dont le départ du collectif, quelques temps après François Bégaudeau, est décrit sur le mode de l'éloignement : elle a « pris du champ¹⁵⁰ » peut-on lire dans l'article « Une sacrée bande d'incultes ». La romancière continue d'apparaître dans plusieurs recensions des membres du collectif¹⁵¹ et a participé depuis à certains projets incultes, comme le second volume des *Devenirs du roman*¹⁵². Ce type de situation, d'éloignement sans rupture, est favorisé par la souplesse des modes de mobilisation et d'appartenance au collectif, qui définit son périmètre de façon poreuse. Loin de faire événement, les dissensus qui traversent le collectif et peuvent entraîner des départs¹⁵³ se font hors de la sphère publique et hors de toute pratique de la controverse.

¹⁴⁸ Comme le montrent les propos tenus en entretien par Jérôme Schmidt à l'encontre de Johan Faerber (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »). De même, Claro s'en prend régulièrement sur son blog au « brigadier Bégaudeau », lors des rentrées littéraires en particulier, où le romancier est assimilé aux écrivains médiatiques de grande production : « Janvier serait-il le mois le plus cruel ? Christine Angot, Florian Zeller, Philippe Sollers, Jean-Marie Rouart, Philippe Delerm, François Bégaudeau, Nicolas Fargues, Géraldine Beigbeder (!) et Alexandre Jardin (cf. photo) semblent avoir conclu un pacte occulte pour nous faire désirer février avec ardeur et impatience » (« Vivement février », *Le Clavier Cannibale*, 13 janvier 2011, <https://towardgrace.blogspot.com/search?q=b%C3%A9gaudeau> [consulté le 16 juin 2019]) ; « On fait aussi un détour salvateur pour éviter les *Molécules* du brigadier Bégaudeau » (Claro, « Cannibales et cosmonautes : la rentrée 2016 au pas de charge », *Le Clavier Cannibale*, 20 juillet 2016, <https://towardgrace.blogspot.com/2016/07/cannibales-et-cosmonautes-la-rentree.html> [consulté le 16 juin 2019]). Dans la presse, cette tonalité polémique contre d'anciens membres d'*Inculte* est quasi-inexistante. On en trouve un seul exemple, anonyme cependant, dans un portrait consacré à François Bégaudeau en 2008 : « Un ancien membre d'*Inculte*, revue littéraire et philosophique cofondée par Bégaudeau, égrène ainsi ses griefs : “Au moins Rastignac était un personnage sombre... Le problème de François, c'est qu'il en a l'arrivisme, sans la négativité. Il est terriblement “en phase” avec l'époque. Au fond, c'est un animateur socioculturel plus qu'un artiste” » (Aude Lancelin, « Le prof à la palme d'or », *Le Nouvel Obs*, 12 juin 2008, p. 14).

¹⁴⁹ Grégoire Leménager, « Une sacrée bande d'incultes », art. cit.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ Son nom apparaissait ainsi parmi les membres du collectif sur le site Internet d'*Inculte*, lors de la reprise de la maison d'édition en 2014. Voir « Qui sommes-nous ? Les éditions Inculte », *inculte.fr*, <http://inculte.fr/qui-sommes-nous/> [consulté le 4 juin 2016].

¹⁵² Mathieu Larnaudie nous expliquait ainsi : « Pour te dire la vérité, quand j'envoie des mails au collectif, il y a des fois où je la mets en copie et des fois où je ne la mets pas, sans trop réfléchir. En tout cas on n'a jamais fait de lettres d'excommunication, comme dans l'Internationale Situationniste » (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie »).

¹⁵³ Ainsi du cas de Johan Faerber et, plus récemment, de Stéphane Legrand.

IV. L'érosion de la revendication révolutionnaire

Le collectif Inculte, on le voit, se distingue des modes de structuration, de mobilisation et d'intervention de l'avant-garde. S'il se trouve si éloigné de sa rhétorique belliqueuse et de son imaginaire combattant, c'est peut-être qu'il manque, en son cœur, le signifiant-maître de l'avant-garde : la révolution. Du *Surréalisme au service de la Révolution* à « La Révolution, ici et maintenant¹⁵⁴ » de *Tel Quel*, les avant-gardes ont fondé leur existence sur une homologie entre révolution politique et révolution poétique. Nombre d'entre elles s'essaieront en effet à nouer des liens entre théorie poétique, pratiques d'action et révolution en établissant une analogie entre la rupture produite dans le domaine esthétique et le bouleversement promis dans l'ordre social par les partis révolutionnaires¹⁵⁵. La fin du XX^e siècle marquerait, selon Lionel Ruffel, la fin du temps de la « conjonction » et le « deuil de la liaison entre la littérature et la révolution¹⁵⁶ ». L'horizon révolutionnaire, s'il est loin d'avoir disparu, semble avoir perdu de sa centralité, tant sur le plan politique que littéraire¹⁵⁷. Le reflux des idéologies révolutionnaires marque un basculement historique, souvent décrit selon les coordonnées conceptuelles de la *postmodernité* ou du *présentisme*. En mettant à mal la modernité et la notion de progrès qui lui est attachée, ainsi que la perspective d'un métarécit possiblement émancipateur, la postmodernité serait ainsi incompatible avec la forme avant-gardiste¹⁵⁸. La déprogrammation de la littérature contemporaine serait à interpréter, selon Dominique Viart, dans cette perspective :

Ce reflux manifeste, en littérature, la crise des « grands récits », des idéologies, des théories, qui affecte aussi syndicats et groupes politiques¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Texte daté de mai 68, paru dans le n°34 de *Tel Quel*.

¹⁵⁵ Plutôt qu'une simple réflexion sur les implications idéologiques des techniques d'écriture utilisées, il s'agissait de mener un travail de liaison conceptuelle approfondi, parfois acrobatique, entre une poétique et une politique. Les surréalistes se sont ainsi attachés à penser et prouver, vis-à-vis d'organisations politiques souvent méfiantes, la continuité entre le surréalisme, et en particulier la question de l'automatisme, et le marxisme révolutionnaire. *Tel Quel* rejoue en 1968 cette même croyance homologique avec son manifeste *Théorie d'ensemble* qui tente d'effectuer la jonction entre le textualisme, la grammatologie derridienne et le marxisme autour de la question du Signifiant, dans le but, comme l'écrit Philippe Sollers dans sa préface, d'« unifier la réflexion et déclencher à partir de là une subversion généralisée » (Philippe Sollers, « Préface », cité par Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, *op. cit.*, p. 299).

¹⁵⁶ « C'est le deuil de la liaison entre la littérature et la révolution qui est en fait remarquable à la fin du siècle dernier ; à la licence joyeuse de l'impureté succède ainsi le temps des procès : de la modernité, du temps politique de la littérature et, au final, du vingtième siècle » (Lionel Ruffel, « Le temps des spectres », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, « Critique », 2004, p. 104).

¹⁵⁷ Voir chapitre 8 pour une analyse plus détaillée de cette question.

¹⁵⁸ Cf. Introduction générale.

¹⁵⁹ Elisabeth Philippe, « Bande à part », *Les Inrocks*, art. cit., p. 48.

À partir du concept de « régimes d'historicité¹⁶⁰ », François Hartog explore quant à lui le basculement du régime « futuriste » au régime « présentiste » autour de l'année 1989. Commencé avec la Révolution française et caractérisé par la croyance en une histoire factible¹⁶¹ et progressiste, le régime futuriste est marqué par « la domination du point de vue du futur¹⁶² ». Les avant-gardes, avec leur culte de la rupture, du nouveau et de la révolution sont indissociables, chez François Hartog, de ce régime qui réunit toutes les conditions favorables à leur épanouissement et dont le nom consonne d'ailleurs avec l'une des premières d'entre elles :

Les avant-gardes artistiques ont vécu sur cette lancée, à la poursuite de cette radieuse magnificence¹⁶³.

Le passage en régime présentiste, fondé sur une double dette, à l'égard du passé et de ses traumatismes douloureux, à l'égard d'un futur séparé de la croyance dans le progrès, condamnerait du même coup l'idée avant-gardiste¹⁶⁴. C'est ce que semble déduire Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde* :

Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer la cassure du rapport de notre époque au futur à l'obsession de la création du futur propre à l'avant-garde. Notre futur n'aura bientôt plus d'autre but que celui de l'individu isolé et de son intérêt particulier. Quant au futur de la société, pour autant qu'il demeure encore visible, considéré à la lumière de nos attentes, il apparaît plus comme une menace que comme la réalisation de nos désirs¹⁶⁵.

Ce changement de régime d'historicité ne se manifeste pas par une littérature décliniste ou déplorative au sein d'un collectif soucieux, au contraire, de relancer les potentialités utopiques de la littérature, comme le montre l'exemple de *La Constituante piratesque*, et qui s'est toujours vivement opposé aux discours de la fin de l'histoire. Mais il semble poindre dans la

¹⁶⁰ François Hartog définit le concept de « régime d'historicité » comme l'« expression d'un ordre dominant du temps » (François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « Points », 2012 [2003], p. 147). Il repose notamment sur une tension entre champ d'expérience et horizon d'attente.

¹⁶¹ L'histoire est ainsi considérée comme un temps sur lequel l'homme peut agir et dont il peut modifier le cours, par opposition au temps divin ou au temps naturel.

¹⁶² François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁴ François Hartog note toutefois que l'avant-garde possède aussi une composante présentiste : « Quand Marinetti proclame : “Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'Absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente”, le présent se trouve “futurisé” [...]. Par la vitesse, le présent se transforme en éternité et Marinetti, au volant de sa voiture de course, se voit comme un substitut de Dieu. » (*Id.*). Sa dynamique repose ainsi sur la conjonction du régime futuriste et du régime présentiste.

¹⁶⁵ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 175.

marginalisation de l'ambition révolutionnaire de ses auteurs¹⁶⁶, sur le plan à la fois politique et esthétique, et dans la fin de ce qu'Anne Tomiche appelle le « messianisme historico-esthétique¹⁶⁷ » des avant-gardes. Si les incultes se refusent à pratiquer une littérature conventionnelle, ils ne conçoivent pas le groupe littéraire comme le lieu de déclenchement d'une révolution formelle qui se diffuserait ensuite dans l'ensemble de la société, mais plutôt comme le point de jonction de démarches menées simultanément. Sans programme, ni dogme, les incultes ne peuvent prétendre au renversement des valeurs et des possibles. Alors que, comme l'écrit Adrian Marino, « chaque avant-garde introduit [...] sa propre ligne de démarcation : son avant et son après¹⁶⁸ », les incultes instituent un « avec » et un « en même temps ». Les sillons esthétiques qu'ils explorent, la pratique d'une littérature déhiérarchisée dans ses objets comme dans ses modes d'écriture, le choix d'une littérature documentaire, ne les placent pas à l'avant-garde du champ mais à son contact, voire en son cœur. L'avant-propos du deuxième volume s'ouvre ainsi sur le constat que « la part la plus intéressante de la littérature contemporaine¹⁶⁹ » est liée à la question documentaire. En se positionnant en lecteurs tout autant qu'en écrivains, les incultes abandonnent toute revendication de primauté ou de préséance et tout positionnement messianique. Ils effectuent un geste à la fois prospectif et synthétique : il s'agit de « faire le point¹⁷⁰ ». Le choix du terme de *devenirs* substitue à la prophétie inculte du roman à venir l'exploration collective de ses territoires possibles. La dernière phrase de l'avant-propos du second volume résume encore ce positionnement :

Il s'agit d'ouvrir ici une réflexion plurielle sur ce qui constitue, sinon un courant, du moins une conjonction d'enjeux cruciaux et caractéristiques des écritures actuelles¹⁷¹.

L'objectif du volume n'est « pas du tout de créer un courant », affirme à son tour Hélène Gaudy dans l'émission « La Grande table », mais de « créer des liens, des ponts entre des choses qui pour nous méritent d'être confrontées¹⁷² ». Le soin mis par les incultes à éviter le mot « courant » témoigne de la volonté de ne pas se poser en fondateurs ou en chefs de file d'une esthétique. Il ne s'agit pas de renverser la table ou de conquérir l'espace littéraire par un

¹⁶⁶ Voir chapitre 8. La question de la révolution, et des formes qu'elle peut prendre au XXI^e siècle, ne continue pas moins de se poser dans certaines de leurs œuvres, à l'image du roman d'Arno Bertina, *Des Châteaux qui brûlent*, paru chez Verticales en 2017.

¹⁶⁷ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, op. cit., p. 212.

¹⁶⁸ Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, op. cit., tome 2, p. 690.

¹⁶⁹ Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 6.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷² Caroline Broué, « Le collectif Inculte fête ses dix ans », art. cit.

nouveau signifié hégémonique qui obligerait les autres auteurs à se situer par rapport à lui. Ainsi, Inculte rompt avec la logique de diffusion des avant-gardes qui repose, comme le démontre François Noudelmann, sur une dynamique de « transferts¹⁷³ », soit la capacité d'un signifiant à se déporter vers d'autres disciplines artistiques et vers d'autres pays, comme ce fut le cas du surréalisme ou du futurisme, en peinture notamment. En pratiquant une théorisation dispersée et en se refusant à donner un contenu notionnel et esthétique approfondi et donc appropriable, Inculte s'éloigne de l'ambition transdisciplinaire et internationale de l'avant-garde¹⁷⁴. Les incultes synthétisent ou cristallisent, dans leurs productions collectives un état du champ et de ses possibles plutôt qu'ils ne rompent avec lui ou prétendent le révolutionner. En révoquant cet imaginaire révolutionnaire, les incultes rompent ainsi avec ce que Vincent Kaufmann appelle le « projet de livre total » qu'il juge consubstantiel à l'idée avant-gardiste :

[...] je ne suis pas sûr qu'ils [les groupes d'avant-garde] se soient jamais mesurés à autre chose qu'à un projet de livre total : au Livre en tant qu'il représente la fin du livre, dans tous les sens du terme. [...] Ce n'est plus ici le livre qui est visé, mais sa fin : soit une limite où adviendrait une totalité servant de relève au livre tel que nous le connaissons, individuel, signé. [...] Il y a la volonté d'un achèvement de l'art dans une totalité où celui-ci serait fait non seulement pour tous, mais aussi par tous [...]¹⁷⁵.

On ne trouvera pas trace, chez Inculte, d'une ambition d'achèvement et de dépassement de la littérature, ni de cet « inconscient mallarméen¹⁷⁶ » en quoi l'auteur voit « l'exigence communautaire avant-gardiste¹⁷⁷ ». Le collectif n'opère donc pas de révolution symbolique, au sens où l'entend Pierre Bourdieu. Entendue comme une « redéfinition de l'espace des

¹⁷³ François Noudelmann, cité par Camille Bloomfield, *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, p. 81.

¹⁷⁴ Le mot « Inculte » est assez rarement utilisé par les membres du collectif en emploi adjectival, à l'exception des « Propositions pour une littérature inculte » de Mathieu Larnaudie. On pourra noter aussi l'emploi verbal du néologisme « inculte » chez Claro : « Le roman ! Je l'ensue, l'immie, le fouje, l'esque, l'optre, le grène, le vripe – l'équivoque. En gros, je l'inculte » (Claro, « Et le clou restera clou », in Collectif, *Devenirs du roman*, op. cit., p. 305). On pourra toutefois retrouver cette ambition transdisciplinaire, à l'état d'esquisse, chez Mathieu Larnaudie expliquant, à propos d'une possible envie de réalisation cinématographique : « En tout cas, si je devais faire ce film, je le ferais en inculte : en m'appropriant ce médium sans chercher à faire avec les canons du genre, ni à "faire cinéma" » (Jean-Philippe Cazier, « Le Grand Entretien : Mathieu Larnaudie, le pouvoir des images », art. cit.).

¹⁷⁵ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, op. cit., p. 11-12.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁷ Même si la quête d'une certaine impersonnalité par l'écriture collective peut à certains égards rapprocher les incultes de cet « inconscient mallarméen » de l'avant-garde : « Le Livre, c'est ce qu'aucun "je" ne peut réaliser ni revendiquer : il faudrait être je ne sais qui pour cela, Dieu ou fou. Entre la "disparition élocutoire" du poète, berceau de la "mort de l'auteur" autrefois décrétée par Blanchot, Barthes ou Foucault, et le livre total, les rapports sont évidents, et même parfaitement obligés. Seule l'absence du "je" permet l'émergence du Livre, qui sera par définition impersonnel, "impersonnifié", comme le sont aussi, idéalement, les livres qui en tiennent lieu, qui en indiquent la possibilité » (*Id.*).

possibles par les œuvres novatrices ¹⁷⁸ », elle est, chez le sociologue, une condition d'émergence des groupes :

Ainsi lorsqu'un nouveau groupe littéraire ou artistique s'impose dans le champ, toute la problématique s'en trouve transformée : avec son accès à l'existence, c'est-à-dire à la différence, c'est l'univers des options possibles qui se trouve modifié, les productions jusque là dominantes pouvant, par exemple, être renvoyées au statut de produit déclassé ou classique¹⁷⁹.

Si le collectif Inculte s'est imposé dans le champ, c'est, semble-t-il, sans en transformer « toute la problématique » ni bouleverser « l'univers des options possibles », même si leur contribution au moment littéraire est loin d'être négligeable, mais en inventant d'autres mécanismes d'émergence collectifs et individuels.

Conclusion

Inculte n'est pas une avant-garde. Mais il n'est pas indemne de son histoire. Leader pulvérisé, manifeste qui fuit, assourdissement de la polémique et relégation de la revendication révolutionnaire témoignent de la démilitarisation de la pratique collective chez Inculte, favorisée par la raréfaction de groupes concurrents et par l'assomption des discours de la fin au début des années 2000 qui ont encouragé, au sein du groupe, une démarche de coopération. Le collectif n'en continue pas moins d'être lu selon l'horizon d'attente des avant-gardes du XX^e siècle, comme en témoigne sa réception médiatique. Et lui-même semble avoir construit une bonne part de sa posture collective sur la mise à distance de cet imaginaire, de ses mots, de ses modes de mobilisation et d'expression, exposant comme choix esthétiques, politiques et pratiques, ce qui résulte en partie d'une adaptation aux nouvelles contraintes du champ. La littérature contemporaine est en effet marquée par de nouveaux circuits de légitimation et de professionnalisation, qui interrogent la nécessité et l'usage des groupes dans le moment actuel, mais aussi par une déprogrammation, résultant d'une reconfiguration idéologique et de la relégation de la composante futuriste qui était celle de l'avant-garde. Cette hantise de l'avant-garde, dans les discours médiatiques ou auctoriaux, traduit la survivance de ce modèle comme horizon d'attente des phénomènes collectifs en littérature, mais aussi la mythologisation et l'ossification de son héritage, réduit à quelques traits saillants. En renonçant aux formes les plus visibles de la distinction, même si on peut en repérer ça et là quelques résurgences, Inculte s'est certes privé de certains vecteurs d'émergence et de

¹⁷⁸ Gisèle Sapiro, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014, p. 79.

¹⁷⁹ Pierre Bourdieu, « Le Champ littéraire », art. cit., p. 19.

légitimation, mais il semble dans le même temps s'être prémuni contre le vieillissement symbolique du collectif tout en favorisant sa longévité et l'extension de son réseau.

CHAPITRE IV : LES CAMARADERIES CONTEMPORAINES DU COLLECTIF INCULTE

Débarassé des gestes de distinction les plus manifestes, le positionnement d'Inculte ne suit pas le modèle des avant-gardes du XX^e siècle. En quels lieux et selon quels modes se configure-t-il ? Faut-il voir dans ces reconfigurations l'étiollement de tout enjeu stratégique des groupes en littérature contemporaine ? Les membres du collectif décrivent en effet Inculte comme une aventure amicale et désintéressée et tendent à dénier toute ambition tactique au collectif¹. De telles réfutations rappellent la dimension inconsciente de la stratégie pour les agents du champ² et la tendance, comme le rappelle Jean-Marie Klinkenberg, « [à la] négation, [au] refoulement ou [au] travestissement du rôle des réseaux³ ». Mais elles invitent davantage à interroger la fonction véritable de tels regroupements en littérature contemporaine, à identifier leurs circuits de légitimation d'autant plus finement que les procédés les plus tapageurs de l'avant-garde ont été délaissés. Quels bénéfices en termes de capital économique, social ou symbolique le collectif a-t-il apportés à ses membres ? À quel moment de leur trajectoire a-t-il pu jouer ce rôle ? Nous avons montré, dans les chapitres 1 et 3, l'importance des ouvrages collectifs et de la fonction éditoriale comme facteurs de légitimation pour les écrivains d'Inculte, engageant une stratégie de connexion de l'espace littéraire. Poursuivant cette réflexion, nous nous attacherons ici à repérer, décrire et analyser le collectif comme mode de présence sur la scène littéraire, en prenant en compte son évolution récente. L'objectif est ici de cartographier les lieux et types de sociabilité que le collectif permet et rend possible, les modes de visibilité qu'il offre à ses membres et la façon dont ils

¹ Interrogés lors de la journée d'études « Auteurs en scène » par Aurélie Adler, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina réfutent cet enjeu stratégique. Le premier rétorque que « si c'était le cas tant que ça, il y aurait peut-être d'autres exemples de collectifs que nous. Il se trouve qu'empiriquement il y a quand même peu d'écrivains qui le font. S'ils ne le font pas, c'est que ça ne doit pas être si favorable que ça », tandis que le second rappelle l'état d'esprit originel de ses membres : « Ce n'est évidemment pas la question qu'on s'est posée au moment de le faire. Au moment de le faire, il y a un geste qui est plus innocent que cela. Ensuite, pendant toute la durée de la revue, c'est resté relativement confidentiel et l'audience d'Inculte existe depuis que la revue n'existe plus, donc il y a là aussi quelque chose d'un peu troublant » (Aurélie Adler, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.).

² Comme le rappelle Pierre Bourdieu : « Je dois insister une fois encore sur le fait que le principe des stratégies philosophiques (ou littéraires, etc.) n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation d'un profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. Les stratégies dont je parle sont des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être pas les fins subjectivement poursuivies. » (Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 119).

³ Jean-Marie Klinkenberg, « Réseau », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.) *Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 671.

construisent une posture inculte identifiable. Afin d'éviter les effets de trompe-l'œil dans notre appréhension du contemporain, nous souhaiterions inscrire ces pratiques dans le temps long de l'histoire des groupes littéraires, sans postuler pour autant l'existence d'invariants historiques.

Cet ensemble de pratiques, de discours et de sociabilités qui fondent l'existence du collectif Inculte, nous le désignerons sous les termes d'une *camaraderie littéraire* renouvelée⁴. L'expression, inventée par Henri de Latouche dans un article pamphlétaire paru en 1829, visait à dénoncer la connivence qui existait entre les écrivains des cénacles romantiques. Anthony Glinoyer, dans son ouvrage *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, a étudié ce moment d'histoire littéraire dont le temps fort se situe entre 1824 et 1839. Il a analysé en détail les formes et les manifestations de cette camaraderie qui résulte d'abord d'un changement de statut et de position sociale de l'auteur, passant du système fondé sur le clientélisme et le mécénat à celui du marché des biens culturels. L'expansion démographique de la population intellectuelle ainsi que le développement des journaux génèrent une « endogamie entre la presse et la littérature⁵ » qui provoque des « manifestations de connivence critique⁶ » ou des « panégyriques croisés⁷ », selon une logique de don et de contre-don qui entretient la confusion entre instances de production et de légitimation. Ces « démonstrations de solidarité⁸ » revêtent encore d'autres formes : elles s'écrivent dans le paratexte, les préfaces et les dédicaces, dans les éloges et les poèmes célébrant les réunions cénaculaires⁹ ; elles se jouent encore dans les événements artistiques et les lieux publics, dont la bataille d'Hernani constitue l'exemple le plus fameux.

⁴ Nous empruntons cette idée à Cécile Jobé qui, dans son mémoire de master consacré à Inculte, emploie pour la première fois cette notion dans le cadre d'une analyse du collectif (Voir Cécile Jobé, « L'émergence d'Inculte (2004-2009) : les enjeux littéraires et sociologiques du collectivisme en littérature française contemporaine », mémoire de master, Université de Liège, 2010, p. 35-38). Les analyses que nous proposons ici font suite à notre communication « Les camaraderies contemporaines du collectif Inculte », prononcée lors du colloque international « La littérature contemporaine au collectif » (Université de Sherbrooke), organisé par Anthony Glinoyer et Michel Lacroix les 21 et 22 novembre 2019.

⁵ Anthony Glinoyer, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ On peut songer par exemple au poème « Le Cénacle » de Sainte-Beuve (cité par Anthony Glinoyer, *Ibid.*, p. 46-49) ou encore au texte de Victor Hugo, « Sur Georges Gordon. Lord Byron », publié en 1824 dans *La Muse française* et analysé par Anthony Glinoyer comme « une mystique de la fraternité littéraire » (*Ibid.*, p. 31).

Pour rendre cette notion opératoire dans la description du contemporain, il nous faut effectuer une double opération conceptuelle : l'extraire de sa gangue polémique d'une part et de son contexte historique d'autre part. Anthony Glinoeer anticipe une telle extension à la fin de son livre :

L'histoire de la camaraderie et de ses dénonciations est loin de s'éteindre avec le romantisme. [...] et jusqu'à nos jours où l'on a vu reparaître, à propos du *Monde des livres* et du *Magazine littéraire*, de sévères mises en cause des pratiques de connivence entre la presse et la littérature¹⁰.

Il s'agit également d'extraire cette notion du contexte cénaculaire où elle est née, car pas plus qu'Inculte n'est une avant-garde, il n'est un cénacle¹¹. L'enjeu est alors de reparamétrer le concept de camaraderie littéraire pour en étudier les nouvelles formes, manifestations, lieux et types de sociabilité par lesquels il se déploie. De même que la camaraderie littéraire s'est développée au début du XIX^e siècle en raison d'un changement de condition de l'auteur et de l'intellectuel, le statut et la situation socio-économique de l'écrivain au début du XXI^e siècle engagent de nouveaux modes et de nouveaux lieux de gratification symbolique, social et économique. Le développement du marché culturel et de sa dimension événementielle dans un contexte de surproduction produit ainsi une lutte vive pour la visibilité. La professionnalisation du métier d'écrivain, autour du système de bourses et de résidences, ainsi que l'essor d'Internet configurent également de nouvelles formes d'apparition de l'auteur sur la scène littéraire. Il est nécessaire, ensuite, de décharger la notion de « camaraderie » de sa polémique. Forcée en un temps de crise, l'expression a principalement été utilisée comme instrument de stigmatisation au sein d'une querelle entre producteurs qui visait à dénoncer la corruption et le dévoiement du monde littéraire. À condition de l'extraire de sa veine pamphlétaire, la notion nous semble très utile pour analyser et décrire un ensemble d'interactions, de dons, de mécanismes qui ont pu ou peuvent influencer sur la trajectoire des écrivains du collectif. Elle se révèle d'autant plus précieuse que, située à la lisière du texte et du hors-texte, du littéraire et du sociologique, elle se révèle parfaitement compatible avec le concept de posture. Nous tenterons donc d'analyser l'ensemble de ces pratiques d'entraide, de solidarité voire de connivence et la façon dont elles jouent sur les parcours individuels des auteurs. Nous montrerons qu'elles fabriquent, en retour, une scénographie amicale dont il nous reviendra d'analyser les traits principaux.

¹⁰ *Ibid.*, p. 229.

¹¹ Il s'en distingue notamment par l'absence de chef de file et de ritualisation. Nous verrons toutefois que des liens peuvent être établis entre la forme-cénacle et la forme-collectif, en tant que lieux de formation et de galvanisation notamment.

I. Le collectif comme lieu de formation et de « galvanisation¹² »

La matrice collective a été, pour les incultes, une étape importante de leur formation de romanciers. Pour la plupart primo-romanciers au moment où ils entrent dans le groupe, ils entretiennent et développent leurs capacités d'écriture et leurs savoirs de lecteurs à travers la revue *Inculte*, qui joue un rôle décisif dans cet apprentissage.

1. La revue *Inculte* comme lieu de formation

Par sa périodicité, la revue a conduit les jeunes écrivains du groupe à un effort d'écriture soutenu et régulier. En tant que geste collectif, elle a joué comme lieu de galvanisation, la mise en commun des textes servant à la fois de « prise d'assurance¹³ », pour reprendre les mots de Maylis de Kerangal, mais aussi de vecteur d'émulation. La participation au collectif garantit et intensifie une présence dans la vie littéraire pour les jeunes auteurs du collectif, en les faisant exister au sein d'un réseau d'écrivains et en leur conférant une certaine visibilité. C'est ce qu'expliquait notamment Mathieu Larnaudie, en 2016, lors de la soirée « Écrire en collectif » au Triangle à Rennes, revenant sur les vicissitudes éditoriales qu'il a connues à ses débuts :

[...] mon premier éditeur n'a pas publié mon deuxième texte et il a fallu attendre cinq ans pour le publier. Au cours de ces cinq années-là, on a fondé *Inculte* et moi j'ai continué à travailler à *Inculte*, j'ai continué à écrire, à faire lire et je n'ai pas été lâché dans la nature. Ça a été vachement important pour moi, c'est-à-dire que quelque part, je le dis sincèrement, si je n'avais pas eu ce soutien-là, j'aurais peut-être, non pas arrêté d'écrire parce que c'est important pour moi, mais je me serais senti probablement complètement à l'abandon dans mon coin. [...] Le simple fait d'être sur un pied d'égalité avec ces types-là à ce moment précis, de leur faire lire ce que j'écrivais, de lire ce qu'ils écrivaient en retour et de produire cette revue en retour, ça m'a maintenu à flot sans ambiguïté¹⁴.

Pour Hélène Gaudy et Alexandre Civico, qui publient leur premier roman plus tardivement, en 2006 pour la première et en 2015 pour le second, la participation au collectif crée une émulation à double tranchant. Si elle facilite leur accès au monde littéraire et favorise une dynamique d'écriture, elle peut aussi être inhibante à cause de l'admiration qu'ils portent aux autres membres¹⁵. Sur le plan de l'écriture, l'activité revue a ouvert un espace

¹² Nous empruntons le terme à Anthony Glinoe dans *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, op. cit., p. 44.

¹³ Maylis de Kerangal, « La panoplie littéraire », art. cit., p. 116.

¹⁴ Alexandre Civico, Hélène Gaudy et Mathieu Larnaudie, « Écrire en collectif », art. cit.

¹⁵ Hélène Gaudy décrit ainsi ce phénomène : « En même temps, il y a une grande exigence chez les gens qui font partie de ce collectif. Donc c'est à la fois décomplexant et complexant aussi. C'est quand même des auteurs qui ont tous une grande exigence de recherche, donc ça peut aussi être un peu bloquant. Ça se fait vraiment en aller-retour. Il y a des moments où on peut chercher sa place par rapport aux autres et en même

d'expérimentation esthétique et d'approfondissement théorique. Invités à lire et commenter l'œuvre d'autres auteurs, les incultes développent une forme de réflexivité déterminante dans leur formation d'écrivain. C'est ainsi dans la doublure des textes lus que s'inventent, s'amorcent, se différencient les poétiques de ses membres. Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, certains des articles publiés dans *Inculte* s'achèvent par des remarques autoréflexives approfondissant le projet littéraire de ses auteurs, à l'image d'Arno Bertina à la fin de son texte sur Pierre Parlant et de Mathieu Larnaudie recensant *La Haine de la démocratie* de Jacques Rancière :

Arno Bertina : « Prendre en charge l'ordinaire et l'amener jusqu'à un point de non-retour. [...] Non pour proposer aux insatisfaits un produit de substitution (la littérature comme évasion), mais bien pour détruire la tranquillité fallacieuse de l'ordinaire, et inviter à changer totalement de mode de vision¹⁶ ».

Mathieu Larnaudie : « Émettre quelques contre-mots d'ordre ; se ressaisir de la parole qui place le mot d'ordre dans sa position consensuelle comme invariant du lexique politique ; injecter du multiple et de l'effraction dans l'espace commun de la langue ; perturber le sens, l'ordre du discours, la distribution du sensible ; convoquer les énonciateurs incultes, non-initiés, non-autorisés, quelconques ; mettre au travail le dissensus démocratique dans le rapport au mot ; "mettre la pagaïe chez soi-même" (Jean Genet) ; instruire des contre-modèles ; introduire de la complexité, du jeu, dans la syntaxe des dispositifs dominants ; catalyser les dispositifs dominés ; désaccorder l'accord du sens avec le sens ; stratifier les poétiques ; désordonner le langage, à tous les niveaux de sa politique¹⁷ ».

Travaillant les enjeux profonds des œuvres des deux auteurs, la question d'un réalisme merveilleux chez Arno Bertina, celle de la part politique de l'écriture chez Mathieu Larnaudie, ces passages constituent ainsi de petits arts poétiques esquissés à l'infinitif et frottés à la lecture d'autres œuvres. Maylis de Kerangal et Hélène Gaudy décrivent quant à elles ce travail de lecture et d'écriture sur le mode du décroissement :

Maylis de Kerangal : « Il y a une énergie commune, une vivacité de la parole, une drôlerie aussi, et ces pistes littéraires, frottées à la théorie, qui modifient mes représentations – notamment la question du réel : oralité, matériaux, abolition du "grand" sujet¹⁸. »

Hélène Gaudy : « Quand je suis arrivée dans *Inculte*, mon premier roman était tout juste publié, et le fait d'écrire dans la revue a vraiment élargi mon champ d'expériences. Cela a pris du temps — j'ai toujours des périodes de maturation assez lentes — mais cette écriture expérimentée dans la revue (qui se nourrit, aussi, d'histoire, de géographie, de politique, qui n'est ni vraiment théorique, ni vraiment fictionnelle), a fini, des années après, par me mener à la forme un peu particulière, entre récit et déambulation, de mon dernier livre. Cela

temps se rendre compte que le fait de fréquenter d'autres écritures, d'échanger, ça fait passer des paliers petit à petit aussi » (Cf. Annexes, « Entretien réalisé avec Hélène Gaudy »). Alexandre Civico, dans un entretien réalisé par téléphone le 7 avril 2020, évoquait lui aussi cette ambivalence, le collectif étant décrit à la fois comme « inhibant », à cause de l'admiration qu'il a pour ces auteurs, qu'il a lus au moment de les rencontrer, et comme favorisant une démarche d'écriture.

¹⁶ Arno Bertina, « L'irruption des jours boum-boum », *Inculte*, n°4, p. 41.

¹⁷ Mathieu Larnaudie, « Le mot d'ordre », art. cit., p. 29-30.

¹⁸ Maylis de Kerangal, « La panoplie littéraire », art. cit., p. 116.

m'a sortie de ce que je pensais vouloir faire, poussée à explorer des préoccupations que parfois je ne savais pas, jusqu'à tenter de m'en saisir, être aussi les miennes¹⁹. »

« Pistes littéraires » ou « champ d'expériences », la participation à la revue est interprétée par les deux écrivaines comme une expansion de leur territoire esthétique, qui ne se cantonne pas à la pratique revuiste mais se diffuse dans l'ensemble de leur œuvre. Les deux autrices insistent sur l'hybridité de l'écriture inculte, qui mêle fiction et théorie, mais aussi sur l'intégration, dans leurs productions, de matières ou de tonalités nouvelles, du côté des sciences humaines chez Hélène Gaudy et d'une déhiérarchisation culturelle et stylistique chez Maylis de Kerangal. *Inculte* semble ainsi avoir étendu l'empan littéraire de ses auteurs et, grâce à la « prise de confiance » évoquée par la romancière, permis à ses auteurs de *s'autoriser*, pour reprendre un verbe souvent utilisé chez eux : s'autoriser à mener des projets littéraires ambitieux, s'autoriser à hybrider l'écriture à des matières considérées comme non-littéraires, par leur degré de technicité ou par leur trivialité.

La participation au collectif a ainsi joué pour beaucoup d'entre eux un rôle moteur dans l'écriture de leur œuvre, à l'image d'*Une île, une forteresse* d'Hélène Gaudy²⁰. La mention « Inculte » semble en effet intervenir à chaque étape de sa réalisation. Le collectif a d'abord joué comme « déclencheur objectif du livre²¹ », selon les mots d'Hélène Gaudy, qui s'est intéressée à Terezín pour la première fois dans le cadre de sa participation à la monographie inculte consacrée à l'œuvre de Sebald²², dont le roman *Austerlitz* prend cette ville pour décor. Alors en séjour à Prague, l'écrivaine s'était rendue une première fois à Terezín, avant d'y retourner une deuxième fois et de démarrer son projet sur cette ville tchèque, ancien ghetto juif durant la Seconde Guerre mondiale. L'expérience inculte a ensuite en partie déterminé les choix esthétiques du livre, comme l'explique Hélène Gaudy :

Sur un plan personnel, écrire depuis dix ans des textes courts pour la revue puis les ouvrages collectifs d'Inculte m'a permis d'expérimenter d'autres voix, de sortir de la forme romanesque, pour mieux y revenir aussi. De me lancer dans des textes plus hybrides, où

¹⁹ Nathanaël Gobenceaux, « Convergences rabelaisiennes. Entretien avec Hélène Gaudy », *livre.ciclic*, 10 avril 2017, <http://livre.ciclic.fr/actualites/convergences-rabelaisiennes-entretien-avec-helene-gaudy> [consulté le 2 octobre 2017].

²⁰ On pourrait aussi citer *La Dissipation* (2018) de Nicolas Richard, dont le projet a été inspiré à son auteur par Jérôme Schmidt.

²¹ Cf. Annexes, « Entretien avec Hélène Gaudy ».

²² Collectif, *Face à Sebald*, Paris, Inculte, 2011. Il est à noter que cette monographie prolongeait le numéro 1 de la revue *Inculte*, dont le dossier portait sur l'écrivain allemand.

l'on fait rentrer l'histoire, la politique, où l'on se frotte à d'autres domaines. Sans ces expériences, je n'aurais certainement jamais écrit *Une île, une forteresse*²³.

C'est grâce notamment à l'expérience inculte et aux expérimentations tentées dans la revue qu'Hélène Gaudy est allée, avec ce livre, vers le genre de l'enquête et du récit documentaire et vers une écriture en inculte. L'activité collective a ainsi ouvert un champ d'expérimentation décisif pour son autrice, lui permettant de s'emparer de différents savoirs et de mêler, comme elle le fait dans son livre, observations de terrain, notations historiques et géographiques, entretiens avec des témoins, fragments autobiographiques. Sa contribution au deuxième volume des *Devenirs du roman*, « Sur les lieux : construire, fabriquer, se repérer, arpenter », contient des extraits du futur récit et apparaît comme un point d'étape réflexif dans l'écriture de son enquête, deux ans avant sa publication, confirmant l'importance de cet espace commun de création et de réflexion esthétiques. Le livre est logiquement publié au sein de la maison d'édition Inculte : d'abord pensé pour une collection sur les lieux, avant que l'éditeur ne soit placé en liquidation, il paraît finalement au sein d'Inculte/Dernière Marge en 2016, alors même qu'Hélène Gaudy est désormais éditée chez Actes Sud. Le travail éditorial est en outre mené par Mathieu Larnaudie, à la fois éditeur d'Inculte et membre du collectif²⁴. Décisive dans le projet, dans son écriture et dans son édition, la référence à Inculte encadre ainsi l'objet livre d'*Une île, une forteresse*, depuis le label éditorial présent sur la couverture, aux mentions de la monographie sur Sebald dans le corps du texte, jusqu'aux remerciements, adressés au collectif et à Mathieu Larnaudie.

2. Bibliothèque partagée et pratiques d'entre-lectures

La camaraderie inculte, amorcée avec l'activité revuiste, se structure donc d'abord autour de ces deux activités complémentaires, de lecture et d'écriture. Elles engagent deux gestes importants, que nous souhaiterions analyser : la constitution d'une *bibliothèque partagée* et l'instauration de *pratiques d'entre-lectures*. S'ils ne sont pas ritualisés ou institutionnalisés, ils n'en sont pas moins récurrents et tout à fait centraux au sein du collectif. Le groupe est pour ses membres un vecteur de diffusion et de circulation d'œuvres et

²³ Dominique Aussenac, « L'Enfer du décor. Entretien avec Hélène Gaudy », *Le Matricule des Anges*, n°175, juillet-août 2016, p. 34.

²⁴ À propos de cette relecture par Mathieu Larnaudie, Hélène Gaudy déclare : « Et puis quand même, même s'il n'y a pas eu de refonte en profondeur du texte, il m'a encouragée à aller un peu plus loin dans des domaines où je ne m'autorisais pas forcément à aller. Notamment dans la subjectivité des points de vue. C'est vrai que c'est un livre où j'étais un peu frileuse parce que c'est un sujet douloureux, qu'on se retrouve à parler de gens encore vivants, qui vous livrent leur témoignage, et j'avais beaucoup de scrupules à les décrire le plus délicatement possible, trop, par moments. Je pense qu'il m'a aidée à oser un peu plus affirmer un point de vue » (Cf. Annexes, « Entretien avec Hélène Gaudy »).

d'auteurs, aboutissant à la formation d'une sorte de corpus inculte ou, comme l'écrivait de façon ironique Hadrien Laroche dans la revue, de « panthéon Inculte²⁵ ». Oliver Rohe confiait ainsi à Thierry Guichard : « C'est par Inculte que les lectures importantes me sont venues, comme Claude Simon, Faulkner...²⁶ ». Pour Hélène Gaudy, qui n'a pas suivi de cursus universitaire en lettres, la participation au collectif semble avoir joué un rôle de compensation :

Quand je suis arrivée, je sortais de mes études qui en plus n'étaient pas des études de lettres donc je n'ai pas étudié ces auteurs à la fac, contrairement à la majorité d'entre eux²⁷.

Maylis de Kerangal présentait même, lors d'une émission sur France Culture, la lecture de Claude Simon comme un « prérequis²⁸ » à la participation au collectif, un rite d'initiation tacite pour ses membres. Jérôme Schmidt y voit plutôt une pratique amicale banale, entraînant, au sein du groupe, certains effets de mode :

Il y a eu des modes. À un moment, par exemple, tout le monde lisait Claude Simon. Ça nous faisait marrer. Deleuze est aussi central. Au début tout le monde lisait Thomas Bernhard, Musil... C'est vraiment un truc d'amitié. Quand vous êtes avec vos amis, vous parlez d'un bouquin que vous avez lu et tout le monde le lit. Chacun a aussi un peu son dada. Mais Sebald, tout le monde était dessus à un moment aussi. C'est pour ça aussi qu'on avait fait des monographies : *Face à Sebald*, *Face à Lamarche-Vadel*...²⁹

Loin de constituer un acte de lecture imposé, ritualisé et unanime, ces gestes de transmission et de circulation obéissent plutôt à des logiques informelles³⁰, se font au gré des affinités interpersonnelles et selon des rythmes et des modes d'appropriation propres à chaque membre. Mais ils sont indissociables, comme l'indique la référence de Jérôme Schmidt aux

²⁵ Hadrien Laroche, « Marcel Duchamp : la machine à signatures ou "changer de nom tout simplement" », *Inculte*, n°18, octobre 2009, p. 63.

²⁶ Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », *Le Matricule des Anges*, n°132, avril 2012, p. 19.

²⁷ Cf. Annexes, « Entretien avec Hélène Gaudy ».

²⁸ Expression utilisée par Maylis de Kerangal à propos de la lecture de Claude Simon pour son entrée dans le collectif (« Maylis de Kerangal : "Je pense que je n'ai pu écrire que parce que j'ai lu" », *Les Masterclasses*, émission animée par Arnaud Laporte, France Culture, 17 juillet 2017).

²⁹ Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt ».

³⁰ Ils prennent pour appui la préparation de la revue et des ouvrages collectifs, les discussions informelles mais aussi parfois les rencontres en librairie, en particulier à la librairie Charybde qui a proposé à plusieurs incultes, lors des soirées intitulées « libraire d'un soir », de venir présenter quelques-uns des livres qui les ont marqués. Nicolas Richard explique ainsi avoir été « passionné » par les lectures proposées par Maylis de Kerangal lors de cette soirée : « Surtout Maylis, j'ai lu tous ses livres, je suis allé voir deux fois la pièce inspirée de *Réparer les vivants*, je suis allé la voir plusieurs fois en librairie présenter des textes. Elle était dans le XII^e arrondissement, à la librairie Charybde où il y a cette belle formule : l'invité, une fois par mois, parle des bouquins qui l'ont marqué mais n'ont pas de rapport avec lui. J'étais passionné par les bouquins qu'a présentés Maylis » (Cf. Annexes, « Entretien Nicolas Richard »).

monographies publiées par Inculte, de pratiques d'écriture, collectives et individuelles, dont ils ont été tantôt l'aboutissement tantôt le déclencheur. Les dossiers de la revue consacrés à Sebald (n°1), Deleuze (n°14) ou David Foster Wallace (n°18), les monographies (*Face à Pynchon*, *Face à Lamarche-Vadel*, *Face à Sebald*), dont certains articles sont écrits par des membres d'Inculte, tout comme, dans une moindre mesure, le calendrier de publication des rééditions de *L'Arc*³¹ dessinent en creux ce parcours de lecture électif et collectif. Ils composent un autoportrait du lecteur inculte et constituent un geste d'affiliation symbolique du groupe³². Tout cela joue en retour sur les œuvres individuelles de ses membres, que ces lectures en constituent une amorce possible, comme ce fut le cas de la découverte de Sebald pour Hélène Gaudy, ou qu'elles permettent l'élucidation philosophique et esthétique de leurs enjeux, comme en témoigne le texte d'Arno Bertina, « À l'insu de mon plein gré ou Deleuze est une fleur », décrivant l'importance d'Inculte dans sa découverte du philosophe et des affinités que ses romans entretiennent avec ses concepts.

La constitution de cette bibliothèque collective est inséparable des pratiques d'entrelectures des œuvres des membres d'Inculte. Mathieu Larnaudie décrit ainsi en premier lieu le collectif comme un « compagnonnage de lecture³³ » et fait même de cette activité, dans un texte écrit pour le festival du premier roman de Chambéry (2017), la genèse de la revue et de l'amitié qui unit désormais ses membres :

Nous nous rendons compte, en nous apprêtant à nous rendre à Chambéry, que la joyeuse bande qui s'appelle « inculte » a un rapport fort avec l'idée de premier roman : c'est que pour nous, tout vient de là. Lorsque nous nous sommes rencontrés, la plupart d'entre nous n'avions en effet sorti qu'un seul livre. C'est sur la base de cette lecture mutuelle, encore fragile mais farouchement enthousiaste, que notre amitié et notre travail commun se sont noués³⁴.

Pour Mathieu Larnaudie, cet acte de lecture a d'abord été décisif pour la sélection des auteurs contactés pour participer aux premiers numéros de la revue, comme il l'explique lors de la journée d'étude *Auteurs en scène* en 2016 :

On a mis sur un petit bout de papier une certaine liste de noms d'auteurs, de jeunes auteurs de préférence, que nous lisions et dont nous avons fait la rencontre d'abord par le biais de

³¹ Le choix de rééditer en premier le numéro consacré à Gilles Deleuze en dit long sur l'intérêt collectif porté au philosophe.

³² Ce qui ne signifie pas une unanimité des goûts littéraires des incultes, comme le montre l'exemple de Claro, refusant de participer à la monographie *Face à Lamarche-Vadel*.

³³ Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

³⁴ Notice de présentation du collectif Inculte, « Festival du premier roman », Chambéry, 2017, <http://www.festivalpremierroman.com/ED30/fr/le-collectif-inculte> [consulté le 14 juin 2017].

leurs livres et, éventuellement, aussi humainement, parmi lesquels figuraient des gens comme Arno Bertina, Mathias Énard, François Bégaudeau et donc ce sont ces personnes-là qu'on a ensuite contactées³⁵.

Pour Arno Bertina au contraire, rectifiant les propos de Mathieu Larnaudie lors de cette journée, ces pratiques d'entre-lectures n'ont vraiment commencé qu'une fois la revue lancée :

On est devenu amis en faisant la revue et même, pour caricaturer encore plus et forcer le trait, on a commencé à se lire en faisant la revue, c'est-à-dire que, oui, il y en avait peut-être un ou deux qui avaient lu tel ou tel livre, mais ce n'est vraiment pas ça le cœur du problème [...] ³⁶

Dans « Pratique du soupirail », un texte écrit à l'occasion de la publication de l'ouvrage collectif consacré à Arno Bertina, Oliver Rohe raconte les conditions de naissance de cette amitié par lecture mutuelle :

L'amitié profonde qui nous lie depuis plus de dix ans, Arno Bertina et moi-même, a ceci de particulier qu'elle est née après que nous nous sommes lus. Les mots que nous nous étions à l'époque échangés à propos de nos livres respectifs échappaient me semble-t-il à la complaisance, au souci légitime du réconfort, qui parfois vient avec l'amitié. J'ai la conviction que nous avons su garder intacte, exempte de flatterie comme de sévérité malveillante, la qualité du jugement que nous portons mutuellement sur nos textes³⁷.

Le titre même de cette contribution, qui esquisse un imaginaire littéraire de la bohème, dit bien l'ancrage historique de cette pratique d'entre-lectures. Elle est au cœur de la sociabilité cénaculaire, qui s'inscrit, d'après Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, dans « la grande tradition romantique des lectures en cercle restreint avant publication³⁸ ». Dans *La Querelle de la camaraderie littéraire*, Anthony Glinoyer précise leur fonctionnement :

Le cénacle devient de ce fait un lieu de galvanisation : chaque lecture, sorte de rite de passage pour les jeunes poètes, s'achève sur un concert d'exclamations louangeuses et de congratulations, parfois surjouées, donnant une quantité infinie de blé à moudre aux ennemis de la "camaraderie littéraire"³⁹.

Si les pratiques de lecture incultes sont bien loin de ces rituels théâtralisés des cénacles du XIX^e siècle, privilégiant la lecture silencieuse et solitaire aux déclamations orales et collectives, se fondant davantage sur la discussion et le commentaire que sur le « concert d'exclamations », elles n'en jouent pas moins un rôle décisif de formation, de galvanisation et d'entraide précieux. Elles expriment, selon d'autres modalités, une admiration mutuelle entre

³⁵ Aurélie Adler, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

³⁶ *Id.*

³⁷ Oliver Rohe, « Pratique du soupirail », in Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina, op. cit.*, p. 89.

³⁸ Anthony Glinoyer, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 312.

³⁹ Anthony Glinoyer, *La Querelle de la camaraderie littéraire, op. cit.*, p. 44.

les membres du collectif⁴⁰. Ces actes de lecture collectifs engagent des modalités diverses d'un livre et d'un auteur à l'autre : elles peuvent se faire à l'écrit ou à l'oral, mobiliser un ou plusieurs relecteurs, influencer plus ou moins fortement sur la rédaction du texte et osciller de la relation la plus formelle, celle d'éditeur à édité dont témoigne l'exemple d'*Une île, une forteresse*, à la plus informelle, d'ami à ami. Surtout, elles interviennent à différentes étapes de la production du texte : depuis sa phase d'écriture et de production, jusqu'à sa publication. Mathieu Larnaudie revient ainsi sur l'importance de cette phase de lecture avant publication, notamment dans les premières années d'existence du collectif, à travers l'exemple de son roman *Strangulation* :

Strangulation par exemple, j'avais eu la drôle d'idée de le publier chez Gallimard, ce dont je me repentirai jusqu'à la fin de mes jours, mais disons qu'heureusement qu'Arno [Bertina] l'avait lu, parce qu'en fait, le travail éditorial, c'est avec lui que je l'ai fait. Il n'a pas bouleversé mon texte, mais la vraie discussion sur le texte, c'est avec lui que je l'ai eue⁴¹.

La lecture d'Arno Bertina a ainsi servi de substitut à l'instance éditoriale défaillante. Pour l'écriture de *La Dissipation*, commandée par Jérôme Schmidt pour Inculte, Nicolas Richard a quant à lui sollicité Claro et Maylis de Kerangal à différentes étapes de la rédaction :

[...] j'ai fait lire *La Dissipation* avant publication à Maylis. Je ne l'ai pas fait lire à 36000 personnes. Trois temps : je l'ai fait lire à trois personnes à chaque fois. Il y a très peu de lecteurs, mais je voulais que ce soit des lectures qualitatives. Il me semble qu'au premier plan parmi les incultes, il y a eu Claro, et au dernier plan, avant publication, je l'ai fait lire à Maylis et ça m'a suffi. Ce sont des lectures précieuses⁴².

À ces « lectures qualitatives », intervenant avant l'édition du livre et pouvant influencer plus ou moins profondément sur son écriture, il faut ajouter les lectures après publication, également commentées par Nicolas Richard durant cet entretien :

Mais il y a le fait que je suis curieux quand un bouquin de Bertina sort, ou de Larnaudie. Je ne les lis pas tous, mais des fois je me précipite dessus, des fois je laisse passer un peu de temps. Larnaudie, je l'ai entendu sur France Inter il y a dix jours, je lui ai envoyé un message dans l'après-midi, je recevais le bouquin le lendemain et je l'avais lu deux jours après⁴³.

⁴⁰ Dans un entretien pour *D-Fiction*, Oliver Rohe déclarait ainsi à propos des incultes : « Les écrivains que vous venez de citer figurent parmi les jeunes auteurs français dont j'admire le travail. C'est peut-être pour cette raison-là d'ailleurs que nous sommes tous devenus amis et que la revue Inculte a été possible » (Caroline Hoctan, Jean-Noël Orongo, « Entretien avec Oliver Rohe », art. cit.).

⁴¹ Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

⁴² Cf. Annexes, « Entretien avec Nicolas Richard ».

⁴³ *Id.*

Ces lectures après publication, au-delà de l'acte de lecture solitaire, s'insèrent dans toutes sortes de pratiques et de sociabilités, comme le montre l'exemple de Nicolas Richard, assistant aux rencontres en librairie ou écoutant les interviews de ses camarades du collectif. Mathieu Larnaudie reconnaît une même curiosité, plus ou moins immédiate, qui tend même chez lui à l'exhaustivité :

Il y a deux temps de lecture, celui qui précède la parution et celui qui la suit. Les livres publiés par les incultes, je les ai tous lus. Peut-être qu'un ou deux m'ont échappé, mais sincèrement je ne crois pas. Il y a un compagnonnage de lecture qui n'est pas sans provoquer inévitablement des influences, et celles-ci sont totalement assumées, car ces démarches et ses œuvres m'ouvrent à ce dont je suis le contemporain, elles contribuent à façonner ma sensibilité⁴⁴.

Ce « compagnonnage » rejaillit, on le voit, non seulement sur l'œuvre de l'auteur lu mais aussi sur celle de l'auteur lisant, dans un jeu de réverbération esthétique.

Le collectif a été un lieu de formation décisif pour ses membres, dont beaucoup était primo-romanciers au moment de leur intégration. Il a favorisé leur émergence, en les faisant exister au sein d'un réseau d'auteurs et en développant leurs pratiques de lecture et d'écriture dans le cadre de la revue *Inculte*. Mais cette camaraderie ne se vit pas seulement dans le secret du groupe et des relations interpersonnelles qui unissent ses membres, elle s'expose dans l'espace même du texte et sur la scène littéraire, engageant toutes sortes de sociabilités qui font du collectif un vecteur de visibilité au sein du champ littéraire.

II. Le collectif comme mode de visibilité dans le champ littéraire

À l'heure de la « littérature exposée⁴⁵ », les lieux et les modes de présence de l'écrivain se sont multipliés. Acteur décisif du marché culturel, il se trouve de plus en plus sollicité, au gré des rencontres en librairie, des festivals et des résidences, dont les enjeux sociaux, symboliques mais aussi économiques sont importants. Une nouvelle camaraderie s'invente dans ce maillage culturel dense et se manifeste, entre les membres du collectif, par une mobilisation à la fois physique et numérique et par des gestes de légitimation croisés. Se constitue ainsi un réseau de solidarité et d'amitié, qui déborde le cadre même du collectif, et permet à ses auteurs d'intensifier leur présence sur la scène littéraire et de renforcer leur

⁴⁴ Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

⁴⁵ Voir Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal (dir.), « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n°160, décembre 2010.

visibilité au sein d'un champ où l'existence d'un auteur dépend de plus en plus de sa capacité à apparaître.

1. Posts, postfaces et remerciements : contours d'une camaraderie critique

Les pratiques d'entre-lectures des incultes, loin de se cantonner à la sphère privée des discussions et des échanges de mails, se rendent également visibles dans le texte et hors du texte, engageant ainsi des effets de légitimation et de publicité réciproques. Cette camaraderie scripturale et critique se rend d'abord visible dans les marges du livre (dédicaces, remerciements, postfaces...), campant les contours d'une communauté inculte dans le paratexte. L'ami est ainsi parfois le destinataire du livre : Arno Bertina dédicace *Je suis une aventure* à Oliver Rohe et Claro *Black Box Beatles* à Mathias Énard, tandis que Mathieu Larnaudie prend Claro pour destinataire de « Premier rôle », texte écrit dans la monographie *Face à Lamarche-Vadel*⁴⁶. Il est plus souvent mentionné dans les remerciements, qu'ils soient collectifs, adressés à Inculte dans son ensemble, ou individuels. Arno Bertina remercie ainsi, à la fin de *Je suis une aventure*, les « incultes qui m'ont fait boire⁴⁷ », Hélène Gaudy les « éditions incultes, pour les expériences partagées⁴⁸ » dans *Une île, une forteresse*, Mathieu Larnaudie « tous les membres du collectif inculte⁴⁹ » à l'occasion de *Notre désir est sans remède*, Oliver Rohe le « grand joyeux A.B. [Arno Bertina]⁵⁰ » au début d'*Un peuple en petit* tandis que Claro rend hommage aux « incultes, mes inévitables⁵¹ » dans *Tous les diamants du ciel*. Lorsqu'ils sont individuels, les remerciements témoignent en creux des différents degrés affinitaires qui unissent les membres du collectif. Ainsi de la relation privilégiée entre Mathias Énard et Claro, qui se lit dans les remerciements réciproques adressés au fil des livres. Outre la dédicace de *Black Box Beatles*, Claro remercie ainsi Mathias Énard dans ses deux romans *Tous les diamants du ciel* et *CosmoZ*, tandis que ce dernier lui rend hommage à la fin de *Zone* :

⁴⁶ Mathieu Larnaudie, « Premier rôle », *Face à Lamarche-Vadel*, Paris, Inculte, 2009, p. 343. Cette dédicace est sans doute ironique de la part de Mathieu Larnaudie, Claro ayant refusé de participer à la monographie sur cet auteur.

⁴⁷ Arno Bertina, *Je suis une aventure*, Paris, Verticales, 2012, p. 492.

⁴⁸ Hélène Gaudy, *Une île, une forteresse*, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁹ Mathieu Larnaudie, *Notre désir est sans remède*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 231.

⁵⁰ Oliver Rohe, *Un peuple en petit*, Paris, Gallimard, 2009, p. 9.

⁵¹ Claro, *Tous les diamants du ciel*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2015 [2012], p. 251.

Merci à Barbara, à Pierre le Grand, au Rat Pack en entier et à Claro qui, en plus de l'amitié, du gîte et du couvert, m'a offert les deux pages du journal retrouvé de Francesc Boix⁵².

L'ami est ainsi remercié pour sa contribution au roman, à travers le journal de Francesc Boix intégré au texte, et pour son aide matérielle (« du gîte et du couvert ») qui esquisse le devenir-communautaire du collectif Inculte. Cet éloge de l'amitié tissé dans les marges du livre se prolonge dans le portrait de Mathias Énard que dresse Claro pour le site *D-Fiction*⁵³. C'est encore sous le signe de l'amitié qu'Arno Bertina place la postface écrite pour *Pôle de résidence momentanée* de Mathieu Larnaudie, intitulée « Habiter un espace incertain : l'amitié ». Publié en 2007, ce récit est le deuxième livre de Mathieu Larnaudie, paru cinq ans après le premier, suite à des difficultés éditoriales qui ont retardé l'émergence de l'écrivain. Arno Bertina est, au moment où paraît l'ouvrage, un auteur légitimé, dont le premier roman a été remarqué et dont le plus récent, *Anima Motrix*, paru chez Verticales, marque une nouvelle étape de sa trajectoire, qui lui vaut notamment de faire la une du *Matricule des Anges* en novembre 2006. L'exercice de la postface, plus imposant que la dédicace ou les remerciements, vient ainsi épauler le texte et son auteur. Il constitue à la fois un acte de commentaire et d'interprétation et un geste de légitimation, Arno Bertina disposant alors d'un niveau de reconnaissance supérieur à celui de Mathieu Larnaudie. Toutes ces marques d'amitié littéraires s'inscrivent dans une histoire longue dont Anthony Glinoyer a analysé les commencements. Dans son étude des cénacles, le chercheur montre en effet comment les « marques paratextuelles⁵⁴ » accordent une place de plus en plus importante au camarade et à l'ami, au détriment des figures du mécène et du protecteur qui tendent à s'estomper avec l'ère post-révolutionnaire :

Il [*le camarade*] intervient en définitive à toutes les étapes de la création, et les marques paratextuelles en tous genres viennent affirmer cette redistribution : au sein du cénacle, les pairs succèdent aux donateurs, les amis aux protecteurs, et c'est à eux qu'on dédie exclusivement. L'œuvre a été conçue au foyer du cénacle, elle en émane : ce n'est que justice si le poète honore sa dette envers son mentor collectif.

[...]. En transformant le texte et ses seuils en actes performatifs, en multipliant à l'infini les renvois, les citations, les hommages et les éloges aux membres de sa tribu, le poète confirme la communauté qu'il forme avec eux : il les reconnaît comme ses pairs, ses amis et ses modèles.

La sociabilité privée du cénacle ne cesse donc de manifester à l'extérieur la solidarité qui l'anime⁵⁵.

⁵² Mathias Énard, *Zone*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2010 [2008], p. 519.

⁵³ Claro, « Mathias Énard », *D-Fiction*, 1 juillet 2010, <http://d-fiction.fr/2010/07/mathias-Énard/> [consulté le 20 juillet 2017].

⁵⁴ Anthony Glinoyer, *La Querelle de la camaraderie littéraire*, op. cit., p. 19.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

Si ces jeux de renvois et d'hommage sont devenus habituels depuis l'époque romantique, s'ils se font peut-être moins enflammés et engagent des effets de reconnaissance moins décisifs, ils continuent d'inscrire l'œuvre produite dans le sillage d'un réseau d'auteurs et de « manifester à l'extérieur la solidarité » qui anime le collectif. Ils jouent aussi, au sein d'un groupe qui se refuse à tenir une liste de membres, comme des marques d'appartenance et de reconnaissance mutuelle.

Cette solidarité se manifeste aussi à travers les commentaires, les citations et les hommages que les incultes s'adressent les uns aux autres dans leurs livres, dans la presse ou sur Internet. Elle fonde ce qu'Anthony Glinoeer a appelé, pour le contexte cénaculaire du XIX^e siècle, une « camaraderie critique » dont le contemporain offre le cadre renouvelé. Elle peut aller de la simple mention ou citation de l'œuvre d'un membre du collectif⁵⁶, au commentaire plus détaillé, voire à l'hommage ou à l'éloge. Des intertextualités amicales se tissent au sein des livres des incultes, esquissant les contours d'une œuvre en réseau, d'un corpus collectif, comme le montre le choix des auteurs d'*Une année en France* de citer un long extrait du récit *Du Bruit* de Joy Sorman⁵⁷. Ces exemples confirment que la pratique d'entre-lectures peut se rendre visible au sein du texte, jusqu'à en former la matière même. Citations et commentaires apparaissent également dans les entretiens que donnent les incultes. Interrogé par Laure Limongi en 2013, Stéphane Legrand fait ainsi un éloge appuyé de deux de ses camarades du collectif, Arno Bertina et Mathieu Larnaudie :

J'aurais encore plus de mal sur ce thème à ne pas me référer à un grand livre, celui de Mathieu Larnaudie (c'est un ami, mais ça n'empêche pas son livre d'être grand) : *Les Effondrés*, un livre sur la crise économique certes, mais surtout sur l'effondrement d'une idéologie, c'est-à-dire d'un langage et peut-être du langage. [...]
Attention, je sais bien qu'il existe des écrivains joyeux. Je pense par exemple à Arno Bertina, dont chaque ligne exsude la jouissance d'écrire, et une jouissance saine, libre, pas la jouissance mesquine de la cruauté et du sarcasme, comme chez moi. Mais si on lit les plus grands livres d'Arno (mettons *Anima Motrix* et tout récemment *Je suis une aventure*, qui est un chef d'œuvre)⁵⁸ [...]

Le ton dithyrambique (« grand livre », « les plus grands livres », « chef d'œuvre ») interroge sur la nature de cette critique et la difficile distinction, déjà soulignée par Anthony Glinoeer et

⁵⁶ Arno Bertina mentionne, en note de son article « Le commun des poètes », le roman d'Oliver Rohe pour expliciter l'expression d'Hölderlin : « La citation est de Hölderlin. Oliver Rohe en a fait le titre d'un de ses romans, qui a paru en 2009 » (Arno Bertina, « Le commun des poètes », *Critique*, n°841-842, 2017, p. 553).

⁵⁷ François Bégaudeau, Arno Bertina, Olive Rohe, *Une année en France: référendum/banlieue/CPE*, Paris, Gallimard, 2007, p. 145.

⁵⁸ Laure Limongi, « Entretien avec Stéphane Legrand », *La Revue littéraire*, n°53, 28 février 2013, <https://laurelimongi.com/2013/02/28/stephane-legrand-entretien/> [consulté le 18 août 2017].

Vincent Laisney, entre « critique de complaisance » et « critique d'admiration⁵⁹ ». Sans doute procède-t-elle davantage de l'attention particulière que les incultes portent aux productions des autres membres du collectif et de l'affinité intellectuelle et esthétique produite par plus de quinze ans de travail et de fréquentation commune. Elle n'en induit pas moins des effets de légitimation, même minimes, pour les œuvres et les auteurs ainsi mis en lumière. L'enquête menée par *Télérama* en 2009, qui invitait cent écrivains français à dévoiler leurs dix livres préférés le démontre bien. Sur les dix livres cités par Oliver Rohe, cinq sont signés d'un membre du collectif Inculte : *Anima Motrix* d'Arno Bertina, *Zone* de Mathias Énard, *Madman Bovary* de Claro, *Strangulation* de Mathieu Larnaudie et *Dans la diagonale* de François Bégaudeau⁶⁰. Cités aux côtés des œuvres de Claude Simon ou de Pierre Michon, ces romans se voient ainsi légitimés, voire, dans une certaine mesure, classicisés.

Cette camaraderie critique peut encore prendre la forme de la chronique littéraire. Il s'agit alors d'accompagner la publication du livre d'un autre membre du collectif et d'améliorer ainsi son exposition. Cependant, alors que la connivence critique reposait largement, au XIX^e siècle, sur la collusion entre journalistes et écrivains, elle se manifeste plutôt sur les pages personnelles des membres du collectif, blogs ou publications Facebook, dessinant sur la Toile la trame numérique de leur amitié⁶¹. Sans doute soucieux d'éviter les accusations de favoritisme et de copinage, les incultes, lorsqu'ils se font chroniqueurs dans la presse à l'image de Claro, Mathias Énard ou Maylis de Kerangal pour *Le Monde des livres*, ne s'attardent pas sur les œuvres de leurs camarades du collectif. Sur son blog *Le Clavier cannibale* en revanche, Claro leur accorde une place plus importante, comme si le support numérique et sa dimension personnelle autorisaient plus aisément de telles manifestations de solidarité. Claro promeut ainsi les productions collectives, saluant la publication de la revue⁶²,

⁵⁹ Anthony Glinoe, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 450.

⁶⁰ On peut noter toutefois qu'au moment de l'enquête, François Bégaudeau avait déjà quitté le collectif. Voir « 100 écrivains français dévoilent leurs 10 livres préférés », *Télérama*, 19 mars 2009, <https://www.telerama.fr/livre/100-ecrivains-francais-devoilent-leurs-10-livres-preferes,40786.php> [consulté le 15 septembre 2015].

⁶¹ Sur ces nouvelles formes de littérature en réseau, voir notamment Oriane Deseilligny, Sylvie Ducas (dir.), *L'Auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « orbis litterarum », 2013.

⁶² Claro, « Quand le 20 est tiré », *Le Clavier cannibale*, 24 janvier 2011, <https://towardgrace.blogspot.com/2011/01/quand-le-20-est-tire.html> [consulté le 18 février 2016].

des *Devenirs du roman*⁶³, du *Ciel vu de la terre*⁶⁴ ou encore d'*Une chic fille*, ainsi annoncée sur son blog le 10 janvier 2008 :

Mes petits camarades de la revue *Inculte*, ces fringants trublions qui ne reculent devant rien, viennent de commettre un ouvrage interlope qui rend tout *biopic* pipeule désormais risible. Ils se sont emparés d'une icône dont j'ignorais tout, une certaine Anna Nicole Smith, malheureusement DCD, et lui ont brossé un CV diablement inventif. Aux manettes de cette farce tragicomice: François "Multiplatine" Bégaudeau, Arno "Bogosse" Bertina, Maylis "Smiley" de Kerangal, Hélène "Choupine" Gaudy, Marie Hermann, Mathieu "Top-Gun" Larnaudie, Julien Morello, Christophe Paviot, Nicolas "Moustachio" Richard, Oliver "Nach Berlin" Rohe, Jérôme "Face de Cœur" Schmidt, Joy Sorman et Xavier Tresvaux. Espérons que l'affligeante revue *Bordel* ne se fende pas d'une bio-fake de Carla Brunozy...⁶⁵

L'emphase du propos, volontairement hyperbolique, manifeste de façon quasi-parodique cette amitié littéraire, qui prend des airs, à lire les surnoms donnés par Claro à ses camarades, de *crew* musical, d'équipe sportive ou de héros de westerns, comme une façon de rendre hommage au livre chroniqué et à leurs auteurs, sans céder à la complaisance. Plusieurs billets de blog sont aussi consacrés aux œuvres individuelles⁶⁶ des membres du collectif, en particulier aux textes de Maylis de Kerangal⁶⁷. Au-delà de l'activité critique, l'auteur intervient pour défendre l'écrivaine des attaques qu'elle subit lors de la réédition d'*À ce stade de la nuit* en 2015. Intitulé « Millet : zéro nuance de gris », le billet de Claro publié 12 janvier 2016 est ainsi une réponse à l'article de Richard Millet « Pourquoi la littérature de langue française est nulle », publié cinq jours plus tôt dans *Le Point* et qui ciblait particulièrement l'autrice d'*À ce stade de la nuit*, qualifiée notamment de « Zola femelle⁶⁸ ». Claro lui répond en suivant la même veine pamphlétaire, recourant volontiers à l'attaque *ad hominem*

⁶³ Claro, « Que sont les romans devenus ? », *Le Clavier cannibale*, 19 mars 2014, <https://towardgrace.blogspot.com/2014/03/que-sont-les-romans-devenus.html> [consulté le 19 février 2016].

⁶⁴ Claro, « Le ciel, à la limite », *Le Clavier cannibale*, 22 mars 2011, <https://towardgrace.blogspot.com/2011/03/le-ciel-la-limite.html> [consulté le 18 février 2016].

⁶⁵ Claro, « Sois chic (ça choque) », *Le Clavier cannibale*, 10 janvier 2008, <https://towardgrace.blogspot.com/search?q=top-gun> [consulté le 16 mai 2016].

⁶⁶ On songera par exemple à « Un bon coup de beat », publié le 15 septembre 2009, qui recense *Les Soniques* de Niccolò Ricardo (Nicolas Richard) et Caïus Locus, publié chez *Inculte*, <https://towardgrace.blogspot.com/2009/09/un-bon-coup-de-beat.html?q=coup+de+beat> [consulté le 19 août 2017]. On peut évoquer encore « À la recherche du tant perdu », publié le 3 avril 2010, qui chronique *Les Effondrés* de Mathieu Larnaudie, <https://towardgrace.blogspot.com/2010/04/la-recherche-du-tant-perdu.html?q=les+effondr%C3%A9s> [consulté le 17 juin 2018].

⁶⁷ On citera notamment : Claro, « Le Stade du Guépard », *Le Clavier cannibale*, 3 septembre 2014, <https://towardgrace.blogspot.com/2014/09/le-stade-du-guepard.html?q=ce+stade+de+la+nuit> [consulté le 20 janvier 2017]; Claro, « La danse des trajectoires : Opération Kerangal », *Le Clavier cannibale*, 20 janvier 2014, <https://towardgrace.blogspot.com/2014/01/la-danse-des-trajectoires-operation.html> [consulté le 12 janvier 2016].

⁶⁸ Richard Millet, « Pourquoi la littérature française est nulle », art. cit.

(« sexiste, raciste, réac⁶⁹ ») et au registre obscène (« S'imaginer au sommet de la dénonciation et de la vérité, alors qu'on racle la cuvette en se torchant avec ses pages⁷⁰ »). Cet épaulement numérique de l'écrivaine réactive les mécanismes de solidarité qui ont cours traditionnellement au sein des groupes littéraires en contexte polémique. *Le Clavier cannibale* n'est pas pour autant un blog inculte : tenu par un seul de ses auteurs, il n'accorde qu'une place secondaire, et inégale, aux œuvres du collectif et de ses auteurs. Il constitue pourtant, par son exposition, son ancienneté, la fréquence de ses publications et en l'absence de site Internet dédié au collectif, un des pôles numériques d'Inculte, relayant, avec plus ou moins d'exhaustivité, son actualité, les événements qui réunissent ses auteurs et certaines de leurs publications.

Les pages Facebook des écrivains sont l'autre lieu où se joue cette camaraderie en ligne⁷¹. Celle d'Arno Bertina par exemple fait la part belle aux publications des autres membres du groupe, même si leur recension est loin d'être exclusive et exhaustive. La rentrée littéraire 2019 est ainsi pour lui l'occasion de commenter la sortie de deux ouvrages de ses camarades, *Atmore Alabama* d'Alexandre Civico et *Un monde sans rivage* d'Hélène Gaudy. Les deux *posts*, publiés respectivement le 26 juillet et 10 juillet⁷², sont agrémentés d'une photographie de l'auteur tenant à la main le livre commenté, comme une façon de rappeler la solidarité du groupe, renforcée par les *likes* d'autres membres du collectif. Prises dans le bus ou dans la rue, elles rejoignent l'idéal bertinien d'un acte de lecture à l'air libre, engageant le corps de son lecteur et mené dans un lieu public plutôt que recroquevillé dans la sphère privée du bureau ou de la chambre. Prises sur le vif, elles accentuent l'impression d'une critique spontanée et enthousiaste et déjouent la pesanteur de l'hommage. D'autant plus, pour le livre d'Alexandre Civico, que sa recension se fait sur le mode humoristique, par une accumulation de *hashtags* mimant les codes de Twitter ou d'Instagram, et contrant ainsi, par l'ironie, l'accusation de connivence (« #moicestpaspareiljesuispistonné »). En répétant le mot « pépite » à deux reprises pour qualifier le roman et en citant certains de ses extraits, Arno

⁶⁹ Claro, « Millet : zéro nuance de gris », *Le Clavier cannibale*, 12 janvier 2016, <https://towardgrace.blogspot.com/search?q=Millet+z%C3%A9ro> [consulté le 10 avril 2017].

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ Pour une première approche méthodologique de l'analyse des « postures de l'auteur en réseau », voir Oriane Desseilligny, Sylvie Ducas, *L'Auteur en réseau, les réseaux de l'auteur, op. cit.* Sur la place de Facebook dans cette fabrique de l'auteur, on pourra consulter, à l'intérieur de ce volume, l'article de Flore Garcin-Marrou, « L'auteur et la mise en scène de soi sur Facebook : un nouveau théâtre ? » (*Ibid.*, p. 151-165).

⁷² Voir la page d'Arno Bertina sur Facebook, <https://www.facebook.com/arno.bertina> [consulté le 10 août 2019].

Bertina participe à la promotion de ce livre en voie de publication et ouvre du même coup l'espace d'une critique *en live* où se dessine, en commentaire, une communauté de lecteurs en cours ou à venir, accompagnée de quelques interventions de l'auteur. Le billet consacré à *Un monde sans rivage* d'Hélène Gaudy est plus directement élogieux : « C'est une merveille » écrit Arno Bertina, qui compare volontiers sa camarade d'Inculte à Pierre Michon, avant de citer deux pages du livre en guise d'illustration. Si Flore Garcin-Marrou interprète les réseaux sociaux comme une façon, pour l'auteur, de « se mettre numériquement en vitrine⁷³ », cette vitrine est aussi collective dans le cadre d'Inculte, offrant ponctuellement un espace de visibilité aux livres des camarades, en reprenant d'ailleurs certaines techniques de promotion éditoriale, comme le *teaser*, appuyées par l'effet d'autorité du pair et l'enthousiasme de l'ami. Loin de remplacer la mobilisation physique des membres du collectif, la mobilisation numérique l'encourage et la renforce. *Le Clavier cannibale*, tout comme les pages Facebook des incultes, annoncent leur présence aux événements auxquels ils sont conviés : festivals, résidences, rencontres en librairie ou à l'université. Ils servant ainsi de relais de communication à ces différentes manifestations, attestant du fait que la mobilisation du réseau inculte est aussi une mobilisation en réseau.

2. Festivals, résidences et rencontres en librairie : topographie de la camaraderie inculte

Les changements intervenus ces vingt dernières années dans les politiques culturelles ont profondément affecté le statut social de l'auteur. Toute une série de dispositifs tend à se développer au tournant des années 2000, accélérant la professionnalisation du métier d'écrivain et son autonomisation vis-à-vis de l'éditeur et de la forme-livre, comme l'écrit Olivier Bessard-Banquy dans *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005* :

Avec la Maison des écrivains, le système des bourses, des résidences qui s'étoffent un peu plus chaque année, l'auteur des années 1999-2000 s'autonomise par rapport à son éditeur, capitalisant le fruit des combats menés par tous ceux qui ont souhaité voir la professionnalisation des créateurs s'accélérer autant que possible. Ils sont toujours peu nombreux à pouvoir vivre de leur plume ; mais entre les ateliers d'écriture rétribués et les tournées de conférences rémunérées certains s'arrangent pour améliorer substantiellement leur ordinaire⁷⁴.

⁷³ Flore Garcin-Marrou, « L'auteur et la mise en scène de soi sur Facebook : un nouveau théâtre ? », in Oriane Deseilligny, Sylvie Ducas (dir.), *L'Auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, op. cit., p. 151.

⁷⁴ Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, op. cit., p. 278.

Cette évolution parachève le long combat mené par les créateurs et marque un changement dans les politiques culturelles qu'a bien analysé Lionel Ruffel Dans *Brouhaha. Les mondes du contemporain* :

Les politiques publiques s'appuient depuis longtemps sur une idée de la culture comme vecteur de cohésion sociale. Autrefois, cela passait par une approche monumentale et somptuaire, supposée faire sens commun pour la communauté. Désormais, ce sont au contraire des approches micropolitiques qui sont privilégiées, favorisant l'inscription des artistes et pourquoi pas des écrivains dans un tissu social donné⁷⁵.

Si l'écrivain a perdu de sa centralité dans le monde intellectuel et médiatique, sa présence se trouve paradoxalement décuplée : l'auteur est de plus en plus sollicité, pour une rencontre en librairie ou à l'université, une résidence, un festival ou un atelier d'écriture. Sa professionnalisation s'affirme ainsi, paradoxalement, hors de l'œuvre et aux dépens du livre, au risque de faire de l'écrivain un simple animateur culturel ou social. Cet inconfort positionnel de l'auteur est sensible dans l'introduction écrite par Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal pour le numéro 160 de la revue *Littérature* consacré aux « écritures contemporaines hors du livre⁷⁶ ». Ce qu'ils nomment « littérature exposée » y est décrit comme relevant à la fois d'un choix prometteur pour l'écrivain, investissant de nouveaux espaces et de nouvelles formes, promouvant une littérature qui ne se réduise pas à l'imprimé, et comme une contrainte imposée par l'industrie culturelle. Spectacularisé, le corps de l'écrivain se trouve ainsi de plus en plus requis pour répondre à ses exigences et à cette course à la visibilité qui lui est imposée. Visibilité qui est à la fois, pour les auteurs de l'article, « un principe esthétique et une condition sociale⁷⁷ », un « désir » de « proposer des pratiques singulières et mobiles⁷⁸ » hors du livre et une « nécessité⁷⁹ » qui contraint l'écrivain à intensifier sa présence dans l'agenda culturel pour des raisons à la fois économiques et symboliques. Dans ce nouvel état du champ, le collectif joue comme garantie supplémentaire de visibilité, par les événements qui lui sont consacrés et qui tendent à la création d'un auteur-collectif, parce qu'il peut servir de label pour des écrivains en voie de légitimation ou de reconnaissance et parce qu'il constitue un réseau de mobilisation sur la scène littéraire. Trois lieux nous semblent caractéristiques de cette topographie inculte : les rencontres en librairie, les résidences et les festivals.

⁷⁵ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, op. cit., p. 103.

⁷⁶ Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n°160, 2010, p. 3-13.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ *Id.*

1. Les rencontres en librairie : entre épaulement et promotions communes

Les rencontres en librairie constituent aujourd'hui un rituel important dans la promotion d'un livre. Essentiellement individuelles, elles portent parfois la trace d'une implication collective dans le cas des membres d'Inculte, en particulier lorsqu'elles sont organisées à Paris. Elles sont et ont été un moment important de la sociabilité du collectif, déterminant parfois une première rencontre entre futurs membres. Nicolas Richard raconte ainsi, dans l'entretien que nous avons mené avec lui, son premier contact avec Arno Bertina et Mathieu Larnaudie :

Ma première rencontre informelle avec ceux que j'ai ensuite identifiés comme des incultes, c'était en librairie dans le XX^e arrondissement, une rencontre avec Larnaudie et Bertina⁸⁰.

Ces rencontres témoignent de la constitution d'un réseau proto-inculte, encore lâche mais participant d'un même tissu de sociabilités. Par la suite, elles apparaissent comme un lieu de cristallisation d'une camaraderie inculte et un moment de rendez-vous ou de retrouvailles pour ses membres, comme l'explique encore Nicolas Richard :

À un moment on s'était dit qu'on allait faire un déjeuner inculte, les premiers mercredis midi de chaque mois : je crois qu'on l'a fait une fois, parce que de fait on est souvent en librairie, on est dans des rencontres, on a l'occasion de se voir. Et du coup, c'est presque un peu redondant de se dire formellement : « Allez, on va tous manger⁸¹ ».

Pour un groupe peu institutionnalisé comme Inculte qui se refuse à des formes de structuration trop nettes, ces rencontres constituent ainsi un rituel de sociabilité important, où se manifeste et se renoue l'intensité du réseau inculte. Elles sont en outre l'occasion d'exposer deux pratiques incultes que nous avons analysées précédemment : la constitution d'une *bibliothèque partagée*⁸² et l'instauration de *protocoles d'entre-lectures*.

⁸⁰ Cf. Annexes, « Entretien avec Nicolas Richard ».

⁸¹ *Id.*

⁸² C'est notamment le cas des invitations qui sont régulièrement faites aux auteurs du collectif Inculte de venir présenter leurs lectures favorites à la librairie Charybde (Paris). Le 10 octobre 2013, Mathieu Larnaudie et Oliver Rohe animent ainsi la soirée « Inculte, libraire d'un soir » (<https://www.youtube.com/watch?v=e-X9gYeuIYM> [consulté le 6 juin 2017]). Claro est « libraire d'un soir » le 5 mars 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=oNM3cUmhDIY> [consulté le 6 août 2018]), retenant, parmi ses huit livres, « À ce stade de la nuit », de Maylis de Kerangal. Cette dernière devient « libraire d'un soir » le 29 avril 2014 (https://www.youtube.com/watch?v=CT_Be5Eao0g [consulté le 6 août 2018]), Arno Bertina le 8 février 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=UZz3IJQ4n24> [consulté le 6 août 2018]), etc. Il est intéressant de noter que certains des auteurs incultes assistent aux soirées de leurs camarades, prolongeant la constitution de cette bibliothèque partagée dans l'espace public de la librairie, à l'image de Nicolas Richard. Claro consacre même, le 7 mai 2014, un billet de son blog à la soirée organisée à la librairie Charybde par Maylis de Kerangal, dans lequel il revient sur l'une des références de la rencontre, *À coups de points* de Peter Szendy, qu'il a lu « grâce à Maylis de Kerangal », témoignant à nouveau de cet archipel de lectures exploré collectivement. (Voir « Le point

Parmi ces événements, il faut distinguer ce qui relève d'une invitation collective, adressée à plusieurs auteurs d'Inculte, et d'une invitation individuelle à laquelle peuvent participer des membres du collectif en tant que spectateurs. Dans le premier cas, les écrivains du groupe viennent le plus souvent présenter un livre collectif publié chez Inculte⁸³. Il s'agit alors de mettre en corps la collectivité à l'œuvre dans le livre et de donner le maximum d'audience à la promotion de l'ouvrage par la pluralité des invités. En de plus rares occasions, la rencontre en librairie offre l'occasion d'une promotion collective d'ouvrages individuels de membres du groupe. Ce fut notamment le cas à deux reprises, en 2012 et en 2015, lors de la publication conjointe des romans de Claro, Mathias Énard et Mathieu Larnaudie. Une rencontre en compagnie des trois auteurs est ainsi organisée à la librairie Charybde le 11 octobre 2012⁸⁴, lors de la publication de *Tous les diamants du ciel*, *Rue des voleurs* et *Acharnement*, et le 9 septembre 2015⁸⁵, pour la sortie de *Crash-test*, *Boussole* et *Notre désir est sans remède*. La promotion conjointe de ces romans, si elle est favorisée par l'affection que se portent les trois membres du collectif, contribue à créer un effet inculte chez leur éditeur Actes Sud, conforme à sa politique d'investissement dans la maison Inculte et au recrutement de ses membres, en particulier Mathieu Larnaudie, Claro et Hélène Gaudy au tournant des années 2010. Pour les trois auteurs qui s'interrogent entre eux sur leur nouveau livre durant la soirée, c'est l'occasion de témoigner de l'amitié qui les unit et de mettre au jour, dans l'espace public de la librairie, les pratiques d'entre-lectures menées dans le cadre de discussions informelles ou de correspondances privées. En ce sens, les invités sont à la fois auteurs et lecteurs. L'enjeu est également symbolique : amis au sein du collectif, les trois écrivains n'en occupent pas moins des positions différentes. Mathias Énard, alors lauréat du Goncourt des Lycéens depuis 2010, bénéficie d'une solide réputation et d'un niveau de reconnaissance plus établi que Claro et Mathieu Larnaudie. Par cet événement collectif, il s'agit ainsi de faire bénéficier aux autres auteurs de la maison de la position avantageuse de Mathias Énard et de faire de ses lecteurs fidèles de potentiels lecteurs de Claro et de Mathieu Larnaudie. Il faut toutefois nuancer cette proposition de deux manières : d'une part, le public

sur la situation, par Peter Szendy (et grâce à Maylis de Kerangal)», *Le Clavier cannibale*, <https://towardgrace.blogspot.com/2014/05/le-point-sur-la-situation-par-peter.html?q=maylis+de+kerangal+charybde> [consulté le 16 juin 2017]).

⁸³ On peut penser, pour *En Procès*, aux rencontres organisées à la librairie Charybde le 5 juillet 2016 et à L'arbre à lettres le 31 mai 2016 avec Maylis de Kerangal, Hélène Gaudy, Claro, Mathieu Larnaudie, etc.

⁸⁴ Claro, Mathias Énard et Mathieu Larnaudie, « Rencontre », Librairie Charybde (Paris), 11 octobre 2012, <https://www.charybde.fr/o/blog/claro-mathias-Enard-et-mathieu-larnaudie-1> [consulté le 24 avril 2016].

⁸⁵ Claro, Mathias Énard et Mathieu Larnaudie, « Rencontre », Librairie Charybde (Paris), 9 septembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=BPZ4a6w8uwY> [consulté le 5 octobre 2016].

de la librairie Charybde est un public d'habitues et de connaisseurs, au fait de l'existence du collectif et de l'œuvre de ses membres. D'autre part, cette promotion commune peut aussi se faire au détriment des auteurs les moins reconnus, en éclipsant leur publication. La camaraderie inculte peut aussi se manifester par la présence d'un ou de plusieurs écrivains du collectif dans l'assistance. Cette mobilisation physique du groupe témoigne des logiques de solidarité qui ont cours au sein du collectif et de cette oscillation entre activités de lecture et d'écriture. Elle est un maillage supplémentaire à la réception des œuvres de chacun. La mobilisation numérique en est le prologue et le complément, les auteurs-spectateurs pouvant partager sur leur mur Facebook l'événement, le *liker* ou se noter comme participants, élargissant ainsi l'auditoire potentiel de la rencontre à leurs propres réseaux.

2. Résidences partagées

Les résidences constituent le deuxième lieu possible de cette camaraderie inculte. Depuis leur essor au tournant des années 2000, elles constituent en effet un vecteur de professionnalisation important pour les écrivains dont les ventes de livres restent bien souvent insuffisantes pour assurer la survie économique⁸⁶. Les incultes, qui entrent en littérature au tournant du siècle, sont contemporains de cet essor. Leur trajectoire et leur œuvre sont fortement liées aux résidences, qui ont fonctionné comme facteur de légitimation, densifiant leur réseau, garantissant un certain niveau de revenus et offrant, dans le meilleur des cas, les conditions matérielles favorables à l'écriture, fonctionnant en somme comme marque d'appartenance au monde littéraire. Au-delà de ces enjeux individuels, la résidence est aussi le lieu où peut se manifester la camaraderie inculte, que ce soit dans leur attribution, leur déroulement ou leurs implications, esthétiques notamment. Nous souhaiterions retenir deux exemples qui témoignent de ce devenir-collectif de la résidence chez Inculte.

Le premier concerne une résidence d'artistes effectuée par Arno Bertina et Mathieu Larnaudie au Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé (CNEAI) en 2008. Invités à réfléchir autour de la possibilité d'un baroque contemporain, ils font intervenir plusieurs écrivains ou universitaires, pour certains futurs membres du comité de rédaction d'*Inculte*, en particulier Stéphane Legrand, Johan Faerber, Bastien Gallet et Maël le Garrec. La résidence fonctionne donc à la fois comme lieu de mobilisation et de renforcement d'un réseau inculte. Elle nourrit aussi les productions communes : la revue témoigne par exemple de cette

⁸⁶ Pour une étude panoramique et internationale de ce phénomène, voir Carole Bisenius-Penin (dir.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles (2). Territoires et publics*, Éditions Universitaires de Lorraine, « Questions de communication », 2017.

expérience à travers l'article « D'un baroque *casual* et maso » écrit par Maël Le Garrec dans le numéro 17⁸⁷.

Plus remarquable est l'expérience de résidence au centre culturel le Triangle à Rennes. C'est d'abord Mathieu Larnaudie qui en est l'invité en 2016. Sur les trois soirées qu'il organise, deux comptent des membres du collectif parmi les invités : Arno Bertina lors d'une rencontre intitulée « Écrire la politique », le 3 février 2016, et Alexandre Civico et Hélène Gaudy pour une soirée estampillée Inculte, « Écrire en collectif », le 2 mars 2016. Aux responsables du centre, soucieux de renforcer ces activités, Mathieu Larnaudie suggère l'idée de résidences groupées, axées autour d'un projet d'écriture et propose plusieurs invités possibles. Arno Bertina lui succède donc en 2017, puis Oliver Rohe et Emmanuel Ruben. De 2017 à 2019, les trois auteurs, dont deux appartiennent au collectif⁸⁸, se suivent ainsi pour des résidences de trois à quatre mois. Ce programme est motivé par un projet littéraire proposé par les écrivains intitulé « Le Blosne, mode d'emploi ». Exposé au cours de plusieurs soirées réunissant ces différents auteurs⁸⁹, le projet vise à l'écriture d'un livre décrivant le quartier dans lequel est implanté le Triangle et ses différentes strates historiques, sociales, urbanistiques et culturelles. Il se construit au fil des soirées organisées par les auteurs du futur ouvrage durant ces deux années, au cours desquelles ils expliquent leur processus de création et les règles d'écriture collective mises en place, sollicitent les habitants pour recueillir leurs témoignages, ou invitent Patrick Boucheron à jouer l'historien du futur. Cette camaraderie de la résidence se manifeste ainsi d'au moins trois manières au Triangle : par les invitations réciproques des incultes aux différents événements proposés, par l'attribution de résidences à certains membres du collectif, favorisée par les liens qui unissent ses auteurs, et enfin par la réalisation d'un projet d'écriture collectif qui, s'il n'est pas l'émanation du groupe à proprement parler, n'en réunit pas moins trois de ses membres et se trouve destiné à une publication dans la maison d'édition Inculte. Inviter, introduire, produire collectivement : si cette camaraderie se manifeste assez rarement dans le cadre des résidences, elles n'en sont pas moins un lieu important, aux enjeux économiques mais aussi sociaux, en tant qu'elles

⁸⁷ Maël Le Garrec, « D'un baroque *casual* et maso », *Inculte*, n°17, p. 117-132.

⁸⁸ Emmanuel Ruben a pour sa part participé à certains projets incultes, en particulier les collectifs *En Procès* et *Le Livre des places*.

⁸⁹ Une première soirée, « Le Blosne, mode d'emploi #1 », le 24 novembre 2016 avec Arno Bertina, Oliver Rohe et Emmanuel Ruben, une seconde, intitulée « Le Blosne mode d'emploi #2 » le 8 février 2017, qui réunit les trois auteurs et Mathieu Larnaudie, une soirée de lecture « Le Blosne mode d'emploi » avec Arno Bertina et Emmanuel Ruben le 6 décembre 2018 et une rencontre avec Patrick Boucheron organisée le 22 mai 2019 à laquelle assistent les quatre auteurs. Voir <https://www.letriangle.org/-Saison-2018-2019-> [consulté le 18 novembre 2019].

favorisent l'extension du capital relationnel de ses membres, et symboliques, l'appartenance au collectif pouvant jouer comme sésame pour les auteurs les moins dotés, ou encore esthétiques notables.

3. *Un collectif de festival*

Les festivals occupent une place majeure dans la géographie littéraire actuelle, à tel point qu'on a pu parler d'un « tournant festivalier⁹⁰ » du monde des lettres. Pour les auteurs de la génération inculte, là aussi contemporains de ce phénomène, ces événements ont été des lieux de socialisation importants et des scènes où ils ont pu forger leur réputation, d'abord individuelle puis collective.

Les festivals ont d'abord été un des lieux décisifs de la sociabilité inculte. Au début des années 2000, la plupart des auteurs qui composeront le collectif par la suite sont alors primo-romanciers. Les festivals sont un rite d'entrée dans le champ et un lieu de rencontre avec les pairs où se constitue un premier réseau inculte, entre les tables rondes, les tables de signatures et les chambres d'hôtel. Arno Bertina, Oliver Rohe et François Bégaudeau érigent même leur rencontre à la Fête du Livre de Bron en 2004 en événement fondateur de leur amitié et, dans une certaine mesure, du collectif. Interrogé par Aurélie Adler sur « la façon dont s'est constituée la revue à ses débuts⁹¹ » lors de la journée d'étude *Auteurs en scène*, Arno Bertina mentionne d'emblée cet épisode emblématique :

On était invités ensemble à Bron, qui est un festival de la banlieue de Lyon et, en fait, c'est anecdotique mais je trouve l'anecdote belle. C'est une de mes trois ou quatre meilleures soirées de copains alors que je ne les connaissais absolument pas. On était dans le hall d'un hôtel « Formule 1 », dans une zone où sortir ce n'est pas possible. On a ri comme des baleines ce soir-là et toute la nuit. Il y avait quelque chose de très gamin et de très fort qui se passait. Et puis il y a une deuxième soirée comme ça à Paris et, en fait, la proposition d'Oliver est venue tout de suite après⁹².

François Bégaudeau, dans l'entretien que nous avons réalisé avec lui, accorde la même importance inaugurale à cette rencontre :

Je sors mon premier roman en septembre 2003, je crois qu'Arno doit sortir un roman en même temps, Oliver sort son premier livre aussi, et là on se croise, on se lit, je crois qu'on s'apprécie. On se voit dans un ou deux festivals littéraires, je me souviens notamment d'un festival à Bron qui est l'événement fondateur. On prolonge la nuit tous les trois, en se marrant beaucoup. À partir de ce moment-là on va commencer à se voir, à boire des

⁹⁰ Voir Jérôme Meizoz, « Extensions du domaine de la littérature », *AOC*, 17 mars 2018, <https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/> [consulté le 16 mai 2019].

⁹¹ Aurélie Adler, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

⁹² *Id.*

coups... C'est Oliver qui nous présente les incultes et me dit « Tiens, tu voudrais pas écrire ? ». De fil en aiguille, je suis devenu membre à part entière. Ça s'est donc fait par l'amitié avec Oliver et Arno, avec qui on va très vite écrire *Une année en France*. C'était un moment où je voyais beaucoup Oliver et Arno, avec beaucoup de discussions très fécondes, et *Inculte* était le prolongement de ça⁹³.

Comme Arno Bertina, le romancier fait de cette soirée un « élément fondateur » de sa participation au collectif. Son témoignage montre bien comment la rencontre a peu à peu glissé de « fil en aiguille » vers l'écriture dans la revue et son intronisation comme membre du comité de rédaction, conçues comme un « prolongement » de ce premier moment. Soirée fondatrice également parce qu'elle condense les éléments principaux de la posture inculte à venir : de jeunes écrivains réunis pour un événement culturel, un éloge de l'amitié littéraire avec, en arrière-fond, un imaginaire de l'ivresse et de la « marrade » qui sera au cœur du positionnement de la revue. Les festivals jouent donc dans un premier temps comme un lieu de rencontre et de recrutement des membres du comité de rédaction et des contributeurs de la revue⁹⁴.

Par la suite, l'institutionnalisation du collectif engage des logiques de regroupement et d'invitations partagées. La mention de leur appartenance au collectif fait dorénavant office de label commun, nourrit les débats, les questions des modérateurs et leur complicité sur la scène littéraire. Certaines invitations sont aussi adressées aux incultes en tant qu'auteur-collectif, ses membres étant invités à présenter leur nouvelle production ou à évoquer les principales étapes de leur histoire lors de rencontres anniversaires, comme au Salon du livre de Paris en 2019⁹⁵ ou au Festival du premier roman de Chambéry, dont *Inculte* est l'invité d'honneur de la trentième édition en 2017. Portés par une reconnaissance grandissante, certains incultes passent même du statut d'invité à celui d'organisateur, activant ainsi des mécanismes de solidarité avec leurs camarades par le biais des invitations. Maylis de Kerangal, conseillère littéraire du festival havrais « Le Goût des autres » en 2016, invite quatre membres ou anciens membres du collectif⁹⁶, lors d'une édition justement consacrée à « l'amitié sous toutes ses formes ». Les Rencontres de Chaminadour sont sans doute l'exemple le plus éloquent de cette

⁹³ Cf. Annexes, « Entretien avec François Bégaudeau ».

⁹⁴ Comme l'explique Jérôme Schmidt : « Sinon, c'était vraiment des rencontres. La plupart étaient auteurs et faisaient des festivals à la con. Ils se retrouvaient dans des tables rondes et disaient : "Tiens, j'ai rencontré machin, il est cool, peut-être que pour la revue il pourrait faire un texte". On disait "On va acheter son bouquin, si on trouve ça cool, on lui demande" » (Cf. Annexes, « Entretien avec Jérôme Schmidt »).

⁹⁵ Une table ronde y est organisée, le 17 mars 2019, pour célébrer les 15 ans de la maison d'édition *Inculte*, en compagnie de Jérôme Dayre, Xavier Boissel, Arno Bertina, Oliver Rohe, Mathieu Larnaudie, Hélène Gaudy, Maxime Berrée et Jérôme Ferrari.

⁹⁶ Il s'agit de Mathias Énard, Claro, Mathieu Larnaudie et Joy Sorman.

camaraderie festivalière. Entre 2015 et 2017, trois incultes se succèdent à la tête de ces rencontres, Maylis de Kerangal d'abord, puis Mathias Énard et Arno Bertina. À chacune de ces éditions, plusieurs incultes font partie de la programmation : Maylis de Kerangal invite en 2015 Arno Bertina, Claro, Mathias Énard, Oliver Rohe, tandis que Mathias Énard sollicite l'année suivante Maylis de Kerangal, Hélène Gaudy, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina qui lui-même fait venir Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Mathieu Larnaudie et Oliver Rohe en 2017. Cette continuité inculte dans la présidence favorise une présence renforcée du collectif dans la programmation année après année. Les Rencontres de Chaminadour ont ainsi fonctionné comme scène d'apparition ou, pour reprendre un mot de Jean Kaempfer lors de l'édition 2015, de *concrétisation*⁹⁷ du projet inculte, à un moment de ralentissement de l'activité collective et de transition éditoriale. Après *Inculte*, les festivals marquent l'institutionnalisation du groupe et fonctionnent à certains égards comme manifeste ou comme signature collective. Ils prolongent la revue et les ouvrages collectifs et ancrent sur la scène littéraire l'image d'Inculte. Le groupe y dresse en chair et en acte son autoportrait collectif, illustrant par la complicité de ses auteurs et l'humeur riieuse expérimentée dans la revue le désir d'une « pratique de l'écriture comme amitié⁹⁸ ». C'est aussi l'occasion pour le collectif, plutôt rétif à l'archive ou à l'autoreprésentation, de mettre en récit son histoire. Les festivals favorisent aussi l'exposition des affinités esthétiques et philosophiques des membres du collectif. Hélène Gaudy et Maylis de Kerangal ont participé ensemble à plusieurs tables rondes⁹⁹ dans lesquelles elles étaient interrogées sur leur rapport à l'espace ou à l'histoire, prolongeant et approfondissant sur scène les liens qui se tissent dans leurs œuvres et leurs discussions. Les Rencontres de Chaminadour, organisées par Arno Bertina en 2017 autour de l'œuvre de Svetlana Alexievitch, sont une façon de poursuivre la réflexion sur la littérature documentaire, qui était au cœur des *Devenirs du roman*. Le festival joue aussi comme lieu d'affiliation symbolique où le collectif énonce ses devanciers. L'édition 2015 que Maylis de Kerangal a consacrée à l'œuvre de Claude Simon est emblématique de ce geste. Chacun à leur tour, les incultes revenaient sur leur lecture de son œuvre, faite d'impulsions collectives et d'appropriations individuelles, en particulier lors de la rencontre « Découverte de Simon et

⁹⁷ Jean Kaempfer présente ainsi Maylis de Kerangal : « Toi, Maylis, tu es partie prenante en somme, comme auteur singulier et reconnaissable, d'un projet commun de discussion, de débat sur l'écriture, qui se concrétise ici même par la présence de tous ces amis qui t'ont accompagnée. » (Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée. Maylis de Kerangal s'entretient avec Jean Kaempfer », art. cit., p. 69).

⁹⁸ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 353.

⁹⁹ Elles participent notamment à la rencontre « L'esprit des lieux » à la Fête du livre de Bron en 2016.

apport de sa langue¹⁰⁰ » qui réunissait Claro, Oliver Rohe et Mathias Énard. À la suite de Maylis de Kerangal¹⁰¹, le romancier fit de Claude Simon l'un des dénominateurs communs du collectif : « Ce qui unit justement, c'est un peu Claude Simon¹⁰² », affirmait-il, confirmant l'importance du festival comme lieu d'énonciation d'une posture inculte et d'exposition de cette camaraderie.

Le collectif Inculte a été et est encore pour ses auteurs un vecteur de visibilité important, en particulier dans les phases d'émergence et de légitimation, grâce aux activités éditoriales d'Inculte ainsi qu'aux différentes manifestations littéraires organisées autour d'elles. Ces mécanismes de solidarité, jeux de don et contre-don, actes de mobilisation physique et numérique, s'ils ont une part stratégique, dessinent aussi le tableau d'une camaraderie et d'une amitié littéraires dont nous souhaiterions maintenant analyser la couleur.

III. La camaraderie comme posture : humour potache et humeur festive

Dans les différents lieux de présence du collectif, textes collectifs et individuels, dédicaces et remerciements, rencontres et festivals, blogs et pages Facebook, la camaraderie constitue une posture commune. Plutôt que la manifestation froide et intéressée d'une solidarité tactique, elle est l'occasion d'une véritable scénographie collective qui compose un autoportrait de groupe. Inculte institue en ces différents lieux une scène d'amitié littéraire où la camaraderie se fait complice et joyeuse, reléguant les considérations stratégiques. La camaraderie inculte est en quelque sorte exposée et performée dans un esprit de bande¹⁰³ volontiers potache et festif.

¹⁰⁰ Claro, Mathias Énard, Oliver Rohe, « Découverte de Simon et apport de sa langue », table ronde modérée par Jean Kaempfer, in Maylis de Kerangal (dir.), *Maylis de Kerangal sur les grands chemins de Claude Simon*, op. cit., p. 327-344.

¹⁰¹ L'écrivaine décrit quant à elle Claude Simon comme « un point de ralliement » des auteurs du collectif (Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée. Maylis de Kerangal s'entretient avec Jean Kaempfer », art. cit., p. 71).

¹⁰² *Ibid.*, p. 339.

¹⁰³ Le terme est récurrent chez les incultes (« Ces interrogations irradiant, directement ou indirectement - le plus souvent indirectement, en creux, par la bande et en contrebande -, toute la démarche de la revue *Inculte* », Collectif, *Devenirs du roman*, op. cit., p. 11), mais aussi dans la critique journalistique, pour désigner le collectif : Yves Aumont évoque un « esprit de bande » (« Écrivains en bord de mer, 14^e édition », *Ouest France*, 10 juin 2010, p. 8), R. L. « une petite bande réunie autour de la revue littéraire *Inculte* » (« Têtes d'affiche et figures montantes », *Le Monde des livres*, 17 août 2012, p. 4), l'article « Des "incultes" bien en plumes » décrit « la bande » ou « la tribu très élective » d'Inculte (Karine Papillaud, « Des "incultes" bien en plumes », art. cit.) et Grégoire Leménager intitule son article sur le collectif « Une sacrée bande d'incultes » (art. cit.). Si ces termes peuvent donner l'image d'un groupe fermé et véhiculer un certain imaginaire masculin, comme le note Arno Bertina lui-même (« Inculte, c'est chargé jusqu'à la gueule de testostérone », disait-il lors

1. Autoportrait des incultes en buveurs

« Si Paris est une fête, le travail autour d'Inculte en est une autre¹⁰⁴ », écrit Arno Bertina dans une notice autobiographique. L'éthylisme et le noctambulisme apparaissent en effet comme des traits posturaux centraux que le collectif ne manque pas d'exposer dans les différents lieux où sa camaraderie se manifeste, de la revue à Facebook, des remerciements aux festivals.

« L'Alcool » est ainsi le titre et l'objet du dossier du numéro 20 d'*Inculte*. Le choix de consacrer le dernier numéro de la revue à ce thème est un indice de son importance posturale, de sa place dans la sociabilité du groupe et une façon d'entériner définitivement une éthique qui est aussi une esthétique, la pratique de la littérature comme profanation et comme joie. À l'intérieur de ce dossier, l'article de Maylis de Kerangal, « Notre sélection », se présente comme une liste de recettes de cocktails à mi-chemin du document et de la fiction. Le possessif indique bien que le texte compose une forme d'autoportrait des incultes en buveurs invétérés, achevant la revue sur une représentation des incultes non pas dans la bibliothèque ou à l'étude, mais au bar. L'un des cocktails décrits, « La femme indécise », fait l'objet d'une contribution de Mathieu Larnaudie qui en conte la genèse :

Je ne sais presque rien sur ce baptême, si ce n'est qu'il eut lieu dans un bar bruxellois, et qu'on le doit à Claro et Mathias Énard. C'est ce dernier qui m'en délivrait le faire-part, une nuit où nous nous étions retrouvés dans un haut lieu de nos habitudes qui ne ferme qu'à 8 heures du matin. Tandis que quelques vodkas-champagne transitaient par des mains tendues, depuis celles du serveur jusqu'à leurs destinataires : « On a décidé d'appeler ça une femme indécise. La femme indécise est née à l'Archiduc, rue Antoine Dansaert, d'un père ivrogne et d'une mère prude. » Sur l'instant, je trouvais cela tout à fait normal (c'était l'un de ces instants où l'on trouverait tout normal), et me promettais d'adopter dorénavant cette désignation pour notre breuvage emblématique, bien conscient tout de même, évidemment, qu'il faudrait à chaque fois expliquer au barman à qui on la commanderait de quoi celle-ci se composait¹⁰⁵.

Par ses tournures et son propos, « Note sur la naissance de la femme indécise » s'apparente ainsi à un geste, en partie ironique, de mythologisation proche des récits cénaculaires du XIX^e siècle. L'identification d'un « breuvage emblématique » prolonge cet acte de symbolisation par la bouteille, qui court dans tout le dossier. Ces textes sont complétés par deux arts poétiques alcoolisés, « Grise » de Maylis de Kerangal et « Éloge du rosé » de Mathias Énard. La première y décrit une euphorie sans lourdeur, antichambre de l'ivresse, qui sonne comme

de la journée d'étude « Auteurs en scène », rapportant les propos d'un de ses amis), il renforce la posture de complicité joyeuse du collectif.

¹⁰⁴ Notice autobiographique d'Arno Bertina, in Aurélie Adler (dir.), Arno Bertina, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁵ Mathieu Larnaudie, « Note sur la naissance de la femme indécise », *Inculte*, n°20, p. 63-64.

l'ambition stylistique de ses œuvres, tandis que le second loue la dimension hybride, mêlée, impure du rosé, qui est aussi celle du projet inculte. L'exposition d'une camaraderie éthylique circule aussi dans les marges des récits de ses auteurs, chez Arno Bertina notamment, qui remercie, à la fin de *Je suis une aventure*, les « incultes qui m'ont fait boire¹⁰⁶ », ou évoque dans la postface qu'il donne à *Pôle de résidence momentanée*, les « nuits à faire le con¹⁰⁷ » avec Mathieu Larnaudie et le lendemain « qui a toujours une gueule de bois¹⁰⁸ ». L'éthylisme est également présenté dans les articles qui portent sur Inculte comme un trait essentiel de leur sociabilité, depuis le « souvenir de soirée alcoolisé¹⁰⁹ » évoqué dans *Les Inrocks*, à la mention de la présence de « bières, parce que c'est samedi soir¹¹⁰ » dans *L'Obs*, jusqu'aux propos d'Oliver Rohe qui fait de la revue le « prétexte » d'une « massive absorption d'alcool¹¹¹ » et de Jérôme Dayre, présentant, au Salon du livre de Paris en 2019, l'alcool comme un des facteurs du rapprochement des incultes avec Xavier Boissel : « Vous connaissiez Xavier Boissel, avec qui vous buviez énormément d'alcool¹¹² ». Cités dans l'article « Des incultes bien en plumes », les écrivains réaniment même en partie l'imaginaire dionysiaque de l'ivresse inspirante : « On est tous partants pour penser qu'une bonne idée arrive souvent tard dans la soirée et qu'il n'en reste souvent que deux à s'en souvenir¹¹³ ». Les sociabilités littéraires auxquelles ils participent sont aussi scandées par ces rituels, depuis la soirée fondatrice du festival de Bron que nous avons mentionnée plus haut, jusqu'à la consécration de Mathias Énard, fêtant son prix Goncourt en 2015 avec ses camarades d'Inculte, comme le raconte Baptiste Liger dans *L'Express* :

Le « nouveau Balzac » [...] rejoint alors ses copains d'Inculte dans le jardin - où il pleut un peu. Un journaliste les observe et, philosophe, résume l'avis de nombre de convives: « S'ils partent ensemble pour la tournée des grands ducs, ça n'est pas gagné pour Léa Salamé demain matin¹¹⁴... »

¹⁰⁶ Arno Bertina, *Je suis une aventure*, *op. cit.*, p. 492.

¹⁰⁷ Arno Bertina, « Habiter un espace incertain (l'amitié) », in Mathieu Larnaudie, *Pôle de résidence momentanée*, Paris, Les petits matins, 2007, p. 142.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰⁹ Elisabeth Philippe, « Bande à part », *Les Inrocks*, *art. cit.*, p. 46.

¹¹⁰ Grégoire Leménager, « Une sacrée bande d'incultes », *art. cit.*

¹¹¹ Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Oliver Rohe », *art. cit.*

¹¹² Maxime Berrée, Arno Bertina, Xavier Boissel, Jérôme Dayre (*et al.*), « Inculte a 15 ans », Salon du livre de Paris, 17 mars 2019.

¹¹³ Karine Papillaud, « Des “incultes” bien en plumes », *art. cit.*

¹¹⁴ Baptiste Liger, « Mathias Énard et le Goncourt : “J'avais l'impression d'être dans un film de zombies !” », *L'Express*, 4 novembre 2015, https://www.lexpress.fr/culture/livre/mathias-Énard-et-le-goncourt-j-avais-l-impression-d-etre-dans-un-film-de-zombies_1732741.html [consulté le 10 mai 2016].

Enfin, cette scénographie festive se déploie aussi sur Internet, en particulier sur les réseaux sociaux à travers le jeu des commentaires, des *posts* et des dédicaces. En réaction au *post* d'anniversaire publié sur Facebook par la maison d'édition Inculte pour ses douze ans d'existence, Arno Bertina écrivait ainsi un commentaire tout rabelaisien : « Il faudrait boire beaucoup pour fêter ça. Mais où trouver assez ? À Rungis carrément ? », auquel Jérôme Schmidt répondait : « À la Mère Agitée bien sûr¹¹⁵ ! ». Il en va de même d'un *post* de Mathias Énard, publié le 12 octobre 2017, qui reproduisait la photographie d'une notice sur son livre *L'Alcool et la nostalgie* traduit en allemand. Ce *post* était l'occasion d'une double dédicace, la notice étant signée de Mathias Énard avec la mention « Pour Inculte : amitiés les amis¹¹⁶ » et sa publication sur *Facebook* étant de plus accompagnée de *tags* mentionnant les membres du collectif. Dedicacée à la maison d'édition qui édita l'ouvrage en 2011 mais aussi au collectif et, de façon implicite, aux soirées communes passées ensemble, cette publication illustre bien la façon dont la camaraderie numérique rejoue la scène d'ivresse sur la toile.

La posture éthylique du collectif Inculte s'inscrit dans la longue histoire des groupes littéraires, comme l'a bien montré le numéro 6 de la revue *ConTextes* intitulé « Qui a lu boira » où sont décrites les conduites de vie éthyliques surréaliste¹¹⁷, situationniste¹¹⁸ et bohème¹¹⁹. Les deux directeurs du numéro rappellent, en introduction, que « la consommation d'alcool y est abordée comme une pratique qui cimente la scénographie collective des groupes littéraires tout en influençant leur esthétique¹²⁰ », une phrase qui pourrait tout aussi bien s'appliquer au collectif Inculte qui, alors qu'il tend plutôt à s'en distinguer, se réaffilie par là à l'histoire des groupes littéraires et des avant-gardes.

¹¹⁵ Page Facebook des éditions Inculte, 17 janvier 2017, https://www.facebook.com/editions.inculte/?ref=search&__tn__=%2Cd%2CPR&eid=ARBJ0psf6KXsIBIr2ZfbrxhzyzDUBmEt0NWY3jBiRJo1ftIfjDV1RZaV4bv2gLstKQTBbcQHwgQV_q-v [consulté le 18 janvier 2017].

¹¹⁶ Page Facebook des éditions Inculte, 15 octobre 2017, https://www.facebook.com/editions.inculte/?ref=search&__tn__=%2Cd%2CPR&eid=ARBJ0psf6KXsIBIr2ZfbrxhzyzDUBmEt0NWY3jBiRJo1ftIfjDV1RZaV4bv2gLstKQTBbcQHwgQV_q-v [consulté le 15 octobre 2017].

¹¹⁷ David Vrydaghs, « Des cafés aux *dancings* », *CONTEXTES*, n°6, septembre 2009, 18 septembre 2009, <http://journals.openedition.org/contextes/4412> [consulté le 30 octobre 2019].

¹¹⁸ Michel Lacroix, « Un sujet profondément imprégné d'alcool », art. cit.

¹¹⁹ Anthony Glinoyer, « L'orgie bohème », art. cit.

¹²⁰ Geneviève Boucher, Pascal Brissette, « De l'alcool à l'écriture et vice versa », *CONTEXTES*, n°6, septembre 2009, <http://journals.openedition.org/contextes/4455> [consulté le 30 octobre 2019].

2. *Humour et humeur potaches*

La dimension humoristique de la pratique collective traverse elle aussi tous les segments de la camaraderie inculte, leurs écrits et leurs interventions publiques, de la revue aux ouvrages communs, des tables rondes aux *posts* Facebook. Si Maylis de Kerangal décrit le collectif sous l'angle de la « drôlerie¹²¹ » dans la revue *Décapage*, c'est surtout le terme de *potache* qui emblématise ce trait postural. Son emploi est massif pour décrire Inculte et circule parmi toutes les instances qui co-construisent sa posture. Ce sont d'abord ses membres qui l'utilisent pour désigner l'activité collective, que l'on songe par exemple à son emploi répété par Arno Bertina et Mathieu Larnaudie durant l'entretien pour la journée d'études « Auteurs en scène » et par l'ensemble des écrivains avec lesquels nous avons pu mener des entretiens¹²². Le terme se diffuse dans la presse et devient l'un des qualificatifs principaux du collectif :

« De là une allure d'auberge espagnole, où voisinent humour potache et grand sérieux » (Laurence Marie, Pierre Savy (coord.), « Revues mode d'emploi », *Labyrinthe*, n°31, 2008, p. 66)

« Le premier est un numéro spécial en forme d'anticipation des résultats de l'élection présidentielle : potache et humoristique » (Jean Hurtin, « Inculte sur tous les fronts », art. cit., p. 10)

« La revue littéraire et philosophique *Inculte*, dont le sérieux côtoie toujours l'esprit potache. » (Joy Sorman, « Mon écriture est plus proche du chantier que de l'orfèvrerie », art. cit., p. 8)

« Ce trio est l'auteur d'*Une Année en France*, ouvrage biscornu et extrêmement sympathique. Des bribes de récit voisinent sans barrière avec des faits bruts, des citations, des analyses personnelles [...], une mise en jeu discrète de leur propre histoire, et des blagues de potaches » (Isabelle Rüf, « La politique est-elle soluble dans le roman ? », *Le Temps*, 31 mars 2007¹²³)

« Rapide, aigu, volontiers piquant ou provocateur, le livre joue de tous les registres, du plus sérieux à la blague de potaches » (Michel Abescat, « Fragments de France - François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe. *Une année en France* », *Télérama*, 28 avril 2007, p. 67)

« Le mélange des voix et des genres, de l'approche universitaire et du ton potache, de la pensée et de la fiction, pour traquer le réel sous toutes ses formes contemporaines - y compris les plus corrompues -, voilà ce qui réunit ces trentenaires » (Grégoire Leménager, « Une sacrée bande d'incultes », art. cit.)

Il est également sollicité par la critique universitaire pour rendre compte du projet inculte :

« Le groupe revendiquait volontiers une certaine tonalité potache » (Alain et Odette Virmaux, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires, 1870-2010*, op. cit., p. 246-247)

¹²¹ Maylis de Kerangal, « La panoplie littéraire », art. cit., p. 116.

¹²² Mathieu Larnaudie l'utilisait par exemple pour décrire le fonctionnement de la revue : « varier entre des thèmes légers, potaches, et des figures plus sérieuses, ou estampillées comme telles, sur lesquelles il y avait une littérature plus fournie et canonique » (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie »).

¹²³ Voir <https://www.letemps.ch/culture/2007/03/31/politique-soluble-roman> [consulté le 6 juin 2017].

« Ce collectif à géométrie variable prône le mélange des voix et des genres, en conciliant l'exigence de pensée et la dérision carnavalesque : c'est une gourmandise de savoir, potache et désinvolte [...] » (Laurent Demanze, *Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015, p. 19)

Le terme *potache*, si souvent utilisé pour caractériser les incultes, est défini de la façon suivante dans *Le Dictionnaire historique de la langue française* :

Le mot est d'abord employé à propos d'un élève interne, puis d'un collégien en général (1865). Par extension, il se dit de quelqu'un qui a gardé l'esprit des adolescents ou des jeunes étudiants, le goût de la plaisanterie. En ce sens, il se rencontre en emploi adjectivé¹²⁴.

Le mot renvoie donc d'abord à un imaginaire étudiant, tout à fait en phase avec la trajectoire sociologique des incultes. Ce « goût pour la blague à deux balles¹²⁵ », tel que le décrit François Bégaudeau, témoigne à la fois d'une certaine irrévérence et d'une forme de légèreté, d'un goût de la provocation et d'un refus de l'esprit de sérieux qui participent de l'effet de génération d'Inculte et du rajeunissement symbolique offert par le collectif. Le mot *potache*¹²⁶ englobe en fait toute une série de tonalités humoristiques diverses, du burlesque¹²⁷ au mauvais goût et à l'obscène¹²⁸, de l'autodérision¹²⁹ à la *private joke*¹³⁰. Elles composent une

¹²⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome III, Paris, Le Robert, 2012 [1992], p. 2732.

¹²⁵ Grégoire Leménager, « Une sacrée bande d'incultes », art. cit.

¹²⁶ Pour une analyse détaillée du style potache, voir Denis Saint-Amand, *Le Style potache*, Genève, La Baconnière, 2019.

¹²⁷ Voir chapitre 5.

¹²⁸ Ces formes d'humour sont notamment thématiques dans les numéros 6 et 19 de la revue qui prennent pour objets « L'obscène » et « Le cul ». Outre la réflexion qu'ils permettent sur ces thèmes en littérature, ces dossiers offrent l'occasion d'exercices de style grivois, depuis les sept sonnets érotiques et scatophiles de Mathias Énard, intitulés « Étrange et pénétrant », jusqu'aux saynètes pornographiques écrites par Jean-Marie Blas de Roblès, complétées par les illustrations de ces deux numéros.

¹²⁹ Voir par exemple le numéro hors-série sur les élections présidentielles, qui se moque du ton érudit utilisé dans l'avant-propos des *Devenirs du roman* : « Insubsumable : Voir *Devenirs du roman* » (« Glossaire », *Inculte*, n°13, mars 2007, p. 208).

¹³⁰ En ouverture du dossier sur le ressentiment du numéro 7 d'*Inculte*, Mathieu Larnaudie écrit par exemple : « Il arrive que la plus pertinente des figures se trouve à Clermont-Ferrand, et il arrive que ce soit Arno Bertina, grand admirateur du Puy de Dôme, qui nous en rapporte le motif (à moto) » (Mathieu Larnaudie, « La colère se suicidant », art. cit., p. 23) et fait également référence au titre de l'un de ses romans dans le numéro 15 : « L'esprit de mouvement, "anima motrix", pourrais-je presque risquer si je n'étais pas en ce moment-même assis à une table en face d'Arno. » (Mathieu Larnaudie, « Sur le signe = de Christophe Tarkos », *Inculte*, n°15, p. 80). Dans le numéro 12, c'est Oliver Rohe qui se moque d'Arno Bertina : « Certains verront les galbes d'une femme très forte (Arno Bertina) » (Oliver Rohe, « Logique du désordre », *Inculte*, n°12, p. 35), ainsi que, probablement, dans le numéro 15 où il évoque « La recommandation d'un ami qui rit très fort » (Oliver Rohe, « Sur L'Élection de Jean-Louis Giovannoni », *Inculte*, n°15, p. 46). Mathieu Larnaudie est surnommé le « barde d'Inculte » dans le numéro 13 (« Fiche star – Olivier Besancenot », *Inculte*, n°13, p. 170). Le roman *Une chic fille* se prête également à ce genre d'humour, les incultes donnant à l'un de leurs personnages le pseudonyme d'Arno Bertina, « Pietro di Vaglio », devenu « livreur de la société Italia Nostra » (Collectif, *Une chic fille*, Paris, Naïve, 2008, p. 70) ou traduisant l'expression espagnole « *Claro que si* » par « écrivain français et traducteur barbu » (*Ibid.*, p. 72), en référence à Claro.

scénographie potache qui s'expose dans tous les modes d'intervention du collectif Inculte. Elle est pleinement à l'œuvre dans les textes où le groupe s'auto-représente, en particulier dans la contribution « 10, rue Oberkampf », qui ouvre les *Devenirs du roman*. Le dispositif reproduit la spontanéité des échanges entre les membres du groupe, ainsi ponctués de saillies humoristiques, *running gag*¹³¹ et plaisanteries au premier degré¹³², comme une façon d'alléger ou de congédier le sérieux de la discussion littéraire. Cette humeur se donne encore à voir lors des apparitions publiques du collectif, des festivals aux tables rondes, des rencontres en librairie aux colloques universitaires. Les journalistes qui interrogent ses membres, souvent à l'occasion de tels événements, rendent compte de cette ambiance « joyeusement foutraque », comme l'écrit Elisabeth Philippe pour *Les Inrocks* :

Entre une évocation du romantisme allemand et une allusion au philosophe Jacques Rancière peuvent se glisser un souvenir de soirée alcoolisée ou une blague sur les mœurs sexuelles des dauphins¹³³.

Cette figuration potache du collectif se prolonge sur les réseaux, en particulier dans les interactions entre les membres d'Inculte sur Facebook. Mathieu Larnaudie écrit ainsi le 24 janvier 2016 : « Plus que jamais, la littérature est une expérience des limites. Par exemple, celle d'utiliser un coupe-ongles comme tire-bouchon¹³⁴ ». En indiquant sur son *post* qu'il est « avec Mathias Énard », le romancier réactive la tradition éthylique des groupes littéraires, tout en jouant de façon burlesque avec la conception blanchotienne de la littérature. Le billet, publié durant le festival « Le Goût des autres » au Havre, montre bien le lien entre camaraderie numérique et camaraderie physique, entre la scénographie des réseaux et celle des festivals. De même, Claro, déplorant l'absence d'Oliver Rohe au festival « Lire en poche » d'octobre 2015 à cause d'une grève des cheminots en Belgique, publie ainsi sur son blog une lettre délirante au roi des Belges pour demander qu'il affrète « un jet ou un hélico

¹³¹ La répétition de la formule « J'aime pas Kundera » constitue une sorte de *gimmick* textuel (Collectif Inculte, « 10, rue Oberkampf », art. cit., p. 18 et 23).^[1]

¹³² L'un des interlocuteurs explique ainsi, à partir d'une anecdote d'enfance, son plaisir de romancier par le goût des détours et des digressions. Un autre membre du collectif, refusant cette lecture métaphorique, revient à la concrétude de l'anecdote : « - C'était quand même plus simple de sortir par la porte. - Oui, c'est ce qu'il veut dire : le plaisir de passer par le chemin le plus long. Le récit comme fondamentalement digressif. - M'enfin, tu m'ôteras pas de l'idée qu'il aurait été plus simple de sortir par la porte. Faut vraiment être con. » (*Ibid.*, p. 19). De la même façon, à la réplique d'un participant déclarant « Je ne crois pas à un pur plaisir qui n'attend pas de rémunération », un autre réplique : « Tu parles d'à-va-loirs j'imagine ? » (*Ibid.*, p. 21).

¹³³ Elisabeth Philippe, « Bande à part », art. cit., p. 46-47.

¹³⁴ Page Facebook de Mathieu Larnaudie, 24 janvier 2016, https://www.facebook.com/search/top/?q=Mathieu%20Larnaudie%20tire%20bouchon&epa=SEARCH_BOX [consulté le 16 mai 2017].

privé pour nous rapatrier d'urgence messire de Rohe¹³⁵», dans une forme de camaraderie hyperbolique et parodique.

Cette disposition humoristique d'Inculte entre là aussi en résonance avec la tradition des groupes littéraires, et des avant-gardes en particulier, du Cercle Zutique à Dada, de l'OuLiPo au surréalisme. À la manière des fumistes et des incohérents, le nom *inculte* sonne comme un éloge de la provocation et de l'immaturation. Le collectif se tient loin, certes, de « la stratégie du scandale¹³⁶ » des mouvements du XX^e siècle, qui passe notamment par la performance, de la *serata* futuriste au cabaret dadaïste en passant par les *happenings* surréalistes¹³⁷ où se mêlent lectures et bagarres, insultes au public, attaques nominatives et mystifications. Rejet du bon goût¹³⁸, éloge de l'idiotie¹³⁹, art de la provocation, emprunt aux formes populaires et esprit ludique¹⁴⁰ constituent toutefois les points de contact du collectif avec cet héritage historique. Chez Inculte, le potache serait ainsi le nom d'un scandale avant-gardiste rejoué en mode mineur, une manière de poursuivre son ambition profanatrice, de « faire rentrer de l'impureté dans un champ corseté par la dignité et la sacralité¹⁴¹ », comme le dit Mathieu Larnaudie, sans mimer les formes d'intervention des groupes du siècle précédent.

¹³⁵ Claro, « Lire en Poche, l'affaire Rohe et le roi des Belges », *Le Clavier Cannibale*, 7 octobre 2015, <https://towardgrace.blogspot.com/2015/10/lire-en-poche-laffaire-rohe-et-le-roi.html?q=1%27affaire+Rohe> [consulté le 16 mai 2017].

¹³⁶ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, op. cit., p. 122.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 112-120.

¹³⁸ Anne Tomiche en fait une caractéristique majeure des avant-gardes du début du siècle, en convoquant notamment le manifeste « Une gifle au goût public » du groupe *Hylaea*.

¹³⁹ Pour une analyse des liens ambigus entre l'idiotie et les avant-gardes, voir Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux arts magazine, 2003. L'écrivain montre comment l'idiotie entre en littérature à la fin du XIX^e siècle grâce, notamment, aux cercles Hydropaths, Fumistes et Incohérents avant d'être revendiquée, « rechargée idéologiquement » (*Ibid.*, p. 18), par Dada, avant d'être pervertie, selon lui, par les surréalistes. Comme art du rire, passion de l'expérimentation et refus des intimidations culturelles, elle entre tout à fait en écho avec les revendications et l'*ethos* incultes, que Claro définit ainsi pour *Le Matricule des Anges* : « Il suffit d'être inculte : à mi-chemin entre un idiot faulknérien et une blatte kafkaïenne. Ça fonctionne, en plus ! » (Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien » art. cit., p. 25). Elle est au cœur du récit aux allures de manifeste d'Arno Bertina, *La Déconfite gigantesque du sérieux*.

¹⁴⁰ Adrian Marino rappelle ainsi que l'avant-garde « revalorise le jeu surtout pour ses vertus subversives et libératrices, parce qu'il peut mener à la caricature, à la parodie et à la mystification, parce qu'il provoque le rire et engendre l'humour » (in Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, tome II, Akademiai Kiado, Budapest, 1986, p. 753-754). Au-delà de ses « vertus subversives », le jeu imprègne la conduite de vie de nombreux groupes littéraires, que l'on songe aux pratiques surréalistes ou oulipiennes. On retrouve cet esprit ludique chez Inculte dans le goût de la parodie et des pronostics, que ce soit en football ou en politique, comme le montrent les deux numéros hors-série de la revue.

¹⁴¹ Maxime Berrée, Arno Bertina, Xavier Boissel, Jérôme Dayre (et al.), « Inculte a 15 ans », Salon du livre de Paris, 17 mars 2019.

Conclusion

Hors du contexte cénaculaire et de l'esprit polémique, la camaraderie se révèle un outil précieux pour analyser la dimension stratégique, les bénéfices sociaux et symboliques des regroupements en littérature contemporaine. Le collectif Inculte réinvente des mécanismes de solidarité propres aux enjeux, aux possibles et aux configurations de l'espace littéraire actuel. Pour ses auteurs, le groupe a joué un rôle important, en particulier dans les phases d'émergence et de légitimation, comme lieu de formation et de galvanisation d'abord, puis comme vecteur d'intégration à la vie littéraire par la constitution d'un réseau et l'accès à différentes opportunités éditoriales. Si d'autres logiques deviennent prépondérantes pour les phases de reconnaissance et de consécration, qui correspondent d'ailleurs à un moment de ralentissement de l'activité collective, la camaraderie inculte continue de s'exposer dans les ouvrages collectifs, aux marges du texte ou sur les scènes littéraires. Dans cette topographie amicale, Internet complète et prolonge les interventions publiques et les publications imprimées des incultes. Si le groupe n'a pas fait de la Toile un lieu de décisif de sa poétique et de sa production commune, au contraire d'autres groupes contemporains comme Wu Ming¹⁴² ou le Général Instin, il n'en bâtit pas moins une part de cette amitié littéraire sur les réseaux sociaux, en particulier Facebook. Le collectif permet ainsi à ses auteurs d'intensifier leur présence et leur visibilité sur la scène littéraire. En cela, la camaraderie se donne également à voir comme posture, les incultes exposant une amitié faite notamment d'humour potache et d'humeur festive. Par là, ils se réaffilient aux groupes littéraires et aux avant-gardes dont ils tendent plutôt à se distinguer dans leurs discours et leurs conduites. Mais cette humeur commune fait-elle une littérature inculte ?

¹⁴² Voir Estelle Paint, « Wu Ming, un singulier exemple d'auteur à l'ère numérique », art. cit., p. 133-150.

**PARTIE III : DE QUOI INCULTE
EST-IL LE NOM ? TENTATIVE DE
CARACTERISATION D'UNE
LITTERATURE INCULTE**

Existe-t-il une littérature inculte comme on a pu parler d'une littérature oulipienne ou surréaliste ? Alors que le collectif se tient à distance de du modèle avant-gardiste, refuse de se doter d'un manifeste ou d'un programme et rejette la définition d'une esthétique commune, cette question a-t-elle un sens ? Elle nous semble toutefois devoir être posée, à condition de n'envisager cette littérature inculte ni comme l'application mécanique d'un programme ni, à l'inverse, comme le simple recouplement de quelques traits stylistiques ou thématiques qui émailleraient certains textes des auteurs du collectif. Elle consisterait au contraire en un ensemble de préoccupations esthétiques convergentes, élaborées, interrogées et expérimentées en commun et rayonnant singulièrement dans les œuvres des écrivains d'Inculte. Pour les repérer, nous avons souhaité définir des critères stricts, pour ne pas réduire cette littérature inculte à un catalogue d'affinités littéraires ou philosophiques plus ou moins communes à ses membres. Ces traits esthétiques devaient, chacun d'eux, pouvoir rendre compte du mot *inculte* et en constituer un sens possible. Ils devaient s'inventer et se manifester dans le corpus collectif, tout à la fois la revue et les ouvrages, comme lieux de réflexion et de création. Enfin, ils devaient permettre le dialogue et la rencontre entre les œuvres des membres d'Inculte, l'expérience collective servant de catalyseur à leur appropriation singulière. De cette continuité entre les trois degrés du corpus (la revue, les ouvrages collectifs, les œuvres individuelles) semblent émerger les deux pôles d'une littérature inculte - à la fois geste de déhiérarchisation culturelle et pratique amatrice des savoirs - que la figure du profane rassemble. Il s'agirait ainsi, pour reprendre un leitmotiv de ses membres, d'une littérature qui *s'autorise*, à écrire sur et avec n'importe quoi, à se donner pour objets tantôt la culture populaire la plus décriée tantôt les savoirs techniques les plus sophistiqués. Si Inculte se refuse à adopter les modes parfois dogmatiques de l'avant-garde – programmes ou manifestes – et s'impose sans engager de révolution symbolique, il n'en poursuit pas moins, à certains égards, son ambition esthétique, celle de tester et d'étendre le périmètre du littéraire. C'est la traversée de ces deux hémisphères possibles d'une littérature inculte que nous souhaiterions mener ici, en étudiant leur place dans le corpus collectif, leur rôle dans les œuvres de ses membres, leur inscription et leur retentissement dans le champ contemporain. Dans le chapitre 5, nous décrirons Inculte comme une littérature joueuse et burlesque, qui fait fi des hiérarchies culturelles et du bon goût et s'écrit au contact des cultures populaires et de la société du spectacle, qu'il s'agisse du rock, de la télé-réalité ou du football. Nous y verrons ensuite, dans le chapitre 6, une littérature d'exploration, qui promeut contre l'expert et le spécialiste, les figures démocratiques de l'amateur et de l'autodidacte. Les incultes mobilisent documents et matériaux, savoirs techniques et encyclopédiques de tous domaines (archives de procès,

greffes médicales, histoire des guerres...), faisant ainsi de la littérature, qu'elle soit épique ou documentaire, une entreprise de pensée.

CHAPITRE V : ROCK, POP ET DISSONANCES

La génération inculte émerge au moment d'un changement historique dans le rapport à la culture, que Bernard Lahire a analysé dans son étude *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Il fait le constat d'une perte de foi dans la culture classique et d'une fragilisation de la distinction entre haute et basse culture à partir des années 1970-1980. Plusieurs causes peuvent expliquer cette évolution : l'émergence des nouveaux médias audiovisuels et l'essor sans précédent de l'industrie du divertissement tout d'abord, mais aussi le développement de la culture scientifico-technique qui a relégué le capital culturel de type artistique et littéraire au second rang, considéré comme moins utile professionnellement et moins rentable économiquement¹. Enfin, le chercheur souligne le rôle de l'État et des politiques culturelles, menées sous François Mitterrand notamment, qui ont élargi le sens du mot *culture* et ont contribué fortement à la légitimation des genres mineurs². Des formes de consommation beaucoup plus variées se sont ainsi mises en place, aboutissant à la prédominance de profils culturels dissonants ou omnivores³. Plutôt que les variations inter-individuelles ou inter-classes entre culture basse, moyenne et légitime, théorisées par Bourdieu dans *La Distinction* (1979), Bernard Lahire invite donc à prendre en compte « la variation intra-individuelle des pratiques et des préférences culturelles⁴ », qui résulte de la pluralité des cadres socialisateurs auxquels nous appartenons. Ces bouleversements des

¹ Bernard Lahire remarque une baisse de « l'intensité de la foi en la culture artistique et littéraire légitime » (Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, « Poche », 2006 [2004], p. 562), depuis ces trente dernières années, comme le montre notamment la diminution importante de la proportion des gros lecteurs parmi les étudiants ou les cadres. Il l'impute au développement sans précédent de la culture du divertissement mais aussi à la modification des hiérarchies de valeurs à l'école. Le capital culturel de type littéraire et artistique régresserait ainsi au profit du capital scientifique, technique, commerciale ou juridique. « La montée en légitimité scolaire des mathématiques (moyen de sélection par excellence) et la culture scientifique » (*Ibid.*, p. 566) produit des profils individuels dissonants en ce qu'elle entre en contradiction avec un espace social encore dominé par « les définitions littéraires et artistiques de la culture » (*Id.*).

² Les politiques culturelles sont ainsi passées, au cours de cette période, de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle : « l'État va utiliser son propre pouvoir d'officialisation pour intervenir dans les processus de reconnaissance et de consécration des œuvres ou des activités culturelles : création d'un service "Chanson et variétés" à la direction de la musique, d'une École nationale de la photo créée à Arles en 1982, d'un Conseil des arts du cirque et d'un "plan BD" en 1983, du Cirque national et de l'École du cirque en 1984, etc. » (*Ibid.*, p. 604-605).

³ Bernard Lahire montre, à partir de nombreux entretiens réalisés avec ses enquêtés, la prédominance de ces profils dissonants dans les pratiques musicales, littéraires, cinématographiques et télévisuelles où haute culture et culture populaire se mêlent dans un *continuum* qui va de la littérature la plus consacrée à la BD, du karaoké à la musique classique, des séries télévisées aux œuvres les plus reconnues du septième art.

⁴ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, p. 61.

pratiques ont pour corollaires des modifications de la production artistique qui, dans une forme d'américanisation de la culture, s'est nourrie de ce mélange des genres, dont Bernard Lahire donne de nombreux exemples :

Des musiciens classiques peuvent tenter de nouvelles expériences vers le jazz, des chanteurs de variété réécrivent une partie de leur répertoire dans des cadres classiques le temps d'un album ou d'une série de concerts, des artistes, à la suite d'Andy Warhol, contribuent à rendre plus floue la séparation nettement établie entre art et industrie, des graffitis urbains peuvent être exposés [...] dans des musées, des grands chanteurs classiques [...] chantent dans des formats de variétés internationales ou avec des chanteurs rock, des cinéastes qui sont loin d'être dépourvus de toute reconnaissance artistique [...] tournent des publicités, des émissions de télévision mélangent les genres et les artistes que l'on avait voulu clairement distinguer, des arts ou des genres nobles utilisent des cadres de reconnaissance empruntés à des arts ou des genres moins nobles [...], etc.⁵

Les incultes sont partie prenante de ce basculement historique, à la fois comme consommateurs et comme producteurs. Comme consommateurs, leur trajectoire sociale et leur appartenance générationnelle ont rendu possibles ces profils culturels dissonants. Dans leurs entretiens, beaucoup font état d'un cadre familial où culture légitime et culture populaire se côtoient, entre présence des livres et culture de masse. François Bégaudeau expliquait ainsi, dans un entretien avec Sylvain Bourmeau, que « c'est dans cette totale hybridation du haut et du bas, du noble et du popu que j'ai grandi », au sein « d'un milieu de profs plutôt issus des classes populaires, pas du tout intellos⁶ ». Dans un entretien au *Matricule des Anges*, Maylis de Kerangal décrit cette même hybridité culturelle dans sa jeunesse, entre amour de la littérature, que sa mère enseignante encouragea, et passion pour le rock et le sport, deux domaines qui sont au cœur de plusieurs livres de l'écrivaine. La mobilité scolaire des auteurs du collectif vis-à-vis de leurs parents⁷, qui s'inscrit dans un moment de massification de l'enseignement supérieur, a également contribué à forger ces profils culturels dissonants. Joy Sorman et François Bégaudeau revendiquent, dans *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, cette mixité culturelle :

À côté de mes références académiques, j'aime le rap, le r'n'b, « la méthode Cauet », le cinéma de baston, les teen movies, Booba, Shy'm, le Jamel Comedy club, le foot, la télé-réalité, Éric et Ramzy, Michael Youn, Green Day, le punk-rock en général, la libre antenne de Skyrock, l'émission « Pelles et râteaux » présentée par Magloire, les défis de drague sur MTV. Là encore, il aura fallu attendre la fin des études à la dure (hypokhâgne machin) pour m'intéresser à la culture pop dans son ensemble. Auparavant, requis par la

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ Sylvain Bourmeau, « François Bégaudeau dynamite l'entre-soi littéraire. Entretien », *Mediapart*, 22 octobre 2010, <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/240908/francois-begaudeau-dynamite-l-entre-soi-litteraire> [consulté le 12 mai 2017].

⁷ Voir chapitre 6.

culture scolaire et universitaire, et peut-être nourris à certains réflexes d'élite et de distinction, je ne m'y intéressais pas⁸.

Une dialectique culturelle se met ainsi en place, qui fait de la culture populaire un point d'origine et d'arrivée, selon un processus de désapprentissage. L'énumération témoigne de cette nouvelle sociologie des comportements culturels : essor de la culture jeune, du rock et du rap, émergence concomitante de nouveaux médias (radio et télévision), concurrence des cadres de socialisation (école, université, amis, famille...) et dépréciation de la culture classique.

Comme écrivains, les incultes participent aussi de ce mouvement d'hybridation, qui se fonde d'abord sur un rejet de la sacralité littéraire⁹. Il s'énonce dans de nombreuses déclarations des membres du groupe, à l'image d'Arno Bertina affirmant lors de la journée d'étude « Auteurs en scène » en 2016 que « ce qui nous reliait c'était de refuser à la littérature cette fonction sacrée¹⁰ » ou écrivant à propos de l'œuvre d'art, dans le numéro 2 d'*Inculte*, qu'il fallait « refuser d'en faire une religion¹¹ ». Cette entreprise de profanation se décline selon tout un lexique de l'« impureté¹² », de la « bâtardise¹³ » ou encore de la « difformité¹⁴ ». Écrire en inculte, ce serait donc désenclaver un territoire littéraire perçu comme clos et sacré par une pratique qui vise à brouiller les hiérarchies entre haute et basse culture. Si l'on suit la métaphore spatiale, il s'agirait d'étendre le périmètre littéraire vers des terres incultes de toute littérature. La dynamique collective a ainsi pu favoriser chez les jeunes auteurs du groupe une écriture plus décomplexée, comme le note Maylis de Kerangal dans la revue *Décapage*, qui rappelle l'importance d'*Inculte*, de son « écriture décentrée¹⁵ » et de « l'abolition du grand sujet¹⁶ » qu'elle a autorisées dans sa trajectoire d'écrivaine. L'idée « que tout [est] sujet, [que]

⁸ François Bégaudeau, Joy Sorman, *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, Paris, Larousse, 2010, p. 44.

⁹ Telle qu'elle s'impose au cours du XIX^e siècle, avec le romantisme allemand notamment et parallèlement au processus d'autonomisation de la littérature à cette époque-là. Voir notamment Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁰ Aurélie Adler, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

¹¹ Arno Bertina, « Guerre à nos blessures », art. cit., p. 37.

¹² Propos tenus par Alexandre Civico lors de la soirée « Écrire en collectif » organisée le 2 mars 2016 au Triangle (Rennes).

¹³ Collectif Inculte, « 10, rue Oberkampf », art. cit., p. 18. ^[1]_{SEP}

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ Maylis de Kerangal, « La Panoplie littéraire », art. cit., p. 117.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

tout [peut] faire littérature¹⁷ », pour reprendre les termes d'Alexandre Civico, n'est certes pas neuve et s'est imposée dans le monde des lettres au moins depuis Flaubert. Inculte n'en a pas moins contribué à réactualiser cette idée en redéployant l'effort littéraire vers de nouveaux objets.

Après avoir montré, en guise de préambule, en quoi la revue constitue un éloge des dissonances culturelles entre gourmandise burlesque et affirmation politique, nous nous attacherons à étudier deux projets incultes d'extension du périmètre littéraire. Les fictions rock tout d'abord, parues pour la plupart dans la collection « Naïve Sessions », qui sont des projets individuels mais convergents en ce que les membres du collectif y interrogent tour à tour le rapport de leur génération à la musique rock, la distinction entre haute et basse culture et le ressourcement de la littérature par la musique électronique. *Une chic fille* ensuite, un roman collectif consacré à la starlette Anna Nicole Smith, qui constitue pour les incultes une façon de réfléchir au rapport de l'écrivain et de la littérature à la société du spectacle, à l'influence des esthétiques pop et kitsch sur l'écriture et à ce qui peut constituer un geste authentiquement profanateur en littérature aujourd'hui.

I. *Inculte*, revue de carnaval

Dès le premier numéro de la revue, François Bégaudeau proposait un « Loto inculte », construit comme un pronostic des résultats d'une journée de Ligue 1 de football. Avec cette première occurrence d'« inculte » au sein de la revue, l'auteur oriente son interprétation du mot dans le sens d'un élargissement du domaine littéraire à travers un texte inspiré d'un jeu (le loto sportif) et d'un sport (le football) populaires, à l'opposé de l'image canonique de la littérature. La spécificité de la revue *Inculte* réside sans doute dans la constance de cet esprit de dissonance et dans la diversité des formes et des tonalités qu'il a pu recouvrir. Cet éloge de l'hybridation a pu se décliner parfois à travers la modalité esthétisante¹⁸, qui consiste en un commentaire savant d'une production culturelle plus ou moins légitimée. La revue *Inculte* a ainsi accueilli de nombreuses contributions sur la science-fiction¹⁹, mais aussi sur les séries, à

¹⁷ Alexandre Civico, Hélène Gaudy, Mathieu Larnaudie, « Écrire en collectif », art. cit.

¹⁸ Voir Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, p. 56.

¹⁹ On peut citer notamment « l'ABC-Dick » d'Ariel Kyrou, abécédaire consacré à l'œuvre de Philip K. Dick dont des extraits paraissent dans les numéros 14, 15, 16 et 17 d'*Inculte*, avant d'être publié en ouvrage chez Inculte en 2014. On mentionnera également les trois contributions de Jacques Barbéri, figure de la science-fiction, à la revue : « Capitale de la douleur (variante Moldscher) » dans le premier numéro, « Mondocane » dans le numéro 8 et « Inculte de la personnalité » dans le numéro 12.

l'image de « Dernières nouvelles du sexe²⁰ » d'Éléonore Feurer, consacré à *True Blood*, et de « La marchandise mise à nu par ses célibataires, même : brèves scolies sur *Mad Men*²¹ », de Xavier Boissel, qui recourt à des concepts philosophiques, et notamment les « singularités quelconques » de Giorgio Agamben, pour expliquer le personnage de Donald Draper. Plus souvent, *Inculte* fournit l'occasion pour les membres du collectif d'une pratique plus rieuse et jubilatoire de la dissonance culturelle, où le burlesque²² du voisinage des références est indissociable du sérieux de leur déhiérarchisation. Pour analyser le concept d'obscénité, Arno Bertina fait se côtoyer Dante et Paris Hilton, l'athlète Ronald Pognon et Rabelais²³, comme s'il s'agissait de proposer une forme d'obscénité culturelle par cette juxtaposition même. Comme le préfigure le « Loto inculte » de François Bégaudeau, le sport²⁴ est au cœur de cette dynamique dissonante, en particulier dans le hors-série consacré à la coupe du monde de 2006²⁵. Cette joie des références dépareillées et des interférences culturelles se manifeste de façon nette dans les épigraphes et dédicaces. Censées asseoir le sérieux d'un texte ainsi placé sous la tutelle d'une autorité, elles deviennent souvent, chez les incultes, un espace de jeu privilégié pour le renversement des références. Mathieu Larnaudie dédicace son article « Pourquoi pas le Brésil ? » « à Francesco Totti et à Roberto Baggio²⁶ », Stéphanie Vincent cite en épigraphe de son texte « Toutes des travailleuses sexuelles – sauf les mères » un extrait d'une chanson du groupe de rock NOFX²⁷. Cette inculture de l'épigraphe est encore

²⁰ Éléonore Feurer, « Dernières nouvelles du sexe », *Inculte*, n°19, mai 2010, p. 75-89.

²¹ Xavier Boissel, « La marchandise mise à nu par ses célibataires, même : brèves scolies sur *Mad Men* », *Inculte*, n°19, p. 167-185.

²² Nous employons le mot « burlesque » dans un sens large, en nous référant aux propositions de Dominique Bertrand dans l'ouvrage qu'il a dirigé sur cette question (*Poétiques du burlesque*, Paris, Honoré Champion, « Champion-varia », 1998). Il y distingue un burlesque défini par ses « procédures intertextuelles » (p. 9) et un « esprit burlesque plus diffus, qui inclut des procédés variés de comique outré et trivial, de dissonance et d'autodérision » (*id.*). C'est cet humour de la dissonance ou encore ce « comique des limites » (p. 21), culturelles en l'occurrence, qui nous semble constitutif d'un esprit burlesque du collectif *Inculte*.

²³ Arno Bertina, « Véhicule rapide », *Inculte*, n°6, p. 27-32.

²⁴ Cette attention au sport est aussi manifeste dans les œuvres individuelles des incultes : le premier roman de François Bégaudeau, *Jouer juste* (2003), décrit la causerie d'un entraîneur à ses joueurs à la mi-temps d'un match de football, tandis que *Je suis une aventure* (2012) d'Arno Bertina gravite autour du personnage de Rodgeur Fédérère, inspiré du tennisman Roger Federer. Les deux livres se rejoignent par certains aspects et font notamment du sport le lieu de jaillissement d'une grâce laïcisée. On peut mentionner également les ouvrages collectifs dirigés par François Bégaudeau et auxquels participeront certains incultes, *Le Sport par les gestes* (2007) et *La Politique par le sport* (2009), ainsi que *Femmes et sport : Regards sur les athlètes, les supportrices et les autres* (2009), dirigé par Maylis de Kerangal et Joy Sorman.

²⁵ Voir chapitre 1 pour une analyse détaillée du numéro.

²⁶ Mathieu Larnaudie, « Pourquoi pas le Brésil ? », art. cit., p. 29.

²⁷ Stéphanie Vincent, « Toutes des travailleuses sexuelles – sauf les mères », *Inculte*, n°9, mars 2006, p. 41.

visible en ouverture de « Débris d'une politique du derrière » de Mathias Énard dans la juxtaposition des citations de Pascal Quignard et du groupe de rap IAM qui révèle de secrètes affinités masquées derrière le contraste réjouissant de leur registre :

Écrire, c'est pisser dans un violon.
IAM et Akhénaton, *Hip hop du sud*

Le sperme que nous retenons en pensant rend les pensées les plus graves un peu saugrenues.
Pascal Quignard, XIV^e traité, *Noësis*²⁸.

Ces pratiques de renversement et de brouillage semblent puiser à différentes sources de l'histoire et de la théorie littéraires où se mêlent les lectures de Mikhaïl Bakhtine, de Jacques Rancière et des avant-gardes. Laurent Demanze a ainsi qualifié cet usage des savoirs de « carnavalesque²⁹ ». Si une telle affinité avec la théorie bakhtinienne³⁰ existe, elle réside assurément dans cette pratique collective, rieuse et jubilatoire de l'inversion des hiérarchies, mêlée à une tradition littéraire burlesque, parfois grivoise. Les dossiers d'*Inculte* consacrés à « L'obscénité » (n°6) et au « Cul » (n°19), numéros les plus carnavalesques de la revue, sont ainsi truffés de ces dissonances, comme si les jeux sur le haut et le bas corporels appelaient un renversement du haut et du bas culturels. Dans son article « Préliminaires³¹ », Stéphane Legrand livre ainsi une parodie de leçon philosophique autour du « Cul », où l'*ethos* professoral, les inventions lexicologiques et étymologiques, les références mobilisées, de Platon à Foucault, produisent une discordance toute burlesque entre le sujet et le registre. Si cet usage des savoirs peut être qualifié de carnavalesque, c'est aussi parce que, comme dans la description qu'en fait Bakhtine au Moyen Âge, elle recouvre une ambition politique forte³².

²⁸ Mathias Énard, « Débris d'une politique du derrière », *Inculte*, n°6, p. 35.

²⁹ Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senegès*, op. cit., p. 19.

³⁰ Le carnaval, tel que l'a théorisé Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris, Gallimard, « Tel », 1982 [1965]), désigne « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (p. 18). Cette manifestation de la culture populaire médiévale, dans ce qu'elle a de plus subversif, fournit, selon lui, une clé de lecture essentielle pour comprendre l'œuvre de François Rabelais.

³¹ Stéphane Legrand, « Préliminaires », *Inculte*, n°19, p. 22-30.

³² C'est peut-être en cela que les incultes se séparent d'une poétique et d'une posture burlesques. Chez plusieurs théoriciens, le burlesque se caractérise en effet par sa « gratuité » (Jean Emelina, « Comment définir le burlesque », in Dominique Bertrand (dir.), *Poétiques du burlesque*, op. cit., p. 64) et par le fait qu'il « n'implique pas une vision du monde » (Alain Viala, « Burlesque », in Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, tome 1, p. 342), contrairement au baroque mais aussi aux avant-gardes du XX^e siècle chez qui les procédés formels empruntés au burlesque sont sous-tendus par un programme politique et esthétique de renversement des valeurs, plus proches en cela des pratiques du collectif *Inculte*.

Proclamant l'égalité des influences et des sujets, les textes incultes deviennent le lieu d'une petite démocratie culturelle. Par-delà le carnavalesque, cette pensée de la démocratie comme déhiérarchisation et indifférenciation se nourrit des thèses de Jacques Rancière sur la littérature, développées notamment dans *Politique de la littérature*³³. Le philosophe y pense à la fois une esthétique et une stylistique de la démocratie littéraire chez Flaubert, Proust et d'autres auteurs du XIX^e et du XX^e siècles, qui deviennent pour les auteurs d'Inculte une *praxis*. Reprenant à leur compte « l'égalité des sujets³⁴ » qui fonde, chez Rancière, l'âge démocratique de la littérature, les incultes s'intéressent ainsi au sport, au rock ou encore à une star de la télé-réalité. Outre le choix des objets littéraires, c'est aussi l'amalgame des influences qui est pensé comme démocratique, en particulier chez François Bégaudeau, qui déclare dans un entretien :

Un livre de démocrate met aussi sur le même plan toutes ses influences. Entre ce que m'ont apporté le sport, la télé, Flaubert, Clash, Godard, les Nuls, je n'ai pas envie de choisir. Tout cela me constitue à égalité³⁵.

La figure d'inculte, en ce sens, n'est pas tant celui qui ignore que celui qui ne sait pas hiérarchiser les savoirs, évaluer leur légitimité et respecter l'étanchéité des champs culturels. Dans « Nous sommes des outsiders », paru dans *Inculte*, l'écrivain fait l'éloge de cette « immaturité culturelle » consistant à refuser les cloisonnements :

³³ Pour le philosophe, le passage du XVIII^e au XIX^e siècle, marque la naissance de la littérature, qui accompagne le mouvement général de démocratisation de la société après la Révolution. À l'égalité revendication des citoyens à écrire, dont témoigne le développement de la poésie ouvrière, répond l'égalité des choses, sujets et personnages, à être représentées. « L'égalité des sujets et des formes d'expression qui définit la nouveauté littéraire » (Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2007, p. 22), subvertissant le cadre aristotélien de la hiérarchie des genres et de la convenance des styles et des personnages, fait ainsi de la littérature « le règne de l'impropriété » (*id.*). Plus généralement, Jacques Rancière constitue, pour Inculte, une référence majeure qui nourrit la pensée politique et esthétique de ses membres. On le trouve cité dans plusieurs articles de la revue, en particulier « Reprise, altération – les grands chevaux » et « Le mot d'ordre » de Mathieu Larnaudie, parus dans les numéros 8 et 12. Le texte collectif « Natura corporum » se clôt sur une référence à la notion de « partage du sensible » (*Devenirs du roman*, *op. cit.*, p. 279), théorisée par Rancière dans différents ouvrages, en particulier *Le Partage du sensible* (2000) et *Politique de la littérature* (2007). Arno Bertina emprunte quant à lui au philosophe le concept d'« égalité des intelligences » (voir Arno Bertina, « Le commun des poètes », *art. cit.*, p. 553). Dans un entretien, François Bégaudeau rappelle l'importance de Jacques Rancière dans son parcours : « J'avais repéré, dès 18-20 ans, qu'il y avait un moment exceptionnel de la pensée française qui croisait mes problématiques : Foucault, Deleuze, Rancière, Derrida. Je suis entré dans une boulimie de lectures. C'est dans Rancière, qui déteste les positions d'autorité, que je me reconnais le mieux. » (Sandrine Blanchard, « Je ne crois pas à votre modèle de vie. Entretien avec François Bégaudeau », *Le Monde*, 25 septembre 2016, http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/09/25/francois-begaude...as-a-votre-modele-de-vie_5003037_3260.html?xtmc=begaudeau&xtcr=1 [consulté le 12 mai 2017]). Dans l'article « Bande à part » est également fait mention de cette référence commune : « Entre une évocation du romantisme allemand et une allusion au philosophe Jacques Rancière peuvent se glisser un souvenir de soirée alcoolisée ou une blague sur les mœurs sexuelles des dauphins » (Elisabeth Philippe, « Bande à part », *art. cit.*, p. 46).

³⁴ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ Sylvain Bourmeau, « François Bégaudeau dynamite l'entre-soi littéraire », *art. cit.*

L'immaturation culturelle consiste à ne pas en avoir, de culture, et à demeurer ainsi délié des chaînes avec quoi elle tient prisonnier ses ouailles, comme une chatte empêche sa portée de s'éloigner au-delà du périmètre étroit qui ceint le panier. C'est-à-dire que l'inculture est le meilleur moyen de ne pas se laisser infantiliser, et l'immaturation culturelle l'antidote le plus sûr à l'immaturation tout court³⁶.

En jouant l'immaturation contre l'infantilisation, François Bégaudeau ne valorise pas l'ignorance mais récuse le partage entre culture légitime et culture basse. La métaphore du territoire animal suggère la vertu tout à la fois politique et esthétique d'une littérature profanée (« ses ouailles ») et donc déterritorialisée. Ce déplacement est conçu comme un moyen de régénération de la littérature, l'éloge de l'impureté devenant promesse de grande santé littéraire. Dans « Récupérez-moi », François Bégaudeau décrit cette revitalisation artistique nécessaire en prenant paradoxalement comme contre-modèle une figure de la culture populaire, le chanteur Renaud :

Campé sur son habitus idéologique – monde pourri et vive le sourire des enfants et la femme est l'avenir de l'homme à part peut-être madame Thatcher -, négligeant de se ressourcer au contact de mondes hétérogènes, l'œuvre a déperit, comme déperit quiconque néglige de s'alimenter. Être récupéré est une bonne façon de récupérer, au sens médical du terme. Livré à soi, on s'épuise vite³⁷.

Cet hygiénisme de l'impur, par son ambition à la fois politique et esthétique, rejoint par certains aspects la tradition avant-gardiste. Du surréalisme³⁸ au Pop art, les avant-gardes du XX^e siècle, par goût de la provocation et par cette même ambition de désacraliser l'art et la littérature, ont composé leurs œuvres à partir des formes populaires : le roman policier, le jeu de cartes, le music-hall, les cartes postales, la publicité, les produits de grande consommation, etc. Elles ont été, comme Inculte, de formidables machines à redessiner le périmètre littéraire, en interrogeant la culture de masse et sa marchandisation. On serait donc passé de *Fantômas*, mis à l'honneur par les surréalistes, à *Fantômette*, que Maylis de Kerangal classe dans la revue *Décapage* parmi les quelques livres qui l'accompagnent, quelque part entre Francis Ponge et Denis Diderot³⁹. Les numéros de la revue consacrés au « Cul » ou à « L'Obscène » font également écho à la tradition du mauvais goût des avant-gardes qui est encore, comme l'écrit Oliver Rohe dans l'avant-propos de ce second dossier et conformément à l'étymologie

³⁶ François Bégaudeau, « Nous sommes des outsiders », art. cit., p. 30.

³⁷ François Bégaudeau, « Récupérez-moi », *Inculte*, n°8, janvier 2006, p. 61.

³⁸ Michel Murat écrit ainsi à propos du surréalisme : « Dans le surréalisme, il n'y a pas de frontière nette entre avant-garde et kitsch. Non seulement les arts de masse fondés sur la reproductibilité des images fournissent des matériaux et des motifs à des œuvres hautement élaborés, mais beaucoup font l'objet d'usages triviaux, privés, ludiques ou compulsifs » (Michel Murat, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2013, p. 124).

³⁹ Maylis de Kerangal, « La Panoplie littéraire », art. cit., p. 84.

de la notion, une façon d'interroger les frontières du territoire littéraire, « l'étendue de son domaine⁴⁰ ».

De tous les membres du groupe, c'est sans doute François Bégaudeau qui a théorisé, expérimenté voire incarné avec le plus d'intensité cet éloge des dissonances culturelles. Les conditions de sa séparation avec *Inculte* sont l'occasion d'un débat sur les modes et l'intensité de cette carnavalisation culturelle. La rupture intervient à l'occasion de la préparation du numéro 15 de la revue, consacré à la poésie contemporaine et pour lequel François Bégaudeau rédige un compte rendu des *Élégies* d'Emmanuel Hocquard⁴¹. Contrairement aux autres contributions du comité de rédaction, l'ironie y est manifeste : la poésie y est décrite comme une activité scolaire, François Bégaudeau mobilisant ses souvenirs d'hypokhâgne, de lycée et de collègue tandis que le style, tantôt télégraphique et tantôt oralisé, renforce l'impression générale d'une critique acerbe et lapidaire du recueil⁴². Par ce texte, François Bégaudeau ajoute un mode négatif à la palette des pratiques incultes : la désacralisation ne réside plus dans la déhiérarchisation culturelle, dans le voisinage jubilatoire des références, mais dans l'attaque virulente contre l'œuvre d'un poète, et plus généralement, contre la haute culture et sa sacralité supposée. Par ce geste porteur d'une négativité à laquelle le collectif s'était presque toujours refusé, l'écrivain a pu entretenir un malentendu sur le sens du nom *inculte* que Stéphanie Éligert ne manquera pas d'exploiter dans les deux comptes rendus qu'elle fera de la contribution de François Bégaudeau pour le *Cahier Critique de Poésie* :

En revanche, François Bégaudeau se plaît à radicaliser cet anti-textualisme du dispositif éditorial en le complétant d'un poujadisme bonhomme et vulgaire. Pour cela, il choisit *Les Élégies* d'Emmanuel Hocquard ; de mémoire de lectrice, je crois n'avoir jamais vu un livre être aussi violenté par un critique ; Jean-Marie Bigard ne ferait pas mieux. Mais le pire, c'est encore cette obstination à penser que le discours indirect libre est « la » forme d'avant-garde de notre époque, le roman son terrain exclusif. Or, si une avant-garde existe aujourd'hui, la revue *Inculte* n'est pas dedans, mais en face, dans les rangs de l'actuel Exécutif pour qui, en effet, le discours indirect libre est celui qui parle « aux vrais gens », et ce dans la stricte mesure où il permet de liquider la complexité de la langue. L'usage généralisé des virgules, tel que pratiqué par les incultes, crée en particulier une racoleuse syntaxe de « proximité » : ainsi, est donné à croire qu'il suffirait d'écrire comme on parle pour glorieusement sortir la littérature de son ghetto métatextuel – Comment ? Eh bien en faisant comme si le siècle du langage n'avait jamais existé ; c'est simple et prouve qu'il est pratique d'être inculte...

⁴⁰ Oliver Rohe, « Court-circuit », *Inculte*, n°6, p. 25.

⁴¹ François Bégaudeau, « Sur *Les Élégies* d'Emmanuel Hocquard », *Inculte*, n°15, p. 57-64.

⁴² Le texte contient plusieurs charges contre les clichés de la poésie moderne, la fragmentation notamment (« diffraction du sujet j'imagine », p. 60), contre l'idée mallarméenne de la « disparition élocutoire du poète » (« Pas de bio bien sûr, ni en quatrième ni en couverture, nous sommes en poésie, le poète n'existe que par ses vers souviens-toi François », p. 60) et contre une certaine tradition prophétique de la poésie (« Poète celui qui se prévaut de ne pas savoir mais en sait toujours plus que moi », p. 62).

Dans le meilleur des cas, cette revue est une sorte d'équivalent d'Onfray, gonflée en comité de rédaction et exerçant dans le seul champ de la littérature. Dans le plus menaçant par contre, elle cristallise l'arrivée d'un naturalisme populiste à prendre au sérieux – en l'attaquant comme tel⁴³.

L'attaque est à la fois esthétique et politique. Les associations présentées comme dégradantes (« Jean-Marie Bigard », « l'actuel Exécutif [Nicolas Sarkozy] », « Onfray ») visent à prouver l'anti-intellectualisme de François Bégaudeau, tout à la fois dangereux littérairement, en ce qu'il réduirait la complexité de la langue à l'emploi de quelques techniques « racoleuses » (discours indirect libre, « syntaxe de proximité »), et politiquement, l'écrivain étant associé tantôt au sarkozysme, tantôt au poujadisme et au populisme. Au-delà de son outrance, cette recension indique un malentendu sur le sens d'*inculte*, perçu comme éloge de l'ignorance et du relativisme, comme appauvrissement stylistique et péril idéologique. Mais la séparation de François Bégaudeau d'avec le collectif à l'occasion de ce numéro de la revue témoigne du refus du groupe d'assumer une part de négativité et interroge sur la portée et les modes de désacralisation de la littérature qu'il promeut. Profaner la littérature, au XXI^e siècle, est-ce, dans le sillage avant-gardiste, assumer cette charge négative contre les hiérarchies et l'*illusio* ? Plus généralement, cette ambition profanatrice conserve-t-elle encore, à l'heure des dissonances culturelles, sa charge transgressive ? S'agit-il bien d'un geste démocratique ou d'une stratégie de distinction, relevant de ce que Pierre Bourdieu appelle l'« encanaillement des dominants⁴⁴ » ?

II. Inculte : une littérature rock ?

L'attention portée par les membres du collectif Inculte à la musique rock s'inscrit particulièrement dans cette ambition de décloisonnement. Entre 2005 et 2007, cinq livres de cinq écrivains du groupe paraissent dans la collection « Naïve Sessions ». La collection, dirigée par Alexandre Civico qui rejoindra bientôt le collectif, propose à des auteurs d'écrire un texte autour d'une figure de la musique pop, en particulier de la culture rock. Les incultes occupent une place de choix dans ce catalogue, qui fonde ce qu'Aurélien Bécue appelle « la génération Naïve » en référence à « la vague de textes édités par les éditions Naïve dans les années 2000, notamment les “vies imaginaires” et romans influencés par les figures d'artistes

⁴³ Stéphanie Éligert, « *Inculte*, n° 15 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 17, 2008, p. 251.

⁴⁴ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, cité par Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, op. cit., p. 251.

rock anglo-saxons ⁴⁵ ». En 2005, François Bégaudeau et Oliver Rohe font paraître respectivement *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)* et *Nous autres*, dédié à David Bowie. En 2006, Arno Bertina publie *J'ai appris à ne pas rire du démon*, autour de Johnny Cash. Et en 2007 Maylis de Kerangal écrit sur le groupe Blondie avec *Dans les rapides*, tandis que Claro se confronte aux Beatles avec *Black Box Beatles*. Les livres sont aussi variés que la consigne est lâche : tous structurés par une figure rock, ils diffèrent énormément dans leur genre, leur dispositif et leur énonciation. Ils ont toutefois comme second point commun d'éviter la simple biographie d'artiste, par la fiction, par un décalage générique ou énonciatif ou encore par la restriction temporelle de l'intrigue. *Nous autres* d'Oliver Rohe est le seul ouvrage où la première personne réfère à l'artiste décrit, David Bowie. Mais la fiction est resserrée sur une période assez brève, peu circonstanciée et réinvente complètement la psychologie du chanteur. Structurée en deux temps, la narration se veut plutôt une réflexion sur la schizophrénie : d'une première partie où des lettres fictives envoyées à et par David et ses multiples pseudonymes scéniques montrent une individualité en dissolution, le texte bascule dans une deuxième partie où David Bowie, cloîtré dans sa maison comme dans son identité, se dépeuple et dépérit. Avec *J'ai appris à ne pas rire du démon*, le « je » se déplace de l'artiste aux figures, plus ou moins anonymes, qui l'ont côtoyé : un représentant de commerce, un shérif et un producteur⁴⁶. Ces voix composent ainsi une biographie trouée qui laisse les moments de gloire du chanteur dans l'ombre et s'attarde sur trois moments de sa carrière : ses débuts comme vendeur d'aspirateurs, en 1954, une nuit passée en prison en 1965 et l'enregistrement d'un album qui relance sa carrière en 1995. La recherche documentaire y est plus importante que chez Oliver Rohe : la « Note de l'auteur », à la fin du livre, énumère les sources de l'écrivain et le texte évoque avec précision des dates et des événements avérés et s'appuie sur des citations authentiques mais « manipulé[e]s souvent, défigur[e]s parfois⁴⁷ ». François Bégaudeau et Claro dévient encore davantage du modèle biographique. Les Rolling Stones et les Beatles sont interprétés comme des métonymies d'une époque ou d'un monde. Les deux narrateurs, très éloignés temporellement et spatialement des groupes, disent cette volonté de déchiffrement : François Bégaudeau adopte un *ethos* d'érudit, omniscient et péremptoire, qui raconte l'histoire d'une décennie (les années 60) à travers la

⁴⁵ Aurélien Bécue, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, thèse de doctorat menée à l'université Rennes 2 sous la direction d'Emmanuel Bouju et soutenue le 22 mars 2013, p. 43.

⁴⁶ Nous commenterons ici la deuxième version du texte, publiée chez Hélicium : Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Arles, Hélicium/Actes Sud, « Constellation », 2015 [2006].

⁴⁷ *Ibid.*, p. 153.

figure de Mick Jagger ; Claro, quant à lui, choisit comme narrateur la sonde spatiale KC^{ab}-T/E_g qui trouve et décrypte la boîte noire Beatles. Au-delà de cet enjeu commun, les deux figures narratoriales produisent deux fictions très variées : la première peut être assimilée à un traité, voire à une leçon par sa tonalité et par les références historiques et sociologiques qu'elle mobilise ; la seconde est cosmique, voire cosmologique et souvent hallucinée. Maylis de Kerangal, enfin, dessine une biographie en filigrane du groupe Blondie dans un texte à portée autobiographique. La narratrice, Marie, prénom dérivé de Maylis, raconte son adolescence au Havre en 1978 et la découverte du groupe. La référence rock sert de déclencheur et agit comme motif initiatique au sein de ce roman d'apprentissage.

À ces cinq textes parus dans la collection « Naïve Sessions », il faudrait en ajouter deux, écrits eux aussi par des incultes et dessinant des projets communs : *Lost Album*, de Stéphane Legrand et Sébastien Le Pajolec, dédié à Phil Spector, et *Du Bruit*, de Joy Sorman, qui s'intéresse au groupe de rap NTM. L'inscription éditoriale de ces textes est différente : le premier paraît plus tardivement, en 2009, non pas chez Naïve mais au sein de la maison d'édition Inculte, dans la collection « Afterpop » que dirige également Alexandre Civico. Le second est publié en 2007, soit en même temps que *Black Box Beatles* et *Dans les rapides*, mais dans la collection blanche de Gallimard. La discontinuité est aussi musicale : Joy Sorman décide de s'intéresser au rap plutôt qu'au rock. Mais on retrouve de nombreuses analyses communes sur ces deux musiques, leur dimension populaire et transgressive ou encore l'importance donnée au corps et à la jeunesse. À tel point que la narratrice de *Du Bruit* affirme que « le rap est rock'n'roll⁴⁸ » et qu'avec son émergence « on avait retrouvé le tapage rock des années 50, puis 60, et 70⁴⁹ ». Ses choix narratifs sont en outre proches des textes parus dans la collection « Naïve Sessions », en particulier de celui de Maylis de Kerangal, pour la portée autobiographique et initiatique de la musique, et de celui de François Bégaudeau, pour la dimension essayiste.

1. Génération inculte et culture jeune

La « génération Naïve », comme le rappelle Aurélien Bécue dans sa thèse de doctorat consacré au rock et à la littérature, appartient à la génération X, née entre 1960 et 1980, contemporaine de l'avènement du rock. Les auteurs des livres qui nous intéressent ici sont nés entre 1962 (Claro) et 1975 (Arno Bertina et Stéphane Legrand). Ce sont les acteurs et les

⁴⁸ Joy Sorman, *Du Bruit*, Paris, Gallimard, 2007, p. 84.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

témoins de ce qu'on a appelé la culture jeune, qui est indissociable de l'émergence du rock comme vecteur de nouvelles pratiques. Dans son enquête *Les Pratiques culturelles des jeunes*, Frédérique Patureau décrit ainsi, en 1992, la centralité du rock chez les jeunes : « Un jeune sur deux (50%) déclare écouter « le plus souvent » du rock⁵⁰ ». « [G]enre emblématique de la jeunesse⁵¹ », le rock s'accompagne de toute une série de nouvelles pratiques (écoute presque exclusivement musicale de la radio, essor de la musique enregistrée, sociabilité du concert...) qui structurent la culture jeune et participent de ce mouvement de déhiérarchisation culturelle :

C'est bien dire que la définition de la qualité esthétique échappe largement, pour les jeunes, à la hiérarchie traditionnelle des arts et des genres savants. Et c'est ce consensus qui fonde ici le « goût jeune⁵² ».

Dans *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, François Bégaudeau et Joy Sorman font eux aussi le constat que « la musique est à tous les bouts de l'invention de la jeunesse⁵³ », l'enfant devenant un jeune, d'après eux, au moment « où il acquiert pour lui seul un émetteur-récepteur de musique⁵⁴ ».

Les fictions rock des incultes décrivent cet enjeu générationnel de la musique et évoquent, plus ou moins explicitement en fonction des choix énonciatifs, le parcours affectif et personnel d'écoute de leur auteur, pour qui le rock a joué comme force d'individualisation et d'émancipation. Simple mention au sein du texte⁵⁵ ou du paratexte⁵⁶ rappelant le moment de la découverte de l'artiste sur un mode quasi-épiphanique, cet enjeu peut aussi constituer le cœur même de la fiction, comme c'est le cas chez Joy Sorman et Maylis de Kerangal. En passant du rock au rap, les deux récits à portée autobiographique illustrent sans doute les limites du concept de génération, inapte à décrire la multitude des segmentations et disparités qui le composent. *Dans les rapides* se déroule au Havre en 1978 et *Du Bruit* à Paris dans les années 90. La narratrice revendique d'ailleurs un autre partage générationnel que celui de la

⁵⁰ Frédérique Patureau, *Les Pratiques culturelles des jeunes. Les 15-24 ans à partir des enquêtes sur les Pratiques culturelles des Français*, Paris, La Documentation française, 1992, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 158.

⁵² *Ibid.*, p. 31.

⁵³ François Bégaudeau, Joy Sorman, *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵⁵ « cent fois depuis novembre 86 où j'entrepris de les écouter » (François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶ « Il a découvert la musique de David Bowie à l'âge de douze ans », (Oliver Rohe, *Nous autres*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

génération X : « J'appartiens à la génération de ceux qui ont eu vingt ans avec NTM⁵⁷ ». Mais les deux récits s'attachent à décrire un même impact générationnel de la musique, qu'elle soit rock ou rap, de 1978 ou de 1990. Les deux fictions témoignent ainsi d'une certaine continuité, en particulier dans l'emprunt aux codes du roman d'apprentissage qui fait de ces musiques des instances décisives pour l'émancipation des deux narratrices. L'émancipation est d'abord familiale, comme le montrent les scènes de concert, décrites dans les deux livres, d'où les parents sont absents ou encore l'espace intime de la chambre dans laquelle Marie, la narratrice de *Dans les rapides*, écoute la musique qu'elle interrompt dès que sa mère entre, comme pour conserver la part d'autonomie que lui octroie le rock. Chez Joy Sorman, les vingt-huit stations de métro qui séparent le 92 du 93, son lieu de résidence de la banlieue d'où est originaire NTM, dessinent l'itinéraire d'une émancipation à la fois géographique et sociale pour la jeune fille habitant « en plein centre, à l'abri, protégée des rumeurs périphériques⁵⁸ » qu'elle découvre à l'occasion des concerts du groupe. Les concerts constituent, dans les deux livres, de véritables scènes initiatiques pour les deux jeunes filles. Maylis de Kerangal semble même livrer à certains endroits un pastiche amusé de la scène de bal des contes de fées. Ce n'est plus une grande robe blanche, apparue d'un coup de baguette magique, qui habille la jeune fille, mais une veste de cuir rouge, acquise dans une petite friperie de la ville. La scène de baiser a bien lieu, après l'échange de regards rituel, mais dans le froid du dock et la sueur du concert, par le contact des « langues à la bière torsadées dans nos cavités palatines⁵⁹ ». Chez Joy Sorman, le concert est aussi le lieu d'une initiation amoureuse : « nous allons tomber amoureux sous ce déluge – Sam et moi⁶⁰ », écrit-elle.

Musiques essentiellement masculines, le rock et le rap sont aussi le moyen pour les deux jeunes filles de perturber les frontières de genre. Dans les deux récits, on retrouve l'isotopie de la conquête :

À l'époque il n'y avait pas de filles dans leurs concerts – trop d'embrouilles⁶¹.

Nous y pénétrons [le rock] sans carte et sans plan, en suivant le bruit et la lumière, en suivant les garçons⁶²

⁵⁷ Joy Sorman, *Du Bruit*, op. cit., p. 25.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, op. cit., p. 100.

⁶⁰ Joy Sorman, *Du Bruit*, op. cit., p. 143.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶² Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, op. cit., p. 48.

Chez Maylis de Kerangal, Debbie Harris et Kate Bush figurent deux modèles possibles d'affirmation de la féminité, entre lesquels se déchirent les deux amis de Marie, Nina et Lise. L'*ekphrasis* de la pochette de l'album *Parallel Lines* de Blondie, au début du récit, annonce le défi de ces trois personnages au sein de la fiction : conquérir ce territoire rock, essentiellement masculin, et s'y affirmer comme femmes. C'est ainsi par le rock que s'accomplit la première étape de cette conquête, lorsque Pierre et sa bande apostrophent les trois filles à propos de l'album de Blondie dans « une scène de genre de l'année 1978⁶³ », l'expression activant ici le signifié sexuel du mot. C'est encore grâce au rock que Marie renverse le stéréotype de la scène de bal des contes de fées en allant elle-même aborder Pierre :

Je vais marcher vers Pierre, je suis la fille Blondie qui n'a pas froid aux yeux et assume ses désirs, j'ai une veste en cuir rouge à doublure turquoise importée de King's Road, une veste d'héroïne, de beaux cheveux bruns qui flottent sur mes épaules, sept centimètres de talons, j'ai vingt-cinq mètres à faire⁶⁴.

Si une discrète ironie de la narratrice est perceptible vis-à-vis de la jeune fille qu'elle a été, le rock n'en reste pas moins, par sa puissance d'identification, un vecteur d'individualisation dans les deux récits. La musique elle-même apparaît comme facteur de stylisation de soi⁶⁵, comme l'écrit Joy Sorman : « Ceci est ma musique, je règle mon pas sur son pas, mes humeurs sur sa cadence, j'avance en rythme, exclusivement⁶⁶ ». L'isotopie du commencement sature le livre de Maylis de Kerangal qui s'ouvre par une scène de première fois (premier voyage en stop, première écoute de Blondie) agissant comme déclencheur : « il y a toujours un commencement, un et un seul, [...] il y a toujours un top départ⁶⁷ ». Cet élan donné par la musique rock se dit au cours du récit à travers la métaphore des rapides ou du vinyle :

Il est question d'un effet de sillage, il est palpable, je le mesure. La puissance d'un courant où l'on se laisse aller, la profondeur d'une trace sur laquelle on avance – plus on progresse et plus la vitesse augmente⁶⁸.

⁶³ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁵ Au sens où l'entend Marielle Macé dans *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « Essais », 2016. Ces styles, définis comme des « phrasés du vivre » (p. 12) ne sont pas un ornement ou un produit, visant à esthétiser son être pour faire de soi une œuvre d'art, mais des « idées » (p. 12) et des « formes de vie » (p. 13). Cette « stylistique de l'existence » (p. 13) est inséparable, selon elle, de la question du rythme.

⁶⁶ Joy Sorman, *Du Bruit*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁷ Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

À la manière du rap chez Joy Sorman, le rock apparaît donc chez Maylis de Kerangal tout à la fois comme marque d'appartenance générationnelle et puissance d'affranchissement individuel.

2. *Petites mythologies rock*

Dans les deux livres de Joy Sorman et de Maylis de Kerangal, conformément aux nombreuses rock-fictions qu'a étudiées Aurélien Bécue, « c'est finalement la figure du fan ou de l'amateur qui s'impose comme un modèle pour l'écrivain et le critique, en ce sens qu'elle condense la passion commune, animée voire irrationnelle des auteurs⁶⁹ ». Ce modèle, qui laisse voir le lien affectif qui unit la génération inculte au rock, informe, plus ou moins directement, les autres livres de la collection « Naïve Sessions ». Chez François Bégaudeau, le narrateur multiplie les superlatifs pour décrire le film *One+One* de Jean-Luc Godard sur les Rolling Stones :

En 1968 le plus grand cinéaste du monde filme le plus grand groupe du monde en train d'enregistrer la plus grande chanson du monde⁷⁰.

Même la sonde KC^{ab}-T/E_g, narratrice de *Black Box Beatles*, se laisse gagner par l'enthousiasme du fan, jusqu'à boguer :

[...] je dois dire que j'aurais aimé être là, oui, simplement là, perdu dans le vaste éventail de ses sujets soumis et disposés en gradins quand nos quatre pharaons fêtaient je ne sais quel rite, clamant interpellant vitupérant, faisant se pâmer le spectre hystérique de foules conquises depuis le premier jour ou presque⁷¹.

Ce modèle semble parfois engendrer une narration qui se cale sur la mythologie rock, voire sur le *storytelling*⁷² de ses stars. C'est sans doute Joy Sorman qui manifeste le moins de distance avec cette part mythique, dans un texte à l'ambition apologétique assumée. Le registre épique est ainsi constamment mobilisé : héroïsation des chanteurs⁷³, tonalité

⁶⁹ Aurélien Bécue, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, op. cit., p. 355.

⁷⁰ François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, op. cit., p. 16.

⁷¹ Claro, *Black Box Beatles*, op. cit., p. 46.

⁷² Les relations entre *storytelling* et fictions ont été au cœur d'une discussion entre Arno Bertina et Maylis de Kerangal, animée par Alexandre Gefen. Cette soirée, intitulée « Fiction littéraire contre storytelling », s'est tenue à la Maison de la poésie le 4 décembre 2014, en présence de plusieurs membres du collectif Inculte. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=i5mK3TuGeU4&list=PLGLMthed3DIrhAD5vIOkNLkCTtulP3Axt&index=6> [consulté le 18 mars 2015]. Pour une analyse critique de la notion, voir notamment Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007 et Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

⁷³ « Chez les super-héros les premiers symptômes se manifestent dès le plus jeune âge » (Joy Sorman, *Du Bruit*, op. cit., p. 78) ; « c'est Jaguar Gorgone » (*Ibid.*, 94).

messianique⁷⁴, lexique guerrier⁷⁵ et métaphores naturelles⁷⁶ font de NTM des super-héros et des concerts un champ de bataille. De même chez Claro, les Beatles deviennent tantôt « pharaons⁷⁷ », tantôt Christ (« Au peuple américain il “donnait” les Beatles, comme une quadruple hostie⁷⁸ »). Dans *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Johnny Cash apparaît comme un mythe chrétien : décrit à la façon d'un martyr⁷⁹, d'« Adam chassé du paradis⁸⁰ », d'un Christ sur la croix⁸¹ ou dans le désert⁸², le chanteur est à la recherche constante d'« absolution⁸³ ». Les narrateurs du récit, en particulier les deux derniers, apparaissent comme des figures charitables qui offrent à Johnny Cash cette rédemption attendue. Le shérif vient ainsi au chevet du chanteur, désespéré, en manque, pour l'aider à traverser cette épreuve du désert. Et Rick Rubin relance la carrière finissante du chanteur en lui faisant enregistrer un album sur lequel figure notamment la reprise de *Redemption song* de Bob Marley. Tout le livre semble ainsi animé par l'ambition de racheter ou plutôt de justifier Johnny Cash.

Plutôt que reconduire les mythologies éculées que diffuse la narration médiatique, les incultes cherchent toutefois davantage à les analyser et à les interroger, sans sacrifier pour autant les ressources narratives qu'elles ouvrent. Repeints en mythologues, ils rencontrent la même difficulté à « dépasser une saisie instable du réel » que celle rencontrée par Roland Barthes dans ses *Mythologies* :

C'est sans doute la mesure même de notre aliénation présente que nous n'arrivions pas à dépasser une saisie instable du réel : nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité : car si nous pénétrons l'objet, nous le libérons mais nous le détruisons ; et si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifié. Il semblerait que nous soyons condamnés pour un certain temps à parler toujours excessivement du réel⁸⁴.

⁷⁴ « C'est le cri, c'est le chant du rap surgi des bois, les bois de la réalité, c'est l'annonce faite aux contemporains » (*Ibid.*, p. 29).

⁷⁵ « souvenir de guerre » ; « noms de guerre » (*Ibid.*, p. 16 et 18).

⁷⁶ « cataclysme », « déluge » (*Ibid.*, p. 38 et 143).

⁷⁷ Claro, *Black Box Beatles*, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁹ Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹ « Son épaule droite s'affaissa comme si elle venait de recevoir sa croix » (*Ibid.*, p. 71).

⁸² *Ibid.*, p. 88.

⁸³ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 247.

Les fictions des incultes tentent de maintenir ensemble cette ambition de pénétrer l'objet rock, d'analyser sa part idéologique et mythologique et la volonté de lui garder son poids, sa force, son énergie et la part de spectacle qui lui est constitutif⁸⁵. Elles libèrent la mythologie rock au sein du livre, c'est-à-dire tout à la fois qu'elles l'analysent, la débrouillent et, à la manière d'un parfum, qu'elles l'exhalent. Dans cette perspective de déchiffrement, François Bégaudeau et Claro adoptent ainsi des *ethos* érudits : narrateur professoral et omniscient⁸⁶ chez le premier, sonde spatiale chargée de « décrypter, trier, archiver⁸⁷ » chez le second. Si François Bégaudeau nie la part mythique du rock de Mick Jagger en le décrivant comme « un mythe superficiel, un mythe de pure matière, un mythe pas mythique du tout⁸⁸ », il n'en fait pas moins l'emblème des années 1960. En resserrant sa biographie sur dix ans (1960-1969), l'écrivain analyse la décennie 60 au miroir de Mick Jagger dont la carrière épouserait la séquence historique : d'un mouvement de libération des possibles, des corps et des identités à sa clôture et son figement, que l'adoption d'un logo par les Rolling Stones entérine, en signant la mort du chanteur et de la décennie pour le narrateur. Chez Claro, La sonde narratrice fait une interprétation métonymique encore plus large du rock des Beatles. La boîte noire qui contient leur musique serait la dernière trace de la civilisation humaine : « Et dire qu'une civilisation tient dans cette bille-mémoire⁸⁹ ! », s'exclame la sonde. C'est le choix d'un narrateur extra-humain qui permet à Claro une analyse mythologique du groupe. La sonde, par ce processus d'*estrangement*, par son ignorance et ses lacunes, fait des Beatles un mythe fondateur de la civilisation et livre ainsi une interprétation à la fois drôle, hallucinée et pertinente de leur histoire. Les groupies appartiennent par exemple à « l'infatigable lignée des baby-vestales qui gardaient autrefois les abords de la Caverne⁹⁰ » et les paroles des chansons

⁸⁵ Dans l'avant-propos de *Mythologies*, Roland Barthes présentait son travail comme « un pari », celui de la contradiction vécue entre effort de démythification et part mythologique, récusant, comme le feront plus tard les incultes, une position surplombante ou « olympienne » : « Autrement dit, est-ce qu'il y a une mythologie du mythologue ? Sans doute, et le lecteur verra bien lui-même mon pari. Mais à vrai dire, je ne pense pas que la question se pose tout à fait de cette façon. La "démythification", pour employer encore un mot qui commence à s'user, n'est pas une opération olympienne. Je veux dire que je ne puis me prêter à la croyance traditionnelle qui postule un divorce de nature entre l'objectivité du savant et la subjectivité de l'écrivain, comme si l'un était doué d'une "liberté" et l'autre d'une "vocation", propres toutes deux à escamoter ou à sublimer les limites réelles de leur situation : je réclame de vivre pleinement la contradiction de mon temps, qui peut faire d'un sarcasme la condition de la vérité » (*Ibid.*, p. 10).

⁸⁶ « Sur Mick Jagger, je sais tout » (François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, *op. cit.*, p. 10).

⁸⁷ Claro, *Black Box Beatles*, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁸ François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁹ Claro, *Black Box Beatles*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

sont elles-mêmes interprétées comme des éléments de cette mythologie, à l'image du « dieu Alltogetherness⁹¹ ». Les bugs qui se multiplient chez la sonde et troublent sa langue et son identité, jusqu'à la transformer en un personnage d'une chanson du groupe, témoignent de l'impossibilité d'une position de surplomb, démystifiante et neutre. L'exagération de l'*ethos* professoral du narrateur de *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)* ainsi que la présence en creux du modèle du fan vont sans doute dans le même sens. C'est toujours dans la doublure du mythe et du spectacle qu'écrivent les incultes, au-delà de la dénonciation du rock comme simulacre, entreprise marketing ou *storytelling*.

Ce jeu constant avec la part mythologique du rock peut se manifester de différentes façons. Chez Maylis de Kerangal, il se signale dans l'ironie légère qui marque la relation de la narratrice à la jeune fille qu'elle a été. Si le rock y apparaît comme facteur d'affranchissement possible, cette ironie témoigne d'une claire conscience de la puissance de modélisation des attitudes, des corps, des mots que son imaginaire diffuse à travers films et musiques. La « scène de genre de l'année 1978⁹² » contient ainsi cette charge ironique. La scénographie de l'arrivée de la bande de garçons dans le bar et le dialogue engagé avec les filles à une autre table semblent écrits sur le mode des comédies musicales et en particulier de *Grease*. L'expression « scène de genre », qui fait référence à la tradition picturale, témoigne de cette mise en scène de soi qu'impose le rock. Chez Arno Bertina, il s'agit de reconfigurer l'interprétation chrétienne du mythe Johnny Cash pour contrer sa récupération religieuse, que le narrateur de la troisième partie réproue :

George Bush l'invite car cette histoire de drogue et de salut fait un bien beau récit, *in fine*. Tous font de même car en le recevant ils se déguisent en père clément du fils prodigue (celui qui a brûlé sa vie par les deux bouts alors qu'elle était, cette vie, toute la fortune du père). Un beau récit... L'histoire d'un type revenu de tout. [...] Le mythe d'Orphée comme une *success story* américaine ? Comme ne pas avoir la gerbe ? Il l'aurait emporté sur ses démons – aucun de ces marchands d'icônes ne pousse plus loin l'enquête alors qu'il le dit : il ne s'est pas drogué par désespoir mais parce qu'il fallait bosser et être dur avec soi-même⁹³.

Pour contester ce *storytelling* forgé par les biographes du chanteur et la droite américaine, Arno Bertina reformule le mythe en débarrassant l'imaginaire chrétien de sa morale. Le christianisme et ses valeurs ascétiques ainsi que le mythe américain sont présentés comme les véritables causes de cette prétendue descente aux enfers (addiction aux drogues et à

⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

⁹² Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op. cit.*, p. 27.

⁹³ Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, *op. cit.*, p. 145.

l'alcool...) dont ils auraient par la suite libéré le chanteur. À ces « marchands d'icônes », Arno Bertina oppose un autre portrait, non pas utilisé pour conforter la morale puritaine mais pour la contester. D'autre part, les narrateurs apparaissent comme des figures charitables mais non nécessairement chrétiennes, à l'image du producteur de rock, profondément anticlérical, et contribuent ainsi à laïciser cette rédemption en offrant une absolution toute humaine.

3. Une leçon de récupération ?

Dans le numéro 9 d'*Inculte*, Mathias Énard proposait un texte intitulé « Petite leçon de récupération ». Le narrateur, un professeur au collège de France, y donne sa leçon inaugurale autour de l'œuvre du chanteur de variétés, Michel Jonasz. Pastichant le discours académique, multipliant les analyses stylistiques et les références littéraires et philosophiques pour éclairer les paroles de ses chansons, Mathias Énard écrit un texte réjouissant qui oscille constamment entre le pastiche et la parodie et montre les limites de la légitimation savante : risque de surinterprétation, dévitalisation de l'objet d'étude. Faut-il y voir une réflexion voire un avertissement adressé aux autres membres du collectif alors en train d'écrire et de publier leurs fictions rock ? À tout le moins, « Petite leçon de récupération » entre en dialogue avec elles et interroge ce geste de légitimation de la musique populaire. Elle pointe un des risques de la critique savante des objets de la culture populaire, qu'Aurélien Bécue indique également dans sa thèse :

Un des écueils de cette posture critique qui viserait à analyser de manière pragmatiste toutes les productions de la culture serait de chercher dans tout objet un surcroît de sens voire de créer par la relecture critique ce surcroît de sens. Cet écueil renvoie aussi bien à la critique émise par Hannah Arendt dans *La Crise de la culture* qu'aux craintes de Dick Hebdige dans *Subculture*, quand il s'interroge, en citant Roland Barthes, sur les risques de la posture empathique du chercheur⁹⁴.

En invitant à « lire la pop comme du Joyce⁹⁵ », comme le souhaite le narrateur de *Black Box Beatles*, les incultes ne risquent-ils pas de créer « ce surcroît de sens » dans l'analyse des textes, des figures et du phénomène rock en général ? On pourrait trouver un indice de cette récupération savante dans la présence en filigrane de la philosophie deleuzienne comme moteur interprétatif de l'univers rock. Plusieurs auteurs convergent ainsi vers une interprétation anti-individualiste du phénomène. Le narrateur de *J'ai appris à ne pas rire du démon* répète ainsi à plusieurs reprises que « le moi est une fiction⁹⁶ », tandis que

⁹⁴ Aurélien Bécue, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, op. cit., p. 122.

⁹⁵ Claro, *Black Box Beatles*, op. cit., p. 104.

⁹⁶ Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, op. cit., p. 149.

François Bégaudeau et Oliver Rohe dessinent, à travers Mick Jagger et David Bowie, la figure idéale d'un être en perpétuel devenir, proche du nomadisme identitaire de Deleuze et de sa pensée de la meute⁹⁷. C'est l'épuisement de cette multitude intérieure qui marque la mort de Mick Jagger pour François Bégaudeau : « Les Stones étaient fuites en avant de l'identité lacunaire, ils sont désormais des hommes faits. Comme des rats⁹⁸ ». Tandis que David Bowie, chez Oliver Rohe, reprend cet imaginaire de la meute en écrivant :

Tout ce que j'ai pu lire et découvrir ces dernières années m'a appris une chose : l'individu n'existe pas – ou alors si peu. Il faut, lorsqu'il résiste, le combattre à mort. [...] Je voudrais être une troupe à moi tout seul⁹⁹.

C'est sans doute dans *Nous autres* que l'imaginaire deleuzien est le plus manifeste, à tel point que le récit apparaît autant comme la biographie imaginaire de David Bowie que comme l'exploration narrative du concept de « schize¹⁰⁰ », forgé par Deleuze et Guattari. Il polarise la fiction autour de deux parties en miroir. « Voix multiples » décrit le devenir-multitude du personnage aux prises, jusqu'à une forme de paranoïa, avec ses avatars scéniques qui s'échangent entre eux des lettres. À cette première partie polyphonique répond une deuxième, « Splendeur froide », qui en est l'exact opposé. La scansion est rendue plus nette encore par les épigraphes : « Un homme parfait est un peuple en petit¹⁰¹ », une citation de Novalis pour la première partie, et « Je pense qu'il est très difficile de devenir quelqu'un d'autre¹⁰² », phrase attribuée à David Bowie pour la seconde. Dans cette partie, la polyphonie s'efface, et le rétrécissement énonciatif redouble la claustration de David Bowie dans sa maison américaine. Après une première partie frénétique, le personnage se cloître. Le chaos de la vie londonienne et le foisonnement identitaire laissent place à un huis-clos physique et énonciatif, où David Bowie se refuse à voir quiconque et se dépeuple intérieurement. À la recherche d'une individualité sans altérité, le personnage semble se dévitaliser, ne produit plus de salive, reste immobile, comme s'il s'agissait de faire du devenir un impératif biologique. « Je m'enracine¹⁰³ », déclare le narrateur dans la deuxième partie, confirmant une lecture

⁹⁷ Pour une analyse de l'influence de la philosophie de Deleuze et Guattari sur l'écriture et les pratiques incultes, voir chapitre 7.

⁹⁸ François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, op. cit., p. 65.

⁹⁹ Oliver Rohe, *Nous autres*, op. cit., p. 62-63.

¹⁰⁰ Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

¹⁰¹ Oliver Rohe, *Nous autres*, op. cit., p. 5. Voir chapitre 7 pour une analyse détaillée de la citation, plusieurs fois reprise par Oliver Rohe, et de ses enjeux politiques et esthétiques.

¹⁰² *Ibid.*, p. 65.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 70.

deleuzienne du personnage pris entre le modèle identitaire du rhizome (première partie) et de l'arbre (deuxième partie), entre la dispersion identitaire la plus intense et le solipsisme le plus abouti dans cette exploration des cas-limites du devenir.

Au-delà de l'interprétation savante du rock, la récupération pourrait également être entendue comme stratégie de distinction. Il s'agirait alors pour les incultes de tirer un bénéfice symbolique de l'annexion littéraire du rock, ses écrivains récupérant à leur compte l'image jeune, provocante et subversive de la musique électronique. Cette stratégie correspondrait à ce que Pierre Bourdieu appelle l'« encanaillement des dominants » et qu'il définit comme suit :

Les intellectuels et les artistes ont une prédilection particulière pour les plus risquées, mais aussi les plus rentables des stratégies de distinction, celles qui consistent à affirmer le pouvoir qui leur appartient en propre de constituer comme œuvres d'art des objets insignifiants ou, pire, déjà traités comme œuvres d'art, mais sur un autre mode, par d'autres classes ou fractions de classe (comme le kitsch) : en ce cas, c'est la manière de consommer qui crée en tant que tel l'objet de la consommation et la délectation au second degré transforme les biens « vulgaires » livrés à la consommation commune, westerns, bandes dessinées, photos de famille, graffitis, en œuvres de culture distinguées et distinctives¹⁰⁴.

Si l'on peut, avec Bernard Lahire, contester le présupposé d'un profil culturel unique et le soupçon d'inauthenticité sur lesquels cette hypothèse repose, le choix des incultes de consacrer certaines fictions au rock ou au rap n'exclut pas pour autant cette part stratégique. L'attention portée à des productions culturelles plus ou moins légitimées, le rock, le foot ou la télé-réalité, serait ainsi pour les incultes un moyen de reprendre le flambeau avant-gardiste et de rejouer, même en mode mineur, la querelle des Anciens contre les Modernes. On pourrait voir un discret geste de reconstruction de ce clivage dans les quelques attaques contre Milan Kundera¹⁰⁵ qui émaillent le dialogue « 10, rue Oberkampf » des *Devenirs du roman*. Même loin du tapage et de la scénographie polémique des avant-gardes historiques, ces piques ne semblent pas échapper au schéma avant-gardiste et pourraient s'expliquer par des conceptions opposées de la culture populaire et notamment du rock. Aurélien Bécue inscrit ainsi Milan Kundera dans la famille des « écrivains mélomanes “classiques” » construisant une « posture anti-rock¹⁰⁶ ». La virulence des critiques adressées à cette musique, dans *Le Livre du rire et de l'oubli* notamment, pourrait être une piste d'interprétation de cet antagonisme discrètement exprimé dans les *Devenirs du roman*.

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, cité par Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, op. cit., p. 251.

¹⁰⁵ « J'aime pas Kundera » déclare l'un des narrateurs, une formule qui reviendra dans la suite du texte comme une sorte de gimmick. Collectif Inculte, « 10, rue Oberkampf », art. cit., p. 18 et 23.

¹⁰⁶ Aurélien Bécue, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, op. cit., p. 30.

Peut-on toutefois véritablement parler d'« encanaillement des dominants » à propos des fictions rock et quelle est la portée véritable de cette stratégie de distinction qu'on pourrait imputer à leurs auteurs ? Car le rock, contrairement à d'autres productions culturelles, est assez largement légitimé depuis au moins deux décennies. Dans sa thèse, Aurélien Bécue fait l'archéologie de sa légitimation, évoquant notamment la création de départements universitaires spécialisés, l'ouverture des musées à la musique électronique, les ouvrages des sciences sociales dédiés à la musique populaire¹⁰⁷, mais aussi les œuvres littéraires qui lui sont consacrées, à l'image de *Great Jones Street* (1973) de Don de Lillo, de *Less than zero* (1985) de Bret Easton Ellis, de *Vineland* (1990) de Thomas Pynchon et de bien d'autres œuvres qu'il inscrit dans la double filiation du *New Journalism* et de la critique rock. Si le geste littéraire des incultes n'est donc pas inédit, on peut toutefois constater qu'il est encore rare en France au début des années 2000 où le rock est assez peu présent, à l'exception de quelques précurseurs, comme Jean-Jacques Schul et son *Rose Poussière* (1972) et François Bon avec *Rolling Stones : une biographie* (2002). Ni suiveurs ni précurseurs, les incultes ont semble-t-il été un pôle important du développement des fictions rock en France dans les années 2000, aux côtés d'autres auteurs, comme Lydie Salvayre (*Hymne*, 2011), Laure Limongi (*Fonction Elvis*, 2006), Sylvie Robic (*Les Doigts écorchés*, 2005), Fabrice Colin (*Big Fan*, 2010) et de certaines maisons d'édition, comme les Éditions Mélanie Sétéun ou Autour du livre, qui ont créé des collections dédiées à cette musique. Un pôle d'autant plus emblématique qu'il repose sur une dynamique collective, puisque près de la moitié des membres du groupe ont écrit une de ces fictions, et qu'Inculte a été le lieu d'une réflexion plus large, comme nous l'avons vu, sur la dissonance culturelle. Faire de la littérature avec du rock ou faire entrer NTM dans la *NRF* au début des années 2000 ne peut donc sans doute pas pleinement être interprété comme un « encanaillement des dominants » ou, à l'inverse, comme une démocratisation radicale de la sphère littéraire, la musique électronique étant alors suffisamment reconnue¹⁰⁸. Il n'en reste pas moins un geste littéraire relativement novateur à cette époque, participant dans une certaine mesure d'une stratégie de distinction.

Une des spécificités d'Inculte est sans doute de tenter un geste de déhiérarchisation coïncidant avec un acte de légitimation ambigu. Il ne s'agit pas de reconnaître le rock et le rap

¹⁰⁷ On peut penser notamment aux travaux de Richard Shusterman, en particulier dans *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1991.

¹⁰⁸ Arno Bertina le reconnaît d'ailleurs dans son texte « Le jeu de jambes de Michel Butor » : « Mais ces livres sur le rock ou la pop culture paraissent au moment où pop et rock commencent à intégrer la liste des sujets possibles, des sujets qui ne seront pas comme un coup de feu dans un concert » (Arno Bertina, « Le jeu de jambes de Michel Butor », *NRF*, n°588, février 2009, p. 374).

comme arts, de les adouber par la littérature, ce qui serait encore une façon de suggérer une supériorité littéraire. François Bégaudeau impute même la mort du rock à cette ambition artistique, perçue comme risque d'épuisement de sa vitalité, de sa force subversive et de sa corporéité :

Mick mort et son band savent désormais trop bien ce qu'ils font. Comment dit-on déjà ? Ils sont en pleine possession de leur art. Voilà, c'est ça. Le problème c'est que désormais ils font de l'art. Avec un A comme Art. Blâmables sur ce coup-là, les Beatles avaient montré la voie. Dès 66, ils se cloîtent dans les studios, se coupent des forces vives du monde, alignent des chefs-d'œuvre, que des chefs-d'œuvre, seulement des chefs-d'œuvre, des chefs-d'œuvre et alors ?, annonçant en même temps qu'inaugurant le glissement artiste des années soixante-dix : concept-albums des Who, orchestres philharmoniques et morceaux de vingt kilomètres de Pink Floyd, réminiscences oscarwildiennes de Bowie, surmoi littéraire de Lou Reed. Ceux-là ne font plus exactement du rock, ils font de l'art, inventent des mondes, déplient de vastes paysages intérieurs où se perdent, déchues, les guitares électriques, ex-agents de l'histoire en marche. Vous n'aviez pas remarqué ? Vous ne remarquez rien, vous vous foutez de tout. Vous n'aviez pas remarqué que de 70 à 75 la guitare électrique rentre dans le rang. Ne se survit que dans de longs solos extatiques qui, élevant le rock à la métaphysique, du même coup l'abolissent¹⁰⁹.

Joy Sorman exprime la même réticence à l'égard de l'interprétation artistique du rap, comme s'il s'agissait précisément de se garantir contre les accusations de récupération et de conserver la part d'étrangeté radicale du rap vis-à-vis de la littérature, sans quoi il n'y a pas d'altérité possible pour l'écrivain. Le choix du titre « Du bruit », vague et retentissant, sur la blanche couverture de Gallimard semble se construire par opposition avec d'autres titres possibles comme « De l'art » ou « De la musique ». Mais si Joy Sorman se moque des interprétations littéraires de NTM, affirmant que « le rap n'est pas de la littérature¹¹⁰ » et récusant l'assimilation du groupe à des « troubadour[s] des cités¹¹¹ », elle n'en convoque pas moins des figurations traditionnelles de l'écrivain dans son interprétation de NTM, ses membres devenant des « chiffonniers du contemporain¹¹² », et recourt au lexique littéraire, en décrivant notamment le « feu lyrique¹¹³ » de NTM. En répétant que « la langue de NTM est irrécupérable¹¹⁴ », la narratrice indique peut-être que ces fictions incultes offrent au rock et au rap une légitimation ambiguë qui ne vise pas à panthéoniser ces musiques pour les intégrer à une hiérarchie culturelle reconstituée mais plutôt à les froter à la littérature pour la régénérer. Le rock non pas comme art mais comme énergie.

¹⁰⁹ François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, op. cit., p. 68-69.

¹¹⁰ Joy Sorman, *Du Bruit*, op. cit., p. 85.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹² *Ibid.*, p. 53.

¹¹³ *Ibid.*, p. 51

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

4. De la récupération à la régénération

Si on peut parler de récupération, ce n'est donc pas tant dans un sens idéologique ou politique, que matériel - au sens de bricoler des matériaux hétérogènes - et médical - au sens de reprendre des forces. Le rock et le rap auraient ainsi une force revitalisante pour la littérature, précisément parce qu'ils lui sont étrangers. Lors du second concert de NTM, la narratrice de *Du Bruit* rencontre d'ailleurs un spectateur nommé Antonin Artaud, comme pour mieux montrer que la littérature n'intervient pas comme instance légitimante mais plutôt qu'elle se nourrit de l'intensité de la musique rap, sans surplomb, depuis la fosse.

Ce vitalisme de la musique rock et du rap innerve la forme et la langue des œuvres qui lui sont consacrées, selon une inclination à la fois « mélogène » et « méloforme », pour reprendre la terminologie qu'Aurélien Bécue emprunte à Timothée Picard. La dimension mélogène « répond à un désir de “musicaliser” la langue par le biais des assonances, des allitérations, du travail rythmique, des effets de répétition » tandis que la dimension méloforme « consiste à vouloir adapter à la littérature un procédé compositionnel propre à la musique¹¹⁵ ». L'inclination méloforme des textes est manifeste chez Maylis de Kerangal, Claro, Stéphane Legrand et Sébastien Le Pajolec. La structure de leurs livres est en effet empruntée à celle de l'album ou de la *playlist* musicale. Ainsi, chaque chapitre de *Dans les rapides* se présente comme une piste musicale dont le nom, la durée, l'auteur et l'album où elle figure sont cités. Cette structuration rappelle la puissance mémorielle de la musique, chaque morceau agissant comme métonymie ou métaphore d'un fragment de vie. Dans une approche pragmatique, Maylis de Kerangal invite aussi à lire le livre comme on écoute du rock et, par la durée indiquée au début de chaque chapitre, insuffle un souci rythmique au lecteur. L'album de rock modélise les livres *Black Box Beatles* et *Lost Album* qui s'inscrivent dans la discographie des Beatles et de Phil Spector dont ils seraient les derniers opus inédits. Le paratexte de *Lost Album* multiplie les jeux de ressemblance avec la forme album, à l'image du sous-titre (« A Phil Spector production »), des crédits présents à la fin du texte, de la table des matières organisée sous forme de « tracks » ou encore des deux parties (« A-side » et « B-side ») qui le constituent.

Plus globalement, suivant une inclination mélogène, les fictions des incultes s'alimentent aux musiques rock et rap par un effort de musicalisation de la langue qui passe

¹¹⁵ Timothée Picard, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : proposition de synthèse », cité par Aurélien Bécue, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, op. cit., p. 31.

notamment par l'intégration de citations de différents morceaux au texte. Tous les ouvrages mêlent ainsi chansons et narration, voix du narrateur et voix de chanteurs, français et anglais, fabriquant un texte bricolé de différents matériaux de récupération dont guillemets, italiques et tirets marquent l'hétérogénéité :

Maintenant il est dans la rue, il marche d'un bon pas, *un riddim qui tabasse, manettes à fond ça décrasse, et crée de l'espace*. Un tueur fou le poursuit, couteau de boucher à la main, mais Sam court plus vite, il a NTM dans la tête, 130 bpm dans le cœur, le big flap dans les mollets, *détenteur de la mégaphrase, j'ouvre le bal*. NTM peut vous sauver la vie¹¹⁶.

Les citations dessinent, comme on le voit dans cet extrait de *Du Bruit*, une esthétique qui oscille entre discordance et fluidité. Elles renforcent la polyphonie et les effets d'oralité du texte qui apparaît à certains égards comme un duo ou un trio entre écrivain et chanteurs. Ces extraits de chansons sont sans doute également une indication génétique, puisque certaines des fictions rock ont été écrites en écoutant de la musique, comme l'explique Maylis de Kerangal à propos de *Dans les rapides* :

J'écoute en boucle *Parallel Lines* (Blondie) et *The Kick Inside* (Bush). [...] Ce qui m'intéresse, c'est que l'écriture absorbe l'énergie de la musique, dans son flux, dans son souffle, qu'elle fasse corps avec elle. Dès lors, la phrase s'excite, elle s'emballe, se cale sur un tempo scandé comme une cavalcade fébrile. La notion de vitesse se propage dans l'écriture, le titre apparaît¹¹⁷.

Cette énergie que le livre absorbe en se frottant au rock est d'abord celle du rythme. *Dans les rapides* est obsédé par cette question : rythme du rock, rythme des relations amicales et amoureuses de la narratrice, rythme de l'aviron qu'elle pratique avec ses deux amies et bien sûr rythme de l'écriture. La dimension initiatique du titre se double d'une interprétation métapoétique, décrivant l'ambition rythmique d'une littérature abreuvée au rock. Au-delà d'une régénération de la littérature, le livre se plaît à mettre en scène cette musique comme origine ou genèse du désir même d'écrire, le plongeon dans les rapides du rock étant aussi un plongeon dans l'écriture. Au cours du récit, Pierre demande ainsi à Marie de rédiger un article sur Blondie pour le fanzine du lycée. Le dernier chapitre de l'ouvrage se clôt sur l'image emblématique de la narratrice écrivant ses premières lignes :

Alors ce fut le moment d'écrire, j'ai regardé la page blanche glissée sous le rouleau de la machine à écrire, et mes doigts ont frappé à toute vitesse les premiers caractères, tactactac,

¹¹⁶ Joy Sorman, *Du Bruit*, op. cit., p. 42.

¹¹⁷ Maylis de Kerangal, « La panoplie littéraire », art. cit., p. 104.

c'était moi qui donnais maintenant le rythme, dans les rapides, mais comment c'était déjà¹¹⁸ ?

La solennité de la formule inaugurale (« ce fut »), l'isotopie du commencement (« la page blanche ») et la référence au titre font de cette scène un moment fondateur du désir d'écrire. Par l'analogie entre machine à écrire et instrument de musique, la narratrice semble indiquer à la fin de l'ouvrage que ce désir d'écriture s'est nourri d'une appropriation rythmique de la musique rock. Joy Sorman donne au rap la même portée vocationnelle, encore connectée à la question rythmique :

Avoir vingt ans dans les années 90, se chercher un rythme comme on cherche sa voie, quelque chose à emprunter, un bout de terrain à habiter. Écouter comment les gens parlent, se chercher une intonation propre, inventer une langue. [...] NTM m'a appris à parler. Son flow ininterrompu en méthode Assimil dans les oreilles¹¹⁹.

On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que les divergences stylistiques et notamment rythmiques de ces deux fictions sont sans doute en partie attribuables aux différentes matrices musicales où elles se forment. L'écriture, dans *Du Bruit*, se modèle en effet à partir de la musique rap : elle démultiplie les effets de rupture, anacoluthes, phrases averbales, parataxe asyndétique, mais aussi les allitérations et les *punchlines*, composant la transposition littéraire de cette esthétique du *beat*, là où *Dans les rapides* s'écrit dans une fluidité plus proche de la musique rock.

Cette énergie est aussi celle du corps et de l'oralité. Dans « La loi du flow », contribution aux *Devenirs du roman* contemporaine de *Du Bruit*, Joy Sorman imagine la révolution symbolique causée par le rap sur la scène littéraire en 2024, confirmant cet imaginaire de la revitalisation. Ce n'est plus la littérature mais bien le rap qui apparaît comme l'instance légitimante et modifie la pratique littéraire dans le sens de la performance. Les lectures publiques prennent le pas sur les lectures solitaires et le *flow* devient le critère d'évaluation des écrivains pour les éditeurs :

Nous sommes en 2024, l'oralité a gagné, le flow a tout emporté : le texte, les auteurs et les genres. Il n'y a plus de roman, il y a des manières de le dire, de l'articuler, de le prononcer, de poser sa voix ; tout ce qui a été écrit doit être dit, sans distinctions¹²⁰.

¹¹⁸ Maylis de Kerangal, *Dans les rapides*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁹ Joy Sorman, *Du Bruit*, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁰ Joy Sorman, « La Loi du flow », in Collectif, *Devenirs du roman*, *op. cit.*, p. 222. Ce propos s'inscrit plus largement dans les réflexions contemporaines sur la littérature hors du livre, dite littérature interventionnelle ou littérature exposée, qui entendent réactiver l'oralité de l'acte littéraire selon différentes modalités. Voir notamment Lionel Ruffel, Olivia Rosenthal (dir.), « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, *op. cit.*

Indissociable de cette question, la corporéité du rock et du rap interroge également l'acte littéraire et en particulier la place des corps de l'écrivain et du lecteur. On l'a vu avec Maylis de Kerangal et Joy Sorman, la musique est présentée tantôt comme « l'origine du désir¹²¹ », tantôt comme une plongée « dans les rapides », l'épreuve faite au corps devenant un défi pour l'écriture conçue comme moyen de transposer ou plutôt de conduire ce rythme et cette énergie. Dans les autres fictions rock se manifeste le même souci du corps et notamment celui du ou des chanteurs décrits, comme s'ils emblématisaient le projet littéraire des écrivains et métaphorisaient l'idéal d'une œuvre concrète et sensorielle agissant sur son lecteur. Dans *Nous autres*, le corps androgyne, changeant et insituable de David Bowie sert de modèle au livre et plus largement peut-être à l'œuvre d'Oliver Rohe, qui donne comme titre à l'un de ses livres suivants¹²² un extrait de l'épigraphe de la première partie. Dans *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Arno Bertina compare le corps de Johnny Cash à ceux de David Bowie et de Mick Jagger, deux autres rockers célèbres mais aussi deux personnages au cœur des fictions de ses camarades d'Inculte, comme une façon de suggérer la parenté de leurs projets et ce qui les sépare : des corps, des présences, des voix qui donnent à leurs livres des textures différentes. C'est précisément le corps dansant et souriant de Mick Jagger, à l'opposé de celui de Johnny Cash, qui intéresse François Bégaudeau :

Ni musicien, ni artiste, ce genre de choses. Beaucoup mieux que ça, beaucoup plus singulier, précieux, historique, populaire : un corps. Pour qui l'admirait Mick fut d'abord une surface parcourue de vibrations électriques, et sur quoi pendant dix ans vint se poser l'humeur de l'époque, ses fantaisies faites couleur, ses audaces faites cuir, sa désinvolture faite cheveux, ses ambiguïtés faites maquillage¹²³.

Au-delà de l'opposition entre art et rock, l'idée d'un corps qui n'est que surface, répétée tout au long du livre, témoigne en creux de l'ambition d'un texte-surface, conducteur, chargé de cette même intensité sensorielle se transmettant du corps de l'auteur à celui du lecteur.

C'est enfin l'énergie communautaire du rock et du rap qui est valorisée, que ce soit celle du groupe de musique ou du concert. Les incultes décrivent en particulier la dynamique collective des groupes et notamment des duos en leur sein. Joy Sorman évoque le « jeu collectif » de Koolhaas et JoeyStarr « sur scène comme sur le terrain¹²⁴ », Claro assimile le couple John Lennon / Paul McCartney à « un effet de miroir parfait, donc, garant d'une

¹²¹ Joy Sorman, *Du Bruit*, op. cit., p. 153.

¹²² Oliver Rohe, *Un Peuple en petit*, op. cit.

¹²³ François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, op. cit., p. 52.

¹²⁴ Joy Sorman, *Du Bruit*, op. cit., p. 115.

dynamique susceptible de transcender le simple phénomène d'écho¹²⁵ ». À propos de Mick Jagger et Keith Richards, et plus globalement des rockers des années 1960, François Bégaudeau dépeint la même force émulative : « L'amitié est un exercice d'admiration. Mais admirer n'est plus un acte d'amitié s'il n'y a pas l'envie d'être plus fort que ses amis¹²⁶ ». Cette insistance sur la dynamique collective du rock et du rap dessine peut-être là aussi l'idéal d'une pratique commune de l'écriture dont Inculte se voudra le lieu. *Dans les rapides* met ainsi en scène la naissance, au contact du rock, d'un désir d'écriture d'abord collectif, la narratrice Marie demandant à Pierre d'écrire son article avec ses deux amis. D'autre part, les concerts que décrivent avec autant d'intensité Maylis de Kerangal, François Bégaudeau, Joy Sorman ou encore Claro figurent la constitution d'une communauté plurielle, volatile et puissante qui semble servir de modèle tout à la fois au collectif Inculte et à la relation auteur-lecteur.

Avec ces fictions, les incultes puisent donc dans la mythologie rock une énergie du rythme, des corps, de l'oralité et de la communauté. Autofictions, romans d'apprentissage, vies imaginaires, essais biographiques... Au-delà des divergences génériques et énonciatives, le choix d'objets littéraires semblables dans une même période et d'un lieu éditorial commun montre l'existence sinon d'une littérature du moins d'une dynamique inculte qui peut se faire hors des ouvrages collectifs, dans la convergence et la contamination de projets individuels. Cette exploration collective de la musique rock par la littérature a sans doute été un moment important pour Inculte : écrits durant les premières années du collectif, ces textes convergents permettent une prise d'assurance commune aux membres d'Inculte sur des sujets peu académiques et approfondissent les enjeux du travail collectif et la signification du terme *inculte*. Ils nourrissent la vie du groupe, les discussions de ses membres et les pratiques d'entre-lectures, comme le suggère « 10, rue Oberkampf », où est faite à plusieurs reprises mention de certains des ouvrages parus chez Naïve¹²⁷. Ces projets dessinent aussi en creux un réseau inculte qui s'active et facilite la circulation de l'information et les sollicitations des auteurs du groupe, tout en s'ouvrant à Alexandre Civico, qui intègre le comité de rédaction de la revue à partir du numéro 18, devient membre du collectif et écrivain. Le collectif joue alors à plein son rôle dans l'accumulation du capital social et symbolique qui, en facilitant

¹²⁵ Claro, *Black Box Beatles*, op. cit., p. 13.

¹²⁶ François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, op. cit., p. 30.

¹²⁷ Arno Bertina déclarait ainsi : « Dans le Johnny Cash, par exemple, où j'ai, plus qu'Oliver et François sur Bowie et Jagger, respecté la biographie » (Collectif Inculte, « 10, rue Oberkampf », art. cit., p. 29).

notamment l'accès à davantage de propositions éditoriales et de visibilité, est déterminant pour émerger.

III. *Une chic fille* : peut-on profaner l'improfanable ?

Avec *Une Chic Fille*, paru en 2008 chez Naïve, Inculte précise son intérêt pour la pop culture et accentue l'exploration des dissonances culturelles. Cette biographie trouée, collective et cacophonique de la starlette Anna Nicole Smith se confronte à une figure beaucoup moins légitimée que les chanteurs de rock. Elle représente pour le public et les écrivains eux-mêmes « une figure de vulgarité consommée¹²⁸ », comme le dit Arno Bertina dans un entretien. Si les fictions rock constituaient des projets individuels mais convergents, *Une Chic Fille* est une fiction collective rassemblant treize écrivains appartenant ou non à Inculte¹²⁹. Sa portée collective, renforçant l'émulation et la dimension farcesque du projet, fait de la vie de ce modèle devenu star de télé-réalité un terrain de jeu pour les écrivains. Elle semble dans le même temps accroître la dimension réflexive du livre, lieu d'une délibération sur le rapport de l'écrivain à la pop culture et à la société du spectacle. La couverture de l'ouvrage, en imitant celle d'un magazine people, témoigne d'emblée de ce mélange des genres et nous convie à une excursion en terre inculte. Entièrement rose, parcourue de reflets qui semblent représenter le *blister* du magazine, la couverture est un portrait en pointillés d'Anna Nicole Smith. Par là, elle semble nous inviter d'emblée à un pacte de lecture : le livre ne visera pas à dresser le portrait de la supposée véritable et authentique Anna Nicole Smith, bien introuvable, mais à l'appréhender comme phénomène d'époque et comme fruit du spectacle, le *blister* des magazines formant en quelque sorte son enveloppe constituante. Il figure certes l'enfermement de la starlette dans la société du spectacle mais aussi l'impossible, vaine et inintéressante quête d'une quelconque authenticité. Les pointillés dont est constitué son corps indiquent quant à eux la nature à la fois collective et polyphonique de ce portrait diffracté d'une star qui ne s'appartient pas. Les treize écrivains, dont les contributions sont anonymes, délèguent en effet leur voix à pas moins de cinquante-cinq narrateurs, réels ou fictifs, qui décrivent Anna Nicole Smith dans cette biographie éclatée, composée de fragments, de monologues, de saynètes, de lettres, d'articles, dont l'en-tête indique à chaque fois le lieu,

¹²⁸ Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », art. cit., p. 270.

¹²⁹ François Bégaudeau, Arno Bertina, Maylis de Kerangal, Hélène Gaudy, Marie Hermann, Mathieu Larnaudie, Julien Morello, Christophe Paviot, Nicolas Richard, Oliver Rohe, Jérôme Schmidt, Joy Sorman et Xavier Tresvaux.

le jour et le locuteur. La starlette apparaît ainsi comme un phénomène d'emblée collectif, parlé, agi, approprié, circulant au sein de la population américaine comme une icône religieuse ou comme un capital financier. Collectif aussi en ce que son portrait est construit à plusieurs mains par les auteurs du livre qui s'attachent davantage à organiser ces jeux de circulation, de la production à la consommation, du fantasme à l'écœurement, à manipuler la vedette dans tous les sens et par toutes les voix pour éprouver ce que la littérature peut faire d'une telle figure, paroxysme du kitsch et du spectacle, cas-limite de la dissonance culturelle, plutôt qu'à écrire la biographie resserrée, univoque et pathétique de la star.

1. Décrire la société du spectacle : le symptôme Anna Nicole Smith

En choisissant de traduire de façon erronée la question d'Anna Nicole Smith « See what I mean ? » en « Vous voyez ce que je signifie¹³⁰ ? », les incultes ne font pas seulement un usage comique de la note mais indiquent une des ambitions profondes du livre : exposer la symptomatologie de la star, comprendre ce qu'Anna Nicole Smith signifie comme phénomène et, à l'instar des figures du rock, sa part mythologique. Le portrait polyphonique de la starlette, fait d'autant de voix qu'il y a de fragments, compose en creux celui de l'Amérique à la bascule du siècle. Dans le sillon de la trajectoire d'Anna Nicole Smith, petite texane abandonnée par son père devenant égérie pour une marque de vêtements, modèle pour *Playboy*, star de télé-réalité et habituée des frasques judiciaires, s'écrit la chronique des États-Unis de cette époque : mythographie du rêve américain, hégémonie de la télévision, invention de la télé-réalité, développement d'Internet et du néolibéralisme ou encore marchandisation générale des corps et des images.

Surtout, Anna Nicole Smith permet au collectif Inculte d'interroger le développement extraordinaire, au cours des années 1990, de la société du spectacle, telle que l'a théorisée Guy Debord dès 1967¹³¹. La star apparaît comme le superlatif du spectacle, entendu comme « négation visible de la vie¹³² » et séparation de l'individu d'avec soi-même. Anna Nicole Smith est bien, en tant que vedette, « le contraire de l'individu, l'ennemi de l'individu en lui-même aussi évidemment que chez les autres¹³³ ». Elle l'est d'abord en raison du dispositif adopté par les incultes. Polyphonique, la fiction se construit en évacuant la voix d'Anna

¹³⁰ COLLECTIF, *Une chic fille*, op. cit., p. 42. Abrégé en UCF durant cette partie.

¹³¹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992 [1967].

¹³² *Ibid.*, p. 19.

¹³³ *Ibid.*, p. 56.

Nicole Smith. Outre les passages au discours direct, elle n'est en effet la locutrice que d'un seul fragment. Par là, elle apparaît d'abord comme une ressource, une image ou une manne qui circulent de bouche en bouche et semble perdre son autonomie d'individu et sa propre capacité à se dire. Le fragment dont elle est la locutrice témoigne de ce basculement. Il raconte le réveil de la star à la clinique après sa chirurgie esthétique de la poitrine. La séquence est décrite à la façon d'une transfiguration, où celle que son père appelait « l'Alien » (*UCF*, p. 8) dès le premier fragment du récit devient la « Créature », « Ève ou Frankenstein » (*UCF*, p. 29), avant d'être baptisée par son manager : Anna Nicole Smith. Plusieurs leitmotifs revenant de façon obsédante au fil des fragments, comme pour compenser la polyphonie et unifier l'éparpillement des lieux, des dates, des personnages et des écritures, amplifient également cet antagonisme entre l'individu et le spectacle. Les analogies avec une poupée et avec Marilyn Monroe, qui saturent le texte, contribuent, pour la première, à désindividualiser et réifier la star et, pour la seconde, à faire d'elle un simulacre, la répétition ou le bégaiement d'un modèle identificatoire qui l'a produite et qu'elle propage. Le spectacle comme négation de la vie est attesté par ce devenir-poupée¹³⁴ mais aussi par l'enfermement de la star dans sa maison une fois la célébrité et l'héritage de son mari obtenus. La gestion temporelle et spatiale des fragments est ici déterminante : alors que toute la narration se construit sur des ellipses, des sauts temporels et spatiaux qui dessinent en creux la trajectoire trouée d'un roman d'apprentissage, la séquence suivant la succession d'Anna Nicole Smith est marquée par un brutal ralentissement narratif. Huit fragments se succèdent, se déroulant tous à Houston le 21 mars 1997. Ils composent la journée-type de la star dans sa grande maison, où livreurs et employés s'efforcent de répondre à ses moindres désirs. Immobile, inactive et uniquement définie par son activité de consommation, la starlette semble s'éteindre et perdre la puissance de vie et la part de désir qui la constituaient jusqu'alors. Par la suite, elle n'apparaît plus en majesté mais le plus souvent le corps et l'esprit défaits, comme dévitalisée, la narration démentant ici les affiches publicitaires et les émissions de télé-réalité qui exaltent sa plastique et son sourire. Son coiffeur évoque sa vie « horriblement vide » (*UCF*, p. 68), sa masseuse « l'infinie tristesse » (*UCF*, p. 71) qui s'empare d'elle lorsqu'elle la rejoint, tandis que son assistante décrit la régression infantile de la star :

¹³⁴ Cette insistance sur l'artificialité d'Anna Nicole Smith semble prendre le pas sur l'ambition éthique affichée en quatrième de couverture de « rendre corps » à la star, malgré la publication de son autopsie à la fin du livre qui nous fait brutalement sortir de cette fiction joueuse.

Quand elle s'embrouille de trop et que les baffes ne suffisent plus, je la fais sauter sur mes genoux. Longtemps sans m'arrêter. Si je m'arrête elle se met à pleurer. Alors je la secoue comme une gosse. J'attends qu'elle s'endorme. (*UCF*, p. 114)

Le spectacle sépare Anna Nicole Smith d'elle-même en même temps qu'elle la multiplie. La dispersion de sa figure est l'envers de sa désindividualisation. De personne elle devient icône circulant de main en main, capital fructifiant ou monnaie. Le lexique religieux est omniprésent et constitue un autre leitmotiv du livre, rappelant, à la suite de Guy Debord, que « le spectacle est la reconstitution matérielle de l'illusion religieuse¹³⁵ ». Anna Nicole Smith y est tantôt décrite comme « mère Teresa sapée en pute » (*UCF*, p. 41), tantôt comme une « déesse » (*UCF*, p. 109), dont on se tatoue la figure sur le corps à la façon d'une image religieuse. Beau Strenzler, le personnage de policier en charge du corps d'Anna Nicole Smith à sa mort, en fait une divinité cosmique, dans une rêverie kitsch empreinte de l'influence de la *fantasy* érotique. Les deux policiers partagent à la fin du fragment un cocktail qui refroidit grâce aux glaçons prélevés dans le sac isotherme où la star repose, esquissant ainsi une parodie de communion.

Figure religieuse, Anna Nicole Smith apparaît aussi comme une ressource économique. Plutôt qu'un individu, elle est un capital, que s'arrachent ses amants et maris, et une marque, que font fructifier les directeurs de *Playboy* et de Guess, le producteur de son émission de télé-réalité ou encore un laboratoire spécialisé dans les cures d'amaigrissement. Le choix de poursuivre l'intrigue au-delà de la mort de la vedette, en décrivant notamment les litiges judiciaires qu'elle occasionne, décadre le genre biographique et témoigne de ce devenir-marchandise. La narration fait alterner les performances de la star et leur réception, ou plutôt leur production et leur consommation. La séance de photographie pour le magazine *Playboy* est suivie, quelques pages plus loin, du témoignage d'un joggeur ayant acheté le magazine et qui le commente pour son voisin. On entend tour à tour le patron de Guess et des badauds dialoguant devant l'affiche de la campagne publicitaire, le producteur de l'émission de télé-réalité et la téléspectatrice de quinze ans, ou encore le directeur du laboratoire spécialisé dans les pilules pour maigrir dont Anna Nicole Smith est l'égérie et la cliente qui, dupée, envoie une lettre pour exprimer sa colère à la star. C'est ainsi tout le circuit économique dont Anna Nicole Smith est la monnaie courante qu'explorent les incultes.

icône profane et dégradée, « simili-Marilyn » (*UCF*, p. 39) ou « Marilyn en plastoc » (*UCF*, p. 52), Anna Nicole Smith est sans cesse décrite sur le mode de la contrefaçon, du toc

¹³⁵ Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 24.

ou du simulacre. Le patron de Guess la décrit ainsi comme du « plastoc au carré » (*UCF*, p. 52). Héroïne du mauvais goût et de l'inauthenticité, Anna Nicole Smith est l'emblème d'un paradigme kitsch¹³⁶ dont la fiction se nourrit. Le rose de la couverture se répand ainsi dans la fiction et la sature : « peignoir de « mousseline rose » (*UCF*, p. 88), vêtement « rose » (*UCF*, p. 43), « manoir néo-espagnol comme un gâteau de stuc rose » (*UCF*, p. 77). Le rose bonbon, emblématique du « colorisme kitsch¹³⁷ », annonce ainsi la couleur du roman. Car au-delà de la star, simulacre de Marilyn, c'est toute la fiction qui semble gagnée par le kitsch, jusqu'à l'écriture qui se plaît parfois à imiter sa nature clichéique. Ainsi du piscinier qui rêve d'Anna Nicole Smith la nuit :

Le vent chaud des grandes plaines de l'Ouest soufflait sur le ranch dans la nuit dorée et les branches des palmiers se balançaient doucement au-dessus de la piscine. Elle apparaissait soudain en peignoir de mousseline rose et se postait juste en face de moi, de l'autre côté du bassin. (*UCF*, p. 88)

Le fragment dédié au mariage d'Anna Nicole Smith et d'Howard K. Stern se place tout entier sous le signe de l'inauthenticité et du kitsch : Anna Nicole Smith et sa « figure de poupée de plastoc » (*UCF*, p. 136), l'amour de son mari, feint pour obtenir son héritage, et surtout le décor, choisi parmi un catalogue proposant « un mariage classique au cloître français du XIV^e siècle, le mariage romantique sur une île déserte, le mariage tropical, le mariage Junkanoo, le mariage sur un bateau... » (*UCF*, p. 133). Ce simulacre généralisé finit par provoquer l'écœurement de l'officier d'état civil, modèle possible de la réaction du lecteur :

Elle chantonait, de grosses larmes ont roulé sur ses joues, l'air est devenu poisseux et les bleus macabres, le bateau sentait le sel et le poisson pourri, j'étais vaseux, le mal de mer, un comble, et Mirco qui à présent mitraillait la scène me sortait par les yeux – c'était bien la première fois. (*UCF*, p. 137)

¹³⁶ Apparue à la fin du XIX^e siècle en Allemagne au moment de l'essor de la bourgeoisie et des grands magasins, le kitsch désigne, au sens large, un art de mauvais goût, perçu comme médiocre et inauthentique. Il se fonde, pour Abraham Moles qui en livre la première étude approfondie au début du XX^e siècle, sur une surcharge d'objets et de couleurs, un déguisement des matériaux et constitue « le mode esthétique de la quotidienneté, qui refuse la transcendance et s'établit dans le plus grand nombre, dans la moyenne, dans la répartition la plus probable » (Abraham Moles, *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 216). Particulièrement manifeste dans le domaine de la religion et du tourisme, le kitsch peut désigner plus largement une attitude voire, chez certains auteurs anti-kitsch, de Hermann Broch à Milan Kundera, le symptôme d'une décadence et d'une aliénation. Jean Duvignaud l'analyse ainsi comme « l'imaginaire d'une civilisation qui ne se fonde plus sur aucun absolu, confondant maintenant étroitement "l'authentique et le frelaté, la création et l'imitation" » (Jean Duvignaud, « Le marché des choses inutiles » cité par Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 14). Si les incultes sont loin de partager ces critiques, qui reposent, comme le rappelle Isabelle Barbéris, sur « une démarcation essentialiste entre le vrai et le faux, l'Art et son simulacre, la qualité (ou authenticité) vs le kitsch » (Isabelle Barbéris, « Kitsch », in Michela Marzano (dir.) *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, « Quadrige », 2011, p. 797), *Une chic fille* n'en ironise pas moins sur cette extension du domaine du kitsch dont Anna Nicole Smith est l'emblème.

¹³⁷ Abraham Moles, « Qu'est-ce que le Kitsch ? », *Communication et langages*, n°9, 1971, p. 80.

Dans cette biographie pulvérisée, ce n'est pas seulement Anna Nicole Smith qui est soumise aux impératifs du spectacle et du simulacre, mais bien l'ensemble des personnages qui prennent la parole et se retrouvent aspirés par ce que Jean Baudrillard appelait « le cannibalisme de l'image¹³⁸ ». La télévision vient ainsi coloniser l'imaginaire des personnages et modèle leurs comportements et leurs fantasmes, à l'image du piscinier ou encore de l'officier d'état civil qui, dans un décor de carte postale où « le soleil se couche pile au cœur de la baie » (*UCF*, p. 132), attend que son compagnon le rejoigne, « splendide, les dents étincelantes, la peau lustrée » (*UCF*, p. 133), comme dans une publicité. Les deux personnages scrutant l'affiche publicitaire d'Anna Nicole Smith pour Guess et dont les phrases se terminent irrémédiablement par un point d'exclamation semblent également jouer un rôle dans une réclame. Dans une scène symétrique et également outrée, les deux policiers découvrant le corps de la vedette s'imaginent tourner dans une série télévisée :

Et ensuite eh vise-moi le scénar y'aurait *that Grissom* [personnage de la série *Les Experts*] *dude* qui viendrait relever ton ADN sur son visage ! (*UCF*, p. 144)

Le fétichisme de la marchandise fait ainsi des locuteurs des personnages de publicité, s'entretenant uniquement de produits de consommation. Luisa Munoz, la bonne d'Anna Nicole Smith, décrit comme dans un *spot* ses produits d'entretien : « Cillit Bang », un produit « révolutionnaire » auquel « aucune crasse ne résiste » (*UCF*, p. 74) ou encore le « savon de Marseille, *from France*, qui respecte la peau » (*UCF*, p. 75).

2. Anna Nicole Smith : star kaléidoscope

Anna Nicole Smith offre donc un avant-poste privilégié pour étudier la généralisation et l'extension de la société du spectacle. En explorant ces mécanismes par la fiction, les incultes n'ont cependant pas voulu en faire une diatribe ou un pamphlet contre cette société. La lecture baudrillardienne, si elle éclaire de nombreux aspects du texte, ne l'épuise pas. Car en choisissant de déléguer l'énonciation à plus de cinquante personnages, les incultes démultiplient la voix narrative et l'étouffent, préférant à une énonciation centralisée et surplombante, le « kaléidoscope des points de vue¹³⁹ » (*UCF*, p. 82) de la foule de ses spectateurs. Le dispositif narratif constitue ainsi une sorte de garde-fou éthique et esthétique

¹³⁸ Anne Sauvageot explique ainsi ce concept : « Le cannibalisme de l'image, tel que l'entend Jean Baudrillard, réside dans sa propension à générer des modèles, à actualiser la confusion du réel et du modèle, voire à réaliser la précession de celui-ci sur l'événement » (Anne Sauvageot, *Jean Baudrillard. La passion de l'objet*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2014, p. 24).

¹³⁹ C'est l'expression utilisée par le coach en littérature d'Anna Nicole Smith pour lui expliquer en quoi consiste le nouveau roman, façon amusante, pour les incultes, de s'inscrire dans une certaine filiation littéraire.

contre la facilité de la dénonciation et la tentation de la tribune. Chaque personnage, plus ou moins proche de la star, plus ou moins anonyme, offre une lecture possible de la narration qui constitue Anna Nicole Smith : l'identification, celle de Lynette Da Silva, qui envoie à la star une lettre au nom de « toutes ces femmes qui se sont identifiées à vous » (*UCF*, p. 140) et ont suivi la même cure d'amaigrissement qu'elle ; le dégoût, comme cet officier d'état civil prononçant le mariage de la vedette ou Toni Lucarello, le bras droit de son premier mari milliardaire, pris de nausée dans la boîte de nuit où danse Anna Nicole Smith ; le fantasme, à l'image du piscinier ou de Dexter, l'adolescent qui rêve de séquestrer la star ; la mauvaise foi, celle de James Metzvelder, qui dissimule ses pulsions sexuelles derrière une lecture esthétisante des photos d'Anna Nicole Smith. Le dispositif énonciatif, en autorisant toutes ses lectures, empêche l'interprétation univoque de la vedette. Car ces interprétations, prises isolément, manquent la star, qui n'est saisissable dans sa complexité qu'à l'intérieur de la fiction qui les contient toutes et les rassemble.

Certaines d'entre elles se constituent ainsi comme modèles ou anti-modèles de la narration dans une fiction rendue nécessairement réflexive par son dispositif même. Deux d'entre elles en particulier incarnent des options esthétiques et narratives claires, que les incultes récusent. La première est le fait de Robert Sloane, « lycéen et dramaturge » (*UCF*, p. 19), qui écrit une tragédie pour la jeune Anna Nicole Smith. Ce fragment sert de seuil paradoxal à la fiction. Il annonce son programme narratif mais constitue un anti-programme générique, stylistique et tonal. Parabase parodique, le fragment se clôt par l'entrée en scène de la jeune fille qui dresse, dans un monologue, un autoportrait annonçant notamment la mort de son fils :

Avec beaucoup de vertu, elle ne s'offense pas d'être aimée. Elle ne manque ni d'ambition ni de beauté. Elle est vive, hardie, entreprenante et se sert de tous ses charmes pour exaucer ses vœux, pour accomplir ses desseins ; mais elle porte, hélas, presque toujours malheur aux personnes qu'elle y a engagées. (*UCF*, p. 21)

Si cette entrée en scène métaphorise l'accès à la célébrité de la jeune fille, les incultes semblent mettre à distance l'option esthétique qu'elle suppose. À travers ce personnage de jeune écrivain arrogant, au style grandiloquent, les auteurs récusent la modalité esthétisante qui consisterait à faire d'Anna Nicole Smith une héroïne tragique. L'extrait indique sans doute le refus de résorber la dissonance culturelle entre la starlette et la littérature dans le sens de l'anoblissement. L'ironie des tournures euphémisantes (« Avec beaucoup de vertu, elle ne s'offense pas d'être aimée ») et le style ampoulé montrent ce qu'il y a de mensonger dans ce portrait d'Anna Nicole Smith dont le ridicule et la trivialité sont évacués, tout comme son

inscription dans un système économique et culturel particulier. « Ce sera bouleversant » (*UCF*, p. 21) espère Sloane. Le dispositif énonciatif, par sa polyphonie, permet au contraire d'éviter l'écueil du pathétique et l'univocité d'une lecture tragique qui, mobilisant le lexique du destin et de la chute, participe encore d'un *storytelling* que le *biopic* qui sera consacré à la starlette, *Anna Nicole Smith : destin tragique*¹⁴⁰, exploite.

À l'autre bout du spectre interprétatif, il y aurait sans doute le producteur de son émission de télé-réalité, Jeffrey Hunter. *The Anna Nicole Show* apparaît comme le modèle d'une fiction fondée sur l'ennui et la répétition dont la vie d'Anna Nicole Smith est faite :

Mais très vite, quand on a eu compris que c'était ça, précisément, la répétition, que les gens aimaient, on a de nouveau laissé faire.
On les a laissés se répéter.
Maintenant, je sais que le public est réceptif à l'ennui. (*UCF*, p. 110)

Narration paresseuse et méprisante pour le spectateur, elle s'avère d'autant plus perverse qu'elle inclut dans sa réception possible son propre rejet :

Il fallait que le public puisse regarder l'Anna Nicole Show à tous les degrés ; que tous les publics puissent regarder. (*UCF*, p. 110)

Le mépris et la détestation s'avèrent donc des réceptions possibles, voire programmées par la production pour attirer à elle un plus grand nombre de spectateurs. S'y abandonner, se laisser aller au seul ricanement ou aux attaques contre ces « fictions qu'on adore détester¹⁴¹ », comme l'écrit Bernard Lahire, ce serait donc encore rester captif du dispositif de la télé-réalité. Les incultes, avec cette fiction, ne veulent pas prendre leur lecteur au piège d'une narration esthétisante ou paresseuse, ni être pris au piège eux-mêmes de la réception programmée par les producteurs : l'identification voyeuriste¹⁴², l'extrapolation tragique ou le mépris. Il s'agit d'éviter tout à la fois l'esthétisation tragique et la fable du naturel, la fascination béate et le ricanement facile. Pour échapper à cette alternative, les incultes choisissent le jeu.

¹⁴⁰ Keoni Waxman (real.), *Anna Nicole Smith : destin tragique*, 2007.

¹⁴¹ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, cité par Patrick Boucheron, « Chaque époque rêve la suivante », *Fictions politiques*, 24 avril 2017, France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/fictions-politiques-1-chaque-epoque-reve-la-suivante> [consulté le 16 juin 2018].

¹⁴² La narration s'achève par la mention d'un site Internet, CelebTV.com, où une vidéo de l'opération chirurgicale d'Anne Nicole Smith aurait été mise en ligne. Dans un jeu de double énonciation, ce lien nous est aussi adressé, comme une sorte de défi éthique au sortir de la fiction.

3. *Faire le spectacle : le clown et la starlette*

Dans l'un des fragments d'*Une chic fille*, un clown commente le comportement d'Anna Nicole Smith. Regardant une vidéo de la star avec son landau, il se plaint de la concurrence déloyale qu'elle exerce sur sa profession. Pour pertinente que soit l'analogie, elle indique peut-être surtout un modèle possible pour le roman : dans la clownerie généralisée, la fiction devient un grand spectacle de cirque et chaque fragment est un numéro, plus ou moins drôle ou émouvant. Plutôt que la dénonciation surplombante et unanime du spectacle ou le *storytelling* de l'ascension et de la chute, l'énonciation, par sa polyphonie et sa variété de tons, horizontalise la fiction en faisant d'une idole une foule. Anna Nicole Smith n'a aucun privilège énonciatif et, comme presque tous les personnages, n'est locutrice que d'un seul fragment. Cette horizontalité énonciative fait du roman un jeu de circulation : chaque personnage, comme chaque auteur, joue avec la « poupée » Anna Nicole Smith et s'approprie cette figure « plastique » (*UCF*, p. 13, 17, 64), modulable à souhait. La jubilation des réceptions contradictoires, fourmillantes et cocasses prend le pas sur la résignation à la société du spectacle et l'ennui de la répétition. La fiction tire notamment sa drôlerie de ses jeux de contraste et de décalage. La découverte du corps d'Anna Nicole Smith est ainsi écrite à la façon d'un sketch. Le pathétique de la scène y est désamorcé par un texte très drôle, provocateur et déstabilisant, qui s'achève sur une scène de nécrophilie. Elle est suivie du fragment de Beau Strenzler, qui voit en Anna Nicole Smith une reine cosmique venue d'un royaume extra-terrestre, la fiction faisant ainsi se succéder scène de profanation et scène sacrée. La jubilation permise par le dispositif se manifeste également dans la variété des personnages inventés et mobilisés et l'égalitarisme radical de leur prise de parole. Un fragment est ainsi confié au chien d'Anna Nicole Smith, Sugar Pie, qui prend la parole dans un babil savoureux. La narration devient véritablement carnavalesque lorsque les livreurs qui défilent toute la journée chez Anna Nicole Smith décident d'« inverser leurs ordres de passage » (*UCF*, p. 71), une « blague de collégiens » (*UCF*, p. 71) qui renvoie aussi à l'horizon potache du roman. L'usurpation va plus loin avec Andrew Finnigan, l'informaticien du laboratoire Trimpsa, qui se fait passer pendant toute la durée d'une interview pour le directeur de la firme et dont le lecteur n'apprend la véritable identité qu'à la fin du fragment. Le constat du simulacre généralisé le cède à la joie de l'usurpation dans cette fiction de carnaval dont les auteurs se plaisent à détraquer le dispositif. Cette joie de la circulation de la figure d'Anna Nicole Smith à travers différents locuteurs se complète d'un plaisir de la circulation d'une langue à l'autre. Une circulation créative qui fait des notes de bas de page le

lieu d'une traduction délirante. Traductions impropres¹⁴³, littérales¹⁴⁴, erronées, contaminées par l'anglais¹⁴⁵, absurdes¹⁴⁶ se suivent jusqu'à saturer parfois le texte et faire apparaître en creux des personnages de traducteurs qui concurrencent les locuteurs. Dans la scène des deux amis regardant une affiche pour la marque Guess, les notes de bas de page parasitent le texte, construisant une figure de traducteur et commentateur aigri et méprisant, qui essentialise les Américains¹⁴⁷. Ce parasitage conduit à perturber la séparation du texte et du paratexte en instaurant une forme de dialogue entre les personnages et le traducteur¹⁴⁸.

Ce dispositif joueur repose sur la circulation de la figure d'Anna Nicole Smith d'un personnage à l'autre, d'une langue à l'autre mais aussi d'un auteur à l'autre. Durant la phase d'écriture, après une répartition des personnages et des situations, les treize écrivains s'envoient leurs textes par mail au fur et à mesure de la rédaction, attestant d'une construction véritablement collective et fragmentaire du portrait d'Anna Nicole Smith. Cette jubilation du processus de composition fonde la nature humoristique de l'ouvrage, poussée parfois jusqu'aux blagues à usage interne. Pietro di Vaglio, pseudonyme d'Arno Bertina, devient ainsi livreur de pizzas, tandis que Claro, membre d'Inculte ne participant pourtant pas au projet, est mentionné en tant qu'« écrivain français et traducteur barbu » dans une note censée traduire l'expression « *Claro que si* » (UCF, p. 72). Ce projet, que Mathieu Larnaudie et d'autres membres du collectif considèrent comme une des « expériences d'écriture les plus heureuses¹⁴⁹ », repose sur cette joie de la récupération, de l'appropriation et de la pluralisation d'une figure de célébrité qui nous contraint habituellement au statut de spectateur passif et au piège des interprétations programmées. Renversant l'emprise du simulacre en disponibilité de

¹⁴³ Beaucoup de notes reposent sur un changement de registre de langue, produisant un humour fondé sur la disconvenance, proche du burlesque. « *can't stand that kind of slut* » devient ainsi « Je ne puis supporter ce genre de salope » (UCF, p. 43) ou encore « *You, dit-elle, must be fucking up with me* » devenant « Il semble que vous vous moquiez de moi » (UCF, p. 86).

¹⁴⁴ « *Buy two, get one free* » est traduit par « Achète deux, obtiens un libre » (UCF, p. 45) ; « *It's my bloody money, I don't give a shit* » par « Il s'agit de mon argent saignant, je ne donne aucune matière fécale » (UCF, p. 95) ou encore « *Shut up don't piss me off more* » par « La ferme ne me pisse plus au loin » (UCF, p. 111).

¹⁴⁵ « *Biatch* » devient ainsi « *Pétatch* » (UCF, p. 43).

¹⁴⁶ Le flan devient ainsi, dans une note, « l'équivalent américain de notre cheesecake » (UCF, p. 58).

¹⁴⁷ « *Beurre de cacahuète, c'est infect mais les Amerloques ils adorent* » (UCF, p. 56) ou encore « *Dès qu'ils se mettent à parler, les Amerloques abusent du "vise-moi ci, vise-moi ça". C'est pénible à la fin* » (UCF, p. 57). On notera aussi la prétérition : « *Pfff, c'est tellement vulgaire que je n'ai même pas envie de relever.* » (UCF, p. 57).

¹⁴⁸ Le traducteur répond par exemple « OUI ON A ENTENDU » à l'un des personnages, hurlant « F-U-C-K Y-O-U tu m'entends ? » (UCF, p. 58).

¹⁴⁹ Aurélie Adler, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, « *Autour du collectif Inculte (entretien)* », art. cit.

tout et la reproductibilité en possibilité de récupération et donc de récréation illimitées, les incultes manifestent ici une esthétique qui a à voir avec le kitsch. Étymologiquement, le kitsch renvoie en effet au fait de ramasser des déchets, de rénover ou de recycler¹⁵⁰ et *Une Chic fille* s'affirme comme acte de récupération décomplexée d'une starlette de la presse people, dans un effort symétrique au geste kitsch d'appropriation des œuvres d'art les plus légitimes. Les incultes partagent également avec l'esthétique kitsch le refus d'une croyance absolutisée dans l'authentique, le vrai et l'original, lui préférant le circuit des récupérations et le « génie de la réception¹⁵¹ ». Les incultes se fondent sur la répétition comme puissance de récréation, comme l'explique Mathieu Larnaudie dans le numéro de la revue consacré à la récupération :

En cela, la récupération est la répétition en tant qu'elle altère la proposition d'origine, qu'elle la recontextualise dans une économie différente de celle de son énonciation ou de sa présentation premières¹⁵².

Cet art de la récupération s'approche ainsi dans *Une chic fille* d'une esthétique du *pop art*. Plus largement, les incultes s'inscrivent à nouveau dans la tradition avant-gardiste qui a fait du kitsch une « stratégie contestataire¹⁵³ », que l'on songe aux surréalistes qui s'efforçaient, « dans le mauvais goût de [leur] époque [...] d'aller plus loin qu'aucun autre¹⁵⁴ » ou aux situationnistes, avec qui les incultes partagent la conviction que « tout peut servir¹⁵⁵ » et qui opposent au spectacle le détournement, comme le rappelle François Bégaudeau :

Qu'inventa en effet Debord à titre de subversion ? Le détournement, on le sait, lequel impliquait la récupération des matériaux de l'ennemi. Pour en corrompre le sens, mais aussi pour en récupérer la puissance¹⁵⁶.

Le personnage de Lee Friedlander, réalisatrice américaine, permet toutefois de nuancer la portée du détournement et son potentiel de subversion dans une fiction qui, là encore, se montre extrêmement réflexive et apparaît parfois comme une sorte de parlement narratif sur le

¹⁵⁰ Cf. Isabelle Barbéris, « Kitsch », art. cit.

¹⁵¹ François Bégaudeau, Joy Sorman, *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, op. cit., p. 214. D'après les deux auteurs, l'époque contemporaine est marquée par le progressif remplacement du modèle du créateur produisant des œuvres par celui d'une réception créatrice, dont ils voient des manifestations dans la démocratisation du chant et de la danse.

¹⁵² Mathieu Larnaudie, « Reprises, altération – les grands chevaux », art. cit., p. 25.

¹⁵³ Isabelle Barbéris, « Kitsch », art. cit., p. 799.

¹⁵⁴ André Breton, cité par Jean-Pierre Keller, « Kitsch », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/kitsch/> [consulté le 23 mai 2017].

¹⁵⁵ Guy Debors, Gil. J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, Paris, Éditions Turbulentes, https://infokiosques.net/lire.php?id_article=320 [consulté le 4 juillet 2017].

¹⁵⁶ François Bégaudeau, « Récupérez-moi », art. cit., p. 64.

rapport de l'écrivain à la société du spectacle et à la culture pop. La réalisatrice apparaît au sein du roman comme une figure de la dissonance culturelle : nourrie de la culture *underground* et des *gender studies*, très cultivée et politisée, elle semble aux antipodes d'Anna Nicole Smith, qui sera pourtant l'actrice d'un de ses films, *Wasabi Tuna*. À travers le fragment dont elle est la locutrice et qui décrit cette douloureuse expérience cinématographique, les incultes s'interrogent sur les limites de ce geste de détournement et la facilité du subversif à bon compte : « À l'avenir, ne plus croire qu'une niaiserie pop avec blonde et caniche au générique c'est politique (UCF, p. 106) », déclare finalement la réalisatrice. Malgré ces réserves, cet art de la récupération et du détournement n'en fonde pas moins l'ambition d'une littérature profane.

4. Une littérature profanée et profanatrice ?

Une chic fille est à bien des égards une œuvre fondatrice pour le collectif et emblématique du sens qu'il donne au mot *inculte*. Dans « Propositions pour une littérature inculte », Mathieu Larnaudie définit cette littérature comme une littérature profane. Plutôt que de reprendre l'antienne, selon lui éculée, de la désacralisation, il complexifie l'usage de la notion en recourant à la philosophie de Giorgio Agamben et notamment à son ouvrage *Profanations*¹⁵⁷. En revenant à l'étymologie du mot et aux rites religieux antiques, comme les sacrifices, le philosophe définit la profanation comme un geste par lequel une chose séparée « se voit restituée à l'usage commun des hommes¹⁵⁸ ». Giorgio Agamben considère que « la religion capitaliste, dans sa phase extrême, vise à la création d'un Improfanable absolu¹⁵⁹ ». L'usage y deviendrait impossible, pris en étau entre « l'exhibition spectaculaire », la séparation qu'impose la société du spectacle, et la « consommation¹⁶⁰ » qui, en tant qu'acte de possession et de propriété, est l'antithèse de l'usage. C'est en ce sens que Mathieu Larnaudie envisage la littérature inculte comme une littérature profane :

Inculte, donc, est la littérature qui profane, contourne, retourne à son propre usage la fétichisation marchande, la subtilisation médiatique, la muséification de la culture et du monde¹⁶¹.

¹⁵⁷ Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2006 [2005].

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁶⁰ *Id.*

¹⁶¹ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 345.

En faisant discrètement allusion au détournement tel que l'a conceptualisé le situationnisme, Mathieu Larnaudie affiche l'ambition d'une littérature doublement profane : une littérature dont on puisse faire usage et par laquelle on puisse faire usage du monde et des choses. Souffrant d'un « défaut d'usage¹⁶² », la littérature serait donc tout à la fois une instance à profaner et un geste de profanation contre ce qui menace la possibilité de l'usage en faisant de tout objet du monde, y compris la littérature, une marchandise sacralisée, spectacularisée et muséifiée. Elle peut l'être en accomplissant un acte libérateur, pour Giorgio Agamben : celui du jeu. Défini comme « une forme particulière de négligence qui ignore la séparation » et fait un usage « parfaitement incongru du sacré¹⁶³ », le jeu apparaît en effet comme une forme privilégiée de profanation. *Une chic fille* témoigne exemplairement de cette ambition d'une littérature « profanée » et « profanatrice¹⁶⁴ » précisément parce que la fiction s'apparente à un jeu, avec la littérature et avec une icône de la société du spectacle.

Une chic fille porte tout d'abord l'ambition d'une littérature profanée, en tant qu'elle refuse « les partages admis¹⁶⁵ », comme l'explique Mathieu Larnaudie. Contre la fétichisation marchande qui calibre les œuvres pour le succès, contre la subtilisation médiatique de la littérature qui prescrit un certain type de littérature et contre la muséification, qui mythifie la figure de l'écrivain et fige la littérature dans un canon, réduisant ainsi le spectre de ses fonctions et de ses sujets, il s'agirait donc de repenser l'usage de la littérature pour l'extraire du périmètre que ces instances lui tracent en montrant qu'elle est par excellence le lieu de l'impropre. Contre l'image d'une littérature noble et éthérée, sérieuse et solitaire, *Une chic fille* invite à jouer collectivement avec le vulgaire et à se saisir de la culture de masse. Ce geste de profanation n'est pas présenté par Mathieu Larnaudie comme une innovation radicale mais plutôt comme le choix d'une filiation littéraire contre une autre. L'écrivain appelle dans ce texte à refaire ce geste contre les instances ou les mécanismes qui tendraient à figer ou circonscrire la littérature. Dans *Une chic fille* apparaissent ainsi des allusions à cette fragilisation des frontières et des partages culturels, comme autant de petits miroirs amusés de la fiction en train de s'écrire. Le lecteur de *Playboy* fait ainsi référence au numéro du magazine dans lequel Jean Genet avait donné une interview. À l'inverse, dans la liste des écrivains français de l'époque du nouveau roman, le coach en littérature d'Anna Nicole Smith

¹⁶² *Ibid.*, p. 343.

¹⁶³ Giorgio Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶⁴ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », *art. cit.*, p. 344.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 345.

mentionne, à côté de Nathalie Sarraute, le critique de cinéma André Bazin et le cycliste et quintuple vainqueur du Tour de France, Jacques Anquetil. Si l'inventaire, par son hétérogénéité, peut prêter à sourire, tout comme le métier même de coach en littérature, peut-être faut-il y voir également une façon de décloisonner la fonction d'écrivain, en convoquant une figure de critique d'art et, plus étonnamment, de sportif¹⁶⁶. La mention de Boris Vian revient également à plusieurs reprises dans le livre, comme une sorte de motif. C'est la lecture que redemande chaque jour la starlette à son coach et c'est aussi l'auteur auquel elle fait référence au début de la fiction pour exprimer son désir de revanche sociale :

J'irai cracher sur vos tombes, c'est tout moi. Si, si, je te jure, tu verras. Sur leurs tombes j'irai cracher. Leurs tombes à tous et même au type de la station-service. Je croyais que tu l'aimais bien. Je l'aime bien, ça n'a rien à voir. Je cracherai quand même. Comme ma mère aurait dû faire avec mon père plutôt que de le laisser se tirer sans rien dire. (UCF, p. 18-19)

Plutôt qu'une simple allusion, on peut faire l'hypothèse que cette présence de Boris Vian en filigrane dessine une sorte d'hommage discret à un écrivain qui a travaillé à brouiller les partages culturels, à la fois écrivain et trompettiste, critique de jazz, auteur de romans, de poèmes, de scénarios et de chansons. Cette mention inscrit également le livre dans la tradition d'une littérature comique dont Boris Vian est un éminent représentant. L'insistance d'Anna Nicole Smith à se faire relire le début de *L'Écume des jours* est certes vue par son coach comme une preuve de son abrutissement, mais elle renvoie aussi à une certaine modalité de la réception littéraire, une lecture de plaisir, sensible aux calembours et à la matière sonore du texte :

Je disais : encore L'Écume des jours, Anna ? Elle disait : yeah, sweetie. Et je reprenais du début jusqu'à la conférence de Jean-Sol Partre, ça la faisait rire ce nom, elle me le faisait répéter, alors je répétais Jean-Sol Partre Jean-Sol Partre, en me demandant si elle comprenait bien la plaisanterie. (UCF, p. 81)

Une Chic fille s'inscrit aussi dans l'horizon proposé par Mathieu Larnaudie d'une littérature non seulement profanée mais profanatrice. Profanatrice, elle l'est non pas en tant que revendication d'une esthétique scandaleuse, mais au sens où elle s'inscrit contre la création d'un « Improfanable absolu¹⁶⁷ » que le capitalisme imposerait dans sa phase actuelle, d'après Giorgio Agamben. Plus que la valeur d'usage ou la valeur d'échange, c'est la « valeur d'exposition », concept emprunté à Walter Benjamin, qui fonde, pour le philosophe, « la

¹⁶⁶ Jacques Anquetil est le co-auteur d'un livre qui retrace les grandes étapes de sa carrière : Jacques Anquetil, Pierre Joly, *En brûlant les étapes*, Paris, Calmann-Lévy, 1966. Sa présence dans l'inventaire pourrait également s'expliquer par ses bons mots, son attitude anticonformiste et son palmarès exceptionnel qui font de sa carrière une forme de narration.

¹⁶⁷ Giorgio Agamben, *Profanations*, op. cit., p. 107.

nouvelle condition des objets et même des corps¹⁶⁸ » et par suite la généralisation de l'Improfanable. Anna Nicole Smith incarne le triomphe de cette valeur d'exposition et annonce l'essor des vedettes de télé-réalité qui, à la façon des mannequins et des stars de la pornographie que Giorgio Agamben donne en exemple de « production de l'Improfanable¹⁶⁹ », se laissent « capturer à l'intérieur [d'un] dispositif¹⁷⁰ » interdisant tout usage. Avec la starlette, les incultes extraient la starlette d'un dispositif clos, celui de la narration médiatique et de la télé-réalité, vers un dispositif ouvert qui l'exhibe, le détourne et en joue, et substituent à la consommation, à l'économie de l'adoration ou du mépris que programme la production ou que nourrissent les *tabloïds*, l'usage collectif, circulant et joueur de cette figure. « La profanation de l'improfanable est la tâche politique de la génération qui vient¹⁷¹ », écrit Giorgio Agamben. Serait-elle celle de la génération inculte ?

Conclusion

Le collectif Inculte s'inscrit pleinement dans le paradigme des dissonances culturelles où la frontière entre culture haute et culture basse tend à s'estomper et où les variations intra-individuelles se substituent peu à peu aux variations inter-classes. Effet générationnel et social de la composition du groupe, cette pensée de la dissonance a nourri de nombreuses productions de ses membres, qu'elles soient collectives et individuelles. Pratique à la fois politique (démocratisation) et esthétique (récupération-régénération), elle a pu offrir également, aux commencements de l'aventure collective, l'occasion d'une distinction relative. Car cet effort d'élargissement du périmètre littéraire et de déhiérarchisation n'est certes pas nouveau : les hésitations de certains membres à employer le mot de *désacralisation*, la relativisation des enjeux politiques de cette démarche témoignent d'une claire conscience de l'héritage avant-gardiste et de l'existence d'une dynamique antérieure, en particulier dans le domaine des arts plastiques et de la littérature américaine. Mais la portée collective de cette exploration de nouveaux territoires littéraires, son ampleur et son étendue (le rock, le foot, la pop etc.), le nom même du groupe et le geste éditorial de la revue ou de la maison, ainsi que la variété des usages de ces dissonances (modalité esthétisante de pure légitimation, tonalité burlesque, régénération de la littérature) ont favorisé la différenciation d'Inculte au sein du

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 122.

champ. Ce rapport volontiers joueur et profanateur à la culture a sans doute été crucial à la dynamique interne du groupe pour les jeunes auteurs qui le constituaient alors, par sa vertu fédératrice et la pratique littéraire décomplexée qu'il a encouragée. Peut-être faut-il voir alors ce sens donné au nom *inculte* comme un premier moment de l'histoire du collectif qui a servi de catalyseur à la dynamique commune, à travers la revue, des projets individuels convergents et des projets collectifs, mais qui semble moins décisif depuis la fin d'*Inculte*. Réagissant à l'intervention d'Arno Bertina qui faisait du refus de la sacralisation littéraire un ferment du collectif lors de la journée « Auteurs en scène », Mathieu Larnaudie se demandait ainsi : « Mais est-ce que c'est encore aussi présent qu'il y a quinze ans¹⁷² ? ». Plusieurs causes peuvent expliquer cette relativisation. La normalisation de ce geste en art, comme en témoignent le développement des fictions rock et l'intégration des codes de la pop culture. Le départ de François Bégaudeau également, qui menait avec beaucoup d'intensité cet effort, jusqu'aux accusations de poujadisme ou de démagogie¹⁷³. Les conditions de séparation de l'écrivain avec le collectif ont mis en lumière les limites de cet exercice de déhiérarchisation culturelle et le refus d'assumer une forme de négativité. Enfin, on peut évoquer aussi l'échec du projet *Un chic type*. Cette fiction collective devait être le pendant d'*Une chic fille*, biographie polyphonique, humoristique et pop du dictateur libyen Mouammar Kadhafi. Si la majeure partie de l'ouvrage a bien été écrit, il est finalement abandonné pour des problèmes de composition mais aussi parce que le registre burlesque et le détournement des codes pop ont pu sembler impropres aux auteurs du collectif, au vu de la situation de la Libye, de la fin tragique du dictateur et de la guerre qu'elle entraînera¹⁷⁴. Ce parcours des dissonances culturelles par la littérature a ainsi été une expérimentation décisive pour le collectif : expérience de gestes, de thèmes, d'intensités, de tonalités mais aussi des insuffisances et des limites de cette ambition profanatrice.

¹⁷² Aurélie Adler, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

¹⁷³ On songe notamment aux attaques dont François Bégaudeau a été l'objet avec le succès d'*Entre les murs* de la part d'intellectuels médiatiques comme Pierre Assouline ou Alain Finkielkraut. Voir notamment : Alain Finkielkraut, « Palme d'or pour une syntaxe défunte », *Le Monde*, 3 juin 2006, http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/06/03/palme-d-or-pour-une-syntaxe-defunte-par-alain-finkielkraut_1053101_3232.html [consulté le 25 juillet 2017].

¹⁷⁴ Dans leur blog collectif, les incultes reviennent sur ce projet en décrivant les raisons de son abandon : « Pourtant, très vite, à la relecture, ce n'est pas la qualité des textes qui est mise en doute, mais le projet lui-même : peut-on vraiment appliquer le même traitement mythologique à un dictateur qui a fait des centaines de milliers de morts ? Ne risque-t-on pas de tomber dans un certain cynisme pop facile et sans fond ? » (« Les livres auxquels vous avez échappé (1) : Un chic type (sur Mouammar Kadhafi) », *inculte.fr*, <http://www.inculte.fr/les-livres-auxquels-vous-avez-echappe-1-un-chic-type-sur-muammar-kadhafi/> [consulté le 20 juin 2017]).

CHAPITRE VI : FIGURES, PRATIQUES ET MATERIAUX DU SAVOIR INCULTE

« L'idée chez Inculte, c'était qu'on s'autorisait de nous-mêmes. Par exemple, on se donnait le droit de parler d'un concept comme celui du ressentiment sans être des spécialistes universitaires de Nietzsche¹ » : c'est ainsi qu'Oliver Rohe décrivait l'esprit de la revue dans un entretien au *Matricule des Anges*, reformulant l'injonction à « s'autoriser » dans le sens d'une conquête de légitimité ou d'indifférence à la question de la légitimité dans le rapport de l'écrivain à la connaissance. Dans le portrait qu'il en propose, l'inculte se dessine à rebours du spécialiste, promouvant une pratique libre et buissonnière des savoirs dont témoignent les dossiers et le ton de la revue. Cette description, qui s'affirme peu à peu comme le trait principal de la posture inculte, consonne particulièrement avec le « sacre de l'amateur² », pour reprendre le titre d'un livre de Patrice Flichy, qui a cours depuis la fin du siècle dernier. Dans son livre, le chercheur montrait comment la « montée des amateurs³ » s'accomplissait dans tous les domaines, de la musique à la politique, du cinéma au bricolage, favorisée par l'augmentation de la formation scolaire et l'essor d'Internet. Le « temps de l'amatorat⁴ » serait ainsi venu, non seulement dans la société mais aussi en littérature, comme l'atteste le discours de nombre d'auteurs contemporains, hantés par les silhouettes de Bouvard et Pécuchet, ainsi que l'a montré Laurent Demanze dans les *Fictions encyclopédiques*⁵. Promue « utopie de civilisation⁶ » par Roland Barthes qui a contribué à la valorisation de l'amateur en littérature, cette figure repose chez l'auteur, comme le résume Adrien Chassain, sur un « idéal d'éclectisme anti-professionnel », « un rapport amoureux au savoir » mais aussi « une posture de marginalité, de porte-à-faux à l'égard des disciplines, des institutions, de l'économie du

¹ Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 19.

² Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2010.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Voir Bernard Stiegler, « Le temps de l'amatorat », *Alliage*, n°69, octobre 2011, <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3272> [consulté le 12 juillet 2018].

⁵ Dans son essai, Laurent Demanze utilise l'œuvre de Flaubert comme « une boussole pour mesurer et cartographier les possibles de la littérature » (p. 9) et, en particulier, le genre des « fictions encyclopédiques » qu'il étudie chez Pierre Senges, Georges Perec, Pascal Quignard, Pierre Bergounioux, etc. Voir Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, op. cit.

⁶ Roland Barthes, cité par Adrien Chassain, « Roland Barthes : "Les pratiques et les valeurs de l'amateur" », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>, [consulté le 12 juillet 2018].

discours théorique⁷ ». Les incultes investissent cet *ethos* selon des coordonnées proches, en renversant la perte présumée du magistère symbolique de l'écrivain et sa marginalisation dans le champ de la connaissance en revendication d'une pratique autodidacte et démocratique des savoirs. Dans ce chapitre, nous nous attacherons à analyser la stratégie et les méthodes de cette posture amatrice, mais aussi ses limites et les malentendus qu'elle a pu nourrir, au vu notamment de la formation scolaire et universitaire des incultes. Nous verrons qu'elle se manifeste, textuellement et génériquement, dans l'attention croissante que le collectif porte à la littérature documentaire et plus globalement à la question des matériaux et de l'archive, qui seront au cœur du deuxième volume des *Devenirs du roman*. Enfin, en prenant comme exemples l'ouvrage collectif *En Procès* mais aussi *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal et *Zone* de Mathias Énard, nous explorerons les différents modes d'écriture du savoir et leurs liens complexes à la fiction.

I. Inculte, une bande d'amateurs

Dans sa communication « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon Inculte⁸ », Laurent Demanze inscrivait les pratiques d'Inculte à la jonction de trois figures décisives en littérature contemporaine : l'amateur, l'autodidacte et l'idiot. Nous souhaiterions nous arrêter en détail ici sur ces deux premiers avatars de l'*ethos* inculte.

1. Portrait de l'inculte en amateur

Par son aspect provocant, le nom *inculte* a pu être perçu comme un éloge de l'ignorance. Stéphanie Éligert, dans le compte rendu cinglant qu'elle faisait du numéro 14 portant sur la poésie contemporaine pour le *Cahier Critique de Poésie*, condamnait le « poujadisme râpeux » de la revue qui cédait, selon elle, à « l'injonction de l'époque : oublier notre histoire textuelle en devenant précisément des incultes⁹ ». Lors d'une soirée organisée au Triangle à Rennes en 2016, Mathieu Larnaudie s'attachait à défendre ce nom contre « les gens [qu'il] offusque réellement » et qui y voient « une espèce d'éloge de l'ignorance », là où le romancier y entend précisément l'inverse :

[...] à partir du moment où on décide de s'aventurer dans des champs ou sur des sujets sans prétendre être autorisés d'avance, sans avoir de distinctions académiques qui le permettent,

⁷ *Id.*

⁸ Prononcée lors du séminaire de l'Observatoire des écritures françaises et francophones contemporaines du 18 avril 2017, Université Paris-Ouest.

⁹ Stéphanie Éligert, « *Inculte*, n° 15 », *CCP*, n° 16, p. 240.

sans avoir de démarche venant de nous-mêmes qui vise à faire autorité, eh bien justement ça veut dire qu'il faut bosser, parce que ça veut dire que si je vais parler d'un sujet pour lequel je ne suis pas averti au préalable il va falloir d'autant plus lire, me documenter, me renseigner, aller voir des gens, aller voir éventuellement d'autres auteurs qui connaissent mieux et ont pu travailler sur la question¹⁰.

Mathieu Larnaudie renverse ainsi l'interprétation attendue du nom *inculte* : non pas mépris ou paresse, mais effort de constitution autonome et collective d'un savoir. Ce rapport mobile, curieux et gourmand à la connaissance constitue l'un des sens dominants donné par les incultes au nom que Jérôme Schmidt avait imaginé pour la revue. Cette façon de peindre l'inculte sous les traits de l'amateur peut se lire dans les déclarations de plusieurs membres du collectif qui fondent, par leurs ressemblances, la cohérence posturale du groupe :

Oliver Rohe : « L'idée chez Inculte, c'était qu'on s'autorisait de nous-mêmes. Par exemple, on se donnait le droit de parler d'un concept comme celui du ressentiment sans être des spécialistes universitaires de Nietzsche. On est parti du principe que la légitimité, le savoir se forgeaient au moment où l'on commençait à y réfléchir. On n'est pas obligé d'arriver avec un bagage de thésard. On prend un sujet et on le déplie à plusieurs¹¹. »

Hélène Gaudy : « le fait d'écrire pour *Inculte* et de trouver une sorte de voie qui était entre les deux et qui me permettait d'aller chercher justement du côté de l'histoire, du côté de la politique, du côté d'un certain nombre de sujets dont je n'étais absolument pas spécialiste, mais je me disais sur des formats courts : "voilà je vais essayer de m'emparer de ça, me documenter pour le faire le plus sérieusement possible, en tout cas me donner le droit d'écrire sur des choses qui *a priori* semblaient loin de moi". Pour moi ça a été vraiment très important dans mon parcours et je pense qu'il y a beaucoup d'auteurs d'Inculte qui ont vu ce nom-là comme ça, comme une manière de s'emparer d'une chose en inculte au départ, ce qui ne veut pas dire qu'on le reste, mais en tout cas on arrive en étranger, en inculte dans des domaines qui sont pas les nôtres au départ¹². »

« Si on doit chercher un point commun c'est une idée de recherche sur l'écriture et aussi dans la revue [...], une envie de s'emparer de domaines dans lesquels on n'est pas forcément spécialistes, qui ne sont pas nos domaines, mais de s'en emparer avec nos outils d'écrivains, avec la pratique de l'écriture, c'est peut-être un peu ça qui fait la marque d'Inculte. On s'aventure sur des terrains sans non plus le faire par-dessus la jambe, en s'y attelant le plus sérieusement possible mais avec nos outils d'auteurs, *a priori* de romans pour la plupart d'entre nous, il y a toujours un mélange entre l'écriture théorique et l'écriture littéraire¹³. »

Maylis de Kerangal : « Il y avait cette idée de s'emparer de questions littéraires, philosophiques, politiques sans passer par une forme d'expertise, c'est-à-dire avec quelque chose qui relevait davantage de l'intuition, ce qui avait un aspect ludique assez grisant¹⁴. »

La convergence des déclarations est d'autant plus remarquable qu'elle déborde le collectif et nourrit les propos de ses commentateurs, écrivains ou journalistes, à l'image de Pierre Michon,

¹⁰ Alexandre Civico, Hélène Gaudy, Mathieu Larnaudie « Écrire en collectif », art. cit.

¹¹ Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 19.

¹² Propos prononcés lors de la soirée « Écrire en collectif ».

¹³ Caroline Broué, « Le collectif Inculte fête ses dix ans », art. cit.

¹⁴ Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée. Maylis de Kerangal s'entretient avec Jean Kaempfer », art. cit., p. 70.

introduisant pour les Rencontres de Chaminadour en 2015 le collectif auquel appartient l'invité de la dixième édition, Maylis de Kerangal :

À ce propos, il faut dire, j'ai oublié d'en parler tout à l'heure, que Maylis fait partie d'un groupe de jeunes écrivains qui se nomme le collectif Inculte, parce qu'ils prétendent aborder des questions de théorie littéraire, les penser et en parler, sans être pour autant des spécialistes – et ils ont tout à fait raison [...]¹⁵

On retrouve ainsi, d'un auteur à l'autre, un lexique commun pour décrire les ambitions du collectif : « s'autoriser », « s'emparer », « s'aventurer », tous ces termes présentant le savoir comme la conquête d'une légitimité, d'un objet d'étude ou d'un champ. Si elle repose sur l'affirmation démocratique d'une appropriation singulière des savoirs (« se donner le droit »), elle se décline aussi selon tout un lexique de l'illégalité : effraction, « profanation¹⁶ » ou « arraisonement¹⁷ » chez Mathieu Larnaudie, autant de termes qui expriment une résistance aux « intimidations du discours spécialiste¹⁸ » et un geste de décloisonnement, au risque peut-être de dramatiser l'étanchéité des champs académiques. Car c'est bien le « spécialiste », « l'expert », voire le « thésard » que cible la rhétorique inculte, qui oppose à la gravité et à l'arrogance parfois imputées à ces figures une pratique joueuse, commune et buissonnière de la connaissance, qui se déploie librement à travers les domaines du savoir au lieu de délimiter le terrain clos d'une spécialisation.

La revue et les ouvrages collectifs seront l'occasion d'éprouver et d'affirmer cette manière inculte qui joue l'amateur contre l'expert. Les deux volumes des *Devenirs du roman* en particulier, plus exposés que la revue et offrant l'occasion de « faire le point¹⁹ », permettent une remotivation, par petites touches conceptuelles, du signifiant *inculte*, à l'image de l'avant-propos du premier tome :

Nous avons décidé d'inviter [...] un certain nombre d'auteurs, sollicités pour contribuer à ce que nous commençons à présenter comme un vaste laboratoire en public – ce qu'est déjà la revue. Avec, encore, un même souci : amener des non-spécialistes sur un terrain qui n'est pas le leur, par définition, mais où nous les imaginions féconds ; amener des

¹⁵ Agnès Castiglione, Maylis de Kerangal, Pierre Michon, « Pourquoi Claude Simon ? », in Maylis de Kerangal (dir.), *Maylis de Kerangal sur les grands chemins de Claude Simon*, op. cit., p. 25-26.

¹⁶ « Inculte, donc, est la littérature qui profane, contourne, retourne à son propre usage la fétichisation marchante, la subtilisation médiatique, la muséification de la culture et du monde » (Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 345).

¹⁷ « Dans le vocabulaire de la piraterie, il y a l'idée d'arraisonement, de capture d'une part constituée du réel, car c'est bien cela qu'on appelle un butin » (Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 21).

¹⁸ Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, op. cit., p. 19.

¹⁹ Collectif, *Devenirs du roman*, op. cit., p. 11-12 et Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 5.

romanciers à théoriser sur le roman, en incultes, en non-professionnels de la théorie littéraire. En praticiens, avant tout²⁰.

Défini à nouveau dans le négatif de celui du spécialiste et du professionnel, le geste inculte opère un déplacement disciplinaire (« amener des non-spécialistes sur un terrain qui n'est pas le leur ») visant, *in fine*, à réconcilier la théorie et la pratique, en convoquant en filigrane un imaginaire proche de l'artisanat. Alors que les incultes se défendent, dans l'avant-propos du premier tome, de vouloir « fédérer arbitrairement sous quelque espèce (mouvement, bannière, conviction) que ce soit » les auteurs de l'ouvrage, c'est bien le mot *inculte* qui, en plus de faire lien entre la revue et le volume (« encore »), sert de liant et de ferment aux contributions en résumant l'esprit, la méthode et l'ambition du livre. Dans la revue pourtant, le nom *inculte* est peu mentionné et donc peu explicité en ce sens, à l'exception de Mathieu Larnaudie qui, tissant le même réseau lexical, appelle à « convoquer les énonciateurs incultes, non-initiés, non-autorisés²¹ » dans le numéro 12. Mais c'est bien dans l'activité revuiste que se forment la pratique et la manière inculte, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre. Elles apparaissent en particulier dans les dossiers à consigne de la revue, en particulier « En Procès » (n°17), que nous étudierons plus loin, et « La poésie contemporaine » (n°15).

2. Lire à vélo, en barque ou dans la chambre noire : scénographies autodidactes du collectif Inculte

La figure de l'autodidacte complète celle de l'amateur dans la construction du collectif Inculte. Elle se manifeste notamment dans le rapport des incultes à la lecture, qui s'exprime dans les entretiens ou dans les dossiers, en particulier celui sur la poésie contemporaine. Le dossier du numéro 15 se présente comme la restitution de « lectures décentrées²² » de recueils de poésie par les romanciers d'Inculte :

L'idée est d'une simplicité confondante : prendre huit romanciers et leur distribuer huit livres de poésie contemporaine. Pour les colorier ? Non : pour les lire, et écrire ensuite le récit de cette rencontre, ou de cette cohabitation. [...] Ou pour le dire autrement : je suis échoué sur une île au milieu de l'océan Atlantique et dans la trousse de survie du canot il n'y a qu'un livre – il se trouve que c'est un livre de poésie contemporaine. Je dois donc trouver comment il me nourrira ou c'est la fin. La rédaction²³

²⁰ Collectif, *Devenirs du roman*, *op. cit.*, p. 12.

²¹ Mathieu Larnaudie, « Le mot d'ordre », *art. cit.*, p. 29.

²² « Dossier poésie contemporaine. Lectures décentrées », *Inculte*, n°15, p. 25-83.

²³ *Ibid.*, p. 26.

L'avant-propos, qui fait signe vers la parodie scolaire²⁴ (« distribuer huit livres de poésie contemporaine ») et vers le jeu enfantin (avec l'image du coloriage ou de l'île déserte) confirme la façon ludique et joueuse de produire du savoir, attestée par ailleurs par le régime de camaraderie énonciative qui a cours tout au long du dossier²⁵. Elle n'est pas sans rappeler la pratique des jeux, des enquêtes ou des questionnaires de nombreux groupes littéraires au cours du XX^e siècle, des surréalistes à l'OuLiPo. Quelques mois à peine après la publication des *Devenirs du roman*, elle dit une plus grande capacité à s'énoncer collectivement et l'affirmation, si ce n'est d'une esthétique, au moins d'une méthode ou d'une manière, d'un *ethos* de l'inculte, à la fois amateur et joueur, autodidacte et aventurier.

Le dossier propose donc une collection de lectures qui décrivent toutes, à l'exception de celle de François Bégaudeau, l'itinéraire d'un apprentissage singulier, tâtonnant et physique du poème. Les contributions décrivent d'abord une situation d'ignorance : Oliver Rohe se décrit en « béotien²⁶ » tandis que Joy Sorman ouvre son texte par une confession : « Je ne lis pour ainsi dire jamais de poésie contemporaine²⁷ ». Dès lors, le compte rendu de leur lecture va se faire selon toute une scénographie de l'exploration qui emprunte à la métaphore du livre comme territoire, voire *terra incognita*. Arno Bertina « avance à tâtons dans ce livre » et compare son acte de lecture au fait de « se promener dans les rues d'un pays dont on ne parle pas la langue, ou à peine²⁸ ». Joy Sorman, déroutée par la lecture non-linéaire du poème, évoque un « vagabondage²⁹ », quand Hélène Gaudy, développant l'isotopie du jeu et de l'aventure, parle de « chasse au trésor³⁰ ». Maylis de Kerangal déplace l'image de l'île déserte présente dans l'avant-propos pour en faire une image du recueil lui-

²⁴ Dans sa contribution, Joy Sorman écrit ainsi que c'est la perspective même d'un « texte à rendre » qui l'a poussée à se mettre au travail (Joy Sorman, « Sur *Le Carrefour de la chaussée d'Antin* de B. Heidsieck », *Inculte*, n°15, p. 34).

²⁵ Le dossier est ainsi émaillé de *private jokes* suggérant en creux la scène d'amitié du collectif. Joy Sorman écrit ainsi : « Larnaudie a bien fait de me mettre Heidsieck dans les pattes, il connaît mes penchants. » (*Ibid.*, p. 38) ; Oliver Rohe fait sans doute référence à Arno Bertina lorsqu'il évoque « La recommandation d'un ami qui rit très fort » (Oliver Rohe, « Sur *L'Élection* de J. L. Giovannoni et M. Tivier », *Inculte*, n°15, p. 46) ; tout comme Mathieu Larnaudie, invoquant avec complicité « L'esprit de mouvement, "anima motrix", pourrais-je presque risquer si je n'étais pas en ce moment-même assis à une table en face d'Arno » (Mathieu Larnaudie, « Sur *Le Signe* = de Christophe Tarkos », *Inculte*, n°15, p. 80).

²⁶ Oliver Rohe, « Sur *L'Élection* de J. L. Giovannoni et M. Tivier », art. cit., p. 46.

²⁷ Joy Sorman, « Sur *Le Carrefour de la chaussée d'Antin* de B. Heidsieck », art. cit., p. 34.

²⁸ Arno Bertina, « Sur *Basse continue* de J.-C. Bailly », *Inculte*, n°15, p. 27.

²⁹ Joy Sorman, « Sur *Le Carrefour de la chaussée d'Antin* de B. Heidsieck », art. cit., p. 36.

³⁰ Hélène Gaudy, « Sur *Modèle habitacle* de P. Parlant », *Inculte*, n°15, p. 57.

même, se muant ainsi en exploratrice, naviguant à vue (« décidément ça tangué³¹ ») ou creusant le sol pour en déterrer les richesses (« feuilleter le livre, creuser le sable³² »). Le dispositif adopté et le réseau d'images mobilisées dramatisent cet acte de lecture autodidacte et permettent de dessiner la trajectoire d'une initiation progressive au poème, d'un accommodement à sa langue et à son rythme que la métaphore de la chambre noire, présente chez Maylis de Kerangal et Oliver Rohe, illustre. L'isotopie structurante de la marche et de l'aventure favorise également la description de la lecture comme expérience physique, sensorielle et libre, plutôt qu'intellectuelle et académique. Pour les contributeurs du dossier, la lecture du recueil est surtout l'apprentissage d'une vitesse et d'une dépense : « je m'essouffle³³ », écrit Joy Sorman, tandis que Maylis de Kerangal voit dans la capacité à « suivre la phrase, [à] l'accompagner physiquement » « l'enjeu du poème³⁴ ». Cette corporéité de la lecture se dit aussi chez Mathieu Larnaudie, évoquant la « pâte-mot³⁵ » de Christophe Tarkos, et chez Arno Bertina qui découvre avec *Basse continue* de Jean-Christophe Bailly de nouveaux « muscles³⁶ » et une nouvelle façon de « changer de braquet³⁷ » pour pédaler autrement sur la page. Enfin, ultime étape de cette expérience de désorientation contrôlée dans le recueil, l'étrangeté du poème est réintégrée à la pratique du romancier : Arno Bertina « apprend³⁸ » de Bailly - le verbe revient deux fois dans son compte rendu - à « pousser le travail plus loin – parce que je ne tente les mêmes choses que de manière timorée encore³⁹ », tandis que Joy Sorman et Oliver Rohe semblent creuser leur propre poétique à travers leurs lectures, la première en extrayant une formule, « Topographie sonore⁴⁰ », qui pourrait faire écho à l'ensemble de son œuvre et le second analysant une « politique de la multiplicité centrifuge⁴¹ » qui rappelle le mantra d'« un peuple en petit ». Cette dernière étape de la lecture confirme la scénographie autodidacte du dossier qui repose en partie sur une discrète activation de l'imaginaire de l'artisanat, favorisée par la mise en relief d'une physique de la

³¹ Maylis de Kerangal, « Sur *Oustrance Utterance* de D. Fourcade », *Inculte*, n°15, p. 66.

³² *Ibid.*, p. 65.

³³ Joy Sorman, « Sur *Le Carrefour de la chaussée d'Antin* de B. Heidsieck », art. cit., p. 37.

³⁴ Maylis de Kerangal, « Sur *Oustrance Utterance* de D. Fourcade », art. cit., p. 72.

³⁵ Mathieu Larnaudie, « Sur *Le Signe* = de Christophe Tarkos », art. cit., p. 78.

³⁶ Arno Bertina, « Sur *Basse continue* de J.-C. Bailly », art. cit., p. 28.

³⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰ Joy Sorman, « Sur *Le Carrefour de la chaussée d'Antin* de B. Heidsieck », art. cit., p. 35.

⁴¹ Oliver Rohe, « Sur *L'Élection* de J. L. Giovannoni et M. Tivier », art. cit., p. 47.

lecture. Les auteurs puisent dans ces recueils de quoi nourrir librement leurs propres pratiques d'écriture, ils butinent dans les savoirs, affûtent leurs outils créatifs, apprennent collectivement des gestes, une dépense, un souffle qui se trouvent ensuite réintégrés à leur écriture.

De la revue à la manifestation publique, la dixième édition du festival de Chaminadour fut pour les incultes une autre occasion d'affirmer cette figuration autodidacte. Organisée par Maylis de Kerangal et réunissant pas moins de quatre auteurs du collectif, Arno Bertina, Claro, Mathias Énard et Oliver Rohe, cette édition opère un geste d'affiliation symbolique d'Inculte à la figure de Claude Simon à qui elle est consacrée. « Ce qui nous unit justement, c'est un peu Claude Simon⁴² » déclare ainsi Mathias Énard, lors de la table ronde « Découverte de Simon et apport de sa langue », faisant de l'auteur un ferment du collectif qui trouve ainsi son « point de ralliement⁴³ » dans la bibliothèque. Plutôt que le lieu d'un ralliement esthétique, il faut voir dans le groupe un lieu de circulation et d'impulsion de la lecture de Claude Simon. La référence, passée de main en main, compose une dynamique collective qui conforte la scénographie amatrice des lecteurs incultes. Dans « Deleuze est une fleur », Arno Bertina raconte que certains lecteurs ont vu une influence simonienne dans son premier roman, *Le Dehors ou la migration des truites*, alors qu'il n'a encore pas lu les œuvres du romancier. Il se décrit, dans ce texte, en lecteur ignorant et en amateur, nourri de l'esthétique de Claude Simon via « l'or du temps » de « la vulgarisation⁴⁴ » plutôt que par l'appartenance « au cercle restreint⁴⁵ » de ses lecteurs, composant une théorie moléculaire de la lecture, un savoir déambulant qui lui enseigne « entre deux cigarettes et trois pots d'échappement, [...] un concept deleuzien, ou une phrase de Claude Simon qui se précise en se retournant⁴⁶ ». Lisant ensuite son œuvre de près, il en recommande la lecture à un autre membre du collectif, Oliver Rohe, qui confiera avoir ensuite « fini par infliger [cette lecture] à Claro⁴⁷ ». Surtout, les incultes invités lors du festival de Chaminadour dressent le récit commun d'une expérience de lecture d'abord vécue comme épreuve puis comme jouissance. Claude Simon est d'abord

⁴² Claro, Mathias Énard, Oliver Rohe, « Découverte de Simon et apport de sa langue », art. cit., p. 339.

⁴³ Propos tenus par Maylis de Kerangal lors de son entretien avec Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée. Maylis de Kerangal s'entretient avec Jean Kaempfer », art. cit., p. 71.

⁴⁴ Arno Bertina, « À l'insu de mon plein gré ou Deleuze est une fleur », *Inculte*, n°17, p. 136.

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ Claro, Mathias Énard, Oliver Rohe, « Découverte de Simon et apport de sa langue », art. cit., p. 331.

perçu comme un auteur intimidant, « froid, cérébral⁴⁸ » dira Arno Bertina qui le compare à « la statue du commandeur⁴⁹ ». Cette première lecture solitaire et non-initiée du texte simonien est ainsi racontée par Arno Bertina, Oliver Rohe et Maylis de Kerangal, comme une expérience de lecture ratée ou incomplète, suspendue. Reprenant la métaphore du livre comme territoire, Oliver Rohe avoue ainsi s'être « complètement noyé » lorsqu'il est « rentré en simonie⁵⁰ ». De même, Maylis de Kerangal, commentant cette « forme d'intimidation⁵¹ » provoqué par l'auteur de *Minuit*, décrit ce premier échec sur le mode du rendez-vous manqué ou de la surdité : « Claude Simon c'est une voix que je n'ai pas entendue quand j'ai ouvert ses livres à vingt ans⁵² ». Puis, après avoir délaissé quelque temps la lecture de ses romans, les trois auteurs d'*Inculce* s'essaient à une seconde tentative, souvent menée lors d'un moment d'intense activité collective, cette fois couronnée de succès :

Maylis de Kerangal : « Il se trouve que j'ai repris sa lecture par un livre qui s'appelle *L'Acacia*, il y a une dizaine d'années. À ce moment-là, sans doute étais-je plus disponible, sans doute ai-je réussi à me laisser faire, à me laisser emporter, à abandonner mes résistances. Et ça a marché⁵³. »

Arno Bertina : « En y revenant, je me suis à nouveau heurté à plusieurs difficultés mais un jour, sans transition – j'avais *L'Acacia* entre les mains –, quelque chose m'a semblé évident. Tout un parcours s'était fait souterrainement, j'étais enfin au rendez-vous pour comprendre ce que cette prose avait de beau⁵⁴. »

L'apprentissage de Claude Simon chez les deux auteurs compose ainsi le récit d'une épiphanie retardée, finalement atteinte à la lecture d'un même roman, *L'Acacia*, qui achève de renforcer la symétrie de leur découverte. À rebours d'une lecture scolaire ou académique de ses romans, les incultes dessinent au contraire l'itinéraire convergent d'une expérience de lecture libre, autonome dans ses objets et dans son rythme, à la fois persévérante et dilettante, dont le succès passe là encore par la relégation d'une lecture intellectualisante au profit d'une lecture sensorielle, d'un déchiffrement scrupuleux au profit d'un lâcher-prise entraînant, Maylis de Kerangal décrivant ainsi la « dépense phénoménale⁵⁵ » que représente la langue de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 334.

⁵¹ Agnès Castiglione, Maylis de Kerangal, Pierre Michon, « Pourquoi Claude Simon ? », art. cit., p. 25.

⁵² *Id.*

⁵³ *Id.*

⁵⁴ Marie-Hélène Lafon, Arno Bertina, Luc Lang, Christophe Pradeau, « Découverte de Simon et apport de sa langue », in Maylis de Kerangal (dir.), *Maylis de Kerangal sur les grands chemins de Claude Simon*, op. cit., p. 293.

⁵⁵ Maylis de Kerangal, « Épaulements de Claude Simon », in Maylis de Kerangal (dir.), *Sur les grands chemins de Claude Simon*, op. cit., p. 40.

Claude Simon quand Arno Bertina salue la capacité de sa phrase à « faire surgir des visions⁵⁶ ».

De la revue au festival, cette cohérence posturale des incultes se construit encore dans un autre lieu énonciatif décisif, quoique dispersé : les entretiens. Laurent Demanze a bien montré, lors de son intervention « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon Inculte » : les interviews des différents auteurs du collectif, menées notamment par Thierry Guichard pour *Le Matricule des Anges*, forment « de manière indirecte un récit d'apprentissage de l'écrivain⁵⁷ ». Le positionnement autodidacte y est conforté par la confluence des témoignages des incultes sur leur trajectoire et leur mode de lecture depuis l'adolescence. Plus qu'une méthode commune, à l'instar de la revue, ou qu'une scène de lecture à la fois collective et autonome, dont témoigne la découverte de Claude Simon évoquée au festival de Chaminadour, se dessine dans les entretiens le récit d'une trajectoire similaire dans la formation intellectuelle et littéraire des incultes. Laurent Demanze a rassemblé, dans un montage de citations tirées du *Matricule des Anges*, les « constantes » de ce « récit d'apprentissage indirect » des écrivains d'Inculte que nous nous permettons de reproduire, en y ajoutant des déclarations tirées d'autres sources :

Oliver Rohe :

« Je pense qu'il y a eu dans l'acharnement que j'ai eu à lire et à écrire, l'idée d'une réparation. Pas d'une revanche sociale ; mais une réparation vis-à-vis de moi-même. Je me sens coupable d'avoir eu un éveil intellectuel tardif.⁵⁸ »

« Quand je découvre un auteur, aujourd'hui encore, j'essaie de tout lire de lui. Je suis très méthodique, comme un bon élève appliqué⁵⁹. »

« On est parti du principe que la légitimité, le savoir se forgeaient au moment où l'on commençait à y réfléchir. On n'est pas obligé d'arriver avec un bagage de thésard. On prend un sujet et on le déplie à plusieurs⁶⁰. »

« J'ai avalé tout Céline dans la foulée, puis, par un processus d'arborescence assez banal et heureusement toujours en cours, je me suis mis à lire tout ce qu'un étudiant en lettres ou quiconque s'intéresserait de près à la littérature aurait lu : des modernes, des classiques, des contemporains. [...] Je lis en moyenne trois heures par jour, surtout le matin, au réveil. Je suis un lecteur relativement lent et méthodique, dans le sens où j'essaie de ne pas trop butiner, de ne pas lire quatre ou cinq livres en même temps. Je préfère même le plus souvent lire l'intégralité d'une œuvre pendant des mois avant de passer à autre chose, afin de mieux l'absorber⁶¹. »

⁵⁶ Marie-Hélène Lafon, Arno Bertina, Luc Lang, Christophe Pradeau, « Découverte de Simon et apport de sa langue », art. cit., p. 294. Cette considération est à rapprocher de la conception du langage de Claude Simon comme outil d'exploration fouisseur et tâtonnant (voir par exemple Claude Simon, *Orion aveugle*, Paris, Albert Skira, 1970).

⁵⁷ Laurent Demanze, « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon Inculte », art. cit.

⁵⁸ Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 18.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹ Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Oliver Rohe », art. cit.

Claro :

« Je lisais tout, mais de façon didactique. Je prenais une sorte d'abécédaire de la littérature française et je lisais dans l'ordre chronologique de ce qu'il fallait lire⁶². »

« [à propos de sa découverte de *L'Anti-Edipe*] Je n'avais pas les outils philosophiques pour comprendre, mais le livre m'a fait une impression vraiment monumentale et m'a servi de *vade-vecum*. Le livre évoque Beckett, Artaud. Je ne connais pas Artaud, donc je suis allé l'acheter et je suis tombé dedans. Je pense que ça a été ma plus grosse lecture formatrice. Je n'ai pas de souvenir de moi où je ne me trimballe pas un livre d'Artaud, je m'étais même confectionné un petit sac au format Gallimard pour y mettre tout le temps un titre d'Artaud⁶³. »

Maylis de Kerangal :

« Je suis pétrie d'une culture scolaire, mais je me dégotte seule un auteur : Fitzgerald que je découvre dans une librairie qui ouvre alors ses portes, La Galerne⁶⁴. »

[Découverte de la littérature] : « et là j'ai l'impression d'arriver sur un continent⁶⁵ »

Mathieu Larnaudie :

« Je me suis toujours vécu comme illégitime sur le plan culturel puisqu'il n'y avait pas beaucoup de culture chez moi, et je garde encore un complexe d'illégitimité⁶⁶. »

« Jeune lecteur de vingt ans, tiraillé entre la volonté d'embrasser mon époque et la prétention un peu pompeuse, sans doute puérile, à m'en démarquer, j'ai navigué à vue entre les multiples pans de la littérature dite "contemporaine", les ai arpentés au petit bonheur la chance, persuadé de dénicher un jour, ou de rassembler progressivement, ce qui à mon sens formerait la représentation la plus aiguisée, la plus "à la pointe", de ce temps⁶⁷. »

« il y a en tout cas une excitation formidable, presque une transe, à voir toutes ces portes s'ouvrir, ces continents s'ébaucher ; il y a aussi quelque chose d'assommant : c'est tellement vaste... On sait, d'emblée, qu'on ne pourra pas tout parcourir, qu'il faudra faire des coupes, s'en remettre au hasard, à l'erreur, aux affinités électives, qu'on passera à côté de merveilles et qu'on aimera des choses très mineures. Je crois que j'aimais aussi, précisément, cette indécision, cet arbitraire et ce hasard-là⁶⁸. »

Arno Bertina :

« Toute la bibliothèque est présente. Mais pas de façon chronologique. Je ne me dis pas, je viens après ci qui vient après ça. Tout vient en même temps. Rabelais en même temps que François Bon, que Volodine, Stendhal en même temps que Michon ou Jauffret⁶⁹. »

« Moi j'ai passé du temps à lire avec l'encyclopédie *Universalis* et quand je tombe sur quelque chose que je ne sais pas, j'essaie d'en apprendre plus. L'idée d'un livre qui ouvre sur d'autres livres, je trouve ça très beau⁷⁰. »

Parmi les « constantes » qui traversent ces déclarations, Laurent Demanze évoque notamment des motifs sociologiques, exprimés notamment par Mathieu Larnaudie et Oliver Rohe qui

⁶² Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 18.

⁶³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁶⁴ Thierry Guichard, « Dossier : Le grand chantier de Maylis de Kerangal », art. cit., p. 18.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁶ Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 18.

⁶⁷ Mathieu Larnaudie, « Anachronismes », art. cit., p. 167.

⁶⁸ Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathieu Larnaudie », art. cit.

⁶⁹ Thierry Guichard, « Dossier : Arno Bertina nous met hors de nous », art. cit., p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

voient dans la littérature le lieu de « réparation d'une illégitimité⁷¹ ». Des méthodes de lecture se font écho, un apprentissage à la fois « systématique », visible notamment chez Claro et Oliver Rohe, et « désordonné » de la littérature, qu'on retrouve dans la façon dont Arno Bertina déjoue la chronologie et l'histoire littéraire. La représentation commune de la littérature « comme espace intimidant et outil d'apprentissage » mobilise là encore la métaphore dramatisante du livre comme territoire à arpenter ou *terra incognita* à découvrir. Enfin, ce récit repose peut-être en creux, comme le suggère Laurent Demanze, sur « une minoration du parcours académique ».

II. Le capital littéraire des incultes, entre héritage familial et formation universitaire

La figuration des incultes en amateurs ou en autodidactes pourrait en effet avoir de quoi surprendre. Les membres du collectif disposent d'un volume élevé de capital culturel, hérité ou acquis. Les dispositions culturelles dont ils ont hérité, concernant la littérature notamment, semblent certes varier de façon importante d'un auteur à l'autre. Oliver Rohe et Mathieu Larnaudie, pourtant issus d'un milieu aisé⁷², s'initient à la littérature en dehors du cadre familial⁷³. Chez la plupart des autres membres du collectif, l'apprentissage de la littérature se fait par une complémentarité entre dispositions acquises dans le cadre scolaire et dispositions héritées dans le cadre familial. Fille du célèbre essayiste Guy Sorman, Joy Sorman se décrit en héritière : « J'ai été élevée dans un grand appartement rempli de livres où des intellectuels venaient dîner, je suis le produit de ça⁷⁴ ». Issus d'un milieu plus mixte socialement, Arno Bertina et Maylis de Kerangal signalent eux aussi l'importance de la bibliothèque familiale et l'héritage de toutes une série de pratiques culturelles, en particulier, chez Maylis de Kerangal, la fréquentation de la bibliothèque municipale du Havre durant son adolescence⁷⁵. Cet héritage est aussi parfois favorisé par le métier exercé par les ascendants,

⁷¹ Pour cette citation et celles qui suivent, voir Laurent Demanze, « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon Inculte », art. cit.

⁷² Le père de Mathieu Larnaudie dirige une enseigne de grande distribution, tandis que la famille maternelle d'Oliver Rohe appartient à la grande bourgeoisie arménienne.

⁷³ « D'aucun côté, on est des lecteurs », écrit Thierry Guichard dans le portrait qu'il dresse de la famille de Mathieu Larnaudie (Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 18). À propos d'Oliver Rohe, il écrit : « Il lit peu, n'ayant alors pas hérité du goût pour la lecture de son père, qui, en tant qu'acteur, lisait beaucoup. La bourgeoisie commerciale d'où est issue sa mère n'est pas un milieu où la littérature a une importance. Peu de livres donc à la maison. » (Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 17)

⁷⁴ Cécile Daumas, « Joy Sorman. Incarnée », *Libération*, 26 octobre 2012, p. 38.

⁷⁵ Voir Thierry Guichard, « Dossier : Le grand chantier de Maylis de Kerangal », art. cit., p. 19.

en particulier les professions intellectuelles, à l'image d'Hélène Gaudy dont les deux parents sont enseignants et dont le père est bibliophile et écrit de la poésie. Quant à Claro, sa famille voue d'après lui un véritable « culte [à] la littérature » qui forme son goût littéraire :

À ceci près que toute la famille témoigne d'une véritable passion pour le livre et la littérature : « mon père a toujours écrit de la poésie sans jamais publier, ma mère était une grande lectrice qui m'a fait lire des tas de choses ». Un « culte de la littérature » alimenté par l'amitié de son père avec le poète algérien Jean Sénac (assassiné en 1973). « Mon père était fou de Baudelaire et m'a fait découvrir la poésie du XIX^e siècle⁷⁶. »

Claro reçoit même en cadeau de son père, à onze ou douze ans, une machine à écrire, symbole du rôle déterminant joué par les ascendants dans la transmission d'un patrimoine littéraire mais aussi dans l'amorce de pratiques d'écriture régulières. On remarquera également la présence d'écrivains parmi les ascendantes paternelles de Maylis de Kerangal⁷⁷. Chez Mathias Énard, cet héritage passe par la figure du grand-père maternel, « proche de Leroi-Gourhan, Lévi-Strauss et Leiris⁷⁸ », auteur de plusieurs livres sur l'écriture nourris de psychanalyse⁷⁹, et surtout grand lecteur, « immensément cultivé⁸⁰ », achetant de nombreux livres pour son petit-fils. Malgré les origines sociales et géographiques très diverses des incultes, le capital hérité dans le cadre familial a joué pour beaucoup d'entre eux un rôle important.

Mais c'est bien davantage encore le capital scolaire qui semble unifier l'habitus des membres du collectif et contrebalancer la grande diversité sociologique de ses membres. C'est ce lissage sociologique dont nous avons voulu rendre compte dans le tableau ci-dessous, qui récapitule les principales étapes de la formation scolaire et universitaire des incultes :

La formation universitaire des écrivains du collectif Inculte

Auteurs	Classes préparatoires	Diplômes principaux	Concours
François Bégaudeau	oui	Master de lettres modernes	Agrégation de lettres modernes

⁷⁶ Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 18.

⁷⁷ Voir Thierry Guichard, « Dossier : Le grand chantier de Maylis de Kerangal », art. cit., p. 18.

⁷⁸ Thierry Guichard, « Dossier : Mathias Énard, le rêve de Babel », art. cit., p. 16.

⁷⁹ « *La Graphomotricité* aux PUF, collection « Que sais-je ? » ; *Pourquoi les dyslexiques et Écriture et structure* chez Payot, notamment » (*Id.*).

⁸⁰ *Id.*

Bruce Bégout	oui	Doctorat de philosophie	Concours de l'ENS Agrégation de philosophie
Arno Bertina	oui	Master de lettres modernes	CAPES de lettres modernes
Alexandre Civico		Licence (Inalco)	
Claro	oui	Licence de lettres modernes	
Mathias Énard		DEA de littérature arabe et persane (Inalco) Inscription en thèse	
Hélène Gaudy		Diplôme de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg	
Maylis de Kerangal	oui	Licence de philosophie et d'ethnologie Master d'histoire	
Mathieu Larnaudie		Licence de philosophie Master de lettres Inscription en thèse de philosophie	
Stéphane Legrand	oui	Thèse de philosophie	Concours de l'ENS Agrégation de philosophie
Nicolas Richard	oui	Diplôme de l'EM de Lyon	Concours de l'EM de Lyon
Oliver Rohe		Maîtrises en droit public et en sciences politiques (non terminées)	
Joy Sorman		Master de philosophie	CAPES de philosophie

Issue de la massification de l'accès à l'enseignement supérieur, la génération inculte a fait des études longues et a poussé le cursus scolaire jusqu'au niveau master, à l'exception de Claro et d'Alexandre Civico. On compte même deux docteurs, Bruce Bégout et Stéphane Legrand,

parmi ses auteurs, tandis que Mathias Énard et Mathieu Larnaudie, également inscrits en doctorat, ne soutiendront finalement pas leur thèse. Autre donnée importante : sept d'entre eux ont suivi un cursus en classes préparatoires. Ce passage par une filière sélective semble avoir été un lieu de formation intellectuelle décisif où s'ébauchent des pratiques de lecture, de travail, une curiosité vis-à-vis de savoirs généralistes mais aussi des sociabilités dont le collectif Inculte reprend peut-être certains traits⁸¹, en même temps que la classe préparatoire a pu servir de repoussoir ou de contre-modèle, par l'académisme des savoirs enseignés, le désintérêt marqué pour le contemporain et l'expérience, pour plusieurs d'entre eux, de l'échec au concours d'entrée à l'École Normale Supérieure. Arno Bertina décrit cette expérience contrastée dans *Le Matricule des Anges* : « je bosse énormément, je découvre plein de choses. On déconne beaucoup⁸² », confie-t-il d'abord à Thierry Guichard, puis « s'emmerde⁸³ » en khâgne et renonce au concours « parce que je sentais que je n'en avais pas les capacités⁸⁴ ». Dans le même magazine, Claro fait un récit comparable de son passage en classe préparatoire :

J'ai adoré la prépa, parce qu'on te filait des bibliographies monstrueuses qu'il fallait avaler en un ou deux mois. J'avais deux ou trois ans pour me structurer et combler mes lacunes⁸⁵.

Cet appétit encyclopédique, ouvert par la classe préparatoire, recouvre bien une dimension formatrice, voire compensatrice, et nourrira la dynamique de nombre de ses romans. Mais, comme chez Arno Bertina, l'expérience s'achève par un abandon lors de la deuxième khâgne, dû notamment à l'absence de perspective professionnelle :

Apprendre à lire et à lire vite. J'avais besoin de comprendre la méthode pour faire ce que j'avais à faire. Mon projet n'était pas de m'habiller en noir et d'aller déclamer sur des tombes. Je voulais mener à bien mes recherches, mais sans projet professionnel⁸⁶.

Plus d'un tiers des membres du collectif poursuit les études, après les années de classe préparatoire, jusqu'aux concours de l'enseignement, agrégation pour trois d'entre eux et CAPES pour deux autres. À l'exception de Bruce Bégout, normalien, agrégé de philosophie, maître de conférences à l'université de Bordeaux, les autres professeurs démissionnent après

⁸¹ Le terme de « potache », si présent dans le discours Inculte, renvoie bien à un imaginaire étudiant. Voir chapitre 4.

⁸² Thierry Guichard, « Dossier : Arno Bertina nous met hors de nous », art. cit., p. 15.

⁸³ *Id.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁵ Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 19.

⁸⁶ *Id.*

quelques années d'enseignement, dix pour François Bégaudeau, une pour Arno Bertina, aucune pour Joy Sorman, pour se consacrer pleinement au métier d'écrivain.

« L'écrivain est chercheur⁸⁷ » peut-on lire dans l'avant-propos du *Livre des places*, publié par Inculte en 2018. Tout se passe comme si le statut d'écrivain avait permis aux incultes de poursuivre une dynamique de « recherches », pour reprendre le terme de Claro, entamée avec les études sans s'inscrire dans l'institution universitaire. Si le terme *inculte* oppose radicalement les figures de l'écrivain et du chercheur, cette phrase tend peut-être davantage à rendre compte des connexions du collectif Inculte avec le monde universitaire et surtout de la continuité ou des liens qui s'établissent entre ces deux activités. Les sujets de thèse choisis par Mathieu Larnaudie et Mathias Énard sont exemplaires de cette continuité : le premier décide de travailler sur les communautés utopiques, un motif qui ne cesse de traverser son œuvre, tandis que le second compose son premier roman, *La Perfection du tir*, à partir de témoignages d'anciens combattants initialement destinés à une intervention dans un colloque sur la guerre Iran-Irak⁸⁸. L'activité collective, elle aussi, est porteuse d'un imaginaire étudiant, si l'on pense à l'importance de la tonalité potache ou à la métaphore structurante du « laboratoire », voire, à certains égards, du « séminaire » pour reprendre le nom d'un texte de Roland Barthes réédité dans le numéro 12 d'*Inculte*, dans lequel le théoricien expose son « utopie⁸⁹ » de recherche collective, qui résonne, en miroir, avec celle du groupe. En ce sens, la revue *Inculte* porte la trace des dispositions et du parcours académique de ses rédacteurs plus qu'elle ne rompt avec lui. Son sous-titre, « Revue littéraire et philosophique » décrit tout autant son objet que la formation de ses membres, huit d'entre eux étant diplômés de l'une ou l'autre de ses disciplines, et parfois des deux, à l'image de Mathieu Larnaudie.

⁸⁷ « Faire signe. Avant-propos », Collectif, *Le Livre des places*, Paris, Inculte, 2018, p. 12.

⁸⁸ C'est d'ailleurs à partir de témoignages initialement recueillis pour une communication universitaire qu'il compose son premier roman, *La Perfection du tir*, comme le rappelle Thierry Guichard dans le portrait qu'il fait de l'auteur pour *Le Matricule des Anges* : « À l'occasion d'un colloque sur le conflit Iran-Irak, il décide de collecter des récits d'anciens combattants pour étudier la manière avec laquelle s'écrit la violence de la guerre. Il destine ce travail à un livre de sciences humaines, mais s'étant brouillé avec le milieu universitaire, l'écriture du livre le conduit à son premier roman : *La Perfection du tir* dans lequel il utilise son expérience du Liban. » (Thierry Guichard, « Dossier : Mathias Énard, le rêve de Babel », art. cit., p. 18).

⁸⁹ Roland Barthes, « Au séminaire » (1974), réédité par *Inculte*, n°12, p. 99.

III. « Ne vous fiez pas au nom de ce “collectif”, ces jeunes gens sont très cultivés⁹⁰ » : stratégies, limites et malentendus de la posture inculte

Faut-il, dès lors, comme nous appelle à le faire *La Croix*, nous méfier du « nom de ce “collectif” » ? La posture inculte est-elle tenable pour ce groupe d'intellectuels multi-diplômés ? Vire-t-elle à l'imposture ou à la pose ? Les incultes semblent pris entre la tentation d'une relative « minoration du parcours académique » pour reprendre l'expression de Laurent Demanze, par l'ironie⁹¹, l'euphémisation⁹², la mise en distance⁹³ et la reconnaissance de l'exigence intellectuelle de leur travail. Mathieu Larnaudie admet ainsi avoir voulu, avec Oliver Rohe, donner peu à peu à la revue une dimension plus intellectuelle en laissant une plus grande place à des spécialistes ou à des universitaires, comme en témoigne la participation de Johan Faerber, docteur en lettres, à plusieurs livraisons d'*Inculte* et sa présence dans le comité de rédaction du dernier numéro. Si le projet inculte semble cibler l'expert, il l'héberge volontiers, au sein de la revue comme du comité de rédaction, que l'on songe par exemple aux trajectoires de Stéphane Legrand et de Bruce Bégout. C'est bien en spécialiste de l'ordinaire, et non en inculte, que le philosophe écrit « Le mensonge quotidien » pour le numéro 4 de la revue consacré à cette question. Certains dossiers laissent ainsi place à l'intervention experte et académique, à l'image du dossier « Deleuze et la musique » pour le numéro 14, composé en bonne part d'interventions de chercheurs dans des formats universitaires tout à fait classiques ; ou encore de la publication, dans le numéro 9, de « La pensée et le dehors » de Jean-Philippe Cazier prononcé au colloque Deleuze-Foucault organisé à Paris en 2014. Peut-être le souci de donner une charge conceptuelle au nom *inculte* a-t-il conduit les membres du groupe à surinvestir la figure de l'amateur, afin de justifier la cohérence de l'appellation, nécessaire au processus d'institutionnalisation du collectif. Ce surinvestissement du signifiant *inculte* est manifeste concernant les sujets littéraires abordés par le collectif, le conduisant à dramatiser l'antagonisme entre savoir inculte et savoir

⁹⁰ Sabine Audrerie, « Défense et illustration du roman français », *La Croix*, 11 janvier 2007, p. 15.

⁹¹ « hypokhâgne machin » écrivent par exemple François Bégaudeau et Joy Sorman dans *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, op. cit., p. 44.

⁹² Maylis de Kerangal déclare par exemple : « J'avais et j'ai toujours peu de connaissance de l'histoire littéraire » (Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée. Maylis de Kerangal s'entretient avec Jean Kaempfer », art. cit., p. 67). De son côté, Arno Bertina souligne volontiers dans le récit de sa formation son statut d'élève moyen, citant par exemple sa moyenne au bac (10, 3) ou son classement au CAPES (600^e / 1200). Voir la notice biographique qu'il écrit dans l'ouvrage collectif qui lui est consacré : Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina*, op. cit., p. 148-149.

⁹³ Mathieu Larnaudie écrivait ainsi dans *D-Fiction* : « Je le vois aujourd'hui comme la trace d'une sédimentation qui recouvre les années où j'étais, par pur vœu de conformité sociale, étudiant » (Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathieu Larnaudie », art. cit.).

académique et à euphémiser la formation universitaire de ses membres. L'avant-propos des *Devenirs du roman*, en outrant le clivage entre « théoriciens » et « praticiens⁹⁴ », à savoir les écrivains, « non-professionnels de la théorie littéraire⁹⁵ » déplacés « sur un terrain qui n'est pas le leur⁹⁶ », conforte cette ambition autodidacte et démocratique, quitte à passer sous silence toute une tradition de la critique artiste ainsi que la formation littéraire de beaucoup de ses contributeurs dont certains jouissent même d'un double statut d'auteur et d'universitaire, comme Yves Pagès ou, pour le deuxième volume, Christophe Pradeau, Vincent Message ou Olivia Rosenthal. Dans l'avant-propos du dossier d'Inculte sur la poésie contemporaine s'accomplit le même geste d'instauration et d'accentuation d'un clivage, entre romanciers et poètes cette fois, permettant de renforcer l'ampleur du geste autodidacte. « Quel regard allons-nous porter sur ce qui nous dépasse complètement⁹⁷ ? » : la question qui sert de programme et de frontispice au dossier hyperbolise le fossé qui sépare l'activité du poète et celle du romancier et tend là aussi à dissimuler la formation littéraire de nombreux incultes, tout comme l'invitation au « récit d'une expérience brute », met en retrait l'ensemble des dispositions culturelles héritées et acquises, qui sous-tendent consciemment ou non leur lecture poétique.

En ce sens, l'intervention de François Bégaudeau sur *Les Élégies* d'Emmanuel Hocquard, dissonne vis-à-vis des autres contributeurs non pas seulement par l'ironie présente tout au long de son compte rendu, qui conduira à son départ du collectif, mais également parce que la référence académique y est omniprésente. Son expérience de lecture pourrait même se décrire comme une expérience de régression scolaire, la lecture du recueil l'amenant d'abord à formuler une « petite théorie intuitive, résonance de l'hypokhâgne et des années 90⁹⁸ », puis faisant surgir à la fin du texte ses souvenirs de latin de la classe de quatrième. Ce dispositif, s'il renforce la veine pamphlétaire du compte rendu, peut aussi être interprété comme une façon d'interroger la pertinence et la possibilité d'une expérience inculte dans ce domaine. La polyphonie ironique qui émaille le texte et ramène le narrateur à son passé d'étudiant vise autant à critiquer les poncifs poétiques qu'il pense déceler dans ce recueil que sa propre incapacité de lecteur à jouer l'inculte sur ce sujet :

⁹⁴ Collectif, *Devenirs du roman*, op. cit., p. 12.

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ « Dossier poésie contemporaine. Lectures décentrées », *Inculte*, n°15, p. 26.

⁹⁸ François Bégaudeau, « Sur *Les Élégies* d'Emmanuel Hocquard », *Ibid.*, p. 58.

[...] et en même temps il s'agira bien sûr de montrer qu'une humeur poétique originelle fraye à travers la facture moderne. Les deux bouts qui se rejoignent. Le pré-moderne et le post⁹⁹.

[...](diffraction du sujet j'imagine¹⁰⁰)

[...] Pas de bio bien sûr, ni en quatrième ni en ouverture, nous sommes en poésie, le poète n'existe que par ses vers souviens-toi François¹⁰¹

Nulla *terra incognita* poétique ici : les réminiscences hypokhâgneuses qui parcourent le texte déjouent la promesse d'une lecture brute ou décentrée du recueil et rappellent qu'il y a, chez François Bégaudeau comme chez les autres incultes, un déjà-lu et un savoir-lire. Le récit de cette expérience qui échoue à se débarrasser d'un bagage scolaire que les autres incultes estompent tend à faire ressortir, par contraste, la générosité des autres lecteurs vis-à-vis du recueil qu'ils commentent et la scénarisation de cet acte de lecture autodidacte.

Si ses membres tendent parfois à surjouer la posture inculte, concernant la littérature notamment, si le nom *inculte* cible l'expert et que la revue *Inculte* l'accueille volontiers, il serait erroné d'opposer sommairement, comme le fait *La Croix*, le nom de la revue et le capital culturel de ses membres. En effet, le nom sonne plutôt comme le symptôme d'un sentiment d'imposture¹⁰² tenace qui avait déjà cours chez la première génération de la démocratisation universitaire et des auteurs comme Pierre Michon ou Pierre Bergounioux. Il serait tout aussi hâtif d'opposer simplement le diplômé à l'amateur et l'étudiant à l'autodidacte. Dans *Le Sacre des amateurs*, Patrice Flichy a bien montré comment l'essor de l'amatorat depuis le début des années 1970 épouse l'augmentation du niveau de la formation scolaire de la population¹⁰³, comme si l'amateur puisait dans les méthodes, les exercices, les pratiques de l'écolier ou de l'étudiant de quoi nourrir sa pratique. Enfin, si poésie, théorie littéraire ou philosophie ne sont pas tout à fait étrangères aux incultes, le terme joue comme

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² Laurent Demanze explique à ce propos, lors de sa communication « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon *Inculte* » : « Même s'il faut utiliser avec beaucoup de précaution l'outil générationnel, il faut cependant noter une certaine proximité des membres d'*Inculte* : sans écraser les expériences des uns et des autres, je soulignerais volontiers qu'ils sont issus de la démocratisation sans précédent des études supérieures qui a eu lieu à partir des années 60 et plus encore par la suite. Une telle démocratisation peut être évidemment pensée à la fois sur le mode d'une grande diffusion de la culture, des textes par le livre de poche, et des philosophes par la visibilité qu'ont connue les sciences sociales à cette époque, mais il faut aussi la penser en termes de choc culturel, de contraste de légitimité, d'une génération qui avait à inventer un mode de relation aux livres et aux pensées sans le secours des générations antérieures. C'est dire que l'accès au savoir, même à travers les parcours académiques, s'accompagne fréquemment d'un sentiment d'imposture, et de l'expérience forte d'incompréhension comme impulsion de savoir » (Laurent Demanze, « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon *Inculte* », art. cit.).

¹⁰³ « Ces mécanismes d'autodidaxie sont d'autant plus répandus que le niveau de la formation scolaire a beaucoup augmenté depuis un demi-siècle. » (Patrice Flichy, *Le Sacre des amateurs*, op. cit., p. 88).

impulsion à se dessaisir de leurs réflexes académiques mais aussi à se déplacer dans des domaines du savoir où ils ne sont pas initiés, que ce soit au niveau collectif (les procès¹⁰⁴, l'astronomie¹⁰⁵...) ou au niveau individuel (les techniques de construction d'un pont¹⁰⁶, la transplantation cardiaque¹⁰⁷, Hollywood¹⁰⁸, la kalachnikov¹⁰⁹, la boucherie¹¹⁰, le camp de concentration de Terezín¹¹¹...). Ni éloge de l'ignorance, ni pose anti-intellectualiste, Inculte est bien à analyser comme une posture, c'est-à-dire la cristallisation textuelle et sociologique, dans et hors du texte, d'une position collective en littérature, qui s'inscrit dans un ensemble de causes historiques et sociologiques et répond à une « stratégie esthétique et éthique¹¹² » dont nous pouvons identifier au moins quatre traits :

- Élargir les possibles littéraires : il s'agit d'abord d'« une revendication des dissonances culturelles », pour reprendre une expression de Laurent Demanze, qui postule, dans son intervention, que l'autodidaxie produit « un renouvellement des connexions entre auteurs et figures, une liaison inventive entre l'académique et l'infâme, le sérieux et le pop¹¹³ ». Le positionnement inculte permet d'ouvrir de nouveaux possibles littéraires en reléguant les hiérarchies entre culture populaire et culture légitime pour un gain à la fois esthétique (sortir du périmètre étroit des sujets convenables) et éthique (refuser une infantilisation paradoxale par les segmentations de la culture légitime), comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

- Revendiquer la place de l'écrivain dans l'espace des savoirs : Dans l'introduction des *Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Laurent Demanze s'attache à reconstituer l'archéologie d'une progressive relégation de la littérature dans le champ de la connaissance. Ce processus qui a mené à « reléguer la littérature en marge des savoirs et

¹⁰⁴ Collectif Inculte, *En Procès. Une histoire du XX^e siècle*, Paris, Inculte, 2016.

¹⁰⁵ Collectif, *Le Ciel vu de la terre*, Paris, Inculte, 2011.

¹⁰⁶ Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.

¹⁰⁷ Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, op. cit.

¹⁰⁸ Claro, *CosmoZ*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2013 [2010] et Mathieu Larnaudie, *Notre désir est sans remède*, op. cit.

¹⁰⁹ Oliver Rohe, *Ma dernière création est un piège à taupes. Kalachnikov, sa vie son œuvre*, Arles, Actes Sud, 2015 [2012].

¹¹⁰ Joy Sorman, *Comme une bête*, Paris, Gallimard, 2013 [2012].

¹¹¹ Hélène Gaudy, *Une île, une forteresse*, op. cit.

¹¹² Laurent Demanze, « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon Inculte », art. cit.

¹¹³ *Id.*

contester son magistère¹¹⁴ », se joue au XIX^e siècle, après l'éclatement du système des Belles Lettres, pensé comme « espace continu de discours, aux délimitations disciplinaires poreuses¹¹⁵ », dont *L'Encyclopédie* serait le chant du cygne :

La répartition des champs discursifs sera tout autre dès le début du XIX^e siècle, après l'éclatement du système des Belles Lettres, et le conflit ne cessera de s'accroître entre sciences exactes et lettres, ces « deux cultures » selon l'expression de Charles Percy Snow, au risque d'une profonde césure disciplinaire. La conquête d'autonomie de ce que l'on commence à nommer littérature, tout au long du XIX^e siècle, s'accompagne en effet d'une contestation de son autorité épistémologique, dans un contexte de concurrence symbolique et de spécialisation méthodologique : la littérature cesse d'être reconnue institutionnellement comme une fabrique légitime des savoirs¹¹⁶.

Soustraites à l'« empire des Belles Lettres¹¹⁷ », les sciences s'émancipent en se retranchant par la mise au point de protocoles et de méthodologies spécifiques qui sont autant de digues disciplinaires. Les figures du savant, du spécialiste et de l'expert tiennent désormais à distance et en respect l'écrivain et l'homme de lettres et leur « souci généraliste¹¹⁸ ». Si la métaphore géographique du territoire, du terrain ou de l'espace est si souvent utilisée par les incultes pour désigner un domaine du savoir à investir, c'est sans doute qu'elle exprime cette « extériorité aux savoirs¹¹⁹ » qui fait pour Laurent Demanze le propre de l'écrivain contemporain, héritier direct de Bouvard et de Pécuchet. C'est aussi qu'elle confirme dans le même temps « la possibilité reconquise d'une traversée des connaissances et d'une interrogation critique des épistémologies¹²⁰ » que les incultes mènent avec d'autant plus d'intensité qu'ils le font collectivement, réactivant l'imaginaire de l'atelier ou du laboratoire, et que leur nom sonne comme le retournement bravache et décomplexé du stigmate d'illégitimité. Ce nom décrirait ainsi le sentiment d'imposture dû tout à la fois à l'appartenance à une génération de la démocratisation universitaire et au statut même d'écrivain doublé par l'expert comme producteur de connaissance, en même temps qu'il dit un geste de réappropriation et de reconnexion des savoirs par leur traversée collective, riieuse et sérieuse, dont témoignent leurs œuvres communes et individuelles. Si les incultes manifestent dans leurs entretiens la joie éprouvée à la découverte de nouvelles connaissances

¹¹⁴ Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, op. cit., p. 11.

¹¹⁵ *Id.*

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁰ *Id.*

et à l'écriture du livre qui en résulte, ce vagabondage répond aussi à certains égards aux conditions socio-économiques du métier d'écrivain. Le développement sans précédent des résidences tend à faire de l'écrivain un amateur professionnel, amené à investir un terrain de recherche et d'écriture, à développer un savoir des lieux ou des institutions qui l'accueillent en vue de l'écriture d'un texte¹²¹, comme le montre bien la contribution « Matériau en veille » de Joy Sorman pour le deuxième volume des *Devenirs du roman*, qui vaut comme mise en perspective critique de son expérience dans les ateliers du Lit National. La revendication d'une place pour l'écrivain dans le domaine des savoirs, médiée par la figure de l'amateur, ne se fait donc pas sans contradiction, dont le terme *inculte* est semble-t-il porteur. S'inscrivant dans une histoire longue des idées, des savoirs et des institutions, mais aussi dans l'évolution plus récente de la professionnalisation du métier d'écrivain, la figuration amatrice adoptée par les incultes apparaît tantôt comme une figure contrainte et contraignante, qui n'échappe pas à un sentiment d'illégitimité robuste, tantôt comme une panoplie précieuse, grâce à laquelle l'écrivain continue librement son entreprise d'apprentissage du monde et de remise en circulation démocratique des savoirs.

- Démocratiser la figure de l'écrivain : Comme l'explique Patrice Flichy, qui analyse le phénomène de « montée des amateurs » en cours depuis les années 1970, l'*ethos* de l'amateur est profondément démocratique :

Enfin, la société des amateurs est une société plus démocratique. C'est une société où l'on considère que chaque individu possède une ou des parcelles de compétence, et que ces éléments peuvent être associés à travers des dispositifs coopératifs. Par ailleurs, les individus ne s'en remettent plus aveuglément aux experts-spécialistes que sont les critiques, les ingénieurs, les savants, les médecins ou les hommes politiques. [...]
L'amateur fait descendre l'expert-spécialiste de son piédestal, refuse qu'il monopolise les débats publics, utilise son talent ou sa compétence comme un instrument de pouvoir. En définitive, il contribue à démocratiser certaines pratiques (artistiques, scientifiques ou politiques), comme le discours critique qui les accompagne¹²².

Si l'amateur recèle chez Roland Barthes une « utopie de civilisation », c'est qu'il incarne une figure d'émancipation en opposition directe à celle du consommateur passif et aliéné. Adrien Chassain, dans son article « Roland Barthes : “Les pratiques et les valeurs de l'amateur” », décrit ainsi la métamorphose de ce personnage, des origines aristocratiques à l'ambition démocratique :

¹²¹ Pour une étude des poétiques résidentielles, voir notamment Mathilde Roussigné, « Habiter le temps, publier local. Poétique de la résidence d'écrivain contemporaine », *COnTEXTES, Varia*, 11 février 2020, <http://journals.openedition.org/contextes/8795> [consulté le 17 mars 2020].

¹²² Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur*, op. cit., p. 89.

Si l'utopie amateur s'inscrit dans la tradition de l'*otium* lettré, si elle s'élabore sur l'exemple d'anciennes pratiques élitaires de la noblesse d'Ancien Régime ou de la bourgeoisie du XIX^e siècle, elle n'en est donc pas moins une utopie *sociale* : l'amateur se réclame certes d'un temps inactuel, séparé du « trouble politique » – reste que sa possibilité, sa viabilité, son avènement engage une forme d'émancipation collective, une « libération de civilisation » que la figure de l'amateur rappelle à l'horizon du discours de l'essayiste¹²³.

La revendication d'autodidaxie suppose donc de la part des écrivains, comme l'écrit Laurent Demanze dans *Les Fictions encyclopédiques*, une « politique des savoirs » et « une exigence démocratique » dont Inculte se fait le relais en désamorçant « les interdits et les intimidations du discours spécialiste¹²⁴ ». Destitué, l'auteur n'est plus roi : il est donc citoyen. Sa relégation à la marge des savoirs lui permet, en arborant la panoplie de l'amateur, sa requalification symbolique en figure démocratique et « homme des proximités¹²⁵ », comme l'écrit Dominique Viart, par les résidences, les festivals, les rencontres auxquels il participe. Sa destitution épistémologique entraîne le rehaussement symbolique de l'écrivain, promu amateur par excellence. Se décrivant comme les purs produits de « la lumpen intelligentsia¹²⁶ », à l'image des auteurs d'*Une Année en France*, ou définissant l'écrivain comme « le lumpenprolétariat du capital symbolique¹²⁷ » en ouverture des *Devenirs du roman*, les incultes disqualifient l'écrivain dans la hiérarchie sociale pour mieux le requalifier, par analogie, comme figure démocratique engagée dans une lutte des classes intellectuelles.

Cette régénération prend pour appui théorique, chez Inculte, les thèses de Jacques Rancière sur la démocratie. Remontant aux conceptions antiques de la démocratie chez Platon et Aristote dont les artisans sont exclus, Jacques Rancière définit la politique comme « un conflit pour décider ce qui est parole ou cri, pour retracer donc les frontières sensibles par lesquelles s'atteste la capacité politique¹²⁸ ». La démocratie consiste ainsi en un événement par lequel un nouveau « partage du sensible¹²⁹ » s'opère, qui redistribue le visible et l'invisible, ce qui relève de la parole et ce qui relève du cri. La politique porte ainsi, comme il l'écrit dans *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, « sur qui a la compétence pour

¹²³ Adrien Chassain, « Roland Barthes : “Les pratiques et les valeurs de l'amateur” », art. cit.

¹²⁴ Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, op. cit., p. 19.

¹²⁵ Dominique Viart, Bruno, Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 311.

¹²⁶ François Bégaudeau, Arno Bertina, Oliver Rohe, *Une année en France*, op. cit., p. 22.

¹²⁷ Collectif Inculte, « 10, rue Oberkampf », art. cit., p. 22.

¹²⁸ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 12.

¹²⁹ Voir Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, op. cit., p. 12.

voir et la qualité pour dire¹³⁰ », et commence lorsque ceux qui n'ont pas de légitimité à parler, à savoir, à apparaître entrent sur la scène du commun pour contester cette répartition des compétences. L'écrivain contribuerait ainsi à redistribuer le sensible, par ses œuvres bien sûr, mais aussi par sa condition même de déclassé dans l'espace des savoirs qui permet aux incultes d'assimiler leur geste, par analogie, à l'effraction proprement démocratique des *sans-parts* dans la Cité et leur contestation de l'autorité. L'un des rares textes de la revue qui s'attache à citer et esquisser une définition, par synonymie, du terme *inculte*, est ainsi consacré à un ouvrage de Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, dont Mathieu Larnaudie fait le compte rendu dans le numéro 12. Les « énonciateurs incultes » y sont ainsi décrits comme « non-initiés, non-autorisés¹³¹ » selon une terminologie et une inspiration très ranciériennes. Le choix de Mathieu Larnaudie de recourir au lexique de la profanation, dans ses « Propositions pour une littérature inculte », participe du même effort analogique :

Nous assumons une certaine négligence, qui brouille et enjambe les partages admis, et dont le corollaire tient en une autre acception ordinaire du mot « profane » : le profane, en quelque matière que ce soit, est aussi celui qui n'est pas autorisé d'avance, qui ne se prévaut d'aucune légitimité. Nous désirons une littérature qui ne s'autorise que d'elle-même, de sa propre liberté, de sa propre souveraineté ; qui ne se justifie d'aucune autorité ; qui ruine, ce faisant, l'idée même d'autorité ; qui soit libre de s'emparer de tout, de parcourir, traverser toute la culture, sans distinction hiérarchique de genres ou d'objets¹³²

Cette verticalité perdue de l'écrivain se renverse ainsi en horizontalité démocratique, en puissance de décloisonnement des champs émiettés du savoir qui fait de l'écrivain non plus une « autorité » mais un nouveau « profane ». Cette politisation de la figure de l'amateur se manifeste particulièrement dans le projet d'*Une année en France*, écrit par François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe¹³³. Ce trio d'enquêteurs amateurs propose un dossier d'analyse des événements de 2005-2006 en France, composé d'un montage de documents, extraits de journaux, témoignages collectés, études de terrain, entretiens, citant, commentant, relativisant les paroles des experts et spécialistes entendus dans les médias à quoi s'oppose cet *ethos* de citoyen amateur, producteur autonome et critique de son savoir. Ce livre témoigne ainsi du basculement qu'analyse Patrice Flichy, d'un modèle d'engagement dominé par la figure du militant à un modèle dominé par celle de l'amateur.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹³¹ Mathieu Larnaudie, « Le mot d'ordre », art. cit., p. 29-30.

¹³² Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 345.

¹³³ Voir chapitre 8 pour une analyse détaillée de ce livre.

Si elle contribue à démocratiser l'image de l'écrivain, cette figure n'est pourtant pas explicitement reliée chez Inculte à une démocratisation de la pratique ou du métier d'auteur lui-même. La revendication d'amatorat aurait en effet pu permettre à Inculte de renouer avec le vieux rêve avant-gardiste d'une « littérature faite par tous » en défaisant la frontière qui sépare l'écrivain du non-écrivain, le producteur du consommateur. Cette considération n'est certes pas absente du discours de certains membres d'Inculte : Claro, dans *Le Matricule des Anges*, prend pour « mot d'ordre » l'idée que « la poésie doit être faite par tous¹³⁴ », tandis que Joy Sorman et François Bégaudeau dans *Parce que ça nous plaît : l'invention de la jeunesse*, saluent le « génie de la réception¹³⁵ » des *mix*, détournements, fanzines etc. qui défont le monopole du « génie de l'émission¹³⁶ » et fragilisent la fonction-auteur, ainsi que la démocratisation de la pratique artistique, qu'il s'agisse du chant ou de la danse. D'autre part, les incultes ont associé à la plupart de leurs projets collectifs, qu'il s'agisse de la revue ou des ouvrages, des contributeurs qui n'étaient pas des écrivains. Mais ce principe d'ouverture semble en partie contrebalancé par une sélection tacite sur le capital scolaire et la présence de plusieurs chercheurs, chez qui l'écriture est une compétence professionnelle indispensable. Corollaire logique de la représentation de l'inculte en amateur, la démocratisation de la figure de l'écrivain n'apparaît pourtant pas comme un élément central du positionnement du collectif.

- Centraliser les enjeux de la littérature contemporaine en fédérant ses auteurs : le signifiant *inculte* permet d'englober certains des enjeux décisifs de la littérature actuelle, en particulier le rapport de l'écrivain aux savoirs, et de coiffer sous un concept unifiant la démarche créative de ses membres mais plus largement, grâce au relais de la revue et de la maison d'édition, d'autres écrivains dont l'œuvre se nourrit elle aussi de cette démarche autodidacte. La publication du deuxième volume des *Devenirs du roman* en 2014, consacré à la question des documents et aux matériaux, témoigne avec force de cette capacité du collectif à fédérer les acteurs du monde littéraire et surtout du signifiant *inculte* à rassembler et centraliser la dynamique autodidacte à l'œuvre dans cet espace pour ainsi cristalliser l'un de ses possibles esthétiques déterminants : la littérature documentaire.

¹³⁴ Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 24.

¹³⁵ François Bégaudeau, Joy Sorman, *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, op. cit., p. 214.

¹³⁶ *Id.*

IV. Un collectif au rendez-vous du « tournant documentaire »

En endossant la panoplie de l'amateur et de l'autodidacte, les incultes s'inscrivent pleinement dans ce qu'on appelle parfois « le tournant documentaire¹³⁷ » de la littérature contemporaine. La littérature du présent, souvent décrite comme « transitive¹³⁸ », se caractériserait par un « parti pris du document » auquel les incultes participent activement. Cette expression, mise à l'honneur par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin dans un numéro de *Communication*, décrit l'usage massif qui est fait aujourd'hui du document par les écrivains et ses nouveaux modes de présence dans le texte. Après un premier moment, dans les années 1920-1930, pendant lequel les avant-gardes promeuvent un usage poétique du document couplé à une esthétique du collage, auquel aurait succédé, dans les années 1960-1970, une approche critique et déconstructiviste reliée à l'essor du cinéma et de la photographie documentaires, le contemporain ouvrirait un troisième moment qui fait l'objet de nombreux travaux de recherche. L'essor de la littérature documentaire a ainsi eu une grande fécondité critique et générique, que l'on songe aux « narrations documentaires » (Lionel Ruffel), aux « factographies » (Marie-Jeanne Zenetti), à la « littérature de terrain » ou, dans un autre registre, aux « fictions encyclopédiques » (Laurent Demanze), qui nourrissent toutes un rapport étroit au document, selon des usages et des esthétiques différents. D'amateur, l'écrivain se fait ainsi enquêteur, collectionneur, monteur et montreur, récoltant et brassant dans son texte des morceaux du monde, journaux, archives, voix, témoignages, cartes, notices, *datas*, sans chercher à réduire leur étrangeté et leur hétérogénéité mais toujours en interrogeant leurs lacunes par la fiction, en traversant leur histoire, en décelant les mythes qui s'y cachent. Car ce « parti pris du document » consiste bien souvent à conserver le document en tant que tel, à maintenir son hétérogénéité dans le texte sans lissage énonciatif. C'est bien en cela que le moment contemporain se distingue du roman réaliste du XIX^e siècle, dans lequel le document se trouvait relégué au rang des préparatifs et ingéré par l'écriture et la fiction. La littérature documentaire déjoue ainsi les partages admis : elle perturbe la frontière du littéraire et du non-littéraire, la séparation de l'écrivain, du journaliste ou du chercheur,

¹³⁷ Pour une analyse de l'expression et de sa fortune critique, voir Aline Caillet, Frédéric Pouillaude « L'hypothèse d'un art documentaire », in Aline Caillet, Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Aesthetica », 2017, p. 15-16. On mentionnera également le numéro 166 de la revue *Littérature* qui prend acte de ce « tournant documentaire » et propose la cartographie des usages du document en littérature contemporaine : Marie-Jeanne Zenetti, Camille Bloomfield (dir.), « Usages du document en littérature : Production - appropriation - interprétation », *Littérature*, n°166, 2012.

¹³⁸ Dominique Viart, « Avant-propos », in Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, Lausanne, Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006, p. 186.

ainsi que le statut même de l'auteur dans un texte qu'il agence plus qu'il n'écrit. Lionel Ruffel, qui voit dans la forme documentaire « une de celles qui emblématise le plus sûrement l'époque contemporaine¹³⁹ », détaille ainsi la multitude des inspirations, des méthodes et des *ethos* qui l'imprègne :

Si on veut tenter de les repérer, on peut considérer que ce sont des récits qui relèvent tout à la fois [...] de la relation de voyage, de l'enquête sociologique, de l'essai politique, du récit biographique et autobiographique. Des narrations dont la forme n'est pas entièrement nouvelle, loin s'en faut, puisqu'elles empruntent à la littérature de voyage, au grand reportage, au récit ethnographique, au *non fiction novel* ou au nouveau journalisme leurs principes fondamentaux, mais en les articulant à des phénomènes plus spécifiques à notre époque. Elles semblent aussi partager un certain nombre de suspensions puisque, dans leur volonté de s'ouvrir à la puissance du réel, elles contestent, tout en empruntant leurs méthodes, les pouvoirs du journalisme, des sciences sociales, et d'une idée de la littérature indexée sur le réalisme. Elles posent ainsi de manière inédite la question même du littéraire et déjouent le mode de lecture « par défaut » de notre époque, c'est-à-dire le roman réaliste¹⁴⁰.

1. Inculte et la littérature documentaire

Les incultes ont participé à cet essor de la littérature documentaire en France et à sa visibilité, par leurs œuvres bien sûr, mais aussi par la revue, les ouvrages collectifs et la maison d'édition. Au sein du « panthéon inculte » figurent les précurseurs de cette littérature, que l'on songe, en France, à Georges Perec, dont Inculte a réédité le numéro de *L'Arc* qui lui était dédié et pour lequel plusieurs de ses membres revendiquent une filiation¹⁴¹, et plus encore, à Claude Simon dont on a dit plus haut l'importance pour le collectif. Le choix d'élire, au sein du nouveau roman, le romancier chez qui la présence du référent est la plus prégnante, en opposition avec les théories de ses principaux auteurs ou commentateurs¹⁴², n'est pas anodin. Lors de ce moment d'affiliation collective qu'ont constitué les dixièmes Rencontres de Chaminadour organisées autour de l'auteur, Oliver Rohe, Claro et Mathias Énard sont revenus sur l'héritage de Claude Simon dans leurs pratiques documentaires, que ce soit le

¹³⁹ Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁴⁰ Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n°166, 2012, p. 14.

¹⁴¹ Voir Mathieu Larnaudie, « La politique du polygraphe », *Georges Perec*, Paris, Éditions de L'Herne, 2016, p. 110-113. On peut aussi songer à Joy Sorman, qui s'inspire, dans *Gare du Nord*, de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

¹⁴² Mathieu Larnaudie mentionne d'ailleurs, dans « Empoigner le monde – Captures et captations », l'opposition de Claude Simon à d'autres membres du nouveau roman sur cette question du référent : « Claude Simon, provoquant, par son utilisation de cartes postales collectionnées par sa mère dans *Histoire*, une discussion, pour ne pas dire une dispute, avec Ricardou et consorts à propos de la place du référent dans le nouveau roman. » (Mathieu Larnaudie, « Empoigner le monde – Captures et captation », *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, *op. cit.*, p. 90).

« montage ¹⁴³ » des documents chez Oliver Rohe, ou ce que Claro nomme leur « constellation¹⁴⁴ » ou bien encore, comme l'évoque Mathias Énard à propos de la parenté entre son œuvre et celle du romancier, la « passion de l'archive », et cette « espèce d'archéologie, qui moi me fascine¹⁴⁵ ». Mais l'intuition documentaire des incultes s'est aussi nouée, sinon principalement, au contact des littératures étrangères et en particulier anglo-saxonnes qui ont joué un rôle majeur dans cet essor, à travers les genres de la *non fiction novel* et du *New journalism*. Le dossier du premier numéro de la revue porte ainsi sur W. G. Sebald, auteur-phare de la bibliothèque inculte et figure-clé de la littérature documentaire. Les analyses d'Oliver Rohe, dans son article « Écrire, inventer la trace », inaugurent ainsi, autour de l'auteur d'*Austerlitz*, les réflexions qui animeront le collectif sur cette question, en particulier le lien entre la fiction et l'archive, ainsi que le rapport de la littérature à l'histoire et à l'enquête. W. G. Sebald fera sept ans plus tard l'objet d'une monographie publiée chez Inculte, à laquelle différents membres du collectif participeront, témoignant de l'influence importante qu'a jouée sur leurs œuvres¹⁴⁶ l'auteur allemand. Un autre écrivain, américain cette fois, occupe une place de choix dans le premier numéro de la revue et dans la bibliothèque collective : William T. Vollmann. Outre la publication du compte rendu de l'auteur « sur *La Destruction*, de Sebald », la première contribution de Claro à la revue est l'occasion d'une recension de l'ouvrage *Rising up and rising down. Une généalogie de la violence*, qu'il a lui-même traduit. Cette somme de sept volumes et de plus de trois mille pages sur la violence, où se mêlent reportage, enquête, images et essais, est considérée comme une œuvre majeure de ce que Lionel Ruffel appelle les « narrations documentaires¹⁴⁷ ». La revue *Inculte* ouvre ainsi, dès son premier numéro, une veine documentaire que les incultes ne cesseront d'explorer tout au long des vingt numéros.

Elle se manifeste selon au moins quatre modes dans les numéros suivants : la publication de véritables manifestes documentaires tout d'abord, à l'image d'« Écrire au 1/25000^e » (n°3) et de « (Re)battre les cartes » (n°14) de Philippe Vasset, qui propose, avec

¹⁴³ Claro, Mathias Énard, Oliver Rohe, « Découverte de Simon et apport de sa langue », art. cit., p. 337.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 343.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 344.

¹⁴⁶ On peut en particulier penser au livre *Une île, une forteresse* d'Hélène Gaudy, dont le projet a été inspiré par la lecture d'*Austerlitz* de W.G. Sebald.

¹⁴⁷ « Une de ces œuvres contemporaines, qui bouleverse son temps parce qu'elle embrasse, comme le dit Broch, la "totalité concrète de cette vie universelle de l'époque", fut à mes yeux *Rising up and Rising down* que son auteur, l'écrivain américain William T. Vollmann, né en 1959, présente comme "un ouvrage assez long sur la violence", qu'il espère théoriquement le plus complet possible » (Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », art. cit., p. 15).

deux autres auteurs, de fonder un « Atelier de Géographie Parallèle », ou encore la réédition, dans le numéro 16, de l'article de Roberto Saviano, « Lettrés, mes chers amis, revenez à la réalité » dont l'injonction à « écrire en dehors des périmètres littéraires¹⁴⁸ » et à « prendre le pas sur les communautés scientifiques et leurs experts¹⁴⁹ » consonoit fortement avec la démarche inculte. Elle donne lieu ensuite à une pratique éditoriale de l'archive, à travers la rubrique « Réédition » ou « Épuisé » de la revue, qui fait une place à des textes littéraires ou philosophiques anciens ou introuvables. Les numéros hors-série favoriseront une approche plus jubilatoire du document qui font de l'écrivain une figure à mi-chemin du parieur et du faussaire, présentant les résultats et l'équipe-type de la coupe du monde 2006 quelques mois avant son commencement, reproduisant le *verbatim* imaginaire du débat d'entre-deux tours de l'élection présidentielle de 2007 et la composition de l'hypothétique gouvernement qui devait en naître. Enfin, il faut également noter un certain goût du document brut, archives judiciaires ou témoignages chroniquant souvent un fait divers scandaleux, du compte rendu d'un livre de la romancière Kathy Acker par le comité de censure allemand dans le numéro 3 à la publication d'extraits du journal du meurtrier de masse Georges Sodini dans le numéro 18. Ce goût du document à scandale se prolongera par la publication aux éditions Inculte de l'anthologie *Dans la tête des tueurs de masse. Écrits et journaux intimes* en 2017, confirmant la continuité entre la revue et la maison d'édition sur ce point¹⁵⁰. Ces ouvrages, aujourd'hui réunis dans la collection « Essais et docs » ont permis à Inculte, soutenue par l'activité collective de ses auteurs, de se positionner éditorialement vis-à-vis de cet essor documentaire, par la publication de témoignages, mais aussi d'enquêtes et de reportages¹⁵¹.

Les livres collectifs s'inscrivent eux aussi dans cette dynamique et alternent moments d'expérimentation et de théorisation. *En Procès* et *Le Ciel vu de la terre* constituent ainsi des exercices collectifs proches de la non-fiction. Les auteurs y tissent leur récit autour d'archives judiciaires du XX^e siècle pour le premier, sur lequel nous reviendrons plus en détail, ou d'une documentation approfondie sur l'astronomie dans le second. Le dispositif du montage

¹⁴⁸ Roberto Saviano, « Lettrés, mes chers amis, revenez à la réalité », *Inculte*, n°16, novembre 2008, p. 85.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁰ L'article que *Le Matricule des Anges* consacre à Inculte évoque bien la continuité entre la revue et le catalogue de la maison d'édition, notamment en ce qui concerne le document : « Issues de la revue du même nom, les éditions Inculte exhument des monographies, dégotent d'étranges fictions anglo-saxonnes ou françaises, et mêlent documents et essais à un joyeux catalogue » (Thierry Guichard, « Portes ouvertes », art. cit., p. 12).

¹⁵¹ On peut penser notamment à l'enquête collective, *Les Enfants de Daech*, ou encore à *Easy Money*, réédition des premiers articles de David Simon qui ont inspiré la série *The Wire*.

imprègne de nombreux textes de ces deux volumes et donne même sa forme à l'ouvrage *Le Ciel vu de la terre*, mêlant contributions d'auteurs contemporains, entretiens et réédition de *L'Éternité par les astres* d'Auguste Blanqui. Les *Devenirs du roman* vont quant à eux permettre, en connectant les pratiques d'une vingtaine de romanciers, d'approfondir la théorisation de la pratique documentaire et ce dès le premier volume. Le tome de 2007 ouvre la voie à celui de 2014 de plusieurs manières : dès l'entrée du livre, dans l'avant-propos qui donne pour thème de l'ouvrage la question de la littérature et du réel ; dans la première contribution ensuite, « 10, rue Oberkampf », restituant un dialogue anonymisé entre les membres d'Inculte. Une large place est laissée à une réflexion sur le document et le montage, décrits à la fois comme une opportunité économique¹⁵² et esthétique¹⁵³. Les incultes en font même la caractéristique majeure du contemporain :

Tout un pan de la littérature récente, et de la plus passionnante, n'a fait que ça : produire (au sens de présenter) des documents. Et en faire des machines de langue incroyables. Prenez la poésie objectiviste américaine, Zukofsky, les *ready-made* littéraires, les *cut-up*... Tous ces travaux d'agencements d'éléments objectifs, d'exposition de cette factualité dont parle François... En France, il y a eu aussi toute une série de livres dans les années 90, à l'intersection des champs de la poésie et du roman, qui ont fonctionné comme ça¹⁵⁴.

Tout cela contribue à bousculer les définitions traditionnelles de la fable, « qui peut aussi être un simple montage de faits¹⁵⁵ » comme le dit l'un des intervenants, ou de la fiction définie comme « un agencement, plus qu'une matière¹⁵⁶ » pour un autre. Dans cette traversée à pas vif de l'histoire littéraire, depuis la tradition romanesque la plus ancienne jusqu'à l'esthétique du montage, semble s'accomplir au fil du dialogue une conversion documentaire des intervenants, dont les désaccords se résolvent *in extremis* dans l'évidence (ou l'ironie ?) d'un « oui » final :

- Si le roman consiste à simplement monter des documents bruts, alors ok, je sais pourquoi j'en écris.
- À condition que tu te permettes de faire ce que tu veux avec tes documents, par ton agencement.
- Oui¹⁵⁷.

¹⁵² « Mais on achète de moins en moins de romans, on va de plus en plus vers le document » (Collectif Inculte, « 10, rue Oberkampf », art. cit., p. 26).

¹⁵³ « Tu peux avoir tous les documents que tu veux, des impensés demeureront. Ce sont ces zones qui intéressent le roman, que le roman investit » (*Ibid.*, p. 25).

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁷ *Id.*

La préférence documentaire des incultes se manifeste ensuite dans le choix des contributeurs, à l'image d'Emmanuelle Pireyre qui, avec le très remarqué « Fictions documentaires », préfigure l'objet du second volume et contribue, en délimitant une nouvelle catégorie générique, à attirer l'attention critique sur cet aspect. Elle est enfin prégnante dans la manière dont les incultes mènent les entretiens qui parsèment l'ouvrage, en particulier « Épuiser l'adieu », avec William Marx, auteur de *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII^e-XX^e siècles)*. Les questions posées au chercheur visent ainsi à rectifier ou contester l'idée d'une littérature autonomisée du réel que porterait l'invité ¹⁵⁸. L'énonciation éditoriale du premier volume des *Devenirs du roman* promeut ainsi un parti pris du réel qui s'approfondit en parti pris du document dans le second.

2. *Devenirs du roman : écriture et matériaux*

C'est en 2014, avec la parution du deuxième volume des *Devenirs du roman* que le collectif Inculte produit le geste éditorial le plus abouti en faveur de la forme documentaire. Sous-titré « Écriture et matériaux », l'ouvrage réunit les contributions de vingt-quatre romanciers réfléchissant à la place et à l'usage du document dans leur écriture. En publiant ce livre à l'occasion des dix ans de la maison d'édition et en choisissant de contribuer non plus collectivement, comme c'était le cas dans le premier volume, mais individuellement, les incultes lient leurs trajectoires individuelles, collective et éditoriale à la question documentaire. Ce geste éditorial favorise l'ancrage du collectif dans l'institution littéraire et crédibilise l'émergence d'une génération inculte que ne manquera pas de commenter la presse¹⁵⁹, sept ans après le premier volume et trois ans après l'arrêt de la revue. En impulsant et en publiant cette anthologie, Inculte ne se situe pas à l'avant-garde ou à la tête du « tournant documentaire » de la littérature française, dont ils ne sont ni les précurseurs ni les suiveurs, mais à la jonction d'une multitude de démarches et de pratiques diverses. Ils offrent, grâce à une dynamique collective adossée à une structure éditoriale, un point de rencontre ou de cristallisation des pratiques romanesques les plus diverses, réunissant certains des auteurs

¹⁵⁸ Parmi ces questions, on peut relever : « L'autonomisation de la littérature – que vous situez au cours du XIX^e siècle -, marque-t-elle un adieu des écrivains à l'impératif de dire le réel ou signifie-t-elle, plus simplement, indifférence de la littérature aux pouvoirs en place, à rebours de la relation de dépendance que a pu caractériser l'époque des commandes ? » (Mathieu Larnaudie, Oliver Rohe, « Épuiser l'adieu », art. cit., p. 43) ; « C'est donc, peut-être, parce qu'ils ne se soucient que de réalité que les écrivains d'après-guerre renoncent au poème : n'ont-ils pas répercuté la réalité plus qu'ils ne lui ont tourné le dos ? » (*Ibid.*, p. 47) ; « Or, loin de s'en détourner [du 11 septembre 2001], la figuration littéraire s'en est aussitôt emparée, et l'on a pu constater en quelques mois la parution d'un nombre incalculable de romans s'y rapportant [...]. Comment le mettre en perspective avec la dévalorisation achevée de la littérature, qui serait pour vous sa condition à notre époque, et avec sa démission à dire le réel ? » (*Ibid.*, p. 48-49).

¹⁵⁹ Voir chapitre 1.

les plus en vue sur cette question, si l'on songe à Olivia Rosenthal, Emmanuelle Pireyre ou Philippe Vasset. Le livre, qui se donne pour objet de « faire le point¹⁶⁰ », constitue ainsi, pour la critique de presse et la critique universitaire¹⁶¹ qui y voit là un lieu d'ébranlement ou de confirmation critique, un instantané de l'état du champ. L'ouvrage identifie et explore ce qui constitue, comme le dit l'avant-propos, « sinon un courant, du moins une conjonction d'enjeux cruciaux et caractéristiques des écritures actuelles¹⁶² », favorisant en retour l'identification de la génération inculte à l'essor de cette forme. La puissance mobilisatrice du ouvrage est favorisée par sa grande hospitalité conceptuelle et son morcellement théorique. Chaque romancier y analyse sa propre pratique « sous l'angle de son rapport aux divers matériaux qui la nourrissent¹⁶³ ». Les multiples usages du document se côtoient sans distinction conceptuelle ou formelle affirmée. Se mêlent ainsi des textes relevant des écritures de terrain, de l'enquête, de la non-fiction, de la fiction encyclopédique, des narrations documentaires ou des biofictions. De même, le volume ne distingue pas les écrivains qui recourent au document comme simple matière préparatoire et ceux qui intègrent son hétérogénéité au texte et à l'écriture. Dans cet ouvrage très hétéroclite, qui ne discrimine pas « romans documentés », héritiers du roman réaliste, et « romans documentaires », pour reprendre la belle distinction de Jacques Jouet¹⁶⁴, se dessine en filigrane une galerie voire un bestiaire inculte de la pratique documentaire :

- *La résidente et le « sémionaute »* : les contributions de Joy Sorman (« Matériau en veille ») et Mathieu Larnaudie (« Empoigner le monde – Captures et captations ») mettent en perspective les nouvelles conditions d'accès au savoir des écrivains à l'époque contemporaine. Le texte de Joy Sorman rend compte de l'influence de l'évolution des conditions socio-économiques de l'écrivain sur le développement de la littérature documentaire, à travers notamment l'essor des programmes de résidence. L'autrice y raconte son expérience de

¹⁶⁰ Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 5.

¹⁶¹ Dans son article « L'effet de document. Diffractions d'un réalisme contemporain », Marie-Jeanne Zenetti fait ainsi de ce volume un exemple fort de ce « parti pris du document », qui « se situe après la fin des avant-gardes, qui ont largement contribué à questionner un tel rapport, tout en prolongeant leurs réflexions. En témoignent la variété des œuvres littéraires qui mettent en scène des documents, mais aussi un certain nombre d'ouvrages théoriques, comme le volume récemment publié aux éditions Inculte et consacré au *Devenirs du roman : écriture et matériaux* » (Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document. Diffractions d'un réalisme contemporain », in Aline Caillet, Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, op. cit., p. 68).

¹⁶² Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 7.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶⁴ Jacques Jouet, « L'esprit documentaire », *Littérature*, n°166, 2012, p. 85.

terrain d'octobre 2011 à juin 2012 qui consiste, dans le cadre du programme « Écrivains en Seine Saint-Denis », à se rendre une fois par semaine dans les ateliers du Lit National, dans le but d'écrire un texte « qui fasse trace de cette expérience¹⁶⁵ ». Ainsi promue sociologue amatrice, Joy Sorman mène des entretiens avec les ouvriers de l'atelier, s'informe sur les métiers de la literie et réunit une impressionnante somme documentaire dont son intervention dans les *Devenirs du roman* est le réceptacle. Sa contribution met ainsi en perspective le développement d'une littérature de terrain en partie conditionnée par la professionnalisation du métier d'écrivain¹⁶⁶. Le texte vaut aussi comme mise en perspective critique de l'expérience de la résidence. L'autrice y décrit la « double impasse, littéraire et psychologique¹⁶⁷ » qui l'a conduite à mettre en veille ce matériau : impasse littéraire en ce que la résidence conduit à favoriser le genre documentaire au détriment d'autres choix formels, impasse psychologique en ce qu'elle éprouve un « sentiment tenace d'illégitimité¹⁶⁸ » au contact de ces ouvriers dont elle recueille les mots sans être ni sociologue ni militante.

Ce « désir de sortie de l'écritoire¹⁶⁹ » est contrebalancé, dans le texte de Mathieu Larnaudie, par un retour de l'écrivain à l'étude, plongé dans la profusion de ressources qu'offre Internet :

Là où certaines investigations auraient exigé alors un temps et des déplacements géographiques indispensables et laborieux, je peux consulter et glaner des éléments en pagaille depuis ma table de travail (une planche de verre poli posée sur deux tréteaux) [...]. En forçant un chouïa le trait, nous pourrions dire que toute la mémoire du monde est en permanence sous nos yeux : *l'hypermnésie pour tous*¹⁷⁰.

Cette « mémoire ubiquitaire¹⁷¹ » fait de l'écrivain un « sémionaute » qui, depuis sa table de travail, « navigue (en pirate) parmi les signes qui forment la trame du monde¹⁷² ». L'exemple des *Effondrés*, qu'il analyse à la fin de son article, illustre bien cet *ethos* de narrateur-sémionaute gravitant autour d'un événement historique vécu en direct depuis chez soi,

¹⁶⁵ Joy Sorman, « Matériau en veille », in Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 177.

¹⁶⁶ Voir notamment, à ce sujet, Gisèle Sapiro, Cécile Rabot, *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

¹⁶⁷ Joy Sorman, « Matériau en veille », art. cit., p. 178.

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ Voir Laurent Demanze, « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon Inculte », art. cit.

¹⁷⁰ Mathieu Larnaudie, « Empoigner le monde – Captures et captations – », art. cit., p. 93.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷² *Ibid.*, p. 88.

naviguant parmi la masse des données, articles, reportages, vidéos disponibles sur l'événement de la crise mondiale de 2008 dont le récit se construit dans la simultanéité du récit médiatique et en concurrence avec lui¹⁷³. Filant à son tour la métaphore spatiale, Claro décrit quant à lui la documentation comme un possible « trou noir¹⁷⁴ » pour l'écrivain, une puissance d'attraction l'entraînant dans une dérive heureuse et salutaire parmi les savoirs, qu'il nomme « sérendipité¹⁷⁵ », mais aussi comme une menace de dispersion et d'écrasement de l'écriture « à l'heure wikipédienne¹⁷⁶ ». Comme chez Joy Sorman, l'écrivain se trouve ainsi confronté bien davantage au péril d'une surabondance d'archives et de ressources qu'à leur pénurie. Ce danger rend crucial, chez Mathieu Larnaudie comme chez Claro la question du montage, en tant que dispositif tout à la fois esthétique et heuristique fondant, chez ce dernier, « l'appréhension de ce nécessaire vertige¹⁷⁷ » de la création qui consiste à passer de « l'infini des possibles [à] sa réduction à un *montage* unique¹⁷⁸. Vertige qui sera également celui du lecteur des romans de Claro, en particulier de *Cosmoz* et de *Tous les diamants du ciel*, qui offrent, en un étrange diptyque picaresque racontant le fantastique parcours des personnages du magicien d'oz à travers les deux guerres mondiales et l'errance sous LSD d'une junkie américaine et d'un jeune français dans les années 60-70, la fresque saisissante du XX^e siècle.

- *L'ours et le forestier* : « Photographier mille fois le ciel » d'Arno Bertina et « Résistance au matériau » d'Oliver Rohe se succèdent logiquement dans le volume en interrogeant tous deux l'usage esthétique qui est fait du document, perçu à la fois comme risque et comme nécessité pour la fiction. Le parti pris initial des deux auteurs vis-à-vis de l'archive est pourtant fort différent : Arno Bertina confesse une obsession documentaire, notamment photographique, depuis son adolescence, comme l'indique le titre de sa contribution. Oliver Rohe au contraire commence d'abord par évoquer sa « réticence de principe¹⁷⁹ » à ce type de ressource et son souhait de « d'abord esquiver l'archive et le document, les tenir tous deux à distance, comme

¹⁷³ Voir chapitre 8 pour une analyse détaillée de l'ouvrage.

¹⁷⁴ Claro, « De l'écriture des matériaux (et de l'élément de terreur qui pénètre les imaginations quant à l'acte sexuel et procréateur) », in Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, *op. cit.*, p. 259.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 258.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 254.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 258.

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ Oliver Rohe, « Résistance au matériau », in Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, *op. cit.*, p. 145.

s'il s'agissait d'une menace, d'un ennemi, construire leur bannissement¹⁸⁰ ». Il procède de la volonté d'« étouffer le nom du pays où l'archive et le document auraient été produits¹⁸¹ », c'est-à-dire, pour Oliver Rohe, le Liban, dont le récit de la guerre civile occupe une part décisive de ses œuvres. Ce choix tactique d'évitement du document vise trois objectifs : congédier l'exotisme, empêcher la catégorisation du texte comme témoignage, solliciter la mémoire comme premier matériau. Les documents font pourtant retour, dans un deuxième temps, à cause de l'« assèchement » et de « la pression croissante de la raréfaction » des souvenirs qui n'offrent plus « dans l'état d'usure et d'anémie où ils reposaient désormais, faute d'être relancés, de nouvelles potentialités d'écriture¹⁸² ». Considérés d'abord comme une menace pour l'écriture, les documents deviennent ainsi une ressource indispensable, provoquant des « formes esthétiques imprévues¹⁸³ » et agissant comme de « purs générateurs de fiction, des surfaces suggestives que l'écriture peut piétiner¹⁸⁴ ». D'autre part, alors que l'esquive initiale du référent devait garantir au récit son universalité, l'écrivain trouve finalement dans l'archive un matériau commun et impersonnel à même de contester toute singularité. Ce deuxième moment brouille ainsi les partages admis entre la mémoire intime et l'archive collective, et surtout, on le voit, entre le document et la fiction. L'archive agit comme catalyseur et générateur de fiction, il sollicite l'imagination par ses lacunes, comme l'explique Oliver Rohe :

Partant, les fictions comblent les lacunes inévitablement laissées par la photographie, tout ce que celle-ci ne dit pas, n'épuise pas, échoue à dire. [...] le texte ne peut exister qu'à partir de ses insuffisances : celles que le document soulève de lui-même, les choses qu'il continue donc de ne pas dire, l'invisible qu'il laisse présager, celles qui naissent également de la confrontation avec d'autres sources¹⁸⁵.

Ce creusement fictionnel de l'archive est au cœur de l'ouvrage *À fendre le cœur le plus dur*, d'Oliver Rohe et Jérôme Ferrari, publié chez Inculte. Circulant autour des photographies de Gaston Chérau, correspondant de guerre lors du conflit italo-ottoman de 1911-1912 en Libye, leurs écritures se mêlent pour interroger les images et leurs failles, sonder le hors-cadre par la fiction et questionner plus généralement les conditions, pour l'écrivain, de la représentation de la guerre et de la monstration de la violence. L'idée d'une fécondité narrative du lacunaire

¹⁸⁰ *Id.*

¹⁸¹ *Id.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 154.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸⁵ *Id.*

traverse les contributions des incultes dans le volume : Mathieu Larnaudie, analysant les images de la mort du colonel Kadhafi, observe que « l'énigme que leur ellipse laisse en suspens » apparaît comme « incitation à la fiction¹⁸⁶ », tandis qu'Hélène Gaudy explique que « l'image n'ajoute pas, elle retranche. Elle ment par omission¹⁸⁷ », l'écriture consistant précisément à interroger « Les documents qu'on n'a pas trouvés. Les images qui manquent¹⁸⁸ ». Évitement, profusion¹⁸⁹ puis, de nouveau, raréfaction : « La nécessité du document n'écarter et n'invalident en rien la nécessité fondamentale de la pénurie¹⁹⁰ », nous dit finalement Oliver Rohe, indiquant tout à la fois un travail d'élimage et de sélection de la matière documentaire pour éviter qu'elle ne recouvre la fiction, mais aussi la pénurie interne à l'archive que l'écrivain doit sonder, tâter, creuser pour en faire « sourdre¹⁹¹ » la narration. L'auteur accepte ainsi de se confronter au massif documentaire pour « ensuite, seulement, s'emparer d'une hache, ouvrir des clairières¹⁹² ».

Au portrait de l'auteur en bûcheron, répond, chez Arno Bertina, l'image de l'écrivain-ours piétinant l'archive :

Les photographies que j'amasse sont la trace d'une détresse, je les amasse dans l'idée qu'elles me serviront à écrire, le moment venu, et heureusement – l'écriture piétine tout ça, et surtout ce qui a motivé à cette accumulation. L'ours détruit le document et l'archive – dans lesquels il flaire une humeur qui ne lui dit rien qui vaille – et continue son chemin à la recherche d'airelles ou d'une rivière pleine de saumons¹⁹³.

La répétition du verbe « piétiner » dans les deux contributions indique un même effort d'émancipation vis-à-vis de ce matériau. Piétiner le document c'est à la fois l'écarter, l'écraser mais aussi peut-être le presser pour l'exprimer, comme on le dit d'un jus. Ce geste n'a toutefois pas la même motivation chez les deux écrivains. Chez Arno Bertina, sa justification est tonale, quasi-humorale : il s'agit, par la fabrique d'« anticorps » et de

¹⁸⁶ Mathieu Larnaudie, « Empoigner le monde – Captures et captations », art. cit., p. 86.

¹⁸⁷ Hélène Gaudy, « Sur les lieux : construire, fabriquer, se repérer, arpenter », in Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 202.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁸⁹ Oliver Rohe décrit ainsi sa « voracité » documentaire. Voir Oliver Rohe, « Résistance au matériau », art. cit., p. 158.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹⁹¹ *Id.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 157.

¹⁹³ Arno Bertina, « Photographier mille fois le ciel, ma fille ou le Maréchal Foch », in Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 142.

« contre-feux¹⁹⁴ », de congédier une certaine odeur de mélancolie et de détresse qui serait, selon l’auteur, inhérente à toute archive en tant que vestige. Le piétinement rejoint l’ambition vitaliste de l’écriture qui a cours chez l’écrivain et le désir d’une fiction qui refuse de se cantonner au réalisme pour aller puiser du côté du baroque ou du fantastique. Ce processus se dit dans la trajectoire d’une marche, d’un itinéraire qui est aussi celui des personnages d’Arno Bertina, en particulier dans *Je suis une aventure* mais aussi *Anima Motrix*, où la matière migratoire rassemblée est traversée, malmenée, transfigurée par le parcours merveilleux et picaresque du narrateur¹⁹⁵. Le vitalisme de la narration passera parfois aussi, chez Arno Bertina, non par la destruction de l’archive mais par sa saturation et son excès dans un jeu de parodie de la forme documentaire. Ce dispositif de saturation sera particulièrement visible dans *La Déconfite gigantesque du sérieux*, où l’écrivain se grime en traducteur et commentateur du texte d’un pseudo-poète romantique italien dont le récit est peu à peu dévoré par la croissance du commentaire et des notes de bas de page, selon un jeu de disproportion tout rabelaisien conforme à la poétique exprimée dans ce petit manifeste narratif. On retrouve cette poétique de l’excès documentaire et du faussaire chez Nicolas Richard, en particulier dans *Les Soniques*, paru chez Inculte sous le pseudonyme de Niccolo Ricardo et Caïus Locus, somme ou encyclopédie farcesque qui traverse toute la musique du XX^e siècle en alternant de nombreux genres (narrations, notes, lettres, *cut-up*, fausses conférences...) où se mêlent connaissances véritables et « érudition imaginaire » (Nathalie Piégay-Gros). Avec *La Dissipation*, enquête polyphonique sur Thomas Pynchon, Nicolas Richard réaffirme ce plaisir du jeu avec le document et son authenticité, autour d’un dispositif épistolaire réunissant fans, traducteurs, chercheurs, proches qui sont autant d’enquêteurs rigoureux ou délirants, obsessionnels ou détachés pour tenter de former le portrait de l’auteur américain toujours fuyant à l’horizon du livre.

- *Le chasseur-cueilleur et la cartographe* : prenant place dans la section III consacrée à la question de l’espace, les interventions de Maylis de Kerangal et Hélène Gaudy explorent quant à elles l’importance du lieu comme source, matrice et métaphore du récit et de l’écriture. L’enquête préparatoire et la narration qui en découleront sont ainsi profondément liées, chez les deux écrivaines, à l’arpentage puis à la fabrication fictionnelle d’un lieu. « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement » de Maylis de Kerangal, s’ouvre ainsi par une

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 141.

¹⁹⁵ Voir chapitre 7.

énumération des principaux lieux de ses fictions comme une façon de rappeler que sa bibliothèque est d'abord une mappemonde¹⁹⁶ :

Hameau pourri au sud de l'Irlande, couverture de lit, île-volcan, plate-forme rocheuse pourvue de plongeurs, barque, grue, compartiment de train, ville péquenaude en bouffée de chaleur *versus* forêt de tous les halètements, cités contraires en banlieue parisienne, vague, labyrinthe, grève, bloc, ombre tiède au revers d'un genou, pores et cavités, cœur humain : les lieux font matériau dans l'écriture de mes fictions, de mes romans, qu'ils les suscitent ou qu'elles en procèdent¹⁹⁷.

Matrice du récit, le lieu est aussi conçu comme la métaphore du travail de l'écrivain, dont la première tâche, et non la dernière comme chez Oliver Rohe et Arno Bertina, consiste là encore à « *piétiner*¹⁹⁸ », pour reprendre le verbe qui ouvre, en italique, le deuxième paragraphe de la contribution. Geste initial plutôt que final puisque le piétinement vise ici non pas tant à écarter ou à passer par-dessus le document, qu'à délimiter à partir de l'enquête préparatoire la zone de la fiction, à tasser le sol du récit comme on le fait dans un chantier. Il s'agira ensuite, pour l'écrivaine, de trouver pour l'écriture « à nidifier quelque part¹⁹⁹ » : l'espace se peuple, s'anime d'une langue, d'une foule, de mythes, d'expériences sensorielles et d'énergies qui font des lieux « d'abord des milieux²⁰⁰ ». Ce tâtonnement documentaire de l'écrivaine, cueillant les informations, chassant les voix, les données, les mots, rappelle la « sérendipité » de Claro. Enfin, l'écriture du lieu vient « *halluciner*²⁰¹ » le texte et le lieu par le chant, tantôt épique, tantôt lyrique chez Maylis de Kerangal qui fait référence, comme souvent dans son œuvre, aux « *songlines*²⁰² » aborigènes pour expliquer ce lien intime entre le territoire et la voix. Le récit résulte ainsi de ce frottement entre le matériau documentaire rassemblé à tâtons et les étincelles fictionnelles, mythiques, dramatiques qu'il génère.

Dans « Sur les lieux : construire, fabriquer, se repérer, arpenter », Hélène Gaudy fait elle aussi du lieu le point de départ de la fiction, « le point précis où commence un roman²⁰³ ».

¹⁹⁶ Ce glissement de la bibliothèque à la mappemonde se retrouve dans le parcours physique et mental de la narratrice d'*À ce stade de la nuit*.

¹⁹⁷ Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement », in Collectif, *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, op. cit., p. 167.

¹⁹⁸ *Id.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 168.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 169.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 171.

²⁰² *Ibid.*, p. 169.

²⁰³ Hélène Gaudy, « Sur les lieux : construire, fabriquer, se repérer, arpenter », art. cit., p. 193.

Plus que chez sa camarade d'Inculte, la romancière exprime non seulement un désir mais aussi une méfiance vis-à-vis du lieu réel dès la première phrase :

Ce qu'on a devant les yeux ressort du paysage dont l'agencement paraît prémédité, presque louche²⁰⁴.

C'est la curiosité et le soupçon qui lancent, chez Hélène Gaudy, le désir de l'écriture, qu'elle analyse à partir notamment de l'exemple d'*Une île, une forteresse*, enquête portant sur la ville de Terezín, ghetto juif durant la Seconde Guerre mondiale. L'impulsion spatiale du récit engendre tout un répertoire d'actions et de gestes qui se dit, comme dans la contribution de Maylis de Kerangal, par une liste de verbes faisant office de titre chez Hélène Gaudy : « construire, fabriquer, se repérer, arpenter », auquel il faudrait ajouter collecter : « L'attention aux lieux pousse à la collecte²⁰⁵ » écrit l'autrice qui, pour cet ouvrage, a rassemblé des images de propagande nazie, amassé de nombreuses photographies, recueilli beaucoup de témoignages d'habitants de Terezín et dressé la carte des lieux. Instrumentalisé par la propagande nazie qui en fait un ghetto modèle, le camp de Terezín oblige l'écrivaine à une esthétique du repentir et une poétique du scrupule : « Le lieu réel n'est pas ce qu'il avait l'air d'être, il ment, il n'est pas celui qu'il prétend²⁰⁶ », « Le lieu réel est à remettre en question, sans cesse²⁰⁷ » répète Hélène Gaudy, qui s'attache d'abord à éliminer le lieu réel de ses fictions plutôt qu'à « halluciner le texte²⁰⁸ » comme le revendique Maylis de Kerangal. Si ce souci répété du « lieu réel », visible également dans le souhait d'une fidélité aux voix recueillis, s'affirme plus fortement chez Hélène Gaudy que chez Maylis de Kerangal, c'est sans doute que l'ouvrage de la première appartient au genre de l'enquête quand les livres cités par la seconde s'affirment pleinement comme romans. Les deux écrivaines n'en racontent pas moins la même trajectoire d'écriture : depuis le tâtonnement et l'arpentage concret, documenté d'un lieu réel jusqu'à la création, par le récit et l'écriture, d'un « paysage ». C'est sur ce concept que s'achèvent en effet leurs deux contributions : paysage du livre écartelé entre la fiction et le lieu réel chez Hélène Gaudy, paysage comme persistance dans la mémoire d'une image et d'un chant chez Maylis de Kerangal :

²⁰⁴ *Id.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 194.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 200.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 202.

²⁰⁸ Maylis de Kerangal, « Chasseur-cueilleur : une expérience du tâtonnement », art. cit., p. 172.

Je conçois le paysage d'un roman d'une fiction, comme ce qui relève de son inscription dans le temps et de sa présence au monde. Comme ce qu'il infuse de persistant dans le corps et la mémoire, comme ce qui s'élève en nous au cours de la lecture, comme ce qui s'élève de lui une fois le livre refermé : une vibration, un cri, une rumeur. Le paysage d'un livre, c'est son chant, c'est son aura²⁰⁹.

Résident, sémionaute, ours, forestier, chasseur-cueilleur, cartographe, les incultes, en dressant la galerie ou le bestiaire de l'écrivain contemporain dans le deuxième volume des *Devenirs du roman*, dessinent le parcours à la fois cohérent et extrêmement divers de leurs pratiques documentaires et la multitude des interrogations qui les traversent, depuis les conditions économiques et matérielles de cette recherche aux différents usages esthétiques et heuristiques du document. C'est ce lien dynamique du document et de la fiction, commenté dans ces textes réflexifs, que nous souhaiterions à présent analyser en détail dans trois de leurs œuvres.

V. Savoirs et fictions dans quelques récits incultes

Notre étude portera d'abord sur une œuvre collective, *En Procès*, puis sur deux œuvres individuelles, *Zone* de Mathias Énard et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal. La première, d'abord publiée en dossier dans le numéro 17 de la revue puis augmentée et rééditée sous forme de volume en 2016, constitue un exercice collectif de non-fiction où les incultes et leurs invités mettent à l'essai la forme documentaire autour de la question du procès au XX^e siècle. Les deux romans de Mathias Énard et de Maylis de Kerangal, documentés plus que documentaires, offrent, autour d'une errance méditerranéenne parmi les guerres et les horreurs des siècles derniers et l'aventure d'une transplantation cardiaque, un cas intéressant de relance du romanesque par le savoir et l'érudition. C'est cet usage dynamique du savoir comme matériau et catalyseur de la fiction, voire, pour ces deux exemples, d'une tonalité épique, que nous souhaiterions étudier ici.

1. En Procès : le XX^e siècle au prétoire, de l'archive au spectacle

Paru à l'origine sous forme de dossier, *En Procès* se trouve réédité sous forme de volume indépendant en 2016 aux éditions Inculte/Dernière marge, augmenté de onze contributions et d'un avant-propos. En épigraphe figure cette citation de Lionel Ruffel :

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 175.

Courant sur tout le siècle, le procès est un élément essentiel de la réalité et des fictions politiques. Ce siècle [*le vingtième*] pourrait même efficacement être lu grâce aux représentations des procès qui l'ont traversé²¹⁰.

La citation, mentionnée en tête du dossier de la revue, rappelée et glosée dans l'avant-propos de l'ouvrage sert ainsi de consigne aux contributeurs et donne au livre l'aspect d'un exercice collectif. Si ce dossier tient une place à part dans l'histoire éditoriale du collectif, puisqu'il est le seul à avoir été réédité sous forme d'ouvrage indépendant, c'est sans doute parce qu'il emblématise parfaitement la posture inculte, permettant ainsi de faire le trait d'union entre la pratique revuiste et la production d'ouvrages collectifs à un moment de ralentissement de l'activité commune, ainsi qu'entre la première maison d'édition, liquidée quelque temps plus tôt, et sa restructuration sous le nom Inculte/Dernière marge dont *En Procès* constitue l'une des premières publications. En 2009, le dossier avait permis de préciser une certaine manière inculte, deux ans après les *Devenirs du roman* qui avaient assuré l'émergence du collectif. Il illustre la pratique d'une écriture collective susceptible de rassembler des propositions formelles variées sous une entrée thématique commune et organisées selon une progression chronologique allant de 1914 à 2008. L'ajout de onze contributions à l'ouvrage paru en 2016 permet ainsi d'élargir l'empan historique, géographique et social du dossier pour donner à lire une image plus complète du XX^e siècle, enrichie de la question du féminisme (« Procès de Marie-Claire Chevalier, 1972 » de Julie Bonnie), du génocide rwandais (« Procès d'Idelphonse Hategekimana, 1994-2010 », de Frank Smith), du conflit israélo-palestinien (« Procès de Marwan Barghouti, 2002-2003 », d'Emmanuel Ruben), du terrorisme (« Procès de Lakhdar Boumediene, 20 novembre 2008 », de Sylvain Prudhomme) ou encore de l'histoire des procès faits aux animaux (« Procès épargné au lion Prince, 2001 », de Claro).

Surtout, la réédition ranime plusieurs années après l'arrêt de la revue le positionnement et le sens de la signature inculte, quitte à relativiser ou mettre en retrait la revendication d'une littérature potache ou désacralisée qui constituait l'autre signification donnée au nom du groupe. Ni historiens, ni juristes, les incultes et leurs invités se font ainsi tantôt journalistes, chroniqueurs, parfois avocats amateurs, en explorant par l'écriture une matière souvent complexe ou aride, à l'image des opérations financières du procès Péchiney dont Julia Deck rend compte dans sa contribution ou encore du procès de Tihomir Blaskic, protagoniste de la guerre de Yougoslavie, dont le texte de Mathieu Larnaudie et de Mathias Énard épouse les méandres. Les contributeurs ne sont certes pas toujours à contre-emploi, à

²¹⁰ Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, cité par Collectif Inculte, *En Procès. Une histoire du XX^e siècle*, op. cit., p. 7. L'ouvrage sera abrégé dans cette section en EP.

l'image de Thomas Clerc, agrégé de lettres modernes, docteur et maître de conférences en littérature contemporaine qui s'attache à replacer le procès de Maurice Barrès par les dadaïstes dans l'histoire littéraire et artistique du XX^e siècle dans un texte proche de la communication universitaire²¹¹. Mais l'enjeu de la réédition est bien de consolider l'image du collectif et de l'éditeur en repositionnant Inculte dans le mouvement d'essor de la littérature documentaire²¹². Alors que le dossier de la revue restait muet sur l'appartenance générique de ces textes, la quatrième de couverture du volume tout comme l'avant-propos multiplie les gestes de catégorisation : il est ainsi question de « petites fictions politiques » (*EP*, p. 7), de « comptes rendus » (*EP*, p. 8), de « montages » (*EP*, p. 10) ou encore de « nouvelles documentaires » (*EP*, p. 12) et de « reportages littéraires » (*EP*, p. 12). La diversité de ces caractérisations dit bien l'hybridité constitutive de cette littérature au croisement du journalisme, du cinéma, de l'essai et de la fiction. Elle manifeste aussi, comme dans le cas du second volume des *Devenirs du roman*, la grande hospitalité générique du projet *En Procès*. Les sources, les documents et les matériaux réunis par les contributeurs pour rendre compte de ces procès (enregistrements sonores ou vidéos, témoignages, comptes rendus écrits...) occupent ainsi une place variable dans les différents récits : mentions en bibliographie à la fin du texte (*EP*, p. 206), citations longues ou courtes ou encore montage, une forme particulièrement prisée dans l'ouvrage. Les procès de Tihomir Blaskic et d'Idelphonse Hategekimana, racontés par Mathias Énard et Mathieu Larnaudie d'une part et Frank Smith d'autre part, consistent ainsi entièrement en des montages des comptes rendus d'audiences, des actes d'accusation et des verdicts et évacuent ainsi toute instance narrative. Ces dispositifs expérimentaux donnent lieu chez les trois auteurs à des stratégies diverses, parfois contraires. Mathieu Larnaudie et Mathias Énard se plaisent à égarer le lecteur et à montrer l'incongruité de la forme-procès par un effet de contraste entre le ton sentencieux et définitif de l'énonciation judiciaire et ses moments de suspense, d'échec, de défaillance, depuis les problèmes de traduction jusqu'aux analyses historiques sur la Bosnie du XIV^e siècle. Frank Smith s'attache au contraire à borner son récit en organisant soigneusement la progression de son montage, numéroté de 1 à 57, et en floutant par de petits carrés ou des « x » les noms des co-accusés ou certains noms de lieux, afin de créer en quelque sorte une unité narrative

²¹¹ Comme le montre la formulation de la problématique par exemple : « J'interpréteraï pourtant ce procès comme une forme d'action spécifique, esthétique et morale » (Thomas Clerc, « Procès de Maurice Barrès par les dadaïstes, mai 1921 », *EP*, p. 19-20) ; « Proposant un réexamen des deux termes, je définirais *a priori* le "procès Barrès" comme une performance » (*Ibid.*, p. 21).

²¹² Il est à noter que le procès semble s'y prêter particulièrement, par son foisonnement archivistique. Voir par exemple Charles Reznikoff, *Testimony, the United States, 1885-1890, Recitative* (1965).

centrée autour d'un accusé, Idelphonse Hategekimana, et d'un lieu, le camp de Ngoma. Le plus souvent, le montage repose sur l'alternance entre des citations du procès et les analyses de l'auteur. Le *verbatim* de la déclaration de Charles Manson devant l'accusation, prononcé le 20 novembre 1970 et reproduit en italique, se couple ainsi avec les commentaires que Mathieu Larnaudie fait à propos du discours et du procès en général. De même, Hélène Gaudy dans son compte rendu du procès Berthier, Rivas et Gómez, combine les paragraphes où sont transcrits, en espagnol puis en français, les déclarations des protagonistes du procès, et ceux dans lesquels elle reprend, analyse, commente, retraduit ces propos avec beaucoup de minutie et de soin.

Sous-titré « une histoire du XX^e siècle », l'ouvrage porte une ambition qui est à la fois, comme le précise l'avant-propos, « d'historiographie (comment écrire l'Histoire) et de poétique (quel angle adopter, quelle métaphore choisir pour faire entrer le XX^e siècle dans une bouteille) » (*EP*, p. 7). S'y affirme donc la revendication d'un savoir du littéraire à même de nuancer ou compléter celui de l'historien et du juriste dans l'étude des procès analysés et, par extension, du XX^e siècle. L'ambition d'une « métonymie du siècle » (*EP*, p. 7) se double de la revendication d'une histoire « subjective » (*EP*, p. 12), attentive aux parcours individuels, aux vies, aux douleurs et aux corps des victimes et des accusés. L'ouvrage s'inscrit ainsi, comme beaucoup d'œuvres contemporaines²¹³, dans la lignée de « Vie des hommes infâmes » de Michel Foucault, qui entreprenait d'écrire à partir des archives d'internement de la police ou de lettres de cachet des XVII^e et XVIII^e siècles ces « existences à la fois obscures et infortunées²¹⁴ » que rien ne destinait à traverser l'histoire. *En Procès* se présente, à la manière du texte de Foucault, comme une « anthologie d'existences », un « herbier²¹⁵ » collectif de ces vies que le procès a saisies, lieu de friction privilégié entre l'individu et le pouvoir, la marge et la norme. Les contributions oscillent donc du général au particulier, du siècle à l'individu, du social à l'intime, de la métonymie du siècle à la concrétude des corps souffrants selon un délicat équilibre résumé dans l'image de la vague leibnizienne présente dans l'avant-propos :

Parcours individuels qui sont comme les gouttes d'eau qui participent au fracas de la vague sans être aucunement discernables, disait Leibniz. Les procès permettent de déconstruire la

²¹³ On peut songer en particulier aux *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon et, pour ce qui concerne les incultes, à *Notre désir est sans remède* (2015) de Mathieu Larnaudie.

²¹⁴ Voir Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » (1977), http://www.lesprairiesordinaires.com/uploads/2/1/0/6/21065838/archives_infamie.pdf [consulté le 6 avril 2020]).

²¹⁵ *Id.*

vague et d'entendre à nouveau le bruit de chaque goutte – ce qui pourrait passer pour l'intention ou l'ambition de beaucoup d'œuvres littéraires. (*EP*, p. 8)

Cette attention au singulier et à l'infime est ainsi identifiée comme l'un des savoirs du littéraire, même si l'on peut noter qu'elle se nourrit aussi de certaines traditions historiques, comme les recherches d'Alain Corbin sur les sensations ou la micro-histoire. La revendication d'une histoire subjective peut s'entendre d'au moins deux manières dans le récit *En Procès*, selon qu'elle concerne les protagonistes du procès ou leurs spectateurs. Il s'agira parfois pour leurs auteurs de retracer, dans de brefs fragments autobiographiques, le retentissement d'un procès sur leurs subjectivités. Jérôme Ferrari et Marie Cosnay racontent ainsi, à la première personne, les procès des membres du FLNC et de Christian Ranucci à hauteur d'enfant. Marie Cosnay reproduit ainsi, par le choix d'une syntaxe syncopée, de répétitions et de retours à la ligne fréquents, une forme de litanie qui est l'écho de son obsession enfantine pour cette affaire suivie devant la télévision lorsqu'elle avait onze et treize ans. Cette histoire subjective est le plus souvent celle des accusés et des victimes, les écrivains sondant leurs mots et leurs traits, dépliant leurs parcours et leur tragédie. Le « Procès de Gavrilo Princip » raconté par Mathias Énard tient ensemble, en treize fragments, la description de chair et d'os de l'accusé et le massacre collectif que son assassinat entraîne, la Première Guerre mondiale, comme le résume la dernière phrase du premier fragment qui vire de l'indéfini au superlatif : « C'est un animal, c'est un enfant et c'est l'assassin le plus célèbre de son temps » (*EP*, p. 13). Premier procès autrichien au cours duquel sont projetées « des photographies des corps après l'attentat », le procès de Gavrilo Princip semble raconté, par analogie, comme une suite d'instantanés ou de croquis judiciaires donnant à voir le corps de l'accusé, sa maigreur, sa jeunesse, ses toux du « singe » (*EP*, p. 13, p. 16, p. 17, p. 18), comme le nomme à plusieurs reprises le narrateur. Les descriptions météorologiques qui émaillent le texte²¹⁶ renforcent cet effet de cadrage photographique et particularisent la scène du procès. Dans le même temps, elles suggèrent métaphoriquement le déroulement de la Première Guerre mondiale sans décentrer la scène du procès. Ces quatre notations climatiques, la douceur d'une fin d'été, l'orage automnal, l'hiver enneigé puis le redoux printanier qui s'annonce, esquissent ainsi une météorologie dramatique de ce conflit majeur en arrière-fond du procès dont le narrateur choisit, dans son texte, de faire coïncider les durées, de 1914 (date de début du procès de Gavrilo Princip) à 1918 (date de la mort du condamné).

²¹⁶ Les voici : « il fait encore doux », (*EP*, p. 13) ; il fait très lourd l'après-midi du 17 octobre, le temps est à l'orage », (p. 15) ; « La cours de la prison est recouverte de neige gelée » (p. 17) ; « on sent le printemps qui approche » (p. 18).

Entre irréductibilité du singulier et extrapolation métonymique, les contributions en viennent souvent à faire le procès du procès, contestant les souffrances imposées aux corps et aux esprits et les valeurs au nom desquelles elles le sont, qui reflètent un certain moment social, voire, comme l'affirme l'avant-propos, la trace institutionnelle des « vainqueurs du moment » (*EP*, p. 9). Les événements retenus font la part belle aux procès truqués et arbitraires, comme celui de cette jeune institutrice résistante accusée arbitrairement par le chef d'un groupe FTP, son ex-compagnon, d'être passée à la Gestapo et jugée lors d'un simulacre de procès puis violée et condamnée à mort. Le procès joue ainsi comme rituel légitimant pour tous les pouvoirs en place, démocratiques ou non, comme le montre la prédilection des totalitarismes pour cette forme, analysée notamment par Christophe Manon à propos du « Procès des ennemis du peuple ». Ils sont la scène d'affirmation d'une répression ou d'une oppression, du pouvoir contre ses opposants, de l'homme sur la femme (« Procès de Marie-Claire Chevalier, 1972 », de Julie Bonnie), voire de l'homme sur l'animal (« Procès épargné au lion Prince, 2001 », Claro). Loin d'être un espace de neutralité et d'impartialité où s'établiraient la vérité et la justice, les procès retenus manquent presque tous leur objet, précisément parce que le cas singulier qu'ils doivent traiter se dissout dans sa projection métonymique, celle d'un fait de société ou d'un fait politique, comme l'explique Maylis de Kerangal à propos du procès d'O.J. Simpson :

Le procès écrit un autre scénario et échappe à son objet premier, rendre un verdict sur une accusation d'homicide, il fuit sur une orbite hérissée de marqueurs forts : émeutes, racisme, maltraitances policières. (*EP*, p. 157)

Le choix d'achever l'ouvrage avec le récit du procès de Lakhdar Boumedienne par Sylvain Prudhomme est un choix politique fort : en faisant le récit non pas du procès d'un islamiste condamné pour les attentats qu'il aurait perpétrés mais celui d'un jeune homme accusé à tort de terrorisme, croupissant dans des geôles secrètes, attendant des années qu'un procès équitable lui soit fait et finalement acquitté, l'auteur montre un double visage de l'institution judiciaire, à la fois rouage du pouvoir politique et contre-pouvoir possible. C'est ainsi par le mot d'« arbitraire » que se clôt la contribution de Sylvain Prudhomme et l'ouvrage *En Procès*, qui vaut comme mise en garde finale : « Et se dire que l'arbitraire a décidément devant lui de belles heures encore à vivre » (*EP*, p. 231).

Plus profondément, les contributions interrogent également les conditions d'établissement de la vérité par les instances juridiques en mettant au jour la part d'incertitude inhérente à la constitution des faits. Marie Cosnay remet ainsi en cause la fiabilité des

examens physiologiques administrés à Christian Ranucci, produits d'une « science qu'on croit dure » (EP, p. 102), et sonde la fragilité de la mémoire des protagonistes du procès, provoquant la « défaillance narrative » (EP, p. 105) d'un procès recouvert par son scénario : « Quand la réalité ressemble tant à nos fictions noires, on a tendance à faire fiction de la réalité » (EP, p. 99). À rebours d'une énonciation judiciaire qui entend établir définitivement la vérité des faits et les sanctions qu'ils imposent, d'une justice qui *tranche* la question comme la tête du jeune homme selon la syllepse qui parcourt toute sa contribution, Marie Cosnay oppose une éthique de la perplexité, une écriture de l'incertitude, soucieuse de « poser les questions et de laisser flotter un peu » (EP, p. 107). La présence massive, dans toutes les contributions du volume, du lexique théâtral et cinématographique²¹⁷ pour décrire le rituel du procès témoigne de l'approche panfictionnaliste des auteurs de l'ouvrage où se dessine en creux une histoire médiatique du XX^e siècle, des premières techniques de reproduction durant le procès de Gavriilo Princip jusqu'aux chaînes d'information en continu. C'est sans doute en cela qu'*En Procès* se distingue le plus de « Vie des hommes infâmes » de Michel Foucault : là où le philosophe entreprend de recueillir le récit de ces « existences éclairs » des XVII^e et XVIII^e siècles qui n'existent pas hors des archives policières de l'époque, les incultes, en portant leur attention sur le XX^e siècle dont ils souhaitent proposer une métonymie, composent leurs textes en surimpression de la narration médiatique, non plus « vies de quelques lignes ou de quelques pages » mais vies de milliers de pages et de milliers d'écrans, « apparemment infâmes²¹⁸ », pour reprendre les mots de Michel Foucault. Dès lors, il ne s'agit plus, comme c'était le cas de « Vie des hommes infâmes », d'interroger la simple rencontre de ces existences obscures avec le pouvoir, mais avec la sphère médiatique également qui produit un récit intermédiaire inévitable pour les auteurs de l'ouvrage. La place prépondérante des affaires américaines dans le volume favorise la critique du procès comme spectacle, comme le montre l'exemple de Charles Manson dont la défaite juridique est compensée par la victoire médiatique selon Mathieu Larnaudie :

²¹⁷ Il est question de « tragédie » et de « drame » (EP, p. 15), de « dramaturgie », de « distribution » et de « scénographie » (EP, p. 56), de « scénario » (EP, p. 99), de « série télévisée » (EP, p. 157), ou encore de « telenovela » (EP, p. 221).

²¹⁸ Il désigne par cette expression les « hommes d'épouvante » tels que Gilles de Rais, Sade ou Cartouche dont l'infamie n'est qu'une « modalité de l'universelle *fama* » et de la « légende glorieuse » en tant qu'ils sont l'objet de multiples récits plus ou moins mythifiées, contrairement aux hommes « infâmes en toute rigueur » dont ils traitent et qui n'existent plus que par « les quelques mots terribles qui étaient destinés à les rendre indignes, pour toujours, de la mémoire des hommes » (Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » art. cit.).

Tout compte fait, Charles Manson a gagné. Il a obtenu ce qu'il voulait : la gloire, la célébrité, devenir une rock star, une icône américaine. Fasciné lui-même par le spectacle, par Hollywood, le charisme des chanteurs à succès et des créatures de celluloid, il a pris sa place dans cette vaste circulation sémiologique qu'est la culture contemporaine. (EP, p. 55)

Dès lors, comment penser la place et le rôle du récit littéraire dans un monde déjà saturé de fictions²¹⁹ ? Les réponses des écrivains oscilleront entre l'exhibition de la fiction et son effacement. Maylis de Kerangal réécrit ainsi l'arrestation et le procès d'O.J. Simpson à la manière d'un scénario de cinéma, décrivant la course-poursuite de la police et de l'accusé selon les codes et les clichés des films américains et de leurs personnages stéréotypés²²⁰, reproduisant même les conventions typographiques des *storyboard* (« HOLLYWOOD NORTH. EXT/JOUR », EP, p. 149) pour mieux mettre en exergue l'évolution d'un procès qui « se reconverit film de genre – mélo, *trial movie* -, série télévisée, feuilleton sensationnel » (EP, p. 157) et d'une Cour qui « mute scène télévisuelle voire studio de cinéma » (EP, p. 154). Hélène Gaudy tend au contraire, dans le compte rendu qu'elle fait du procès Berthier, Rivas et Gómez, à éliminer ou éroder la fiction. Racontant le procès d'une jeune femme volée à ses parents durant la dictature argentine contre « ceux qui l'ont arrachée à sa famille pour l'élever comme leur fille » (EP, p. 215), elle remarque que l'histoire se prêterait pourtant bien à la fiction et au roman :

On pourrait l'écrire cette histoire. Un sujet riche.
Plus qu'un sujet, c'est une histoire. Un matériau en or pour un roman. Juste ce qu'il faut de suspense, une dimension politique, sociale, un possible psychodrame.
Une histoire ; que l'on voudrait s'approprier. (EP, p. 216)

La réticence exprimée par le conditionnel témoigne d'un geste de retenue de la fiction qui tient tout entier dans le verbe final du paragraphe, « s'approprier » (EP, p. 216). C'est en effet le mot que la jeune femme utilise pour désigner ceux qui se présentent comme ses parents adoptifs²²¹. L'enjeu, pour Hélène Gaudy, est ainsi d'empêcher que la fiction ne reproduise le geste d'appropriation de ceux qui ont enlevé la jeune femme, de ne pas ajouter une nouvelle

²¹⁹ Le procès permet ainsi de mettre en question la notion de *storytelling*, telle qu'elle a été étudiée et popularisée en France par Christian Salmon dans *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, op. cit.. Cet essor généralisé des narrations à des fins politiques ou commerciales interroge sur le statut et la place de l'écrivain et de la littérature, comme le montrent les nombreux travaux critiques sur cette question : en particulier, Danielle Perrot-Corpet et Judith Sarfati Lanter (dir.), *Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances, Fabula / Les colloques*, <http://www.fabula.org/colloques/document6111.php> [consulté le 17 mars 2020] ou encore le projet de recherche « Storyfic » initié à l'université de Liège en 2015 sous la direction de Jean-Pierre Bertrand et Marc Jacquemain (<https://storyfic.hypotheses.org/>).

²²⁰ Le policeman qui procède à l'arrestation « mâche un chewing-gum avec ostentation » et porte une « grosse montre de plongée » (EP, p. 150).

²²¹ « L'un des premiers mots qu'elle prononce à la barre, c'est *apropiadores*, “appropriateurs” » (EP, p. 216).

fiction au « roman à tiroirs » (*EP*, p. 221) qu'ils ont inventé pour expliquer la disparition de ses parents. Il s'agit donc d'écrire un récit qui ne soit pas une nouvelle dépossession et qui ne transforme pas cette femme en personnage de roman. L'enquêtrice s'attache ainsi, effacée derrière l'humilité d'un « on », à « creuser » (*EP*, p. 217) les déclarations de l'accusatrice et des accusés qui rythment le texte, transcrits en espagnol puis traduits en français. Analysant méticuleusement le sens de ces déclarations, discutant leur traduction possible, comme leur signification historique et leurs non-dits, Hélène Gaudy arbore dans ce texte l'*ethos* discret et scrupuleux d'un écrivain-interprète.

En Procès est l'occasion, pour ses contributeurs, d'une expérimentation collective de la littérature documentaire. La matière du procès, parce qu'elle produit un grand nombre de documents et d'archives, se prête parfaitement à ce genre, que les auteurs explorent selon différents modes et différentes intensités, mais toujours en postulant la possibilité d'un savoir du littéraire qui se construit en puisant dans d'autres savoirs ou en concurrence avec eux. Dans le même temps, parce qu'il se présente parfois comme une tribune, un spectacle ou un théâtre, le procès interroge le statut de la fiction dans notre société et, partant, l'attitude de l'écrivain face à l'essor généralisé du *storytelling*. L'ouvrage se fait ainsi procès du procès et à certains égards procès de la fiction, associant à un panfictionnalisme soupçonneux un panfactualisme critique²²².

2. Zone et Réparer les vivants : des épopées du savoir ?

Si *En Procès* apparaît à certains égards comme une collection de « reportages littéraires » proches de la non-fiction, *Zone* de Mathias Énard et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal affichent sans retenue leur appartenance au genre romanesque et même, à certains égards, au genre épique, si l'on se fie à la quatrième de couverture²²³ de ces deux récits et à leur réception médiatique²²⁴. Ces deux fictions, qui rencontrent à leur sortie un succès de

²²² Cet alliage constitue, selon les propositions de Françoise Lavocat dans *Fait et fiction*, la marque de notre époque : « La période historique dans laquelle nous vivons, d'un point de vue surtout occidental, est caractérisée par un grand mouvement de balancier entre le panfictionnalisme des années 1980 (dont Hayden White est sûrement le meilleur représentant) et un panfactualisme diffus, qui s'exprime aussi bien dans la "faim de réel", dont se disent saisis essayistes et poètes, que dans la valorisation du documentaire, ou encore dans l'insistance critique sur ce que font les fictions à la vie » (Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2016, p. 376).

²²³ *Réparer les vivants* y est décrit comme « une chanson de gestes » et *Zone* comme « une impressionnante *Iliade* de notre temps ».

²²⁴ Pour *Réparer les vivants*, on peut se reporter au relevé effectué par Aurélie Adler pour son article « Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », in Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal. « Étirer l'espace, allonger le temps »*, op. cit., p. 33. Quant à *Zone*, on pourra lire par exemple Robert Solé, « Zone de Mathias Énard : "J'ai

vente et un succès critique importants, sont aussi saluées pour leur érudition : historique pour *Zone*, qui embrasse dans une phrase de cinq cents pages épousant le trajet en train de son narrateur l'ensemble des guerres méditerranéennes et européennes depuis l'Antiquité ; médicale pour *Réparer les vivants*, qui se présente comme « le roman d'une transplantation cardiaque²²⁵ », courant, en vingt-quatre heures, de l'accident de surf du futur donneur à l'opération de greffe de la receveuse. C'est le lien entre fiction et savoir que nous souhaitons étudier à travers ces deux œuvres romanesques, pour interroger chez Inculte les usages des documents et les formes de connaissance qui s'inventent hors des seules littératures documentaires, en une manière de contrepoint au collectif *En Procès*. Plus particulièrement, nous voudrions démontrer les corrélations de l'encyclopédique et de l'épique²²⁶, ce dernier constituant une modalité de narrativisation et de dramatisation de la connaissance dans ces deux récits, tandis que le savoir serait la matière de l'épopée.

Zone est un immense récit qui compile les récits et les témoignages des protagonistes, bourreaux ou victimes, des guerres qui ont fait l'histoire de l'Europe et de la Méditerranée depuis l'Antiquité, de la guerre de Troie à la guerre de Yougoslavie, des conquêtes napoléoniennes à guerre d'indépendance algérienne, des massacres de l'Inquisition à la bataille de Lépante, d'Auschwitz à Alexandrie, de Venise à Istanbul. Dans le flux de conscience de Francis, le narrateur, se brassent ces mémoires et ces récits de guerre, mêlés à ses souvenirs personnels d'espion et d'ancien combattant de la guerre de Yougoslavie. Cette traversée historique, géographique et linguistique s'accomplit tout au long du trajet en train qu'effectue le narrateur entre Milan et Rome, où il doit remettre au Vatican, contre une grosse somme d'argent, une mystérieuse mallette, contenant les milliers de documents, témoignages, archives, données sur les victimes des conflits du XX^e siècle, qu'il a rassemblés au cours de ses années dans la Zone. Le récit se présente comme la remémoration de cette enquête, ses étapes, ses archives, les anecdotes lues et racontées, les témoignages recueillis auprès des tortionnaires et des pires criminels de guerre du siècle dernier. Instrument de rédemption,

voulu faire une épopée contemporaine”», *Le Monde*, 11 septembre 2008, https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/09/11/zone-de-mathias-Énard_1093975_3260.html [consulté le 3 juillet 2016].

²²⁵ Voir la quatrième de couverture du roman.

²²⁶ Ce questionnement est à inscrire, dans son inspiration, dans le sillage des travaux de Florence Goyet qui s'est attachée à réhabiliter l'épopée comme « gigantesque machine à penser » (Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2006, p. 7). Elle montre dans cet ouvrage que l'épopée, à l'inverse des récits héroïques, ne s'en tient jamais à la simplification et au manichéisme mais propose une manière de penser sans concept, qu'elle nomme « travail épique », permettant de résoudre une crise politique contemporaine.

stèle ou monnaie d'échange pour le narrateur fasciné par la violence et rongé par la culpabilité, la valise joue comme modèle du roman, collection venant « documenter l'horreur²²⁷ » ou encore « état des lieux de la mort violente » (Z, p. 107). L'enquête du narrateur-personnage, racontée à la première personne, semble se confondre avec celle de l'auteur dans un pacte de lecture ambigu dont témoignent notamment les remerciements placés à la fin du livre :

Ce livre est empli de tous ceux qui m'ont confié leurs récits, Vlaho C., Ghassan D., Imad el-Haddad, Youssef Bazzi, Sandra Balsells, Sylvain Estibal, Igor Marojević, Alexandra Petrova, David Blumberg, Patrick Deville, Alviero Lippi, Hugo Orlandini, Ahmet Riyahi, Eduardo Rózsa, Yasmina Belhaj, Hans B., Mirjam Fruttiger, Manos Demetrios et tous les autres, témoins, victimes ou bourreaux, de Barcelone, de Beyrouth, de Damas, de Zagreb, d'Alger, de Sarajevo, de Belgrade, de Rome, de Trieste, d'Istanbul. J'ai par ailleurs une dette immense envers les journalistes, historiens, cinéastes et documentaristes dont j'ai utilisé le travail au cours des années passées dans la Zone [...] (Z, p. 519)

En indiquant ses sources, orales et écrites, Mathias Énard souligne la factualité de son récit et complique le partage entre le fictionnel et le documentaire en renforçant l'analogie entre les deux enquêtes : certaines des personnes nommées sont aussi des personnages du roman, rencontrées par le narrateur et mêlées à d'authentiques personnages de fiction, les villes énumérées constituent aussi les principaux lieux d'investigation traversés par Francis avec lequel Mathias Énard se plaît à suggérer la ressemblance en évoquant les « années passées dans la Zone » (Z, p. 519). Il remercie finalement Claro pour lui avoir « offert les deux pages du journal retrouvé de Francesc Boix » (Z, p. 519), intégrées à l'enquête de Francis et au livre.

Aucune trace d'une telle ambiguïté chez Maylis de Kerangal. Son roman *Réparer les vivants* n'en convoque pas moins une somme de savoirs importante sur la transplantation cardiaque dont il raconte l'aventure. Il se présente ainsi, dès sa première page, comme l'histoire d'un cœur :

Ce qu'est le cœur de Simon Limbres, ce qu'il a filtré, enregistré, archivé, boîte noire d'un corps de vingt ans, personne ne le sait au juste, seule une image en mouvement créée par ultrason pourrait renvoyer l'écho en faire voir la joie qui dilate et la tristesse qui resserre, seul le tracé papier d'un électrocardiogramme déroulé depuis le commencement pourrait en signer la forme, en décrire la dépense et l'effort [...] ²²⁸

Les comparaisons techniques indiquent, dans l'humilité du conditionnel, l'ambition de l'ouvrage et d'une écriture qui entend concurrencer non plus l'état-civil mais l'électrocardiogramme. Tout le savoir médical rassemblé par l'écrivaine au fil de ses lectures, de ses rencontres avec des professionnels de santé et de sa participation, comme témoin, à une

²²⁷ Mathias Énard, *Zone*, op. cit., p. 462. Désormais abrégé Z.

²²⁸ Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, op. cit., p. 11. Désormais abrégé en RV.

opération de transplantation cardiaque, est intégré à la matière de la fiction. Dans un entretien avec Jean Kaempfer, l'écrivaine revendique ainsi, à propos de *Naissance d'un pont* et de *Réparer les vivants*, la pratique de la littérature comme possibilité d'apprentissage du monde, en particulier technique ou artisanal, pour elle comme pour son lecteur :

C'était un programme d'écriture qui est simple, mais complexe pour moi qui n'ai au départ aucune notion des grands travaux, même si j'ai un rapport à l'architecture qui n'est pas nul. Je ne sais pas comment se forent des fleuves, se câble un tablier etc. [...] Il y a un peu cette idée-là dans le « cœur », évidemment, puisque de même, je n'ai aucune connaissance de ce que peut être une transplantation cardiaque. [...] ²²⁹

L'aboutissement narratif de ces deux motifs, le pont comme la transplantation, joue comme preuve, dans le discours auctorial, de la validité scientifique de la fiction dont le processus semble obéir au protocole technique de l'objet qu'il décrit :

Ce qui m'étonne souvent, c'est de voir comment l'écriture s'articule finalement à une démarche de connaissance : je peux dire aujourd'hui que la transplantation cardiaque, je sais comment elle se passe, je sais les opérations qui la composent, je sais le protocole qui la meut. Et ce qui m'éblouit, c'est que ce rapport à la littérature soit aussi une manière d'aller connaître le monde ²³⁰.

La scène maîtresse de *Réparer les vivants*, où se trouve racontée l'opération du cœur, joue sur ce délicat partage entre fiction romanesque et énonciation documentaire :

Le corps est étendu, nu, les bras en croix, afin de bien dégager la cage thoracique et l'abdomen. Il est préparé, rasé, badigeonné. Puis recouvert d'un champ stérile qui délimite une fenêtre de peau sur son corps, un périmètre cutané couvrant le thorax et l'abdomen. On y va. On commence. Première équipe présente au bloc, les urologues, donc, ouvrent la marche – ce sont eux qui ouvrent le corps et ce sont eux qui le refermeront à la fin. [...] Le corps est alors scindé en deux zones distinctes à hauteur du diaphragme : la zone de l'abdomen où logent les foies et les reins, et celle du thorax où logent les poumons et le cœur. Après quoi, on pose sur l'incision les écarteurs à crémaillère que l'on tourne à la main pour élargir l'ouverture – on observe que la force des bras s'invite ici, alliée à une technicité méticuleuse, et l'on entrevoit soudain la dimension manuelle de l'opération, la confrontation physique avec la réalité exigée en ce lieu. [...] La dissection achevée, on canule. Les vaisseaux sont percés avec une aiguille afin d'y introduire de petits cathéters par lesquels transitera le liquide destiné à refroidir les organes. L'anesthésiste surveille sur les écrans l'état hémodynamique du donneur, absolument stable, tandis que Cordélia avitaille les praticiens en ustensiles *ad hoc* [...] (*RV*, p. 251-253)

L'ensemble du passage repose sur un flottement énonciatif décisif : le référent du pronom « on » est incertain, il semble renvoyer tout à la fois aux personnages du récit et à une instance plus collective et plus impersonnelle, de même le présent de l'indicatif utilisé tout au long de l'extrait peut tantôt être interprété comme un présent de narration, dramatisant l'acmé

²²⁹ Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée. Maylis de Kerangal s'entretient avec Jean Kaempfer », art. cit., p. 73.

²³⁰ *Ibid.*, p. 74.

du roman, et un présent de caractérisation, voire de vérité générale, décrivant le protocole de l'opération, interprétation renforcée par l'abondance des tournures passives. On ne saurait ici faire le partage entre le récit et l'encyclopédie, entre la scène et la leçon.

On a beaucoup écrit sur les emprunts des deux romanciers à l'épopée, entendue à la fois comme registre et comme ton ramenés à quelques caractéristiques stylistiques saillantes (les listes, les épithètes homériques, une énergie rythmique...), et comme répertoire intertextuel, auquel *Zone* et *Réparer les vivants* multiplient les allusions²³¹. Au-delà de ces éclats d'épopée, il nous semble que le motif épique vaut avant tout, dans ces deux romans, comme mode d'appariement du savoir à la fiction. C'est le sens que donne Maylis de Kerangal, interrogée par Jean Kaempfer lors des Rencontres de Chaminadour, à la notion :

Ensuite, il y a une autre épopée qui se met en place, et qui est le cœur de l'affaire, et qui se situe dans le langage. C'est-à-dire dans l'incorporation, l'appropriation, l'importation, la façon de sertir la langue romanesque d'une autre langue qui est issue [...] des bas morceaux du langage qui sont les lexiques techniques, la langue médicale, etc. Des mots qui sont rarement irradiés par le roman, mais toujours, au contraire, cantonnés à des notices d'utilisation. C'est vrai que construire cette langue, élaborer cette langue en allant quérir, moissonner cette espèce de manne nouvelle, contient pour moi le geste épique. C'est précisément pour opérer moi-même ce chemin épique dans le langage que je vais vers des sujets sur lesquels je ne sais rien²³².

Le déplacement conceptuel effectué par la romancière est décisif. L'épique est défini comme l'effort d'intégration d'une matière langagière technique, perçue comme exogène, à l'écriture et à la fiction. L'effort épique vise ainsi à déceler et employer dans le récit le potentiel poétique et énergétique (« manne ») des lexiques spécialisés. Ce pourra être celui l'ingénierie par exemple, comme le montre ce paragraphe extrait de *Naissance d'un pont* :

Anchorage. Ancrer le pont. Creuser pour assurer des fondations solides à la structure : deux trous dans le fond du fleuve pour y ficher les piles qui maintiendront les tours, et un autre sur chaque berge – soixante mille mètres de cubes de béton seront coulés en première phase avant la pose des câbles²³³.

²³¹ *Zone* est ainsi, comme *L'Iliade*, composé de vingt-quatre chapitres. Les personnages du récit sont constamment comparés aux héros de l'épopée homérique et certaines scènes peuvent même apparaître comme des réécritures de certaines de ses scènes, comme l'a parfaitement montré Élodie Coutier qui explore l'intertexte homérique du roman dans la perspective d'une « dégradation de la référence épique ». Voir Élodie Coutier, « Un mémorial romanesque pour l'épopée: fonctions de la référence homérique dans "Zone" de Mathias Énard », *Fixxion*, « Époque épique », n°14, 2017, <http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.08> [consulté le 12 juillet 2018]. De même, *Réparer les vivants* multiplie les allusions à l'épopée antique ou médiévale, se présentant, en quatrième de couverture, comme une « chanson de gestes ». Voir Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », art. cit.

²³² Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l'épopée. Maylis de Kerangal s'entretient avec Jean Kaempfer », art. cit., p. 73-74.

²³³ Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, op. cit., p. 98.

Décrivant la phase initiale d’ancrage du pont, tout le paragraphe semble propulsé par le terme technique (« anchorage ») qui l’ouvre et appelle les infinitifs qui suivent (« ancrer », « creuser ») par des effets de paronymie, produisant un effet de forage sonore, dont la réplique est portée par les allitérations en « f », « r » et « t » et la vigueur des phrases averbales. Le rythme se déplie, les phrases s’allongent, mimant depuis ce mot initial le déploiement de cette phase d’ancrage, dont la précision arithmétique (« soixante mille mètres cubes de béton ») souligne le gigantisme. Ce « chemin épique » d’innervation de la langue technique sert ainsi, chez Maylis de Kerangal, le souffle romanesque du roman. Plus globalement, la « narrativisation de la connaissance²³⁴ » à l’œuvre dans ces romans est conduite, au sens électrique du terme, par l’épique. S’opère dans ces scènes la rencontre de l’action (« l’épopée à ras de terre²³⁵ », pour Maylis de Kerangal) et du savoir (le « chemin épique »). Leur conflit apparent se résout, chez la romancière, dans le chant²³⁶ d’une part, qui mobilise les ressources dramatiques et poétiques du lexique technique pour les halluciner, et dans le geste²³⁷, d’autre part. Alors que les personnages d’intellectuels « aux mains impeccables²³⁸ » comme l’est l’architecte de *Naissance d’un pont*²³⁹ se trouvent dévalorisés dans ses romans, les héros de Maylis de Kerangal apparaissent comme des érudits du geste, des savants performeurs, à l’image des plongeurs, du grutier Sanche ou de la bétonneuse Diamantis dans *Naissance de pont*, de Paula, la peintre en trompe-l’œil d’*Un monde à portée de main*, ou encore de la dynastie Harfang, du nom du chirurgien qui mène l’opération dans *Réparer les vivants*. C’est sans doute lors de la scène d’extraction du cœur que se manifeste le mieux cet « héroïsme par les gestes²⁴⁰ », comme l’appelle Aurélie Adler. L’opération y est décrite sur le mode de

²³⁴ Dominique Viart, « Maylis de Kerangal : une ethnographie sidérante », in Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal. « Étirer l’espace, allonger le temps »*, op. cit., p. 246.

²³⁵ Jean Kaempfer, « Le goût du romanesque, le sens de l’épopée. Maylis de Kerangal s’entretient avec Jean Kaempfer », art. cit., p. 73.

²³⁶ Emblématisé, chez Maylis de Kerangal, par les *songlines* aborigènes ou le motif du chardonneret dans *Réparer les vivants*.

²³⁷ Voir notamment Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l’artisanat*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2010.

²³⁸ Maylis de Kerangal, *Naissance d’un pont*, op. cit., p. 212.

²³⁹ Le roman organise ainsi une confrontation, voire un duel, entre les deux personnages, qui emprunte beaucoup à la satire anti-intellectuelle (voir Maylis de Kerangal, *Naissance d’un pont*, op. cit., p. 212-216).

²⁴⁰ Aurélie Adler, « *Naissance d’un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », art. cit., p. 41.

l'exploit héroïque, la narratrice recourant tout à la fois aux métaphores guerrière²⁴¹ et sportive²⁴² pour en rendre compte. La dramatisation de l'intervention se trouve même renforcée par la description en arrière-plan d'un match de football au Stade de France dont la durée épouse celle de l'opération et sert de caisse de résonance épique à la narration de la geste médicale. Chez Maylis de Kerangal, l'épopée sert ainsi de véhicule générique et tonal au savoir, il en est un catalyseur, permettant d'éviter l'écueil du didactisme et l'ennui de la leçon.

Dans *Zone*, l'épique vaut d'abord comme indice de totalisation. Les multiples références à l'épopée homérique donnent une profondeur historique et mythique à l'enquête menée par Francis. La guerre de Troie apparaît ainsi comme l'événement matriciel des conflits qui émaillent toute l'histoire de la Méditerranée et de l'Europe dont Francis rassemble patiemment les pièces dans sa mallette, devenue ainsi une métonymie du « monde entier » (*Z*, p. 18). Cet effort de totalisation repose sur les références à l'épopée mais aussi sur le style épique, le narrateur lui empruntant l'une de ses figures majeures : la liste. Les énumérations qui parcourent le texte constituent souvent des sommaires du roman²⁴³, produisant un double effet contradictoire de repérage et de vertige pour le lecteur. Comme la mallette, ces énumérations rassemblent les villes, les personnages, les souvenirs évoqués, « autant d'images liées par un fil ininterrompu et qui pourtant serpente comme une voie de chemin de fer évite une ville, des correspondances de trains possibles dans une gare » (*Z*, p. 56). Complétant cette esthétique de la liste, le fil et le réseau ferroviaire apparaissent comme les métaphores structurantes du récit et servent de modèle à la narration. Durant son voyage entre Milan et Rome, Francis rencontre ainsi en rêve un étrange passager possédant un catalogue, non pas celui des vaisseaux achéens, mais « un gigantesque horaire de chemins de fer », contenant les horaires de tous les trains. Sa « litanie ferroviaire » (*Z*, p. 59) apparaît comme une mise en abyme du roman : les correspondances qu'il annonce en citant les pages de son catalogue correspondent en fait aux pages du récit, aux événements qu'ils décrivent et aux lieux où il se déroule (*Z*, p. 59). Figure démiurgique ou allégorie dégradée de la Mort, cet homme porte le fantasme de totalité du récit. Son inventaire emblématise le fonctionnement

²⁴¹ L'opération est interprétée comme une « bagarre » (*RV*, p. 254) et la salle où elle a eu lieu comme « une image de champ de bataille après l'offensive » (*RV*, p. 285). De même, la famille des Harfang, qui dirigent la chirurgie, est décrite à la manière des généalogies héroïques de l'épopée.

²⁴² L'image de la course revient à plusieurs reprises dans le récit (*RV*, p. 84 ; p. 279). La narratrice décrit les « bras de catcheur et doigts de dentellière » (*RV*, p. 255) du chirurgien Virgilio, tandis que la « championne de Strasbourg » est comparée à une « gymnaste » (*RV*, p. 261).

²⁴³ Voir par exemple *Z*, p. 56.

de la narration qui glisse d'un événement ou d'un souvenir à l'autre selon l'image et la logique de l'aiguillage ou de la correspondance. La métaphore du réseau ferroviaire produit tout à la fois un effet de vertige devant l'infini des possibles et des contingences et un sentiment d'implacabilité et d'inéluctabilité tragiques²⁴⁴.

L'épique va ainsi servir, dans un deuxième temps, à dramatiser l'acte de la collecte et intensifier sa dimension tragique. Les multiples références à la guerre de Troie et les nombreuses comparaisons entre les guerres modernes, les souvenirs de combat de Francis et l'épopée homérique renforcent le paradigme d'une histoire circulaire et répétitive, « ronde sanglante », « vendetta éternelle et interminable » (Z, p. 235) ou encore « Roue » (Z, p. 14). L'image du bouclier d'Achille ne vient plus décrire la possibilité d'une communauté harmonieuse et parfaite mais au contraire le cercle des vengeances immuables, indissolublement historiques et familiales :

[...] le monde tourne, les arrière-arrière-arrière-petits-enfants des immigrants de Minorque envoyés coloniser l'Algérois en 1830 rentraient à Ciutadella ville des chevaux et de Saint Jean l'évangéliste cent trente ans plus tard chassés par les valeureux combattants du FLN et les tortionnaires français, des nuées de bourreaux déclenchant des masses noires de victimes, tous ces cercles dessinés sur un bouclier doré, ce sont les mères qui fournissent les armes, Thétis l'aimante console Achille son enfant en lui donnant les moyens de se venger, une cuirasse une épée un bouclier aveuglant où le monde entier se reflète, comme Marija Mirković ma génitrice m'a fourni la patrie l'histoire l'hérité Maks Luburić et Millán Astray le faucon borgne, ne pleure plus Achille, sèche tes larmes et va te venger, réconcilie-toi avec l'Atride contrit et massacre Hector de ta furie, vengeance, vengeance, je sens la vengeance gronder dans ce train dévalant les collines [...] (Z, p. 463)

D'autre part, l'assimilation des personnages du roman à des héros homériques et la réécriture, plus ou moins dégradée, de certaines scènes de *L'Illiade*²⁴⁵ nourrissent une esthétique de la hantise²⁴⁶. Ces jeux de surimpression amplifient en effet la spectralité de ce roman plein de « fantômes » et de « spectres²⁴⁷ ». Elle recouvre l'existence du narrateur, « fantôme enfermé

²⁴⁴ Métaphore du train et du fil se croisent et convoquent *in fine* l'imaginaire mythologique des Parques : « [...] allez savoir qui est aux commandes de ce train-ci, quel démiurge me conduit tranquillement vers Rome, selon le Grand Horaire des Parques » (Z, p. 60).

²⁴⁵ Élodie Coutier a bien montré comment Mathias Énard réécrit, à travers un souvenir de Francis durant la guerre de Yougoslavie, l'épisode de la Dolonie qui intervient au dixième chant de *L'Illiade*. Voir Élodie Coutier, « Un mémorial romanesque pour l'épopée : fonctions de la référence homérique dans "Zone" de Mathias Énard », art. cit.

²⁴⁶ Cette esthétique fait époque et traverse de nombreuses œuvres de littérature contemporaine où se mêlent les fantômes de l'ascendance et des tragédies du XX^e siècle, hantises intertextuelles et spectralité de l'image cinématographique ou photographique. Voir notamment Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2013.

²⁴⁷ Voir Z, p. 25, p. 121, p. 145, p. 156, p. 345, p. 349, p. 352, p. 353, p. 355, p. 375, p. 381, p. 445, p. 454, p. 462, p. 473, p. 484,

au royaume des Morts » (Z, p. 381) jusqu'à transformer une soirée en boîte de nuit à Beyrouth en pèlerinage :

[...] j'ai regardé de plus près et effectivement chaque table portait sur le côté une petite plaque en bronze, invisible dans le noir, avec une liste de noms en arabe, les clients dansaient sur les cercueils figurés des morts de la Quarantaine, les sirènes de la guerre retentissaient dans la nuit, Beyrouth dansait sur des cadavres [...] (Z, p. 231)

Enquêteur obsessionnel, Francis devient ainsi un intermédiaire entre le royaume des morts et des vivants, errant dans les limbes, pris dans un « entre-deux flou mouvant et bleu » (Z, p. 381) sans issue qu'emblématise la salle d'attente de l'aéroport où le narrateur achève sa course à la fin du roman. La collecte se mue ainsi en une catabase documentaire, le personnage descendant aux enfers sous le poids de sa mallette qui pourrait le « couler dans une barque au milieu du détroit de Gibraltar » (Z, p. 364) et l'attire « vers le fond tel le parpaing attaché aux jambes d'un prisonnier balancé dans le Tibre ou le Danube » (Z, p. 161).

Le savoir ainsi rassemblé dans le tourbillon de conscience de Francis, qui semble mimer l'ivresse de cet enquêteur aux airs de anti-héros, ne vaut pas rédemption pour lui ou pour le monde, mais accroît au contraire l'effet de dissolution qui domine dans le texte. Plus Francis complète sa collection, plus il amasse et compile de documents sur l'histoire humaine, plus il rassemble le monde, et plus il se défait. C'est encore par l'imagerie épique que se dit dans le récit cette dissolution à la fois collective et intime. L'image du « bouclier d'Achille percé » (Z, p. 159) est suggérée à plusieurs reprises dans le roman, et exprime, par contraste avec le récit héroïque et à rebours du « travail épique » défini par Florence Goyet²⁴⁸, l'impossible reconstitution d'une communauté politique. Le rassemblement de la collection enclenche ainsi paradoxalement une isotopie toute simonienne de la dissolution, qui repose sur les images récurrentes de démembrement²⁴⁹, de pourrissement, de décomposition²⁵⁰, de liquéfaction²⁵¹, de fissuration ou de fêlure²⁵² pour décrire les cadavres vus par Francis, les

²⁴⁸ Voir Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, op. cit. Pour la chercheuse, le « travail épique » permet la résolution d'une crise contemporaine grâce à la pensée propre que met en jeu l'épopée, en particulier sa polyphonie. En cela, elle offre au public « une prise intellectuelle sur le présent chaotique » (*Ibid.*, p. 557) et permet, en tant que genre éminemment collectif dans son objet comme dans sa réception, d'imaginer une sortie commune de la crise.

²⁴⁹ À travers les références aux moines de Tibhirine par exemple ou à l'ami de Francis, Vlaho, qui perd son bras durant la guerre.

²⁵⁰ Francis compare sa collection à « une mousse blanche un peu nauséabonde produit de la décomposition d'une foule de cadavres, il a fallu de la patience pour la ramasser [...] » (Z, p. 78).

²⁵¹ « Nous avons continué à boire, à boire encore et toujours comme si le monde devenait liquide, le monde entier » (Z, p. 421).

²⁵² « Les fêlures annoncent l'effondrement, de légères craquelures prédisent la catastrophe » (Z, p. 441).

villes qu'il a traversées²⁵³ ou son existence propre²⁵⁴. Cette collection-décomposition témoigne d'un rapport défaillant au savoir qu'aucun métarécit ne semble plus capable de légitimer et d'englober. Ce personnage d'enquêteur alcoolique, violent et hanté, tout comme la peinture de la violence qui fait prédominer « le sentiment d'horreur, de médiocrité ou de pathos » produisent, d'après Élodie Coutier, « l'expression, depuis notre époque, d'une lecture anti-épique de l'Histoire récente²⁵⁵ ». La référence parodique à l'épopée nourrirait ainsi, chez Mathias Énard, une modalité tragique et pathétique du savoir. Dans *Réparer les vivants*, se fait jour cette même angoisse de la décomposition²⁵⁶, rachetée ou contrée toutefois par la collectivité héroïque qui mène l'opération médicale. Aux motifs du fil ou du train, qui disent, dans *Zone*, un imaginaire tragique, répondent, chez Maylis de Kerangal, l'image persistante de l'onde ou de la fréquence, celles du téléphone, de la voix, de l'électrocardiogramme, du chardonneret, de l'amour et des cœurs, qui disent un travail de liaison par l'organisation d'une collectivité au travail, l'enthousiasme salvateur d'un savoir en acte, en geste et en chant trouvant son point d'orgue dans la scène finale. La restauration de la dépouille de Simon Limbres par Thomas Rémige dans un « chant de belle mort²⁵⁷ » (*RV*, p. 288) exprime la possibilité d'une réparation, d'une recomposition qui est à la fois celle d'un corps, d'une communauté et d'une famille, là où *Zone* multiplie les scènes de belle mort empêchée²⁵⁸, symptôme d'un récit offrant une totalité en état de décomposition et l'encyclopédie paradoxale de la dérégulation humaine.

²⁵³ Venise est ainsi décrite comme un lieu « rongé par les touristes comme par la vermine et les mousses, doucement mais sûrement, l'armée des sans-grade a pris la ville, ils déambulent entre les palais morts, envahissent les somptueuses églises, heureux de contempler de près le cadavre du géant, la coquille vide de l'escargot desséché » (*Z*, p. 93). Rome, de même, apparaît comme une « ville pourrissante flamboyante et cadavérique » (*Z*, p. 113).

²⁵⁴ « [...] le monde commençait à se fissurer, la fente s'est élargie à Venir, elle s'est agrandie encore dans les années d'ombre du Boulevard, un tunnel aujourd'hui un tunnel vers Rome, pense à autre chose Francis, [...] perds-toi dans la nuit immense de la Toscane trouée par la voie ferrée comme un bouclier d'une lance, d'un regard, comme on détaille tranquillement une toile, la tête de Méduse au musée des Offices » (*Z*, p. 389).

²⁵⁵ Élodie Coutier, « Un mémorial romanesque pour l'épopée: fonctions de la référence homérique dans "Zone" de Mathias Énard », art. cit.

²⁵⁶ Emblématisée dans le récit par l'image du gouffre et du vide (« un vide s'est ouvert là », *RV*, p. 127) et l'idée de déliaison, du corps de Simon à la communauté (« comme s'il n'était plus relié à une communauté, inséré dans un réseau d'intentions et d'émotions, mais errait, métamorphosé en une chose absolue », *RV*, p. 175) et du monde lui-même (« et soudain elle est frappée de la fragmentation du monde, de la discontinuité absolue du réel sur ce périmètre, l'humanité pulvérisée en une divergence infinie des trajectoires », *RV*, p. 187).

²⁵⁷ Maylis de Kerangal s'est beaucoup inspirée, pour ce roman, des travaux de Jean-Pierre Vernant, en particulier sur cette question de la « belle mort ». Voir Jean-Pierre Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », in *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 41-79.

²⁵⁸ C'est notamment le cas d'Andrija, l'ami et le camarade de combat de Francis, comparé tantôt à Hector et à Achille dans le récit. Les conditions de sa mort, Andrija est fusillé lors de la guerre alors qu'il était en

Conclusion

Ni simples suiveurs, ni complets précurseurs, les auteurs du collectif ont su faire résonner leur nom avec les enjeux déterminants de la littérature contemporaine en ce début de XXI^e siècle, sans imposer d'esthétique, de genre ou de label inculte. Par la pratique davantage que par la théorie, ils ont affiné peu à peu le contenu notionnel du signifiant *inculte*, multipliant, dans la revue, dans les ouvrages collectifs comme individuels, ces expériences d'écriture frottées aux savoirs les plus divers. Recourant volontiers au lexique de la profanation, répétant l'injonction collective à *s'autoriser* sans céder à l'esprit de sérieux et écrivant sous les traits de l'amateur, de l'idiot et de l'autodidacte, les incultes ont développé une manière originale et féconde, qui n'est ni un éloge de l'ignorance ni une imposture sociologique, mais bien une posture, au sens de Jérôme Meizoz. À tel point que c'est ce second sens donné au nom *inculte*, par ses résonances avec les enjeux littéraires actuels et avec le travail individuel de ses membres, qui semble avoir peu à peu pris le pas sur l'autre ambition portée par le terme, celle d'une désacralisation²⁵⁹, au risque, peut-être, d'atténuer la tonalité burlesque de leurs productions, comme le montrent les ouvrages les plus récents (*En Procès*, *Le Livre des places*). De même, l'anti-académisme frontal du nom, ciblant l'expert comme le spécialiste, semble peu à peu s'éroder au profit du récit d'une rencontre possible, et largement avérée, entre l'inculte et ces figures, mise en exergue dans l'avant-propos du *Livre des places* qui affirme que « l'écrivain est un chercheur », remplaçant ainsi l'écrivain dans le champ des savoirs légitimes et érodant de fait l'opposition avec les représentants du savoir académique et universitaire²⁶⁰. Si cette définition du terme a tenu une part croissante dans le discours de justification des incultes, c'est sans doute qu'elle s'est avérée plus en phase avec les enjeux profonds de la vie littéraire actuelle et en particulier le genre de la littérature documentaire dont le deuxième volume des *Devenirs du roman* constitue une date importante pour le domaine français. Le parcours que l'ouvrage dessine au sein de l'œuvre de ses auteurs

train de déféquer, et l'absence de rites funéraires témoignent là encore de la dégradation de la référence épique et hantent le narrateur durant tout le roman : « j'aurais tué la terre entière pour venger Andi et récupérer son cadavre disparu, pillé et mutilé sans doute, l'enterrer le brûler ou le rendre aux siens. » (Z, p. 389). De même, lorsque l'héroïne du roman que lit Francis entreprend d'accomplir les soins funéraires pour son amant mort au combat en pleine guerre civile libanaise, elle subit une tentative de viol par Ahmad, l'un des compagnons de son amour défunt.

²⁵⁹ Réagissant à l'intervention d'Arno Bertina qui faisait du refus de la sacralisation littéraire un ferment du collectif lors de la journée « Auteurs en scène », Mathieu Larnaudie se demandait ainsi : « Mais est-ce que c'est encore aussi présent qu'il y a quinze ans ? » (Aurélie Adler, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.).

²⁶⁰ Le développement récent de la recherche-crédation témoigne par exemple de cette proximité entre écrivain et chercheur, qui s'explique notamment par des raisons sociologiques.

montre bien le rapport complexe que les incultes entretiennent à cette question des matériaux, entre roman documentaire et roman documenté, entre exercice collectif de non-fiction et revitalisation du romanesque chez Mathias Énard et Maylis de Kerangal qui proposent de véritables épopées du savoir et interrogent, en creux, les contours possibles d'une communauté au présent.

**PARTIE IV : PRATIQUES,
ECRITURES ET IMAGINAIRES DE
LA COMMUNAUTE CHEZ INCULTE**

« Aujourd'hui, tout est organisé pour faire croire à la disparition du collectif. Même en littérature, on véhicule ce cliché de l'écrivain à la vocation isolée, qui n'a de vérité qu'en lui-même¹ », déclarait Oliver Rohe en 2009. Au contraire, la communauté apparaît au sein d'Inculte tout à la fois comme un motif littéraire, un objet de réflexion philosophique et politique mais aussi comme une pratique et comme une expérience, par le choix même des auteurs de se regrouper. Ils éprouvent toutes les formes de collectivités dans leurs fictions, le peuple, le groupe, la bande, l'équipe, depuis les virées sanglantes d'un équipage de pirates jusqu'aux travaux quotidiens d'une équipe de chantier. Dans ce qu'Aurélie Adler a appelé des « fictions de la communauté² », c'est tout à la fois l'unité du sujet et de la communauté, l'identité perçue comme clôture et perpétuation du même qui sont réprochées, les incultes s'essayant à une écriture où le foisonnement des appartenances collectives se mêle au fourmillement de la communauté intérieure, faisant de chaque personnage, pour reprendre le titre d'un roman d'Oliver Rohe, « un peuple en petit ». Si écrire, c'est « se disperser » comme l'affirme Arno Bertina³, comment le collectif permet-il de mettre en œuvre ce désir de dispersion et d'interroger, par là même, les lois de distinction et de différenciation du champ littéraire ? Ces expériences et ces représentations du singulier et du commun, si elles s'inscrivent dans l'histoire longue des groupes littéraires, se nourrissent d'une bibliothèque en partage dont Gilles Deleuze est la figure centrale, accompagnée de Jacques Rancière et, plus généralement, de toute une pensée critique héritée de Mai-Juin 68⁴ qui situe politiquement le collectif Inculte. Ses membres questionnent ainsi la place de l'auteur dans l'espace littéraire mais aussi dans l'ensemble du monde social, par leurs fictions et leurs interventions au contact des événements contemporains, par la bibliothèque et par la forme-collectif. Venue du monde syndical, puis associatif, elle semble impliquer d'emblée, en effet, un certain imaginaire politique, dans sa morphologie comme dans ses modes d'intervention, entre revendication d'horizontalité, souplesse organisationnelle et production d'un commun qui échappe au programmatique. Dès lors, quelle politique le collectif élabore-t-il et expérimente-t-il ? C'est cette jonction entre une pensée, une écriture et une pratique du commun dont nous voudrions interroger ici les enjeux à la fois esthétiques, philosophiques et sociologiques. Pour

¹ Marine Landrot, « La soif de l'autre », *Télérama*, n°3081, 31 janvier 2009, p. 23.

² Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », art. cit., p. 83-93.

³ Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », art. cit., p. 253.

⁴ Nous renvoyons à notre communication « L'hémisphère 68 de la génération inculte » prononcée au colloque « Ce que Mai 68 a fait à la littérature », organisé par l'Université de Lorraine et l'Université de Lille à Nancy les 28 et 29 mai 2018.

cela, nous analyserons d'abord ces écritures de la dispersion du sujet qui traversent de nombreuses œuvres d'Inculte, en particulier *Anima Motrix* d'Arno Bertina et *Défaut d'origine* d'Oliver Rohe. En proposant une lecture deleuzienne de ces deux textes, il s'agira de montrer comment cette figure irrigue les conceptions philosophiques et littéraires des membres d'Inculte et leur permet, en mettant en crise la notion de singularité, d'interroger leur propre inscription dans la littérature contemporaine. De la pluralité intérieure à une pensée de la multitude, nous étudierons ensuite le collectif comme espace politique. Nous interrogerons d'abord les trajectoires de politisation et les formes d'intervention de ses auteurs, avant de poser à nouveaux frais la question d'un engagement de groupe, après le reflux des avant-gardes et de leurs aspirations révolutionnaires et à l'heure du renouveau des « grammaires de la contestation⁵ ».

⁵ Nous empruntons l'expression à Jean-François Hamel qui invite à penser l'ancrage de « l'historicité des politiques de la littérature » dans « l'historicité des grammaires politiques » (Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », art. cit., p. 22).

CHAPITRE VII : LA MEUTE ET L'ESSAIM : PRATIQUES ET POETIQUES DE LA DISPERSION DANS LE COLLECTIF INCULTE

On pourrait décrire Inculte comme une scène de lecture collective de la philosophie de Gilles Deleuze⁶. Comme Claude Simon, il est une référence incontournable de la bibliothèque inculte et l'affinité avec sa philosophie agirait presque, au sein du groupe, comme « prérequis⁷ » ou rite d'initiation tacite. Le « bagage deleuzien⁸ » que Claro présente comme point de convergence des écrivains de Verticales, l'est tout autant, voire davantage pour les membres du collectif Inculte. Les parcours de lecture du philosophe varient certes fortement selon les membres : pour Bruce Bégout et Stéphane Legrand, tous deux agrégés et docteurs en philosophie, l'œuvre de Gilles Deleuze parcourt leur trajectoire universitaire. Pour d'autres, elle apparaît davantage comme une lecture initiatique, dans une pratique plus autodidacte de la lecture : dans l'entretien qu'il donne au *Matricule des Anges*, Claro évoque l'« impression vraiment monumentale » que lui a fait la lecture de *L'Anti-Œdipe*, acheté sur les conseils de sa sœur « en 1978⁹ », à seize ans. Le romancier souligne ainsi combien cette lecture a fait date dans sa vie, lui servant depuis de « *vade-mecum*¹⁰ » ou, pour *Mille Plateaux*, de « fil directeur¹¹ ». On observe une curiosité similaire pour le philosophe chez Maylis de Kerangal ou encore François Bégaudeau qui, dans un entretien, décrit la « boulimie de lectures » dans laquelle il entre à l'âge de 18-20 ans, aimantée par ce « moment exceptionnel de la pensée française qui croisait mes problématiques : Foucault, Deleuze, Rancière, Derrida¹² ». Pour les

⁶ Plus globalement, le philosophe est un accompagnateur majeur des auteurs contemporains. Son importance peut s'expliquer de différentes façons : le côté *pop* de sa philosophie tout d'abord, qui croise les préoccupations de nombreux écrivains actuels, mais aussi la place prépondérante de la littérature dans son œuvre, interprétant Proust et effectuant un geste d'ouverture décisif vers les auteurs américains. Voir notamment : Bruno Gelas, Hervé Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

⁷ Expression utilisée par Maylis de Kerangal à propos de la lecture de Claude Simon pour son entrée dans le collectif (« Maylis de Kerangal : "Je pense que je n'ai pu écrire que parce que j'ai lu" », art. cit.

⁸ Propos prononcés par Claro lors de la table ronde « L'identité éditoriale de Verticales », animée par Aurélie Adler, qui s'est tenue durant le colloque « Éditions Verticales : éditer et écrire debout (1997-2017) », organisé par Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni et Cécile Narjoux, les 13, 14 et 18 avril 2017 à Paris et à Poitiers.

⁹ Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 18.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² François Bégaudeau, « Je ne crois pas à votre modèle de vie », art. cit.

écrivains qui fréquentent la philosophie de Gilles Deleuze en amont de leur intégration au groupe, le collectif a pu servir de lieu d'intensification de la lecture deleuzienne, de relecture voire de transmission auprès des membres qui la découvrent grâce à l'activité commune. C'est ainsi une autre scène de lecture que dessine Arno Bertina dans « À l'insu de mon plein gré ou Deleuze est une fleur », paru dans le numéro 17 de la revue *Inculte* :

Rebelote en 2006, lorsque paraît *Anima Motrix*, au moment où nous mettons en chantier les *Devenirs du roman*. Aidé par François Bégaudeau et Mathieu Larnaudie, notamment, j'ai alors pris conscience que nombre de thèmes ou des façons de faire qui structuraient *Anima motrix*, ou mon désir d'écriture, pouvaient passer pour des décalques ou des applications de certains grands thèmes deleuziens. La situation, alors, est bien plus claire : je n'ai, à ce moment-là, pas lu une ligne de Deleuze¹³.

C'est par le collectif que se fait pour Arno Bertina l'appropriation de la philosophie de Gilles Deleuze, la mise au jour des enjeux de son roman et l'affinité à la fois manifeste (« décalques », « applications ») et troublante qu'ils entretiennent avec elle. Ni lecture savante, ni lecture autodidacte, Arno Bertina dessine dans ce texte un autre circuit du savoir, déambulant, sensoriel où la pensée du philosophe se fait imperceptible :

Je marche dans la rue, il y a des affiches, un kiosque avec des couvertures de magazines, des gens qui parlent, des publicités, une certaine tension entre les immeubles, et entre les voitures. Deleuze et Claude Simon sont là. Je ne le sais pas, je ne les ai pas devinés, je n'y pense pas plus qu'à la nécessité de respirer mais voilà : je respire et ce que je respire, entre deux cigarettes et trois pots d'échappement, c'est un concept deleuzien, ou une phrase de Claude Simon qui se précise en se retournant [...]¹⁴

L'invitation à lire Deleuze hors du texte, comme un courant d'air, un climat, un « air du temps¹⁵ » ou un pollen montre, par-delà la centralité du philosophe, la diversité des modes de saisie, des usages et des temporalités de lecture de ses textes.

Cette scène de lecture collective se manifeste dans les productions d'*Inculte*, et en particulier la revue. On compte des dizaines d'occurrences du nom du philosophe sur l'ensemble des vingt numéros, Deleuze étant tout autant cité par les membres du collectif que par les intervenants extérieurs. Sa centralité recouvre là encore une pluralité d'usages et de mentions de ses théories, de la réédition de ses textes aux travaux de recherche sur son œuvre, en passant par de simples allusions à ses concepts. La réédition de l'entretien de Gilles

¹³ Arno Bertina, « À l'insu de mon plein gré ou Deleuze est une fleur », art. cit., p. 134.

¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵ *Id.*

Deleuze et Félix Guattari « Capitalisme et schizophrénie¹⁶ » préfigure ainsi la republication aux éditions Inculte du numéro de *L'Arc* qui lui était consacré¹⁷. Conservatoire mais aussi laboratoire de la philosophie deleuzienne, la revue se donne parfois à lire comme un espace de commentaire savant animé par des universitaires et des spécialistes, que l'on songe à la communication « La pensée et le dehors¹⁸ » de Jean-Philippe Cazier, prononcée au colloque « Deleuze-Foucault » organisé en 2014 à Paris, ou au long dossier du numéro 14 : « Deleuze et la musique : un plan de composition¹⁹ » constitué d'articles de chercheurs ou de spécialistes dans des formats universitaires assez classiques. Sur le mode de l'allusion ou de la citation, la référence deleuzienne parcourt la revue²⁰, les ouvrages collectifs d'Inculte²¹, les œuvres individuelles²² de ses auteurs et très souvent également leurs entretiens, formant une sorte de manifeste éparpillé où la figure du philosophe sert de motif commun à la mosaïque des esthétiques et des trajectoires diverses. S'écrit ainsi dans ces différents lieux éditoriaux et médiatiques un petit abécédaire inculte de la philosophie deleuzienne : dehors²³, déterritorialisation, devenir²⁴, ligne de fuite²⁵, rhizome, schize²⁶ apparaissent comme les mots-

¹⁶ Catherine Clément, « Capitalisme et schizophrénie. Entretien avec Félix Guattari et Gilles Deleuze », *Inculte*, n°4, p. 77-91. Entretien publié à l'origine en 1972, dans le numéro 49 de *L'Arc* consacré à Gilles Deleuze.

¹⁷ Collectif, « Gilles Deleuze », *L'Arc*, n°49, Inculte, 2005 [1972].

¹⁸ Jean-Philippe Cazier, « La pensée et le dehors », *Inculte*, n°9, p. 79-89.

¹⁹ Dossier « Deleuze et la musique : un plan de composition », *Inculte*, n°14, p. 30-103. Il comprend notamment des interventions de Manola Antonioli, Claude Mercier, Bruno Heuzé et Jean-Claude Dumoncel.

²⁰ Oliver Rohe évoque par exemple *Proust et les signes* dans le numéro 1 (« Écrire, inventer la trace. Sur W.G. Sebald », *Inculte*, n°1, p. 27), Mathieu Larnaudie cite quant à lui Nietzsche et la philosophie dans un dossier sur le ressentiment (Mathieu Larnaudie, « La colère se suicidant », *Inculte*, n°7, p. 23), Stéphane Legrand évoque sa conception de l'erreur dans le numéro 2 (Stéphane Legrand, « De quelques puissances du faux », *Inculte*, n°2, p. 25), Maylis de Kerangal décrit son concept de secret (Maylis de Kerangal, « L'expérience du sous-marin », *Inculte*, n°16, p. 67)...

²¹ « Soustraction du sens », texte collectif, commence ainsi par un commentaire de *Logique du sens* de Deleuze (Collectif, *Devenirs du roman, op. cit.*, p. 113).

²² Le nom du philosophe figure ainsi parfois dans les épigraphes de leurs récits, à l'image du premier roman d'Oliver Rohe, *Défaut d'origine* (2003).

²³ Aurélie Adler écrit ainsi que le dehors est chez Maylis de Kerangal un « mot mana [...], confinant au mythe », « modulé suivant des formes variables sous la plume de François Bégaudeau, Joy Sorman et Arno Bertina » (Aurélie Adler, « Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal, des romans épiques ? », art. cit., p. 37).

²⁴ Sans doute le concept deleuzien le plus cité par les incultes, à la fois dans la revue : François Bégaudeau décrit le « gigotement insatiable des devenirs » dans le numéro 1 (p. 110), Claro le « devenir-traducteur » (p. 74) et Mathieu Larnaudie le « devenir-insecte » (p. 70) dans le numéro 2, etc. ; dans les déclarations des auteurs : Claro rappelle ainsi qu'à la notion d'origine il a « toujours préféré le concept deleuzien du "devenir" » (Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 19) tandis qu'Arno Bertina se dit « fasciné par les devenirs » (Benoît Vincent, « Entretien avec Arno Bertina », art. cit.) ; et dans les ouvrages collectifs, puisqu'il constitue le titre des deux tomes des *Devenirs du roman*, où on le retrouve cité à de nombreuses reprises (quatre fois, par exemple, dans le texte collectif « Natura corporum », art. cit., p. 273, 279, 345, 346).

manas du collectif, tout comme certaines citations, expressions ou images deleuziennes qui circulent entre ses membres à la manière de maximes ou de sentences : la définition du style comme « mouvement d'une pensée²⁷ », capacité à « bégayer dans sa propre langue²⁸ » ou « être un étranger dans sa propre langue²⁹ », ou encore l'imaginaire de l'herbe contre celui de l'arbre³⁰. L'omniprésence de la figure deleuzienne peut se dire sur un mode plus humoristique, en faisant de *Mille Plateaux* le livre préféré de Coluche dans le numéro hors-série sur les élections présidentielles de 2007 ou, de façon plus provocante chez Mathias Énard, en considérant la rencontre entre Deleuze et Guattari comme « le seul véritable événement de mai 1968³¹ ».

L'œuvre de Deleuze est d'abord mobilisée, chez les incultes, pour sa revendication anti-individualiste et son éloge de la multiplicité. Elle est le point de convergence de leur volonté commune de congédier ou de pluraliser le principe d'identité, qui vaut comme programme indissociablement philosophique, esthétique et politique. La dissolution du concept d'identité conçu comme mêmeté et fixité se donne parfois comme ambition affichée du livre, si l'on compare les quatrièmes de couverture de *Nous Autres* (« Ou plutôt comment croire encore au mensonge de l'individualité³² ») et *Défaut d'origine* d'Oliver Rohe (« Personne n'est singulier, personne n'est original : personne ne peut donc raisonnablement

²⁵ Arno Bertina déclare par exemple que ses personnages « sont toujours sur une ligne de fuite » dans « Figures implosées » (Éric Loret, « Figures implosées », art. cit.)^[1]^[2]^[3]^[4]^[5]^[6]^[7]^[8]^[9]^[10]^[11]^[12]^[13]^[14]^[15]^[16]^[17]^[18]^[19]^[20]^[21]^[22]^[23]^[24]^[25]^[26]^[27]^[28]^[29]^[30]^[31]^[32]^[33]^[34]^[35]^[36]^[37]^[38]^[39]^[40]^[41]^[42]^[43]^[44]^[45]^[46]^[47]^[48]^[49]^[50]^[51]^[52]^[53]^[54]^[55]^[56]^[57]^[58]^[59]^[60]^[61]^[62]^[63]^[64]^[65]^[66]^[67]^[68]^[69]^[70]^[71]^[72]^[73]^[74]^[75]^[76]^[77]^[78]^[79]^[80]^[81]^[82]^[83]^[84]^[85]^[86]^[87]^[88]^[89]^[90]^[91]^[92]^[93]^[94]^[95]^[96]^[97]^[98]^[99]^[100]

²⁶ Claro revient sur cette notion assez longuement dans son entretien au *Matricule des Anges* : « La schize – si l'on veut bien réinjecter un peu de ludisme dans le terme...- est à la fois partition et moteur [...] » (Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 22).

²⁷ « Deleuze a émis cette définition qui me paraît assez parfaite et irrévocable : le style, c'est le mouvement d'une pensée » (Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 22).

²⁸ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 10.

²⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 468-469. Claro déclare par exemple : « J'aime cette idée deleuzienne selon laquelle on écrit une langue étrangère à l'intérieur de la langue maternelle » (Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 24).

³⁰ Dans « Empoigner le monde », Mathieu Larnaudie écrit : « La phrase poussait de l'intérieur, par le milieu comme aurait dit Deleuze » (Mathieu Larnaudie, « Empoigner le monde », art. cit., p. 101). Maylis de Kerangal en fait la cellule souche de Corniche Kennedy : « Je décroche un fragment de sa philosophie et l'importe littéralement dans la fiction : "On est toujours au milieu de quelque chose". Ce morceau devient la rampe de lancement de *Corniche Kennedy*, roman du territoire, du milieu, du pur présent, de l'identité réinventée, du devenir. » (Maylis de Kerangal, « La panoplie littéraire », art. cit., p. 86).

³¹ Mathias Énard, « De l'importance des véhicules à moteur pour les activités subversives (et autres considérations révolutionnaires) », préface à *Jours de Mai* de Jean-Baptiste Harang, Lagrasse, Verdier, 2018, p. 10.

³² Oliver Rohe, *Nous autres*, op. cit., quatrième de couverture.

et de quelque manière que ce soit prétendre à l'individualité³³ ») à celle de *Styx Express* de Stéphane Legrand, qui se présente comme une « méditation littéraire sur la fiction de l'identité personnelle³⁴ ». L'identité joue ainsi comme concept-repoussoir, comme le montrent encore les déclarations des auteurs du collectif, d'Oliver Rohe affirmant à propos d'*Un peuple en petit* qu'il était « animé de la volonté de détruire l'idée d'identité³⁵ » à Bruce Bégout expliquant que son récit *On ne dormira jamais* « montre au fond que l'identité est une illusion³⁶ ». Comme dans une « boîte à outils³⁷ », pour reprendre l'expression de Claro à propos de *Mille Plateaux*, chacun puise chez Deleuze de quoi mener la contestation de cette « illusion », de ce « mensonge » ou de cette « fiction ». L'outillage deleuzien se raccorde donc à des écritures, à des thématiques, à des structures et des registres variés mais qui délimitent toutefois des zones de convergence : le choix de dispositifs dialogiques et polyphoniques (*Des Châteaux qui brûlent*, d'Arno Bertina, *Un peuple en petit*, d'Oliver Rohe...), parfois à l'intérieur d'une même voix diluée dans une longue odyssée monologique (*Zone*, de Mathias Énard) ou dans l'aventure d'un retour (*Défaut d'origine*, Oliver Rohe), pouvant donner naissance à de véritables romans de la « schize » chez Claro ou Oliver Rohe (notamment *Nous autres*). Se joue alors dans ces romans relativement indifférents à la question de l'origine et de la filiation une écriture de la métamorphose, thématisée chez Mathias Énard et Maylis de Kerangal par le motif du pont (*Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* et *Naissance d'un pont*), à la fois physique et morale, réaliste ou fantastique : celle des corps adolescents (*Corniche Kennedy*) ou des corps laborieux (*Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants*) chez Maylis de Kerangal où l'écriture de la « joie spacieuse³⁸ » dément l'opposition entre l'intériorité et le dehors, celle encore d'un « je » ouvert aux quatre vents de l'altérité chez Arno Bertina (*Anima Motrix, Je suis une aventure*). Ces identités se défont dans des récits de l'évanescence (*Plein hiver*, d'Hélène Gaudy, *La Dissipation*, de Nicolas Richard), se mettent en mouvement dans des romans de la fuite, de la « dérouté³⁹ » ou de la

³³ Oliver Rohe, *Défaut d'origine*, op. cit., quatrième de couverture.

³⁴ Stéphane Legrand, *Styx Express*, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2012, quatrième de couverture.

³⁵ Marine Landrot, « La soif de l'autre », art. cit., p. 23.

³⁶ Yann Perreau, « L'époque scénarise la violence, en même temps qu'elle scénarise le mignon. Entretien avec Bruce Bégout », *Postapmag*, 31 juillet 2017, <http://postapmag.com/horizons/pensee/bruce-begout-mort-interview/> [consulté le 13 août 2016].

³⁷ Claro, « *Rising up and rising down*. Une généalogie de la violence », art. cit., p. 78.

³⁸ Voir Jean-Louis Chrétien, *La Joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007. L'essai fait partie de la « collection » de l'écrivaine pour l'écriture de *Corniche Kennedy*.

³⁹ Arno Bertina se dit « obsédé par le terme » (Renaud Pasquier, « Espaces communs. Hétérotopies romanesques : François Bégaudeau, Arno Bertina, Philippe Vasset », in Matteo Majorano (dir.), *Tendance-*

dérive, dans la traversée d'un siècle (*CosmoZ* et *Tous les diamants du ciel* de Claro) ou d'une soirée (*Dans la diagonale*, de François Bégaudeau), dans des romans migrants qui empruntent volontiers au genre du picaresque chez Arno Bertina (*Anima Motrix*) ou Mathias Énard (*Rue des voleurs*) pour interroger à travers la figure contemporaine de l'exilé la clôture des frontières et l'impossible retranchement des identités individuelles et collectives⁴⁰. Cette « fuite en avant de l'identité lacunaire⁴¹ » emblématisée, chez François Bégaudeau, par la figure de Mick Jagger et la décennie 60 (*Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*) où beaucoup d'incultes trouvent un point de référence historique décisif, travaille, à rebours des assignations identitaires, les communautés du dissensus qui morcellent avec Rancière le discours de l'Un (*Une année en France*, de François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe), ou l'utopie du quelconque (*La Constituante piratesque*, de Mathieu Larnaudie).

Nous souhaiterions étudier ici deux œuvres emblématiques de cette poétique de la dispersion : le premier roman d'Oliver Rohe, *Défaut d'origine*, et le troisième d'Arno Bertina, *Anima Motrix*⁴². Du voyage de retour d'un exilé ayant fui la guerre civile et que les voix de son pays d'origine assaillent, à la fuite, puis l'errance à travers l'Europe d'un ministre macédonien poursuivi pour avoir assassiné des migrants dont il épouse peu à peu le sort, la porosité de l'être et des corps face au dehors ainsi que le décloisonnement des identités se donnent à lire dans des romans aux genres, aux registres et aux styles très divers mais travaillés par une affinité que leurs auteurs ont eux-mêmes commentée. Dans un texte écrit pour Arno Bertina, Oliver Rohe affirme ainsi que leurs deux œuvres ont « en partage » « la révocation de l'identité⁴³ », les englobant ainsi dans un programme créatif commun, dont témoigne encore la formule de Novalis « Un homme parfait est un peuple en petit », qui passe

présent. Variations critiques sur la littérature de l'extrême contemporain, Bari, B.A. Graphis, « Marges Critiques / Margini critici », p. 200.^[1]_[SEP]

⁴⁰ À propos du personnage principal de son roman, Mathias Énard déclare : « Et finalement je pose la question de son identité : comment son identité vient d'un parcours. Elle est multiple et n'est pas résumable à une nationalité ou une origine. C'est ce qu'il dit au tribunal, à la fin du livre [...]. Si le livre est très contemporain, c'est aussi pour ça : je pense que la façon que l'on a de se construire soi-même a beaucoup changé. On peut se revendiquer de choses qui ne sont plus nécessairement du territoire où l'on se trouve. D'autant plus si on est migrant. On peut aussi se trouver beaucoup plus d'affinités avec un pays d'origine qu'on n'a pas connu. Tout cela est très mobile. Et ce qui m'intéressait, c'était justement d'explorer ces identités mixtes : ce que cela donne pour la langue, les façons de s'exprimer, comment on est finalement le fruit de nos rencontres, de notre parcours, de petites choses qui s'accumulent en nous et finissent par faire ce que l'on est au moment où l'on parle. » (Thierry Guichard, « Dossier : Mathias Énard, le rêve de Babel », art. cit., p. 21).

⁴¹ François Bégaudeau, *Un démocrate : Mick Jagger (1960-1969)*, op. cit., p. 65.

⁴² Aurélie Adler avait engagé ce travail de comparaison dans son article « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », art. cit., p. 83-93.

⁴³ Oliver Rohe, « Pratique du soupirail », art. cit., p. 90.

de bouche en bouche et de texte en texte⁴⁴ comme le sésame de ce projet collectif. Leur affinité posturale, co-construite par les discours critique et médiatique, se manifeste dans le jeu d'entre-citations et de commentaires réciproques de leurs œuvres respectives⁴⁵, ainsi que dans la conduite de projets communs à l'intérieur ou en dehors du collectif Inculte⁴⁶. Après une analyse détaillée d'*Anima Motrix* et de *Défaut d'origine*, nous montrerons que le collectif apparaît pour ses auteurs comme une façon de prolonger dans le champ littéraire cet éloge de la dispersion et des identités mobiles en jeu dans leurs œuvres en questionnant la fonction-auteur et le mythe de l'écrivain solitaire par la pratique des écritures à plusieurs mains.

I. *Anima Motrix* : parabole de la multitude

Anima Motrix, paru en 2006, est un jalon majeur de l'œuvre d'Arno Bertina. Si son auteur tend souvent à en faire le troisième volet d'un triptyque commencé avec *Le Dehors ou la migration des truites* et *Appoggio*⁴⁷, l'ampleur du roman et son ambition formelle en font sans doute un point de rupture dans son œuvre, dont témoigne également le passage d'Actes Sud à Verticales. Nous voudrions montrer comment ce texte, souvent décrit comme roman de l'excès, de la démesure et de la déroute, pour le personnage tout autant que pour le lecteur, est

⁴⁴ La formule sert d'épigraphe à *Nous autres* et de titre au troisième roman d'Oliver Rohe, *Un peuple en petit*. Elle se retrouve dans les livres d'Arno Bertina (voir par exemple Arno Bertina, *La Borne SOS 77*, avec Ludovic Michaux, Paris, Le Bec en l'air, 2009, p. 45) et ses articles (voir par exemple Arno Bertina, « Le commun des poètes », art. cit., p. 552).

⁴⁵ Comme en témoigne le texte « Pratique du soupirail » d'Oliver Rohe ou ses déclarations au *Matricule des Anges* sur leur relation (« Très honnêtement, Arno a été un type déterminant dans ma vie, ne serait-ce que pour les indications de lectures qu'il m'a données, avec une très grande générosité toujours », Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 19) et leurs œuvres respectives (« Je comprends très bien le mouvement que fait Arno et pourquoi il le fait et pourquoi c'est réussi, mais moi je m'arrête au seuil de la joie », *Ibid.*, p. 24). Arno Bertina lui fait une place dans la notice biographique qu'il compose pour l'ouvrage collectif qui lui est consacré : « Oliver Rohe vient à Rome fêter la fin de l'année, par exemple, et c'est – à un an près – le début d'une amitié infiniment précieuse » (in Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina*, op. cit., p. 148).

⁴⁶ On peut penser en particulier à *Une année en France*, co-écrit avec François Bégaudeau, à l'adaptation radiophonique des *Démons* de Dostoïevski pour France Culture diffusée en automne 2015, à certains articles écrits en commun sur l'actualité (« Richard Millet dans le RER », art. cit.) ou sur Claude Simon (« Arbitrer l'opposition Faulkner/Dostoïevski », *Cahiers Claude Simon*, n°12, 2017, <http://journals.openedition.org/ccs/1091> [consulté le 10 mars 2018]). Les deux auteurs mènent également, avec Mathieu Larnaudie et Emmanuel Ruben, un projet collectif autour du quartier du Blosne à Rennes, dans le sillage d'une résidence au Triangle (voir chapitre 4).

⁴⁷ « *Le Dehors*, *Appoggio* et *Anima Motrix* forment une sorte de triptyque. Les personnages se donnent la main les uns les autres. *Le Dehors* raconte l'échec de deux personnages à sortir de leur vie, *Appoggio* c'est l'histoire de quelqu'un qui se débat sans succès, *Anima Motrix* est l'histoire de quelqu'un qui arrive à passer de l'autre côté du miroir. Le triptyque fait donc le parcours d'un accomplissement personnel » (Thierry Guichard, « Dossier : Arno Bertina nous met hors de nous », art. cit., p. 18).

fortement travaillé par le genre de l'apologue qui en fait aussi une « fable de la disparition⁴⁸ », pour reprendre une expression de Dominique Rabaté, et une parabole de la multitude.

1. Immunité : la concaténation des clôtures

Anima Motrix commence à une frontière, peu après que la voiture et son occupant traqué ont passé un tunnel sur lequel on peut lire « *Confino dello stato*⁴⁹ », qui résonne pour le narrateur comme le « *finis terrae* des cartographes » (*AM*, p. 11). Car c'est sur la frontière que se jouera le roman, à la fois zone de clôture traversée de murs et de barbelés qui focalisent les angoisses identitaires de l'époque et point de passage, lieu symbolique de l'entre-deux et de la métamorphose. La frontière est aussi celle de l'espace sauvage et de l'espace civil que le narrateur, ancien ministre macédonien, a franchi en faisant assassiner des migrants, l'obligeant à la fuite. Cette ligne de séparation gardée par Diane dans la mythologie romaine fait du personnage principal un nouvel Actéon, ce chasseur transformé en cerf par la déesse qui, pour le punir de l'avoir surprise nue, met ses propres chiens à ses trousses. Dès lors, le roman se donne à lire dans sa première partie comme un roman de la fuite pour ce personnage traqué par des molosses numériques, toute une meute digitale rendant sa cavale vaine. Épié par les caméras de surveillance, tracé par son téléphone portable, guidé par les recommandations invasives de l'ordinateur de bord et de son GPS, le narrateur ne peut échapper à l'hypermnésie numérique d'un monde devenu « l'homme qui ne peut oublier » et dont la mémoire est un nouveau « monstre froid » (*AM*, p. 148). Les dispositifs de contrôle et de traçage pénètrent les corps de plus en plus profondément, du téléphone portable se faisant « membre fantôme » (*AM*, p. 12), aux logiciels de reconnaissance faciale qui réduisent le visage à une « suite logique » (*AM*, p. 38) et, plus tard dans le récit, aux tests osseux effectués sur les migrants, ultime étape des sociétés de contrôle qui « ne te mettent plus seulement à nu, [mais] vont au-delà de la peau » (*AM*, p. 274). Le motif de la voiture dit cette tension entre la fuite et son impossibilité, en tant qu'elle est à la fois l'instrument de son échappée et un « habitacle⁵⁰ » pour ce « corps dans l'espace de la voiture coulé » (*AM*, p. 31), la postposition du participe lestant en fin de phrase cette échappée engluée.

L'habitacle est aussi la métaphore d'une conscience elle-même enfermée dans la boucle de l'obsession et traquée par la mauvaise conscience. Le téléphone portable en vient à

⁴⁸ Voir Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, Québec, Tangence éditeur, « Confluences », 2015, p. 72.

⁴⁹ Arno Bertina, *Anima Motrix*, *op. cit.*, p. 11. Désormais abrégé en *AM*.

⁵⁰ Le terme est répété à de nombreuses reprises dans cette première partie.

saturer l'espace mental du narrateur obsédé par un film de vingt-quatre secondes où il croit reconnaître sa compagne coucher avec un autre homme. Cette boucle vidéo colonise ainsi l'espace textuel et devient « la vraie mesure du temps » (*AM*, p. 21) et de l'espace⁵¹. Dans ces fuites, surdéterminées par le mythe d'Actéon, se mêlent indistinctement la meute, fantasmée ou non, des policiers qui le suivent, et celle métaphorique des « bêtes de l'imagination » (*AM*, p. 50), des images, de la jalousie et de la mauvaise conscience vis-à-vis des migrants assassinés :

La mauvaise conscience coule, c'est du sable ou de l'eau sous une porte, entre les doigts, résultant d'une opération de police, cette mauvaise conscience – ils ont pris le contrôle de mon cerveau exactement comme ils ont piraté ou infecté l'ordinateur de la voiture pour m'amener à rouler dans la direction qu'ils ont choisie (*AM*, p. 93).

Infiltration, infection, piratage : l'analogie entre son obsession et les dispositifs de contrôle est ici clairement explicitée et crée dans le récit une homologie des paranoïas, à la fois individuelles et collectives.

La paranoïa du narrateur se manifeste durant sa fuite par l'interprétation délirante de ce film, par l'angoisse de la traque, mais aussi par le souvenir de sa relation avec sa compagne, qu'il faisait suivre par trois agents de police :

Certain d'être trompé, il en venait à se surveiller lui-même (ne pas commettre de faux pas, ne pas se découvrir et ne pas faire d'erreur dans la lecture des signes). [...] Il en viendrait, spirale, à se surveiller lui-même, à se surveiller plus encore qu'il ne faisait surveiller sa femme et ses anciens amis, interprétant tout (geste ébauchés ou décisions) comme les autres le feraient, allaient le faire. Il s'est regardé faire, voilà : spectateur de sa part folle [...] (*AM*, p. 82).

Conformément au modèle des sociétés de contrôle analysées par Michel Foucault, la logique policière s'infiltré ainsi dans les relations interpersonnelles, poussant chacun à se surveiller soi-même. La paranoïa se manifeste syntaxiquement dans de larges pans du récit par l'alternance des pronoms « je » et « il » pour dire cette dissociation d'avec soi-même et le contrôle que le narrateur tente d'exercer sur lui. Elle est comme encouragée par les dispositifs technologiques, comme le système de reconnaissance du conducteur⁵² ou le verrouillage automatique des portes de voiture, par lesquels « la peur est imposée, tout le monde est au même régime : microprocesseurs, car-jacking et anxiolytiques » (p. 39). Surtout, le narrateur est la chambre d'écho d'une paranoïa à plus grande échelle, collective et étatique, façonnée par « la peur qui parcourt en même temps que lui, moi, les pays d'Europe occidentale en 2003

⁵¹ « les kilomètres sont des heures divisées en tranches de vingt-quatre secondes » (*AM*, p. 27).

⁵² *AM*, p. 16.

ou 2006 » : « Murs dressés⁵³ », « barrages » et « herses » (*AM*, p. 137) contre l'immigration, complots⁵⁴ et surveillance généralisée pour lutter contre le terrorisme, cette paranoïa d'État atteint d'autant plus la Macédoine, dont le narrateur est originaire, qu'elle est « une plaque tournante, une salle d'attente, une base arrière » (*AM*, p. 138) pour les migrants entrant en Europe et que son existence historique a toujours été contestée par ses voisins, la Grèce et l'Albanie.

La symétrie entre les fantasmes d'une conscience traquée et d'un État menacé, où les obsessions identitaires font de l'autre une menace, s'inscrivent dans le paradigme de l'immunité qui fonde, selon Roberto Esposito, « l'imaginaire » et « la pratique » « de toute une civilisation⁵⁵ ». Chez le philosophe italien, l'immunité est considérée comme l'antithèse conceptuelle de la communauté, définie selon son étymologie comme don à faire, manque et perte. L'immunité se caractériserait au contraire par un refus du risque, de l'obligation ou du souci de l'autre, comme on peut le lire dans *Communauté, immunité, biopolitique* :

Mais s'il en est ainsi, si l'idée de communauté exprime une perte, une soustraction, une expropriation, si elle ne se rapporte pas à un plein, mais à un vide et à une altération, cela signifie donc qu'elle est ressentie comme un risque, comme une menace, pour l'identité individuelle du sujet, justement parce qu'elle ouvre, ou rompt, les limites qui en assurent la stabilité et l'existence même, parce qu'elle expose chacun à un contact avec l'autre, et même à une contagion, potentiellement dangereux. C'est justement face à cette menace – mythiquement retranscrite dans tous les récits qui associent l'origine de la communauté humaine à un meurtre fondateur – que la modernité met en œuvre un processus d'immunisation, selon l'opposition paradigmatique entre *communitas* et *immunitas* ; si la première oblige les individus à faire quelque chose qui les pousse au-delà d'eux-mêmes, la seconde reconstitue leur identité en les protégeant d'une proximité risquée avec l'autre lui-même, en les soulevant du poids de tout contact, en les renfermant dans la bulle de leur subjectivité⁵⁶.

On retrouve chez Arno Bertina les signes de ces sociétés immunitaires qu'identifie Roberto Esposito, en particulier l'extension progressive du domaine médical « à tous les secteurs et à tous les types de discours de notre vie⁵⁷ », et notamment politiques et militaires. Le roman se donne ainsi, en particulier dans sa première partie, comme une traversée des dispositifs et des discours immunitaires, dont le narrateur se défera peu à peu : depuis les murs et les frontières

⁵³ Il en est question un peu plus loin dans le récit, à propos du mur construit au Mexique par les États-Unis (*AM*, p. 160).

⁵⁴ Le personnage se surprend à déclarer, à propos d'un terroriste en fuite : « Tout le monde se bat au sujet de cet homme alors que son existence n'est peut-être qu'une invention du pouvoir, pour maintenir une menace. » (*AM*, p. 42).

⁵⁵ Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique. Repenser les termes de la politique*, trad. Bernard Chamayou, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010 [2008], p. 132.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 132.

censés protéger les États d'une migration vécue sur le mode de la contagion ou de la contamination⁵⁸ jusqu'aux marques d'ironie du narrateur contre « l'hygiène des mots » qui euphémise les horreurs de la guerre par l'usage du lexique médical dans des expressions telles que « guerres propres » ou « frappes chirurgicales » (*AM*, p. 224).

Le roman est donc bien autre chose, dès l'entame, que le récit à suspense de la tentative de fuite d'un criminel. Il porte une dimension initiatique forte dont l'enjeu paradoxal est la disparition du personnage. Par là, *Anima Motrix* s'inscrit dans un pan important de la littérature des années 2000 où disparaître s'affirme comme un principe romanesque déterminant. Dans l'étude qu'il propose de cette littérature où se côtoient Sylvie Germain, Marine NDiaye, Pascal Quignard, Patrick Modiano et Emmanuel Carrère, Dominique Rabaté interprète ces gestes d'effacement comme un « signe de résistance du sujet contre la mécanique sociale⁵⁹ » et une façon « d'échapper au contrôle social dont les dispositifs quadrillent toujours plus vie publique et vie privée⁶⁰ ». Les sections 18 et 19 d'*Anima Motrix* apparaissent comme un point de bascule dans cet apprentissage où la fuite ne peut réussir qu'à condition de se fuir soi-même : le narrateur y troque sa voiture contre deux motos, véhicules allégoriques d'une mobilité qui est aussi identitaire, où la vitesse se fait joie, déprise et puissance d'arrachement à soi⁶¹, avant de s'installer dans un moulin abandonné quelque part en Italie. L'un de ses premiers gestes sera, après avoir endommagé l'ordinateur de bord de sa voiture par des coups répétés, de briser dans une meule son téléphone portable, éclatant du même coup son propre reflet dans l'écran, celui d'un moi unique et rassemblé. Le narrateur inaugure ainsi une nouvelle étape de cet apprentissage où disparaître, c'est se multiplier.

⁵⁸ Dans la première moitié du roman, le narrateur, repris par « une colère ancienne », assimile les Albanais présents en Macédoine à « un cancer, une tumeur qui grossit » (*AM*, p. 136).

⁵⁹ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, op. cit., p. 59.

⁶⁰ Dominique Rabaté, « Figures de la disparition dans le roman contemporain », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (éd.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 72.

⁶¹ « M'arracher à la puissance fixante de cette chose morte (son amour, mon amour). Ne pas m'arrêter, je ne veux pas être arrêté. L'effroi, le dégoût ne me figent pas. Pétrifié je ne veux pas, j'avale la pétrification, je digère la peur, je digère ce que j'ai vu, ces bras qui me restent en travers de la gorge et ces petits cris qui m'ont eu à l'étouffée. Je suis libre, je suis en mouvement, je quitte ce lieu, je ne laisse pas le paysage se refermer sur moi comme j'espérais quand je voyais des vagues gelées face aux collines et moi au bord ou en retrait de ça, corne d'abondance les champs, le paysage musculeux je ne sais pas comment décrire, faire courir, le besoin de marcher, c'était cela, le ressenti léger... » (*AM*, p. 120).

2. *Communauté (1) : le roman au moulin, l'identité à la meule*

L'épisode du moulin (sections 18 à 31), où vit pendant une centaine de pages le narrateur avec le personnage du Chinois, rencontré par hasard, ouvre au roman l'espace du conte et, avec lui, la possibilité d'une métamorphose. Endroit archaïque et retiré, « se trouvant sur un sentier abandonné » (*AM*, p. 122) précédé d'un « panneau devenu illisible avec le temps » (*AM*, p. 122), il permet au récit d'échapper aux dispositifs de traçage, aux bornes temporelles et spatiales du récit et de constituer un tiers-lieu générique propice à l'intensification du merveilleux. « [L]a nuit dans la forêt » (*AM*, p. 168) où le narrateur mène ses virées convoque ainsi tout cet imaginaire surnaturel « comme des essaims de conte pour enfants » (*AM*, p. 168). C'est entouré de « géants » et d'un « cortège de nains et de sylvains » (*AM*, p. 176) que le personnage se réveille d'un de ses évanouissements, après une chute. Le Chinois, dont la désignation dit bien la dimension archétypale, complète le personnel narratif du conte et intègre le schéma actantiel comme adjuvant, voire comme mentor du narrateur, à qui il enseigne toutes sortes de connaissances sur la nature (ses fruits, ses bruits) qui les entoure⁶². Il semble guider la (dé)formation du narrateur dans ce moment initiatique symbolisé par le moulin lui-même, comme lieu de broyage et de transformation.

L'initiation oscille entre exercices d'observation et construction d'images-repères, pour le narrateur, mais aussi sans doute pour le roman et le lecteur. Les leçons d'observation sont d'abord botaniques :

Il ne communique pas avec la nature : il me montrera des courges difformes, des potimarrons énormes et des aubergines tordues, il me les montrera toujours comme des choses stupéfiantes, avec dans les yeux un effroi que l'habitude et les saisons n'auront pas tempéré. Des tomates d'un rouge profond, striées, creusées de rides ou de sillons qui laisseraient croire à des quartiers d'orange et non parfaitement rondes, dessinées au compas. Je n'avais jamais vu de légumes capables d'une telle puissance. La puissance contre la forme – voilà pourquoi l'effroi malgré la connaissance (*AM*, p. 167).

Dans cette scène d'enseignement, l'invitation au difforme annonce les métamorphoses, y compris physiques, que l'épisode du moulin intensifie. Surtout, elle semble constituer un modèle du roman lui-même, résumé par la sentence « la puissance contre la forme », qui rappelle l'exigence bertinienne d'une littérature baroque⁶³ et rabelaisienne, jubilante et burlesque⁶⁴. « [L']effroi malgré la connaissance » y apparaît comme le pendant exactement

⁶² Voir *AM*, p. 184-185.

⁶³ Voir par exemple Arno Bertina, « Quelque chose de baroque », in Matteo Majorano (dir.), *Chercher la limite : écritures en tension*, Bari, B.A. Graphis, « Marges critiques / Margini critici », 2008, p. 22-30.^[1]

⁶⁴ La définition de cette littérature est l'enjeu de *La Déconfite gigantesque du sérieux*, petit récit à vocation manifestaire publié en 2004 (Arno Bertina, *La Déconfite gigantesque du sérieux*, op. cit.).

symétrique de la sentence et emblématise le rapport du lecteur à cette littérature-aubergine où la constitution d'un savoir de la fiction est émaillée d'accidents, de heurts et de surprises. C'est à une autre observation, ornithologique cette fois, que s'exerce le narrateur tout au long de la séquence :

Je lève les yeux, les envoie chercher au-dessus des branches, à la rencontre de l'essaim, de la bande, de la colonie. Ils sont plusieurs centaines, plusieurs milliers à voler dans la plaine à l'aplomb de la rivière dans le couchant. Chaque soir je monte les observer en haut du champ et les retrouve qui virent, vrillent et vertigent, procédant par effondrements successifs quand ils dévient, se détachent et se disloquent avant de se relever et de resserrer les rangs et ça ressemble alors à une tornade, une colonne torse ou hélicoïdale qui s'évaserait vers le ciel, éclatée, avant qu'ils ne fondent à nouveau puis freinent et furètent, indécis, jusqu'à se figer. Inlassablement. Des heures durant la même mobilité. C'est comme de l'eau cet axe noir. Ça pourrait être un essaim de mouches ou bien d'abeilles – de tout ce qui est animé, rien sans doute n'est capable de tels effondrements, et de se reformer ainsi. Comme une feuille de papier tantôt dans l'épaisseur – et invisible alors –, tantôt rectangle blanc couvert de signes noirs [...] (AM, p. 186).

Cette image de la nuée est le cœur d'un motif qui parcourt tout le roman. Elle complète ainsi l'observation frustrée d'un essaim de mouettes au début du roman, dont la « facilité me renvoie à tout ce que je n'arrive pas – » (AM, p. 36) déclare le narrateur, qui achève en quelque sorte cette phrase suspendue par la contemplation des étourneaux au moulin. Elle annonce aussi la fin du roman qui voit le narrateur être emporté « dans une colonne d'oiseaux » (AM, p. 411). La nuée fournit, aux dires mêmes de l'auteur, « une sorte de modèle, une ambition de vie⁶⁵ pour le narrateur, pour le roman (« Comme une feuille de papier ») et pour le lecteur⁶⁶. L'exercice répété « chaque soir » (AM, p. 186) approfondit chez le personnage un tremblé identitaire qui se dit par l'hypotypose, rythmée par plusieurs énumérations verbales dynamisées, à l'attaque, par des effets d'allitération en « v » (« virent, vrillent et vertigent »), en « d » (« dévient, se détachent et se disloquent »), en « r » (« se relever », « resserrer les rangs », « ça ressemble ») puis en « f » (« avant qu'ils ne fondent à nouveau puis freinent et furètent, indécis, jusqu'à se figer »), figurant à la fois la vitesse et la mobilité de cette communauté insaisissable.

C'est sans doute dans cette image que s'exprime le plus clairement l'affinité intuitive d'*Anima Motrix* et de l'œuvre d'Arno Bertina avec la philosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, signalée à l'auteur par Mathieu Larnaudie et François Bégaudeau⁶⁷. Car cette

⁶⁵ Philippe Barrot, « Adopter des formes sans rester prisonnier d'elles. Entretien avec Arno Bertina », *La Quinzaine Littéraire*, du 1 au 15 octobre 2006, p. 7.^[1]_{SEP}

⁶⁶ Voir notamment Estelle Mouton-Rovira, « Lire comme un “essaim d'étourneaux” : expérience de la déroute et mise en scène de l'interprétation chez Arno Bertina », in Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina, op. cit.*, p. 80-87.

⁶⁷ Voir Arno Bertina, « À l'insu de mon plein gré ou Deleuze est une fleur », art. cit.

poétique de l'essaim n'est pas sans rappeler la notion de meute telle qu'elle est décrite dans le plateau « Un ou plusieurs loups ? » de *Mille Plateaux*. Le rêve de Fanny, à partir duquel les deux philosophes déploient leur concept, est rapporté dans des termes assez proches de ceux du narrateur :

« Ma position n'est pas facile à conserver, elle est même très difficile à tenir, car ces êtres remuent sans arrêt, leurs mouvements sont imprévisibles et ne répondent à aucun rythme. Tantôt ils tournoient, tantôt ils vont vers le nord puis brusquement vers l'est, aucun des individus composant la foule ne reste à la même place par rapport aux autres. Je suis donc moi aussi perpétuellement mobile ; tout cela exige une grande tension, mais me donne un sentiment de bonheur violent presque vertigineux ». C'est un très bon rêve schizo. Être en plein dans la foule, et en même temps complètement en dehors, très loin : bordure, promenade à la Virginia Woolf (« jamais plus je ne dirai je suis ceci, je suis cela⁶⁸ »).

S'il y a un « devenir-animal⁶⁹ » du narrateur dans *Anima Motrix*, il est à chercher sans doute davantage dans sa position vis-à-vis de la meute et l'agencement qu'il trame avec et à l'intérieur d'elle, que dans le mimétisme de ses métamorphoses⁷⁰. Le « bonheur violent presque vertigineux » du rêve de *Mille Plateaux* réside, comme dans *Anima Motrix*, dans cette mobilité, celle de la meute et celle du narrateur par rapport à elle. Ce dernier se met ensuite à poursuivre les étourneaux sur plusieurs kilomètres à travers la forêt⁷¹, restant à la fois, comme Fanny, à l'extérieur de la nuée et « au milieu de ces noms qui flottent ainsi, et ces oiseaux, tous ces oiseaux qui volent, mais sans papiers ou bague à la patte » (*AM*, p. 183). Si bien que cette échappée identitaire dans l'essaim, hors des logiques policières (« sans papier ou bague à la patte »), est une forme politique pensée, comme l'est la meute chez Deleuze et Guattari, à partir de l'animalité⁷². Contrairement à la notion de masse⁷³ qui, chez les deux philosophes,

⁶⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, op. cit., p. 42.

⁶⁹ Chloé Brendlé mentionne cette hypothèse dans son article « “Un étrange peuple de fantômes” : défigurations et figures de la communauté dans trois récits d'Arno Bertina, *Le Dehors ou la migration des truites* (2001), *Anima Motrix* (2006), *La Borne SOS 77* (2009) », in Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina*, op. cit., p. 52.

⁷⁰ Un corps animal semble se substituer peu à peu dans le chapitre à son corps, comme l'indiquent les termes de « babines » (*AM*, p. 159) ou de « patte » (*AM*, p. 169).

⁷¹ C'est peut-être là un point de séparation avec le nomadisme de Deleuze et de Guattari qui tend à l'immobilité apparente, par le déploiement d'agencements, là où la métamorphose ne peut se faire, chez Arno Bertina, sans la dépense d'un corps carnavalesque : « Faut-il un nomadisme plus profond que celui des croisades, celui des vrais nomades, ou bien le nomadisme de ceux qui ne bougent même plus et qui n'imitent plus rien ? Ils agencent seulement. » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, op. cit., p. 35). C'est le sens de la remarque faite par François Bégaudeau à Arno Bertina à propos de *Je suis une aventure* : « À ce sujet là, François Bégaudeau – qui m'a beaucoup parlé de *Je suis une aventure* – m'a dit une chose intéressante : “Dans *Je suis une aventure* il y a peut-être trop de déplacements pour les devenirs que tu cherches à raconter” et il a cité Deleuze, une phrase magnifique : “Il faut rester calme pour ne pas effrayer les devenirs”. Je ne connaissais pas cette phrase, je l'ai trouvée fantastique, appliquée à une critique de *Je suis une aventure* » (Benoit Vincent, « Entretien avec Arno Bertina », art. cit.).

⁷² Cette politique de l'animalité semble s'inscrire, chez Arno Bertina, à la croisée de l'héritage de l'apologue, où l'animal peut servir de miroir à l'homme, et du développement récent des *animal studies* qui

délimite et exclut, la meute se définit par sa bordure, chaque individu, à l'image du narrateur et des étourneaux dans cet extrait, modifiant sans cesse sa distance au groupe, restant à son bord sans qu'on lui assigne une position identifiée et définitive. Par là, la foule que la meute ou que l'essaim composent est un espace de multiplicités et d'agencements qui défont l'unité et l'unicité du « je » :

« Où suis-je ? » me demandais-je à haute voix en tournant sur moi-même les yeux fixés sur l'essaim d'oiseaux qui menaçait à la verticale comme un ciel prêt à s'effondrer – mais il continue de se déployer et de se reformer étroitement noir et cylindré, colonne de vents furieux. (AM, p. 187)

[...] mais je ne sais pas où je suis, ni où ils vont [...] (AM, p. 190)

Cette insistante question « où suis-je ? », qu'il faut entendre d'abord comme un « où est "je"⁷⁴ ? », se pose au regard de la nuée après laquelle court le narrateur et montre la déprise joyeuse et stupéfaite de ce moi en mille morceaux, contemplant et agençant sa dispersion dans l'essaim d'étourneaux. « Mes personnages sont toujours sur une ligne de fuite⁷⁵ » déclarait Arno Bertina dans un entretien à *Libération*, reprenant, explicitement cette fois, un concept deleuzien. La ligne de fuite est en effet une composante essentielle de la micro-politique de Deleuze et Guattari, pour qui, « individus ou groupes, nous sommes tous faits de lignes⁷⁶ ». Elle est une ligne de rupture avec les autres lignes qui nous traversent, en particulier ce que les deux philosophes appellent la ligne « à segmentarité dure⁷⁷ » qui nous décompose binaires⁷⁸ selon des dispositifs de pouvoir, étatiques ou non. La ligne de fuite est, quant à elle, une ligne de déterritorialisation radicale qui échappe à de telles machines binaires par les devenirs qui la constituent. Au-delà de la fuite réelle du personnage au début du roman, c'est bien cette déprise identitaire, cette meute ou cet essaim qui fondent la reprise du concept du philosophe pour qui fuir, comme il l'écrit dans *Dialogues*, « c'est aussi bien faire fuir, pas

interrogent l'animalité selon une approche interdisciplinaire pour penser la place de l'animal au sein des sociétés humaines sur un plan moral, politique, juridique et artistique notamment.

⁷³ La notion est empruntée au livre d'Elias Canetti, *Masse et puissance* (1960). La position de masse est, chez Deleuze et Guattari, paranoïaque, tandis que la position de meute serait schizophrénique, le passage de l'une à l'autre illustrant d'une certaine manière les deux parties du roman d'Arno Bertina.

⁷⁴ « Question qui porte autant sur le "je" que sur le lieu où il se trouve. Où est-ce que je suis "je" ? Dans quel endroit est-ce que j'arrive à exister, sous une forme ou sous une autre (homme, courge ou petit oiseau) ? » (AM, p. 192)

⁷⁵ Éric Loret, « Figures implorées », art. cit.

⁷⁶ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 151.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ Dans *Dialogues*, Gilles Deleuze donne plusieurs exemples de ces binarités : « Machines binaires de classes sociales, de sexes, homme-femme, d'âges, enfant-adulte, de races, blanc-noir, de secteurs, public-privé, de subjectivations, chez nous-pas chez nous » (*Ibid.*, p. 155) ou encore « la famille-la profession ; le travail-les vacances ; la famille-et puis l'école-et puis l'armée-et puis l'usine-et puis la retraite » (*Ibid.*, p. 151).

forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau⁷⁹ ».

Dans ce petit conte deleuzien, la fuite est bien un « faire fuir ». Ça fuit, chez le narrateur gagné par l'informe, engagé dans un devenir monstrueux où se trame un « je » pluriel et dispersé. Les blessures et les accidents du récit transforment le narrateur en un mutant au corps difforme. Sa blessure à la jambe, qui semble gagner tout à la fois le pied⁸⁰, le genou⁸¹ et le mollet, enfle démesurément, presque magiquement lors de l'épisode du moulin, jusqu'à former ce « mollet métamorphique » (*AM*, p. 187) qui est comme un nouveau membre. Les virées dans la forêt provoquent aussi deux bosses au front (*AM*, p. 209) chez le narrateur et plusieurs blessures localisées dans la bouche. Une branche lui traverse le larynx durant plusieurs sections⁸² et une chute fait tomber l'une de ses dents :

[...] je me suis regardé tout à l'heure dans le bout de miroir que tu as placé à côté de la fenêtre : le trou noir rend la canine impressionnante, on ne voit plus qu'elle est c'est un peu comme si des crocs étaient en train de me pousser – j'étais cornu déjà – tandis que je perds du sang, me vide, me purge. Comme si des crocs étaient en train de me pousser à naître une seconde fois, entouré de fées d'un genre étrange [...] (*AM*, p. 177).

Ce qui se joue dans cet épisode, c'est la constitution d'un corps carnavalesque ou « grotesque », tel que l'a analysé Mikhaïl Bakhtine dans l'œuvre de Rabelais⁸³, c'est-à-dire d'abord défini par ses excroissances (membres enflés, bosses, érections⁸⁴) et ses trous, comme lieux de contact avec d'autres corps et avec le monde, par où « il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps⁸⁵ ». Ce corps glouton, comme l'est

⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰ La première blessure intervient pendant la fuite du personnage en voiture (*AM*, p. 30).

⁸¹ « Lorsque je me suis réveillé (le lendemain ? le surlendemain ?), mon genou gauche était endolori. Je soulève la couverture et le découvre gonflé, rouge. Compare les deux : le gauche a doublé de volume et je ne peux presque pas bouger le pied. La peau tendue comme une outre pleine, rouge. [...] Sous le genou il y a comme un sac à l'intérieur, qui enflé et pousse la chair. Hors de lui » (*AM*, p. 153).

⁸² À partir de la section 29 (*AM*, p. 193).

⁸³ Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 1982 [1965].

⁸⁴ Le réveil en érection du narrateur durant l'épisode du moulin semble signaler chez lui un retour de la force vitale, renforcé dans l'extrait par le pépiement des oiseaux qui symbolisent dans la séquence cette vivification de l'être : « Ces oiseaux encore à l'aube vers quatre heures comme hier avant le crépuscule, quand la plupart nourrissent. Un œil ouvert, tour de la pièce bleu sombre. Au bout du lit un sexe érigé – le mien c'est vraisemblable. Depuis combien de temps n'ai-je pas vu mon sexe en érection je n'en sais rien. Quelques jours ? Les oiseaux piaillent dehors » (*AM*, p. 182).

⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 315. On peut citer également : « Tous ces excroissances et orifices sont caractérisés par le fait qu'ils sont le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde, où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques » (*Id.*).

le roman absorbant les genres du conte, de l'apologue et du mythe fait du narrateur un « ogre » (AM, p. 135) ou un « géant » (AM, p. 240) dévorant les bruits, les images, les saveurs du monde qui l'entoure, en transformant chacune de ses zones en orifices, à l'instar de ses pieds :

Et j'étais en rêve émerveillé d'avaler le monde par là qui n'était pas un orifice, où le corps n'était pas ouvert croyais-je. (AM, p. 218)

Il dessine cet « autre corps », ce « corps sans organe » dirait Deleuze⁸⁶, où excroissances et orifices sont le laboratoire d'une puissance de vie et de métamorphose qui bouscule la distribution de l'organisme et des règnes, faisant d'une branche fichée dans la gorge un « avant-bras » (AM, p. 193) et de son mollet, embarqué dans une frénésie métamorphique circulant de l'animal au végétal, « une énorme courge bistre pareille à une corne ou un sabot » (AM, p. 188). Le narrateur est ainsi pris dans un double flux d'absorption du monde et de crevaisson du moi (« me vide, me purge ») qui le rend plus « léger » (AM, p. 197), débarrassé de « quelque chose comme une âme un fantôme [qui a pu] s'envoler » (AM, p. 197). Ce qui fuit ainsi est sans doute ce moi racorni et paranoïaque et ce corps frustré troqué contre un corps grotesque, activant logiquement toute une isotopie de la renaissance qui traverse l'épisode⁸⁷. Le déchirement du corps est aussi une ouverture du moi, comme si le passage de l'immunité à la communauté, de l'être barricadé, enfermé « dans une sorte de cage, ou d'armure⁸⁸ » à « cette façon qu'a l'existence de s'ouvrir à ce qui est à l'extérieur d'elle-même⁸⁹ », pour reprendre les termes de Roberto Esposito, nécessitait pour s'accomplir, une blessure ou une infection, antidote paradoxal de l'immunité.

Si ces trouées se localisent en particulier dans la bouche, lieu décisif du « corps grotesque » bakhtinien, c'est sans doute que se met en place dans cet épisode la capacité de la

⁸⁶ Le corps sans organe est une autre notion essentielle de la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, connexe aux concepts de meute ou de ligne de fuite et participant de cette pensée de la multiplicité. Il est ainsi défini dans *Mille plateaux* : « Un corps sans organes n'est pas un corps vide et dénué d'organes, mais un corps sur lequel ce qui sert d'organes (loups, yeux de loups, mâchoires de loups ?) se distribuent d'après des phénomènes de foule, suivant des mouvements brownoïdes, sous forme de multiplicités moléculaires. Le désert est peuplé. C'est donc moins aux organes qu'il s'oppose, qu'à l'organisation des organes en tant qu'elle composerait un organisme. Le corps sans organes n'est pas un corps mort, mais un corps vivant, d'autant plus vivant, d'autant plus grouillant qu'il a fait sauter l'organisme et son organisation (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux, op. cit.*, p. 43).

⁸⁷ Depuis ces crocs qui poussent à « naître une seconde fois » aux bosses qui rendent « son front sensible comme une gencive de bébé déchirée par les premières dents » (AM, p. 218).

⁸⁸ Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique. Repenser les termes de la politique, op. cit.*, p. 136.

⁸⁹ *Id.*

voix narrative à s'élargir⁹⁰ et à accueillir dans un moi sans frontières d'autres vies que la sienne. « I'm an american chess player » (*AM*, p. 146), « Je m'appelle Curzio Thomsen » (*AM*, p. 159), « Je m'appelle Slavo Smith » (*AM*, p. 164) : il n'y a pas que le mollet du narrateur qui enfle, c'est tout son être qui se peuple de nouveaux récits et de nouvelles vies dans une métamorphose indistinctement physique et mentale. Son corps éclate, se troue, se déchire, tout comme son moi, « première personne [...] plus que jamais de convention » (*AM*, p. 144), « coquille vide à habiter », « gibecière » (*AM*, p. 145) remplie de la nature qui l'entoure mais aussi des projections imaginaires qu'elle génère. En récitant à la première personne, comme habité, les vies de Bobby Fischer, Curzio Thomsen ou Slavo Smith qui ont réussi à échapper aux dispositifs de contrôle et de répression de leur époque par l'évasion, la fuite ou la clandestinité, le narrateur mêle dans un même geste les deux hémisphères de la fuite, comme échappée hors de ces dispositifs mais aussi hors de soi. Ces exercices d'identification, auxquels le narrateur s'astreint dans de longues tirades sous les yeux du Chinois, sont autant de tentatives de désubjectivation par où le « je » fuit. Excédé par les réticences de son compagnon, il pousse le jeu jusqu'à un emballement biographique faisant exploser les frontières spatiales et temporelles de son existence :

Ma vie bien bornée hein ?... C'est ça ?... Né en 1960, mort soixante-dix ans plus tard ?... Qui font 2030. Que veux-tu que je te dise, c'est ton imagination qui pose problème, qui te limite. Tu vois la taille de ce pied que tu n'arrives pas à ramener à sa forme initiale ?... Je suis né en 1817 sur les hauteurs de Tananarive, Madagascar. [...] Puis j'ai failli être arrêté lors d'une opération des polices française et italienne qui visait à démanteler une branche d'Al-Qaeda dont les six autres membres ont été pris et envoyés à Guantánamo. (*AM*, p. 165)

Cette joie de la dispersion, secondée dans le récit par l'alternance du présent et du passé simple, est le renversement heureux de la grammaire paranoïaque du personnage, dont il se libère précisément en creusant le « il » à l'intérieur du « je ». Contagieuse, elle gagne le roman lui-même à la fin de l'épisode du moulin. Déjouant la linéarité du récit, l'intrigue et le personnage se dédoublent durant plusieurs sections dans un dispositif en arborescence marqué par un changement de numérotation (30.1, 31, 31.1, 30.2...). Ils s'évaporent en deux récits parallèles partant de deux possibles narratifs divergents :

Dans le champ allongé, la tête ne me tournait plus. Je me suis levé. (*AM*, p. 200)
Dans le champ allongé, la tête ne lui tournait plus – alors il voulut se lever [...] mais au lieu de ça une douleur fulgurante le fit crier, jeté à terre par l'impression que les chairs se déchiraient. (*AM*, p. 207)

⁹⁰ « Comment peux-tu vivre ailleurs si dans ces collines, au milieu de la forêt, ta voix devient celle, tout à coup d'un corps mesurant plusieurs hectares, plantés d'arbres, au relief escarpé, une rivière, des ruisseaux, des baies, du gibier... Ailleurs ta voix n'a pas l'extraordinaire – une voix normale, qui tient corps » (*AM*, p. 135).

L'épisode du moulin apparaît donc comme un point de bascule du récit, un petit conte initiatique deleuzien où le roman commence à rejoindre la leçon que Dominique Rabaté identifie dans les récits de disparition :

Apprendre à être sous le mode de l'évanescence de soi : telle pourrait être la mission paradoxale que j'entrevois dans ces fables de la disparition. Aller d'une identification provisoire à une autre, sans fixer aucune identité assurée, dans le jeu mobile des projections imaginaires⁹¹.

Cette oscillation permanente des identités permet peut-être de dialectiser le constat qu'il fait d'une quête de marginalité essentiellement solitaire dans ces récits-là :

Mais cette marginalité n'a d'ailleurs plus rien de l'aura qui l'entourait pendant les années 1960-1970. Elle ne relève plus d'une solution politique collective. Elle n'est pas un modèle, mais un trajet purement singulier qui fait passer à la limite⁹².

Si cette marginalité épouse bien dans le récit un parcours individuel, elle ouvre aussi un espace où les frontières de l'être se dissolvent, où l'hospitalité du moi s'étend à d'autres vies, jusqu'à rejoindre, après cet apprentissage nécessaire, la trajectoire collective des migrants dans la dernière partie du récit.

3. Communauté (2) : roman-migrant, roman-nomade

Sans voiture ni moto, le narrateur quitte son moulin à pieds, inaugurant à partir de la section 31 une nouvelle partie du récit et une nouvelle étape de son dénuement qui est aussi un peuplement. Le genre du conte s'estompe, comme s'il n'avait été qu'une halte de ce roman picaresque qui reprend la route : la traversée de l'Italie débute, qui est aussi une traversée des espaces sociaux, d'une soirée en centre d'accueil à Rome à la fête huppée à Bari en compagnie de la Duchesse, une ancienne amie du narrateur. Mais cette partie se présente avant tout comme l'exploration d'une géographie migrante. De Rome à Foggia, le narrateur en vient à ressembler de plus en plus aux clandestins qu'il côtoie, qu'ils soient saisonniers agricoles ou vendeurs à la sauvette. « [V]agabond » (*AM*, p. 130) à pieds, sans toit, finissant même par égarer ses papiers (*AM*, p. 254), le narrateur parvenu à ce degré de dénuement s'ouvre un espace romain qui est comme l'envers du parcours touristique de la capitale⁹³. Son errance dévoile dans les replis et les recoins de la ville la société des migrants. Elle est la condition pour qu'apparaisse cet espace de visibilité. En cela, la disparition du narrateur

⁹¹ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, op. cit., p. 72.

⁹² *Ibid.*, p. 59.

⁹³ « Et ils comprennent, que je suis en train de faire le tour des lieux par lesquels on passe, à vivre dehors » (*AM*, p. 277).

permet un acte de monstration. Il est amené à rencontrer un vendeur de journaux gratuits, un « compagnon de misère » (*AM*, p. 257) enivré, un Pakistanais vendant des fleurs et surtout Xénia, une prostituée avec laquelle il se lie. La nuit surtout, ce « tour » offre le contre-jour saisissant de la capitale lumineuse et monumentale. L'obscurité semble activer tout particulièrement l'intertexte mythique et baigner le texte d'un réalisme merveilleux : guidé par Pedrag, Virgile de cette géographie clandestine, le narrateur découvre ces immigrés dormant sous les lumières orange ou faisant la queue devant le siège de la *Guardia di Finanza* pour obtenir leur permis de séjour, comme errant dans un Purgatoire en attente d'une « place⁹⁴ » au Paradis. Ce parcours se poursuit hors de Rome, dans la région de Foggia, aux côtés des saisonniers. Dans la doublure des villes italiennes, c'est ainsi tout un monde qui se dévoile, toute une société clandestine qu'explore le personnage : ses acteurs, ses métiers, ses lieux, ses trajectoires, ce qui donne parfois à ce « tour » très informé de la clandestinité une dimension de panorama ou d'enquête picaresque. Elle traduit l'achèvement de la logique narrative pour le personnage, qui « a rejoint le destin de ceux qu'il prétend exploiter » (*AM*, p. 407), en même temps que le maintien d'un écart infime, d'une distance de cet enquêteur loufoque. Le narrateur se tient ainsi sur l'asymptote d'un devenir-migrant qui se joue, comme l'a rappelé Chloé Brendlé⁹⁵, sur le mode de l'analogie ou du « comme si ». Cette ligne asymptotique est peut-être aussi une éthique, celle du narrateur et, *in fine*, de l'auteur : comme infiltré, fondu dans la masse clandestine, le personnage, en disparaissant, se peuple et ouvre un espace de visibilité aux invisibles sans engloutir leur altérité ou s'accaparer leur détresse. Cette « tentative d'approche, mais pas d'usurpation⁹⁶ », pour reprendre les mots de Chloé Brendlé, n'est pas sans évoquer la philosophie de Jacques Rancière qui place au cœur de toute subjectivation ce processus d'« identification impossible ⁹⁷ ». Dans son essai « L'inadmissible », il s'attache ainsi à « savoir comment accueillir “toute la misère du monde⁹⁸” », en référence à la célèbre formule de Michel Rocard. C'est dans la littérature

⁹⁴ Pedrag compare explicitement l'attente des immigrés à l'espoir de rejoindre le paradis : « Mais quelle place ?! Est-ce que j'ai une place ? (Il ne rit pas, il se marre.) Une place pour moi, on disait ça quand on parlait du paradis, “la place qui m'attend là-haut” » (*AM*, p. 271).

⁹⁵ Voir « “Un étrange peuple de fantômes” : [dé]figurations et figures de la communauté dans trois récits d'Arno Bertina, *Le Dehors ou la migration des truites* (2001), [Anima Motrix (2006), *La Borne SOS 77* (2009) », art. cit., p. 53.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2004 [1998], p. 213.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 199.

comme « expérience de l'inhabiter⁹⁹ », et plus précisément dans un texte de Rilke, que Jacques Rancière trouve les conditions de cet accueil :

L'expérience d'impropriété et d'exil qui lie la littérature à l'inquiétude du multiple, elle ne s'est nulle part exprimée avec plus de force que dans ces pages des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* qui sont une méditation sur l'habiter et l'inhabiter ; une méditation aussi sur l'extrême proximité et l'extrême distance qui singularisent le jeune poète étranger sans maison ni ressources dans la masse de ces autochtones sans nom ni visage qui exhibent leur souffrance à l'hôpital des pauvres et viennent se chauffer sur les banquettes du Louvre, lui font dans la rue des signes qu'il ne comprend pas et dont un exemplaire vient s'installer à ce qui est normalement la table du poète, vient y installer ce visage dont les traits commencent à se retirer, ce visage dont le quelconque bascule déjà dans l'inexistence : en bref, toute la misère du monde¹⁰⁰.

C'est sans doute dans les innombrables face-à-face comiques et pathétiques qu'*Anima Motrix* parvient à tenir et préserver cette « inquiétude du multiple », à la fois dans « l'extrême proximité » du narrateur devenu migrant et « l'extrême distance » de ce personnage inassimilé, désidentifié. Si le constat final du narrateur sonne comme la victoire d'un corps carnavalesque à l'extension et à l'appétit illimités (« Je suis géant, j'ai tout laissé entrer », *AM*, p. 396), cet écart maintenu apparaît comme sa réserve éthique. Davantage que le narrateur, c'est peut-être alors le livre qui se construit comme espace d'accueil ou d'hébergement pour ces voix, en particulier dans l'ultime partie où les délégations énonciatives se multiplient, comme l'écrit Aurélie Adler dans « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération » :

La narration suit la dynamique du passage de relais. À mesure que le narrateur a vidé le sac de ses récits de vie, ce sont d'autres personnages secondaires, en arrière-plan qui deviennent à leur tour des narrateurs de vies multiples, tombées dans l'oubli¹⁰¹.

Ainsi du « fou » (*AM*, p. 362) croisé dans le train, qui égrène la « litanie des noms, des errances et des morts anonymes » (*AM*, p. 393). Durant une dizaine de pages, elle est relayée ou traduite par le contrôleur du train qui, par sa curiosité et son empathie, semble reproduire en raccourci le parcours du narrateur. Cet emboîtement des récits rapportés (« a dit le fou m'a dit le type », *AM*, p. 364) crée une étrange dilution de l'instance énonciative entre les « je » du « fou », du contrôleur et du personnage, qui érode les démarcations syntaxiques et de ponctuation et dément ainsi la hiérarchie des narrateurs sans les confondre. Cette éthique du « comme si » est aussi sans doute celle de l'auteur qui parvient à tenir ensemble, en particulier dans cette dernière partie, la fable d'une migration identitaire heureuse et l'engagement du

⁹⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 197-198.

¹⁰¹ Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », art. cit., p. 90.

roman contre le sort réservé aux migrants, sans que le bonheur de la métamorphose n'excuse ou ne recouvre le drame collectif.

Si cette partie est peut-être la plus profuse par la multiplication des rencontres, des personnages et des déplacements, elle est aussi le moment de résolution de la fable, de sorte que sa multiplicité est rabattue sur un système de signification net, constitué de jeux d'échos avec les autres parties. Xénia succède à Arté¹⁰², emblématisant le glissement d'une relation méfiante et jalouse à une conquête de la joie et du rire. Au Pakistanais séquestré dans le coffre de sa voiture dans la première partie semble faire écho Balakh, un jeune Pakistanais, « confié » (*AM*, p. 389) à un homme pour les récoltes par le narrateur qui lui laisse l'argent qu'il lui reste, donnant à certains égards au récit la trajectoire d'un rachat. Surtout, l'intertexte mythique d'Actéon se résout par un renversement qui fait du personnage non plus celui qui est mangé par ses chiens, mais celui qui les mange :

Et ce matin encore : je me suis retourné voir et c'était un chien, plusieurs chiens. Qui me traquaient, guettaient le faux pas ou la fatigue, le moment où ils pourraient me mordre sans risquer d'être embrochés. J'ai mangé du chien, une bête qui avait peut-être la rage. Les chiens noirs qui me poursuivaient, chasseurs. Depuis quelques temps déjà, par petits bouts, je mangeais mes chiens comme ces Indiennes qui voulaient qu'Arté mange un peu de la terre battue contre laquelle elle avait buté, pour absorber ce qui avait cherché à lui nuire et devenir forte d'une autre vie en elle, augmentée de cette vie-là. (*AM*, p. 404)

Ce réseau d'images-repères (l'essaim, la meute) condense la complexité du récit dans une trajectoire dramatique et symbolique nette, du rejet à l'accueil de la multiplicité, d'une culpabilité aliénante à une mauvaise conscience ravalée. La comparaison avec le souvenir de voyage d'Arté, que les Indiennes avaient obligée à manger la terre qui l'avait fait trébucher, confirme que l'anecdote, citée à plusieurs reprises dans le récit¹⁰³, vaut leçon. Dans le massif romanesque profus d'*Anima Motrix*, ces éléments tracent la ligne épurée d'une parabole, celle de l'assassin ou du ministre devenu migrant, celle encore de l'homme devenu géant. Si l'on peut employer le terme de *parabole* ici c'est aussi que l'imaginaire chrétien affleure tout au long du roman. Outre l'intertexte dantesque, quelques scènes (le repas offert par des sœurs dans un centre d'accueil) et certaines figures (la prostituée Xénia par exemple), deux éléments nourrissent en profondeur la logique chrétienne du roman : d'une part, un itinéraire de dénuement progressif comme condition d'un perfectionnement (« les paliers que j'ai franchis », *AM*, p. 387) et d'autre part, à travers l'archéologie historique et mythique du

¹⁰² Son deuxième prénom est d'ailleurs Xénia, renforçant le parallélisme entre les deux personnages.

¹⁰³ « Arté doit manger un peu de la terre battue qui l'a fait tomber. [...] elle doit se nourrir de ce qui a voulu entamer son intégrité, et qu'elle devienne forte de cela » (*AM*, p. 179).

migrant (Ulysse¹⁰⁴, les métèques¹⁰⁵, le juif errant¹⁰⁶), ce que Chloé Brendlé décrit comme la « tentation christique ou religieuse dans la figuration du peuple en dernier homme, en résidu de l'humanité » et, précise-t-elle, « [l]'idée que l'exclu incarnerait l'humanité entière, et que le marginal dirait la vérité de la communauté¹⁰⁷ ». La chercheuse montre toutefois que cette éthique de la fraternité est mise à distance par l'ironie, la parodie et toute la dimension carnavalesque du récit¹⁰⁸. Si cette analyse permet de nuancer la lecture chrétienne d'*Anima Motrix*, elle ne l'annule pas pour autant. D'autant qu'un autre motif religieux pourrait servir de modèle au texte, un *ex-voto*, mentionné dans les sections 23 et 29, par lequel un évadé du bagne de Toulon rend grâce à Dieu pour son évasion. *Anima Motrix* serait en quelque sorte l'*ex-voto* romanesque d'une autre fuite et d'une autre grâce¹⁰⁹, laïcisée, résolument non transcendante et taillée dans les énormités du corps burlesque.

Dans *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, Dominique Rabaté pointait l'ambivalence des écritures de la disparition :

Un tel déplacement produit une figure à la fois familière et inquiétante du sujet, aux lisières d'un nouveau fantastique que la littérature contemporaine revisite chez Carrère comme chez Sylvie Germain et Marie NDiaye : le sujet y apparaît moins comme une force d'affirmation que comme une singularité vide. En cela il constitue, en même temps, une silhouette intensément romanesque (celle d'un personnage évanescant, à la limite de l'évanouissement, dans la marge) mais potentiellement porteuse d'une destruction radicale de tout projet romanesque puisque c'est aussi bien la dissolution du personnage qui s'y consomme¹¹⁰.

Anima Motrix est porteur de cette tension : la déroute narrative et formelle y est à la fois un moteur romanesque puissant et une mise à l'épreuve du lecteur. Cependant, sa quête d'informe et de dispersion (générique, stylistique, énonciative, narrative) est contrebalancée ou tempérée par la clarté de l'apologue, qui exemplifie et condense cet éloge du multiple.

¹⁰⁴ Avec *La Divine comédie*, *L'Odyssée* est l'autre intertexte majeur d'*Anima Motrix*.

¹⁰⁵ Au cours du récit, la serveuse d'un fastfood fait au narrateur une leçon d'histoire sur les métèques en Grèce antique. Voir notamment *AM*, p. 350.

¹⁰⁶ Lounès, l'un des derniers personnages rencontrés, inscrit son parcours dans la filiation de cette figure du Juif errant. Voir *AM*, p. 382-383.

¹⁰⁷ Chloé Brendlé, « "Un étrange peuple de fantômes" : défigurations et figures de la communauté dans trois récits d'Arno Bertina, *Le Dehors ou la migration des truites* (2001), *Anima Motrix* (2006), *La Borne SOS 77* (2009) », art. cit., p. 52.

¹⁰⁸ Chloé Brendlé montre par exemple comment le saut final du narrateur constitue un « dégonflement parodique » des « motifs sotériologiques du saut et de la chute » (*Ibid.*, p. 52-53).

¹⁰⁹ Le concept de grâce est au cœur de plusieurs ouvrages d'Arno Bertina, en particulier son roman suivant, *Je suis une aventure* (2012).

¹¹⁰ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, op. cit., p. 59-60.

L'exemplarité de la trajectoire du personnage et la récurrence de certaines images ou anecdotes servent ainsi de carte à ce roman-nomade¹¹¹.

II. *Défaut d'origine* : la singularité en état de siège

Dans *Défaut d'origine*, Oliver Rohe s'attache également à « la révocation de l'identité¹¹² », qu'il identifiait comme programme commun à son œuvre et à celle d'Arno Bertina. Ce premier roman à portée autobiographique n'est cependant pas l'histoire d'une fuite ou d'un départ, mais d'un retour : celui du narrateur vers le pays qu'il avait quitté quelques années plus tôt à cause de la guerre civile qui y sévissait. Le roman picaresque le cède au monologue intérieur, tout droit hérité d'une « littérature de l'épuisement¹¹³ » dont Thomas Bernhard apparaît comme la figure inspiratrice. Mais dépouillée des atours du romanesque et de la fable, la voix narrative semble se donner à lire comme un champ de bataille où la singularité est à la fois à combattre et à préserver, façon peut-être de figurer l'entrée paradoxale d'Oliver Rohe dans le champ littéraire.

1. *Oublier, trahir, dissoudre*

« Personne n'est singulier ; personne n'est original : personne ne peut donc raisonnablement et de quelque manière que ce soit prétendre à l'individualité¹¹⁴ » : la sentence, martelée par un rythme ternaire, figure en quatrième de couverture de *Défaut d'origine*, comme si elle en ramassait le projet. « [B]êtise » (*DO*, p. 98), « idolâtrie », « illusion », « mensonge » (*DO*, p. 99), « fantasmes », « engrais pourri, fétide et purulent » (*DO*, p. 101), tous ces termes viennent qualifier les « concepts mortellement mensongers d'identité, d'individualité ou de singularité » (*DO*, p. 100), donnant au récit un air de virulent réquisitoire. Cette rhétorique anti-individualiste proférée par le narrateur se prolonge avec la même intensité dans le discours auctorial, Oliver Rohe évoquant tantôt le désir de « détruire

¹¹¹ Dans l'introduction de *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari donnent quelques exemples de livres nomades et rhizomatiques, parmi lesquels *La Croisade des enfants* (1896) de Marcel Schwob, mais s'interrogent sur la limite entre un livre-calque, qui prend pour modèle le nomadisme et se résume donc à sa représentation ou à son image, en fait travaillées par une « unité gardée » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, op. cit., p. 35) et un livre-carte qui quitte le domaine de la représentation pour se faire agencement de multiplicités. *Anima Motrix* nous semble travailler par une telle tension, en partie due à son flottement générique entre le foisonnement du roman et la clarté de l'apologue.

¹¹² Oliver Rohe, « Pratique du soupirail », art. cit., p. 90.

¹¹³ Voir Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2004 [1991].

¹¹⁴ Oliver Rohe, *Défaut d'origine*, op. cit., p. 99. Désormais abrégé *DO*.

l'idée d'identité¹¹⁵ », tantôt celui de « détruire l'idée même du moi¹¹⁶ ». S'affirme ainsi dans et hors du livre le rejet de toute prétention à l'unicité et à l'unité de l'individu. C'est contre cette « illusion » qu'Oliver Rohe bâtit son œuvre, comme il l'explique dans un entretien au *Matricule des Anges* :

Je pars du principe, dès mon premier livre, que l'idée du soliloque, de la monade, d'une entité qui serait fermée sur elle-même et qui monologue, cette idée est fausse. Le postulat d'emblée, c'est qu'on est plusieurs¹¹⁷.

Défaut d'origine montre ainsi la part dialogique de tout monologue intérieur. Le personnage de Roman en particulier énonce et exemplifie dans le récit cette « pluralité originaire ». Double du narrateur, il exprime par son nom la volonté de l'auteur de déjouer la lecture autobiographique, en tant qu'elle prétendrait à la vérité et à l'unité d'un moi rassemblé dans le livre. Celui qui est présenté comme une simple connaissance que le narrateur fréquentait dans son pays d'origine en vient à occuper une place de plus en plus importante au sein de l'énonciation, fendant l'espace clos du monologue. Le voyage en avion vers son pays d'origine constitue ainsi pour le narrateur un trajet mémoriel dont la voix de Roman, qui incarne cette époque antérieure, est le symbole et le véhicule. La proposition introductrice « disait Roman » est ainsi citée plus de trente fois dans le récit, manifestant la propagation de la mémoire du pays en guerre dans la conscience du narrateur. Elle tend, par sa récurrence, à rendre indistinctes les voix entrelacées de Roman et du narrateur et inopérante, par là même, la notion d'individu :

Lequel de Roman ou de moi, lequel de ces deux *individus* est l'auteur de ces propos laconiques, péremptoires et pour partie pertinents sur la folie, lequel de ces deux soi-disant *individus* pense ou parle en soliloque en cet instant précis, là encore je ne saurais le dire. Peut-être que nous parlons en même temps, *l'un dans l'autre*. (*DO*, p. 97-98)

Pour faire pièce au mythe de l'individualité, le narrateur entend défaire toutes les attaches identitaires qui le retiennent :

Maintenant que j'y pense je suis à peu près certain que les idées d'origine, de filiation ou de trace, qui pour le coup sous-tendent très clairement notre appréhension et notre idolâtrie de l'individualité, que ces idées sont très simplement mortelles. (*DO*, p. 99)

Le narrateur s'attache ainsi dans son récit à rompre avec une triple assignation décrite comme aliénante. Les cellules nationale, familiale et linguistique se conjuguent et enferment le

¹¹⁵ Marine Landrot, « La soif de l'autre », art. cit., p. 23.

¹¹⁶ Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 22.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

narrateur dans l'étouffoir des communautés closes. C'est d'abord au pays natal qu'il faut s'arracher : « cloaque pestilentiel », « simulacre de pays » (*DO*, p. 12), « perpétuel champ de ruines » (*DO*, p. 13), « décharge spirituelle, intellectuelle et linguistique » (*DO*, p. 133), la patrie du narrateur n'est jamais nommée, désignée seulement par des périphrases dépréciatives, comme une façon de garantir l'universalité du récit mais aussi de s'inscrire à rebours de ces « grands plumitifs du déracinement » (*DO*, p. 54) qui produisent une littérature de l'exil embourbée dans la mélancolie et la nostalgie. À la « prison invisible » (*DO*, p. 54) du pays natal font écho « le carcan de l'amour maternel » (*DO*, p. 68) et la « détention ferme » (*DO*, p. 76) que la mère impose à Roman, et, par transfert, au narrateur. Ce vocabulaire carcéral se double d'une isotopie guerrière qui fait des parents du narrateur ses « pires ennemies » (*DO*, p. 78), face à qui il doit « résister aux assauts de l'amour maternel » et aux « agressions répétées » (*DO*, p. 77) faites de chantages, de secrets de famille à préserver et d'injonctions à la fidélité. Cette rhétorique anti-familialiste se fonde sur le type de la mère envahissante chez qui tout, y compris la guerre ou le cancer dont elle est atteinte, sert à renforcer la clôture de la cellule familiale.

L'aliénation familiale se prolonge encore en aliénation linguistique, « l'étai » (*DO*, p. 137) du trilinguisme originel du narrateur et de Roman interdisant toute pensée claire et potentiellement émancipatrice. Là encore, Oliver Rohe renforce la continuité entre l'*ethos* de son narrateur et son personnage d'auteur en confiant à l'écriture la tâche d'« affronter tout ce qui nous fait : la langue, les racines, le pays natal¹¹⁸ ». Dans le numéro 3 d'*Inculte* consacré à la « littérature déplacée », il composait un éloge du paria à partir du *Château* de Kafka :

Le drame de l'exil ne trouve son terme que lorsqu'il se transforme en errance assumée, autrement dit lorsque la passion de l'immobilité identitaire – cette nécrose de l'esprit – bascule dans l'absence définitive de repères. Puisque le paria n'est jamais nulle part à sa place, autant faire de ce manque un vertige. Car la double négation évoquée plus haut n'est en réalité que le moment où le mouvement devient possible et la liberté envisageable. Liberté vis-à-vis de la Loi, de la communauté, de la langue, bref de soi-même¹¹⁹.

Roman ne dit pas autre chose au narrateur de *Défaut d'origine* lorsqu'il affirme que « plus qu'un devoir naturel n'appartenir à rien ni à personne est finalement un immense privilège, une bénédiction délicieuse » (*DO*, p. 54). Cette ambition entre aussi en résonance avec d'autres écrivains du collectif *Inculte*. Dans « Nous sommes des outsiders », article publié dans le même numéro de la revue, François Bégaudeau opère un renversement similaire de la

¹¹⁸ Pascal Paillardet, « Sur *Défaut d'origine*, d'Oliver Rohe », *Le Matricule des Anges*, n°46, septembre-octobre 2003, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=17366 [consulté le 6 juin 2016].

¹¹⁹ Oliver Rohe, « La langue du paria », art. cit., p. 38.

valeur de l'exil, de contrainte en démonstration de liberté, de souffrance en preuve de vitalité. En s'exilant en Argentine lors de la Seconde Guerre mondiale, Gombrowicz invente, selon lui, « une nouvelle forme de courage¹²⁰ » à travers l'acte « héroïque de maintenir à distance la terre natale », à rebours de l'« héroïsme traditionnel¹²¹ », viriliste et belliqueux. Comme chez Oliver Rohe, s'exprime un absolu de la rupture, nécessaire à « la petite mort de l'identité¹²² » :

En vérité, peu importe ce que l'on quitte, l'important est de quitter. Rompre, intransitivement¹²³.

L'injonction à rompre est donc une invitation à la trahison érigée en valeur et conçue comme « un devoir et non un manquement¹²⁴ ». « [D]is-toi qu'un renégat, qu'un ingrat ou qu'un amnésique déterminé valent toujours mieux qu'un idiot sentimental que le souvenir de la patrie fait chavirer » (*DO*, p. 53), recommande Roman au narrateur. Cette hygiène de la trahison semble ainsi servir de relais entre le positionnement d'Oliver Rohe et la posture collective d'Inculte. Le numéro 8 de la revue, consacré à la « Récupération », complète l'éloge du traître en interprétant la trahison, intellectuelle cette fois, comme un geste de démocratisation et une marque de vitalité, chez Oliver Rohe et François Bégaudeau en particulier, et en s'interrogeant, dans la contribution de Mathieu Larnaudie, sur cette figure chez Jean Genet¹²⁵. Dans son article « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », Aurélie Adler voyait dans ce rapport à l'appartenance le signe d'un basculement générationnel. Si les récits d'auteurs comme François Bon, Pierre Michon, Pierre Bergounioux ou encore Annie Ernaux n'envisageaient, selon elle, « le deuil de la communauté des origines qu'avec mélancolie¹²⁶ », cette nouvelle génération semblait célébrer au contraire « la joie qui consiste à s'en extraire et à s'en défaire¹²⁷ ». Mais plus qu'une « nette différence de genre et de registre¹²⁸ », qui masque peut-être l'énergie que recèle la mélancolie chez les auteurs de la génération précédente et la disparité de la joie chez les

¹²⁰ François Bégaudeau, « Nous sommes des outsiders », art. cit., p. 28.

¹²¹ *Id.*

¹²² *Ibid.*, p. 29.

¹²³ *Id.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁵ Voir Mathieu Larnaudie, « Reprise, altération – les grands chevaux », art. cit., p. 25-32.

¹²⁶ Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », art. cit., p. 92-93.

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ *Id.*

écrivains d'Inculte, c'est sans doute dans le rapport à l'origine que se joue, s'il existe, ce partage générationnel. Là où leurs aînés s'étaient donné pour projet, à travers le récit de filiation¹²⁹ notamment, de s'émanciper sans trahir, les incultes paraissent réaffirmer la nécessité de trahir pour s'émanciper en conjurant les « idées mortelles » de filiation et de fidélité, en faisant, en somme, défaut à l'origine.

Mais l'affranchissement qui se dessine dans *Défaut d'origine* adopte des formes et des chemins bien différents de ceux d'Arno Bertina, comme l'a lui-même commenté Oliver Rohe dans « Pratique du soupirail » :

L'une des forces du travail d'Arno Bertina, l'une des sources de sa beauté, c'est que la révocation de l'identité à quoi elle vise entre autres et que nous avons en partage se produit non pas dans l'ordre du seul discours, par une espèce de profération programmatique (comme c'était le cas du narrateur de mon premier roman), mais qu'elle s'accomplit en acte, selon une dramaturgie spécifique, qu'elle est vécue dans le présent des personnages et montrée à travers le prisme de leurs métamorphoses¹³⁰.

Le mot de *programme* revient en effet à plusieurs reprises dans le monologue : « programme [de] renier ma famille » (*DO*, p. 78), « programme d'épuration linguistique » (*DO*, p. 128) à quoi s'ajoute le projet d'oublier tout souvenir du pays natal. Ils répondent rigoureusement à la triple aliénation identifiée par le narrateur et suivent des protocoles méthodiques de dissolution et d'amnésie. Il s'agit de réprimer la mémoire de la terre natale et de sa langue au profit du seul français. Surtout, le narrateur tente d'échapper à la cellule familiale en se fondant dans les choses et les personnes, tout comme le héros d'*Anima Motrix* faisait de la dispersion le stade ultime de sa fuite. À l'image de la nuée d'oiseaux où il se mire et se déforme, répond dans *Défaut d'origine* le désir de se dissoudre comme les bulles du *gin tonic* que le voisin du narrateur boit durant le trajet. Mais cette « très longue série de tentatives de dissolution » se révèle en fait « une interminable série d'échecs cuisants » (*DO*, p. 105-106), là où l'aventure de dispersion du narrateur d'*Anima Motrix*, prise dans la forme du conte initiatique, semble réussir.

Car ce qui permet la dispersion chez l'un, à savoir le corps, est précisément ce qui l'empêche chez l'autre. Alors qu'*Anima Motrix* décrit la constitution d'un corps carnavalesque comme point de passage entre soi et le monde, comme le montre l'épisode du moulin et de la course aux étourneaux, il est, dans *Défaut d'origine*, ce qui fait obstacle à la

¹²⁹ Voir Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, op. cit.*

¹³⁰ Oliver Rohe, « Pratique du soupirail », art. cit., p. 90.

dissolution désirée. S'essayant à disparaître dans sa télévision, à se fondre dans un objet ou dans l'imitation d'un ami, Roman constate que son « corps était de trop » (*DO*, p. 103) ou encore que « quelque chose comme *mon corps nous* résistait » (*DO*, p. 104). Là où la blessure, au genou ou au larynx, ouvre une voie entre l'être et le dehors chez Arno Bertina, elle signe chez Oliver Rohe l'impossible échappée hors de soi pour son narrateur meurtri en se heurtant frontalement à l'écran de télévision où il espérait disparaître¹³¹. L'allant du picaresque, entraîné par le lyrisme euphorique d'Arno Bertina, ménageait dans *Anima Motrix* la possibilité de la joie comme carrefour vibrant de l'être et du monde, de l'esprit et du corps. Chez Oliver Rohe, elle est déniée par l'échec de ce programme de dissolution. Si les deux récits dessinent une ligne de fuite, celle du narrateur de *Défaut d'origine* « tourne en destruction, abolition pure et simple, passion d'abolition¹³² », pour reprendre les mots de Deleuze et de Guattari. Le statut de témoin, auquel Roman pense être condamné, semble empêcher la possibilité d'une telle joie active :

Le pire de nos châtements, l'espace de condition insoutenable avec laquelle nous devons sans cesse composer, est notre situation de témoins [...]. Le témoin ne participe activement à rien disait Roman, on l'a planté là et il est là, il observe, attend que ça se passe ; il est là et sans agir directement sur les événements il regarde la totalité de la scène ; sur lui repose ainsi le fardeau morbide de l'observation panoramique et impartiale [...] (*DO*, p. 47-49)

Témoin plutôt qu'acteur, le narrateur se trouve dépossédé de lui-même. Son corps immobilisé dans l'habitacle de l'avion le contraint au retour mental vers son pays d'origine, à l'afflux incontrôlable de souvenirs, là où la moto puis la marche manifestaient chez Arno Bertina la déroute active du narrateur. Elle était rendue possible, dans *Anima Motrix*, par une dramaturgie et une stylistique de la surprise, de l'incongru, de l'accident qui offraient à travers les rencontres et les face-à-face les occasions de cette dispersion joyeuse. Au contraire, le narrateur de *Défaut d'origine* fait le constat que « dès maintenant et pour toujours la notion d'éventualité m'a été retirée » (*DO*, p. 153), notion pourtant si cruciale chez Arno Bertina. Relégué au statut de témoin, dépouillé du possible, le personnage est contraint à ce monologue ressassant où se joue l'affranchissement et la survie d'une voix en péril.

¹³¹ « Pendant des semaines je répétais invariablement le même rituel, dès que je me trouvais seul je m'acharnais et il même arrivé que je m'acharne si fort, que je tente si désespérément de me fondre tout entier dans l'écran, que mon nez, mon front, ma tête s'en trouvaient physiquement meurtris » (*DO*, p. 103).

¹³² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 280.

2. Déferlement, épuisement : la conscience en état de siège

Les différences entre *Anima Motrix* et *Défaut d'origine* pourraient s'expliquer par leur appartenance générique. Si le roman d'Arno Bertina appartient certainement à ces « fables de la disparition » qui marquent, pour Dominique Rabaté, un certain moment de la production littéraire du XXI^e siècle, *Défaut d'origine* semble s'inscrire dans une autre tradition, peut-être plus ancienne, que Dominique Rabaté a appelé « littérature de l'épuisement » et qu'il a conceptualisée dans le livre du même nom ainsi que dans son essai *Poétiques de la voix*. L'épuisement est, selon lui, « le programme esthétique d'une certaine époque de la littérature¹³³ », qui se déploie notamment chez Beckett, Michaux, Blanchot ou encore Borges. Pour le critique, cette littérature située « aux antipodes de la conversation¹³⁴ » est vouée « à l'épuisement d'un démon intérieur¹³⁵ » dont le nom pourrait bien être Roman dans le récit d'Oliver Rohe. Elle s'affirme notamment dans les monologues écrits du XX^e siècle que Dominique Rabaté propose dans *Poétiques de la voix* de constituer en « genre spécifique¹³⁶ », auquel *Défaut d'origine* semble appartenir. Dans ces monologues, le critique note que « la voix [...] excède le personnage¹³⁷ » :

[...] la parole des narrateurs-locuteurs est certes dialogique, puisqu'elle se constitue des discours des autres, mais ces discours sont faits des éclats de dialogues intérieurs, des trouées qu'y font constamment les citations et les échos de paroles étrangères au point que le plus personnel semble tramé du plus extérieur¹³⁸.

Le chercheur analyse tour à tour *Le Sous-sol* de Dostoïevski, *Le Bavard* de Louis-René des Forêts ou *La Chute* de Camus, mais aussi les récits de Thomas Bernhard chez qui il observe l'omniprésence de ces « textes en état de guerre¹³⁹ ».

Or, l'auteur autrichien est un modèle affiché de *Défaut d'origine*, qui se clôt sur sa lecture et dont le titre même fait précisément référence à l'un de ses ouvrages (*L'Origine*). Si le narrateur refuse toute filiation, l'héritage bernhardien est manifeste et explique l'ancrage générique du roman, lui aussi engagé dans un « devenir-imprécatif¹⁴⁰ ». Car dans ce récit,

¹³³ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 11.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1999, p. 78.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 236.

¹³⁸ *Id.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁰ *Id.*

comme chez Thomas Bernhard, « l'espace de la parole qui nous est adressée se constitue comme espace de tension, de combat¹⁴¹ », comme l'écrit Dominique Rabaté. Si cette lutte se mène généralement dans les textes analysés entre le « je » et ses destinataires, elle semble opposer chez Oliver Rohe toutes les voix qui trouent le monologue de son narrateur. Ce qui se joue est alors bien plus qu'une différence de stratégie pour la « révocation de l'identité » entre Arno Bertina et Oliver Rohe, c'est, dans *Défaut d'origine*, une véritable interrogation sur la valeur même de cette dispersion qui a pour envers inéluctable une dépossession de soi. Là où Aurélie Adler voyait une ligne de continuité entre les personnages d'Arno Bertina, de Mathieu Larnaudie et d'Oliver Rohe qui parviendraient « à s'extraire et même à s'altérer au sens positif du terme¹⁴² », on peut douter que l'axiologie de la dispersion soit aussi nette dans le récit de ce dernier, peut-être contre ses déclarations mêmes. Tranchant avec l'optimisme de la fable bertinienne, le personnage de *Défaut d'origine*, au lieu d'un devenir-géant qui le verrait absorber avec joie le dehors et s'étendre continûment, risque au contraire l'effacement et l'étouffement, compressé par toutes ces voix dont il est le théâtre et le champ de bataille. Loin de concerner seulement les figures de l'ascendance dans une logique d'émancipation, la rivalité énonciative est générale. Elle transparaît dans la connotation des termes et les réseaux métaphoriques utilisés pour décrire le dialogisme du monologue. Ce rapport contrarié à l'altérité et au dehors se dit ainsi par la métaphore de l'invasion ou du crime, qui assimile la parole de l'autre à un forçage :

[...] la moindre parole entendue, confiée ou captée au hasard est tout simplement une agression, un viol, un envahissement aussi sournois que brutal. (*DO*, p. 64)

L'image du déversement est également employée à de nombreuses reprises. Elle semble se situer au carrefour des isotopies de l'eau, symbolisant la mémoire, et de l'asphyxie :

C'est ce voyage que j'effectue sans même en calculer toutes les conséquences qui ramène tout à la surface, c'est ce voyage dont j'interroge encore l'improbable pertinence qui est à l'origine de ce déferlement impromptu. (*DO*, p. 46)

Les gens n'attendent que ça, nous déverser leur vie sur la tête, peu importe le moyen d'y parvenir et aussi peu noble soit-il la finalité d'une conversation reste la même : nous déverser leur vie sur la tête (*DO*, p. 138)

Les présents de vérité générale qu'on retrouve dans plusieurs sentences de ce type ne laissent aucun doute sur le niveau de généralité du propos, qui dépasse largement les figures de l'ascendance et décrit une conscience en état de siège :

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴² Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », art. cit., p. 90.

[...] je pense que finalement, lorsqu'on s'aligne si spontanément et en toute inconscience sur tout ce que notre esprit rencontre, ce sont les autres qui proprement pullulent en nous, les autres qui peuplent et squattent et pilotent et notre esprit et notre corps. En analysant le phénomène aujourd'hui j'ai la certitude d'avoir été très exactement habité et piétiné et malmené par tout ce que mon esprit rencontrait [...] (*DO*, p. 124-125)

La connotation négative des termes (« squattent », « piétiné », « malmené ») et la violence qu'ils suggèrent, renforcée par le piétinement de la polysyndète, montrent bien l'ambivalence de ces exhortations à la dissolution qui ont aussi comme corollaires l'écrasement ou l'invasion de soi.

Parmi toutes ces voix invasives (la mère, la famille, les vainqueurs de la guerre, les habitants de la terre natale...) qui prennent la parole comme si elles prenaient d'assaut la voix du narrateur, celles de Roman et de Biroult témoignent particulièrement de cette ambiguïté du rapport à l'autre et à la singularité. Si Roman sert de personnage-témoin pour illustrer la « pluralité originaire » qu'entend démontrer Oliver Rohe, il incarne aussi la violence de ce processus de dispersion. Sa présence est ainsi décrite selon les mêmes réseaux métaphoriques que les autres voix¹⁴³. Renforcés par celui de la dévoration, ils suggèrent la brutalité de cette substitution, également rendue visible dans la relégation énonciative subie par le narrateur au fur et à mesure du monologue dont il deviendrait presque la voix seconde, le « je » supplétif :

[...] voilà comment Roman résumait la chose (et comment je la résumais moi aussi) (*DO*, p. 17)
Roman estimait (je l'estimais aussi) [...] (*DO*, p. 21)

Les verbes introducteurs, souvent complétés de gérondifs et de propositions qui précisent les conditions d'énonciation des propos rapportés, tendent à atténuer la situation d'énonciation du récit et la silhouette du narrateur au profit de celle de Roman et de la scène du pays en guerre¹⁴⁴. Cette substitution des voix se ferait presque substitution des visages, lorsque le narrateur croit apercevoir la silhouette de Roman derrière lui dans les toilettes de l'avion, dans une de ces scènes de miroir qui semblent topiques des récits de la dispersion :

¹⁴³ « [...] à présent que ces propos [ceux de Roman] déferlent dans mon cerveau » (*DO*, p. 102) ; « [...] à l'époque où Roman déversait ses discours » (*DO*, p. 41) ; « Voilà plusieurs heures (je ne les ai pas comptées à vrai dire) que les mots, les phrases, la voix de Roman m'envahissent, plusieurs heures que tout son être se propage dans toutes les régions de mon corps et je dois avouer que je ne distingue plus grand-chose. J'ai la sensation très nette, en tout cas physique, que le cerveau, l'esprit, la pensée de Roman se sont petit à petit substitués à mon cerveau, à mon esprit et à ma pensée, la sensation, là encore physique, de n'être qu'une transparente enveloppe corporelle livrée à la discrétion et à l'appétit des autres, de Roman tout spécialement » (*DO*, p. 97).

¹⁴⁴ « disait Roman en avalant son café » (*DO*, p. 15), « Naturellement disait Roman en écrasant sa cigarette » (*DO*, p. 20), « Roman m'avait dit, un soir où nous nous promenions au milieu des ruines du centre ville » (*DO*, p. 29) ; « répétait invariablement Roman à l'époque où je le croisais encore dans un de ces bars clinquants du centre ville » (*DO*, p. 25).

Je dois avouer que plus je pensais à Roman moins bien je me portais, plus ses monologues défilaient en jet continu dans mon cerveau, moins j'entendais ma propre voix et plus je me regardais dans la glace des toilettes minuscules de l'avion, plus j'apercevais (je l'aperçois encore), presque nettement, son visage anguleux derrière ma nuque. (*DO*, p. 22-23)

La vampirisation énonciative et narrative du narrateur par Roman paraît ainsi mettre en péril non seulement sa voix mais encore sa personne tout entière (« moins bien je me portais »), loin de la grande santé de la dispersion chez Arno Bertina.

Biroult, le voisin du narrateur durant son trajet, témoigne lui aussi de cette porosité menaçante de l'être, par ses remarques incessantes qui relancent ou illustrent le monologue du narrateur. Seul personnage caractérisé de la diégèse, Biroult ne représente pas pour autant la possibilité de la rencontre dans un texte dénué, y compris typographiquement, de tout dialogue. Il incarne au contraire la figure du fâcheux, de l'importun, voire du parasite à laquelle toute altérité, par généralisation, semble ramenée dans le récit :

Me refuser la moindre tranquillité. Interrompre le cours de mes pensées. Me parasiter encore et encore, par exemple en me posant des questions lourdement inutiles. [...] Ces gens-là guettent la moindre de nos défaillances je le voyais venir Biroult, ils profitent de la moindre brèche pour *s'installer* durablement en nous : *ils prennent leurs aises*. Leur intention est de fouiller. (*DO*, p. 138)

Sa présence est d'autant plus menaçante que par un effet de réverbération, l'horreur de la guerre civile éclaire d'un jour inquiétant les comportements les plus banals de Biroult dont elle amplifie la violence sous-jacente : s'accaparant son siège, s'appropriant sa couverture¹⁴⁵, Biroult rejoue une forme de spoliation infra-ordinaire dont la portée est amplifiée par les réminiscences du narrateur¹⁴⁶, qui semble lui aussi prêt à basculer à tout moment dans la violence¹⁴⁷.

Défaut d'origine complexifie ainsi son projet par la forme qu'il adopte et l'héritage littéraire dans lequel il s'inscrit. Dominique Rabaté a bien montré comment les monologues écrits instituent un terrain de lutte qui vise en dernier ressort pour le locuteur à « se maintenir en (sur)vie, [à] préserver dans l'exacerbation de différences une improbable singularité¹⁴⁸ » et

¹⁴⁵ « Je vous ai emprunté votre couverture, ça ne vous dérange pas » (*DO*, p. 20).

¹⁴⁶ Le récit montre comment les relations interpersonnelles d'amitié ou de voisinage se renversent durant la guerre civile : « Des types qui s'invitent à dîner tous les soirs chez toi pendant cinq ou six ans, des types à qui tu as eu un jour le tort de faire confiance, ont été les premiers à te poignarder dans le dos. » (*DO*, p. 17).

¹⁴⁷ « Comment lui dire de ne plus m'adresser la parole et de se taire pour de bon, comment résister surtout à l'envie de le rouer de coups » (*DO*, p. 46).

¹⁴⁸ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 79.

à « assurer l'individualité contestée de son sujet¹⁴⁹ ». S'il n'existe que « des résidus d'individualité » pour Oliver Rohe¹⁵⁰ et pour son narrateur¹⁵¹, le récit oscille constamment entre le projet de s'en « débarrasser¹⁵² » ou de les « gommer », pour reprendre une expression d'Oliver Rohe, et celui de les préserver, entre une singularité à dissoudre ou à conquérir. On peut noter à ce titre la tension qui est au cœur même des exercices de dissolution du narrateur, entre geste de désidentification et désir d'individuation. Sa « première transformation significative » (*DO*, p. 109) est l'imitation d'un jumeau en tant précisément qu'il parvient à se dissocier de son frère par un signe distinctif, le bégaiement :

Un matricule unique, un attribut original, un *signe distinctif*. [...]. L'éponge que j'étais progressivement devenu ne pouvait bien entendu que se réjouir de tomber sur un spécimen aussi exceptionnel que Clément, elle ne pouvait pas non plus manquer l'occasion unique de se signaler à son tour, voilà pourquoi il me semblait tout simplement impensable de ne pas m'approprier son *signe distinctif à lui* : le bégaiement. (*DO*, p. 111)

L'accumulation des noms (« matricule », attribut », « signe », « spécimen ») et des adjectifs (« unique », original », distinctif »), tout comme la répétition de l'expression lexicalisée « signe distinctif » disent bien cette ambition de singularisation qui relativise ou complexifie la rhétorique anti-individualiste de Roman et du narrateur. Ce dernier, constatant que « le langage de la mère [*trouve*] un prolongement dans notre langage à nous », craint de la même façon que « les voies de l'individuation nous [*restent*] pour ainsi dire indéfiniment barrées » (*DO*, p. 80).

3. Une entrée paradoxale dans le champ littéraire

Ce jeu dans la singularité, entre contestation et désir d'individuation, engage peut-être plus largement le rapport de l'auteur à l'écriture et dessine dans ce premier roman un acte paradoxal d'entrée en littérature, entre indifférenciation et distinction. La tension qui est au cœur de son récit semble ainsi se rejouer dans son positionnement, Oliver Rohe déniait avec ce livre toute prétention à l'originalité tout en sondant des marges de singularité.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁰ « Il n'y a que des résidus d'individualité, et le but, forcément inaccessible, est d'essayer de les gommer » déclare Oliver Rohe dans son entretien avec Pascal Paillardet, « Sur *Défaut d'origine*, d'Oliver Rohe », art. cit.

¹⁵¹ « Je n'étais en définitive qu'une sorte de simili, qu'une contrefaçon, qu'un *presque*, voilà la vérité. Un résidu de quelque chose d'infiniment insignifiant. Probablement un résidu d'individualité » (*DO*, p. 117).

¹⁵² Roman regrette à la fin du récit « mes quelques ridicules résidus d'individualité, ma bonne conscience, mes velléités d'originalité – justement ce pas grand-chose dont il est si difficile de se débarrasser » (*DO*, p. 154).

L'ambivalence de cette position s'exprime à au moins trois niveaux : le genre, la langue et l'auteur.

Dans le premier tiers du livre, le narrateur effectue d'abord un geste de distinction vis-à-vis d'une certaine littérature de l'exil qu'Oliver Rohe décrit ainsi dans un entretien à *D-Fiction* :

Sur la littérature de l'exil, qui est presque un genre à part entière, j'exagère un peu le propos, mais je crois que oui, il y a toujours, dans les livres qui prospèrent sur ce terreau-là, comme un réflexe nostalgique, une inévitable mélancolie des départs à laquelle je n'adhère pas, une espèce de propension systématique à ériger ce qui a été abandonné (le pays, la culture, la langue) en fétiche. Très peu de livres envisagent l'exil sous un angle autre que celui du deuil impossible, de la déploration, de la perte et de la condamnation à l'errance, alors que, pour ma part, c'est du moins ce que j'ai tenté d'affirmer dans ce livre, je considère ces événements (déracinement, errance) comme une chance formidable¹⁵³.

Pourtant, la renaissance de Roman dans la voix du narrateur et le ressassement qu'elle produit semblent figurer dans le récit ce « deuil impossible » du pays quitté. De même, l'assignation au rang de témoin que regrette Roman exprime peut-être le positionnement ambivalent de l'auteur et de son récit, qui s'inscrit malgré tout dans une littérature de l'exil. S'il ne s'agit certes pas de célébrer le charme du pays perdu, d'en vanter l'exotisme et d'en éprouver la nostalgie, le narrateur tout autant que l'auteur ne semblent pouvoir échapper à ce statut de témoins. Car, le projet affiché dans le récit de « tout oublier intégralement » (*DO*, p. 11), de « renier en bloc tout un pan de mon existence », de se contraindre en somme à « un minimum d'amnésie » (*DO*, p. 22-23) résonne étrangement avec le dessein des vainqueurs de la guerre souhaitant « tout gommer immédiatement », « remettre les compteurs à zéro » (*DO*, p. 25), c'est-à-dire, pour Roman, continuer « le carnage en douceur, avec de l'oubli. Avec des pages blanches » (*DO*, p. 26). La répétition de l'expression faire « table rase¹⁵⁴ » désignant tour à tour le désir du narrateur et le programme des oppresseurs suggère que son amnésie individuelle serait complice de l'amnésie collective imposée à la population. La lutte énonciative qui s'installe durant cette séquence entre les gouvernants et Roman¹⁵⁵ fait de ce dernier le défenseur paradoxal de la mémoire de la guerre, personnage tiraillé entre l'éloge de la trahison et l'impossibilité de l'oubli auquel il est condamné, à savoir « le loisir, ou est-ce le devoir, de *recenser les fantômes* comme on dit pompeusement » (*DO*, p. 49).

¹⁵³ Caroline Hoctan, Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Oliver Rohe », art. cit.

¹⁵⁴ L'expression est citée p. 11 et p. 25.

¹⁵⁵ Elle se marque dans l'alternance des propositions introductives : « nous disent-ils » (*DO*, p. 28 et p. 32) et « disait Roman ».

Le rapport d'Oliver Rohe à la langue est porteur de cette même ambivalence, entre singularisation et indifférenciation. Dans *Défaut d'origine*, l'usage exclusif du français est pour le narrateur un moyen de rompre avec la mémoire pesante de son pays d'origine et ainsi de connaître « l'immense privilège » (*DO*, p. 54), comme le dit Roman, de n'appartenir à personne ni à aucune langue :

On passe à autre chose, on n'appartient plus à son passé, à ce qui a eu lieu, à ce qui est mort en somme ; on passe à autre chose et on tente de se construire de toute pièce un langage nouveau. (*DO*, p. 57)

Dans « La langue du paria », Oliver Rohe précise sa conception en érigeant le paria en figure d'émancipation langagière :

Ce ne sont plus les normes ou la langue de la communauté qu'il s'acharne à digérer, mais les siennes. Désormais sa légitimité provient non pas d'une autorisation du Château mais de lui-même. La langue du paria est un idiome personnel. Un style¹⁵⁶.

Cette conception de l'écriture comme déplacement dans la langue, dont Beckett et Kafka sont pour Oliver Rohe des exemples¹⁵⁷, n'est pas sans rappeler le concept de « littérature mineure¹⁵⁸ » de Deleuze et Guattari et leur conception du style comme capacité à « être comme un étranger dans sa propre langue » ou « à bégayer dans sa propre langue¹⁵⁹ », comme bégaie le jumeau qu'imité le narrateur. Le paria devient donc chez Oliver Rohe le modèle même de l'écrivain, dans une perspective singularisante (« idiome personnel ») permise par sa situation d'écarté linguistique. Dans le même temps, l'apprentissage du français par le narrateur apparaît dans le récit non pas tant comme un « privilège » que comme une nouvelle soumission à « l'empire infini du cliché » (*DO*, p. 131), signalé par l'usage à plus de vingt reprises, en note, de l'expression *en français dans le texte* pour souligner les lieux communs du narrateur et de Roman. Le français est donc à la fois pour le narrateur comme pour l'auteur un facteur d'aliénation et d'émancipation. Mais le cliché arbore lui-même dans le texte un double visage : il fait obstacle à la tentative de singularisation par la soumission à une nouvelle loi et une nouvelle communauté. Il constitue en cela une autre marque de

¹⁵⁶ Oliver Rohe, « La langue du paria », art. cit., p. 40.

¹⁵⁷ L'auteur évoque ces exemples dans différents entretiens : « Né à Dublin, Samuel Beckett s'est dépouillé de sa langue maternelle et a écrit en français ; Franz Kafka, écrivain tchèque issu d'une famille juive, écrivait en allemand ; et l'Autrichien Thomas Bernhard, l'une de mes références, affrontait son pays... » (Pascal Paillardet, « Sur *Défaut d'origine*, d'Oliver Rohe », art. cit.).

¹⁵⁸ Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

¹⁵⁹ Voir l'introduction du chapitre.

dépossession¹⁶⁰ où se manifeste, pour le narrateur, le « caractère carcéral de cette langue » (*DO*, p. 132), prolongeant la métaphore de la prison¹⁶¹ qui court dans tout le texte. Mais le cliché est aussi porteur d'une ambivalence démocratique, comme une sorte de monnaie d'échange linguistique qui ouvre l'espace du commun et du partagé, rejoignant en cela le projet de dissolution du narrateur et de négation de sa singularité. En tant que langue étrangère, le français oscille donc pour le narrateur comme pour l'auteur entre la marque du singulier et du pluriel, le creuset du style et « l'empire du cliché », à la fois facteur de distinction et lieu commun démocratique.

C'est enfin la notion même d'auteur qu'interroge le récit. L'impossible originalité vis-à-vis des grands écrivains est analysée par Roman et le narrateur comme une énième dépossession : « les écrivains nous pillent nos idées, avait-il dit » (*DO*, p. 144). Au lieu d'être envisagée sous le signe apaisé de la filiation et de l'héritage, la littérature y est décrite comme un espace non de partage mais de spoliation du lecteur par l'auteur, le trio Flaubert, Beckett, Proust¹⁶² se substituant à celui que forment sa mère, sa langue et son pays. Dans les dernières pages du livre, Roman décrit sa découverte du voleur en chef : Thomas Bernhard. Sa première lecture est une lecture-panique qui déclenche, selon le modèle détourné de l'innutrition, une indigestion et une régurgitation chez Roman, pris d'une « nausée irrésistible » et de « vomissements » (*DO*, p. 147). S'ensuit une phase de lecture ascétique et obsessionnelle pendant laquelle le protagoniste se cloître chez lui, jusqu'à maîtriser l'ensemble de l'œuvre de Thomas Bernhard. Sa disparition sociale dit bien le processus de substitution et de vampirisation que représente la lecture de l'écrivain autrichien pour Roman, plongé dans un « état d'abattement morbide » (*DO*, p. 148) et « condamné soit au silence soit à l'imitation » (*DO*, p. 153). Ce « plagiat par anticipation¹⁶³ » dément à nouveau toute prétention au propre et au singulier. Il fait de la lecture non plus un espace d'émancipation mais un lieu d'« étouffement de son propre discours » (*DO*, p. 146) et de toute prétention à « trouver quelque chose de nouveau à penser ou à dire ou pourquoi pas à écrire » (*DO*, p. 151). Roman est à nouveau pris en étau entre une double impossibilité contradictoire, la singularité absolue ou sa négation totale, à cause de ces « résidus de singularité », ce « pas grand-chose dont il est si difficile de se débarrasser » (*DO*, p. 154) et qui l'empêchent de rejoindre le personnage de

¹⁶⁰ « [I] est en définitive impossible d'avoir un mot à soi » (*DO*, p. 132).

¹⁶¹ Le narrateur ajoute : « On entre dans une langue comme on entre précisément en prison me disais-je à présent » (*DO*, p. 132).

¹⁶² Voir *DO*, p. 143.

¹⁶³ Voir Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

Borges, Pierre Ménard, son « incarnation de l'idéal artistique » (*DO*, p. 155). Il rejette ainsi le potentiel démocratique d'une conception qui fait de l'écrivain le pillard du lecteur et suggère donc la réversibilité des deux fonctions, en ce qu'elle le réduirait au « destin infamant de virtuose – *comme tout le monde* » (*DO*, p. 156), ultime signe de ce balancement entre éloge de l'impropre et souci de distinction. L'influence bernhardienne ne se limite pas bien sûr aux propos de Roman et au cahier sur lequel il consigne ses pensées mais engage plus largement le projet littéraire d'Oliver Rohe. La dimension de pastiche ou de réécriture est indiquée dès le titre, qui fait tout à la fois référence à *L'Origine* de Thomas Bernhard et suggère en même temps une œuvre dont l'origine est insituable, un livre sans auteur propre. Prolongeant les propos de Roman et reprenant cette dialectique de la singularité en tant qu'écrivain, Oliver Rohe réaffirme dans un entretien la spoliation que constitue tout grand livre pour son lecteur¹⁶⁴, en même temps qu'il justifie le choix de l'intertexte bernhardien par le désir d'« exemplifie[r] les forces et les influences qui irriguent chaque livre » et de nier ainsi toute prétention à « la singularité en littérature¹⁶⁵ ». Dans un entretien au *Matricule des Anges*, l'auteur précise ses motivations :

Le fait que le livre soit écrit avec la voix d'un autre auteur, c'est une façon de mettre en scène mon rapport avec la langue. Je parle une langue qui n'est pas la mienne. La meilleure façon de le montrer, c'est d'écrire avec une langue qui n'est pas à moi¹⁶⁶.

L'usage du lexique théâtral (« mettre en scène ») confirme qu'il s'agit bien, pour l'auteur, de se doter d'une posture littéraire. Posture paradoxale puisqu'elle vise non pas à jouer singulièrement d'une position mais au contraire à entrer dans le monde des lettres par un geste de négation de sa singularité. Les réactions de certains éditeurs à la lecture du manuscrit, à l'image de Gallimard qui y voit un « à la manière de Thomas Bernhard¹⁶⁷ » témoignent du défi sociologique que représente l'adoption d'un positionnement anti-singulier dans un champ éditorial et littéraire régi par les principes de distinction et de différenciation.

Pourtant, un dernier tour complexifie *in fine* la filiation bernhardienne. Le récit s'achève en effet sur un acte de distinction inattendu :

Un léger moment d'inattention, ou un relâchement innocent, ou une petite pensée nostalgique pour lui et c'est tout le passé et le pays et la langue qui remonteraient

¹⁶⁴ Il déclare ainsi : « un chef-d'œuvre n'est jamais un creuset, c'est une tombe » (Pascal Paillardet, « Sur *Défaut d'origine*, d'Oliver Rohe », art. cit.).

¹⁶⁵ Caroline Hoctan, Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Oliver Rohe », art. cit.

¹⁶⁶ Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 22.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

mortellement à la surface, une toute petite pensée innocente et c'est la voix de Roman qui prendrait ma place et toutes les interrogations de Roman qui prendraient ma place et tout l'être de Roman qui prendrait ma place et cela je ne pouvais pas me le permettre non cela je ne pouvais absolument pas me le permettre parce que je ne suis tout simplement pas Roman et parce que je ne suis plus le même et c'est ce voyage me suis-je dit en pliant mollement ma couverture synthétique, c'est ce maudit voyage. Là-dessus je me suis endormi, je me suis lourdement endormi. (*DO*, p. 157-158)

Dans une prétériton qui résume au conditionnel l'ensemble du récit, le narrateur se distingue *in extremis* de Roman, par la distance temporelle et géographique qui les sépare. Cette scission sur le fil semble la condition de l'achèvement du récit, dont le personnage arrive au terme par un double épuisement, au sens propre comme au sens figuré d'évidement de ce « démon intérieur » qu'est Roman. En ce sens, *Défaut d'origine* appartient bien au corpus de « la littérature d'épuisement » analysé par Dominique Rabaté qui rappelle que « l'angoisse de parvenir à être sa voix fait le fond de tous ces récits ; [et] en fait de véritables aventures ontologiques¹⁶⁸ ». Une aventure qui trouve son terme, malgré l'affirmation répétée de nier la singularité, grâce à cette scission finale qui doit certes bien plus à l'œuvre du temps qu'à l'identification de quelconques « résidus de singularité » stables et immuables. Mais le geste qui s'accomplit là est bien plus que la séparation de Roman et du narrateur, elle est peut-être surtout celle de l'auteur avec ce personnage auctorial possible. Si, pour Dominique Rabaté, la « visée première » de ce type de texte « est de décharge¹⁶⁹ », elle ne concerne pas seulement le narrateur mais aussi l'auteur qui s'attache ainsi à se purger de la *persona* Roman, comme avatar postural possible. Car Roman n'est pas seulement un personnage dont se sépare le narrateur, il est aussi, dans le récit, une figure d'auteur potentiel. Le cahier contenant toutes ses idées et « ce destin de virtuose » (*DO*, p. 157) auquel Thomas Bernhard le condamne paraît être la source et le modèle du récit, si l'on observe les thématiques que Roman énumère et qui constituent en réalité un commentaire du récit qui s'achève :

Qu'il s'agisse mettons de la guerre et de l'oubli qui la prolonge et des effets de cette guerre sur les esprits ; ou de la haine intarissable et ambivalente du pays natal ; ou encore de l'impossibilité métaphysique de commencer et même de finir quoi que ce soit ailleurs que dans la mort ; ou qu'il s'agisse plus généralement de la claustration de l'esprit dans un cercle de répétition mortel pour l'esprit ; oui toutes ces idées et toutes ces préoccupations-là, que je dois sans doute à mon expérience personnelle et à ma propre imagination, m'ont été dans leur ensemble pillées par Thomas Bernhard. (*DO*, p.150)

Pourtant, ce « vieux cahier » qui lui a été offert au moment du départ, le narrateur avoue ne l'avoir « jamais consulté » (*DO*, p. 157), comme un ultime héritage à défaire, une dernière dette à liquider. Tout comme le narrateur et l'auteur ne sont pas Roman, *Défaut d'origine*

¹⁶⁸ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 19.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 155.

n'est donc pas non plus, du même coup, un simple exercice d'imitation virtuose de Thomas Bernhard. Ce récit de l'épuisement vise donc bien à « faire de la place¹⁷⁰ », pour reprendre une expression de Dominique Rabaté, mais tout autant pour le narrateur que pour l'auteur qui, sous le projet de nier sa singularité, se purge dans le même temps d'un certain *ethos* bernhardien et d'une œuvre exclusivement localisée, comme l'est Roman, dans la mémoire de la guerre civile. *Défaut d'origine* se clôt donc tout à la fois sur un hommage et un sacrifice figural, dans un jeu de trompe-l'œil par lequel Oliver Rohe décrit les conditions et les ambitions de son entrée en littérature et son refus d'un cloisonnement de l'œuvre dans un genre, un style ou une image d'auteur.

Anima Motrix et *Défaut d'origine* s'attachent tous deux à interroger, dans des styles et des genres radicalement différents, la notion de singularité. Chez Oliver Rohe, dont le récit se moule dans une littérature de l'épuisement, l'interrogation se fait toutefois plus inquiète et plus retorse, tant elle est à la fois contestée et espérée et l'altérité décrite comme précieuse et menaçante. Ces ambivalences jamais résolues dans le récit n'anéantissent pas toute idée de singularité, mais en offrent plutôt une autre image, plus fluctuante, ressemblant à la description qu'en fait Giorgio Agamben, commentant les philosophes médiévaux, dans *La Communauté qui vient* :

C'est en ce sens que doit être lue la doctrine de ces philosophes médiévaux pour qui le passage de la puissance à l'acte, de la forme commune à la singularité, n'est pas un événement accompli une fois pour toutes, mais une série infinie d'oscillations modales. L'individuation d'une existence singulière, loin d'être un fait ponctuel, est une *linea generationis substantiae* qui varie selon une gradation continue de croissance et de rémission, d'appropriation et d'impropriété¹⁷¹.

Pour Oliver Rohe, son premier roman est aussi une façon de questionner la condition et le statut de l'écrivain, pris lui aussi dans les méandres de l'individuation, entre affiliation et distinction. Ce questionnement semble à la fois se résoudre et se rejouer à l'échelle collective dans la participation à Inculte.

III. Le collectif Inculte : un groupe qui signe sa dispersion

Les critiques adressées aux concepts d'identité ou de singularité par les auteurs d'Inculte valent aussi pour leur inscription dans l'espace littéraire. Interrogeant de façon critique, pour les nuancer ou les relativiser, les marqueurs d'unicité de la figure d'auteur (le

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, op. cit., p. 25-26.

style, la signature...), ils affichent le projet de rompre avec une certaine mythologie de l'écrivain et tentent de gripper, par leurs pratiques, le cloisonnement de la fonction-auteur. Le collectif Inculte joue un rôle capital dans cette résolution du conflit entre philosophie anti-individualiste et lois du champ littéraire. Il se présente comme un espace de mise en cohérence posturale où discours et conduites des auteurs se raccordent.

1. La dispersion élocutoire du romancier

Pour les incultes, la dispersion apparaît non seulement comme le désir de leurs personnages mais aussi comme l'ambition de leur écriture. Ce projet commun se manifeste dans l'étonnante similitude de leurs déclarations à ce sujet :

Si j'écris, c'est pour me disperser¹⁷². (Arno Bertina)
[...] en gros, quand tu écris, le but, c'est de se dissoudre¹⁷³ (Oliver Rohe)
Je n'écris pas pour me rassembler, pour exprimer une identité propre, stabilisée, définitive.
J'écris sans doute, au contraire, pour me désidentifier [...] ¹⁷⁴ (Mathieu Larnaudie)
[...] je voudrais pratiquer l'écriture comme une entreprise de désubjectivation, de dissolution du moi [...] ¹⁷⁵ (Stéphane Legrand)

Ces citations, que l'on pourrait retrouver peu ou prou chez chacun des membres d'Inculte, ont deux effets. D'une part, elles renforcent par leur similarité la cohésion posturale des auteurs d'Inculte, d'autant qu'elles sont parfois prononcées depuis les mêmes lieux éditoriaux (*Le Matricule des Anges* en particulier). D'autre part, elles affermissent aussi le projet de chacun d'entre eux en faisant le lien avec les *ethos* textuels, comme le montre le réemploi chez Oliver Rohe et Arno Bertina de verbes (« se disperser », « se dissoudre ») utilisés dans leurs œuvres mêmes pour décrire le parcours de leurs personnages.

Ce désir de dispersion peut se donner à lire, d'abord, comme un simple éloge de la fiction par laquelle les auteurs rejouent le geste d'arrachement, de recréation de soi et les déplacements identitaires accomplis dans leurs romans. Par le travail de documentation et d'enquête, par l'élaboration de personnages et la pulvérisation des points de vue, par leurs évolutions thématiques et stylistiques d'un livre à l'autre et la diversité de leurs influences, écrire est présenté comme une activité émancipatrice, qui « t'autorise à t'arracher à ton genre, ta condition sociale¹⁷⁶ », pour Maylis de Kerangal, et, comme le précise Mathieu Larnaudie, à

¹⁷² Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges, Tanguy Viel », version parue dans *Le Magazine littéraire*, n°509, juin 2011, p. 92.

¹⁷³ Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 22.

¹⁷⁴ Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 23.

¹⁷⁵ Laure Limongi, « Entretien avec Stéphane Legrand », art. cit.

¹⁷⁶ Thierry Guichard, « Dossier : Le grand chantier de Maylis de Kerangal », art. cit., p. 27.

« sortir des assignations sociales, géographiques, historiques, culturelles auxquelles nous sommes tous, dans nos sociétés policières obsédées par l'identitaire, sommés de nous conformer et de nous réduire¹⁷⁷ ». Si ces éloges de la dispersion ne sont pas sans évoquer la « disparition élocutoire du poète » proclamée par Mallarmé, ils s'inscrivent surtout dans l'héritage critique de cette formule et la contestation de la figure de l'auteur menée, à partir des années 1960, par Barthes¹⁷⁸, Foucault¹⁷⁹ ou encore Deleuze et Guattari. Ces prises de position s'appuient moins désormais sur les acquis de la linguistique pour contester toute théorie de l'expression au profit d'une pure extériorité de la langue, mais elles n'en sont pas moins politiques et puisent dans le fonds philosophique anti-individualiste de ce moment théorique. Les termes employés par les incultes peuvent ainsi référer à la fois à Deleuze comme nous l'avons vu, et comme le montre également le terme de « désubjectivation », mais aussi à Rancière (« désidentifier » notamment). Surtout, cette dissolution n'est pas prononcée par un lecteur soucieux de chasser l'auteur hors de son texte pour signifier son avènement mais comme réappropriée par l'écrivain lui-même qui revendique avec elle sa mobilité plus que son effacement. La pluralité de l'auteur, de ses influences et de ses projets est en effet pour de nombreux incultes la condition même de leur créativité¹⁸⁰. Au-delà des arguments esthétiques ou philosophiques, peut-être faut-il y voir aussi un fait sociologique. Politique et poétique de la dispersion pourraient être favorisées chez les auteurs contemporains par ce que Bernard Lahire a étudié sous le nom de « double vie des écrivains¹⁸¹ ». « L'ubiquité sociale¹⁸² » des auteurs, pris dans l'essor sans précédent des activités paralittéraires (ateliers

¹⁷⁷ Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 23.

¹⁷⁸ Voir Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1984.

¹⁷⁹ Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, « Quarto », t. I, 2001 [1994], p. 817-849.

¹⁸⁰ Là encore, les déclarations des auteurs du collectif sont tout à fait convergentes. Arno Bertina affirme par exemple : « on est toujours plusieurs et c'est avec cette pluralité qu'il devient possible de créer » (Aurélié Adler, « Sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose. Entretien avec Arno Bertina », in Aurélié Adler (dir.), *Arno Bertina, op. cit.*, p. 132), Oliver Rohe déclare quant à lui : « Je pense que si on doit l'être, ou être plus créatif, disons, c'est à partir du moment où l'on est pluriel. Où l'on change. » (Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 23). C'est encore dans *Le Matricule des Anges*, que Maylis de Kerangal confirme l'importance d'envisager l'auteur comme pluriel : « Stéphane Audeguy lors d'un festival à La Baule a eu cette phrase que je revendique complètement : "un auteur c'est toujours un collectif". Ça m'intéresse vraiment d'une façon plus théorique. Il y a le fait d'être sous l'influence de ce qu'on a lu, l'empathie qu'on a avec les autres auteurs, les autres œuvres, puisque *Inculte* est une revue très ouverte. Mais on sait bien aussi que tout lecteur réécrit le texte » (Thierry Guichard, « Dossier : Le grand chantier de Maylis de Kerangal », art. cit., p. 27).

¹⁸¹ Voir Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales », 2006.

¹⁸² *Ibid.*, p. 159.

d'écriture, bourses, résidences, festivals...) et occupant souvent un second métier, pourrait expliquer en partie le renouvellement de ce paradigme d'un auteur non plus effacé ou disparu mais multiplié et pulvérisé.

Le collectif Inculte apparaît ainsi comme le lieu opportun d'une mise en cohérence posturale pour ses auteurs. Il est l'espace concret d'une dispersion et d'une altération favorisant l'alignement des *ethos* de leurs narrateurs, de leurs discours et de leurs conduites. L'attention portée au collectif dans leurs romans est relayée par la pratique commune de l'écriture, comme une façon de déjouer le mythe de l'écrivain solitaire¹⁸³ dont beaucoup de groupes littéraires ont porté la contestation¹⁸⁴. Évoquant ses projets collectifs, Arno Bertina exprime très clairement cette analogie dans un entretien :

Cette dispersion concrète rejoue le désir ou l'ambition polyphonique dont nous parlions tout à l'heure, elle est sans doute même à l'origine de l'envie d'écrire, en ce qui me concerne¹⁸⁵.

Ces espaces de partage textuel, tout comme les échanges et les dialogues au sein du collectif, ont pu provoquer, chez les membres d'Inculte, des déplacements ou des inflexions esthétiques, philosophiques ou politiques que Mathieu Larnaudie résume souvent sous le terme d'« altération¹⁸⁶ ». Elle repose sur une conception non-dogmatique du groupe qui se conçoit moins comme une « école » que comme une « bande¹⁸⁷ », dans le sens que Deleuze donne à

¹⁸³ Oliver Rohe déclare ainsi : « Aujourd'hui, tout est organisé pour faire croire à la disparition du collectif. Même en littérature, on véhicule ce cliché de l'écrivain de la vocation isolée, qui n'a de vérité qu'en lui-même. Or on ne peut que s'enrichir en travaillant avec les autres. » (Marine Landrot, « La soif de l'autre », art. cit., p. 23).

¹⁸⁴ Dans sa *Poétique des groupes littéraires*, Kaufmann décrit un « inconscient mallarméen » (Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970, op. cit.*, p. 17) des avant-gardes qui passe par la croyance en un livre total dont la condition est précisément l'impersonnel et la disparition de l'auteur. Le rejet de cette figure était alors indissociablement esthétique et politique (refus de l'individualisme bourgeois), comme l'exemple du surréalisme l'a bien montré. On retrouve ce projet de désacraliser l'auteur sous d'autres formes dans l'OuLiPo par exemple ou, en littérature contemporaine, chez d'autres groupes comme le Général Instin : « Même s'il n'est pas question pour les auteurs d'effacer leur identité, l'auteur véritable de ce livre est le Général Instin (GI), cristallisation particulière du projet artistique du même nom qui existe depuis 1997 sous diverses formes avec près de deux cents contributeurs et qui, notamment, interroge de façon critique la notion d'auteur » (<http://www.generalinstin.net> [consulté le 6 juin 2017]).

¹⁸⁵ Aurélie Adler, « Sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose. Entretien avec Arno Bertina », art. cit., p. 132.

¹⁸⁶ Le mot est au cœur de ses « Propositions pour une littérature inculte », art. cit.

¹⁸⁷ Le mot apparaît dans l'avant-propos du premier tome des *Devenirs du roman* : « Ces interrogations irradiant, directement ou non – le plus souvent indirectement, en creux, par la bande et en contrebande -, toute la démarche de la revue *Inculte*, ses thèmes et ses options éditoriales » (Collectif, *Devenirs du roman, op. cit.*, p. 11).

ces deux termes¹⁸⁸. Amplifiée par l’imaginaire de la piraterie dans *La Constituante piratesque* de Mathieu Larnaudie, cette image de la bande où chacun arraisonne les territoires poétiques qu’il souhaite, où chacun s’investit librement au fil des projets sans loi ni commandement esthétique ou politique, favorise cette conception du groupe comme lieu d’altération et de contestation de la singularité hors de tout dogmatisme homogénéisant, comme l’explique Arno Bertina :

Au sein de la revue *Inculte*, on travaille ensemble et on en est heureux. On se marre, on se lit, on s’enrichit les uns les autres. J’ai les oreilles complètement ouvertes : je ne suis pas à la recherche de la singularité. Il y a là des modes d’écriture qui sont posés sur la table et tout le monde s’en empare¹⁸⁹.

C’est sans doute Arno Bertina qui porte avec le plus d’intensité cette récusation de l’originalité ou de la singularité de l’écrivain, en parfaite continuité avec son œuvre. Ses entretiens sont souvent l’occasion d’une réfutation de ces concepts, jugés inutiles voire contre-productifs :

On m’a demandé si j’avais conscience de ma singularité dans le champ éditorial actuel. D’abord je n’en sais rien, cette question ne m’intéresse pas. Plutôt que de raisonner dans la singularité, je préférerais qu’on me dise que mon bouquin tente la même chose que celui d’untel, untel et untel. Parce qu’alors tu traduis un désir d’époque. Ce n’est pas le souhait d’être en phase mais celui de savoir qu’à un moment donné une question est mise en branle et tu vas pouvoir participer. Ça, ça me fait beaucoup plus bander que la singularité¹⁹⁰.

Elle s’appuie sur deux expériences de l’auteur qui servent d’exemple ou de leçon, le cas des lectures publiques et la parenté de son œuvre avec celle de Nicole Caligaris :

À chaque fois que j’ai pu être tenté de croire à ma singularité, à celle qui s’exprimerait dans l’écriture, les faits sont venus mettre un bémol à cette idée idiote. J’ai cru un temps que je lisais (en public) d’une manière qui m’était propre (rapidement, ou très rapidement, faisant entendre une certaine urgence, donnant un corps à entendre) avant de réaliser que nous étions plusieurs, dans ma génération, voire dans celle de nos aînés, à lire de cette façon. Quand j’ai lu en 2010 *Les Samothraces* de Nicole Caligaris, paru en 2000, dans lequel elle

¹⁸⁸ Dans *Dialogues*, Gilles Deleuze décrit son travail avec Félix Guattari d’après cette image de la bande : « On n’est plus un auteur, on est un bureau de production, on n’a jamais été plus peuplé. Être une “bande” : les bandes vivent les pires dangers, reformer des juges, des tribunaux, des écoles, des familles et des conjugalités, mais ce qu’il y a de bien dans une bande, en principe, c’est que chacun y mène sa propre affaire tout en rencontrant les autres, chacun ramène son butin, et qu’un devenir s’esquisse, un bloc se met en mouvement, qui n’est plus à personne, mais “entre” tout le monde, comme un petit bateau que des enfants lâchent et perdent, et que d’autres volent. » (Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 16). À l’inverse de ce modèle rhizomatique, il récuse l’école littéraire, fondée sur le « type arborescent » : « Les écoles sont de type arborescent. Et c’est déjà terrible, une école : il y a toujours un pape, des manifestes, des représentants, des déclarations d’avant-gardisme, des tribunaux, des excommunications, des volte-face politiques impudentes, etc. Le pire dans les écoles, ce n’est pas seulement la stérilisation des disciples (ils l’ont bien mérité), c’est plutôt l’écrasement, l’étouffement, de tout ce qui se passait avant ou en même temps » (*Ibid.*, p. 34).

¹⁸⁹ Thierry Guichard, « Dossier : Arno Bertina nous met hors de nous », art. cit., p. 23.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

fait parler trois femmes contraintes à l'exil, j'y ai trouvé des images ou des segments de phrases « venant » d'*Anima motrix*, paru en 2006¹⁹¹.

Reprenant ces deux exemples dans son article « Deleuze est une fleur », Arno Bertina réaffirme la joie d'une dispersion de l'auctorialité :

Les dieux ou les muses ne m'ont pas élu, ils ne m'ont rien dicté. (Ou ils se sont moqués de moi en me refourguant une marchandise qu'ils avaient déjà dealée avec Nicole Caligaris.) Il n'y a rien de transcendantal dans cet air du temps. Je ne suis pas quelqu'un d'unique, je ne suis pas génial, je suis perdu dans la foule où s'échangent les livres, où les idées sont réutilisées, prolongées, remises en circulation, transformées, déformées : vulgarisées. [...] Cette déroute est heureuse, infiniment ; je sais qu'en étant perdu de la sorte je serai peut-être ouvert à tous les vents, enfin hors de moi, accrochant des pollens à déplacer et faire germer ailleurs, simple moyen de transport en commun. C'est comme cela que les plantes se reproduisent, souvent – ainsi vont les livres aussi, parfois, dans l'ignorance ou le refus total de mots tels qu'« originalité » ou « singularité », en pariant sur le grand bain, l'immersion, le désordre, la maladresse et le n'importe quoi¹⁹².

Ce portrait de l'auteur en flâneur démocratique plutôt qu'en élu inspiré s'exprime ainsi dans les mêmes termes que l'errance vivifiante de ses personnages, en particulier celui de « déroute ». Dans ces différentes citations se met en place tout un réseau d'antinomies où les idées d'« air du temps », de « désir d'époque » ou de vulgarisation s'opposent aux mythes enfermants de l'originalité, de la singularité ou de l'inspiration. Les écrivains d'Inculte privilégient ainsi dans leurs discours sur la littérature une horizontalité démocratique de l'acte créateur, attentive aux effets d'échos et de résonance entre les écrivains, qu'elle passe par la notion de collectif bien sûr, d'« amitié¹⁹³ » et d'« air du temps » chez Arno Bertina ou, plus globalement, par le concept de « génération » dont se saisissent les incultes, comme l'écrit Laurent Demanze, « non pas comme un enfermement, mais comme un ferment démocratique qui en souligne la puissance identificatoire¹⁹⁴ ». Il s'agirait alors, en dernière instance, de dissoudre la fonction-auteur elle-même, en tant qu'elle est, comme l'explique Michel Foucault dans sa célèbre conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? », une instance de clôture du sens :

La vérité est tout autre : l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne. Bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre

¹⁹¹ Aurélie Adler, « Sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose. Entretien avec Arno Bertina », art. cit., p. 132.

¹⁹² Arno Bertina, « À l'insu de mon plein gré ou Deleuze est une fleur », art. cit., p. 138-139.

¹⁹³ Dans ses « Propositions pour une littérature inculte », Mathieu Larnaudie invite à « une pratique amicale de l'écriture, ou une pratique de l'écriture comme amitié » (Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 353).

¹⁹⁴ Laurent Demanze, « (Ré)générations. Rythmer le contemporain », art. cit., p. 139.

composition, décomposition, recomposition de la fiction. Si nous avons l'habitude de présenter l'auteur comme génie, comme surgissement perpétuel de nouveauté, c'est parce qu'en réalité nous le faisons fonctionner sur un mode exactement inverse. Nous dirons que l'auteur est une production idéologique dans la mesure où nous avons une représentation inversée de sa fonction historique réelle. L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens¹⁹⁵.

Le portrait de l'écrivain en insecte pollinisateur chez Arno Bertina exprime ce désir de fragiliser cette « figure idéologique » pour intensifier la « prolifération du sens » et la « circulation » (le mot apparaît chez les deux auteurs) des idées, des concepts et des esthétiques. L'enjeu serait alors de savoir si le collectif Inculte est le lieu d'une véritable contestation de la fonction-auteur ou plutôt une façon de l'élargir ou de la déplacer par le nom collectif en tant qu'il permettrait de centraliser cette « prolifération du sens » et de l'enserrer dans une signature commune¹⁹⁶. Les critiques adressées par ses auteurs aux notions de style et de signature, deux marqueurs décisifs de la fonction-auteur, font du collectif Inculte un espace de résolution et de mise en tension de ce projet.

2. Mobilité stylistique du collectif Inculte

Les incultes expriment souvent une méfiance nuancée à l'égard du style, perçu comme le pendant, dans l'écriture, de la notion d'identité. Mathieu Larnaudie y voit un obstacle à la « littérature inculte » qu'il appelle de ses vœux :

Les écritures de soi contemporaines en restent trop souvent au stade de la simple restitution d'un moi exercée dans un « style » plus ou moins singulier, plus ou moins affirmé, lui-même conçu comme la marque d'une identité, c'est-à-dire le modèle, dans l'ordre du discours, d'une intimité ordonnée, close sur elle-même. Je suis ce que je suis, et je dis ce que je suis : j'écris pour rendre compte de ce que je suis. Il y a là deux écueils manifestes : d'abord, l'idée de la possibilité d'un langage propre (à tous les sens du mot), qui corresponde à la seule particularité d'un individu et soit donc le mode d'expression d'un moi immuable, plus ou moins véracé ou idéalisé selon les coordonnées du pacte autobiographique ou de l'option autofictionnelle choisies ; ensuite, une conception du sujet comme monade inaltérable, campée sur son petit territoire névrotico-viscéral figé. Ces écritures visent à neutraliser l'altérité et, souvent, à célébrer le culte de soi comme même¹⁹⁷.

Contesté philosophiquement, le style l'est aussi esthétiquement en ce qu'il menace à terme la créativité de l'écrivain, comme l'explique Claro dans *Le Matricule des Anges* :

¹⁹⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 839.

¹⁹⁶ Cette réflexion a été initialement menée lors de notre communication « La fonction-groupe dans l'histoire littéraire du contemporain », prononcée lors du colloque « Une fonction groupe dans les histoires littéraires, du Moyen Âge au XXI^e siècle » (Université de Bourgogne), organisé par Guillaume Bridet et Laurence Giavarini, 6-7 décembre 2018, disponible en ligne : [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/18_19/18_12_06-07\[2\].html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/18_19/18_12_06-07[2].html) [consulté en janvier 2020].

¹⁹⁷ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 347-348.

Ça c'est terrible : pour un premier livre, tu mets au point une écriture très personnelle. Elle fonctionne au deuxième livre, mais un peu moins. Parce qu'il faut que l'écriture bouge si tu conçois bien sûr chaque livre comme un objet, une machine différente. Sinon l'écriture devient un style et tu te parodies toi-même. C'est le paradoxe de l'écrivain : il se bat avec une écriture, mais après il doit se battre contre elle. Tous les écrivains le sentent quand ils commencent à se parodier. Ils abordent une scène, une réflexion, et à l'avance ils savent comment ils vont l'écrire, comment ça va fonctionner. C'est un peu embêtant, parce qu'au bout d'un moment, l'écriture ne peut plus rien générer. Il faut toujours faire bouger les choses. On n'est pas forcé de changer radicalement de style d'un livre à l'autre, mais il faut se déplacer¹⁹⁸.

C'est au même déplacement stylistique qu'invite Oliver Rohe qui craint dans le style un risque de fixité, lui préférant la définition deleuzienne du style comme mouvement¹⁹⁹ :

Donc je cherche plutôt à varier. Parce que c'est nécessaire. L'idée qu'on se fait de l'écriture, du style, est une idée d'identité à soi : genre le style c'est l'homme. Ou l'expression : il a trouvé sa voix. C'est incroyable de dire ça ! On est différent tous les jours. Pourquoi le style serait ce grand mausolée du changement ? Je ne cherche pas à trouver un moule que je vais ensuite reproduire de livre en livre²⁰⁰.

Avant de donner comme exemples de cette nécessité les attentes suscitées par son premier roman :

C'était aussi important pour moi de faire tout de suite quelque chose qui ne soit pas *Défaut d'origine*. Pour qu'on comprenne que je n'écris pas tout le temps comme Thomas Bernhard. Ça a été un problème : il y avait des gens qui voulaient relire le même livre²⁰¹.

Défaut d'origine qui s'attachait, en se plaçant sous la houlette bernhardienne, à réfuter la singularité de l'écrivain, avait ainsi paradoxalement conduit à déterminer un certain horizon d'attente chez le lecteur, preuve de la tendance singularisante du champ. Par ses déclarations, Oliver Rohe confirme ainsi le geste de séparation du narrateur avec Roman accompli à la fin de son récit et qui annonçait ce désir d'une œuvre mobile. Malgré cette méfiance, les incultes n'abandonnent pas toute notion de style ou d'œuvre, à condition que la cohérence qu'ils nécessitent ne dégénère pas en immobilité ou en répétition. Oliver Rohe reconnaît ainsi « une unité de ton²⁰² » à ses livres. De même, Arno Bertina, répondant à une question de Laurent Demanze, considère le style comme « le sel de l'écriture » mais précise aussitôt qu'il n'écrit pas pour « exhiber » son style ou pour « [s']individualiser²⁰³ ». Mathieu Larnaudie tente quant

¹⁹⁸ Thierry Guichard, « Dossier : Claro, le magicien », art. cit., p. 23.

¹⁹⁹ Voir *supra*.

²⁰⁰ Thierry Guichard, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », art. cit., p. 23.

²⁰¹ *Id.*

²⁰² *Ibid.*, p. 25.

²⁰³ Laurent Demanze, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges, Tanguy Viel », version parue dans *Le Magazine littéraire*, n°509, juin 2011, p. 92.

à lui de concilier ces deux exigences en figurant son œuvre à travers les métaphores de la constellation, de l'archipel ou de l'autoportrait diffracté :

Plutôt que de réécrire le même livre, je préfère donc l'idée d'arpenter des territoires variés et de dessiner progressivement une constellation ou un archipel. J'ai le sentiment de mettre en jeu des facettes différentes de mon rapport au monde dans chacun de mes livres, d'y répartir les questionnements qui me constituent. Peut-être alors que l'ensemble de ces livres dessine une espèce d'autoportrait en devenir, en mouvement, dispersé, diffracté, oblique, sans identité fixe²⁰⁴.

Dans cette quête d'altération, le collectif Inculte joue un double rôle pour ses auteurs. Comme laboratoire, il offre d'abord un espace d'expérimentation et donc de décroisement stylistique pour ses membres, en particulier dans la revue mais aussi dans les ouvrages communs. C'est la fonction que le groupe a pu jouer, par exemple, dans la trajectoire de Mathias Énard. L'écrivain paraît animé du même désir de mouvement, exprimé à travers l'image de la libération plus que de la dispersion :

J'ai l'impression que chaque fois, j'acquies une forme de liberté. Je ne crois pas à l'expérience dans la littérature, que le romancier avance en termes d'expérience ou de savoir-faire, mais plutôt en termes de liberté. On se libère de nos propres modèles, on se libère de son idée du roman, on se libère d'une famille d'écriture, on se libère de soi²⁰⁵.

Inculte n'est pas assimilé, chez lui, à une autre « famille d'écriture » dont il faudrait se libérer, mais, au contraire, à une « école de liberté²⁰⁶ ». Sa participation à la revue montre en effet une préférence pour l'exploration de tonalités plus discrètes dans son œuvre, en particulier le registre grivois ou graveleux dans plusieurs articles au titre évocateur : « Débris d'une politique du derrière » (n°6), « La solitude du fourreur de cons » (Hors-série Coupe du monde) ou encore « Étrange et pénétrant » (n°19), sept sonnets pornographiques. Dans le prolongement de la revue, la maison d'édition Inculte facilite aussi ces déplacements stylistiques et génériques par la publication de livres qui sont autant d'« excroissances²⁰⁷ » à son œuvre, à l'image de *L'Alcool et la nostalgie* (2011) et plus encore de *Dernière communication à la société proustienne de Barcelone* (2016), son premier recueil de poésie.

Mais selon Mathieu Larnaudie le collectif joue un rôle plus profond encore dans ces tentatives d'altération, qui dépasse le jeu des expérimentations individuelles juxtaposées :

²⁰⁴ Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 23.

²⁰⁵ Thierry Guichard, « Dossier : Mathias Énard, le rêve de Babel », art. cit., p. 25.

²⁰⁶ Caroline Hoctan, Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathias Énard », art. cit.

²⁰⁷ Thierry Guichard, « Dossier : Mathias Énard, le rêve de Babel », art. cit., p. 25.

[...] tout ceci est, pleinement, exercice d'altération en même temps que confluence d'intentions, manière de neutraliser l'autorité de l'auteur par la multiplication des auteurs et, partant, de faire du texte un espace commun, non parce que celui-ci rassemblerait et fédérerait les énergies de plusieurs personnes, chacune apportant sa pierre à un édifice structuré par avance, mais plutôt en tant que le texte est alors le lieu d'une opération de disruption par laquelle la pluralité des voix, des énonciateurs, des contributeurs, rompt avec l'homogénéité supposée de l'instance créatrice et ordonnatrice du texte, altère l'évidence de son équilibre, en redistribue les points d'intensité, en multiplie les polarisations²⁰⁸.

Le collectif Inculte ambitionne ainsi de perturber, de troubler le jeu des signatures et des identités stylistiques par la rencontre des écritures. Revenant à plusieurs reprises sur les exemples d'*Une chic fille* ou d'*Une année en France*, Mathieu Larnaudie et Arno Bertina voient dans l'incapacité des lecteurs à reconnaître les auteurs des différents fragments qui les composent la preuve de cette altération dans et par le texte, comme l'explique Mathieu Larnaudie à propos d'*Une chic fille* :

Stylistiquement le livre s'en ressent si bien que les gens qui connaissent bien nos travaux et nos écritures respectives sont un peu en mal de pouvoir reconnaître qui a écrit quoi, parce que soit ça se ressemble soit au contraire on s'est transporté sur des styles relativement différents de ce dont on a l'habitude²⁰⁹.

Ou encore Arno Bertina à propos d'*Une année en France* :

Quand *Une année en France* a été publié, beaucoup de lecteurs sont venus nous trouver en affirmant avoir compris qui avait écrit tel ou tel fragment ; ils se trompaient presque toujours mais surtout très vite je n'ai plus été sûr de moi. Si le début me semblait être de moi, j'avais le sentiment de découvrir la fin dudit fragment. Oliver ou François étaient-ils passés par là ? Était-ce en réalité un de leurs fragments, pour lequel j'aurais proposé un autre début ? Etc., etc. Je m'oublie, je me disperse, cela me renouvelle, cela m'enrichit et m'amène à comprendre que le moi, le sentiment d'être singulier, sont des œillères ou des feuilles de vigne : on est toujours plusieurs et c'est avec cette pluralité qu'il devient possible de créer²¹⁰.

Dans cette évocation, l'auteur est non seulement méconnaissable pour son lecteur mais aussi pour lui-même, le travail collectif révélant et stimulant la présence de l'autre en soi. Invités à s'exprimer sur ces projets collectifs lors de la journée d'étude « Auteurs en scène. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains²¹¹ », Mathieu Larnaudie et Arno Bertina rappelaient ce même phénomène de gommage des identités et des styles qui font le bonheur de leurs auteurs mais provoquent aussi la curiosité des lecteurs, qui voient dans cet anonymat une énigme à résoudre, et parfois la résistance des éditeurs souhaitant, dans le cas d'*Une*

²⁰⁸ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 353.

²⁰⁹ Alexandre Civico, Hélène Gaudy et Mathieu Larnaudie, « Écrire en collectif », art. cit.

²¹⁰ Aurélie Adler, « Sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose. Entretien avec Arno Bertina », art. cit., p. 132.

²¹¹ Aurélie Adler, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

année France, rétablir les signatures individuelles des fragments. Ces deux types de réactions témoignent d'une même difficulté à congédier la fonction-auteur, déjà signalée par Michel Foucault qui affirmait que « l'anonymat littéraire ne nous est pas supportable²¹² ».

Pour qualifier ce mouvement d'altération, les deux écrivains évoquaient lors de cette journée d'étude la constitution d'une « voix médiane²¹³ » produite par la création collective elle-même plutôt qu'imposée par l'élaboration d'un programme esthétique en amont du texte. L'impressionnisme du terme et sa neutralité disent la difficulté à démontrer l'effet stylistique concret de la mise en commun des voix mais ils offrent l'avantage d'éviter à la fonction-auteur de faire retour à l'échelle collective par l'identification d'un style ou d'un label inculte. Quelle est alors la portée de cette altération ? Est-elle permanente ou temporaire ? Est-elle circonscrite aux textes collectifs, formant une sorte de tiers-lieu stylistique pour leurs auteurs ? Ou travaille-t-elle plus profondément et plus décisivement leurs écritures²¹⁴ ? La forme même du collectif, qui rechigne à imposer une discipline et une esthétique unifiées à ses membres, est-elle un moyen de favoriser la dispersion de ses auteurs ou de préserver la singularité de leur œuvre et de leur trajectoire ? La réception des œuvres de Maylis de Kerangal et de Mathias Énard montre combien en effet leurs œuvres sont identifiées à un style ou une griffe qui semble la condition même de leur consécration. Le collectif semble rejouer, à certains égards, l'aporie de la singularité dessinée dans *Défaut d'origine*, dont le narrateur oscille entre désir de dissolution et sentiment d'une singularité menacée. De la même façon, la pratique collective semble jouer à la fois comme espace d'indifférenciation, comme l'anonymat des textes ou la notion de *voix médiane* paraissent le suggérer, et de différenciation, par les échanges, la confrontation des commentaires, des critiques, des lectures réciproques, comme la relation entre Oliver Rohe et Arno Bertina le montre bien. C'est en effet l'objectif que Roland Barthes donne au séminaire, dans un texte réédité dans le numéro 12 de la revue *Inculte* et qui semble servir de petit miroir utopique :

Comme phalanstère, le séminaire a pour travail : la production des différences. [...] La différence, ça veut dire quoi ? Que chaque relation, peu à peu (il y faut du temps) s'originalise : retrouve l'originalité des corps pris un à un, casse la reproduction des rôles, le ressassement des discours, déjoue toute mise en scène du prestige, de la rivalité²¹⁵.

²¹² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 828.

²¹³ Expression utilisée lors de l'entretien « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

²¹⁴ Lorsqu'on lui demande si l'expérience d'Inculte a modifié son esthétique, Mathias Énard reste incertain : « J'ignore si mon esthétique s'en est trouvée modifiée » (Caroline Hoctan, Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathias Énard », art. cit.).

²¹⁵ Roland Barthes, « Au séminaire », *Inculte*, n°12, p. 91.

Individus mais aussi relations tendraient ainsi, par la communauté, à s'originaliser. Interrogé sur cette tension entre indifférenciation et singularisation lors d'une soirée organisée au Triangle à Rennes, Mathieu Larnaudie explique ainsi que « l'altération, ça aide à être singulier²¹⁶ », comme une façon de maintenir *in fine* ces deux aspirations.

3. Le collectif est-il une signature comme les autres ?

Le désir d'altération se focalise, on le voit, sur le centre névralgique de la fonction-auteur : la signature. Chez Foucault, le nom d'auteur dépasse le statut de simple nom propre : il vaut description. Il joue aussi comme principe classificatoire et, en ce sens, assure la nature idéologique de la fonction-auteur. À ce titre, le collectif pose deux questions : quelle est la place réservée aux signatures individuelles au sein du projet commun ? D'autre part, est-il une contestation de la signature et donc de la fonction-auteur ou constitue-t-il simplement une autre signature, certes collective, mais soumise aux mêmes nécessités de reconnaissance, de visibilité et de singularisation ? Les réponses qu'Inculte y apporte s'inscrivent dans l'héritage des avant-gardes du XX^e siècle, pour qui la signature fit aussi l'objet d'un questionnement complexe et continu. Elle est d'abord un enjeu stratégique, le choix d'un nom et donc d'une signature collective constituant le premier geste de différenciation, et donc d'existence, au sein de l'espace littéraire, sa légitimation dépendant en outre généralement de sa capacité à mobiliser et conjuguer un ensemble de signatures individuelles souvent réunies en un manifeste, comme le montre exemplairement le cas du *Manifeste du surréalisme*. Dans le même temps, la signature, individuelle en particulier, est un emblème à détruire pour des raisons tout à la fois morales (anti-narcissisme), politiques (refus de l'ordre bourgeois) ou philosophiques (anti-individualisme), depuis les *Champs magnétiques* qui inaugure le surréalisme en mêlant les voix indiscernables de ses deux auteurs s'adonnant à l'automatisme, aux travaux du Comité d'action étudiants-écrivains désireux, dans le contexte de la créativité généralisée et anonyme fleurissant sur les murs de Mai-Juin 68, d'instaurer un « communisme d'écriture » qui abolit toute signature individuelle et conteste radicalement l'autorité de l'auteur²¹⁷.

Un même fantasme de dispersion s'exprime chez plusieurs incultes, qui se manifeste parfois dans l'intérêt exprimé pour la pseudonymie, façon de déjouer l'étroitesse de la

²¹⁶ Alexandre Civico, Hélène Gaudy et Mathieu Larnaudie, « Écrire en collectif », art. cit.

²¹⁷ Voir, à ce sujet, Jean-François Hamel, *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018. La pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari joua un rôle important dans le moment Mai-Juin 68 et participe d'une même contestation de l'unicité de la figure de l'auteur.

signature individuelle pour ouvrir l'écriture à une multiplicité de visages rhétoriques. Arno Bertina, qui a signé l'un de ses livres du nom de Pietro di Vaglio²¹⁸, imaginait ainsi pour Mathieu Larnaudie cette pulvérisation de la signature dans la postface à son ouvrage, *Pôle de résidence momentanée* :

[...] pas un livre de Mathieu ne se ressemble, pour l'heure. Ils pourraient d'ailleurs tous être signés d'un nom différent tant les projets et les esthétiques sont à chaque fois étrangers les uns aux autres (Mathieu aurait même pu tenter une geste inédite s'il avait pressenti la richesse du vivier : signer chacun d'entre eux d'un autre nom et devenir le premier auteur à n'avoir jamais publié un livre sous le même nom, inventant une vaste famille de livres seuls au monde ou orphelins – déplaçant ainsi les frontières de la logique²¹⁹).

Cette dispersion de la signature est encore décrite par Arno Bertina, on le voit, sous les traits de l'aventure et de l'exploit (« une geste inédite »). Mathias Énard aborde la même question dans « Le faux n'est qu'un vrai qu'on ignore. Sur *Le Traité des idiots*, du pseudo-Jâhiz », paru dans le numéro 2 d'*Inculte*. Il s'en prend ici au geste même d'authentification et d'attribution à un auteur, accompli par les orientalistes à l'égard des textes anciens. Le souci de classification étoufferait ainsi, selon lui, un désir universalisant de la littérature et des jeux de pseudonymie ou d'usurpation traduisant une porosité des écritures et des œuvres :

La possibilité qu'un écrivain décide d'abandonner son identité propre pour écrire des poèmes d'Abû Nuwâs ou de Majnûn Layla, des poèmes d'un autre, qu'il se substitue sciemment à l'auteur réel, qu'il entre en lui pour participer à une réalité atemporelle et anonyme accessible à tous et rejoigne ainsi une nébuleuse, une galaxie portant le nom de « l'homme » originel, une telle conception de l'œuvre et de la littérature n'était pas jugée digne d'intérêt²²⁰.

La dilution de la signature dans le nom collectif ou dans le pseudonyme est ainsi vue comme une façon de défaire les limites étriquées du moi pour révéler et stimuler la multitude qu'il héberge et qu'il agence avec d'autres multiplicités au dehors. En ce sens, comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans l'avant-propos de *Mille Plateaux*, tout livre est un « agencement, comme tel inattribuable²²¹ ». Ce terme d'*agencement*, qui revient souvent dans les avant-propos des ouvrages d'*Inculte*, montre bien que la signature collective n'a pas vocation à simplement juxtaposer des signatures individuelles mais à produire ce que les deux philosophes appellent un « agencement collectif d'énonciation » :

²¹⁸ Voir Arno Bertina, *La Déconfite gigantesque du sérieux*, op. cit.

²¹⁹ Arno Bertina, « Habiter un espace incertain : l'amitié », art. cit., p. 142.

²²⁰ Mathias Énard, « Le faux n'est qu'un vrai qu'on ignore. Sur *Le Traité des idiots*, du pseudo-Jâhiz », art. cit., p. 49.

²²¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, op. cit., p. 10.

Il n'y a pas d'énoncé individuel, il n'y en a jamais. Tout énoncé est le produit d'un agencement machinique, c'est-à-dire d'agents collectifs d'énonciation (par « agents collectifs », ne pas entendre des peuples ou des sociétés, mais les multiplicités²²²).

Contestée, la signature ne disparaît pas pour autant au sein du collectif *Inculte*. Elle laisse plutôt place à une pratique de l'anonymat contrôlé. Dans la revue, la majorité des articles sont en effet signés et accompagnés, dans les premières années de parution en particulier, de notices biobibliographiques sur leurs auteurs, faisant d'*Inculte* un espace de dispersion et de visibilité pour ses membres qui débute alors leur carrière littéraire. Les deux numéros hors-série favorisent quant à eux l'écriture anonyme à travers certaines rubriques qui s'assimilent à des paris ou à des pronostics (sur les scores et l'équipe-type de la Coupe du monde, ou, en écho, sur les résultats de l'élection présidentielle et l'équipe gouvernementale nommée). Toutefois, si les signatures ne disparaissent pas complètement dans la revue, elles tendent à s'estomper, au moins typographiquement, à partir du numéro 7, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Alors que les dossiers de chaque numéro étaient jusqu'alors constitués d'articles séparés entre eux par un saut de page et précédés d'un titre et du nom de l'auteur en tête de page et en gros caractères, ils s'enchaînent dorénavant par un simple saut de ligne et quelques astérisques. Le titre de l'article et le nom de l'auteur se voient en plus relégués dans les marges, en note et dans une police de petite taille. L'adoption de ce nouveau format tend à renforcer l'effet de continuité et de cohérence des textes qui forment le dossier. Il atténue la centralité de l'auteur en marginalisant les signatures sans pour autant, comme l'affirment Arno Bertina et Mathieu Larnaudie pour justifier ce choix, les faire « disparaître²²³ ». Les ouvrages collectifs qui prolongent la revue entretiennent eux aussi un rapport complexe à la signature. *Une année en France* et *Une chic fille* reposent en effet sur l'anonymat interne des fragments, mais identifient bien le nom des auteurs ayant participé au projet en couverture, pour le premier, ou en quatrième de couverture, pour le second. Les autres livres, *En Procès*, *Le Ciel vu de la terre*, les monographies et les deux tomes des *Devenirs du roman* se composent pour leur part de contributions signées et nettement délimitées, même si certaines d'entre elles sont écrites à plusieurs mains. Les couvertures des *Devenirs du roman*, composées des différents noms des contributeurs, manifestent pleinement sur le plan de l'énonciation éditoriale la juxtaposition des écritures et des signatures : chaque nom d'auteur est ainsi encadré et séparé des autres sur la couverture du premier tome, tandis que le second s'attache à atténuer cet effet de cadre par des jeux de dégradés et un effet

²²² *Ibid.*, p. 51.

²²³ Aurélie Adler, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif *Inculte* (entretien) », art. cit.

d'énumération. L'exhibition des signatures en couverture témoigne aussi du bénéfice symbolique et économique qu'elles représentent pour la jeune maison d'édition Inculte. La préférence donnée, dans les livres collectifs, à ce type de structure énonciative, facilite aussi l'attraction d'auteurs extérieurs au collectif qui, par la cohabitation des signatures individuelle et collective, ne craignent pas d'être enrôlés ou captés symboliquement par le nom *inculte*, dans un jeu d'équilibre maintenu entre préservation d'une individualité et mouvement de dispersion. L'avant-propos du premier tome donne ainsi des gages à cette exigence d'autonomie, au risque peut-être d'un amoindrissement des potentialités de dissolution des identités dans le geste collectif :

Les auteurs qui le composent sont divers irréductibles les uns aux autres, insubsumables à une énonciation unifiée. Il ne peut être question de les fédérer arbitrairement sous quelque espèce (mouvement, bannière, conviction) que ce soit. Ils ne représentent ici rien d'autre qu'eux-mêmes et leurs œuvres²²⁴.

Les contributions des auteurs d'Inculte au sein du volume illustrent également le glissement d'une fonction-auteur individuel à une fonction-auteur collective. Elles sont en effet toutes signées « Collectif Inculte » et se présentent sous la forme d'une saynète aux répliques anonymes puis de petits essais théoriques. Le passage de l'un à l'autre montre la progressive dissolution des écritures et des voix, d'abord anonymes mais individuelles, puis collectives et unifiées mais toujours porteuses de tension ou de dissensus. Dans le même temps, accolée à d'autres contributions d'auteurs souvent reconnus, la signature collective favorise sa propre émergence et sa distinction au sein de la « bibliothèque de notre temps²²⁵ » qu'il compose. Ses membres s'essaieront toutefois, à certains égards, à endiguer la cristallisation d'une fonction-auteur inculte, en minimisant la dimension descriptive du nom pour éviter, comme le souhaite Mathias Énard, l'effet de « label²²⁶ » et en rendant la signature instable par l'ambition d'un « collectif à géométrie variable ». Jusqu'à dissoudre peut-être le nom lui-même derrière l'acte collectif, comme la parution du *Livre des places*²²⁷, sobrement signé « Collectif », pourrait le laisser supposer.

²²⁴ Collectif, *Devenirs du roman*, op. cit., p. 13.

²²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²²⁶ « Inculte à la fête de L'Humanité », art. cit.

²²⁷ Collectif, *Le Livre des places*, op. cit.

Conclusion

Gilles Deleuze et Félix Guattari apparaissent comme les penseurs-clés de la bibliothèque inculte. Constitué en scène de lecture collective, le groupe puise chez eux non seulement des principes philosophiques et des enjeux poétiques décisifs, mais aussi un imaginaire de l'activité commune, rhizomique plus qu'arborescente, constituée en bande plutôt qu'en école et aimantée par la métaphore de l'essaim²²⁸, de la nuée ou de la constellation. La relation d'amitié qu'entretiennent Oliver Rohe et Arno Bertina en témoigne à double titre, parce qu'elle illustre ce fonctionnement réticulaire du collectif mais aussi parce que leurs œuvres dialoguent ensemble, en forte résonance avec la philosophie deleuzienne, autour de la « révocation de l'identité ». D'une « fable de la disparition » qui vadrouille entre picaresque et carnavalesque à un monologue héritier de « la littérature de l'épuisement », *Anima Motrix* et *Défaut d'origine* tressent ainsi les motifs communs de la dispersion de soi et de la dissolution de l'être. Dans la narration plus inquiète d'Oliver Rohe se manifeste toutefois une dialectique de la singularité qui se rejoue à l'échelle collective. Si Inculte apparaît en effet comme un lieu de mise en cohérence posturale pour ses auteurs, en unifiant effets de texte et pratiques, le collectif est aussi traversé par ces tensions entre indifférenciation et singularisation et la quête du délicat équilibre d'une dispersion sans fusion. Réinterrogeant de façon critique les notions de style et de signature comme de nombreux groupes littéraires avant lui, Inculte semble tout à la fois raréfier et déplacer la fonction-auteur. Le collectif serait donc à la fois l'espace où « perdre le visage, franchir ou percer le mur, le limer très patiemment » pour conquérir cet « imperceptible » en quoi Deleuze voit « la finalité d'écrire²²⁹ » et un halo de visibilité, une scène de reconnaissance où accumuler, pour ses membres, capitaux symbolique et relationnel. De l'improbable conciliation de Deleuze et Bourdieu découle peut-être cet impossible partage au sein d'Inculte entre sa part stratégique et sa part utopique, celle d'une littérature déroulée dans « l'anonymat du murmure » et « le bruit d'une indifférence : “Qu'importe qui parle²³⁰ ” ».

²²⁸ Voir chapitre 1, à propos de la contribution de Mathieu Larnaudie « De l'artiste en insecte. Sur *Sheeper* d'Irving Rosenthal », parue dans le numéro 2 d'*Inculte*.

²²⁹ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 56.

²³⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 840.

CHAPITRE VIII : INCULTE, COLLECTIF ENGAGÉ ?

La littérature contemporaine semble apparaître tout à la fois comme un moment de reflux et de réinvention de l'engagement. Un reflux qui résulterait de la crise traversée, dans le dernier tiers du XX^e siècle, par les deux principales forces de politisation du littéraire identifiées par Benoît Denis dans *Littérature et engagement* : les avant-gardes, qui postulent « une homologie structurale entre rupture esthétique et révolution politique¹ » et la littérature engagée, telle que l'a incarnée et théorisée Jean-Paul Sartre selon l'idée d'une participation de l'écrivain, par ses œuvres et ses interventions, au processus révolutionnaire. « Axe structurant majeur² » du débat littéraire, la question politique se verrait ainsi peu à peu reléguée pour des raisons à la fois internes et externes au monde des lettres. Gisèle Sapiro y voit une conséquence de « la marginalisation des écrivains dans le champ intellectuel³ », débordés par l'intellectuel issu des sciences sociales ou le journaliste. Dominique Viart, dans « La littérature contemporaine et la question du politique », explique cette « disparition des paramètres de la littérature engagée⁴ » par la fragilisation de la figure d'autorité et le désaveu des « modèles narratifs à finalité discursive⁵ », à l'image du roman à thèse. Des causes historiques plus globales viennent aussi expliquer ce reflux, en particulier la perte d'influence du Parti Communiste et une défiance accrue envers l'URSS, avant son effondrement au début des années 90. Baignée dans les discours de la fin des idéologies, la question politique s'inscrirait désormais dans le paradigme de la postmodernité. *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard est ainsi devenu la référence incontournable et le passage obligé de toute réflexion sur l'engagement en littérature contemporaine. Dans ce livre, à l'origine un rapport sur le savoir commandé par le gouvernement du Québec, Jean-François Lyotard postule que le projet de la modernité a été liquidé⁶. Deux événements auraient provoqué sa liquidation : Auschwitz d'une part et le triomphe de la technoscience capitaliste d'autre part,

¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Essais », 2000, p. 24.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, *op. cit.*, p. 705.

⁴ Dominique Viart, « La littérature contemporaine et la question du politique », in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain (écritures, engagements, énonciations)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2010, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶ Cf. Introduction générale.

en tant que faux accomplissement du projet de la modernité, à cause des crises économiques et des catastrophes technologiques à répétition qu'elle engendre. Nous serions ainsi entrés, depuis lors, dans la postmodernité, paradigme historique marqué par « l'incrédulité à l'égard des métarécits⁷ » qui se traduit, en littérature, par une perte d'autorité de l'écrivain et, conséquence de la décomposition des idéologies et des partis révolutionnaires, par un reflux de l'engagement. Le présentisme apparaît comme une autre cause possible de cette évolution. Théorisé par François Hartog, il correspond à un changement de « régime d'historicité⁸ », à savoir l'« expression d'un ordre dominant du temps⁹ », intervenu dans le deuxième tiers du XX^e siècle. Nous serions ainsi passés, selon l'historien, du régime futuriste, défini par la conviction d'une histoire factible et progressiste, au régime présentiste, caractérisé notamment par une hypertrophie du présent et par une double dette, à l'égard du passé, comme en témoigne le mouvement général de patrimonialisation, à l'égard du futur que l'idée de progrès ne régule plus. Sylvie Servoise a montré, dans *Le Roman face à l'histoire*¹⁰, combien cette évolution affectait profondément les formes de l'engagement littéraire. Travaillé par la hantise et la spectralité, il résiderait désormais en littérature contemporaine dans l'effort de transmission de l'histoire troublée et trouée du XX^e siècle (guerres mondiales, totalitarismes, engagements révolutionnaires...). Cette responsabilité des traces, celles de l'histoire et de la mémoire, qui est au cœur des œuvres de Jean Rolin et de Volodine, constituerait un engagement « faible¹¹ », selon la chercheuse, sans système idéologique auquel s'adosser ni posture d'autorité à assumer. Si ce tableau peut revêtir quelques tonalités funèbres ou crépusculaires, quand Sylvie Servoise parle « d'engagement à l'ère des fins¹² », lorsque Dominique Rabaté décrit par exemple une époque de « désenchantement politique » et de montée de « l'individualisme post-industriel¹³ » ou encore que Dominique Viart évoque un « temps veuf des ambitions collectives¹⁴ », cet estompement ne signifie pas la fin de toute

⁷ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, op. cit., p. 7.

⁸ Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit.

⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰ Voir Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2011.

¹¹ *Ibid.*, p. 100.

¹² Sylvie Servoise, « Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement "présentiste" », *Marges*, n°9, 2009, <http://marges.revues.org/545> [consulté le 30 septembre 2016], p. 100.

¹³ Dominique Rabaté, « La forme à l'épreuve : remarques sur *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier », in Catherine Brun, Alain Schaffner (dirs.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2015, p. 172.

¹⁴ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 309.

politique de la littérature mais plutôt une reformulation de l'engagement à l'aune de cette nouvelle configuration historique.

De nouvelles formes politiques se dessinent ainsi chez les auteurs contemporains, dont témoigne la formidable vitalité de la recherche sur cette question¹⁵. Dominique Viart et Bruno Blanckeman se sont attachés à proposer une saisie globale de cette reconfiguration de l'engagement à travers les concepts de « fictions critiques¹⁶ » et de « littérature impliquée¹⁷ ». Au-delà de leurs différences, ces deux concepts travaillent dans une direction commune : celle d'une posture renouvelée de l'écrivain qui, loin de « l'attitude de surplomb propre à l'écrivain engagé¹⁸ », d'Émile Zola à Jean-Paul Sartre, se ferait non plus maître à penser ou intellectuel total mais homme « des proximités¹⁹ », impliqué dans des associations ou des ateliers d'écriture. À l'instar de François Bon, écrivain emblématique de ce renouvellement dans nombre de saisies critiques sur le sujet, l'écrivain impliqué serait ainsi « piéton [...], citadin [...], usager [...], voyageur²⁰ », pratiquant une littérature d'enquête, interrogative plutôt qu'assertive, non plus adossée à un système de pensée global et totalisant mais soucieuse du particulier, du local et de l'infime, attentive aux exclus, aux marges plutôt qu'aux masses. Ces nouvelles formes politiques seraient ainsi prises dans un mouvement historique alliant retour du réel après les années formalistes et héritage du soupçon des avant-gardes impliquant chez les écrivains contemporains une responsabilité de la forme et une attention à l'égard des

¹⁵ Plusieurs colloques ont eu lieu sur cette question, qui tentent d'articuler les politiques de la littérature contemporaine aux engagements du ou des siècles précédents, à l'image des colloques « Formes et modèles de l'engagement littéraire », organisé à l'Université de Lausanne du 1 au 3 juin 2005, et « L'engagement littéraire », organisé par l'université Rennes 2 du 2 au 4 octobre 2003. Plusieurs revues ont également consacré un numéro spécial à l'engagement en littérature contemporaine, notamment, en 2013, le numéro 6 de *Fixxion* 2013 portant sur « Fiction et démocratie » (<http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/15>) ou encore le numéro 31 de la revue *Modernités*, paru en 2010, qui se demandait « En quel nom parler ? ». On notera aussi, outre les tendances que nous avons indiquées, le renouveau de la recherche sur le roman d'entreprise et les rapports entre littérature et monde du travail, en particulier dans *L'Engagement à l'ère néolibérale* (2013) de Sonya Florey ou le volume collectif, dirigé par Aurélie Adler et Maryline Heck, *Écrire le travail au XXI^e siècle. Quelles implications politiques ?* (2016).

¹⁶ Voir notamment Dominique Viart, « “Fictions critiques” : la littérature contemporaine et la question du politique », in Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècle)*, op. cit., p. 185-204 ; Dominique Viart, « La littérature contemporaine et la question du politique », art. cit.

¹⁷ Voir notamment Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la Cité », in Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, op. cit., p. 71-80 ; Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in Catherine Brun, Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, op. cit., p. 161-169.

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 311. [1]_{SEP}

²⁰ Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », art. cit., p. 163.

mystifications narratives et idéologiques des langues du pouvoir (néo-management, publicité, néolibéralisme, éléments de langage et *storytelling* politiques et médiatiques) auxquels ils opposeraient des « contrepoints critiques²¹ ». Ces propositions théoriques ont le mérite de pointer une inflexion des politiques de la littérature à la fin du XX^e siècle, au risque toutefois d'une vision téléologique de l'histoire littéraire, qui ferait du contemporain un moment de synthèse des oppositions du siècle précédent, et au prix peut-être d'un durcissement de l'antagonisme entre la conception sartrienne de l'engagement, par ailleurs changeante, et les pratiques des écrivains actuels.

Le collectif Inculte occupe une place intéressante dans cette cartographie politique de la littérature contemporaine, à la fois par l'intensité et la diversité des formes d'engagement de ses membres et par l'originalité de leur configuration collective qui modèle une certaine expérience du politique. Les interprétations du nom *inculte* ont toutes, comme on a pu le voir dans les chapitres précédents, des implications politiques assumées où l'exigence démocratique semble avoir remplacé l'idéal révolutionnaire. Le collectif Inculte relance ainsi cette question de l'engagement en s'inscrivant à la croisée de deux héritages cruciaux et contestés : héritage des avant-gardes d'abord, par la dynamique collective et la réinvention de certains traits posturaux, voire par une réactivation discrète de l'homologie entre révolution poétique et politique ; héritage de la littérature engagée ensuite, chez des écrivains qui n'hésitent pas à revendiquer l'influence de Jean-Paul Sartre et rejouent en partie, par leurs pratiques, par les enjeux politiques de leurs textes et leur réactivité à l'actualité, cette littérature en situation si chère au philosophe. En étudiant ce double héritage, qui légitime à nos yeux le maintien de la notion d'engagement, nous nous interrogerons sur l'éventuelle convergence des trajectoires politiques des écrivains d'Inculte, issus d'une génération au militantisme renouvelé mais toujours en dialogue avec la pensée sartrienne, puis nous poserons la question d'un engagement littéraire à l'échelle du collectif, pour un groupe situé mais pas affilié, qui réinvente en la déplaçant une homologie entre poétique et politique en écho avec les nouvelles luttes sociales. Enfin, nous analyserons deux textes qui s'intéressent de près à la question politique, en interrogeant la place de l'écrivain dans la Cité et le rapport de la littérature à l'événement : un texte collectif, *Une année en France*, écrit par François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe autour des événements français de 2005-2006 (référendum européen, mouvement anti-CPE, émeutes dans les banlieues...) et un récit de Mathieu Larnaudie, *Les Effondrés*, qui porte sur la crise financière de 2008.

²¹ *Ibid.*, p. 169.

I. Des auteurs engagés

Par leurs prises de position publiques, leur militantisme, le choix de leurs sujets et de leur écriture, les auteurs d'Inculte peuvent être décrits à des degrés divers comme des auteurs engagés. À rebours du portrait d'une génération dépolitisée, ils s'inscrivent dans un renouveau politique de la littérature française et même dans une réactivation, à certains égards, de l'engagement par un héritage revendiqué et maîtrisé de la référence sartrienne.

1. Les engagements multiples d'une « génération que l'on dit dépolitisée²² »

Dans *Une année en France*, l'un des écrivains décrit de la manière suivante sa trajectoire politique :

Entre papa, maman et ce mentor, la formation d'Olivier [Besancenot] se fait donc exclusivement en eaux scolaires – j'en sais quelque chose, je suis exactement pareil, et plutôt trois fois qu'une, pur produit de ce qu'on a pu appeler en d'autres temps la « lumpen intelligentsia²³ ».

L'auteur du fragment se retrouve ainsi dans le petit portrait sociologique qu'il dresse des leaders du mouvement anti-CPE, Olivier Besancenot et Clémentine Autain, dont la politisation s'est faite « en eaux scolaires ». Si l'ancrage social des incultes est sans doute trop divers pour être synthétisé de la sorte, étant issus tantôt de classes populaires tantôt de la petite ou de la grande bourgeoisie et parfois de la rencontre des deux, le constat d'une « formation » politique « en eaux scolaires » est sans doute un aspect important de leur engagement. Du lycée à la classe préparatoire ou à l'université, l'institution scolaire et plus largement universitaire a été le creuset d'une conscience politique prolongée en engagements multiples. Ces lieux de politisation ont été décisifs chez Joy Sorman par exemple, comme le rappelle le portrait qui lui a été consacré dans *Libération* :

« Aussi longtemps que je me souviens, mes parents ont été de droite et moi, de gauche. Je n'ai même pas eu ma période Raymond Barre... » C'est en hypokhâgne, à Janson de Sully, qu'elle se structure politiquement auprès du fils du numéro 2 de la CGT de l'époque. « C'était ma période Doc Martens jaunes, treillis violet, bombers bleu. Proche du DAL, je parlais ainsi faire le ménage dans le squat de la rue du Dragon. Mon père levait les yeux au ciel mais toujours en bon libéral, ne disait rien²⁴ ».

²² On peut trouver cette expression employée de façon ironique sur la quatrième de couverture d'*Une année en France*, de François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe.

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ Cécile Daumas, « Joy Sorman. Incarnée », art. cit., p. 38.

Plus précoce et peut-être plus traditionnel dans ses formes et sa doctrine (le marxisme), le parcours d'engagement de Maylis de Kerangal a lui aussi débuté à l'école, d'après le récit qu'en fait *Le Matricule des Anges* :

Initiés en terminale, sa sensibilité et son engagement politiques vont s'affirmer lors de ses années d'études : « le marxisme a été longtemps important pour moi. Ça résonnait avec ma culture catho : on allait sauver le monde et il n'y aurait plus de pauvres... » Elle découvre l'extrême gauche alors que les années gauchistes ont été enterrées. « On n'était pas nombreux au lycée à s'intéresser à ça... » Elle s'engage un court moment du côté de Lutte Ouvrière, préférée à la Ligue Communiste Révolutionnaire, mais trouve le mouvement triste et sclérosé. Son militantisme s'en trouve atténué. « Je lisais les Éditions sociales et j'ai mis un peu de temps à voir les chausse-trapes, les contradictions. Au début, j'étais impressionnée par le fait que les grands auteurs, les grands artistes étaient proches du marxisme. J'avais envie d'être dans leur sillage. » Des écrivains comme Sartre qu'elle lit « à mort », comme Éluard, Aragon²⁵.

Plusieurs éléments peuvent être retenus de ces deux témoignages. Tout d'abord une politisation dans le cadre de l'institution scolaire ou universitaire que les deux autrices présentent en opposition ou en continuité avec la culture familiale, que cette continuité soit réelle ou postulée, à l'image de cet engagement à gauche vécu par Maylis de Kerangal mais aussi Arno Bertina²⁶ comme un prolongement de leur culture catholique. D'autre part, ces initiations reposent sur des expériences de lectures, philosophiques et politiques mais aussi littéraires²⁷. Chez Maylis de Kerangal, le mythe de l'écrivain engagé, incarné par Sartre, continue de jouer à plein malgré la disparition de cette génération d'auteurs et le reflux des théories de l'engagement.

Enfin, on constate que cet engagement émerge dans un moment de redéfinition des formes et des lieux du militantisme. La génération inculte naît ainsi dans l'ombre portée de mai 68 et grandit « alors que les années gauchistes ont été enterrées », comme l'écrit justement Thierry Guichard. Les incultes découvrent le militantisme et l'engagement dans un contexte marqué par l'érosion des organisations politiques de la gauche révolutionnaire et l'effondrement du communisme. De même, si l'aura de Jean-Paul Sartre est encore importante, les intellectuels marxistes perdent progressivement de leur audience, peu à peu remplacés par une nouvelle génération d'intellectuels et de philosophes critiques du communisme et proches du libéralisme, à l'image des très médiatiques Nouveaux philosophes.

²⁵ Thierry Guichard, « Dossier : Le grand chantier de Maylis de Kerangal », art. cit., p. 20.

²⁶ « L'éducation catholique que j'ai reçue m'a beaucoup marqué, elle explique en partie mes opinions de gauche » (Aurélié Adler, « sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose. Entretien avec Arno Bertina », in Aurélié Adler (dir.), *Arno Bertina, op. cit.*, p. 138.

²⁷ On pourrait également citer l'exemple d'Oliver Rohe dont l'initiation politique passe à 17 ans par la rencontre d'un militant trotskiste aux portes de son lycée, débouchant sur la lecture de Marx.

Avec la fin de la bipolarisation du monde, la compromission idéologique atteint également les partis de gauche, et en particulier les partis socialistes européens qui mènent, à la fin des années 90, un train de réformes libérales et tentent de théoriser une improbable « troisième voie ». Les incultes émergent dans ce moment de fragilisation idéologique mais aussi de réinvention de l'idée révolutionnaire et de la gauche, composant un militantisme bigarré qui emprunte aux anciennes et aux nouvelles formes de l'engagement, qui pioche dans le corpus marxiste traditionnel et les nouvelles pensées de l'émancipation et de la gauche radicale dont la revue *Inculte* se fera souvent l'écho. De Maylis de Kerangal à Joy Sorman, de six ans sa cadette, le modèle du parti²⁸, « triste et sclérosé », le cède peu à peu à celui, plus souple, local, actif de l'association où plusieurs incultes inventent leur pratique militante, à l'instar d'Arno Bertina qui enseigne, entre vingt et vingt-deux ans, à la prison de Fresnes dans le cadre de l'association Genepi. Ce militantisme mobile et multiple, amateur²⁹ encore, à la fois plus local (l'association) et plus global (le mouvement altermondialiste), pragmatique et furieusement livresque, a favorisé chez ces écrivains une politique de l'écriture originale, qui ne se morfond pas dans la déploration post-romantique d'être né trop tard, après les rêves et les utopies révolutionnaires, ou dans la rancœur de ce qu'Arno Bertina appelle une « littérature de renégats³⁰ » dont les auteurs, revenant sur leurs désillusions militantes, présenteraient « l'action politique ou sociale comme une naïveté, une erreur de jeunesse³¹ ». La notice biographique qu'a constituée Arno Bertina pour l'ouvrage critique qui lui est consacré laisse ainsi une large place aux engagements de l'écrivain :

²⁸ Il en va de même d'Oliver Rohe, dont l'expérience partisane est de courte durée, se limitant à quelques mois de campagne présidentielle en 1995, au sein du MJS du Parti socialiste.

²⁹ C'est l'hypothèse proposée par Patrice Flichy dans *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, qui postule que la figure du militant traditionnel a été remplacée par celle du citoyen amateur : « L'amateur de la chose publique et un citoyen qui veut s'informer par lui-même, exprimer ouvertement son opinion, développer de nouveaux modes d'engagement. Il se méfie des experts-spécialistes et n'accorde pas toujours sa confiance aux représentants qu'il a contribués à élire. On est ici au cœur de la démocratie d'interaction. » (Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, op. cit., p. 43). De plus, ajoute le sociologue, « contrairement au militant traditionnel, il n'est plus attaché à une organisation unique ; il peut s'engager dans plusieurs causes qu'il associe lui-même en fonction de son intérêt et de son identité ; il peut être ainsi articulé à différents réseaux » (*Ibid.*, p. 56). Cette substitution s'inscrit dans le contexte de déclin des grandes organisations politiques qui engage une autre forme d'action politique de la part des individus : « elle n'est plus aussi régulière qu'avant, structurée par de grandes organisations partisans. Les réseaux politiques qui, dans les années 1950 ou 1960, relayaient les grandes organisations verticales (la nébuleuse des associations du PCF ou de la SFIO) sont aujourd'hui lancés à l'initiative d'individus qui épousent une cause précise, de façon intensive et pour une période de temps limitée. On est ainsi passé d'un "engagement affilié", au sein d'une organisation donnée, à un "engagement affranchi". [...] La parole individuelle s'est substituée à la parole collective exprimée par des porte-parole dûment mandatés » (*Ibid.*, p. 55).

³⁰ Arno Bertina, « Le commun des poètes », art. cit., p. 552.

³¹ Thierry Guichard, « Bondir hors du rang. Entretien avec Arno Bertina », *Le Matricule des Anges*, n°186, septembre 2017, p. 28.

1993-1997 : les manifestations contre les lois Pasqua-Debré. [...]
 1995-1997 : cours de français pour les détenus de Fresnes.^[SEP][...]
 (Manifestations contre la politique du gouvernement Sarkozy visant les sans-papiers.)^[SEP][...]
 2015 : [...] Plusieurs séjours au Congo (l'un d'entre eux avec le poète Pierre Parant) pour travailler avec une ONG aidant les filles-mères à ne plus avoir besoin de la prostitution pour survivre. [...]
 Printemps 2016 : Nuit Debout et les manifestations contre la loi Travail. De nouvelles amitiés, l'amour. Grande tristesse, grandes colères, grandes joies. Quelque chose ne veut pas craquer, quelque chose ne veut pas renoncer.^[SEP](Honneur aux habitants de la vallée de la Roya qui recueillent les réfugiés envers et contre la police et l'État français³²).

En sélectionnant et en intégrant ainsi au résumé de sa vie autant de faits militants, Arno Bertina renforce son image d'écrivain engagé dont la vie et l'œuvre se définissent par les événements collectifs auxquels il participe et les pratiques de solidarité qu'il met en place. Cette politisation de la biographie dresse un contre-portrait de sa génération, prétendument dépolitisée et désenchantée (« Quelque chose ne veut pas craquer, quelque chose ne veut pas renoncer »), où se mêlent des pratiques militantes traditionnelles (les manifestations) et innovantes, à l'image de Nuit Debout auquel participe largement l'écrivain³³ et d'autres membres du collectif, où le soutien à une association ou à une ONG semblent se substituer à l'appartenance à un parti. Surtout, cette notice montre une certaine continuité, partagée au sein d'Inculte, entre un militantisme qui se structure, à la fois théoriquement et pratiquement, pendant le lycée et les années d'études supérieures, et les engagements multiples de l'écrivain mettant sa réputation et sa plume au service d'une cause.

2. Un engagement dans et hors du livre

Les interventions publiques des membres du collectif en ont fait des auteurs dont la réception est en bonne part politique. Tribunes, pétitions, manifestations, participations aux mouvements sociaux, soutiens aux associations et aux militants, interventions à des forums, les modes d'engagement ne se distinguent guère par leur originalité mais plutôt par leur ampleur et leur convergence. Ces prises de position, sur la politique menée par Nicolas Sarkozy³⁴ ou la vie politique française en général³⁵, sur le terrorisme³⁶, en faveur du climat³⁷,

³² Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina, op. cit.*, p. 148-149.

³³ On peut le voir notamment lire un texte place de la République lors de Nuit Debout : « Ciné-tract #1 - Il faut venir », 13 avril 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=43gennYZufe> [consulté le 15 juin 2017]. Son roman *Des châteaux qui brûlent*, publié en 2017, est d'ailleurs dédié à « celles et ceux du 32 mars ».

³⁴ Voir la tribune signée par Arno Bertina dans *Libération* : « Monsieur le président, je vous rends ma carte d'identité », *Libération*, 12 octobre 2010, http://www.liberation.fr/societe/2010/10/12/monsieur-le-president-je-vous-rends-ma-carte-d-identite_685775 [consulté le 12 avril 2016]; Alexandre Civico, « En campagne, Sarkozy au FNish », *Libération*, 18 mars 2015, <http://www.liberation.fr/france/2015/03/18/en-campagne-sarkozy-> [consulté le 18 août 2016].

mais aussi, massivement, de la cause des sans-papiers et des réfugiés³⁸ se mènent, outre les associations, dans des lieux médiatiques assez traditionnels de l'engagement à gauche, en particulier *L'Humanité*, *Libération* ou encore *Mediapart*. Plusieurs membres du groupe ont ainsi signé des piges, des articles ou des tribunes³⁹ dans ces journaux et Inculte est aussi intervenu, en tant que collectif, à plusieurs reprises à la Fête de l'Humanité⁴⁰. Ces prises de position ont parfois emprunté le mode de la polémique, face à des intellectuels conservateurs notamment, d'Alain Finkielkraut à Richard Millet⁴¹. Les actes d'implication des incultes peuvent se faire aussi plus modestes, locaux, restreints, à l'image d'Arno Bertina rendant visite lors des 12^e Rencontres de Chaminadour qu'il organise aux salariés licenciés de GM&S ou de Mathieu Larnaudie organisant, lors d'une résidence à Rennes, un débat avec des élus, des militants et des écrivains sur la représentation démocratique⁴². Sans renoncer aux modes d'intervention traditionnels de l'écrivain engagé, les incultes témoignent ainsi de l'évolution de cette figure, au contact d'une nouvelle culture militante et par un effet de champ qui, avec le développement des résidences ou des stages d'écriture, redessine non seulement les

³⁵ Arno Bertina a par exemple participé à la série organisée par Mediapart lors des élections régionales de 2015, « Sept auteurs en campagne » : Arno Bertina, « entre le Mans et Nantes, entre désir et inquiétude », *Mediapart*, 28 novembre 2015, <https://www.mediapart.fr/tools/print/594100> [consulté le 26 août 2017].

³⁶ Voir Oliver Rohe, « L'homme en pierre », *La Croix*, 17 novembre 2015, <https://www.la-croix.com/article/imprimer/Debats/Forum-et-debats> [consulté le 19 avril 2017] ; Arno Bertina, « J'assume la rage », *L'Humanité*, 18 novembre 2015, <http://www.humanite.fr/etiquettes/arno-bertina> [consulté le 18 mai 2017] ; Mathias Énard, « Comme s'il n'y avait pas de cafés à Damas ou au Caire », *Courrier international*, 28 novembre 2015, <http://www.courrierinternational.com/article/france-comme-sil-ny-avait-pas-de-cafes-damas-ou-au-caire> [consulté le 30 décembre 2016].

³⁷ Oliver Rohe et Arno Bertina prononcent tous deux un discours lors de l'événement « Le Parlement sensible. 30+1 écrivains s'engagent pour le climat », organisé le 14 novembre 2015 à l'Assemblée nationale.

³⁸ On peut penser par exemple au livre collectif auquel participe Mathias Énard : *Bienvenue. 34 auteurs pour les réfugiés*, Paris, Points, 2015 ; à la tribune, signée notamment par Maylis de Kerangal dans *Libération* : « Jungle de Calais. L'appel des 800 », *Libération*, 20 octobre 2015, http://www.liberation.fr/france/2015/10/20/jungle-de-calais-l-appel-des-800_1407520 [consulté le 19 mars 2017].

³⁹ En dehors des références précédemment citées, on peut songer à la lettre ouverte signée par Arno Bertina et Mathieu Larnaudie en réponse aux propos de la présidente du MEDEF, Laurence Parisot, sur le statut des écrivains : « Lettre ouverte d'écrivains », *Mediapart*, 27 mai 2016, <https://www.mediapart.fr/tools/print/625767> [consulté le 30 mai 2016]. Mathieu Larnaudie a par exemple participé au *Libé des écrivains* du 20 mars 2013 et Maylis de Kerangal a été la rédactrice en chef de celui du 19 mars 2014.

⁴⁰ Le collectif, représenté par Claro, Mathias Énard, Mathieu Larnaudie, Stéphane Legrand et Maylis de Kerangal est notamment invité le 11 septembre 2010.

⁴¹ Voir chapitres 3 et 5.

⁴² Lecture-débat organisée par Mathieu Larnaudie, en compagnie d'Arno Bertina et de Vincent Message et de plusieurs hommes politiques (Éric Berroche, Franck Pichot) au Triangle, à Rennes, le 3 février 2016.

conditions socio-économiques des auteurs mais aussi leur inscription dans la société et, dans une certaine mesure, la forme de leur engagement⁴³.

Les écrivains du collectif assument pleinement les enjeux politiques directs de leur œuvre qui se construit en continuité avec leurs engagements : du premier roman féministe de Joy Sorman (*Boys, boys, boys*), au triomphe de *Boussole* de Mathias Énard dont l'œuvre tente de repenser les liens entre Orient et Occident à l'heure des angoisses identitaires, de la réactivation du genre utopique chez Mathieu Larnaudie (*La Constituante piratesque*) à l'analyse philosophique et littéraire de l'urbanisme néolibéral chez un Bruce Bégout, jusqu'au *Dictionnaire du pire* de Stéphane Legrand, contre-lexique de notre temps, les résonances politiques des œuvres des membres du collectif sont aussi multiples que diverses. C'est sans doute Arno Bertina qui assume le plus manifestement cette ambition d'une littérature politique de bout en bout, depuis la mémoire de la guerre d'Algérie (*Le Dehors ou la migration des truites*) à celle d'un prisonnier d'origine étrangère qui s'est suicidé dans une prison française (*Numéro d'écrou 362573*), d'un récit tiré de la vie d'un SDF (*La Borne SOS 77*) ou de celle des milliers de migrants qui traversent la mer Méditerranée et l'Europe (*Anima Motrix*), en passant par la chronique des événements politiques de 2005 et 2006 racontés à six mains (*Une année en France*, avec François Bégaudeau et Oliver Rohe) ou encore le roman polyphonique d'ouvriers séquestrant un secrétaire d'État pour sauver leur usine (*Des châteaux qui brûlent*). Tout comme leurs productions collectives, les œuvres individuelles des membres d'Inculte se distinguent par une grande réactivité à l'actualité, à l'image d'*À ce stade de la nuit*, écrit par Maylis de Kerangal en 2014 autour du drame des migrants de Lampedusa ou du *Bréviaire des artificiers* de Mathias Énard, manuel de terrorisme farcesque paru en 2007, dans le contexte des attentats de Madrid et de Londres. Elles prennent aussi pour objets la scène politique, son spectacle, ses acteurs et ses péripéties contre l'idée, postulée par exemple par Vincent Message dans « Petite préparation à une littérature démocratique », d'une « littérature contemporaine [qui] s'intéresse assez peu à ce qu'on appellera [...] la cuisine politicarde ou les drames shakespeariens du pouvoir⁴⁴ ». C'est

⁴³ C'est ce que souligne Lionel Ruffel dans *Brouhaha* : « Les politiques publiques s'appuient depuis longtemps sur une idée de la culture comme vecteur de cohésion sociale. Autrefois, cela passait par une approche monumentale et somptuaire, supposée faire sens commun pour la communauté. Désormais, ce sont au contraire des approches micropolitiques qui sont privilégiées, favorisant l'inscription des artistes et pourquoi pas des écrivains dans un tissu social donné » (Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, op. cit., p. 103).

⁴⁴ Vincent Message, « Petite préparation à une littérature démocratique », *Fixxion*, n°6, 2013, <http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/15/showToc> [consulté le 16 août 2016], p. 159.

sans doute parce que « la politique est une chose bien trop rigolote pour être laissée aux essayistes⁴⁵ », comme l'écrit François Bégaudeau à la fin de son article « Les Engagés ne sont pas légion », que la revue *Inculte* ou les œuvres de ses membres font largement écho à ces questions. Cette gourmandise mordante se manifeste notamment dans l'œuvre de Mathieu Larnaudie qui, dans *Les Effondrés*, récit de la crise de 2008, ou *Acharnement*, portrait de la plume d'un ministre se remémorant ses années au pouvoir, égrène les portraits cruels et anonymes de Nicolas Sarkozy, Nadine Morano ou encore Frédéric Lefebvre. Ce régime d'allusion directe ou indirecte à la vie politique se retrouve également dans de nombreux livres d'auteurs incultes, que l'on songe à *Des châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina où plusieurs phrases d'Emmanuel Macron sont commentées ou, de façon plus surprenante, à *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal, qui se déroule dans la ville fictive de Coca dont le maire, surnommé Le Boa, est inspiré en partie de Nicolas Sarkozy.

3. Hériter de Sartre

Cette solidarité entre une littérature d'emblée politique et les engagements divers de ses auteurs dans la sphère publique rompt avec le « régime des activités séparées⁴⁶ » du nouveau roman, mais laisse peut-être affleurer une autre figure, celle de Jean-Paul Sartre. Si le philosophe sert souvent de repoussoir ou de contre-modèle à l'écrivain contemporain sommé de s'en distinguer⁴⁷, plusieurs incultes⁴⁸ n'hésitent pas à revendiquer son héritage et à penser la dimension politique de leur œuvre dans le prolongement de sa conception de la littérature engagée. La référence sartrienne mâtime également les productions collectives

⁴⁵ François Bégaudeau, « Les Engagés ne sont pas légion », in *Devenirs du roman*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁶ L'expression est de Dominique Viart. Voir notamment Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 252. Elle décrit la séparation nette, postulée par Alain Robbe-Grillet notamment, entre l'œuvre, où l'engagement de l'écrivain, à l'opposé des thèses sartriennes, ne peut se concevoir que par « la conscience des problèmes actuels de son propre langage » (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 39) et ses prises de position occasionnelles dans la sphère publique (plusieurs auteurs du nouveau roman ont ainsi signé le manifeste des 121, titré « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » en 1960).

⁴⁷ Sonya Florey, dans *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, fait même de la « prise de distance de la part de l'écrivain avec la définition sartrienne de l'auteur et de la littérature engagés » un des critères de l'engagement contemporain (Sonya Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, *op. cit.*, p. 44).

⁴⁸ Les œuvres de Jean-Paul Sartre ont été pour de nombreux membres du collectif une expérience de lecture décisive, à l'image de Maylis de Kerangal qui déclare lire « à mort » Sartre durant sa jeunesse ou d'Arno Bertina qui en fait une référence dans un entretien au *Matricule des Anges* : « Si on lui demande de citer ses principales lectures, c'est immédiatement le nom de Sartre qui vient. "C'est le mètre-étalon pour moi. Je l'ai découvert à la fin du collège. Quand je veux acheter un dictionnaire, je regarde la notice "Sartre" pour savoir si, à partir d'elle, le dictionnaire est bien ou non... Tous les ans je reprends *Qu'est-ce que la littérature ?* parce qu'il y a toujours des choses qui m'échappent" » (Thierry Guichard, « Dossier : Arno Bertina nous met hors de nous », *art. cit.*, p. 15).

d'Inculte, de la réédition en 2006 du numéro de *L'Arc* consacré au philosophe aux *Devenirs du roman* où il est cité à plusieurs reprises⁴⁹. Écrivant la postface du premier et une contribution pour interroger son héritage dans le second, François Bégaudeau tente de revaloriser la notion d'engagement contre « l'engageophobie⁵⁰ ». Le titre de son article dans le volume collectif, « Les Engagés ne sont pas légion » est aussi son programme : il décrit la méfiance des écrivains envers la notion d'engagement en même temps qu'il la réhabilite en rappelant que l'écrivain engagé, au sens du philosophe, n'est pas un petit soldat, un enrôlé ou un militant. L'auteur insiste sur le fait que l'engagement n'est pas tant un devoir ou un choix qu'un état de fait : « L'écrivain n'a pas à s'engager, puisque, engagé, il l'est toujours déjà. Qu'il le veuille ou non, un roman prend une position dans le champ idéologique contemporain⁵¹ ». C'est sans doute ce sentiment d'être embarqué qui constitue une part importante de l'héritage sartrien des incultes et qui peut expliquer l'extraordinaire réactivité littéraire de leurs œuvres, qui font écho à la littérature de circonstance ou en situation que Jean-Paul Sartre justifiait par une célèbre métaphore culinaire : « Il paraît que les bananes ont meilleur goût quand on vient de les cueillir : les ouvrages de l'esprit, pareillement, doivent se consommer sur place⁵² ». C'est par cette même conviction, d'être engagé de fait plutôt que de s'engager, par cette même formule circulant au sein des auteurs du collectif qu'Arno Bertina répond à la question posée par le *Matricule des Anges* en 2012 : « En quoi diriez-vous que vous êtes ou n'êtes pas un auteur engagé ? » :

Sartre ne disait qu'une chose très simple : je suis engagé de fait par ce que j'écris, que je le veuille ou non, que j'en sois conscient ou non. [...] L'engagement littéraire est tordu ; oui je suis entièrement engagé dans ce que j'écris, c'est-à-dire totalement aspiré, concentré, fasciné, mais jusqu'à l'irresponsabilité, précisément – jusqu'au moment où la maîtrise (du projet) rendra les armes et lâchera la bride à une forme de monstruosité. Et on ne « veut » jamais le monstrueux, ou ça n'en est pas⁵³.

Arno Bertina oriente l'engagement sartrien, au-delà des interventions publiques, du choix des thèmes et des sujets, du côté des dispositifs d'écriture, façon de rappeler que la conception instrumentale du langage chez Sartre n'exclut pas, au contraire, un engagement de la forme pour celui qui écrivait à propos de Faulkner qu'« une technique romanesque renvoie toujours

⁴⁹ Voir Collectif Inculte, « 10, rue Oberkampf », art. cit., p. 22-23.

⁵⁰ François Bégaudeau, « Les Engagés ne sont pas légion », art. cit., p. 65.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2008 [1948], p. 82.

⁵³ Thierry Guichard (dir.), « Enquête : La littérature est-elle encore engagée ? », *Le Matricule des Anges*, n°133, mai 2012, p. 22.

à la métaphysique du romancier⁵⁴ ». Par la tension entre responsabilité et irresponsabilité, Arno Bertina décale légèrement le propos sartrien et semble le relire à la lumière du Roland Barthes d'« Écrivains et écrivains⁵⁵ », comme pour réarticuler ces deux conceptions politiques en rupture. Là où Jean-Paul Sartre postule en effet une adaptation des techniques au propos dans la pleine lucidité du geste créateur, Roland Barthes suppose au contraire une certaine autonomie de la forme agissant indépendamment du propos et pouvant entrer en contradiction avec l'intention de l'auteur, ce qu'il appelle « écriture » et qu'Arno Bertina nomme ici « monstruosité » dans cet héritage mêlé.

4. Joy Sorman, François Bégaudeau, Mathias Énard, Maylis de Kerangal : quatre trajectoires de politisation

La réappropriation des théories du philosophe conduit-elle pour autant à rejouer la posture de l'intellectuel engagé de type sartrien ? Pour répondre à cette question, nous souhaiterions étudier la trajectoire de politisation des quatre incultes les plus renommés : Joy Sorman, François Bégaudeau, Mathias Énard et Maylis de Kerangal. Intervenant à différents moments de leur parcours, de l'émergence à la consécration, et co-construite avec les médias, elle semble avoir permis d'installer, de pérenniser ou d'amplifier leur renommée, au risque de produire un effet d'enfermement postural illustrant peut-être le paradoxe de la constitution d'une figure d'intellectuel inculte.

La réception politique de l'œuvre de Joy Sorman se produit dès la publication de son premier roman, *Boys, boys, boys* en 2005. À mi-chemin du récit et du traité, l'ouvrage décrit la vie et les réflexions d'une narratrice s'exerçant à un féminisme pratique, quotidien, dans son couple comme avec ses amis. Ce positionnement, renforcé en 2007 par la parution du livre collectif qu'elle dirige, *14 femmes. Pour un féminisme pragmatique*, accélère l'émergence de Joy Sorman. L'écrivaine est ainsi bientôt propulsée représentante et porte-parole d'une nouvelle génération de féministes, comme en témoignent les nombreuses sollicitations médiatiques dont elle est l'objet en 2010, à l'occasion des quarante ans du « Mouvement de libération des femmes⁵⁶ ». La jeune autrice devenue « chouchoute des

⁵⁴ Jean-Paul Sartre, « À propos de "Le Bruit et la Fureur" : la temporalité chez Faulkner » [1939], *Situations I : essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, p. 66.

⁵⁵ Voir Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » [1960], disponible en ligne : http://ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm [consulté le 28 avril 2020].

⁵⁶ *Le Monde* fait ainsi de Joy Sorman une des « figures intellectuelles » de cette « nouvelle vague » féministe (Macha Séry, « Féminisme. La nouvelle vague », *Le Monde*, 14 octobre 2010, p. 19). *L'Express* lui donne la parole dans le cadre d'un article intitulé « Qui sont les nouvelles féministes ? » qui passe en revue les femmes les plus en vue dans ce débat (Emilie Dycke, « Qui sont les nouvelles féministes ? », *L'Express*, n°3061,

médias⁵⁷ » multiplie les interviews et les interventions sur cette question et devient en parallèle chroniqueuse pour Paris première, Canal + ou encore France Inter. Son positionnement n'est sans doute pas étranger non plus à sa participation au collectif Inculte. C'est en effet à l'occasion du numéro 9 d'*Inculte* (« Mamans, putains et autres »), consacré précisément à la question féminine, que Joy Sorman fait sa première intervention dans la revue. Son arrivée au sein du comité de rédaction dès le numéro suivant est ainsi un atout stratégique pour le collectif alors exclusivement masculin. Pourtant, si la lecture féministe de son œuvre lui a conféré un avantage certain pour son entrée dans la vie littéraire, Joy Sorman tentera assez rapidement d'échapper à cette assignation. La première raison en est que cette image d'« écrivaine féministe⁵⁸ » la favorise tout autant qu'elle l'enferme en étriquant sa réception. Alors que ses livres suivants touchent à de tout autres sujets, elle continue d'être sollicitée médiatiquement pour occuper cette position de « féministe de service⁵⁹ ». La seconde raison tient à la question de la légitimité et se pose d'une façon similaire chez d'autres membres du collectif. Ni « militante », ni « universitaire spécialiste de l'égalité⁶⁰ », mais requise médiatiquement pour assumer une position d'autorité ou d'expertise à rebours du « féminisme artisanal⁶¹ » qui fait son premier livre, Joy Sorman a ainsi pu éprouver un « sentiment d'imposture⁶² » qui tient sans doute à l'aporie intrinsèque à la constitution d'une figure d'intellectuel inculte. Promouvant dans leurs pratiques d'écriture un amateurisme joueur et une illégitimité conquérante qui semble incompatible avec l'expertise et les restrictions spécialisées de l'intellectuel spécifique mais aussi avec le surplomb et la posture d'autorité de l'intellectuel total, les incultes n'occupent pas sans paradoxe cette fonction.

La réception médiatique de François Bégaudeau tend également à politiser sa posture à partir de son troisième roman, *Entre les murs*, en 2006. Le livre, qui se manifeste là aussi par une forme hybride entre essai sur l'enseignement et récit d'une année scolaire d'un jeune professeur de français en ZEP, obtient un succès phénoménal suite à son adaptation cinématographique par Laurent Cantet, récompensée en 2008 par la palme d'or à Cannes.

4 mars 2010, p. 52-57). Elle est aussi invitée à débattre de cette question avec la sociologue Dominique Méda le 10 juillet 2011 au « Théâtre des idées » d'Avignon.

⁵⁷ Cécile Daumas, « Joy Sorman. Incarnée », art. cit., p. 38.

⁵⁸ On trouve cette expression dans de nombreux articles consacrés à Joy Sorman. Voir par exemple Laurence Le Saux, « Bains de jouvence », *Télérama*, n°3158, 24 juillet 2010, p. 132.

⁵⁹ Cécile Daumas, « Joy Sorman. Incarnée », art. cit., p. 38.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Joy Sorman, *Boys, boys, boys*, op. cit., p. 59.

⁶² Cécile Daumas, « Joy Sorman. Incarnée », art. cit., p. 38.

Entre les murs devient rapidement un débat de société. Tribunes, articles, interventions à la télévision ou radio, le livre oblige de nombreux intellectuels et hommes politiques⁶³ à se positionner, servant de prétexte à une nouvelle guerre scolaire dans laquelle l'écrivain se voit parfois représenté en démagogue, « devenu malgré lui une nouvelle icône de la bien-pensance black-blanc-beur⁶⁴ ». Cet effet de champ le propulse ainsi au rang d'écrivain célèbre et d'intellectuel au gré de quelques joutes médiatiques assez virulentes⁶⁵ qui sculptent sa réputation de « polémiste hors pair⁶⁶ » mais aussi d'écrivain « tête à claques » qui « exaspère⁶⁷ » par ses prises de position et son omniprésence⁶⁸, au risque d'occulter la diversité de ses interventions publiques et d'obérer la réception du reste de son œuvre chez les lecteurs et les universitaires. S'il affirmera plus tard son souhait de « revenir au texte⁶⁹ » pour ne pas réduire son œuvre à *Entre les murs* et à cette figure de polémiste, on peut noter que celle-ci paraît toutefois en continuité avec certaines de ses interventions dans la revue *Inculte*, qui en aura été en quelque sorte le laboratoire postural. L'article « Nos néo-cons à nous » dans le numéro hors-série de la revue consacré aux présidentielles est un parfait exemple de ce Bégaudeau polémiste avant la polémique. L'auteur y mène une critique sévère des intellectuels médiatiques ralliés au sarkozysme. Ces attaques *ad hominem* qui font de Pascal Bruckner un « turfiste confirmé⁷⁰ », d'André Glucksmann « l'ami Gluglu⁷¹ », d'Alain Minc « le toutoune à Péresse⁷² » proposent sur un ton enjoué, primesautier et expéditif une analyse profonde de leurs contradictions idéologiques et du fond xénophobe et misogyne que l'auteur

⁶³ *L'Express* a interrogé le ministre de la culture de l'époque, Xavier Darcos, pour qu'il donne son opinion sur le livre. Voir Laurence Debril, « Pour Xavier Darcos, *Entre les murs* est "l'histoire d'un échec pédagogique" », *L'Express*, 26 septembre 2008, https://www.lexpress.fr/education/pour-xavier-darcos-entre-les-murs-est-l-histoire-d-un-echec-pedagogique_576469.html [consulté le 29 septembre 2017].

⁶⁴ Aude Lancelin, « Le prof à la palme d'or », art. cit., p. 104.

⁶⁵ Face à Alain Finkielkraut dans l'émission *Campus* le 31 mars 2007 sur France 2 ou encore à Pierre Assouline le 17 octobre 2008 dans *Le Café littéraire* sur France 2.

⁶⁶ Aude Lancelin, « Le prof à la palme d'or », art. cit., p. 104.

⁶⁷ Jérôme Dupuis, « Le bulldozer Bégaudeau », *L'Express*, 17 septembre 2008, https://www.lexpress.fr/culture/cinema/le-bulldozer-begaudeau_569211.html [consulté le 28 février 2016].

⁶⁸ Il a tenu et tient encore différentes chroniques dans la presse écrite (*Le Monde*, *Transfuge*, *Les Cahiers du cinéma*, *So Foot*) et à la télévision.

⁶⁹ C'est le titre d'un entretien donné au blog *Les Journaliers* : François Bégaudeau, « Revenir au texte », art. cit.

⁷⁰ François Bégaudeau, « Nos néo-cons à nous », *Inculte*, « Hors-série : Changer tranquillement la France de toutes nos forces, c'est possible », p. 148.

⁷¹ *Id.*

⁷² *Ibid.*, p. 149.

décèle chez eux. De même, les attaques contre le « philosophe tragique » Alain Finkielkraut dans *Une année en France* semblent préparer les duels qu'il mènera à la radio ou à la télévision avec l'intellectuel. Tous ces éléments disent une envie de prendre position contre ces intellectuels médiatiques et constituent des prolégomènes au personnage médiatique Bégaudeau qui naît avec *Entre les murs*.

Construite non pas autour du féminisme ou de la question scolaire, mais du rapport de l'Occident à l'Orient⁷³, la posture politique de Mathias Énard s'impose là aussi avec un prix littéraire, le Goncourt, que l'auteur remporte pour *Boussole* en 2015. Mais, à la différence de Joy Sorman et de François Bégaudeau, la réception politique de son œuvre se bâtit de façon plus progressive, au gré de la renommée grandissante que connaît l'auteur. Le prix Goncourt pour *Boussole*, qui relate le long monologue intérieur d'un orientaliste autrichien, vient donc couronner ce positionnement, déjà renforcé par le Goncourt des lycéens pour *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* et le succès d'estime de *Zone*, plutôt qu'il ne l'instaure. La consécration de l'auteur est en outre favorisée, en 2015, par les inquiétudes qui traversent la société française confrontée au terrorisme islamiste et à la crise des réfugiés. Dans ce contexte, le Goncourt ne manquera pas d'être interprété comme un prix politique, « symbolique⁷⁴ », pour un livre qui contient de nombreux « échos de l'actualité⁷⁵ ». De fait, la réception médiatique de *Boussole* est bien plus politique, voire géopolitique, que littéraire si l'on regarde les questions posées au lauréat lors de ses passages radio ou télévisés, qui tantôt concernent la guerre en Syrie, tantôt la place de l'islam en France⁷⁶. Mathias Énard, qui assume pleinement le « geste politique » de son œuvre consistant à « redire ce que l'Occident

⁷³ Toute son œuvre est aimentée par cette question, depuis son premier roman, *La Perfection du tir*, récit de la vie d'un sniper durant une guerre civile qui pourrait être celle du Liban, à *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, qui raconte le séjour imaginaire de Michel-Ange à Istanbul, en passant par *Rue des voleurs*, roman picaresque d'un jeune marocain qui traverse la Méditerranée et migre en Espagne, et *Zone*, qui relate les souvenirs d'un ancien agent secret.

⁷⁴ Sabine Audrerie, « Mathias Énard, Goncourt d'Orient et d'Occident », *La Croix*, 3 novembre 2015, <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Mathias-Énard-Goncourt-d-Orient-et-d-Occident-2015-11-03-1376036> [consulter le 28 juin 2016].

⁷⁵ Raphaëlle Leyris, « Prix Goncourt : Mathias Énard récompensé pour *Boussole* », *Le Monde*, 3 novembre 2015, http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/11/03/prix-goncourt-mathias-énard-recompense-pour-boussole_4802291_3260.html [consulté le 18 août 2016].

⁷⁶ Voir notamment l'interview de Mathias Énard par Léa Salamé le lendemain de la remise du prix (« L'invité de 7h50 », France Inter, 4 novembre 2015, <https://www.franceinter.fr/emissions/invite-de-7h50/invite-de-7h50-04-novembre-2015>) ou encore le passage de l'écrivain au « Grand Journal » de Canal +, présenté par Maïtena Biraben, le 3 novembre 2015.

doit à l’Orient⁷⁷ », assume à cette occasion une position de médiateur aux antipodes d’un Michel Houellebecq qui triomphe quelques mois plus tôt avec *Soumission*, fiction d’anticipation relatant la victoire d’un candidat musulman aux élections présidentielles et la mise en place d’une République islamique⁷⁸. Contre les idéologies du déclin ou du *clash* des civilisations, à rebours des questionnements identitaires qui dominent alors le débat médiatique polarisé autour de quelques figures d’intellectuels de droite ou d’extrême-droite comme Alain Finkielkraut, Éric Zemmour ou Renaud Camus, Mathias Énard incarne un orientalisme apaisé et curieux, ouvert à l’altérité. Sa corpulence, sa large barbe et ses favoris confortent, dans l’ordre de l’image, cette posture à mi-chemin du conteur et de l’érudit qui lui vaudra d’être considéré comme le « nouveau Balzac⁷⁹ », pour des raisons beaucoup plus physiques que littéraires sans doute. Cette image de passeur, dont *Inculte* fut en quelque sorte le laboratoire⁸⁰, est symbolisée par le motif du pont, dont la construction, à la fois physique et allégorique, est au cœur de *Parle-leur de batailles, de rois et d’éléphants* et qui devient rapidement une sorte d’emblème postural pour l’auteur et peut-être malgré lui⁸¹. L’écrivain s’impose dès lors comme figure intellectuelle, largement sollicitée pour réagir aux attentats terroristes⁸², à la crise politique en Catalogne⁸³ où il vit, donner des conférences en France ou

⁷⁷ Georgia Makhlof, « Pour l’amour de l’Orient. Entretien avec Mathias Énard », *L’Orient littéraire*, n°121, août 2015, http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=6218 [consulté le 19 novembre 2016].

⁷⁸ On peut trouver la trace de cette réception en miroir dans de nombreux articles. Voir par exemple : Raphaëlle Leyris, « Lire “par-delà les flammes” », *Le Monde*, 26-28 décembre 2015, p. 18.

⁷⁹ Voir Grégoire Leménager, « Mathias Énard : le nouveau Balzac », *Bibliobs*, 26 septembre 2015, <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire/20150922.OBS6281/mathias-Énard-le-nouveau-balzac.html> [consulté le 15 octobre 2015]. L’expression, sorte de gimmick médiatique, reviendra dans de nombreux articles à l’occasion du Goncourt. Baptiste Liger reprend à son compte dans *L’Express* le « sobriquet » de « nouveau Balzac » (Baptiste Liger, « Mathias Énard et le Goncourt: "J’avais l’impression d’être dans un film de zombies!" », *L’Express*, 4 novembre 2015, https://www.lexpress.fr/culture/livre/mathias-Énard-et-le-goncourt-j-avais-l-impression-d-etre-dans-un-film-de-zombies_1732741.html [consulté le 18 juin 2016]). Antoine Perraud pour *La Croix* décrit même l’« endurance et la fringale balzaciennes » de l’auteur (Antoine Perraud, « Le veilleur du pont aux échanges », *La Croix*, 2 novembre 2015, <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Mathias-Énard-le-veilleur-du-pont-aux-echanges-2015-11-02-1375597> [consulté le 18 août 2016]).

⁸⁰ Voir chapitre 1.

⁸¹ On retrouve cette métaphore du « pont jeté entre l’Occident et l’Orient » sur la quatrième de couverture de *Boussole* (2015). Elle apparaît également dans de nombreux articles de presse portant sur Mathias Énard, à l’image de ce portrait d’Antoine Perraud intitulé « Mathias Énard, le veilleur du pont aux échanges », art. cit.

⁸² Voir par exemple Mathias Énard, « Comme s’il n’y avait pas de cafés à Damas ou au Caire », art. cit. ; Antoine Perraud, « L’islam est notre angle mort national. Entretien avec Mathias Énard », *Mediapart*, 5 mars 2015, <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/190115/mathias-Énard-lislam-est-notre-angle-mort-national> [consulté le 18 mars 2016].

⁸³ Voir Antoine Perraud, « Mathias Énard: “La crise catalane relève du politique plus que de l’identitaire” (entretien) », *Mediapart*, 4 octobre 2017, <https://www.mediapart.fr/journal/international/041017/mathias-Énard-la-crise-catalane-releve-du-politique-plus-que-de-lidentitaire> [consulté le 5 octobre 2017].

en Allemagne et participer à des documentaires⁸⁴. Contrairement à Joy Sorman et François Bégaudeau, Mathias Énard assume plus volontiers cette fonction d'intellectuel, voire d'expert sur la question orientale. Cette aisance peut s'expliquer de différentes façons. D'une part, ce statut d'intellectuel spécifique s'est construit progressivement et en parfaite continuité avec l'ensemble de son œuvre, tout entière aimantée par la question orientale. D'autre part, l'œuvre elle-même s'inscrit dans le sillage des études de l'écrivain, diplômé de langues orientales, ayant débuté par la suite une thèse dont son œuvre, à certains égards, est le relais⁸⁵. Se mêle ainsi à la valorisation de la figure de l'amateur, déterminante dans la pensée du collectif et qui passe notamment chez Mathias Énard par la réactivation de la figure de l'écrivain-voyageur, une mise à distance moins nette du savoir académique qui atténue peut-être d'autant le sentiment d'imposture.

La figuration de Maylis de Kerangal en écrivaine politique semble à première vue plus contestable. Son œuvre paraît moins directement politique, même si les implications idéologiques de ses textes ont pu être discutées ça et là⁸⁶. C'est au cours de la crise des réfugiés de 2015 que cette question se pose le plus directement. L'écrivaine signe, comme beaucoup d'autres, des pétitions et des appels pour les migrants de Calais notamment. Surtout, elle publie en 2015 *À ce stade de la nuit* qui s'intéresse à l'île de Lampedusa, par où de nombreux migrants arrivent en Europe. Méditation-migration autour du toponyme de Lampedusa, dérivant entre essai, fiction et poésie, ce petit texte décentre la question politique de la crise des réfugiés par une réflexion sur l'écriture du paysage et l'intensité poétique des noms de lieux. Les mots de « honte », de « révolte » et de « chagrin » apparaissent ensemble à la toute fin du texte mais ne donnent pas lieu à une longue dénonciation de l'écrivaine qui parlerait depuis son perchoir. Lorsque la narratrice entend le mot *vergogna* scandé à la radio, elle se tait et quitte la pièce, comme s'il s'agissait de refuser le confort du réquisitoire et la facilité de la diatribe que ce mot aurait pu entraîner. C'est un récit tamisé d'une lumière faible, qui a plus à voir avec les lucioles pasoliniennes qu'avec le spectacle de l'indignation à bon

⁸⁴ En particulier sa participation à la série d'entretiens « Les intellectuels du XXI^e siècle », animée par Jean Birnbaum et diffusée sur France 5, le 10 octobre 2011, <https://www.france.tv/france-5/les-intellectuels-du-xxie-siecle/298865-entretien-avec-mathias-énard.html> [consulté le 20 octobre 2017].

⁸⁵ Voir chapitre 6.

⁸⁶ Son roman *Naissance d'un pont*, tout entier travaillé par l'idée de compromis, a pu ainsi être analysé comme un « roman social-démocrate » (David Caviglioli, « Maylis de Kerangal : c'est l'histoire d'un cœur... », art. cit.). Aurélie Adler a discuté l'interprétation néolibérale qui peut être fait du roman dans « *Naissance d'un pont et Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », art. cit., p. 33-47.

prix. Le livre subit pourtant les attaques très violentes de Richard Millet⁸⁷ et de Frédéric Beigbeder⁸⁸, preuves de la position nouvelle qu'occupe Maylis de Kerangal. Les deux critiques, en convoquant de façon ironique les figures de Zola et de Hugo, font un évident contresens de lecture et manquent l'attitude de retenue de la narratrice. Cependant, ce malentendu ou cette malhonnêteté ont pu être favorisés par le geste éditorial d'*À ce stade de la nuit* et sa surexposition médiatique. Parfois présenté dans les médias comme le « nouveau livre⁸⁹ » de l'écrivaine, il s'agit en fait d'une réédition d'un ouvrage paru un an plus tôt chez un petit éditeur, Guérin. Cette réédition a l'immense mérite d'offrir une seconde vie à ce beau texte paru d'abord en tirage limité. Elle peut apparaître dans le même temps comme une aubaine éditoriale, façon de prolonger à moindres frais le succès de *Réparer les vivants*, édité cette année-là en poche, au moment où la crise des réfugiés occupe les médias. Par le déport vers la collection « Minimales », le livre se trouve décontextualisé : il n'est plus le produit d'une commande dans le cadre d'un modeste festival haut-savoyard consacré au paysage et à leur écriture, mais un livre d'abord politique, reçu dans la sphère médiatique comme la réponse d'une grande écrivaine à l'actualité. Cette réception décontextualisée (de la genèse du livre, les « paysages écrits » pour reprendre le nom de la collection où il est d'abord publié) et recontextualisée (dans l'actualité immédiate de la crise des réfugiés) a pu favoriser les sarcasmes de Frédéric Beigbeder contre « l'érudite⁹⁰ » qui, en entendant Lampedusa, pense d'abord à Burt Lancaster plutôt qu'aux migrants morts au large de l'île cette nuit-là. D'autre part, la quatrième de couverture, en faisant du livre « un jalon majeur dans le parcours littéraire de Maylis de Kerangal », ce qui est discutable, témoigne d'une tentation de surexposer ce récit, au détriment peut-être de son ambition véritable et de sa belle précarité. La politisation de l'œuvre de la romancière peut ainsi apparaître à certains égards comme un effet de champ, construit par ses détracteurs qui la caricaturent, par sa maison d'édition qui fait le choix de rééditer le livre dans la foulée du succès de son roman précédent, et par les médias qui tentent de faire réagir l'écrivaine à l'actualité brûlante de la crise des réfugiés. L'autrice, recontextualisant son texte auprès des journalistes dans une approche plus littéraire que directement politique, refusant de répondre aux attaques qui lui sont faites par Richard

⁸⁷ Richard Millet, « Pourquoi la littérature de langue française est nulle », art. cit.

⁸⁸ Frédéric Beigbeder, « À ce stade de la nuit : Lampedusa mon amour », *Le Figaro*, 23 octobre 2015, <http://www.lefigaro.fr/livres/2015/10/23/03005-20151023ARTFIG00128--a-ce-stade-de-la-nuit-lampedusa-mon-amour.php> [consulté le 30 novembre 2015].

⁸⁹ L'expression est par exemple utilisée par Augustin TrappÉnard lorsqu'il invite Maylis de Kerangal à son émission « Boomerang » sur *France Inter* le 15 octobre 2015.

⁹⁰ Frédéric Beigbeder, « À ce stade de la nuit : Lampedusa mon amour », art. cit.

Millet ou Frédéric Beigbeder, choisit en quelque sorte d'estomper cette politisation plutôt que de l'affirmer, fidèle en cela à l'*ethos* esquissé dans ce petit livre-luciole qu'est *À ce stade de la nuit*.

Au-delà de l'inscription générationnelle commune et de la revendication partagée d'une littérature politique, la diversité des trajectoires et des positionnements des incultes dans ce domaine invite à poser la question de la possibilité et de l'existence d'un engagement collectif.

II. Inculte, avant-garde littéraire et politique ?

À l'échelle collective, l'engagement d'Inculte est à la fois manifeste et problématique. La revue ancre le groupe dans la sphère de la pensée critique, proche de la gauche radicale, sans que soit à aucun moment prononcée l'affiliation à quelque doctrine politique que ce soit. Loin des ralliements des avant-gardes historiques, Inculte n'en réactive peut-être pas moins en la déplaçant l'homologie entre littérature et révolution dont le contemporain aurait fait le deuil. Peut-on parler d'un collectif engagé, comme le furent de nombreuses avant-gardes, du surréalisme à Tel Quel ? Quels lieux et quelles formes d'engagement communs se dégagent-ils de la pratique inculte ?

1. Un collectif situé...

Revue littéraire et philosophique, *Inculte* est aussi une revue politique⁹¹. Qu'elle se pose à l'échelle d'un numéro ou d'un dossier, d'un article, d'un entretien ou d'une note de lecture, cette question est au cœur de la pratique revuiste des incultes. Et ce d'autant plus sans doute que la publication de la revue (2004-2011) correspond presque parfaitement aux années de domination politique et médiatique de Nicolas Sarkozy, d'abord comme ministre de l'intérieur puis comme président. Pour Mathieu Larnaudie, « la configuration politique de la France à ce moment-là et la personnalité qui l'incarnait nous ont placés dans un état de survigilance⁹² ». L'anti-intellectualisme de Nicolas Sarkozy, le choix d'un positionnement identitaire et sécuritaire, la violence symbolique et la violence « faite au langage⁹³ » qu'il exerce, pour les incultes, ont pu contribuer à faire de la revue une chambre d'écho de l'actualité et favorisé les trajectoires d'engagement des auteurs du collectif. Durant les sept

⁹¹ Voir chapitre 1.

⁹² Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie ».

⁹³ *Id.*

années de publication, la revue s'essaie en effet à différents modes de saisie de l'actualité : du plus direct au plus indirect, du plus drôle au plus sérieux, en contrepoint, à contretemps parfois, par la prise de position ou par l'archive.

Au-delà de cette empreinte de l'actualité sur la revue, *Inculte* apparaît aussi comme un atelier de réflexion politique qui, par ses références, ses positionnements théoriques et ses propositions s'ancre nettement à gauche et, plus précisément, du côté de la gauche radicale et des théories critiques⁹⁴. La revue mobilise ainsi les figures inspiratrices de cette tendance idéologique, de la philosophie de Gilles Deleuze, dont la référence est omniprésente dans la revue ainsi que dans les œuvres et les déclarations des membres du collectif, à l'imaginaire situationniste. Elle fait également une bonne place à ses théoriciens contemporains, en particulier Jacques Rancière qui sert là encore de socle commun au sein du « Panthéon inculte⁹⁵ », non seulement comme philosophe de l'esthétique mais aussi comme penseur d'une démocratie radicale⁹⁶. Le numéro 12 d'*Inculte* témoigne de cette filiation ranciérienne et, plus largement, de l'inscription de la revue dans le sillage de la pensée critique. Son dossier est en effet consacré aux « forces de l'ordre » et interroge, non pas, comme attendu, l'institution policière, mais plutôt la notion d'ordre au sens large, sa puissance et les résistances qu'on peut lui opposer. Les auteurs offrent certes des contributions variées : « Pour une PQD » de François Bégaudeau et « Le Mot d'ordre » de Mathieu Larnaudie ont une portée politique affirmée, la première passant de l'analyse du slogan de Ségolène Royal « L'ordre juste » au rapport quotidien de chacun au désordre, la seconde se voulant une lecture critique de *La Haine de la démocratie* de Jacques Rancière. Joy Sorman dresse dans « Lib-lib, moit-moit, kif-kif » une critique du concept de libéral-libertaire qui vaut sans doute d'abord comme acte de distinction vis-à-vis de son père, cité dans l'article⁹⁷. Matthieu Rémy et Oliver Rohe avec « Fiction de la norme » et « Logique du désordre » proposent quant à eux

⁹⁴ Pour un panorama de ces nouvelles pensées critiques, lire Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, op. cit.

⁹⁵ Hadrien Laroche, « Marcel Duchamp : la machine à signatures ou “changer de nom tout simplement” », *Inculte*, n°18, p. 63.

⁹⁶ Pour le philosophe, la politique se définit comme un événement de contestation de la « police » (au sens large de l'ordre social existant), instaurant un nouveau « partage du sensible » (entre le dicible et l'indicible, le visible et l'invisible, le légitime et l'illégitime) par l'irruption des « sans-parts » sur la scène historique (voir notamment *La Mésentente. Politique et philosophie*, 1995). Cette théorie repose sur une conception radicalement égalitaire de la démocratie, rétive à toute notion de maîtrise et d'autorité (*Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 1987). Pour un résumé des théories politiques de Jacques Rancière, voir Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, op. cit., p. 276-285).

⁹⁷ « “Je suis libéral-libertaire”, entendu dans les bouches de Serge July, Cohn-Bendit, Guy Sorman », Joy Sorman, « Lib-lib, moit-moit, kif-kif », *Inculte*, n°12, p. 18.

une analyse plus littéraire de la notion et s'interrogent notamment sur la productivité du désordre dans l'acte créateur. Bernard Wallet clôt le dossier avec un montage de citations sur cette notion. Cette variété des formes et des enjeux n'en dessine pas moins une cohérence idéologique ancrée dans la théorie critique. La pensée de Rancière, qui constitue l'épine dorsale de la contribution de Mathieu Larnaudie, se retrouve aussi dans l'article de François Bégaudeau⁹⁸, qui cite encore Alain Badiou⁹⁹, autre penseur-clé de ces théories. Dans le même article, les références à Mai 68 et aux situationnistes¹⁰⁰ font quant à elles parfaitement écho à la contribution de Bernard Wallet dont le texte s'inspire, par un mélange de citations apocryphes et véritables, d'une pratique du montage situationniste et plus largement de la tradition des tags et graffitis politiques que l'insurrection de Mai a vu fleurir sur les murs de Paris, auxquels font aussi référence les petites vignettes en noir et blanc tirées de l'imagerie émeutière d'extrême-gauche qui émaillent l'ensemble du dossier. C'est encore le situationnisme, à travers la mention de Guy Debord, qui alimente la proposition de Matthieu Rémy d'une littérature du « contrordre¹⁰¹ », subversive sans être élitiste. Le dossier converge ainsi vers un éloge du désordre, qu'il soit politique, comme remède à l'institutionnalisation, littéraire, comme hygiène créatrice, ou individuelle, avec la fiction d'une « Police Quotidienne du Désordre » chez Bégaudeau mais aussi la référence à Jean Genet chez Mathieu Larnaudie¹⁰² et à Lautréamont chez Bernard Wallet¹⁰³ qui complètent le panthéon politique de cette pensée libertaire d'un panthéon littéraire. On peut noter que cette pensée de la démocratie comme refus de la « totalisation dans l'Un », comme « scission », « effraction » et surtout art du « dissensus¹⁰⁴ » comme l'écrit Mathieu Larnaudie commentant Jacques Rancière, se fait ainsi malgré tout depuis un lieu d'homogénéité, voire d'univocité idéologique assez marquée.

⁹⁸ François Bégaudeau, « Pour une PQD », *Inculte*, n°12, p.15.

⁹⁹ Stéphane Legrand s'y réfère également : « je suis communiste – au sens où Alain Badiou parle d'une Hypothèse communiste », (Laure Limongi, « Entretien avec Stéphane Legrand », art. cit.).

¹⁰⁰ « Mai 68, les happenings situationnistes, d'autres divines saillies de ce genre font évidemment exception [...] » (François Bégaudeau, « Pour une PQD », art. cit., p. 12).

¹⁰¹ « Guy Debord est avant tout un stratège soucieux de proposer un “contrordre” par une écriture qu'il estime pour sa part ignorante de quelque compromission que ce soit. Debord écrit comme on mène des troupes à la bataille, ne refusant jamais, bien qu'il semble dire le contraire, d'aller porter l'assaut sur le territoire adverse. » (Matthieu Rémy, « Fiction de la norme », *Inculte*, n°12, p. 33).

¹⁰² « “Mettre la pagaïe chez soi-même” (Jean Genet) », Mathieu Larnaudie, « Le mot d'ordre », art. cit., p. 29.

¹⁰³ « *Semer le désordre dans les familles* », Bernard Wallet, « Un peu d'ordre dans le désordre des ordres », *Inculte*, n°12, p. 52.

¹⁰⁴ Mathieu Larnaudie, « Le mot d'ordre », art. cit., p. 28.

2. ... mais pas affilié

Si les productions collectives le situent nettement dans le paysage idéologique contemporain, Inculte ne s'est pas affilié à une organisation politique comme ce fut le cas de nombreuses avant-gardes historiques dans la première moitié du XX^e siècle et des néo-avant-gardes des années 60-70, du futurisme italien au futurisme russe¹⁰⁵, du surréalisme¹⁰⁶ à Tel Quel¹⁰⁷. À voir le corpus théorique auquel puisent les incultes et la vitalité des « trajectoires révolutionnaires du jeune XXI^e siècle¹⁰⁸ », ce n'est sans doute pas tant la fin des idéologies ou de l'esprit de système qui expliquerait cette évolution, mais plutôt la fin d'un certain type de rapport de l'écrivain aux organisations partisans, qui tient d'une part à l'érosion des partis de gauche révolutionnaire et en particulier du modèle du parti ouvrier de masse, centralisé, à vocation hégémonique, d'autre part à la perte d'autorité des écrivains et au discrédit jeté *a posteriori* sur leurs actes de ralliement. Ils sont, dans les décennies suivantes, l'objet d'une double suspicion de complicité (coupable) et de publicité (facile). Les avant-gardes sont ainsi accusées de complaisance et de compromission idéologique vis-à-vis des totalitarismes soviétiques ou chinois, contribuant à « l'engageophobie¹⁰⁹ » évoquée par François Bégaudeau,

¹⁰⁵ Les futuristes italiens, emmenés par Marinetti, se rallient au fascisme en adhérant aux faisceaux de Mussolini en 1919, tandis que les futuristes russes s'associent aux révolutionnaires de 1917.

¹⁰⁶ En France, le mouvement surréaliste s'engage en faveur du Communisme à la fin des années Vingt. *Le Surréalisme au service de la révolution* est ainsi le nom de la seconde revue du groupe qui marque véritablement le début d'une phase d'engagement forte, marquée par la brochure « Légitime défense » d'André Breton où l'auteur revendique son adhésion aux conceptions du Parti Communiste en même temps que sa liberté d'auteur. Le ralliement ne se fera pas sans remous, entraînant de nombreux départs au sein du groupe et plusieurs ruptures décisives (entre Aragon et Breton notamment, à l'occasion du congrès de Kharkov). Pour une approche synthétique des engagements surréalistes, voir Michel Murat, *Le Surréalisme, op. cit.*, p. 232-244.

¹⁰⁷ Dans les années 60-70 et avec un contexte politique et idéologique renouvelé (contre-culture, mouvement hippie, guerre du Vietnam, mouvements de contestation de 68), les néo-avant-gardes connaissent la même trajectoire. En France, les groupes et revues qui incarnent ce renouveau de l'avant-garde, Tel Quel, de Philippe Sollers, Change de Jean-Pierre Faye et TXT, de Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz, s'inscrivent dans ce même mouvement d'affiliation idéologique voire partisane. En revendiquant, d'après la notice « Avant-garde » du *Dictionnaire du littéraire*, « tantôt le maoïsme (Tel Quel), tantôt le marxisme hétérodoxe (Change), tantôt le post-situationnisme anarchiste issu de 1968 (TXT) » (Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 41). L'exemple de Tel Quel est intéressant par sa trajectoire et ses revirements : d'abord apolitique, le groupe se rapproche du PCF en 1968, année à laquelle il publie son manifeste *Théorie d'ensemble* et lance son Groupement d'études théoriques. En 1971, le groupe se rallie ensuite au Maoïsme avec ses « Positions du mouvement de juin 1971 », provoquant ainsi sa rupture avec de nombreux membres du groupe et intellectuels proches, ainsi qu'avec le Parti Communiste, puis prend ses distances quelques années plus tard cette idéologie.

¹⁰⁸ C'est le sous-titre d'un ouvrage qui retrace, à partir de textes collectifs, d'entretiens et de témoignages, les expériences et trajectoires révolutionnaires de cette nouvelle génération de militants qui émerge depuis les années 1990, de l'altermondialisme aux mouvements sociaux (CPE, réforme des retraites...), des *Indignados* à l'occupation de Notre-Dame-des-landes. Collectif Mauvaise Troupe, *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*, Paris, Éditions de l'Éclat, « Poche », 2014.

¹⁰⁹ François Bégaudeau, « Les Engagés ne sont pas légion », art. cit., p. 65.

qui rappelle « les odes à Staline des camarades Éluard et Aragon¹¹⁰ ». On analyse aussi le jeu des allégeances et des revirements idéologiques, des excommunications polémiques et des mots d'ordre tapageurs comme une façon pour chaque groupe d'occuper le champ littéraire en se distinguant, voire en internalisant le processus de rupture et de renouvellement avant-gardiste pour conjurer les effets de routinisation et de vieillissement.

Tout comme s'estompe la figure du compagnon de route, l'allégeance de groupe s'érode elle aussi, marquant la fin d'un certain imaginaire étymologique de l'avant-garde, à la fois militaire et militant. Comme l'écrit Philippe Forest dans la conclusion de son ouvrage sur *Tel Quel* : « L'avant-garde qui meurt est celle qui se pensait sur le mode austère et militant des groupes combattants¹¹¹ ». Les groupes littéraires ne sont pas morts, ni leurs ambitions politiques, mais ils ne sont plus ni au service ni à l'image d'un parti, comme le furent de nombreuses avant-gardes au XX^e siècle qui empruntèrent non seulement leur corpus idéologique mais aussi nombre de leurs pratiques d'organisation (la figure du chef de file, les ruptures et les excommunications) et d'intervention (le manifeste, les brochures, les tracts...) à ce modèle¹¹². L'affiliation partisane perd ainsi de son sens dès lors que le parti révolutionnaire s'effrite comme force historique et comme modèle analogique. L'idée d'une discipline de groupe comme on parle d'une discipline de parti devient caduque et empêche d'autant ce geste de ralliement collectif, chaque auteur souhaitant préserver son autonomie. On ne trouvera donc ni prise de position, ni mot d'ordre ou engagement signés collectivement par Inculte dans la presse ou au sein de la revue, par ailleurs assez avare de déclarations communes. Les signatures de ses membres peuvent certes se mêler autour du soutien à une association ou à un mouvement social, d'une pétition ou d'une tribune, mais toujours en leur nom propre. Ce refus d'une forme d'unification idéologique¹¹³, malgré les nombreuses convergences théoriques, procède d'une conviction démocratique et constitue également un atout stratégique pour le collectif, qui lui doit peut-être sa longévité et sa stabilité.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹¹¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, *op. cit.*, p. 561.

¹¹² Le mouvement surréaliste a ainsi épousé, comme le rappelle Michel Murat, la forme de ses allégeances politiques, passant d'un « modèle bolchévique » qui entraîne « l'application du principe de discipline révolutionnaire » (Michel Murat, *Le Surréalisme*, *op. cit.*, p. 239) à partir de 1925, à une structuration davantage marquée par l'anarchisme ou le socialisme utopique, une fois la rupture avec le Parti Communiste consommée.

¹¹³ Mathieu Larnaudie comparait, en souriant, le collectif Inculte à une « gauche plurielle », faisant référence à l'alliance des partis de gauche sous le gouvernement Jospin, de 1997 à 2002 (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie »).

L'intervention de groupe, lorsqu'elle existe, se ferait donc davantage dans l'après-coup de l'événement, comme le montrent les productions collectives consacrées aux mouvements sociaux : *Une année en France*, de François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe, que nous étudierons plus loin, et *Le Livre des places*, paru en 2018, qui s'intéresse aux mouvements citoyens nés après la crise financière de 2008, des *Indignados* espagnols à *Occupy Wall Street* en passant par Nuit Debout en France. Si l'on suit l'avant-propos, c'est en effet un parti pris historiographique qui semble motiver ce livre : celui d'éviter au mouvement « d'être confiné dans l'angle mort de l'Histoire¹¹⁴ », façon d'en rappeler les potentialités pour l'avenir et, dans le même temps, de l'archiver en l'historicisant. Les contributions sont parfois des témoignages militants mais plus souvent des analyses critiques assez distanciées, où l'écrivain se fait enquêteur ou « chercheur¹¹⁵ » : il s'agit de « recueillir¹¹⁶ », des échos, des traces, plutôt que d'intervenir. Les textes écrits par les membres du collectif témoignent de ce positionnement ambigu. Le texte de Mathias Énard¹¹⁷ par exemple, consacré à la place de la Révolution à Barcelone où il habitait alors, propose un dispositif polyphonique où se mêlent les paroles de la foule et des policiers et des interventions narratives. Ces interventions sont écrites entre crochets, comme délogées, exclues de la place et de l'énonciation. Des photos de l'occupation et du mouvement émaillent le texte, mais elles ne sont ni légendées, ni référencées, si bien qu'on ne sait si on doit les attribuer ou non à Mathias Énard, autre indice de cet effacement de l'auteur et de son positionnement. En revanche, le dispositif démocratique du mouvement des places, se rejoue de façon analogique à l'échelle du livre, conçu comme une place ou un ensemble de places singulières mais reliées. Plus d'un tiers des textes sont écrits à quatre mains et les contributeurs participent par leurs multiples nationalités de cette internationale des places. S'il n'est pas un collectif d'intervention, Inculte se fait ainsi le lieu, par ses productions communes, d'une nouvelle pensée de l'homologie entre esthétique et politique.

3. Le temps de la « conjonction » est-il révolu ? Résurgences et reformulations de l'homologie

Avec l'affaiblissement des liens entre organisations politiques et groupements littéraires, que devient l'homologie entre révolution littéraire et révolution politique qui faisait

¹¹⁴ Collectif, *Le Livre des places*, op. cit., p. 13.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁷ Voir Mathias Énard, « Place de la Révolution, Barcelone », *Ibid.*, p. 225-237.

la spécificité de l'engagement avant-gardiste ? De nombreuses avant-gardes s'essayèrent en effet, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 3, à nouer des liens entre théorie poétique, pratiques d'action et révolution en établissant une analogie entre la rupture produite par les avant-gardes dans le domaine esthétique et le bouleversement promis dans l'ordre social par les partis révolutionnaires. Plutôt qu'une simple réflexion sur les implications idéologiques des techniques d'écriture utilisées, il s'agissait de mener un travail de liaison conceptuelle approfondi, parfois acrobatique, entre une poétique et une politique. Les surréalistes se sont ainsi attachés à penser et à prouver, vis-à-vis d'organisations politiques souvent méfiantes, la continuité entre le surréalisme, en particulier la question de l'automatisme, et le marxisme révolutionnaire. *Tel Quel* rejoue en 1968 cette même croyance homologique avec son manifeste *Théorie d'ensemble* qui tente d'effectuer la jonction entre le Textualisme, la grammatologie derridienne et le marxisme autour de la question du Signifiant, dans le but, comme l'écrit Philippe Sollers dans sa préface, d'« unifier la réflexion et déclencher à partir de là une subversion généralisée¹¹⁸ ».

La proclamation récurrente de la fin des avant-gardes ou de leur échec marquerait ainsi, dans les années 90, la fin du temps de la « conjonction » et le « deuil de la liaison entre la littérature et la révolution¹¹⁹ », d'après Lionel Ruffel. Sans doctrine politique ni programme littéraire unifié, *Inculte* paraît à première vue constituer un symptôme de ce basculement. Le collectif semble pourtant à la fois réactiver et déplacer cette homologie. Ses auteurs donnent à leurs choix esthétiques des justifications politiques, composant une conjonction en mode mineur où la revendication démocratique se substitue à l'idéal révolutionnaire¹²⁰. C'est bien l'exigence démocratique qui vient justifier les usages du mot *inculte* par le collectif, à la fois travail de déhiérarchisation culturelle et de décloisonnement des savoirs, c'est encore elle qui explique le recours à la polyphonie et à une énonciation plurielle chez beaucoup de ses auteurs et dans les productions collectives. Sans ralliement partisan mais avec une filiation

¹¹⁸ Philippe Sollers, « Préface », cité par Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982, op. cit.*, p. 299.

¹¹⁹ Lionel Ruffel, « Le temps des spectres », art. cit., p. 104. Voir aussi chapitre 3 sur cette question.

¹²⁰ La croyance révolutionnaire est relativisée chez certains incultes. Alexandre Civico déclare par exemple croire dans « le geste révolutionnaire, mais pas forcément dans la Révolution » (Christine Marcandier, « Mes romans ont besoin d'être hors-sol, ce sont des fables ou des contes noirs. Entretien avec Alexandre Civico », art. cit.). Pour Mathias Énard et Maylis de Kerangal, la révolution semble avoir été une croyance de jeunesse : « Dans mon adolescence, j'ai cru à la Révolution. J'étais fasciné par les mouvements révolutionnaires et principalement ceux des années 70. Je me sentais d'extrême gauche », déclare par exemple Mathias Énard (Caroline Hocan et Jean-Noël Orenge, « Entretien avec Mathias Énard », art. cit.). Oliver Rohe affirme quant à lui, dans l'entretien que nous avons mené avec lui, que « l'idée même de révolution est pour le moins compliquée aujourd'hui » (Cf. Annexes, « Entretien avec Oliver Rohe »).

philosophique claire, sans « théorie d'ensemble », à la façon de *Tel Quel*, mais avec une rationalisation dispersée et convergente de leurs choix esthétiques et de leurs pratiques, les incultes rejouent à certains égards ce temps de la conjonction, débarrassé d'un « messianisme historico-esthétique¹²¹ » qui faisait du rêve d'un livre total l'équivalent littéraire du grand soir. On trouvera donc, dans les déclarations des auteurs du collectif, des traces de cette croyance homologique. Lorsqu'Arno Bertina rend hommage à Jean-Claude Pinson et à son recueil *Drapeau rouge* dans la revue *Critique*, il semble exprimer sa propre ambition littéraire et réactiver cette continuité entre démocratie littéraire et démocratie réelle :

Si un collectif d'instances énonciatrices réinvente un souffle dans le poème, alors ce collectif redevient possible dans le réel – ouvrir les représentations comme s'il s'agissait de proposer une forme, pour que viennent s'y lover l'informe de l'époque, son énergie vitale, qui attend d'être destinée¹²².

Ce jeu de circulations entre forme littéraire et forme sociale se retrouve également chez Mathieu Larnaudie dans ses « Propositions pour une littérature inculte ». Insistant non pas tant sur une collectivité interne au livre que sur le geste de création commune auquel il invite les écrivains, l'auteur clôt son texte par cette perspective homologique :

Ce qui a lieu, exemplairement, dans de tels espaces textuels, c'est l'usage *in vivo* d'une politique expérimentale de la littérature – la possibilité d'un monde commun¹²³.

L'usage du tiret dit à la fois un rapport d'équivalence, presque de synonymie, entre une pratique littéraire et l'horizon politique d'un monde commun en même temps qu'il marque une démarcation et reste muet sur les moyens, les relais, les moteurs de cette homologie. À l'idée d'une « possibilité » qu'ouvrirait la forme littéraire dans le réel, symétrique au « possible » d'Arno Bertina, Mathieu Larnaudie adjoint la notion d'exemplarité (« exemplairement ») et déplace ainsi la conjonction de la forme à la pratique.

C'est en cela qu'on peut dire d'Inculte qu'il réactive l'homologie en la déplaçant. Il ne s'agit pas seulement d'un déplacement de l'idéal révolutionnaire à l'utopie démocratique mais plus globalement de la question de la forme littéraire à celle des pratiques du collectif lui-même, conçu comme petit laboratoire politique. Inculte tend à constituer une expérimentation démocratique en installant au cœur du monde des lettres une communauté dont les principes et le fonctionnement accompagnent d'autres tentatives politiques dans le monde social. La

¹²¹ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, op. cit., p. 212.

¹²² Arno Bertina, « Le commun des poètes », art. cit., p. 553.

¹²³ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », art. cit., p. 354.

vocation utopique des avant-gardes est ancienne mais il revient à Inculte d'avoir su saisir un nouvel imaginaire militant et générationnel, porteur de paradigmes communautaires neufs dont il est en quelque sorte la réfraction dans le champ littéraire. Installations, occupations de places¹²⁴ ou de zones à défendre¹²⁵, renouveau des mouvements sociaux, ces foyers militants instituent des modes communautaires nourris d'un corpus idéologique varié, depuis le concept de groupe affinitaire d'inspiration libertaire à la notion de forme de vie, empruntée à Wittgenstein, de la théorie des Communs¹²⁶ à la réactivation de l'idée révolutionnaire de commune¹²⁷. Toutes ces expérimentations, au-delà de leurs différences, se distinguent des organisations partisans classiques et constituent des expérimentations non doctrinaires d'un processus politique auto-instituant. Le collectif Inculte se montre attentif à ces nouvelles pratiques militantes, exprimant une affinité théorique ou un soutien dans des entretiens ou des articles, produisant des ouvrages collectifs consacrés aux mouvements sociaux, auxquels certains d'entre eux participent activement, à l'image de Nuit Debout. L'entretien de Mathieu Larnaudie et de Jérôme Schmidt avec Michael Hardt est un marqueur important de ces convergences théoriques et pratiques. Le penseur américain est en effet le co-auteur, avec le philosophe italien Toni Negri, d'*Empire* et de *Multitude*, deux ouvrages matriciels¹²⁸ pour les foyers militants de la gauche radicale du XXI^e siècle. Souhaitant dépasser le concept de classe qu'ils ne jugent plus opératoires, les deux auteurs lui substituent la notion de « multitude », héritée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, pour penser de nouvelles formes de luttes en réseau, au moment où le mouvement altermondialiste continue de se développer. Cet entretien, dès le deuxième numéro de la revue, vient en quelque sorte sceller un pacte homologique entre ces nouvelles formes militantes et les pratiques du collectif que nous souhaiterions exposer à travers trois traits communs. Ils offrent une perspective complémentaire aux analyses posturales proposées dans le chapitre 3 :

¹²⁴ On peut songer aux *Indignados* espagnols et à *Occupy Wall Street* aux États-Unis, nés en réaction à la crise financière de 2008, mais aussi à Nuit Debout, né en France dans le contexte de la loi travail El-Khomri de 2015.

¹²⁵ En particulier la mobilisation de Notre-Dame-des Landes en France.

¹²⁶ Voir Pierre Dardot, Christian Laval, *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, op. cit.

¹²⁷ Voir notamment les livres du Comité invisible, souvent attribués à Julien Coupat et au groupe de Tarnac : Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007 ; Comité invisible, *À nos amis*, Paris, La Fabrique, 2014.

¹²⁸ Pour Razmig Keucheyan, « La pensée critique la plus discutée depuis la chute du mur de Berlin est incontestablement la théorie de l'Empire et de la Multitude de Michael Hardt et Toni Negri » (Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, op. cit, p. 127). Cette pensée et ses théoriciens ont eu une influence très importante mais ont aussi été largement critiqués, par le Comité invisible par exemple ou par Pierre Dardot et Christian Laval dans leur ouvrage *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*.

- Concilier le multiple et le singulier : le texte de présentation de *Multitude* écrit par Mathieu Larnaudie et Jérôme Schmidt au début de l'entretien apparaît à la fois comme un résumé (du livre) et une ambition (du collectif) :

Il [*le concept de multitude*] désigne un mode d'être du multiple qui ne cherche pas à réduire les singularités ni à les inféoder à un principe unificateur, mais à les articuler dans un mouvement extensif de coopération permanente et plurilatérale¹²⁹.

Si la multitude est un concept global, destiné à remplacer celui de classe ou de peuple, il est ici défini de façon à s'ajuster au portrait qu'Inculte fait de lui-même, en particulier dans cette volonté de concilier le singulier et le commun. Sans « principe unificateur », leader ou manifeste, le collectif revendique l'hétérogénéité esthétique, voire politique, de ses membres, à l'opposé du modèle de l'école. Cet accueil fait au multiple favorise en retour le « mouvement extensif de coopération permanente et plurilatérale » qu'Inculte manifeste dans la formule d'un collectif « à géométrie variable » qui réunit des écrivains extérieurs au groupe autour d'un projet, à l'image des *Devenirs du roman*, du *Ciel vu de la terre* ou encore d'*Une Chic fille*.

- Produire le commun : c'est l'idée, découlant de la notion de multitude, que décrivent Michael Hardt et Toni Negri :

Dans la mesure où la multitude n'est pas une identité (comme le peuple) ni une uniformité (comme les masses), ses différences internes doivent découvrir le commun qui leur permet de communiquer et d'agir ensemble. Le commun que nous avons en commun, en fait, n'est pas tant découvert que produit¹³⁰.

Ce processus de production du commun a deux corollaires : des modes de participation militants plus souples et plus ouverts, sans adhésion partisane ou profession de foi idéologique, et une capacité d'inventivité et de renouvellement permanent des enjeux politiques des mobilisations, à l'image de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes ou de Nuit Debout en 2016 qui, bien qu'ils soient nés autour d'un objectif très précis, se sont disséminés en de multiples commissions portant d'autres luttes que leur objectif initial, jusqu'à parfois récuser l'idée même de revendication ou de programme¹³¹. Tout aussi méfiant envers les notions d'identité et d'uniformité, Inculte a construit son image sur l'idée similaire d'une

¹²⁹ Mathieu Larnaudie, Jérôme Schmidt, « Autour de *Multitude*. Entretien avec Michael Hardt », art. cit., p. 11.

¹³⁰ Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, op. cit., p. 9.

¹³¹ Pour le mouvement Nuit Debout, voir notamment le texte très discuté de Frédéric Lordon, « Nous ne revendiquons rien », *La Pompe à phynance*, 29 mars 2016, <https://blog.mondediplo.net/2016-03-29-Nous-ne-revendiquons-rien> [consulté le 16 juin 2016].

déprogrammation productive et buissonnière de la littérature que le rejet du manifeste, qui marquait le lien fort existant entre avant-gardes et partis politiques au XX^e siècle, emblématise. Mettant le multiple au travail et troquant contre un geste de fixation programmatique un effort de rationalisation *in vivo* de la dynamique collective, explorant les *Devenirs du roman* plutôt que prophétisant son avenir, expérimentant des projets communs aux sommaires aussi variés que leurs participants, Inculte se présente, pour reprendre les mots de Mathieu Larnaudie, comme un « *work in progress*, qui s’invente en se faisant¹³² ». Dans les pratiques du collectif comme dans ces mobilisations sociales, la figure lévi-straussienne du bricoleur est mise à l’honneur contre celle de l’ingénieur¹³³.

- Démocratiser les pratiques collectives : le troisième trait commun de ces formes de communautés politiques et littéraires résulte directement des deux premiers. Travaillant à la production du commun à partir du multiple, elles adoptent des processus démocratiques instituants, comme l’expliquent Toni Negri et Michael Hardt :

Les formes de résistance et de l’organisation révolutionnaire ne sont pas seulement des moyens pour parvenir à une société démocratique mais, de plus en plus, des instances destinées à créer de façon interne, au sein de la structure organisationnelle, des relations démocratiques¹³⁴.

La démocratie interne a été au cœur des mobilisations sociales de ce début de XXI^e siècle, en particulier le mouvement des places né en plusieurs endroits de la planète de la place Tahrir à la *Puerta del sol*, de la place Taksim à Maïdan. Elle fonde, comme on peut le lire dans le numéro des *Temps Modernes* consacré à Nuit Debout, une pratique « assembléiste¹³⁵ » qui « prend pour point de départ l’activité délibérative par l’ouverture au plus grand nombre et par l’extension indéfinie des sujets qu’elle aborde¹³⁶ ». Cette pratique résulte tout d’abord d’une méfiance vis-à-vis des institutions de la démocratie représentative et des phénomènes de capture de la souveraineté que peut entraîner la représentation. L’horizontalité devient le

¹³² Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 21.

¹³³ Dans le numéro des *Temps Modernes* consacré à Nuit Debout, une militante du mouvement reprend à son compte cette distinction et explique la façon dont ces deux gestes se mêlent dans la mobilisation : « se sont ainsi juxtaposés les signes constitutifs d’une sous-culture qui emprunte au bricolage, avec une codification qui relève de plus en plus des pratiques de “l’ingénieur”, au sens de lévi-strauss, autrement dit de pratiques où le concept précède sa mise en œuvre et se déploie selon un programme au lieu de se découvrir “sur place” par l’exploration des ressources internes à la situation » (Camille Zéhenne, « La forme d’un manque », *Les Temps Modernes*, « Nuit Debout et notre monde », Paris, Gallimard, n°691, novembre-décembre 2016, p. 150).

¹³⁴ Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l’âge de l’empire*, op. cit., p. 10.

¹³⁵ Arthur Guichoux, « Nuit debout et les “mouvements des places” : désenchantement et ensauvagement de la démocratie », in *Les Temps Modernes*, n°691, op. cit., p. 34.

¹³⁶ *Id.*

mot-mana du mouvement et congédie les figures du leader ou du porte-parole au nom de l'« acéphalisme¹³⁷ » ou du polycentrisme. Valérie Gérard et Mathieu-Hô Simonpoli évoquent ainsi « la hantise du “nous¹³⁸” » quand Maria Kakogianni décrit « la haine viscérale pour la représentation politique [qui] pourrait aller jusqu'à faire l'économie de toute place d'énonciation qui dirait “nous¹³⁹” ». Ce déplacement de l'organisation militante comme moyen pour faire advenir une société démocratique à lieu de la démocratie elle-même épouse peut-être le basculement du modèle de l'avant-garde promouvant une idéologie à d'autres formes de groupes littéraires qui tendent davantage à exemplifier le désir démocratique et égalitaire. Se joue ainsi de façon symétrique pour cette génération le rejet de la forme sclérosée et disciplinaire du parti politique et dans son sillage des écoles et avant-gardes parfois soumises à la même discipline autoritaire. Le basculement est aussi lexical, de l'avant-garde renvoyant à un imaginaire combattant et militaire, postulant une primauté et une préséance de l'écrivain dans une lutte unifiée pour une émancipation globale, au terme de collectif choisi par *Inculte*, qui fait davantage signe vers des regroupements militants plus limités, sans vocation hégémonique, souvent associatifs et suggère dans son fonctionnement une pratique démocratique. C'est elle qui fonde, selon François Bégaudeau, la dimension politique d'*Inculte* :

Si *Inculte* est une revue politique, ce n'est pas par son contenu, mais par son fonctionnement, très démocratique. Il n'y avait pas de rédac chef, pas de hiérarchie, chacun pouvait prendre la part qu'il voulait dans un numéro donné. On pratiquait le turnover non prémédité : machin allait être le chef de chantier sur ce dossier-là et puis truc sur tel autre dossier. Tout ça s'est fait de façon relativement empirique, spontanée, et même à l'arrache¹⁴⁰.

Récusant la figure du leader et revendiquant cette même « horizontalité¹⁴¹ » dans les méthodes du collectif et les prises de décision, les incultes nourrissent également une défiance envers l'usage du « nous », dont témoignent les dissensions provoquées par la publication des

¹³⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁸ Valérie Gérard, Mathieu-Hô Simonpoli, « Des lieux et des liens », *Les Temps Modernes*, n°691, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁹ Maria Kakogianni, « Révolution et insomnies », *Les Temps Modernes*, n°691, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴⁰ Cf. Annexes, « Entretien avec François Bégaudeau ».

¹⁴¹ L'expression est par exemple employée par Mathieu Larnaudie à propos du collectif, lors de l'entretien que nous avons réalisé avec lui (Cf. Annexes, « Entretien avec Mathieu Larnaudie »). Dans une approche politique plus globale, Alexandre Civico explique dans un entretien que « Si un espoir réside, c'est dans un mouvement collectif, horizontal » (Christine Marcandier, « Mes romans ont besoin d'être hors-sol, ce sont des fables ou des contes noirs. Entretien avec Alexandre Civico », *art. cit.*).

« Propositions pour une littéraire inculte » de Mathieu Larnaudie, à qui certains auteurs ont reproché, à travers l'emploi du pronom, l'appropriation de la parole collective¹⁴².

Plus qu'un simple jeu de comparaison, ces homologues pratiques se construisent dans une véritable affinité avec les nouveaux foyers militants et théoriques de la gauche critique. Nourris des mêmes filiations philosophiques (Deleuze, Rancière, les situationnistes...), faisant une place dans la revue, dans leurs livres et leurs interviews à ces pensées de la démocratie radicale, participant parfois à ces nouvelles formes de mobilisation sociale, les incultes renouent à certains égards cette conjonction entre pratiques littéraires et politiques. L'engagement du collectif s'invente ainsi au carrefour du geste avant-gardiste et des théories sartriennes, double héritage réconcilié, maîtrisé et remis à jour, dont leur littérature porte la trace.

III. Une année en France et *Les Effondrés* : une littérature en situation (médiatique)

Une année en France, écrit par François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe et *Les Effondrés* de Mathieu Larnaudie s'inscrivent pleinement dans cette double filiation. Tous deux écrits dans la suite immédiate de l'événement social, politique ou financier qu'ils décrivent, ils réactivent en partie l'exigence sartrienne d'une littérature en situation. Mais ils puisent aussi dans le répertoire avant-gardiste, de la déambulation situationniste à la phrase simonienne, et dessinent, chacun à leur manière, des modes et des figures d'engagement très divers.

1. Monter et démonter l'événement

À l'opposé de l'idée d'un engagement localisé et circonscrit, d'une politique du particulier, *Une année en France* et *Les Effondrés* s'attachent à décrire des événements globaux au retentissement national ou mondial, le référendum pour la constitution européenne, la crise des banlieues et le mouvement anti-CPE pour le premier, la crise financière de 2008 pour le second. Loin aussi d'un engagement conjugué au passé ou d'une politique spectrale, ces livres paraissent peu de temps après l'événement qu'ils relatent, en 2007, pour le premier, en 2010, pour le second. « Écrit[s] à chaud¹⁴³ », comme le dira Arno Bertina, ou « sur le

¹⁴² Voir chapitre 3.

¹⁴³ Aurélie Adler, Arno Bertina et Mathieu Larnaudie, « Autour du collectif Inculte (entretien) », art. cit.

vif¹⁴⁴ », selon Mathieu Larnaudie, ils s'inscrivent, parmi d'autres productions incultes que nous avons mentionnées précédemment, dans le sillage de cette « littérature de l'urgence¹⁴⁵ » ou de circonstance qu'est la littérature engagée. Mais c'est en même temps ce petit décalage, d'un ou deux ans, qui offre aux écrivains l'occasion de mettre à distance la temporalité du direct permanent et la myopie de l'actualité. Quand Mathieu Larnaudie déclare qu'il a « écrit ce livre en direct, ou en très léger différé¹⁴⁶ », c'est sans doute à ce « léger différé » qu'il faut prêter attention en ce qu'il dit, tout comme le titre *Une année en France*, à la fois la volonté d'intervenir dans le temps de l'événement et la nécessité d'un contretemps précieux.

Cette particularité d'écrire dans le sillage et à la périphérie de l'emballement médiatique offre l'occasion d'un tri, d'une sélection dans le massif profus de l'actualité, en un mot, d'un montage, qu'il s'agisse d'un montage de documents pour *Une année en France* ou d'une narration qui emprunte ses codes au montage cinématographique et télévisuel dans *Les Effondrés*. En voulant se confronter à l'événement, l'écrivain contemporain se confronte donc à sa médiatisation, composant des récits seconds qui réagencent, montent et démontent autrement le discours médiatique. Le recours au montage dit à la fois une lacune et une chance, la contrainte de configurer un récit à partir de la narration médiatique et la chance de pouvoir, par le geste d'écriture ou de disposition, proposer un récit concurrent, démarqué. *Les Effondrés* propose ainsi le film de la crise à partir d'une sélection de scènes et de vidéos diffusées à la télévision ou sur Internet. Scandé par l'expression « on vit », qui revient plus d'une dizaine de fois dans le livre, narrateur et lecteur se font téléspectateurs suivant le *zapping* de la crise où défilent Nicolas Sarkozy, Bernard Madoff, Alan Greenspan, Angela Merkel... L'ouvrage se coule ainsi dans le flux d'une information médiatique continue, radio, presse ou télévision, qui relate ces événements en direct. La propagation virale des nouvelles de la crise est plusieurs fois décrite, depuis « les écrans qui propageaient les multiples représentations de leur [*les traders*] décontenancement, les images et les preuves de leur faillite¹⁴⁷ » aux aveux du président de la réserve fédérale américaine qu'apprennent les hommes et les femmes du monde entier « en lisant le lendemain les journaux, en recevant, transférés par e-mail, les liens vers les vidéos mises en ligne » (*LE*, p. 44). Tout cela

¹⁴⁴ Thierry Guichard, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », art. cit., p. 18.

¹⁴⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 41.

¹⁴⁶ Jérôme Goude, « Pandémie spéculative, sur *Les Effondrés*. Entretien avec Mathieu Larnaudie », *Le Matricule des Anges*, n° 114, juin 2010, http://www.lmda.net/din2/n_par.php?Idpa=MAT11437 [consulté le 26 octobre 2017].

¹⁴⁷ Mathieu Larnaudie, *Les Effondrés*, op. cit., p. 17. Désormais abrégé *LE*.

constituant, comme l'écrit François Hartog à propos du 11 septembre 2001, « la logique de l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà lui-même sa propre commémoration : sous l'œil des caméras¹⁴⁸ ». Outre ses images et ses scènes, *Les Effondrés* emprunte aussi ses techniques au montage cinématographique et audiovisuel, offrant des équivalents narratifs du raccord et du fondu enchaîné¹⁴⁹. Le livre n'en est pas moins sous-titré « récit » et ne constitue pas en soi une forme documentaire : Mathieu Larnaudie y invente des scènes et des personnages, en particulier celui d'un vieux financier retiré au bord du lac Léman dont les remémorations mélancoliques constituent l'épine dorsale du récit en même temps que son point d'équilibre. *Une année en France* est plus nettement documentaire : le texte est composé d'une centaine de fragments nettement séparés les uns des autres, constitués partiellement ou entièrement d'articles de journaux, de déclarations entendues à la télévision ou à la radio, de sondages mais aussi d'extraits de livres auxquels se mêlent les commentaires des trois enquêteurs anonymes.

Par ces dispositifs, les quatre auteurs incorporent et récusent le discours médiatique, ses figures, ses impensés idéologiques, ses lapsus et ses paresse dans une veine souvent satirique. Alain Finkielkraut constitue la cible privilégiée des trois narrateurs d'*Une année en France* qui l'affublent du sobriquet de « philosophe tragique¹⁵⁰ ». Chez Mathieu Larnaudie, la satire porte plus volontiers sur les figures de traders et de *self-made-man* dont la crise marquerait la chute. Mais elle s'en prend aussi à certains experts médiatiques, comme Alain Minc (*LE*, p. 44) ou Jacques Séguéla (*LE*, p. 73), dans des portraits d'autant plus mordants qu'ils sont anonymes. C'est aussi la langue médiatique elle-même qui est mise à distance, ses

¹⁴⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 116. Faut-il pour autant parler d'un engagement présentiste ? C'est ce que se demande Sylvie Servoise en conclusion de son ouvrage *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle* à propos des œuvres qui « se confrontent aux événements géopolitiques contemporains » (p. 327). Si cet effet d'historicisation décrit par Mathieu Larnaudie pourrait confirmer cette hypothèse, il semble malgré tout que la réactivation partielle de l'engagement sartrien et l'absence de la notion de double dette (envers le passé et le futur) dans ces deux livres la rende inopérante.

¹⁴⁹ La narration glissera ainsi d'un appartement américain à un discours de Nicolas Sarkozy, par le truchement d'une montre vantée par une publicité dans un magazine et portée, de l'autre côté de l'océan, par le président français (voir *LE*, p. 71-74).

¹⁵⁰ François Bégaudeau, Arno Bertina, Oliver Rohe, *Une année en France*, op. cit., p. 38, 39, 56, 150. Désormais abrégé *UAF*. Dans un des fragments, les narrateurs passent en revue trois de ses passages en télévision ou en radio dont ils isolent à chaque fois une phrase, mettant en lumière « le soubassement humoral » (*UAF*, p. 39), qui discrédite le sérieux du philosophe : « Et puis, alors que le générique de fin est déjà lancé, il a un dernier mot sur les vêtements des jeunes. Ni Camus, ni Arendt, ni Heidegger, ni Kundera, mais, soudain, à vif, l'humeur qui peut-être présidait à toutes les pensées précédentes mais extraite cette fois de sa gangue conceptuelle : "c'est quand même extrêmement laid ces survêtements" » (*UAF*, p. 138).

stéréotypes ou ce qu'Arno Bertina appelle sa « langue morte¹⁵¹ ». Par des procédés de soudure lexicale (« jeunedebanlieue », *UAF*, p. 33) dans *Une année en France* ou de modalisation (« ils disaient : réaliste », *LE*, p. 10 ; « ils disaient : modernisation », *LE*, p. 11) dans *Les Effondrés*, les quatre auteurs poursuivent l'effort de Flaubert et « son dictionnaire [des idées reçues] toujours à étoffer » (*UAF*, p. 132). L'analyse ironique et serrée de ces éléments de langage permet aux quatre écrivains de montrer à la fois l'absurdité et la part religieuse de cette langue qui relaie l'idéologie néolibérale ou le discours sécuritaire. Dans *Une année en France*, le narrateur démonte ainsi le lexème *réforme*, défini, à la façon d'un dictionnaire, comme « un nom féminin, désignant un fétiche néolibéral, d'usage intensif depuis 1993 » (*UAF*, p. 120), avant d'en déplier les présupposés et les non-dits. Dans un texte où la métaphore religieuse est omniprésente¹⁵², Mathieu Larnaudie démonte cette même nécrose conceptuelle et cette religiosité lexicale qui font de notions comme « le profit, le libre-échange, l'investissement, le crédit, la croissance, des mots comme des sésames, des talismans irréfutables » composant une « scolastique de l'inéluctable » (*LE*, p. 10-11) destinée à naturaliser un ordre économique ou social.

Ces deux livres n'ont pas pour seule ambition de mener la satire attendue du discours médiatique, mais visent plutôt à proposer des contre-discours et des formes alternatives, par une politique du dispositif et de la phrase.

2. Une année en France : une politique du dispositif

Contre les raccourcis et les partis pris médiatiques, Arno Bertina, François Bégaudeau et Oliver Rohe proposent la forme alternative d'une enquête qui vient non seulement contrer, mais reconfigurer, complexifier, ouvrir la narration journalistique et la mettre en mouvement. Le dispositif fragmentaire et mobile signale tout d'abord un effort pour élargir et pluraliser l'enquête. Plurielle, elle l'est en effet non pas seulement parce qu'elle a trois auteurs ou parce qu'elle se propose de revenir sur trois événements centraux de l'année 2005-2006, mais aussi par les discours qu'elle agence, les savoirs qu'elle mobilise et les protocoles qu'elle met en jeu. Contre la répétition des idées, des mots et des figures, *Une année en France* propose un éventail d'intervenants qui sape l'écrasement des discours. Tous les savoirs sont mobilisés :

¹⁵¹ Aurélie Adler, « Sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose. Entretien avec Arno Bertina », art. cit., p. 121.

¹⁵² « simple culte d'une déité magnanime et sans exigences sacrificielles » (*LE*, p. 9) ; « étrange foi » et « horizon providentiel » (*LE*, p. 10) ; « dogme » et « credo » (*LE*, p. 17), etc.

savoirs de la littérature¹⁵³, de la sociologie¹⁵⁴, de l'urbanisme¹⁵⁵ ou encore de l'histoire qui, avec l'exemple de la démocratie athénienne¹⁵⁶ ou de la Commune¹⁵⁷, inscrivent l'enquête dans une perspective temporelle élargie et donnent une profondeur de champ à l'analyse de ces trois événements. Les trois auteurs tentent également d'éviter la confiscation experte du débat. Ils voient en effet dans la participation passionnée des Français aux discussions sur le référendum européen la récusation de « la légitimation des “élites” par le savoir (désormais partagés donc), ainsi que l'incapacité présumée des citoyens à statuer sur des sujets complexes » (*UAF*, p. 14). Rejouant cette effraction citoyenne dans le débat, *Une année en France* épouse par son dispositif fragmentaire ce nouveau *partage du sensible* dans une perspective égalitaire. Le privilège du dernier fragment est ainsi laissé à Nabil, un collégien de quinze ans tandis que le rapport d'une étude sociologique sur « les mineurs jugés à Bobigny » côtoie le poème en vers libre écrit par un jeune émeutier (*UAF*, p. 50). Le narrateur, en mêlant la parole d'experts et de spécialistes à celles d'« énonciateurs incultes, non-initiés, non-autorisés, quelconques¹⁵⁸ » pour reprendre les mots de Mathieu Larnaudie, chiropracteur, collègue ou simple passager de bus, construit le livre comme un « forum¹⁵⁹ » où se mêlent toutes les voix de la société.

De même, l'enquête glisse sans cesse d'un savoir compilé à un savoir éprouvé en mêlant le montage de documents au voyage de proximité¹⁶⁰. Le sondage IPSOS qui ouvre le livre et détaille la sociologie électorale du vote sur le référendum est ainsi immédiatement complété ou acclimaté par le témoignage de huit personnes, sans doute des proches des auteurs, dont sont simplement indiqués le prénom, l'âge et la profession, fondant un protocole de sociologie intuitive. L'expertise des urbanistes se double d'un savoir de terrain constitué notamment par la déambulation du triple narrateur dans le quartier de Malakoff à Paris, pour un texte écrit non pas à six mains mais « à six jambes » (*UAF*, quatrième de couverture).

¹⁵³ Lydie Salvayre (*UAF*, p. 29) et Joy Sorman (*UAF*, p. 145) sont par exemple citées, tout comme François Bon ou Louis-Ferdinand Céline.

¹⁵⁴ Une étude sur les « mineurs émeutiers jugés à Bobigny » est citée (*UAF*, p. 50).

¹⁵⁵ Un traité d'urbanisme de 1867 est par exemple analysé (*UAF*, p. 86-87).

¹⁵⁶ Voir *UAF*, p. 19-20.

¹⁵⁷ Voir *UAF*, p. 33-35.

¹⁵⁸ Mathieu Larnaudie, « Le mot d'ordre », art. cit., p. 29.

¹⁵⁹ C'est l'analyse proposée par Bruno Blanckeman dans « L'écriture comme mobile (variation autour d'un acte d'implication dans *Une année en France* de François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe) », in Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina, op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁰ Voir Filippo Zanghi, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

Énumérant les devantures des magasins qu'il rencontre au fil de sa marche, l'enquêteur fait le constat de l'encerclement de ce quartier populaire pris en étau entre des quartiers gentrifiés, dans un fragment qui a valeur d'exemple et d'illustration de la théorie mais plus encore de test. Ce savoir éprouvé physiquement redonne toute sa place au corps dans la motivation des actes des agents, qu'ils soient émeutiers de banlieue ou ouvriers licenciés. « Ressaisir cela est une tout autre paire de manches qu'arpenter les sentiers rebattus de la sociologie » (*UAF*, p. 49), écrivent les trois auteurs qui recomposent une somatologie du geste révolutionnaire à partir de leurs expériences personnelles mêlées, un mur tagué après le baccalauréat, des pneus crevés à douze ans, la mémoire des manifestations. Le texte affirme jusqu'à la provocation¹⁶¹ le primat de la joie, du désir et de la vitalité sur la froideur et le caractère défensif de l'institutionnalisation de la contestation, syndicale ou partisane, mobilisant le souvenir de deux femmes qui s'embrassèrent devant un escadron de CRS dans une manifestation de 1994, dont le geste, d'après le narrateur, « valait tous les slogans, toutes les façons d'être ensemble, toutes les démissions de ministres empapaouteurs » (*UAF*, p. 162). S'y mêle la mémoire littéraire des femmes licenciées qui organisent une fête le jour de l'évacuation de leur usine dans *Daewoo* de François Bon, dont le narrateur commente la lamentation : « on peut donc danser sur un tel désastre ? » (*UAF*, p. 152). Contre cette phrase qui « fait chier » (*UAF*, p. 152) et plus généralement contre une littérature politique qui a pu s'écrire sur le mode de la déploration, le narrateur requalifie la force et la « vitalité » de ce geste, marqueur d'une « puissance inépuisable » et d'une « insoumission au désastre » (*UAF*, p. 153). C'est encore la vertu initiatique des mouvements sociaux qui est décrite, l'itinéraire d'une mobilisation épousant la montée du désir et le cheminement amoureux de deux jeunes gens, nouvelle carte du tendre en manifestation (*UAF*, p. 146-149).

Cette enquête élargie et plurielle se donne à lire comme un jeu. La modalité ludique est encore une façon de congédier la solennité et l'autorité froide de l'expert ainsi que les *lamentos* de tous les « philosophe[s] tragique[s] ». C'est aussi une façon d'échapper, comme l'affirme la quatrième de couverture, à la double impasse des « imprécations du pamphlet » et du « surplomb essayiste », par le choix de modalités plus légères de la critique et du savoir. *Une année en France* offre ainsi par le jeu une mise en crise carnavalesque du savoir, qui se donne à plusieurs reprises comme une parodie. Alors que chaque partie s'ouvre par un sondage scrupuleusement sourcé, la dernière section commence avec une enquête délirante et

¹⁶¹ Les trois auteurs expliquent ainsi « à quel point c'est jouissif de brûler une voiture » (*UAF*, p. 64).

tautologique¹⁶², façon de refuser un dispositif ronronnant et de moquer le crédit accordé à ces oracles contemporains. Ce jeu se manifeste aussi par une certaine irrévérence vis-à-vis des références citées afin de défaire les effets d'autorité, certains intellectuels devenant des « on sait pas c'est qui » (*UAF*, p. 25, p. 94) ou se voyant affublés d'un surnom ironique, voire insultant, comme cet « anthropologue Cul » (*UAF*, p. 159), autorité scientifique devenu petit personnage novarinien. *Une année en France* joue également avec les conditions d'énonciation et de production du savoir. L'horizontalité énonciative du dispositif engendre des interventions cocasses, faisant d'une séance de chiropractie une leçon accélérée de libéralisme dispensée par le praticien qui, en pleine manipulation du narrateur, semble vouloir mener conjointement sa rééducation physique et mentale (*UAF*, p. 118). La figure de l'enquêteur est elle-même carnavalesquée, monstre à six jambes et six bras, séducteur un peu lourdaud¹⁶³ et buveur qui, à force d'entretiens dans les bars et les cafés, à force de « bières » (*UAF*, p. 55) et de « Ricard[s] » (*UAF*, p. 111) commandés, semble s'intégrer aux « piliers de comptoir » (*UAF*, p. 82) qui dissertent librement sur l'actualité. Le narrateur s'identifie en effet à ce type en même temps qu'il s'en distingue : « ces piliers de comptoir – dont j'étais » (*UAF*, p. 82-83), nous dit-il, instaurant une enquête à mi-chemin de l'allant, de l'humour et de l'égalitarisme de ce savoir de comptoir et de la rigueur d'une analyse plus méticuleuse de l'actualité. Avec son « plan » (*UAF*, p. 171) en trois parties et deux sous-parties, l'organisation même du livre emprunte ironiquement la forme du traité ou de la dissertation. Mais plutôt qu'un édifice argumentatif parfaitement bâti autour de la révélation progressive d'un sens définitif, le texte se donne à lire et à jouer comme un puzzle qui redouble le kaléidoscope social qu'il décrit. Dix fragments sont en effet repris et répétés à différents endroits de ce texte modulable, à l'opposé du modèle de l'œuvre-cathédrale. Ce jeu de construction induit une dynamique de lecture particulière qui nous pousse à interroger les effets de sens de tel ou tel déplacement, voire à imaginer d'autres permutations qui invitent à déchiffrer le tissu social de façon toujours provisoire et mobile. Ainsi, un paragraphe consacré à ce que le narrateur appelle le « théorème de Pasolini » (*UAF*, p. 33) appliqué à l'opposition entre CRS et jeunes de banlieue est copié-collé dans la section « centre, périphérie », passant ainsi d'une réflexion sociologique sur le couple prolétariat/bourgeoisie à une réflexion plus directement géographique sur la « territorialisation » différenciée de ces deux groupes sociaux. De même, un extrait d'un fragment dans lequel le narrateur analyse le sens et la fortune de

¹⁶² « 100% des manifestants ayant réclamé le retrait du CPE l'ont obtenu (IPSOS, sortie de nulle part) » (*UAF*, p. 129).

¹⁶³ « serveuse blonde toujours indifférente à mes blagues à trois bouches » (*UAF*, p. 55).

l'expression « France d'en bas » est reproduit à la suite d'un passage sur le soutien apporté par une majorité d'éditorialistes au « oui » au référendum. Ainsi déplacé et comme arraché avec son mot de liaison (« du reste », *UAF*, p. 116), une nouvelle articulation logique se crée, le paragraphe s'amarrant à ce fragment qui précise le référent des « élites mondialisées » (*UAF*, p. 117) induites par la formule « la France d'en haut ». Ce lego textuel composé des briques du social invite aussi parfois à un déport axiologique, un déplacement de l'évaluation de certains faits sociaux. Alors que le narrateur voit dans le geste de lycéens de Poitiers de brûler des petites voitures pour enfants « un geste de distinction » (*UAF*, p. 48) vis-à-vis des émeutiers de banlieue, la reprise du début du fragment dans la section « jeu-nesse » requalifie l'acte en valorisant la part de jeu, de vitalité et donc de jeunesse qu'il contient, sans annuler le constat initial.

Par le dispositif original du livre et la méthode d'investigation, *Une année en France* tente ainsi de contourner les confiscations expertes des débats qu'ont suscités ces trois événements et de déjouer les postures d'autorité et les facilités du récit médiatique, par une enquête à la fois profonde et joueuse, rigoureuse et débraillée. À partir de certains présupposés communs, Mathieu Larnaudie aboutit pourtant dans *Les Effondrés* à une forme extrêmement éloignée dont la part critique se joue davantage à l'échelle de la phrase.

3. Les Effondrés : une politique de la phrase

Le choix de Mathieu Larnaudie de sous-titrer son livre « récit » indique son appartenance générique tout autant qu'il suggère la part nécessairement narrative de la crise économique en tant qu'elle est capturée, agencée, mise en forme par les dispositifs médiatiques dominants. L'enjeu du livre sera alors, comme le dit Mathieu Larnaudie que « la syntaxe se distingue de la leur¹⁶⁴ ». Le lieu principal de cette syntaxe alternative, ce sera la phrase. Cette phrase à « tête chercheuse¹⁶⁵ », qui a justement été rapprochée de celle de Claude Simon¹⁶⁶ par son ampleur et sa sensorialité, trouve peut-être son anti-modèle dans les bandeaux défilants des chaînes d'information en continu :

Un bandeau rouge, au bas de l'image, continuait de défiler en permanence, sur lequel se relayaient, se succédaient, revenaient, messages minimaux, élémentaires, concis, clairs comme des slogans, d'autres communiqués, d'autres informations. (*LE*, p. 114)

¹⁶⁴ Mathieu Larnaudie, « Empoigner le monde –Captures et captations », art. cit., p. 101.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ C'est en particulier l'hypothèse de Dominique Viart dans « La crise financière et l'effondrement des discours dans *Les Effondrés* de Mathieu Larnaudie », *Les Lendemain*, n°157, 2015, p. 97-107.

Contre cette narration expéditive, tronquée et anxigène qui ruine le principe d'intelligibilité de l'événement par l'accumulation et l'émiettement, Mathieu Larnaudie s'attache à opposer une phrase dense, complexe et englobante qui donne la mesure de l'effondrement idéologique que constitue la crise financière. Le chapitre initial, « Effondrement », est ainsi constitué d'une seule phrase d'environ sept pages qui décrit patiemment la déflagration idéologique de 2008. L'enjeu n'est pas, par une narration mimétique et effrénée, de suivre la chute des cours, les faillites à la chaîne, les menaces sur l'ordre mondial, mais de montrer comment cette crise fait s'effondrer toute une téléologie néolibérale de la fin de l'histoire qui s'est imposée depuis la chute de l'URSS avec la prétendue fin des idéologies et des grands récits. Dans cette unique phrase ramassant vingt ans d'histoire, le narrateur décrit dans un ralenti magistral l'effondrement de cet édifice idéologique qui rendaient Fukuyama¹⁶⁷ et Lyotard¹⁶⁸ complices du néolibéralisme instauré comme seul horizon historique possible. « Et puis un jour » ouvre ainsi le livre sur le mode de l'irruption de l'événement dans une histoire qui devait être terminée. Durant trois pages, de longues conjonctives épaulées de multiples parenthèses, rythmées par cinq « alors que » temporels ou causals, ancrent solidement le contexte idéologique et géopolitique sur lequel a prospéré le néolibéralisme depuis la fin de l'URSS, en font éprouver la cohérence et la force pour mieux nous faire sentir ensuite l'ampleur du renversement à venir. Retardée par les conjonctives, la proposition principale fait s'écrouler tout à coup ces fondations historiques et grammaticales solides en un syntagme : « soudain tout s'est effondré » (*LE*, p. 9), comme une pichenette faisant s'effondrer ce bel édifice idéologique blindé. Suit alors la description de ces effondrements multiples, propagés par le pronom de totalité « tout » répété plus de cinq fois pour répondre à la locution « alors que », comme les répliques successives d'un tremblement de terre. Au-delà de sa dimension mimétique, cette phrase ample, débordante et parfaitement structurée a une vertu heuristique, celle d'inscrire ce mouvement panique de la crise dans une perspective historique plus large et d'offrir par-delà l'émiettement des informations et l'écrasement des perspectives une intelligibilité globale qui met de l'ordre dans l'effondrement.

¹⁶⁷ Voir Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, « Histoire », 1992. Cet ouvrage très célèbre a souvent été instrumentalisé par les penseurs néo-libéraux pour présenter comme inexorable l'extension du capitalisme libéral.

¹⁶⁸ Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, op. cit. Mathieu Larnaudie s'en prend davantage à la vulgate postmoderniste qu'aux thèses de Jean-François Lyotard, pour qui les crises économiques font partie de cette liquidation de la modernité en attestant de l'échec de la technoscience capitaliste.

La force de la phrase larnaudienne est aussi dramatique et confère au texte une certaine gravité, à rebours du comique, de la légèreté et de l'oralité d'*Une année en France*. L'usage du passé simple, d'aspect global, accuse cet effet d'historicisation accélérée qui tend vers une narration présentiste, et donne toute son importance à la crise à l'échelle des trente dernières années. Il marque un basculement non seulement historique mais aussi générique, de l'épique au tragique pour les « triomphateurs¹⁶⁹ » (banquiers, traders, hommes d'affaire, politiciens) dont la trajectoire est souvent exemplaire, d'une ascension sociale remarquable à la chute vertigineuse des répudiations et des suicides. Ainsi de ce fils de pâtissier, grim pant un à un les échelons de la banque suisse dont il finira par devenir président, « sensible à la mythologie de l'homme de pouvoir et d'argent » et « endossant volontiers la très valorisante posture du self-made-man » (*LE*, p. 123), que la crise emportera, bientôt démis de ses fonctions et chassé du restaurant où il avait ses habitudes, sorte de rite d'excommunication pour ce « banquier d'élite soudain redevenu le fils de pâtissier chapardeur qu'il n'avait peut-être jamais cessé d'être » *LE*, p. 126). Il en va de même de ce français issu de la noblesse bretonne, passé de l'épopée navale à l'épopée financière, qui se suicide dans le bureau de son fonds de pension ruiné. Ce basculement de l'épique au tragique est sans doute renforcé par le choix de ne citer aucun nom propre dans le livre, contrairement à *Une année en France*. En perturbant le flot médiatique des noms propres dont le lecteur est abreuvé, en mobilisant les surnoms héroïsans des personnages pour les désigner (le Boa, le Cobra, le Maestro, le Gorille...), le récit de la crise s'extrait de la chronique et se fait à certains égards recueil d'*exempla*. « Exemple » (*LE*, p. 15), parcours « exemplaire » (*LE*, p. 26), « chantre exemplaire » (*LE*, p. 34), « carrière exemplaire » (*LE*, p. 99), le terme sature le texte et qualifie tout autant le parcours de ces héros d'une nouvelle épopée dont ils incarnent et propagent les valeurs providentielles que leur chute qui en constitue le démenti et le contrepoint tragique.

Le risque n'est-il pas alors d'offrir une narration édifiante, épousant le schéma conventionnel de l'ascension et de la chute ? C'est pourtant l'ambition des *Effondrés* de défaire un tel schéma qui nourrit le récit médiatique de la crise calé sur le modèle du cinéma américain. Car, pour le narrateur, ce ne sont pas les banques centrales ou les États, mais bien Hollywood qui a sauvé Wall Street, la crise étant récupérée et reformatée par « l'agencement du scénario hollywoodien » (*LE*, p. 132-133). L'enjeu du récit est ainsi de démonter la narration de la crise, conçue comme « un film, c'est-à-dire un récit exemplaire, emblématique,

¹⁶⁹ *LE*, p. 8 ; p. 36. Le terme revient à de très nombreuses reprises dans le récit.

universel [...], une fable édifiante, une parabole » (*LE*, p. 135) où la chute d'une banque, Lehman Brothers sacrifiée « pour l'exemple » (*LE*, p. 53), et d'un homme, Bernard Madoff, « allégorie nécessaire du Mal » (*LE*, p. 150) servent de victimes expiatoires au maintien d'un système idéologique :

[...] pour que l'hégémonie idéologique destituée se parât d'atours neufs, pour que la foi demeure, qu'au sein même de la grande réforme prétendue s'amorçât une restauration douce, une nouvelle pacification, que l'ordre revenu déploie son cours fondamentalement inaltéré pendant que le méchant de cinéma, l'escroc superlatif, finirait, lui, hors champ, ses jours dans une cellule à peine plus grande, prétendait-on, que la cage de l'ascenseur qu'il empruntait jadis pour monter jusqu'à son duplex new-yorkais, comme si sa condamnation était le dénouement cathartique d'un récit impeccablement ficelé, la morale de l'histoire, la fin du film, comme si la peine de cent cinquante années d'emprisonnement à laquelle il serait condamné prenait sur elle, symboliquement, la pénitence – la purgation – [...] ferait office d'absolution collective, de rémission, classerait l'ensemble de l'affaire sans autre forme de questionnement, sans qu'il fût plus que cela besoin d'examiner les discours qui avaient construit (qui continueraient de construire) ce coupable idéal [...] (*LE*, p. 153)

Au-delà des enjeux idéologiques de la crise, ce « cycle invariant qui mène de la réussite à la décadence » (*LE*, p. 38) coulé dans la narration hollywoodienne est peut-être la cible principale du récit, qui ne renonce pas cependant à toutes ses vertus dramatiques. Mathieu Larnaudie s'attache à saboter sa composante épique par la satire, la modalisation et le rétablissement de ces « légendes qui se contentent d'être des caricatures¹⁷⁰ » afin, selon le mot d'ordre que l'auteur se donnait dans le numéro 5 d'*Inculte*, de « reprendre [...] dans la spécificité des circonstances de chaque époque, la critique de la langue des héros¹⁷¹ ». Car si l'absence de référents favorise l'usage des surnoms épiques des différents personnages, elle facilite aussi la satire par l'emploi de périphrases¹⁷², tout comme la phrase ample du narrateur lui permet de déplier leur histoire et l'envers de leur légende en circulant autour de ces noms manquants. De même, le tragique de la crise est à la fois absorbé et contourné, pour éviter une appréhension exclusivement émotionnelle de l'événement et la constitution de figures de boucs-émissaires, véritables diversions idéologiques. Le récit tente par là de se soustraire au pathos de la chute et au brouhaha du pilori médiatique. Le suicide du directeur d'un fonds de pension est ainsi exposé dans le chapitre « spirales, dévers, crans » par une description très détaillée qui remonte peu à peu le long de son corps éteint jusqu'aux veines tailladées en suivant les formes et les motifs dessinés par son titre dans un tableau légèrement halluciné qui dissout le tragique par le pointillisme de la phrase. À l'échelle du livre, le tragique est comme

¹⁷⁰ *LE*, p. 141. Le narrateur revient ici sur la réputation de Bernard Madoff qui aurait fait fortune avec « cinq mille dollars et son seul génie intuitif pour bagage » (*LE*, p. 141).

¹⁷¹ Mathieu Larnaudie, « La langue des héros », art. cit., p. 41.

¹⁷² Nicolas Sarkozy devient par exemple « le petit fanfaron aux semelles rehaussées et aux épaules agitées » (*LE*, p. 106).

dilué dans le flot d'une phrase-monde qui montre les effets de mirage de la crise vue comme film-catastrophe. À rebours de ce modèle hollywoodien trompeur, la narration évite l'écueil d'une phrase hystérique et ménage des jeux de contrepoint : la construction d'un quartier financier à Shanghai (*LE*, p. 166), réponse architecturale et métaphorique à l'effondrement général, ou, dans un chapitre malicieusement intitulé « La grande restauration » (*LE*, p. 103-112), le faste tranquille d'une réception d'hommes politiques et de financiers à Monaco, qui n'est pas sans rappeler la scène du bal du *Guépard* de Tommasi di Lampedusa. Ces contrepoints résident surtout dans les remémorations mélancoliques du vieux banquier dont la promenade au bord du lac Léman émaille l'ensemble du récit. Si la narration y puise un lyrisme serein, contrepoint tonal au catastrophisme médiatique, ces descriptions tranquilles et contemplatives sont encore politiques et suggèrent, au terme de l'ouvrage, qu'en dépit du démenti idéologique cinglant que constitue la crise financière, le néolibéralisme aura su se maintenir.

Partant d'une complicité idéologique claire et d'une critique médiatique convergente, les deux livres adoptent, pour des événements de nature différente il est vrai, des options esthétiques divergentes qui dessinent des figurations de l'auteur dans la Cité elles aussi discordantes.

4. Le monstre et l'aleph : (dé)figurations de l'auteur dans la Cité

Les quatre écrivains semblent effectuer dans ces deux livres un geste similaire de totalisation ou peut-être plus modestement de synthétisation d'un événement contemporain. Contre les assignations de l'auteur contemporain à une politique du proche ou de la marge, ils rassemblent, entre livre-puzzle et phrase-monde, pour l'un, la complexité globale du tissu social français face à trois événements sociaux et politiques et, pour le second, la signification idéologique d'une crise d'ampleur mondiale. Le titre même d'*Une année en France* dit bien cette tentative de ramasser en un volume l'ensemble des discours possibles, des voix entendues, des acteurs divers qui ont traversé la société française durant les événements de 2005-2006. Cet effort de synthétisation se mène à l'échelle du livre mais aussi du fragment. Le narrateur propose ainsi de parcourir « le spectre de ces discours ventriloques » (*UAF*, p. 62) qui ont été portés sur les émeutes de banlieue dans un fragment qui liste et classe, « de gauche à droite » (*UAF*, p. 62), les interprétations de ces événements. Mais si la totalisation y est malgré tout impossible, ce n'est pas qu'une pièce du puzzle social manquerait, comme elle manque à Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, mais plutôt que chaque

pièce est mobile, déplaçable, branlante, conjurant la possibilité d'un tableau social complet et achevé. Ce texte qui découpe, copie et colle, marque typographiquement ses sutures et ses blancs, se montre plus encore rétif à toute tentation d'unification de la communauté politique et sociale qu'il décrit. Il travaille au contraire, dans cet effort de synthétisation, à pluraliser les trois « non » exprimés par les Français, à fissurer ce bloc historique et à saper les fausses convergences sociales, politiques ou idéologiques en posant et reposant cette question qui sert de matrice au livre : « Quelle est la différence entre un peuple ? » (*UAF*, p. 48). Tenant à distance les concepts trop englobants, le peuple, la génération, le prolétariat, les auteurs fragilisent une lecture convergente des « non », qui tendrait à concevoir les manifestations anti-CPE comme « le relais des émeutes de novembre 2005 » (*UAF*, p. 55) en dépit des différences sociologiques, géographiques et culturelles des acteurs du mouvement. En faisant le portrait des principales figures de proue de la mobilisation anti-CPE et anti-référendum, en particulier Clémentine Autain et Olivier Besancenot, le narrateur montre le fonds paternaliste, voire chrétien qui consiste à voir dans l'émeutier de banlieue un militant qui s'ignore (*UAF*, p. 37). La convergence n'émerge dans le livre que de façon partielle par le réagencement des fragments. Dans la section « fête/jouir » font retour deux paragraphes, l'un sur le plaisir de Mélenchon et des nonistes d'« emmerder leurs élites » (*UAF*, p. 153) par le « non » au référendum et la fête qui suit leur victoire et l'autre sur la joie de la destruction à l'œuvre chez les casseurs, reliés entre eux par le témoignage d'un historien et d'une ancienne communiste italienne qui définissent la politique comme un jouir collectif. Affleure alors non pas une homogénéité mais « un cousinage » (*UAF*, p. 154) entre nonistes et brûleurs de voiture aimantés par ce complexe d'« Astérix » (*UAF*, p. 114) et cette « commune disposition au désordre festif » qui, à l'opposé d'une définition organique ou transcendante, « façonne un peuple » (*UAF*, p. 154).

L'effort du narrateur consiste ainsi à reproduire et contenir le brouhaha démocratique sans l'unifier, en creusant ses lignes de partage et de force, dans une double tentative de synthétisation et de re-morcellement du puzzle social. Cette pluralité remuante et irréductible fait écho à l'écriture même du texte. François Bégaudeau explique ainsi que le livre a été écrit

en établissant des listes de thèmes, de sujets qui nous avaient frappés. Puis chacun rédigeait un élément, l'envoyait aux autres qui l'amendaient. On n'était pas toujours d'accord, cela se traduit dans le livre, mais sans que ces différences soient personnalisées¹⁷³

¹⁷³ Isabelle Rüf, « La politique est-elle soluble dans le roman ? », art. cit.

Certains passages du livre laissent émerger cette parole contradictoire, qui rejoue à l'intérieur du « je » narratorial la communauté dissensuelle que le livre décrit. Le personnage de narrateur qui en naît est tout entier décrit à la façon d'un monstre. À chacune de ses apparitions sont ainsi rappelés, en plus de ses capacités ubiquitaires, ses « six bras », ses « six jambes » (*UAF*, p. 44), ses « trois petites bites » (*UAF*, p. 83), ses « trois bières » (*UAF*, p. 55), ses « trois cafés » (*UAF*, p. 28), en particulier lors des cinq sorties nocturnes qu'il effectue :

Entre 10000 et 20000 cheveux qui vont du noir de jais au blond passé. Trois paires d'yeux, six bras et autant de mains – ce qui fait trente doigts en tout -, six jambes de longueur variable mais dans un compte fixe de doigts de pieds (30 encore) – tout cela rangé ou confiné dans un studio de 21 m², en évitant de sortir car la vue d'un tel monstre perturberait les touristes m'a expliqué la mairie de l'arrondissement [...]. Alors je me déguise (rentre les deux tiers de mes cheveux sous un bonnet que je fais descendre sur mon front pour cacher les deux tiers de mes yeux, un grand imperméable dissimulant le reste) et sors. (*UAF*, p. 44-45)

Ces sorties, aux airs de *comics* ou de bande dessinée, le narrateur s'imaginant en « monstre rouge dans un album de Tardi » (*UAF*, p. 77), constituent à la fois le prolongement nocturne de l'enquête sur un mode « potache situationniste¹⁷⁴ », comme le qualifie Bruno Blanckeman, en même temps qu'elles en sont le renversement fantastique où le narrateur est à la fois traqueur et traqué, poursuivi dans une rue soudain enchantée, peuplée de personnages étranges et d'événements incongrus (*UAF*, p. 78-79). Ce devenir-monstre du narrateur et du livre témoigne de l'inscription sociale complexe et instable de l'écrivain dans le champ social et politique. Le narrateur situe clairement sa prise de parole en répétant qu'il est le « pur produit de ce qu'on a pu appeler la lumpen intelligentsia » (*UAF*, p. 22, p. 36), comme Olivier Besancenot et Clémentine Autain. Dans le même temps, il est ce monstre protéiforme, à la fois paria et figure rassembleuse, des voix, des récits, des témoignages, corps glouton qui absorbe, aspire et recrache l'ensemble du discours social « avec toutes ces bouches [...] comme si ça vous nourrissait » (*UAF*, p. 65), selon les mots de l'un de ses interlocuteurs. Ce monstre, à la fois situé et insituable, marginal et central, en ce qu'il mime et synthétise la pluralité du peuple, semble rejouer en version *cartoon* la scénographie de l'écrivain romantique. Il ne s'agit cependant plus d'un créateur unifiant un peuple autour de sa mythologie, mais d'un récolteur et d'un collectionneur de voix et de témoignages, traversant l'ensemble des espaces sociaux et géographiques. La monstruosité, celle du livre et du narrateur, devient la condition même de la représentation du peuple et son régime d'existence,

¹⁷⁴ Bruno Blanckeman, « L'écriture comme mobile (variation autour d'un acte d'implication dans *Une année en France* de François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe) », art. cit., p. 74.

loin d'une définition organiciste. Si « tout homme est un peuple en petit », pour reprendre la citation de Novalis chère à Oliver Rohe, il ne s'agit plus, comme chez le romantique allemand, de penser cet énoncé sur le mode du chiasme et de faire conjointement du peuple un homme en grand, unifié et harmonieux, mais sur le mode de la multiplication, où la multitude des individus formant un peuple s'ajoute à la pluralité intérieure de chacun.

Avec *Les Effondrés*, Mathieu Larnaudie entreprend un même effort de synthèse ou de totalisation, d'appréhension globale d'un événement contemporain qui se joue davantage à l'échelle de la phrase. Cette totalisation ne tient pas tant au recueil des multiples voix du tissu social, plutôt absentes dans le livre, qu'à un effort de débrouillage idéologique et historique de la crise financière par la démonstration puissante et rigoureuse, parfois vengeresse, d'une hypothèse (ou d'une thèse ?) : l'ordre néolibéral s'est construit à la façon d'une religion et d'une mythologie naturalisées grâce à la *doxa* des discours de la fin. Le souffle et les techniques empruntées à la phrase de Claude Simon ne viennent pas, comme chez l'écrivain, instituer l'expérience jamais achevée d'une réalité toujours fuyante et instable, mais servent au contraire cette visée argumentative implacable. La puissance de totalisation du récit configure un autre partage communautaire, marqué par un fort antagonisme pronominal entre un « ils » et un « nous ». Alors que les auteurs d'*Une année en France* s'attachent à défaire les convergences confortables d'un « nous » français dans les événements de 2005-2006, à explorer les fissures et les disjonctions de ces trois « non », la crise financière constitue, dans *Les Effondrés*, un moment de cristallisation du bloc social en deux entités aussi floues que distinctes : « ils » et « nous ». Cette opposition est instaurée dès les premières pages du récit et repose sur un partage pronominal sans référent : qui est ce « ils » présent dès la première page ? Il doit sans doute être rapporté aux « triomphateurs » (*LE*, p. 8), sans que son identification précise soit assurée pour autant, le terme paraissant renvoyer, de façon assez large, à une élite économique, politique et médiatique travaillant à affermir l'hégémonie néolibérale. Plus encore, qui est ce « nous » qui semble rassembler, par la répétition de la formule « on vit », l'ensemble des téléspectateurs de ce drame mondial, et tous ceux que le « ils » ne contient pas, à savoir une grande partie de la population, sans distinction sociale, géographique ou culturelle ? Cet antagonisme est traversé cependant par des jeux de contamination décrits sur le mode de l'aliénation dont le spectacle de la crise serait l'issue possible, offrant l'occasion d'un réveil idéologique. Elle fragiliserait ainsi l'hégémonie idéologique de ces « ils », « leur conception de l'Histoire comme processus achevé » (*LE*, p. 83) et la croyance transmise selon laquelle « leur ordre serait, à jamais, le

nôtre et celui de tous » (*LE*, p. 8). La crise se donne ainsi à lire, dans *Les Effondrés*, comme un moment de révélation collectif : « (tous nous pûmes, unanimes, voir) » (*LE*, p. 17) nous dit le narrateur qui, en glissant de la vision d'un spectacle commun à la communauté d'avis et d'opinions que l'adjectif « unanimes » implique, institue la crise comme moment de dévoilement. La reconfiguration grammaticale se fait ainsi politique, dessinant une lutte des classes aux contours renouvelés, équivalent énonciatif et littéraire de l'unanimité de *Occupy Wall Street* et de son célèbre slogan, « Nous sommes les 99% ». La crise instaurerait donc un nouveau partage social pré-politique, réunissant un peuple mais un peuple de téléspectateurs émiettés, atomisés, sidérés ou plutôt effondrés devant ce spectacle.

Dans ce « nous » global, dans ce « on » impersonnel, quelle place occupe le narrateur ? Il n'est, à première vue, qu'un spectateur parmi d'autres, effacé, noyé dans cette masse prise dans un devenir politique. Mais ces « on vit » qui parsèment le récit ne reconstituent pas simplement les principaux moments télévisuels ou médiatiques de la crise, dessinant la communauté horizontale de ses téléspectateurs, ils nous permettent aussi d'accéder à des scènes reposant sur des faits réels mais qu'aucune caméra n'a filmée et que personne n'a pu voir. Ainsi du suicide d'Adolf Merckle qui nous transporte en Bade-Wurtemberg où, d'après le narrateur, « l'on avait vu, par une fin d'après-midi, à l'arrière d'une grande bâtisse, se replier les battants automatiques d'une porte de garage et s'en extraire une grosse berline noire » (*LE*, p. 91). Cette ritournelle des « on vit » produit donc un double effet et deux figures de narrateur différentes. Elle dessine tout à la fois une communauté de téléspectateurs dont le narrateur serait un avatar parmi d'autres et une figure quasi-omnisciente, sorte d'Aleph bourgeois percevant, d'un coin du monde à l'autre, des toilettes de Wall Street aux chantiers de Shanghai, d'un discours de Toulon à l'intérieur d'une berline, les événements de la crise, des plus visibles aux plus intimes. C'est peut-être dans l'instabilité de ce « on » et l'ambiguïté de la formule que réside, dans *Les Effondrés*, l'effet de saisissement du lecteur. Par l'effet d'attestation du verbe « voir » et l'unanimité du pronom collectif, Mathieu Larnaudie projette et renforce ainsi la révélation que doit engendrer chez le lecteur non pas la crise mais la lecture qu'il en propose. En cela, si sa phrase est simonienne, son usage est sartrien, l'écrivain effectuant un geste de dévoilement par cet acte de monstration et de démonstration qui agence ce « tourbillon de paroles ininterrompu, sans centre, sans colonne vertébrale, aléatoire et électif » (*LE*, p. 125) de la crise dans un récit global et cohérent et institue en arrière-fond un nouvel horizon communautaire et politique.

Conclusion

Les Effondrés et *Une année en France* dessinent deux régimes et deux figures d'engagement divers mais reliés par un référentiel idéologique commun et par le désir de saisir sur le vif, par la littérature au lieu du billet d'humeur, de la tribune ou de l'essai, un événement contemporain dans sa complexité politique, économique et sociale. Les deux livres engagent une certaine attention au présent et une étonnante réactivité, qui, comme la littérature en situation de Jean-Paul Sartre, a pour revers le risque de l'obsolescence et l'interrogation sur la valeur proprement littéraire de ce geste¹⁷⁵. Près de dix ans après leur parution, *Une année en France* et *Les Effondrés* accusent certes quelques traits de vieillissement, dus au foisonnement documentaire du premier et, malgré l'effacement des référents, à l'exagération du revirement idéologique qu'aurait occasionné la crise dans le second. Mais, par leur dispositif et leur écriture, ils constituent des formes politiques originales qui puisent dans la foisonnante histoire des avant-gardes et les théories de l'engagement de quoi fabriquer un contre-récit à l'ère des médias de masse et de l'information en continu. Ce double héritage inventif, sélectif et décomplexé innerve l'engagement des incultes qui forgent une part importante de leur œuvre et de leur posture au contact de la question politique. Le collectif dessine en effet, contre le stéréotype d'une « génération dite dépolitisée » (*UAF*, quatrième de couverture), une confrontation multiple et jouée à la politique, naviguant de « la cuisine politicarde¹⁷⁶ » à l'attention aux exclus. S'invente aussi dans ces gestes singuliers et collectifs un engagement qui va à rebours de la disparition des grands récits et de l'effondrement des idéologies, discutant les élaborations théoriques de la gauche radicale, réhabilitant le genre utopique ou osant des gestes de synthétisation du social face à certains événements. Renversant ainsi une certaine mélancolie postmoderne empêtrée dans les discours de la fin en plaisir du bricolage et de l'expérimentation, à la fois dans l'écriture et les pratiques de groupe, le collectif Inculte entre en résonance avec les expériences communautaires et militantes de ce début de XXI^e siècle dans un temps de la conjonction repensé, débarrassé d'un messianisme tapageur et substituant à l'homologie révolutionnaire l'analogie démocratique.

¹⁷⁵ Dominique Viart questionne par exemple à plusieurs reprises la dimension littéraire d'*Une année en France* : « Est-ce encore de la littérature ? Les trois auteurs le prétendent et revendiquent l'inscription de ce livre dans l'espace littéraire » (Dominique Viart, « La littérature contemporaine et la question du politique », art. cit., p. 110) ; « difficile néanmoins de prétendre qu'il [*Une année en France*] soit le lieu d'une véritable élaboration littéraire » (Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 266).

¹⁷⁶ Vincent Message, « Petite préparation à une littérature démocratique », art. cit., p. 159.

CONCLUSION GENERALE

Le collectif Inculte s'est imposé comme le groupe littéraire le plus important des dernières décennies en France. Depuis plus de quinze ans, ses membres dessinent leur trajectoire individuelle au sein de sa dynamique collective. Pour ces écrivains aujourd'hui reconnus, parfois consacrés, le collectif a joué un rôle décisif, comme vecteur d'intégration au champ, lieu de formation et de socialisation. Il offre dans le même temps l'espace d'une mise en cohérence pour des auteurs dont l'œuvre s'écrit au « nous » et rêve de dispersion ou de multitude, sans pour autant remettre en cause leur singularité auctoriale. Tout à la fois lieu de visibilité et d'anonymat, de dissolution et de singularisation, le collectif témoigne, à travers la question de la signature par exemple, des tensions qui existent entre positionnements esthétiques et politiques et lois du champ littéraire. L'entremêlement des logiques individuelles et collectives a nourri un ensemble de convergences esthétiques et forgé une posture commune que nous avons tenté d'analyser ici. Elle s'est largement construite à rebours de celle des avant-gardes, en tout cas de l'image mythifiée qu'en a conservé l'histoire littéraire. Cette posture collective se présente donc comme anti-hiérarchique, anti-disciplinaire et anti-doctrinale, politique sans être révolutionnaire. Par sa dimension éthylique, potache et profane, elle renoue cependant par de nombreux fils avec la longue histoire des groupes littéraires, d'autant que la composition et la trajectoire d'Inculte correspondent à certains égards à cette imagerie traditionnelle – un groupe de jeunes hommes entrant dans la carrière littéraire à Paris et y fondant une revue. Mais la posture inculte s'ancre d'abord dans les mutations historiques de notre temps, renforcées par l'homogénéité générationnelle de ses membres. Le temps de l'amatorat et des dissonances culturelles a ainsi déterminé les contours d'une littérature inculte, nourrie des auteurs anglo-saxons dans son effort de déhiérarchisation et ses expérimentations documentaires. Renversant avec bonheur la perte de légitimité de l'écrivain en puissance démocratique de l'écriture, elle revendique un territoire romanesque élargi, entre épopées du savoir, littérature rock et potacherie ambitieuses. De même, le renouveau des formes et des organisations militantes a participé à construire une nouvelle grammaire collective et des postures d'engagement variées chez les membres d'Inculte, tandis que l'évolution du statut socio-économique de l'écrivain a redistribué les coordonnées de la camaraderie littéraire, qui se joue sur les réseaux, en festival ou en résidence. Le collectif Inculte est apparu ainsi comme un formidable observatoire de la littérature contemporaine,

ramassant ses évolutions historiques et sociologiques, cristallisant ses enjeux et ses possibles esthétiques, comme l'ont montré la publication des deux volumes des *Devenirs du roman* et leur réception critique.

S'« il ne faut pas mettre des postures partout¹⁷⁷ », comme le recommande Alain Viala, son extension aux groupes littéraires permet, comme nous l'avons vu, une saisie transversale et précise des phénomènes collectifs, à condition de qualifier ces gestes posturaux, de les inscrire dans l'histoire littéraire et d'articuler finement discours et conduites, texte et hors-texte. Les postures burlesque et festive d'Inculte traversent ainsi *ethos* narratoires et discours des auteurs, se manifestent dans les livres individuels et collectifs, dans la revue ou le paratexte mais encore sur Internet ou lors de leurs interventions publiques. Les leitmotivs incultes (groupe à géométrie variable, tonalité potache, refus du manifeste et d'une écriture en spécialistes, encouragement à s'autoriser...) composent un réseau postural dessinant un ensemble de convergences hors de tout texte-cadre, que les différents degrés de notre corpus ont permis de mettre au jour. À la fois cohérente et plurielle, la posture permet d'articuler l'individuel et le collectif pour l'étude des groupes littéraires. Elle résulte du *jeu* entre ces deux niveaux, chacun des membres interprétant, au sens musical du terme, les traits posturaux communs. L'exploration de la bibliothèque partagée d'Inculte le montre, en particulier les œuvres de Gilles Deleuze ou de Claude Simon en ce qu'elles constituent des références communes réappropriées singulièrement par ses membres dans leurs phrases, leurs livres et leurs prises de position. De même, les préoccupations esthétiques collectives donnent lieu à des positionnements et des choix propres aux écrivains d'Inculte, comme en témoignent leurs différentes contributions au second volume des *Devenirs du roman* autour de la question documentaire. Les *ethos* préférentiels qui émergent du groupe, celui de l'enquêteur par exemple, sont ainsi déclinés par les auteurs qui sélectionnent les pratiques et la panoplie autoriales qui leur conviennent, de l'enquêteur-citoyen engagé Arno Bertina, au « sémionaute¹⁷⁸ » Mathieu Larnaudie, en passant par l'arpenteuse et cartographe Hélène Gaudy. La posture collective, à mi-chemin de la rhétorique et de la sociologie, ouvre également de nouvelles voies d'analyse pour l'étude des séparations, comme l'a montré l'exemple de François Bégaudeau au sein d'Inculte, mais aussi pour appréhender de façon plus complexe et fine les relations affinitaires entre membres d'un même groupe, en dépassant

¹⁷⁷ Alain Viala, « Posture », in Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture> [consulté le 02 juin 2020].

¹⁷⁸ Mathieu Larnaudie, « Empoigner le monde – Captures et captations – », art. cit., p. 88.

la seule question, parfois anecdotique, de l'amitié littéraire, à l'image de la convergence posturale entre Oliver Rohe et Arno Bertina que nous avons analysée. La notion pourrait ainsi être appliquée utilement aux groupes des siècles précédents, offrant l'occasion d'une relecture renouvelée et globale de ces phénomènes qui ont scandé l'histoire littéraire, en faisant l'hypothèse, comme certains commencent à le proposer, d'une posture situationniste, surréaliste, bohème¹⁷⁹... Son emploi vise aussi à soutenir et relancer l'attention critique vis-à-vis des phénomènes de groupe en littérature contemporaine, qui se réinventent aujourd'hui principalement sous la désignation de *collectifs*. Ce travail de recherche constitue une première analyse approfondie de l'un de ces regroupements et se conçoit donc comme une invitation à amplifier leur étude et ce, afin de dresser un tableau plus complet des collectifs littéraires en France et à l'étranger et de mieux appréhender cette forme par des approches comparatives. Cela demande de déplacer le corpus traditionnel des études littéraires vers de nouveaux objets¹⁸⁰, en particulier la présence des groupes sur Internet et les réseaux sociaux, dont Inculte ne permet qu'une saisie partielle, contrairement à d'autres groupes contemporains, comme Général Instin. Cela suppose ensuite de ne pas limiter le travail critique aux collectifs les plus reconnus (Inculte, Wu Ming), sans toutefois céder aux effets de mode ou aux risques de myopie qui feraient de n'importe quelle nébuleuse d'écrivains plus ou moins consistante l'objet d'une attention particulière, dès lors qu'ils se revendiqueraient comme *collectif*.

Le XXI^e siècle sera-t-il le siècle des collectifs en littérature ? Il est certainement trop tôt pour le dire, alors que cette forme a émergé en littérature française depuis moins de trois décennies, se démarquant du riche et parfois encombrant héritage des avant-gardes et précisant peu à peu sa nouvelle grammaire groupale. Inculte fournit toutefois un exemple remarquable du rôle que de tels regroupements pourraient être amenés à jouer sur la trajectoire des auteurs contemporains et sur l'évolution de la littérature actuelle. Le développement et la propagation de ce modèle dépendront en grande partie de la faculté des

¹⁷⁹ Voir Geneviève Boucher et Pascal Brissette (dir.), « Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire », *CONTEXTES*, n°6, septembre 2009, <http://journals.openedition.org/contextes/4458> » [consulté le 19 janvier 2020].

¹⁸⁰ Un vaste champ critique s'est ouvert, depuis quelques années, autour de la littérature numérique, qu'il serait bon d'investir pour analyser les pratiques des collectifs qui placent Internet au cœur de leur processus de création et de diffusion. Voir notamment Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2017 ; Gilles Bonnet (dir.), « Internet est un cheval de Troie », *Fabula / Les colloques*, février 2017, <http://www.fabula.org/colloques/document4127.php#citation> [consulté en août 2017] ; Alexandre Gefen, « Ce que les réseaux font à la littérature. Réseaux sociaux, *microblogging* et création » in Christèle Couleau et Pascale Hellégouarc'h (dir.), *Les Blogs. Écriture d'un nouveau genre ?, Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, vol. 2, 2010, p. 155-166.

collectifs existants ou à venir à s'institutionnaliser et à durer pour imposer des dynamiques communes et contribuer à définir et orienter les enjeux et les possibles du temps. Leur réussite dépendra aussi de leur capacité à peser dans l'industrie culturelle, sans se contenter d'être le produit d'appel d'un nouveau marketing littéraire et en attirant l'attention médiatique et critique autour de leurs productions. Car, à ce jour, les œuvres collectives se vendent peu et sont écartées d'emblée de la course aux prix littéraires, menaçant leur fortune éditoriale, décourageant parfois les écrivains de participer à ce type de production. L'existence de ces groupements reste aujourd'hui largement méconnue du grand public pour qui la littérature, souvent réduite par l'industrie du livre à la performance du corps spectaculaire de l'auteur, est plus que jamais l'affaire de « grands singuliers¹⁸¹ ». Ainsi, le 5 novembre 2015, alors que Maylis de Kerangal et Mathias Énard sont tous deux invités sur le plateau de l'émission « La Grande librairie¹⁸² », aucune mention n'est faite, par le présentateur ou par les auteurs eux-mêmes, de leur appartenance commune à Inculte, illustration d'une forme d'invisibilisation des logiques collectives dans la sphère de grande production, y compris pour les groupes les plus reconnus.

Après la consécration universitaire, marquée par le colloque qui lui a été consacré en 2020, le collectif Inculte accèdera-t-il à la consécration par le grand public ? Si, depuis 2015, aucun de ses membres n'a connu un succès comparable à ceux de Mathias Énard et de Maylis de Kerangal, la reconnaissance de ses auteurs s'amplifie, y compris pour les plus récents d'entre eux, à l'instar d'Hélène Gaudy dont le récit *Un monde sans rivage*¹⁸³ paru en 2019 a été très remarqué. Les tensions internes ou les éloignements¹⁸⁴ qui se sont produits depuis n'ont pas altéré la vie et la présence du collectif, faites de sociabilités privées, d'échanges de mails et d'interventions publiques. Rencontres¹⁸⁵, festivals et salons du livre demeurent des lieux de manifestation privilégiés pour le collectif Inculte, qui peut y énoncer son histoire et y consolider sa réputation. Le rythme des productions collectives s'est ralenti mais de nouveaux

¹⁸¹ Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, op. cit., p. 27.

¹⁸² Voir <https://www.youtube.com/watch?v=bFAnjXtnSio&list=PLPCmUfDxYxEhahQIglYZBIIYUWvdn0b6k> [consulté le 2 mars 2018].

¹⁸³ Hélène Gaudy, *Un monde sans rivage*, Arles, Actes Sud, 2019.

¹⁸⁴ Celui de Stéphane Legrand notamment.

¹⁸⁵ On pourra mentionner notamment les deux rencontres, « Inculte & Michard, une histoire littéraire » et « Inculturisme, trois rencontres », organisées les 7 et 8 février 2020 à la Maison de la Poésie par le collectif à l'occasion du colloque qui lui a été consacré. Voir : <https://la-maison-de-la-poesie.lepodcast.fr/inculte-et-michard-une-histoire-litteraire> et <https://la-maison-de-la-poesie.lepodcast.fr/inculturisme-trois-rencontres> [consultés le 6 juin 2020].

projets continuent de voir le jour, qu'ils émanent du collectif ou de ses auteurs, à l'image du récit autour du quartier du Blosne à Rennes, qui fait suite à la résidence de Mathieu Larnaudie, Arno Bertina, Oliver Rohe et Emmanuel Ruben au Triangle. À ces productions à venir s'ajoute le désir, partagé par plusieurs écrivains du collectif, de relancer la revue *Inculte* sous une autre forme¹⁸⁶. Le futur de la maison d'édition semble quant à lui plus incertain : le départ de Jérôme Schmidt et surtout l'importance des déficits accumulés témoignent de cette fragilisation, malgré une reconnaissance croissante pour ses jeunes auteurs et des publications de plus en plus nombreuses des membres du collectif en son sein. Dans cette situation de dépendance accrue à Actes Sud, le risque serait alors pour *Inculte* de ne plus apparaître que comme une collection de l'éditeur arlésien, ou bien de disparaître totalement. Pourtant, quel que soit l'avenir de la maison d'édition, de la revue ou du collectif, *Inculte* a su démontrer, avec d'autres, l'inanité des discours de la fin qui décrétaient la mort de la littérature française comme celle des groupes littéraires. Il continue aujourd'hui de rappeler avec force ce qu'affirmait déjà Georges Bataille en 1944,

[...] que la vérité n'est pas là où des hommes se considèrent isolément : elle commence avec les conversations, les rires partagés, l'amitié, l'érotisme et n'a lieu qu'en passant de l'un à l'autre. Je hais l'image de l'être se liant à l'isolement. Je ris du solitaire prétendant réfléchir le monde. Il ne peut pas le réfléchir, parce qu'étant lui-même le centre de la réflexion, il cesse d'être à la mesure de ce qui n'a pas de centre. J'imagine que le monde ne ressemble à aucun être séparé et se fermant, mais à ce qui passe de l'un à l'autre quand nous rions, quand nous aimons : l'imaginant, l'immensité m'est ouverte et je me perds en elle. Peu importe alors moi-même et, réciproquement, peu m'importe une présence étrangère à moi¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Cf. Annexes, « Entretien avec Oliver Rohe ».

¹⁸⁷ Georges Bataille, *Le Coupable*, cité par Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, op. cit., p. 218.

BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES

1. Corpus principal

Œuvres du collectif Inculte

Inculte, revue bimestrielle, vingt numéros, Paris, Inculte/Imho, 2004-2011.

COLLECTIF, *Devenirs du roman*, Paris, Inculte/Naïve, 2007.

COLLECTIF, *Une chic fille*, Paris, Naïve, 2008.

COLLECTIF, *Devenirs du roman : Écriture et matériaux*, Paris, Inculte, « Essais », 2014.

COLLECTIF INCULTE, *En Procès. Une histoire du XX^e siècle*, Paris, Inculte, 2016.

Œuvres des auteurs du collectif Inculte

BEGAUDEAU François, BERTINA Arno, ROHE Oliver, *Une année en France: référendum/banlieue/CPE*, Paris, Gallimard, 2007.

BEGAUDEAU François, *Un démocrate : Mick Jagger 1960-1969*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 [2005].

BERTINA Arno, *Anima Motrix*, Paris, Verticales, 2006.

BERTINA Arno, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Paris, Hélium, « Constellation », 2015 [2006].

CLARO, *Black Box Beatles*, Paris, Naïve, 2007.

ÉNARD Mathias, *Zone*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2010 [2008].

GAUDY Hélène, *Une île, une forteresse*, Paris, Inculte, 2016.

KERANGAL Maylis de, *Dans les Rapides*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 [2007].

KERANGAL Maylis de, *Réparer les vivants*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 [2014].

KERANGAL Maylis de, *À ce stade de la nuit*, Paris, Verticales, 2015 [2014].

LARNAUDIE Mathieu, *La Constituante piratesque*, Paris, Burozoïque, « Le répertoire des îles », 2009.

LARNAUDIE Mathieu, « Propositions pour une littérature inculte », *NRF*, n°588, Paris, Gallimard, 2009.

LARNAUDIE Mathieu, *Les Effondrés*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2013 [2010].

LEGRAND Stéphane, LE PAJOLEC Sébastien, *Lost Album (A Phil Spector production)*, Paris, Inculte, 2009.

ROHE Oliver, *Défaut d'origine*, Paris, Allia, 2003.

ROHE Oliver, *Nous autres*, Paris, Naïve, 2005.

SORMAN Joy, *Du bruit*, Paris, Gallimard, 2007.

2. Corpus secondaire

Du collectif Inculte

L'Arc, revue rééditée par Inculte, 14 numéros, 2005-2010 [1958-1986].

COLLECTIF, *Face à Pynchon*, Paris, Inculte/Le Cherche-Midi, 2008.

COLLECTIF, *Face à Lamarche-Vadel*, Paris, Inculte, 2009.

COLLECTIF, *Face à Sebald*, Paris, Inculte, 2011.

COLLECTIF, *Le Ciel vu de la terre*, Paris, Inculte, 2011.

COLLECTIF, *Le Livre des places*, Paris, Inculte, 2018.

Des auteurs du collectif

BEGAUDEAU François, *Jouer juste*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008 [2003].

BEGAUDEAU François, *Fin de l'histoire*, Paris, Verticales, 2007.

BEGAUDEAU François, SORMAN Joy, *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, Paris, Larousse, 2010.

BEGAUDEAU François, *La Blessure la vraie*, Paris, Verticales, 2011.

BEGOUT Bruce, *Zéropolis. L'expérience de Las Vegas*, Paris, Allia, 2002.

BEGOUT Bruce, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Allia, 2003.

BEGOUT Bruce, *De la décence ordinaire*, Paris, Allia, 2008.

BEGOUT Bruce, *Le Park*, Paris, Allia, 2010.

BEGOUT Bruce, *L'Accumulation primitive de la noirceur*, Paris, Allia, 2014.

BEGOUT Bruce, *Dériville : Les Situationnistes et la question urbaine*, Paris, Inculte, 2017.

BERTINA Arno, *Le Dehors ou la migration des truites*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2003 [2001].

BERTINA Arno, *Appoggio*, Arles, Actes Sud, 2003.

[BERTINA Arno] DI VAGLIO Pietro, *La Déconfite gigantesque du sérieux. Ouvrage préfacé, traduit et annoté par Arno Bertina*, Paris, Éditions Léo Scheer, « Lignes », 2004.

BERTINA Arno, *Ma Solitude s'appelle Brando*, Paris, Verticales, 2008.

BERTINA Arno, *Je suis une aventure*, Paris, Verticales, 2012.

BERTINA Arno, *Des Châteaux qui brûlent*, Paris, Verticales, 2017.

CLARO, *Madman Bovary*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2011 [2008].

CLARO, *CosmoZ*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2013 [2010].

CLARO, *Tous les diamants du ciel*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2015 [2012].

- ÉNARD Mathias, *La Perfection du tir*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2008 [2003].
- ÉNARD Mathias, *Remonter l'Orénoque*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2016 [2005].
- ÉNARD Mathias, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2013 [2010].
- ÉNARD Mathias, *Rue des Voleurs*, Arles, Actes Sud, 2012.
- GAUDY Hélène, *Plein Hiver*, Arles, Actes Sud, 2014.
- KERANGAL Maylis de, *Ni fleurs ni couronnes*, Paris, Verticales, « Minimales », 2006.
- KERANGAL Maylis de, SORMAN Joy (dir.), *Femmes et sport. Regards sur les athlètes, les supportrices, et les autres*, Paris, Hélicon, 2009.
- KERANGAL Maylis de, *Corniche Kennedy*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010 [2008].
- KERANGAL Maylis de, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.
- LARNAUDIE Mathieu, *Habitations simultanées*, Paris, Farrago-Léo Scheer, 2002.
- LARNAUDIE Mathieu, *Pôle de résidence momentanée*, Paris, Les Petits Matins, 2007.
- LARNAUDIE Mathieu, *Strangulation*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2015 [2008].
- LARNAUDIE Mathieu, *Acharnement*, Arles, Actes Sud, 2012.
- LARNAUDIE Mathieu, *Notre désir est sans remède*, Arles, Actes Sud, 2015.
- LEGRAND Stéphane, *Dictionnaire du pire*, Paris, Inculte, 2010.
- RICHARD Nicolas, *La Dissipation*, Paris, Inculte, 2018.
- ROHE Oliver, *Ma dernière création est un piège à taupes. Kalachnikov, sa vie son œuvre*, Arles, Actes Sud, 2015 [2012].
- ROHE Oliver, *Un peuple en petit*, Paris, Gallimard, 2009.
- SORMAN Joy, *Boys, boys, boys*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007 [2005].
- SORMAN Joy, *Comme une bête*, Paris, Gallimard, 2013 [2012].
- SORMAN Joy, *La Peau de l'ours*, Paris, Gallimard, 2014.

D'autres groupes littéraires

- Site Internet du General Instin : <https://www.generalinstin.net/> [consulté le 18 juin 2017]
- Site Internet du collectif Wu Ming : <https://www.wumingfoundation.com/giap/> [consulté le 20 août 2019]
- Site Internet du collectif Zanzibar : <http://zanzibar.zone> [consulté le 9 juin 2016].
- COLLECTIF CHANGE, « Manifestation du collectif Change », *Change*, n°13, 1972, p. 208-221.
- COLLECTIF LIMITE, *Malgré le monde*, Paris, Denoël, 1987.
- FAYE Jean-Pierre, ROUBAUD Jacques, *I. Change de forme : biologies et prosodies*, Actes du colloque de Cerisy de 1973, Paris, 10/18, 1975.
- FAYE Jean-Pierre, ROUBAUD Jacques, *II. Change matériel : folie, histoire, récit*, Actes du colloque de Cerisy de 1973, Paris, 10/18, 1975.
- GENERAL INSTIN, *Climax. Une fiction, encore ?*, Paris, Le nouvel Attila, 2015.

OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1988 [1973].

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1988 [1981].

Perpendiculaire, revue trimestrielle, 11 numéros, Paris, Flammarion, 1995-1998.

RUIZ-PICASSO Bernard et SOCIÉTÉ PERPENDICULAIRE (dir.), *Société perpendiculaire. Rapport d'activité 1985-2000*, Paris, Images modernes, 2002.

3. Réception et présence médiatiques du collectif Inculte et de ses auteurs

Réception médiatique du collectif Inculte

ABESCAT Michel, « Fragments de France - François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe. Une année en France », *Télérama*, 28 avril 2007, p. 67.

AGOSTINI Nadine, « *Inculte*, n° 16 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 18, 2008, p. 239.

AGOSTINI Nadine, « *Inculte*, n° 18 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 20, 2009, p. 265.

AUDRERIE Sabine, « Défense et illustration du roman français », *La Croix*, 11 janvier 2007, p. 15.

AUDRERIE Sabine, « L'amitié, matière littéraire », *La Croix*, 5 décembre 2012, https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/L-amitie-matiere-litteraire-_EP_-2012-12-05-884038 [consulté le 10 juin 2016].

AUDRERIE Sabine, « Littérature. Collectif *Devenirs du roman : écriture et matériaux* », *La Croix*, 14 juin 2014, p. 22.

AUDRERIE Sabine, « Quand l'amitié se fait fabrique littéraire », *La Croix*, 29 novembre 2017, p. 26-27.

BISSON Julien, LIGER Baptiste, « Elle vaut quoi, cette bande d'Inculte ? », *Technikart*, n°131, avril 2009, p. 20-21.

BLOCH-LAINE Virginie, « *En Procès*, le ballet de justice », *Libération*, 4 mai 2016, http://next.liberation.fr/livres/2016/05/04/en-proces-le-ballet-de-justice_1450560 [consulté le 18 août 2018].

BOLLON Patrice, « La littérature s'est-elle détournée du monde ? », *Le Magazine littéraire*, 1 février 2007, p. 22.

BOURMEAU Sylvain, « Roman ? », *Inrocks*, n°582, 23-29 janvier 2007, p. 70.

CAVIGLIOLI David, « Les nouveaux fous furieux de l'édition », *L'Obs*, 18 mars 2012, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120315.OBS3820/les-nouveaux-fous-furieux-de-l-edition.html> [consulté le 20 novembre 2015].

CROM Nathalie, « Le roman d'une polémique », *Télérama*, 27 janvier 2007, p. 26.

DEFENDI David, « *Inculte*, n°1 et 2 », *Cahier Critique de Poésie*, n°10, 2004, p. 207-208.

DJIAN Aurélien, « Les idées d'une génération discrète », 2 février 2007, *Le Monde des livres*, p. 2.

DUPAYS Stéphanie, « Collectivement face à la page blanche. *Devenirs du roman* chez Inculte », *Le Monde*, 8 mai 2014,

- http://abonnes.lemonde.fr/livres/article/2014/05/08/collectivement-face-a-la-page-blanche_4413540_3260.html?xtmc=inculte&xtcr=24 [consulté le 16 mai 2016].
- ÉLIGERT Stéphanie, « *Inculte*, n°14 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 16, 2007, p. 240.
- ÉLIGERT Stéphanie, « *Inculte*, n°15 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 17, 2008, p. 251.
- GAUTHERET Jérôme, « La Coupe du monde rêvée d'Inculte », *Le Monde des livres*, 9 juin 2006, p. 2.
- GAUTHERET Jérôme, « Inculte mais visionnaire », *Le Monde des livres*, 10 juillet 2006, p. 2.
- GUICHARD Thierry, « Portes ouvertes », *Le Matricule des Anges*, n°137, octobre 2012, p. 12-13.
- HERZBERG Nathaniel, TONET Aureliano, « Rétro, c'est trop », *Le Monde des livres*, 16 juin 2012, p. 1.
- HURTIN Jean, « Inculte sur tous les fronts », *Le Magazine littéraire*, 1 avril 2007, p. 10.
- KAPRIELIAN Nelly, « Une avant-garde littéraire telle que le nouveau roman est-elle encore possible ? », *Les Inrocks*, 21 novembre 2012, <http://www.lesinrocks.com/2012/11/21/livres/la-theorie-de-la-transgression-11321213/> [Consulté le 3 mars 2016].
- KERYNA Sarah, « *Inculte*, n° 12 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 15, 2007, p. 266.
- LANÇON Philippe, « L'art roman », *Libération* (supplément livres), 1 février 2007, p. 7.
- LANDROT Marine, « La soif de l'autre », *Télérama*, n°3081, 31 janvier 2009, p. 23.
- LECLAIR Bertrand, « Inculte », *La Quinzaine littéraire*, n°886, 16-31 octobre 2004, p. 2.
- LECLAIR, Bertrand, « Inculte », *La Quinzaine littéraire*, n°910, 1-15 novembre 2005, p. 4.
- LECLAIR, Bertrand, « Inculte », *La Quinzaine littéraire*, n°914, 1-15 janvier 2006, p. 2.
- LEMENAGER Grégoire, « Une sacrée bande d'incultes », *L'Obs*, 17 avril 2009, <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20090417.BIB3274/une-sacree-bande-d-incultes.html> [consulté le 6 juillet 2016].
- LEMENAGER Grégoire, « Comment la génération Inculte a secoué la littérature française », *L'Obs*, 17 juillet 2014, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140717.OBS4072/comment-la-generation-inculte-a-secoue-la-litterature-francaise.html> [consulté le 16 mai 2018].
- LIMONGI Laure, « *Inculte*, n° 3, 4 et 5 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 11, 2005, p. 249.
- MARIE Laurence, SAVY Pierre (coord.), « Revues mode d'emploi », dossier de la revue *Labyrinthe*, n°31, 2008, p. 66.
- NAULLEAU Éric, « Personne n'en inscrira jamais le dernier mot », *L'Humanité*, 24 février 2007, p. 13.
- NICOLAS Alain, « Le plus grand luxe c'est le roman », *L'Humanité*, 1 février 2007, p. 19.
- NICOLAS Alain, « Le roman français. Rendez-vous de chantier », *L'Humanité*, 5 juin 2014, p. 26.
- PIREYRE Emmanuelle, « *Inculte*, n° 6 et 7 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 12, 2005, p. 209.
- PIREYRE, Emmanuelle, « *Inculte*, n° 8, 9 et 10 », *Cahier Critique de Poésie*, n° 13, 2006, p. 272.

PAPILLAUD Karine, « Des “incultes” bien en plumes », *20 minutes*, 29 mars 2012, <https://www.20minutes.fr/culture/906975-20120329-incultes-bien-plumes> [consulté le 16 juin 2017].

PHILIPPE Elisabeth, « Bande à part », *Les Inrocks*, n°958, du 9 au 15 avril 2014, p. 46-48.

R.L., « Têtes d’affiche et figures montantes », *Le Monde des livres*, 17 août 2012, p. 14.

ROSE Sean James, « Inculte d’esprit », *Libération*, 8 octobre 2004, p. 6.

RÜF Isabelle, « La politique est-elle soluble dans le roman ? », *Le Temps*, 31 mars 2007, <https://www.letemps.ch/culture/2007/03/31/politique-soluble-roman> [consulté le 6 juin 2016].

SAFRAN Serge, « Oliver Rohe, auteur inculte », *Le Magazine littéraire*, 1 avril 2005, p. 13.

SUMPF Alexandre, « *Inculte* Spécial Coupe du monde », *Le Magazine littéraire*, 1 juillet 2006, p. 17.

TAILLANDIER Fanny, « incultes et bien vivants », *LivresHebdo*, 7 mars 2014, <https://www.livreshebdo.fr/article/incultes-et-bien-vivants?9068> [consulté le 25 février 2015].

Réception et présence médiatiques des auteurs du collectif (articles, entretiens et interventions)

ABESCAT Michel, MORICE Jacques, « La jeunesse, c’est un état, un certain rapport au monde. Entretien avec François Bégaudeau et Joy Sorman », *Télérama*, 7 mai 2010, <http://www.telerama.fr/livre/la-jeunesse-c-est-un-etat-un-certain-rapport-au-monde,55630.php> [consulté le 5 octobre 2017].

AUDRERIE Sabine, « Quel avenir pour la littérature ? Entretien avec François Bégaudeau et Tzvetan Todorov », *La Croix*, 10 janvier 2007, https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Quel-avenir-pour-la-litterature-_NG_-2007-01-10-519008 [Consulté le 12 mai 2017].

AUSSENAC Dominique, « L’Enfer du décor. Entretien avec Hélène Gaudy », *Le Matricule des Anges*, n°175, juillet-août 2016, p. 34-36.

BARROT Philippe, « Adopter des formes sans rester prisonnier d’elles. Entretien avec Arno Bertina », *La Quinzaine littéraire*, n°931, 1-15 octobre 2006, p. 7-8.

BEGAUDEAU François, « Revenir au texte », *Les Journaliers*, 23 novembre 2016, <https://lesjournaliersblog.wordpress.com/2016/11/23/francois-begaudeau-revenir-au-texte/> [consulté le 12 mai 2017].

BERREE Maxime, BERTINA Arno, BOISSEL Xavier, DAYRE Jérôme (*et al.*), « Inculte a 15 ans », Salon du livre de Paris, 17 mars 2019.

BERTINA Arno, « Le commun des poètes », *Critique*, n° 841-842, 2017, p. 551-562.

BERTINA Arno (dir.), *Arno Bertina sur les grands chemins de Svetlana Alexievitch*, Guéret, Carnets de Chaminadour, n°13, 2018.

BLANCHARD Sandrine, « Je ne crois pas à votre modèle de vie. Entretien avec François Bégaudeau », *Le Monde*, 25 septembre 2016, http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/09/25/francois-begaude...as-a-votre-modele-de-vie_5003037_3260.html?xtmc=begaudeau&xtr=1 [consulté le 12 mai 2017].

- BOURMEAU Sylvain, « François Bégaudeau dynamite l'entre-soi littéraire. Entretien », *Mediapart*, 22 octobre 2010, <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/240908/francois-begaudeau-dynamite-l-entre-soi-litteraire> [consulté le 12 mai 2017].
- BRENDLE Chloé, « Dossier : Hélène Gaudy, photosensible », *Le Matricule des Anges*, n°207, octobre 2019.
- BROUE Caroline, « Le collectif Inculte fête ses dix ans », avec Hélène Gaudy et Tristan Garcia, *La Grande table*, France Culture, 4 juin 2014, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/le-collectif-inculte-fete-ses-10-ans> [consulté le 10 août 2016].
- BUSNEL François, *La grande librairie*, avec Mathias Énard, Boualem Sansal, Yasmina Khadra, Martin Amis, France 5, 24 septembre 2015.
- BUSNEL François, *La grande librairie*, avec Mathias Énard, Paul Veyne, Svetlana Alexievitch et Maylis de Kerangal, France 5, 5 novembre 2015.
- CAVIGLIOLI David, « Maylis de Kerangal : c'est l'histoire d'un cœur... », *L'Obs*, 10 janvier 2014, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140109.OBS1890/maylis-de-kerangal-c-est-l-histoire-d-un-coeur.html> [consulté le 7 octobre 2015].
- CAZIER Jean-Philippe, « Le Grand Entretien : Mathieu Larnaudie, le pouvoir des images », *Diacritik*, 17 octobre 2015, <http://diacritik.com/2015/10/17/le-pouvoir-des-images-entretien-avec-mathieu-larnaudie/> [consulté le 25 mai 2016].
- CIVICO Alexandre, GAUDY Hélène et LARNAUDIE Mathieu, « Écrire en collectif », *Le Triangle* (Rennes), 2 mars 2016.
- CLARO, *Le Clavier Cannibale*, <https://towardgrace.blogspot.com/> [consulté le 17 septembre 2017].
- CLARO, ÉNARD Mathias, LARNAUDIE Mathieu (*et al.*), « Inculte à la fête de L'Humanité », 11 septembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=e1R5mdxvAx4> [consulté le 8 septembre 2016].
- CHAMPENOIS Sabrina, « Iconoclasse », *Libération*, 22 septembre 2008, http://www.liberation.fr/portrait/2008/09/22/iconoclasse_80702 [consulté le 12 mai 2017].
- DA CUNHA Amaury, « Mon écriture est plus proche du chantier que de l'orfèvrerie », *Le Monde des livres*, 24 avril 2009, p. 8.
- DAUMAS Cécile, « Joy Sorman. Incarnée », *Libération*, 26 octobre 2012, p. 38.
- DYCKE Émilie, « Qui sont les nouvelles féministes ? », *L'Express*, n°3061, 4 mars 2010, p. 52-57.
- ÉNARD Mathias (dir.), *Mathias Énard sur les grands chemins de Blaise Cendrars*, Guéret, Carnets de Chaminadour, n°12, 2017.
- GAUDY Hélène, KERANGAL Maylis de (*et al.*), « L'esprit des lieux », *Fête du livre de Bron*, 30^e édition, 6 mars 2016.
- GEFEN Alexandre, « Fiction littéraire contre storytelling. Entretien avec Arno Bertina et Maylis de Kerangal », *Maison de la poésie* (Paris), 4 décembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=i5mK3TuGeU4&list=PLGLMthed3DIrhAD5vIOkNLkCTtulP3Axt&index=6> [consulté le 18 mars 2015].
- GOBENCEAUX Nathanaël, « Convergences rabelaisiennes. Entretien avec Hélène Gaudy », *livre.ciclic*, 10 avril 2017, <http://livre.ciclic.fr/actualites/convergences-rabelaisiennes-entretien-avec-helene-gaudy> [consulté le 2 octobre 2017].

GOUDE Jérôme, « Pandémie spéculative, sur *Les Effondrés*. Entretien avec Mathieu Larnaudie », *Le Matricule des Anges*, n° 114, juin 2010, http://www.lmda.net/din2/n_par.php?Idpa=MAT11437 [consulté le 26 octobre 2017].

GOUMARRE Laurent, « Mammifères de prétoire. Entretien avec Arno Bertina et Mathieu Larnaudie », *Le Nouveau Rendez-vous*, France inter, 30 mai 2016

GUICHARD Thierry, « Dossier : Arno Bertina nous met hors de nous », *Le Matricule des Anges*, n°78, novembre 2006.

GUICHARD Thierry, « Dossier : Claro, le magicien », *Le Matricule des Anges*, n°116, septembre 2010.

GUICHARD Thierry, « Dossier : Le grand chantier de Maylis de Kerangal », *Le Matricule des Anges*, n°117, octobre 2010.

GUICHARD, Thierry, « Dossier : Mathias Énard, le rêve de Babel », *Le Matricule des Anges*, n°136, septembre 2012.

GUICHARD, Thierry, « Dossier : Oliver Rohe sort les armes », *Le Matricule des Anges*, n°132, avril 2012.

GUICHARD, Thierry, « Dossier : les identités mouvantes de Mathieu Larnaudie », *Le Matricule des Anges*, n°172, avril 2016.

HOCTAN Caroline et ORENGO Jean-Noël, « Entretien avec Oliver Rohe », *D-Fiction*, 1 janvier 2010, URL : <http://d-fiction.fr/2010/01/entretien-avec-oliver-rohe/> [consulté le 10 mars 2018].

HOCTAN Caroline et ORENGO Jean-Noël, « Entretien avec Mathias Énard », *D-Fiction*, 1 juillet 2010, d-fiction.fr/2010/07/entretien-avec-mathias-enard/ [consulté le 12 juillet 2016].

HOCTAN Caroline et ORENGO Jean-Noël, « Entretien avec Mathieu Larnaudie », *D-Fiction*, 1 décembre 2011, <http://d-fiction.fr/2011/12/entretien-avec-mathieu-larnaudie/> [consulté le 26 octobre 2017].

INCULTE, « Des mots à plus d'un titre », *L'Humanité*, 24 février 2007, p. 13.

KERANGAL Maylis de, « Dossier : La Panoplie littéraire », *Décapage*, n°53, Paris, Flammarion, 2015, p. 79-119.

KERANGAL Maylis de (dir.), *Maylis de Kerangal sur les grands chemins de Claude Simon*, Guéret, Carnets de Chaminadour, n°11, 2016.

LANCELIN Aude, « Le prof à la palme d'or », *Le Nouvel Obs*, 12 juin 2008, p. 104.

LARNAUDIE Mathieu, « Anachronismes », in Marc DAMBRE (dir.), *Pour l'engagement critique. Les rencontres de Fontevraud*, Saint-Nazaire, Meet, 2015, p. 167-171.

LARNAUDIE Mathieu, ÉNARD Mathias, CLARO, « Rencontre », Librairie Charybde (Paris), 11 octobre 2012, <https://www.charybde.fr/o/blog/claro-mathias-enard-et-mathieu-larnaudie-1> [consulté le 24 avril 2016].

LARNAUDIE Mathieu, ÉNARD Mathias, CLARO, « Rencontre », Librairie Charybde (Paris), 9 septembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=BPZ4a6w8uwY> [consulté le 5 octobre 2016].

LARNAUDIE Mathieu, ROHE Oliver, « Inculte, libraire d'un soir chez Charybde », Librairie Charybde (Paris), 10 octobre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=e-X9gYeulYM> [consultée le 17 janvier 2015].

LEMENAGER Grégoire, « Mathias Énard : le nouveau Balzac », *L'Obs*, 26 septembre 2015, <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire/20150922.OBS6281/mathias-enard-le-nouveau-balzac.html> [consulté le 15 octobre 2015].

LE SAUX Laurence, « Bains de jouvence », *Télérama*, juillet 2010, p. 132.

LIMONGI Laure, « Entretien avec Stéphane Legrand », *La Revue littéraire*, n°53, 28 février 2013, <https://laurelimongi.com/2013/02/28/stephane-legrand-entretien/> [consulté le 18 août 2017].

MARCANDIER Christine, « Mes romans ont besoin d'être hors-sol, ce sont des fables ou des contes noirs. Entretien avec Alexandre Civico », *Diacritik*, 6 mars 2017, <https://diacritik.com/2017/03/06/alexandre-civico-mes-romans-ont-besoin-detre-hors-sol-ce-sont-des-fables-ou-des-contes-noirs-la-peau-lecorce/> [consulté le 2 octobre 2017].

NICOLAS Alain, « De la boucherie considérée comme un des beaux-arts. Entretien avec Joy Sorman », *L'Humanité*, 3 octobre 2012, <https://www.humanite.fr/entretien-avec-joy-sorman-de-la-boucherie-consideree-comme-un-des-beaux-arts> [consulté le 5 octobre 2017].

PERREAU Yann, « L'époque scénarise la violence, en même temps qu'elle scénarise le mignon. Entretien avec Bruce Bégout », *Postapmag*, 31 juillet 2017, <http://postapmag.com/horizons/pensee/bruce-begout-mort-interview/> [consulté le 13 août 2016].

POL-DROIT Roger, « Bruce Bégout et la pensée au jour le jour », *Le Monde des livres*, 22 novembre 2007, <http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/11/22/bruce-begout-et-1> [Consulté le 17 décembre 2016].

SAFRAN Serge, « Oliver Rohe, auteur inculte », *Le Magazine littéraire*, 1 avril 2005, p. 13.

SERY Macha, « Féminisme. La nouvelle vague », *Le Monde*, 14 octobre 2010, p. 19.

THUMEREL Fabrice, « *Les Effondrés* : discussion avec Mathieu Larnaudie », *libr-critique*, 29 avril 2010, <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/chronique-interview-mathieu-larnaudie-les-effondres-22/> [consulté le 17 octobre 2017].

TRAN HUY Minh, « Que fait la littérature de son époque ? Entretien avec Stéphane Audeguy et François Bégaudeau », *Magazine littéraire*, n°482, 2009, p. 14.

VINCENT Benoît, « Entretien avec Arno Bertina », *Hors-Sol*, décembre 2012, <http://hors-sol.net/revue/arno-bertina-1/> [consulté le 16 juin 2016].

II. REFERENCES CRITIQUES

1. Sur le collectif Inculte

ADLER Aurélie, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », in Bruno BLANCKEMAN et Barbara HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 83-93.

ADLER Aurélie, LARNAUDIE Mathieu, BERTINA Arno, « Autour du collectif Inculte (entretien) », *Fabula / Les colloques*, « Auteurs en scènes. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains », 3 juin 2016, <http://www.fabula.org/colloques/document4613.php> [consulté le 12 mai 2016].

ADLER Aurélie, BAUD Jean-Marc, DEMANZE Laurent, GEFEN Alexandre (dir.), « Inculte : pratiques éditoriales, gestes collectifs et inflexions esthétiques », colloque organisé à Paris 3, les 7 et 8 février 2020.

BAUD Jean-Marc, « Le collectif Inculte et les éditions Verticales : étude d'une rencontre posturale », communication prononcée lors du colloque « Verticales : éditer et écrire debout (1997-2017) », organisé par les universités de Paris Sorbonne, de Poitiers et d'Amiens, les 13, 14 et 18 avril 2017.

BAUD Jean-Marc, « L'hémisphère 68 de la génération Inculte », communication prononcée lors du colloque international « Ce que mai 68 a fait à la littérature », organisé par les universités de Lorraine et de Lille III, les 28 et 29 mai 2018.

BAUD Jean-Marc, « La fonction-groupe dans l'histoire littéraire du contemporain », in Guillaume BRIDET et Laurence GIAVARINI (dir.), « Une fonction "groupe" dans les histoires littéraires, du Moyen Âge au XXI^e siècle », colloque organisé à l'Université de Bourgogne les 6 et 7 décembre 2018, [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/18_19/18_12_06-07\[2\].html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/18_19/18_12_06-07[2].html) [consulté le 16 janvier 2020].

BAUD Jean-Marc, « Les camaraderies contemporaines du collectif Inculte », communication prononcée lors du colloque international « La littérature contemporaine au collectif », organisé à l'université de Sherbrooke, les 21 et 22 novembre 2019.

BLANCKEMAN Bruno, « L'écriture comme mobile (variation autour d'un acte d'implication dans *Une année en France* de François Bégaudeau, Arno Bertina et Oliver Rohe) », in Aurélie ADLER (dir.), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier, « Écrivains Francophones d'aujourd'hui », n°5, 2018, p.72-79.

DEMANZE Laurent, « Ré(génération)s. Rythmer le contemporain », in Marie-Odile ANDRE, Mathilde BARRABAND (dir.), *Du « contemporain » à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non fiction XXI », 2017, p. 133-140.

DEMANZE Laurent, « Les pratiques hétérodoxes du savoir selon Inculte », séminaire de l'Observatoire des écritures françaises et francophones contemporaines, Université Paris-Ouest, 18 avril 2017.

JOBE Cécile, *L'Émergence d'Inculte (2004-2009) : les enjeux littéraires et sociologiques du collectivisme en littérature française contemporaine*, mémoire en vue de l'obtention du grade de Maître en langues et littératures françaises et romanes, Université de Liège, 2010.

ROSSI Marie-Laure, « Quelle présence des écrivains contemporains sur la scène politique ? Édouard Louis - Michel Houellebecq – Inculte », *Fabula / Les colloques*, Auteurs en scènes. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains, 3 juin 2016, <http://www.fabula.org/colloques/document4620.php> [consulté le 30 mai 2020].

2. Sur les auteurs du collectif

ADLER Aurélie et ENGELIBERT Jean-Paul, « Entretien avec Mathieu Larnaudie », in Aurélie ADLER, Maryline HECK (eds.), *Écrire le travail au XXI^e siècle. Quelles implications politiques ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 135-146.

ADLER Aurélie (dir.), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier, « Écrivains Francophones d'aujourd'hui », n°5, 2018.

BONAZZI Mathilde, NARJOUX Cécile, SERÇA Isabelle (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal : étirer l'espace, allonger le temps*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Langages », 2017.

BUEKENS Sara, « Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens », *Fixxion*, n°14, 2017, <http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.16> [consulté le 12 juillet 2018].

COUTIER Élodie, « Un mémorial romanesque pour l'épopée: fonctions de la référence homérique dans "Zone" de Mathias Énard », *Fixxion*, n°14, 2017, <http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.08> [consulté le 12 juillet 2018].

COYAULT Sylviane, « Le roman et la fiction documentaire ou l'épopée du monde moderne : Elisabeth Filhol et Maylis de Kerangal », in Dominique VIART (dir.), « Les savoirs littéraires », *Revue des Sciences Humaines*, n°324, 2016, p.71-81.

DEMANZE Laurent, « Faim de littérature. Entretien avec Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel », in Dominique VIART, Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature. Tome 1 : esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012, p. 251-270.

DEVEVEY Éléonore, « De l'anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie ? Sur *La bête famarimeuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal », *Temps zéro*, n°9, 2015 <http://tempszero.contemporain.info/document1250> [consulté le 12 février 2016].

ENGELIBERT Jean-Paul, « L'utopie néolibérale dans quelques livres de Mathieu Larnaudie », in ADLER Aurélie, Maryline HECK (eds.), *Écrire le travail au XXI^e siècle. Quelles implications politiques ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 113-119.

GRAMIGNIA Valeria, « L'écriture-monde : Maylis de Kerangal », in Matteo MAJORANO (éd.), *Il ritorno dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, «Lettere Ultracontemporanea », n°2, 2014, p.149-159.

NIFOSI Chiara, « Ponctuer le texte de sa présence : lyrisme et épopée dans la prose romanesque de Maylis de Kerangal », *Fixxion*, n°14, 2017, <http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.11> [consulté le 12 juillet 2018].

PASQUIER Renaud, « Espaces communs. Hétérotopies romanesques : François Bégaudeau, Arno Bertina, Philippe Vasset » in Matteo MAJORANO (dir.), *Tendance-Présent*, Bari, B.A. Graphis, « Marges critiques / Margini critici », 2007.

ROCHE Anne, « "Ce qui naît, ce qui bouge" : généalogie incertaine et formation du sujet chez Arno Bertina », in Sylvie JOUANNY et Elisabeth LE CORRE (dir.), *Les Intermittences du sujet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.139-150.

RUHE Cornelia, SEAUVE Lena, SENARCLENS Vanessa de, « L'érudition du roman. L'œuvre de Mathias Énard », colloque organisé à la Humboldt-Universität de Berlin, du 28 au 30 septembre 2017.

VIART Dominique, « La crise financière et l'effondrement des discours dans *Les Effondrés* de Mathieu Larnaudie », *Les Lendemain*, n°157, 2015, p. 97-107.

VIGNES Sylvie, « Quand même les sciences dures s'humanisent : *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », in Dominique VIART (dir.), « Les savoirs littéraires », *Revue des Sciences Humaines*, n°324, 2016, p.61-70.

XANTHOS Nicolas, « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », in FORTIER, Frances, MERCIER, Andrée (dir.), *La Transmission*

narrative. *Modalités du pacte romanesque contemporain*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2011, p. 111-123.

3. Sur la littérature contemporaine

Références générales

ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergougnoux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.^[1]_[SEP]

ANDRE Marie-Odile, BARRABAND Mathilde (dir.), *Du « contemporain » à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non fiction XXI », 2017.

BAUDORRE Philippe, RABATE Dominique, VIART Dominique (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », 2007.

BISENIUS-PENIN Carole (dir.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles (2). Territoires et publics*, Éditions Universitaires de Lorraine, « Questions de communication », 2017.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte, 2002.

BLANCKEMAN Bruno, MILLOIS Jean-Christophe, *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte éditeur, 2004.

BLANCKEMAN Bruno, DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.^[1]_[SEP]

BLANCKEMAN Bruno « Pour une histoire littéraire à chaud », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°113, 2013, p. 559-568.

BLANCKEMAN Bruno, HAVERCROFT Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.

DEMANZE Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergougnoux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2008.

DEMANZE Laurent et VIART Dominique (dir.), *Fins de la littérature. Tome I : Esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2012.^[1]_[SEP]

DEMANZE Laurent et VIART Dominique (dir.), *Fins de la littérature. Tome II : Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012.^[1]_[SEP]

FORTIN Jutta et VRAY Jean-Bernard (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2013.

GAUCHET Marcel, NORA Pierre, « La Déprogrammation de la littérature. Entretien avec Pascal Quignard », *Le Débat*, n°54, 1989, p. 235-249.

LABOURET Denis, *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2018

RABATE Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2004 [1991].

- RABATE Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1999.
- RABATE Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, Québec, Tangence éditeur, « Confluences », 2015.
- RUFFEL Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.
- RUFFEL Lionel et ROSENTHAL Olivia (dir.), « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n°160, décembre 2010.
- RUFFEL Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2016.
- SIMON Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005].
- VIART Dominique, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n°102, 2013, p. 113-130.
- VIART Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française : romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013.
- ZANGHI Filippo, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

Sur les politiques de la littérature

- AUDEGUY Stéphane, FOREST Guy (dir.), « Que peut (encore) la littérature ? », *NRF*, n°609, septembre 2014.
- BLANCKEMAN Bruno, « L'Écrivain impliqué : écrire (dans) la Cité », in Bruno BLANCKEMAN et Barbara HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 71-81.
- BOUJU Emmanuel (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2005.
- BRIERE Émilie, GEFEN Alexandre (dir.), « Fiction et démocratie », *Fixxion*, n°6, 2013, <http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/15> [consulté le 24 octobre 2017].
- BRUN Catherine, SCHAFFNER Alain (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2015.
- COTE-FOURNIER Laurence, GUAY Élyse, HAMEL Jean-François (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Québec, Presses de l'Université du Québec, « Figura », 2014.
- DENIS Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Essais », 2000.
- FLOREY Sonya, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2013.
- GOBILLE Boris, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 2018.
- GUICHARD Thierry, « L'après Sartre. Entretien avec Laurent Demanze », *Le Matricule des Anges*, n°133, mai 2012, p. 20-21.

GUICHARD Thierry, « Dossier : la Littérature est-elle encore engagée ? », *Le Matricule des Anges*, n°133, mai 2012.

GUILLOT Céline, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté ? Blanchot, Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben*, Dijon, Les Presses du réel, « L'espace littéraire », 2013.^[1]

KAEMPFER Jean, FLOREY Sonya, MEIZOZ Jérôme (dirs.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècle)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006.

LABADIE Aurore, *Le Roman d'entreprise au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « fiction / non-fiction », 2016.^[1]

LAURENT Thierry, *Le Roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XX^e-XXI^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2015.

RABATE Dominique (coord.), *En quel nom parler ?*, *Modernités*, n°31, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

SAPIRO Gisèle, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

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

SERVOISE Sylvie, « Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement "présentiste" », *Marges*, n°9, 2009, <http://marges.revues.org/545> [consulté le 30 septembre 2016].

SERVOISE Sylvie, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2011.

VIART Dominique, « La littérature contemporaine et la question du politique », in Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI, Pascal RIENDEAU (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain (écritures, engagements, énonciations)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2010, p. 105-121.

WOLF Nelly, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003.^[1]

Savoirs et littérature

BENSA Alain, POUILLON François (dir.), *Terrains d'écrivains. Littérature et ethnographie*, Toulouse, Anacharsis, « Essais », 2012.

BOUVERESSE Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Aesthetica », 2017.

CHASSAIN Adrien, « Roland Barthes : "Les pratiques et les valeurs de l'amateur" », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html> [consulté le 12 juillet 2018].

CHEVRIER Jean-François, ROUSSIN Philippe (dir.), « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle », *Communications*, n°71, 2001.

COSTE Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, « Forbidden beach », 2017.

- DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*, Gallimard, 2010.
- DEMANZE Laurent, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015.
- DOLLE Marie, JACQUES-LEFEVRE Nicole (dir.), « Bêtise et idiotie. XIX^e-XXI^e siècles », *RITM*, n°40, 2011.
- DUFIEF-SANCHEZ Véronique (dir.), *Les Écrivains face au savoir*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002.
- GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2006.
- JAMES Alison, REIG Christophe (dir.), *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2013.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux arts magazine, 2003.
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2016.
- MACHEREY Pierre, *À quoi pense la littérature ? Exercice de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Pratiques théoriques », 1990.
- MATSUZAWA Kazuhiro, SEGINGER Gisèle (dir.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- MOREL Jean-Pierre, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente » in Denis BABLET (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité – L'âge d'homme, « Théâtre années vingt », 1978, p. 38-73.
- PIC Muriel, SELMECI CASTIONI Barbara, VAN ELSLANDE Jean-Pierre (dir.), *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Librairie Droz, 2009.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Le futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, 2012.^[1]_[SEP]
- PIERSSENS Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- RUFFEL Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n°166, 2012, p. 13-25.^[1]_[SEP]
- VIART Dominique (dir.), « Les savoirs littéraires », *Revue des Sciences Humaines*, n°324, 2016.^[1]_[SEP]
- VINCLAIR Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2015.
- ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ZENETTI Marie-Jeanne, BLOOMFIELD Camille (dir.), « Usages du document en littérature. Production – appropriation – interprétation », *Littérature*, n°166, 2012.

Littérature, cultures populaires et tradition carnavalesque

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 1982 [1965].

BECUE Aurélien, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, thèse de doctorat soutenue le 22 mars 2013 à l'université Rennes 2.

BERTRAND Dominique (éd.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Honoré Champion, « Champion-varia », 1998.

OST Isabelle, PIRET Pierre, VAN EYNDE Laurent (dir.), *Le Grottesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.

MIDDLETON, Richard, « Du concept de peuple dans la musique populaire », *Rue Descartes*, n°60, 2008, p. 8-19.

MOUREY Jean-Pierre, VRAY Jean-Bernard (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle. Arts et littératures*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Arts », 2003.

SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1991.

GROJNOWSKI Daniel et SARRAZIN Bernard, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti, 1990.

SAINT-AMAND Denis, *Le Style potache*, Genève, La Baconnière, 2019.

III. HISTOIRE ET SOCIOLOGIE DE L'ÉDITION, DES GROUPES ET DES SOCIALITES LITTÉRAIRES

1. Références générales en sociologie de la littérature

BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *ARSS*, n°13, 1977, p. 3-43.

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

BOURDIEU Pierre, « Le Champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992].

CROS, Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DOZO Björn-Olav, *Mesures de l'écrivain. Profil socio-littéraire et capital relationnel dans l'entre-deux-guerres en Belgique francophone*, Liège, Presses universitaires de Liège, « Situations », 2011.

DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005 [1978].

DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, « Repères », 2004.

HEINICH, Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales », 2006.

MEIZOZ Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, « Titre courant », 2015 [2001].

MEIZOZ Jérôme, *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004.

MOULIN Raymond (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999 [1986].

SAPIRO Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

SAPIRO Gisèle, RABOT Cécile (dir.), *Profession ? écrivain*, Paris, CNRS éditions, 2017.

2. Sur la posture d'auteur

AMOSSY Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999.

BAUD Jean-Marc, « Qu'est-ce qu'une posture collective ? Tentative de théorisation à travers l'exemple du collectif Inculte », communication prononcée au Congrès international 2019 de la SELF XX-XXI, « Modes de présence et fonctions de l'écrivain dans la cité », le 14 septembre 2019 à Caen.

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

MEIZOZ Jérôme, *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Antipodes, 2003.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MEIZOZ Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

MEIZOZ Jérôme, « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *CONTEXTES*, mis en ligne le 10 février 2015, <http://contextes.revues.org/6003> [consulté le 20 juillet 2015].

MEIZOZ Jérôme, *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.

SAINT-AMAND Denis, VRYDAGHS David (dir.), « La posture. Genèse, usages et limites d'un concept », *CONTEXTES*, n°8, 2011, <http://journals.openedition.org/contextes/4712> [consulté le 13 mai 2020].

SAINT-AMAND Denis, « Des postures collectives ? Sur les groupes littéraires fin de siècle », communication prononcée lors du colloque *Figures, ethos et posture de l'auteur au fil des siècles*, organisé à l'Université de Lausanne, les 20 et 21 juin 2013.

MÜHLETHALER Jean-Claude (dir.), *Figures, ethos et posture de l'auteur au fil des siècles*, colloque de l'Université de Lausanne, 20 et 21 juin 2013.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

VIALA Alain, *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.

VIALA Alain, « Posture », in Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture> [consulté le 02 juin 2020].

3. Histoire et sociologie des revues et des groupes littéraires

Références générales sur les revues

BARLUET Sophie, *Les Revues françaises aujourd'hui : entre désir et dérives, une identité à retrouver*, Rapport de mission pour le Centre National du Livre, avril 2006.

BAUDOIN Jean, HOURMANT François (dir.), *Les Revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Res Publica », 2007.

BOSCHETTI Anne, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Sens Commun », 1985.

BOSCHETTI Anna, « Des revues et des hommes », *La Revue des revues*, n°18, 1994, p. 51-65.

COLLECTIF, *Revue en vue. De quelques revues de création littéraire françaises*, Besançon, Centre Régional du livre de Franche-Comté, 1999.

COLLECTIF, « Dossier : L'improbabilité des revues littéraires », *L'Atelier du roman*, Paris, Flammarion, n°38, juin 2004, p. 21-75.

CURATOLO Bruno, POIRIER Jacques (dir.), *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002.

CURATOLO Bruno, « La part des revues », in Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE, Marielle MACE, Michel MURAT (dir.) *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2013, p. 203-234.

CURATOLO Bruno (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014, 2 tomes.

MARCOIN Francis, THUMEREL Fabrice (dir.), *Manières de critiquer*, Arras, Artois Presses Université, 2001.

MARIE Laurence, SAVY Pierre (coord.), « Revues mode d'emploi », dossier de la revue *Labyrinthe*, n°31, 2008, p. 66.

MUS Francis, VANDEMEULEBROUCKE Karen, VAN HUMBEECK Ben, VAN NUIJS Laurence (dir.), « L'étude des revues littéraires en Belgique », *CONTEXTES*, n°4, 2008, <https://contextes.revues.org/2983> [consulté le 8 octobre 2015].

Références générales sur les groupes et les socialités littéraires

ALLEMAND Roger-Michel (dir.), *Le nouveau roman en questions (4). Situation diachronique*, Paris, Lettres Modernes, « La Revue des lettres modernes / L'Icosathèque 20 », 1992.

ANZIEU Didier, MARTIN Jean-Yves, *La Dynamique des groupes restreints*, Presses Universitaires de France, « Le Psychologue », 2003 [1968].

ANZIEU Didier, *Le Groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, « Psychismes », 1975.

- BANDIER Norbert, *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999.
- BEHAR Henri et CARASSOU Michel, *Dada, histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 2005.
- BEHAR Henri, *Ondes de choc. Nouveaux essais sur l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.
- BLOOMFIELD Camille, *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, thèse de doctorat soutenue le 18 novembre 2011 à Paris VIII, *Bibliothèque numérique Paris 8*, <https://octaviana.fr/document/181526107> [consulté le 4 juin 2016].
- BOUCHER Geneviève, BRISSETTE Pascal (dir.), « Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire », *CONTEXTES*, n°6, septembre 2009, <http://journals.openedition.org/contextes/4458> » [consulté le 19 janvier 2020].
- BRUN Éric, *Les Situationnistes : une avant-garde totale*, Paris, CNRS éditions, 2014.
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, trad. Jean-Pierre Cometti, 2013 [1974].
- BRENDLE Chloé, « Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot) », thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris Diderot en 2017.
- DE MARNEFFE Daphné, DENIS Benoît (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri / Ciel, 2006.
- DESSEILLIGNY Oriane, DUCAS Sylvie, *L'Auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « orbis litterarum », 2013.
- DOZO Björn-Olav, « Sociabilités et réseaux littéraires au sein du sous-champ belge francophone », *Histoire et mesure*, n°24, 2009, p. 43-72 ;
- FOREST Philippe, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.
- FOREST Philippe, FRENCH Patrick (dir.), *De Tel Quel à L'Infini. L'avant-garde et après ?*, Paris, Pleins Feux, 2000.
- FOSTER Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Paris, Lettre volée, 2005.
- GLINOER Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008.
- GLINOER Anthony, LAISNEY Vincent, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.
- KAUFMANN Vincent, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997.^[L]_[SEP]
- LACROIX Michel, « Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 475-497.
- LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'OuLiPo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.
- JURT Joseph, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du symbolisme », *Neophilologus*, vol. 70, n° 1, 1986, p. 20-33.
- KAUPPI Niilo, *Tel Quel : la constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1991.

- MARCHAND-ZAÑARTU Nicole, *Les Grands turbulents, Portraits de groupes (1880-1980)*, Paris, Mediapop éditions, 2018.
- MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, LGF, 2013.
- PIERSSSENS Michel, « Le temps des groupes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n°5, 2002, p. 789-797.
- PONTON Rémy, « Programme esthétique et accumulation du capital symbolique. L'exemple du Parnasse », *Revue française de sociologie*, vol. 14, 1973, p. 202-220.
- RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *nouveau roman : hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux*, Paris, Hermann, « Cerisy Archives », 2011 [1972].
- RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *nouveau roman : hier, aujourd'hui. II. Pratiques*, Paris, Hermann, « Cerisy Archives », 2011 [1972].
- RICARDOU Jean, *Le nouveau roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Éditions du Seuil, « Points », 1990 [1973].
- ROSENBERG Harold, *La Tradition du nouveau*, trad. Anne Marchand, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
- SAINT-AMAND Denis, VRYDAGHS David, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », *CONTEXTES*, n°3, 2008, <http://contextes.revues.org/2302> [consulté le 07 janvier 2016].
- SAINT-AMAND Denis, *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- SAINT-AMAND Denis (dir.), *La Dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016.
- SAINT-AMAND Denis, « Groupe », in Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/195-groupe> [consulté le 02 juin 2020].
- SOLLERS Philippe, *Logique de la fiction et autres textes*. Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.
- STALLONI Yves, *Écoles et courants littéraires*, Paris, Armand Colin, « Lettres sup », 2009.
- TOMICHE Anne, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, Paris, Armand Colin, « U », 2015.
- VIRMAUX Odette, VIRMAUX Alain (dir.), *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires 1870-2010. Groupes, courants, pôles, foyers : littérature, peinture, théâtre, cinéma, musique, architecture, photo, bande dessinée*, Paris, Éditions du Félin, « Les Marches du temps », 2012 [1992].
- VITALI Ilaria (dir.), « Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle », *Francofonia*, n°59, automne 2010.
- WEISGERBER Jean (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, 2 volumes.
- WOLF Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le nouveau roman*, Genève, Droz, 1995.
- YANOSHEVSKY Galia, *Les Discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Sur les groupes artistiques contemporains

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2013.

BERTHELOT Francis, « Regard actuel sur le groupe Limite », communication prononcée lors du colloque « De Star Wars à l'an 2000 : Les nouvelles formes de science-fiction » à Cerisy du 23 au 30 août 2003, <http://www.rumbatraciens.com/limite/mecanique/m002.html> [Consulté le 9 juin 2016].

BERTRAND Jean-Pierre, GLINOER Anthony, « La “nouvelle génération” face à ses réseaux (1997-2001) », in Daphné DE MARNEFFE, Benoît DENIS (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri-CIEL, 2006, p. 249-262.

BOUTOUILLET Guénaël, CHATELIER Patrick, « Qu'est-ce que le Général Instin ? », *Remue.net*, <http://remue.net/spip.php?article2577> [Consulté le 7 juin 2016].

CAZIER Jean-Philippe, « Général Instin, fiction collective », *Diacritik*, 1 décembre 2015, <http://diacritik.com/2015/12/01/general-instin-fiction-collective/> [Consulté le 6 juin 2016].

DHAINAUT Alexandrine, « *Come together* ou l'art de faire ensemble », *Facettes*, n°2, 2016, p. 18-37.

DOYON Raphaëlle, FREIXE Guy (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Laverune, L'Entretemps, « Les points dans les poches », 2014.

GROSS Béatrice, « Le collectif, artiste contemporain », *Artpress2*, « La création à plusieurs. Duos, collectifs et plus si affinités », n°40, février 2016, p. 36-43.

KAUFMANN Laurence, TROM Danny (dir.), *Qu'est-ce qu'un collectif? Du commun à la politique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Raisons pratiques », 2010.

KELLENBERGER Sonja, « Pratiques artistiques et formes de la mobilisation politique dans la ville. Une approche sociologique de quatre collectifs d'artistes-activistes à Paris et à Londres », thèse de Doctorat de Sociologie soutenue à l'université Paris X-Nanterre en 2004.

MARGUIN Séverine, « Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et à Berlin », thèse de doctorat de sociologie soutenue à l'EHESS Paris en 2016.

PAINT Estelle, « Wu Ming, un singulier exemple d'auteur à l'ère numérique », in Oriane DESSEILLIGNY, Sylvie DUCAS, *L'Auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, « *orbis litterarum* », 2013, p. 133-150.

RONGIER Sébastien, « Le *Général Instin*, les vies multiples du littéraire », *Fabula / Les colloques*, « Internet est un cheval de Troie », <http://www.fabula.org/colloques/document4184.php> [consulté le 12 mai 2020].

4. Histoire et sociologie de l'édition

« Situation de l'édition et de la librairie », dossier spécial de la revue *Lignes*, n°20, mai 2006.

ABENSOUR Corinne, LEGENDRE Bertrand, *Regards sur l'édition. Les petits éditeurs : situations et perspectives*, Paris, La Documentation française, 2007.

ABENSOUR Corinne, LEGENDRE Bertrand, *Regards sur l'édition. Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, La Documentation française, 2007.

BESSARD-BANQUY Olivier (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Les Cahiers du livre », 2006.

BESSARD-BANQUY Olivier, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux et Du Lérot, 2009.

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

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

OUVRY-VIAL Brigitte, « L'Acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n°154, 2007, p. 67-82.

OUVRY-VIAL Brigitte, REACH-NGO Anne (dir.), *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

PARINET Elisabeth, *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 2004.

Les Éditions de Minuit

BONAZZI Mathilde, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?*, thèse soutenue à l'Université de Toulouse le 28 septembre 2012. Thèse en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00786206/document> [consultée le 28 juillet 2017].

SIMONIN Anne, *Les Éditions de Minuit (1942-1955). Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 1994.

VIGNES Henri, *Bibliographie des éditions de Minuit. Du « Silence de la mer » à « L'Anti-Édipe » (20 février 1942-18 février 1972)*, Paris, Librairie Henri Vignes / Édition des cendres, 2010.

Actes Sud

CROM Nathalie, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : «Après un best-seller, il faut être encore plus attentif» », *Télérama*, 13 décembre 2015, <http://www.telerama.fr/livre/francoise-nyssen-directrice-d-actes-sud-apres-un-best-seller-il-faut-etre-encore-plus-attentif,135242.php> [consulté en ligne le 3 mars 2016].

DISCEPOLO Thierry, « Concentration capitalistique dans l'édition : la méthode Actes Sud », *agone*, 20 octobre 2011, <http://blog.agone.org/post/2011/10/20/Concentration-capitalistique-dans-l-edition-la-methode-Actes-Sud> [consulté le 30 juin 2016].

KANTCHEFF Christophe, « Actes Sud : de David à Goliath. Entretien avec Hubert Nyssen », *Le Matricule des Anges*, n°9, octobre-novembre 1994, <http://www.lmda.net/mat/MAT00905.html> [consulté en ligne le 3 mars 2016].

LANDROT Marine, « Éditions Actes Sud : l'esprit de famille », *Télérama*, 18 mai 2013, <http://www.telerama.fr/livre/editions-actes-sud-l-esprit-de-famille,97454.php> [consulté le 27 juin 2016].

LEMENAGER Grégoire, « Goncourt, Nobel, Millenium... le grand chelem 2015 d'Actes Sud », *L'Obs*, 17 décembre 2015, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20151222.OBS1824/goncourt-nobel-millenium-le-grand-chelem-2015-d-actes-sud.html> [consulté en ligne le 3 mars 2016].

MOLGA Paul, « Le Goncourt force la croissance d'Actes Sud », *Les Echos*, 11 novembre 2012, http://www.lesechos.fr/11/11/2012/lesechos.fr/0202377505976_le-goncourt-force-la-croissance-d-actes-sud.htm. [consulté le 3 mars 2016].

MOLGA Paul, « Troisième Goncourt pour Actes Sud, petit éditeur au grand flair », *Les Echos*, 4 novembre 2015, http://www.lesechos.fr/04/11/2015/lesechos.fr/021454122051_troisieme-goncourt-pour-actes-sud--petit-editeur-au-grand-flair.htm [consulté en ligne le 3 mars 2016].

ROSSIGNOL Véronique, « Actes Sud : la fabrique littéraire », *LivresHebdo*, 22 janvier 2016, <http://www.livreshebdo.fr/article/actes-sud-la-fabrique-litteraire?7357> [consulté en ligne le 3 mars 2016].

WALTER Anne-Laure, « Actes Sud remaquette la fiction française », *LivresHebdo*, n°916, 29 juin 2012, <http://www.livreshebdo.fr/article/actes-sud-remaquette-la-fiction-francaise?7566> [Consulté le 27 juin 2016].

Verticales

CAVIGLIOLI David, « Un livre illisible que personne n'achète ne relève pas automatiquement du génie. Entretien avec Yves Pagès », *L'Obs*, 14 février 2013, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130312.OBS1617/un-livr...ue-personne-n-achete-ne-releve-pas-automatiquement-du-genie.html> [consulté le 14 août 2015].

CIARLETTI Maylis, « Réception éditoriale et réception universitaire. Les cas de Verdier et Verticales », in Marie-Odile ANDRE, Mathile BARRABAND (éd.), *Du contemporain à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Fiction/non-fiction 21 », 2015, p. 103-112.

COLLARD Gilles, CARPENTIER Nicolas, « Écrire, éditer, c'est rester sur le qui-vive. Entretien avec Bernard Wallet », *Pylône*, n°4, été 2005, p. 105-135.

CROM Nathalie, « Aux éditions Verticales, la rentrée littéraire se prépare toute l'année », *Télérama*, 20 août 2011, <http://www.telerama.fr/livre/aux-editions-verticales-la-rentree-litteraire-se-prepare-toute-l-annee,72033.php>. [consulté le 4 mars 2016].

DOUIN Jean-Luc, « “Minimales“ en marge du roman », *Le Monde*, 18 octobre 2002, http://abonnes.lemonde.fr/archives/article/2002/10/18/minimalese...eduroman_4249717_1819218.html?xtmc=minimales_verticales&xtr=15. [consulté en ligne le 5 mars 2016].

GUICHARD Thierry, « Dossier : Bernard Wallet, passeur de lignes », *Le Matricule des Anges*, n°170, février 2016.

MOUGIN Pascal, « Pour une sociologie des collections littéraires. L'exemple de “Minimales” des écrivains Verticales », in Philippe BAUDORRE, Dominique RABATE, Dominique VIART (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », 2007, p. 193-205.

NICOLAS Alain, « On ne peut pas changer le monde si on n'a pas le goût de la fiction. Entretien avec Yves Pagès », *L'Humanité*, 29 août 2013, <http://www.humanite.fr/culture/yves-pages-ne-peut-pas-changer-le-monde-si-n-pas-l-547811>. [consulté en ligne le 4 mars 2016].

PAGES Yves, « L'édition vue du ciel. Cartographie de quelques mutations en cours », *Lignes*, n°20, mai 2006, p. 45-60.

SAVARY Philippe, « L'Aplomb de Verticales », *Le Matricule des Anges*, n°24, septembre-octobre 1998, <http://www.lmda.net/mat/MAT02418.html> [consulté en ligne le 4 mars 2016].

IV. SCIENCES HUMAINES

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, traduit par Marilène Raiola, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1990.

AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2006 [2005].

AGAMBEN Giorgio, « L'Amitié », Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2007.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2007.

AGAMBEN Giorgio *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008.

ARRAULT Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010.

BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre (et al.), *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013. ^[L]_[SEP]

BARBERIS Isabelle, « Kitsch », in Michela MARZANO (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, Quadrige, 2011, p. 795-800.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil/Imec, « Traces écrites », 2002.

BAUMAN Zygmunt, *Le Présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire*, trad. Laurent Bury, Paris, Seuil, 2007.

BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « Tel », 2011 [1999].

COLLECTIF MAUVAISE TROUPE, *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*, Paris, Éditions de l'Éclat, « Poche », 2014.

DARDOT Pierre, LAVAL Christian, *Communs. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2014.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, « Folio », 1992 [1967].

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 1996.
- DONNAT Olivier, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française, 1996.
- DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1998.
- ESPOSITO Roberto, *Communauté, immunité, biopolitique. Repenser les termes de la politique*, traduit par Bernard Chamayou, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010 [2008].
- FLICHY Patrice, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2010.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001 [1994], p. 817-849.
- FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes » (1977), *Dits et Écrits*, tome III, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001 [1994], p. 237-253.
- GARCIA Tristan, *Nous*, Paris, Grasset, 2016.
- GIRAL Marie, *Les Adolescents. Enquête sur les nouveaux comportements de la génération Casimir*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2002.
- HARDT Michael, NEGRI Toni, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, trad. Nicolas Guilhot, Paris, La Découverte, 2004.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « Points », 2012 [2003].
- KEUCHEYAN Razmig, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, La Découverte/Poche, 2017 [2013].
- LAHIRE Bernard, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Pluriel, 2011 [2001].
- LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, « Poche », 2006 [2004].
- LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1983.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1979.
- LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, « Débats », 1986.
- MACE Marielle (dir.), « Nous », *Critique*, n°841-842, 2017.
- MANIGLIER Patrice (dir.), « Dossier : Nuit Debout et notre monde », *Les Temps Modernes*, Paris, Gallimard, n°691, novembre-décembre 2016.
- MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, « La République des Idées », 2002.
- MOLES Abraham, « Qu'est-ce que le Kitsch ? », *Communication et langages*, n°9, 1971, p. 74-87.
- MOLES Abraham, *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.
- NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, « Détroits », 2004 [1986].

OUELLET Pierre (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Trait d'union, « Le soi et l'autre », 2002.

PATUREAU Frédérique, *Les Pratiques culturelles des jeunes. Les 15-24 ans à partir des enquêtes sur les Pratiques culturelles des Français*, Paris, La Documentation française, 1992.

RANCIERE Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.^[1]_[SEP]

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.^[1]_[SEP]

RANCIERE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2004 [1998].

RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

SALMON Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, « Poche », 2008 [2007].

SENNETT Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2010.

STIEGLER Bernard, « Le temps de l'amatorat »,^[1]_[SEP] *Alliage*, n°69, octobre 2011, <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3272> [consulté le 12 juillet 2018].

V. DICTIONNAIRES

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2004 [2002].

DE BEAUMARCHAIS Jean-Pierre, COUTY Daniel, REY Alain (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984, 3 tomes.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012 [1992], 3 tomes.

VAN GORP Hendrik, DELABASTITA Dirk, D'HULST Lieven (et al.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques », 2005.

INDEX

L'index recense les principaux noms d'auteurs et de critiques cités dans l'ouvrage.

A

ADELY, Emmanuel · 72, 79, 97
ADLER, Aurélie · 1, 9, 16, 22, 24, 30, 95, 116, 125, 157, 165, 175, 191, 200, 215, 219, 233, 269, 275, 293, 324, 328-329, 334, 339, 341, 343, 346-347, 353-354, 361, 367, 371, 382-383, 385, 389, 393, 399, 402, 404, 414, 428, 431-432, 459, 460-462, 522
AGAMBEN, Giorgio · 15, 35-36, 85, 89, 161, 172, 235, 271-273, 380, 464, 474, 537-538

B

BARTHES, Roland · 187, 247-248, 250, 277, 292, 298-299, 382, 390, 409, 464, 474
BEGAUDEAU, François · 10, 30-33, 56-57, 61, 63-66, 69-70, 73-74, 76, 79, 81-84, 87, 104-105, 113-115, 124, 126, 133, 159, 182-183, 200, 205-207, 215-216, 222-223, 232-235, 237-243, 246, 248, 251, 254, 258-260, 270, 275, 282, 289, 292-295, 299-301, 341-343, 345-347, 353-354, 366-367, 400-401, 406-412, 417-419, 421, 427-428, 430-432, 440-441, 446, 451-452, 454, 456-457, 459-461, 483, 491, 496, 499, 518, 529, 533, 551, 571, 575
BEGOUT, Bruce · 31-32, 55, 63, 70, 89, 94, 96, 109, 112, 290-291, 293, 341, 345, 406, 452, 459, 525, 533, 552, 562, 564, 570, 575
BERREE, Maxime · 31, 53, 54, 62, 70, 92, 216, 220, 225, 456, 496, 562, 567, 570, 575, 578
BERTINA, Arno · 22-23, 30-33, 56-57, 61, 63-67, 69-70, 74, 76-77, 81, 83, 94-95, 101, 106, 109-111, 113, 115, 125, 127-128, 130-131, 133, 139, 151, 156-159, 165, 167, 174-175, 179-182, 186, 191, 195, 199-201, 203-208, 211, 213-223, 225, 233, 235, 237, 241-242, 246-247, 249-250, 253, 258-260, 269, 275, 282-293, 299-300, 310, 312, 314, 334, 339, 342-348, 350, 352-355, 360, 363-364, 368-371, 373, 381-387, 389-390, 392-393, 395, 400-408, 421, 423, 428, 430-432, 441, 446, 449, 451, 452, 454, 456-461, 469, 485-486, 488, 496, 516, 521, 543, 547, 549, 575
BESSARD-BANQUY, Olivier · 117, 119-120, 124, 134-135, 138, 179, 209, 472
BLANCHOT, Maurice · 15, 65, 88, 187, 370, 391, 464, 474
BLANCKEMAN, Bruno · 1, 9, 23, 95, 184, 399, 432, 441, 459, 460, 462, 463
BLOOMFIELD, Camille · 21, 35-36, 157, 187, 302, 465, 469
BOURDIEU, Pierre · 35, 45, 101, 103, 116, 118-120, 132, 146, 153, 164, 187-188, 191, 231, 240, 252, 395, 466, 472, 474, 538
BRETON, André · 38, 157, 182, 270, 419

C

CHANGE (Collectif) · 22, 26, 28, 151, 158, 163, 419, 453
CIVICO, Alexandre · 31-32, 58, 74, 78, 91, 100-101, 109, 115, 157-158, 160, 169, 194-195, 208, 214, 233-234, 240, 242, 259, 279, 290, 389, 391, 404, 422, 427, 457, 459, 492, 566
CLARO · 30-33, 54-57, 60, 62-63, 65, 70, 75, 79, 84, 92, 94, 100, 106, 108, 109, 111-116, 122, 124, 133, 137, 140-141, 146, 179, 183, 187, 199, 201-204, 206-208, 211-212, 216-219, 223-225, 241-242, 246-248, 250, 255, 258-259, 269, 284, 287-292, 296, 301, 303-304, 310, 314, 317, 321, 326, 341, 343-387, 405, 451-452, 457-458, 525, 528, 533, 544, 547-549, 551, 562, 564, 567, 569, 571, 576

D

DADA · 151, 157, 163, 225, 469, 530
DEBORD, Guy · 64, 261, 263, 270, 418, 474, 485, 491, 534
DELEUZE, Gilles · 7, 9, 63, 65, 73-74, 88, 134, 161, 165, 169, 179-180, 198-199, 237, 251, 284, 293, 339, 341, 342-344, 353-355, 357, 364, 369, 376, 382-385, 391-392, 395, 417, 424, 428, 446, 474, 485, 492, 500, 504, 517, 520, 570, 576
DEMANZE, Laurent · 1, 9, 16, 24, 67, 82, 100, 127, 156, 165, 180, 182, 223, 236, 260, 277-278, 280, 286-288, 293, 295-297, 299, 302, 309, 339, 368, 381, 385, 387, 460-463, 465

E

ÉNARD, Mathias · 3, 30-33, 53, 56, 63, 65-66, 70, 72, 74, 83, 88, 92, 94, 100-101, 104-106, 111-112, 114-115, 120, 139, 142, 144-146, 159, 166, 176, 178, 200, 203-204, 206, 212, 216-221, 223-224, 236, 250, 278, 284, 289, 290-292, 303-304, 316, 317, 320, 324, 326, 328, 331, 333, 335, 344-346, 388, 390, 392, 394, 405-406, 409, 412-414, 421-422, 448, 451, 453, 457-459, 461, 519, 534, 569, 576, 577

F

FERRARI, Jérôme · 140, 216, 311, 320, 556, 567, 569
FOREST, Philippe · 13, 154-155, 184, 420, 422, 449, 463, 469
FOUCAULT, Michel · 35, 63, 110, 187, 236-237, 293, 319, 322, 341, 343, 349, 382, 385-386, 390, 391, 395, 475, 484-485

G

GAUDY, Hélène · 30-33, 58, 72, 75-76, 78, 83-84, 91, 93-95, 97, 100, 106, 109, 111, 115-116, 140, 158, 160, 169, 186, 194-199, 203, 207-208, 212, 214, 216-217, 234, 260, 279, 282, 289-290, 296, 304, 312-315, 319, 323, 345, 389, 391, 446, 448, 451, 453, 456-457, 508, 531, 549, 552, 554, 565, 566, 569, 573, 576
 GENERAL INSTIN · 22, 226, 383, 447, 453, 471
 GLINOER, Anthony · 20-22, 24, 28, 42, 156-157, 192-194, 200, 204-206, 221, 446, 468-471

H

HARTOG, François · 185, 398, 430, 475
 HOUELLEBECQ, Michel · 18-19, 39, 413, 460, 550

K

KERANGAL, Maylis de · 3, 23, 30-33, 72, 75-76, 79, 83, 93-95, 98, 100-101, 104-106, 111, 114-115, 120-121, 124-125, 128-134, 136-137, 159, 166-167, 194-196, 198, 201, 206-207, 211-212, 216-219, 222, 232-233, 235, 238, 241-246, 249, 255-260, 278-280, 282-285, 287-290, 293, 296, 313-316, 321, 323-324, 326-329, 333, 335, 341, 343-345, 381-382, 390, 402-403, 405-407, 409, 414-415, 422, 448, 451, 453, 457-458, 461, 469, 494, 510-511, 518, 531, 549, 576-577

L

LACROIX, Michel · 24, 28, 42, 44, 192, 221, 469
 LAHIRE, Bernard · 231, 234, 240, 252, 267, 382, 467, 475
 LARNAUDIE, Mathieu · 22, 30-33, 55-56, 58, 63-65, 67-72, 74-78, 81-82, 84-85, 88, 90-95, 99, 106, 108-109, 115-116, 140-141, 151, 157-162, 165-167, 169-177, 179-180, 182-183, 187, 191, 194-195, 197, 199-207, 211-217, 219-220, 222-225, 233-235, 237, 260, 269-273, 275, 278-283, 287-288, 290-293, 296, 300, 303, 307-310, 312, 317, 319, 322, 334, 342-344, 346-347, 353, 367, 371, 381-383, 385-389, 391-393, 395, 400, 405-406, 416-418, 420, 423-430, 432, 435-436, 438, 442-443, 446, 449, 451, 453, 457-461, 485, 512-513, 521, 524, 543, 547, 549, 551, 556, 569, 576-578
 LEGRAND, Stéphane · 32, 34, 63, 72, 83, 88, 91, 93, 94, 109, 112, 183, 205, 213, 236, 242, 255, 290, 293, 341, 343, 345, 381, 405-406, 418, 448, 451, 453, 459, 552, 577
 LYOTARD, Jean-François · 16-17, 397-398, 436, 475

M

MAURER, Benoît · 31-32, 53-54, 70, 75, 496, 524, 552, 562, 567
 MEIZOZ, Jérôme · 1, 3, 9, 39-43, 45, 116, 178, 215, 302, 334, 399, 448, 464, 467

N

NANCY, Jean-Luc · 15, 54, 233, 339, 464, 475, 562
 NOUVEAU ROMAN · 13, 89, 103, 119, 122, 142, 147, 157, 160, 163, 165, 171, 178, 265, 272, 303, 407, 455, 468, 470, 534

O

OuLiPo · 21, 35-36, 157, 163, 187, 225, 282-383, 469

P

PERPENDICULAIRE · 18-19, 56, 59, 67-68, 85-86, 165, 168, 169, 454, 525-526, 557
 PIREYRE, Emmanuelle · 80, 97, 307, 308, 455

Q

QUIGNARD, Pascal · 9, 66, 168, 178, 236, 277, 351, 462
 QUINTANE, Nathalie · 26-27, 493

R

RABATE, Dominique · 23, 130, 348, 351, 359, 363-364, 370-371, 373, 379-380, 398, 462-464, 473
 RANCIERE, Jacques · 85, 161, 195, 224, 236-237, 299, 339, 341, 346, 360, 382, 417, 428, 476, 484-485, 500, 504, 517, 552
 RICHARD, Nicolas · 31-32, 62, 72, 82-84, 91-92, 108-109, 112, 136, 158, 179, 196, 198, 201-202, 207, 211, 253, 260, 290, 313, 329, 345, 347, 405, 415, 453, 466, 476, 528, 542-543, 545, 552, 564, 567, 570, 573, 577
 ROBBE-GRILLET, Alain · 13, 89, 157, 160, 163, 172, 175, 407
 ROHE, Oliver · 30-33, 53-56, 64-66, 70-72, 75-76, 81-82, 84, 88, 95, 101, 106, 109, 112-113, 115, 151, 159, 167, 179, 198, 200-203, 205-207, 211, 214-218, 220, 222-225, 238-239, 241, 243, 251, 258, 260, 277, 279, 282-284, 286-288, 290, 293, 296, 299-300, 303-304, 307, 310-312, 314, 339, 343-347, 364-372, 374-376, 378, 380-383, 387, 390, 395, 400-403, 405-406, 417, 421-422, 428, 430-432, 441-442, 447, 449, 451-454, 456, 458-460, 496, 524, 547-548, 550, 562, 577
 ROSENTHAL, Olivia · 72, 97, 125, 129, 133, 202, 210, 257, 294, 308, 395, 463, 577
 RUFFEL, Lionel · 27, 87, 184, 202, 210, 257, 302-304, 316-317, 406, 422, 463, 465

S

SAINT-AMAND, Denis · 9, 21-22, 37-39, 41, 223, 446, 466-468, 470
 SARTRE, Jean-Paul · 157, 397, 399-400, 402, 407-409, 429, 444, 463, 468, 488, 501-502
 SCHMIDT, Jérôme · 31-32, 53-55, 57, 60, 62, 67-68, 70, 72, 75, 77, 84, 91-92, 96, 98-100, 112, 158-161, 166-167, 182-183, 196, 198, 201, 207, 216, 221, 260, 279,

424, 425, 449, 496, 524, 535, 542-543, 562, 575, 577,
578
SEBALD, W. G. · 9, 29, 57, 60, 95, 196-199, 304, 343,
452, 512-513, 515, 517, 532, 551-552, 570, 577
SENGES, Pierre · 67, 72, 79, 125, 127, 133, 156, 165, 180,
182, 223, 236, 260, 277, 280, 296-297, 299, 339, 381,
387, 461, 465, 575
SIMON, Claude · 13, 101, 151, 163, 166, 180-181, 198,
206, 217-218, 280, 284-286, 303-305, 326, 333, 341,
342, 347, 435, 442, 446, 458, 463, 517, 520, 552, 556,
570
SITUATIONNISME · 96, 272, 418-419
SORMAN, Joy · 32, 34, 72-73, 76, 79, 81, 83, 104-105,
113-115, 183, 205, 207, 216, 222, 232-233, 235, 242-
246, 254, 256-258, 260, 270, 282-283, 288, 290, 292-
293, 296, 298, 301, 303, 308-310, 343, 401, 403, 406,
409, 410, 412, 417, 432, 452-453, 456-457, 459, 494,
511-512, 518, 531, 533, 578
SURREALISME · 20, 103, 157, 180, 184, 187, 225, 238,
383, 391, 416, 419, 422, 469, 536

T

TEL QUEL · 13, 22, 26, 78, 103, 142, 154, 157, 158, 165,
178, 180, 182, 184, 416, 419, 420, 422-423, 449, 469,
557

TOMICHE, Anne · 14, 21, 43, 153, 162-163, 172, 186, 225,
423, 470

V

VASSET, Philippe · 72, 79, 86, 97, 304, 308, 345, 461, 570
VIART, Dominique · 15-17, 22-23, 67, 82, 130, 168, 184,
299, 302, 329, 397-399, 407, 435, 444, 461-464, 465,
473

W

WU MING · 21, 226, 447, 453, 471

Z

ZUTIQUE (Cercle) · 38, 225

ANNEXES

ENTRETIENS

Entretien avec François Bégaudeau

Entretien réalisé à Paris le 28 août 2019.

JMB : Quelle est ta formation universitaire ?

FB : De tous les incultes je suis sans doute celui qui a le parcours le plus académique : j'ai fait hypokhâgne, khâgne, licence, mémoire de maîtrise (sur Faulkner), CAPES, agrég, prof au lycée et au collège. Je n'avais pas du tout envie d'embrasser une carrière universitaire.

JMB : Et tu arrives à Paris pour enseigner ?

FB : J'ai commencé par une première année à Angers, dans mon Académie, celle de Nantes. Ensuite j'ai ma première affectation comme titulaire à Dreux. J'y habite deux ans, et puis je me dis qu'habiter à Paris sera moins tristoun. Je l'ai payé avec des trains le matin à six heures. Je fais deux ans comme ça et après je demande mon affectation à Paris même. Je suis muté dans un collège du XIX^e, le collège Mozart qui inspirera le livre *Entre les murs*.

JMB : Comment as-tu été contacté par les incultes ? Quels membres connaissais-tu déjà avant ?

FB : Je sors mon premier roman en septembre 2003, je crois qu'Arno doit sortir un roman en même temps, Oliver sort son premier livre aussi, et là on se croise, on se lit, je crois qu'on s'apprécie. On se voit dans un ou deux festivals littéraires, je me souviens notamment d'un festival à Bron qui est l'événement fondateur. On prolonge la nuit tous les trois, en se marrant beaucoup. À partir de ce moment-là on va commencer à se voir, à boire des coups... C'est Oliver qui nous présente les incultes et me dit « Tiens, tu voudrais pas écrire ? ». De fil en aiguille, je suis devenu membre à part entière. Ça s'est donc fait par l'amitié avec Oliver et Arno, avec qui on va très vite écrire *Une année en France*. C'était un moment où je voyais beaucoup Oliver et Arno, avec beaucoup de discussions très fécondes, et Inculte était le prolongement de ça.

JMB : À propos de ton premier article, « Loto inculte », on a l'impression que tu esquisses déjà ce qu'on pourrait entendre par « inculte » : une déhiérarchisation, un rapport un peu potache aussi. Et dans le numéro trois, tu écris un article qui s'appelle « Nous sommes des

outsiders » où tu declares : « L'immaturation culturelle consiste à ne pas en avoir de culture et à demeurer ainsi délié des chaînes avec lesquelles elle tient prisonniers ses ouailles, comme une chatte empêche sa portée de s'éloigner au-delà du périmètre étroit qui ceint le panier, c'est-à-dire que l'inculture est le meilleur moyen de ne pas se laisser infantiliser, et l'immaturation culturelle l'antidote le plus sûr à l'immaturation tout court ». Je me demandais comment tu t'étais approprié ce nom *inculte* et comment tu le percevais à cette époque-là et encore aujourd'hui ?

FB : Je pense que je n'ai pas beaucoup changé. J'aimais bien cette notion d'inculte, parce que j'étais déjà un très grand lecteur de Rancière à l'époque et puis aussi pour avoir beaucoup zoné dans les milieux de la sous-culture ou de l'inculture ou des contre-cultures, comme le punk rock. D'où le réflexe, devant les hiérarchies culturelles, de ne pas les respecter béatement. Si un groupe comme les Wampas peut être à ce point sous-estimé, alors il est possible que les artistes très estimés soient surestimés. J'aime bien aussi réaffirmer que fondamentalement nous sommes tous incultes. Une croyance répandue veut que quiconque prend la parole comme intellectuel sur la place publique est un sachant. Bon je ne suis pas ignare, je ne renie pas ma culture, mais par rapport à la somme des savoirs disponibles et la somme des objets culturels disponibles, je suis inculte. Je fais beaucoup plus souvent l'expérience de mon ignorance que de mon savoir. Dès lors, je ne parle jamais comme expert de quoi que ce soit, il n'y a jamais d'expertise en culture, il y a des subjectivités plus ou moins informées. Il se trouve que je connais bien Dostoïevski, mais que je ne connais pas du tout tel autre écrivain. Partant de là, n'importe qui peut s'autoriser à parler, du moment qu'il s'astreint à une certaine rigueur. Inversement, il y a aussi cette idée que la culture peut être un piège, un carcan. Le postulat, humaniste disons, que la culture nous libère est à questionner : la culture peut être un carcan, aussi. Il y a tout un tas d'imbéciles qui sont très cultivés. Pour ça l'émission « Radioscopie » avec Foucault est géniale. L'intervieweur, Jacques Chancel, parle en bon humaniste, il n'a pas lu Foucault, il a lu des fiches et il a vaguement lu que Foucault s'intéressait aux savoirs. Donc, évidemment, pour lui, un intellectuel qui parle de savoirs est là pour nous dire à quel point le savoir nous libère et Foucault tout de suite lui répond ce qu'un type comme Chancel, qui a fait ses humanités, ne peut pas comprendre : que les savoirs c'est parfois ce qui nous aliène. J'ajoute que quand tu débarques sur la place publique, sans l'avoir vraiment voulu d'ailleurs, tu peux avoir ce réflexe de protection qui consiste à dire : « Attention, ne croyez pas que je fasse autorité ». Ma potacherie de l'époque envoyait ce message : « Attendez, je suis un rigolo comme tout le monde, ne m'écoutez pas

religieusement ». C'est évidemment aussi un calcul malin pour ne jamais être pris en défaut d'inculture. Alors qu'au fond, on a l'orgueil de tous les jeunes lettrés, on estime qu'on mérite d'être écouté. Il y a deux attitudes bêtes à avoir par rapport aux hiérarchies officielles de la culture : les épouser aveuglément et les contester aveuglément. Il serait idiot de nier le génie de Dostoïevski, sous prétexte qu'il est établi. En revanche il serait idiot d'adhérer sans examen à toute valeur reconnue. Camus, par exemple, est surestimé. C'est une évidence.

JMB : On parlait de Rancière : c'est une figure qui est souvent sollicitée au sein du collectif, par toi notamment, mais aussi par Arno Bertina, Mathieu Larnaudie et d'autres, et on retrouve une dimension politique dans pas mal des œuvres des auteurs d'Inculte et dans les dossiers de la revue aussi (le dossier sur les forces de l'ordre dans le numéro 12, le hors-série sur les élections présidentielles...). Comment tu perçois la dimension politique du collectif ? Est-ce qu'il y en avait une pour toi, dans le discours et dans le fonctionnement même du collectif ?

FB : Ce qui nous unissait, c'est qu'on avait quand même un peu lu et pratiqué quelques auteurs essentiels de la pensée critique, française notamment. Des gens comme Debord, Deleuze, Foucault. Intellectuellement on se situait dans ces eaux-là. Il y avait ce tronc commun intellectuel mais qui laisse planer un certain flou artistique, parce qu'on sait très bien qu'il y a des debordiens de droite, des debordiens anars de droite, des debordiens d'extrême gauche, des debordiens littéraires... Donc nos connivences intellectuelles étaient floues... Après, si on prend la politique par un angle plus prosaïque, celui des positionnements politiques des uns et des autres, on aurait observé des parcours très hétérogènes. J'étais sans doute le plus à gauche au sens strict du terme, je pense que je devais être à peu près le seul à avoir une base classiquement marxiste, à avoir un peu fricoté avec l'extrême-gauche. Inversement des gens comme Mathieu, ou Jérôme *a fortiori*, et même Oliver, n'étaient pas fondamentalement constitués par la politique. Ça tient à des déterminants sociologiques : ils n'étaient pas fils de profs de gauche comme moi, qui par là avais bouffé de la politique matin, midi et soir dès la plus tendre enfance. Mathieu vient d'une certaine bourgeoisie qui produit mécaniquement des rejetons. Arno lui vient plutôt du christianisme, c'est un catho de gauche à la base. Si *Inculte* est une revue politique, ce n'est pas par son contenu, mais par son fonctionnement, très démocratique. Il n'y avait pas de rédac chef, pas de hiérarchie, chacun pouvait prendre la part qu'il voulait dans un numéro donné. On pratiquait le *turnover* non prémédité : machin allait être le chef de chantier sur ce dossier-là et puis truc sur tel autre dossier. Tout ça s'est fait de façon relativement empirique, spontanée, et même à l'arrache. C'est le plus beau de cette période. Le miracle d'arriver à pondre des numéros avec une telle

inorganisation. J'imagine qu'aujourd'hui ça ne se passe plus comme ça à Inculte, ce qui est normal. Là où il y a de la professionnalisation, il y a une répartition des rôles un peu plus affirmée. Parce qu'il ne faut pas oublier qu'on ne se payait pas...

JMB : Tu étais récemment l'invité, avec Arno Bertina, d'un débat autour des Gilets Jaunes, organisé par la Générale. Est-ce que tu attribues un rôle particulier à l'intellectuel vis-à-vis de ces mouvements sociaux-là ?

FB : Non. C'était d'ailleurs un des objets du débat ce jour-là. En tout cas, il est clair qu'un mouvement social n'a pas strictement besoin d'intellectuels pour l'éclairer ou le guider. Sûrement pas. Ce n'est jamais comme ça que ça se passe. Ce n'est pas parce que les gens ont lu Lordon qu'ils se lancent dans un mouvement social. Les Gilets Jaunes se passent très bien d'intellectuels. Inversement, on ne voit pas pourquoi il serait préférable qu'ils s'en passent. En tout cas, si un intellectuel se sent de la sympathie pour le mouvement et qu'il a envie de l'accompagner, le mieux qu'il a à faire c'est de l'accompagner avec ce qu'il sait faire le mieux, à savoir fabriquer des phrases, orales ou écrites. S'agissant des Gilets jaunes, on a vu que certains étaient vraiment en demande de pensée, eh bien l'intellectuel peut fournir ça. J'ai eu des invitations de ce type : des Jaunes m'avaient entendu les soutenir à la radio ou ailleurs, et ils prenaient contact avec moi pour dire : « Tiens, tu ne voudrais pas venir discuter avec nous, on aimerait bien te poser des questions ». Là s'il y a une demande des gens en question, si je peux apporter ma petite pierre à l'édifice de la pensée collective, j'y vais volontiers... Mais quand je vois des mouvements sociaux, mon premier réflexe n'est pas du tout de me demander comment je pourrais les aider intellectuellement, c'est plutôt d'essayer d'y aller en fait, d'aller manifester, d'aller discuter avec les gens, d'aller sur un ou deux ronds-points, quand c'est possible. À nouveau il y a deux positions irrecevables dans cette affaire : le peuple a absolument besoin d'intellectuels / le peuple n'a absolument pas besoin d'intellectuels. D'ailleurs, toute l'histoire du mouvement ouvrier est constituée d'un certain nombre de jonctions entre les intellectuels et les prolos, de prolos qui eux-mêmes accèdent à la pensée, d'intellos qui mettent la main à la pâte, et par exemple s'établissent en usine. J'entendais Lordon récemment répondre à la question qu'on lui posait pour la trois millième fois, à savoir : « Qu'est-ce que vous pouvez faire pour le mouvement social ? » et, à chaque fois, il dit « Mais rien, ce n'est pas à moi de le faire, c'est au mouvement social lui-même de se faire... ». Il complétait en disant en substance : « Il faut assumer le fait que le champ intellectuel, le champ académique, a ses effets propres qui ne concernent que lui ». Alors, évidemment, on peut crier contre ça, dire que les intellectuels évoluent en vase clos. Mais

Lordon dit « Bah oui mais désolé, quand on sort un bouquin de philo, globalement, il n'a d'effet que dans le champ de la philosophie ». Alors peut-être que par capillarité et par des effets étranges de circulation, ce qui se joue dans le champ de la philosophie peut irriguer le dehors. Ça arrive tout le temps en fait, mais ce n'est pas parce qu'il n'y aurait pas d'irrigation dans le champ social que ça délégitime les travaux de philosophie. Le mieux en tout cas est que chacun cultive sa puissance. J'essaie d'être là où je me sens puissant, peut-être que je me trompe sur ma puissance mais je crois que je ne sais rien faire de mieux que des phrases. Ça me semble un programme juste et sain que chacun essaie de produire de l'émancipation dans son champ. Beaucoup disent « Ah les intellos vous intervenez peu, vous n'intervenez plus » et moi je leur dis « Mais d'abord vous vous trompez, il y a plein d'intellos qui ne cessent d'intervenir. Mais à chaque fois que vous me sollicitez, ce n'est pas en tant qu'intellectuel que vous me sollicitez, pour produire du concept ou de la littérature, vous nous sollicitez en tant que figures légitimes pour dire de façon un peu plus déplié ce que vous dites déjà ». C'est-à-dire que quand on me sollicite pour aller soutenir le mouvement contre la vente des aéroports de Paris, on ne me demande pas de faire « aéroport de Paris + Dostoïevski + Nietzsche », non, on me demande d'ajouter ma voix à un texte déjà formé : « Je soutiens le mouvement contre la privatisation, etc. ». Je le fais très volontiers, mais il ne faut pas se méprendre sur la nature de cette intervention. À ce moment-là je ne parle plus du tout en tant qu'intellectuel, je parle en tant que personne publique, qui a donc un capital notoriété dont le mouvement a envie de s'augmenter. Si Lordon, à Nuit Debout, commence une analyse de *L'Éthique* de Spinoza, on lui dira : « de quoi tu causes là ? ». Il n'y a que BHL et quelques occupants permanents des plateaux de télé pour croire que, s'exprimant ainsi, ils s'expriment en intellectuels. Il faut dire que leur pensée est si pauvre qu'elle ne vaut pas mieux que les formules de plateaux. « Attention Poutine est méchant », c'est le cœur de la pensée de BHL, et ça peut se dire sur BFM. Ou : « les Gilets jaunes sont antisémites ». Ou comme récemment : « déboulonner les statues est fasciste ». Merci Bernard, il fallait que ce fût dit.

JMB : Est-ce que tu pourrais revenir justement sur l'expérience d'*Une année en France* qui est également liée aux mouvements sociaux ?

FB : Il y a une nuit fondatrice. On doit être en février 2005 et le référendum bat son plein. Nous on y va à notre tour, comme beaucoup de tablées à l'époque : on se retrouve au café la nuit et on discute de ça pendant six, sept heures en buvant des bières. C'était passionnant ce débat, parce qu'on voyait bien que ça n'arrêtait pas de circuler entre nous, le non, le oui, le oui, le non. Est alors née l'idée de prolonger cette discussion en livre et de rendre compte de

notre indécidabilité par rapport à la façon dont les termes du débat étaient posés. Et puis les mois passant, on s'est dit qu'il serait pertinent de faire dialoguer ensemble trois crises : ce référendum, les « émeutes » de banlieue survenues six mois après, le mouvement anti-CPE au printemps 2006. Le livre s'est écrit un peu à la inculte, c'est-à-dire de façon joyeusement dilettante, chacun apportait des fragments au gré de ses caprices : « Tiens, moi j'irais bien me balader là-bas », Arno disant « je voudrais bien interroger une copine à moi qui est bibliothécaire en Seine Saint-Denis », moi disant « je vais raconter un souvenir de manifestation avec des élèves », des fragments narratifs se mêlant à des hypothèses plus théoriques, qui à mon avis n'étaient pas le meilleur du livre. Ce livre est sans doute un peu approximatif politiquement, mais c'est un bel objet littéraire. Que peuvent faire des écrivains avec le réel politique ? Ce livre : du fragment, du récit, et même de la fiction. Cette forme littéraire a décontenancé à sa sortie, les journalistes auraient attendu un essai, vertébré autour d'idées claires et vendables : « Voilà ce qu'on pense du référendum, en fait on est pour le oui, ou on est pour le non, parce qu'on est de gauche, on trouve que vraiment les émeutes c'était super et que Sarkozy est une maladie ». La littérature ne donne pas là-dedans. Ses errances volontaires ne sont pas monnayables dans le champ médiatique. La littérature, c'est le tremblement du sens, et le débat médiatique veut du sens. L'usage politique de la littérature ne peut être qu'indirect, de biais. Parce qu'elle avance en crabe.

JMB : Dernière question sur la politique, à propos d'un texte que tu avais écrit dans les *Devenirs du roman*, où tu dénonçais ce que tu appelais « l'engageophobie » des écrivains contemporains. On a l'impression que tu réhabilites un peu la figure sartrienne, qui est aujourd'hui beaucoup décriée. C'est une figure qui est aussi présente chez d'autres membres du collectif, notamment chez Arno Bertina. Et je me demandais de quoi tu avais hérité chez Jean-Paul Sartre et comment cette référence circulait au sein du collectif et de vos discussions.

FB : Parmi nous, Sartre n'était pas central du tout. Personnellement je l'ai beaucoup lu adolescent, *La Nausée*, *Les Mots*, *Les Mains sales*, ça m'a marqué. Il était au croisement d'à peu près tout ce qui m'intéressait alors : le marxisme, la philo, la littérature, le théâtre. Quand avec le grand reflux libéral bourgeois des années 80-90 on a commencé à solder le moment radical de la pensée française des années 50-60-70, Sartre a été le premier à être mis dans la charrette. Dans ce texte je ne faisais que partir de sa pensée élémentaire : l'art n'a pas à vouloir s'engager, il l'est toujours-déjà, indépendamment de l'intention de l'artiste. Comme l'a rappelé Lagasnerie récemment, la différence n'est pas du tout entre engagés et non-engagés, il y a ceux qui le savent et l'assument et ceux qui ne le savent pas et se piquent de

non-engagement, alors qu'en fait ils le sont. Il y a une certaine littérature qu'on considère et qui se considère comme non-engagée et qui en fait prend position dans le champ des idées, dans le champ des discours. L'art pour l'art, ça n'existe pas. L'art propose une découpe du réel, et c'est aussi ce que la politique propose, en cela l'art est toujours politique sans le savoir - ou en le sachant. Si un roman raconte qu'un personnage accède à la « résilience » en repassant par un souvenir d'enfance, il reproduit une trame majoritaire, imposée par la vulgate psy, par là il déconnecte la détermination psy-familiale de la détermination sociale, ce qui est une réfutation objective de la sociologie et du marxisme. En somme sous couvert de non-engagement, on a une déclaration de guerre au paradigme social. Dans mon souvenir, mon texte intuitait ce que j'allais beaucoup développer par la suite au point de l'installer au centre de ma critique de la bourgeoisie, à savoir qu'il y a là au travail, non seulement un refus d'une appréhension sociale du réel, mais du réel tout court. Ceux qui se piquent de non-engagement sont bien des nihilistes, mais pas du tout dans le sens qu'ils imaginent. Le refus auto-satisfait de l'engagement est donc le faux-nez d'un refus de certaines causes, à l'exclusion d'autres. On voit ainsi parfois des non-engagés revendiqués s'engager pour une cause humanitaire, pour les femmes opprimées de Kaboul. Que leur arrive-t-il ? Se sont-ils convertis à l'engagement ? Il leur arrive juste que cette cause-là leur semble défendable, et absolument irréprochable dans les coordonnées de la démocratie libérale.

JMB : Et tu penses que le champ a évolué là-dessus, sur le rapport à l'engagement, à la littérature ?

FB : Je précise d'abord qu'il n'y a rien de pire qu'une œuvre sur laquelle on rabat des options politiques, et a fortiori militantes. L'art engagé ne veut pas dire art militant. Si l'art est toujours déjà-engagé, alors précisément il est inutile de forcer son contenu politique (c'est ce forçage qui caractérise l'art militant) : ça viendra tout seul. Que l'art suive sa pente et il rencontrera la politique, parce qu'il rencontrera le réel - je défie quiconque d'écrire un roman de trois cents pages sans qu'il n'y ait à un moment quelque chose de l'ordre du réel qui rentre. La politique viendra se déposer dans le livre parce que du réel viendra s'y déposer. Si les choses ont évolué cette dernière décennie, c'est dans le sens où le mot *politique* est revenu en grâce, et que désormais beaucoup d'artistes l'affichent. Dans *Contre un théâtre politique*, Olivier Neveux, critique de théâtre et membre du NPA, observe qu'il y a quinze ans, il fallait vraiment qu'il cherche pour trouver une pièce qui s'affiche comme politique, et qu'aujourd'hui c'est le contraire : chacun affiche politique comme un argument en faveur de l'œuvre. Bonne nouvelle ? La politique aurait gagné ? Elle aurait complètement investi le

champ de l'art ? Non. Ceux qui aujourd'hui brandissent le terme *politique* croient en faire et n'en font pas. Croyant faire de la politique, ils font de la morale, ils font du prêchi-prêcha universaliste, républicain, et au fond indéfectiblement centriste. Ce que tous ces gens ont de nouveau assigné à l'art, c'est le pire du branchement entre politique et art : le didactisme éducatif, l'art comme vecteur d'éducation républicaine. Alors que l'art c'est au contraire la déstructuration, la déconstruction, le dérèglement, la déséducation (c'est l'oubli du savoir et non le savoir)... L'art ne peut pas être édifiant. Et pourtant les œuvres édifiantes se multiplient, version développement personnel (Comment je me suis reconstruit après une enfance incestueuse) ou version sociétale (comment je me suis reconstruit après une enfance en Turquie sous le joug de mes frères). Le cinéma déverse chaque année des litres et des litres de cette soupe.

JMB : À côté de ton statut de romancier, tu es identifié médiatiquement comme un polémiste aussi. J'ai l'impression que dans la revue il y a déjà un peu un laboratoire de ce type d'écriture ou de cette posture-là, je pense par exemple à un article que tu avais écrit, qui s'appelait « Nos néo-cons à nous », dans le hors-série sur la présidentielle. Tu y analyses les contradictions des intellectuels médiatiques, avec quelques attaques *ad hominem* : Pascal Bruckner par exemple devient « un turfiste confirmé », André Glucksmann « l'ami Glu-glu », ou Alain Minc « le toutou à Péresse ». Je me demandais : quel rapport as-tu à ce type d'écriture, à la polémique, au pamphlet, et comment en joues-tu aussi médiatiquement ou pas ?

FB : Je vais bien distinguer l'écrit et les prestations médiatiques, parce que quand tu viens de me citer ça, ça me fait mal aux oreilles, écrire des trucs comme le « toutou à Péresse » - au point que je doute d'être l'auteur de cette pique. C'est l'écriture pamphlétaire telle que je la déteste. En tout cas tu ne trouveras pas de cette facture dans mes livres, y compris *Histoire de ta bêtise*, qui passe pour un pamphlet et n'en est pas. Le pamphlet ce n'est pas la radicalité - au contraire je pense qu'un contenu fiévreux doit s'énoncer froidement. Le pamphlet c'est un style, et ce style n'est pas le mien. J'ai toujours détesté, dans la tradition pamphlétaire française, ce côté « Je me paie de bons mots sur la bête ». Tradition droitière, d'ailleurs. Sur les prestations médiatiques, polémiste est un terme qui ne veut rien dire. Ou alors entendu comme fonction sociale, comme profession presque. Les polémistes sont des gens qui passent leur temps à débattre en plateau ou sur Twitter. C'est vraiment leur raison sociale d'être, polémistes, on ne les connaît d'ailleurs que pour ça, on ne les lit plus - si jamais ils écrivent encore, en général ils y renoncent vite (pourquoi Raphaël Enthoven s'emmerderait à écrire de

mauvais livres scolaires que personne ne lit ? Son activité de Twittos et d'éditorialiste de plateau est beaucoup plus lucrative). Dans ma vie publique, le seul moment où j'ai donné là-dedans, c'est les deux années de « On refait le monde ». Là oui, quand j'y allais une fois par mois, entre deux séances d'écriture, j'apparaissais socialement comme le gars qui allait s'engueuler avec Alain Duhamel, sur le dernier fait d'armes de Sarkozy. C'est quantité négligeable dans l'ensemble de mes productions, et il me semble que ma biblio témoigne au moins du fait que j'ai dû passer 90 % de temps à écrire ces vingt dernières années. Je ne suis pas polémiste, je suis écrivain, c'est factuel. Il se trouve qu'accessoirement je suis de gauche radicale. Partant, quand il m'arrive d'être invité (et non pas chroniqueur) sur un plateau, j'ai souvent affaire à des contradicteurs. Moi je m'en passerais bien. Je préférerais mille fois avoir le plateau pour moi et qu'on parle de Proust ou du Christ pendant une heure. À défaut, je fais toujours attention d'être invité pour un travail que j'ai fait, sachant bien que souvent ce n'est pas sur ça qu'on me lancera. En fait tout vient de la radicale inversion des proportions inhérente à la sphère médiatique et sa duplication sur Internet. Quatre minutes de télé relayées par Youtube vont être quatre cents fois plus visibles que quatre mille heures d'écriture. Il faut en accepter le principe, sagement. Je suis juste un peu nerveux avec les gens qui, prétendument littéraires et à même de se fier aux écrits, passent désormais l'essentiel de leur temps à consommer de la vidéo.

JMB : On l'a dit, ton premier article dans *Inculte* porte sur le football, tout comme ton premier roman, *Jouer juste*. Il y aura par la suite un hors-série sur la Coupe du Monde de 2006. Je me demandais ce que le football t'avait apporté esthétiquement ou philosophiquement et la place qu'il occupait au sein du collectif.

FB : J'ai rencontré tous ces gens dans la continuité de mon premier livre, qui avait eu un succès critique. Donc l'étiquette *football* m'a été beaucoup accolée, je ne peux pas le nier, même si *Jouer juste* n'était pas à proprement parler un livre sur le foot, plutôt un livre sur le champ amoureux. C'est eux qui m'ont demandé d'écrire le premier texte, c'est eux qui m'ont suggéré le thème en disant « Bégaudeau = foot, on va lui faire faire ça », donc je le fais. D'ailleurs, de moi-même, par la suite, je n'ai rien commis sur le foot. Plus généralement, il se trouve que Mathieu était fan de foot, Oliver aussi, Arno regardait ça de loin, mais quand même, je crois que Jérôme était très foot aussi, et qu'on s'autorisait ce qu'une revue de jeunes intellectuels de 1984 n'aurait pas osé faire ou pu faire - car il y avait moins d'intellos fans de foot dans les années 70 : assumer ce qui nous forgeait, et donc autant le foot et le rock que Debord et Picasso... Le numéro sur la Coupe du Monde est né de ça. On en parlait, on rigolait

beaucoup avec Mathieu sur le foot, on se remémorait des vieux joueurs qu'on avait aimés. On s'est dit « Allons-y gaiement, on peut faire un matériau littéraire avec le foot ». En quoi on s'inscrit dans un mouvement général que j'appelle pop. À l'époque on va voir arriver dans le champ littéraire et dans le champ de la philosophie tout un tas d'objets impurs : c'est le moment où Elie During, qui était normalien, dirige un livre sur Matrix où écrivent des jeunes types très pointus, mais qui, dans la continuité d'un Deleuze parlant de Benny Hill ou de McEnroe, s'emparaient de tout un tas d'objets de la culture dite non-légitime. Nous, on l'a fait avec le foot, peut-être avec d'autres objets d'ailleurs aussi, je ne me souviens plus. De ce point de vue-là, on était tout à fait des jeunes gens de notre temps, et partie prenante du moment dialectique où c'est devenu possible, où ces objets ont été légitimés dans le champ intellectuel.

JMB : Une question qui est analogue, sur le rock : ça passe moins par la revue que par la collection Naïve Sessions, à laquelle tu as participé en premier je crois avant que d'autres membres d'Inculte n'y participent.

FB : Le fait même qu'Alexandre Civico, en partenariat avec Sophie Giraud, ait l'idée de cette collection, demandant à des écrivains de s'emparer d'un mythe du rock au sens large et d'en faire un livre, s'inscrit dans le moment intellectuel que je viens de décrire. Ces éditeurs savaient pouvoir compter sur une génération dont le rock était le socle commun. Les éditeurs viennent d'abord me voir, parce que j'ai parlé de rock publiquement. Donc je fais mon livre sur Mick Jagger, qui est le premier de la collection avec un autre livre d'une écrivaine qui s'appelle Anna Rozen et ensuite j'envoie les éditeurs vers Arno et Oliver. Maylis, il me semble aussi que c'est moi qui la présente à Sophie Giraud. C'est de loin moi qui avais le rapport le plus fort au rock : j'en avais fait, le rock m'a beaucoup constitué, c'est assez central chez moi. Oliver par exemple s'est porté sur Bowie, qui n'est pas finalement une figure rock, qui est une figure de dandy, une figure d'esthète, qui d'ailleurs se réfère, c'est tout le livre d'Oliver, à Oscar Wilde au même titre qu'à Chuck Berry. Oliver n'était pas rock, mais il avait trouvé dans la pop music tout un tas de figures dans lesquelles il pouvait plaquer ses schèmes esthétiques ou ses marottes. En fait nous avons tous un rapport, non au rock, mais à la pop music entendue au sens large.

JMB : On arrive au numéro fatal sur la poésie contemporaine, avec ton texte sur les *Élégies* d'Emmanuel Hocquard, qui est mal reçu par les autres membres du comité. Je me demandais si tu pouvais revenir un peu là-dessus, et aussi s'il ne se jouait pas, à cette occasion, un désaccord profond sur le sens qu'on pouvait attribuer à *inculte*. J'ai l'impression que de ta

part, c'était une façon de réaffirmer cette déhiérarchisation, quitte à assumer un part de négativité en démontant certaines références légitimes, et de l'autre côté un geste plus amateur revendiqué par les autres, un geste autodidacte, assez précautionneux de leur part.

FB : Si je repense à cette histoire, je dirais que j'avais un peu raison et que Mathieu – c'est surtout lui qui avait tiqué, il était le chef de chantier de ce numéro et il a un rapport assez fort à la poésie contemporaine - avait beaucoup raison. J'avais un peu raison sur un truc : la lecture qu'on proposait de ces auteurs-là devait pouvoir s'avérer critique, et c'est ce que j'ai fait avec Hocquard. Où Mathieu avait beaucoup raison, c'est que j'étais allé trop loin dans la critique, dans un esprit iconoclaste bidon et déplacé. Je pense que je mesurais mal, à ce moment-là, le rapport de force réel qui existait dans le champ littéraire. Je pensais, bêtement (on est en 2008, ça fait cinq ans à peine que je suis dans le bousin), que le bastion de la poésie contemporaine était fort et qu'à ce titre-là il était pertinent de le faire vaciller le temps d'un texte. Or personne ne lit de poésie contemporaine. De la même façon, il m'est arrivé d'ironiser sur la place démesurée qu'occupe la littérature en France, et c'était oublier qu'au fond très peu de gens la pratiquent réellement. La littérature est en phase de devenir ce que Nathalie Quintane a appelé récemment dans un texte : une niche. Si le marxisme est l'art d'évaluer le rapport des forces, je me suis alors montré un piètre marxiste, même si mon texte rendait compte d'une irritation authentique devant un certain maniérisme poétique. Il n'y a pas eu de grande scène de ménage : il y a un échange de mails un peu rude avec Mathieu et puis des mots un peu secs au café, mais pas du tout d'engueulade caractérisée. Mon départ d'Inculte peu après avait d'autres raisons. Un Inculte (qui?) a pu dire au *Nouvel Obs* que j'étais parti parce que j'avais « changé d'échelle ». Comprenez : « François, maintenant qu'il a une palme d'or, il se fout d'écrire bénévolement dans une revue minoritaire ». Ça c'était bien dégueulasse, et bien inexact. Au même moment, je tournais un documentaire à Montreuil avec mes amis du collectif Othon, documentaire qui ne sera jamais distribué, entre autres activités minoritaires. La vraie raison, c'est que je commençais à multiplier les activités, j'écrivais de la critique littéraire, de cinéma, j'écrivais beaucoup de livres, j'avais des commandes, je faisais donc aussi des films avec mes copains du collectif Othon, etc. Je devais donc abandonner une de ces cordes. Pourquoi est-ce tombé sur Inculte ? Parce que ce collectif m'était beaucoup moins précieux que le collectif Othon. Je n'avais pas d'affinités profondes avec les incultes, et surtout pas d'affinités politiques. Je voyais bien qu'avec Mathieu et Jérôme, et puis quelques-uns de leurs satellites, on n'avait tellement pas la même vie, on n'était pas fabriqués pareil. Eux étaient des sortes de dandys. Fondamentalement, Oliver que

j'aime beaucoup est un dandy aussi. Le type dont j'étais le plus proche, humainement et politiquement, c'est Arno. D'ailleurs c'est le seul avec qui j'ai gardé un peu contact. Et puis le fait qu'on ne se parle pas vraiment de nos écrits respectifs m'agaçait. C'est quoi ces amitiés littéraires où quand on sort des livres on n'en parle pas ? En toutes choses ce qui m'intéresse c'est le contenu réel, la consistance des choses. Nous étions un contenant sans contenu.

JMB : Dans une interview, tu revenais sur l'analyse que tu fais des groupes littéraires et tu pointais du doigt cette question de la rivalité, tu déclarais : « Une amitié entre écrivains est difficile, ça ne tient que dans la mesure où ils sont dans une alliance objective contre les autres, dès que l'un d'entre eux a du succès ça ne tient plus, c'est catastrophique ».

FB : Oui oui, de fait, c'est quand même un peu ce qui s'est passé, en tout cas ça coïncide dans le temps. Pour que ça tienne, une amitié entre écrivains, il faut vraiment avoir un ciment, des affinités très puissantes et sans doute pré-littéraires. Pourquoi moi ça a toujours tenu avec Joy Sorman ? Pourquoi on est les meilleurs amis du monde encore maintenant ? C'est parce qu'on s'est connus avant, et puis sans doute aussi parce qu'on a tellement d'affects communs qu'on est toujours heureux du talent de l'autre. Le talent de Joy m'augmente moi-même, j'en suis presque fier pour moi-même, son talent m'a l'air d'être le mien. C'est comme ça que ça marche en fait, c'est comme ça que ça peut devenir possible une amitié entre écrivains, qui sont objectivement en situation de concurrence symbolique et économique. En plus c'est vrai que ces rivalités ont été très largement aiguës par la paupérisation du milieu, comme je le disais dans *La Politesse* : « Sur le radeau de la Méduse, le premier réflexe c'est le cannibalisme ». La littérature est en train de se paupériser, elle a une valeur marchande pratiquement ridicule, donc les places sont chères, ça n'a pas calmé les classiques rivalités littéraires. Je me suis fait très peu d'amitiés dans ce milieu. Très vite, il y a des choses qui s'enclenchent, c'est compliqué de trouver des interlocuteurs écrivains. Arno a une espèce de bonté en lui qui permet ça. Arno ne m'a jamais fait l'effet d'avoir de la jalousie vis-à-vis du talent des autres, c'est peut-être ce côté catholique, il y a une certaine sainteté d'Arno qui lui a épargné ça. Je pense qu'il est traversé par ailleurs d'affects comme tout le monde, il a des jalousies, des amertumes, des ressentiments, il aimerait bien avoir plus de succès. Mais en tout cas moi je n'ai jamais ressenti d'Arno à moi quelque jalousie que ce soit.

JMB : C'est toi qui vas introduire Joy Sorman et Maylis de Kerangal auprès du collectif.

FB : Oui parce que j'avais un tropisme féministe déjà très fort. À l'époque, c'était devenu presque mon sujet numéro 1, ça va apparaître dans certains bouquins et dans certains dossiers

d'*Inculte*. De la même façon que depuis que j'enseignais en banlieue me frappait toujours quand je débarquais dans une assemblée purement blanche le fait qu'elle soit blanche, la grille de genre était très présente chez moi dès cette époque. Il m'apparaissait donc d'évidence que la geste d'une bande de littéraires était une variation sur le vieux motif de la bande de garçons, et ça m'emmerdait. Tout de suite, j'ai eu envie de féminiser le groupe, et donc j'ai proposé à Maylis et Joy d'écrire, ce qui en matière de recrue féminine est un peu le top (il ne manquait plus que Gaëlle Bantegnie et Kim Shattuck). Les autres n'avaient pas pensé à une telle démarche, mais ils ont été ravis de cet apport. C'est avec cet effectif que la meilleure année de la revue a été possible.

Entretien avec Arno Bertina

Entretien réalisé à Paris le 12 avril 2018.

JMB : Comment as-tu rencontré les membres du collectif ?

AB : Au tout début d'Inculte, le collectif n'existe pas en tant que tel. On se connaît très peu, on balbutie l'amitié et le projet d'Inculte. Je rencontre Oliver à la rentrée 2003. Mon deuxième livre paraissait, au même moment que son premier. Lui a rencontré François Bégaudeau quelques temps plus tôt, et de mon côté je connais Mathias Énard. Un soir nous dinons ensemble, tous les quatre, et je peux dire que c'est un de mes meilleurs souvenirs lié à l'amitié. Nous rions toute la soirée, c'est magnifique. Mais on se connaît encore très peu. Au printemps je pars pour la Villa Médicis, et c'est à ce moment-là que le projet de revue se forme, autour de Jérôme Schmidt, Oliver Rohe, Benoit Maurer et Maxime Berrée, qui sortent de *Chronic'art* et décident de se lancer dans une nouvelle aventure. Chacun se tourne vers ses potes, Oliver nous propose de participer au projet. J'avais beaucoup écrit en revue entre 1995 et 2003. J'aime ce milieu-là, le fait qu'il soit un peu plus facile de publier en revues, mais je n'y ai pas rencontré tant de collectifs que ça. Je vois dans le projet Inculte la possibilité de vivre cela et je dis « oui » tout suite. Je sentais aussi que nous allions être amis et ça me faisait plaisir de participer à ça. Pensionnaire de la Villa Médicis j'étais en train de comprendre, dans le même temps, à quel point cette question du collectif était déjà présente dans ce que j'écrivais tout seul, via cette recherche d'une dimension polyphonique dans l'écriture romanesque. Il était donc « naturel » que je me lance dans le projet Inculte puisque j'essayais déjà de faire ce travail individuellement, en quelque sorte (multiplier les points de vue, ne pas hiérarchiser les voix). Le premier numéro d'*Inculte* paraît en septembre 2004, je ne suis pas à Paris mais j'ai envoyé mon texte. Oliver vient en décembre à Rome, je rentre à Paris au début de l'été 2005, on devient de très proches amis. Je rencontre Mathieu, Jérôme Schmidt. Nous sommes tous devenus amis en faisant la revue. Travailler avec des personnes qu'on apprécie beaucoup est particulièrement enthousiasmant, ça aura même été très électrique. Le premier numéro n'a pas été structuré par une idée directrice (une esthétique ou un programme d'écriture). Jérôme Schmidt avait ce nom, « Inculte », qu'il n'expliquait pas vraiment je crois (il faudrait lui poser la question). Une maquette aussi, s'est décidée, qui n'a pas tellement bougé par la suite (un dossier central concentrant toutes les discussions, comme dans beaucoup de revues). Le format était plus original : format poche, impression *cheap*, prix sous les 10 euros je crois, ces trois derniers points nous distinguant pas mal. Les gens vont nous demander ce que l'on veut dire, avec cette revue, un positionnement etc. Il faut au milieu une

guerre picrocholine. On s'y refuse très explicitement en ne rédigeant pas – et nous ne le ferons jamais – un manifeste. On finit par inventer un sens à ce nom, Inculte, *en faisant* la revue ensemble. Ce n'est qu'au troisième numéro qu'un discours commence à se structurer, le fait de dire : « Quand nous nous retrouvons au café nous parlons de tout (foot, politique, romantiques allemands ou Valère Novarina). Avec la revue nous aimerions faire feu de tout bois, faire littérature de n'importe quel sujet. Pas de hiérarchisation, pas de noblesse qui distingueraient les sujets. ». Nous subodorions qu'il y avait peut-être là quelque chose de spécifique à creuser, quelque chose de singulier, car la littérature française se prend au sérieux, trop souvent, et ce sérieux l'amène à décider que tel sujet est littéraire, et tel autre non. Cela a beaucoup changé depuis. Non pas grâce à nous, mais avec nous notamment. Un exemple me concernant : quand François Bon fait paraître sa biographie des Rolling Stones, en 2000 ou en 1999, j'avoue avoir été sur le moment désarçonné – j'étais pourtant déjà lecteur et plein d'admiration pour son travail. Je me dis « Mais qu'est ce que c'est que ce truc ? D'où ça sort, et qu'est-ce que ça vient foutre là ? » Je le lis, je ne suis pas si convaincu que ça par l'objet ou par des aspects annexes de l'objet qui me posent problème mais tout de même ; le livre renverse quelques murs cloisonnant mes émotions artistiques : il y a quelque chose d'assez incroyable dans cet objet. Non pas pour la littérature mondiale car aux États Unis, ces livres là existent déjà plus ou moins, mais pour la littérature française ; François Bon ne vient pas du journalisme musical, il vient de la bibliothèque en quelque sorte, il écrit des livres qui réarticulent la ville et ses marges avec la littérature, et tout d'un coup il fait ce geste très pop : 900 pages sur un groupe de rock ! En 1999, soit quelques années avant le lancement de la collection chez Naïve dans laquelle nous allons presque tous publier (François Bégaudeau, Oliver Rohe, moi-même, Maylis de Kerangal, Claro...). Nous ne sommes pas précurseurs mais nous accompagnons le mouvement de manière significative je crois. Inculte va aussi finir par assumer crânement un autre aspect, en découvrant qu'il pose problème : le côté potache, notre côté potache. Ce point est incroyable, certaines personnes ont été choquées par des blagues qui ne s'en prenaient pas aux minorités mais à des écrivains considérés comme intouchables, apparemment. Le meilleur exemple le voici. Quand on a fait le premier volume des *Devenirs du roman* – c'était un geste un peu visible parce que la revue commençait à nous faire apparaître comme un groupe, les gens commençaient à être attentifs. On ouvre le volume par une conversation, qu'on enregistre vraiment au café, que l'on réécrit ensuite mais en conservant le rythme et la tonalité d'une conversation. Au moment de la relecture on crée un *running gag*. Je cite Kundera et les autres disent à tour de rôle : « Moi je n'aime pas Kundera ». Eh bien dans une émission de radio sur France-Culture, un critique en vue dira :

« Comment peut-on ne pas aimer Kundera ?! C'est tellement idiot... » Il n'y avait pourtant pas de doute à avoir sur la nature de cet avis qui faisait retour cinq ou six fois : peu importe ce que nous pouvions penser de Kundera ; la chose ne valait que pour ce qu'elle était : une blague potache. Le prendre au pied de la lettre c'était se tromper mais aussi désigner un endroit où il n'était pas permis d'aller.

JMB : Cette tonalité potache semble moins présente aujourd'hui...

AB : Exactement. C'est pour ça que le projet éditorial né après 2011 m'a moins intéressé que la revue et le collectif, qui m'ont toujours passionné. Inculte a été une période très importante dans ma vie pour cette raison. Depuis le début le projet éditorial est solide, traditionnel, avec de magnifiques audaces en termes de publication, et au final – je dis cela en 2018 – un catalogue impressionnant. Mais ça ne pouvait pas m'électriser personnellement comme l'ont fait la revue et le collectif. Publier un livre ambitieux ne perturbera pas l'espace littéraire, quand bien même personne d'autre ne l'aurait fait (Ian Sinclair, Moore, Adam Levin, etc.) quand bien même chacune de ces parutions s'avèrerait un succès de librairie, ou un grand succès critique. Alors que le côté potache, s'il est intelligent... Encore aujourd'hui il se trouve des gens pour être agacés. J'ai dit récemment dans une conférence que *Tristram Shandy* fut très rapidement un succès, en Angleterre. En France, il est traduit assez vite et c'est un succès aussi, mais s'il avait été écrit par un français – Diderot va le pomper mais en l'adaptant au goût français – je ne crois pas que le succès aurait été au rendez-vous. Il fallait que ça puisse être mis sur le compte de l'exotisme, ou de la bizarrerie des Anglais. Il fallait aussi qu'il soit d'abord validé par un autre pays (l'Angleterre). Je ne sais même pas si on le lirait aujourd'hui en France s'il avait été écrit par un français directement. Il n'y a qu'à voir l'audience d'un livre comme *Le Moyen de parvenir*, qui n'est pas aussi connu alors qu'il est tout aussi fou. *Le Moyen de parvenir* a été sans cesse republié au fil des siècles, il a toujours été connu d'un public lettré, mais n'est jamais devenu un classique à proprement parler. C'est le valet qu'on ne laisse pas sortir des latrines ou de l'écurie.

JMB : En relisant tes contributions à la revue, on voit qu'il y en a un certain nombre qui sont consacrées à commenter des œuvres de poètes, ce qui est plutôt rare dans la revue. Pierre Parlant sur *Pas de deux*, Fourcade, tu fais un entretien avec Giovannoni, et puis il y a ce numéro sur la poésie contemporaine que tu coordonnes avec Mathieu Larnaudie, dans lequel tu écris sur un livre de poèmes de Jean-Christophe Bailly. Quel usage fais-tu de la poésie et du commentaire poétique ? Comment cela rejoint-il tes propres choix esthétiques ?

AB : Belle question car sans avoir oublié ces textes-là, je ne me rendais pas compte que ça représentait tant de textes dans *Inculte*. C'était conscient de ma part car j'ai vite compris que personne n'en lisait vraiment en dehors de Mathieu et moi. Dès le début je me dis que puisque la revue est un espace à nous, on n'aura pas de compte à rendre, offrons une petite fenêtre supplémentaire au champ poétique, qui, par ailleurs, n'a pas de « visibilité » comme on dit. C'est stratégique. Au sein d'un collectif, chacun doit apporter sa pierre si on ne veut pas parler d'une seule voix. Si j'avais quelque chose à apporter aux autres, c'était là : créer une vague curiosité, je dis bien « au minimum » parce que je sais que ça n'a enclenché de désir de lecture réel chez quasiment aucun. Et puis l'envie s'est faite sentir d'aller plus loin : de faire ce numéro sur la poésie contemporaine. C'est ma fierté. Je trouve que c'est un numéro magnifique dès l'idée de départ : Mathieu et moi attribuons un livre à chaque personne du groupe, ils le lisent sans faire de recherches en amont, en se demandant comment ou par où cet ovni pourrait les nourrir, les changer, changer ce qu'ils écrivent. Cette générosité ou cette disponibilité (dans le principe du numéro et dans la disponibilité de chacun), je les trouve magnifiques. Elles n'ont pas été saluées par le milieu de la poésie – toujours les mêmes raisons connes : untel a vu qu'il n'y était pas, unetelle qu'on oubliait tel autre ...

JMB : Oui, et puis ça a été un peu éclipsé par le texte de Bégaudeau...

AB : Ce texte a entraîné des discussions que je continue de trouver passionnantes malgré la séparation qui en a résulté, François décidant de ne plus écrire pour la revue. Ce n'est pas tous les jours : la brouille a porté sur un enjeu esthétique important (élitisme/langue commune/démocratie). Des romanciers se sont brouillés en parlant de publications très confidentielles mais essentielles à leurs yeux. Oui, je continue de trouver cela passionnant alors que souvent, avec le temps qui passe, on a tendance à trouver grotesques les raisons de telle ou telle brouille. Mais le fait que les lecteurs de poésie se jettent sur ce texte pour dauber sur le numéro entier n'est pas recevable.

JMB : Ça rejoint ma question sur le rapport à ta poétique. Quand tu fais des commentaires, on a l'impression que c'est aussi une façon de faire un art poétique qui va braconner sur ces terres là. À propos de Pierre Parlant, tu parles d'une langue qui ne céderait rien au récit, sur Lamarche-Vadel tu dis qu'il faut « prendre l'ordinaire et l'amener au point de non-retour », comme si tu faisais une sorte de journal d'écriture aussi.

AB : C'est tout à fait ça ! Je suis lecteur de poésie, mais ce qui m'attire dans ces livres c'est que je n'y comprends rien, bien souvent. Le fait qu'il me faille un temps fou, parfois plusieurs

années, avant de commencer à comprendre quels sont les contours de tel ou tel livre, et de pouvoir en parler de manière un peu intéressante. Les poètes et poétesses qui m'intéressent sont très instruits, bien plus que les prosateurs que je rencontre – la différence est colossale. Tout ce qu'ils écrivent est extrêmement nourri, donc je vais un peu à l'école en les lisant, mais c'est une école d'ensauvagement et non de pacification. Je suis face à une forme qui ne me pose que des problèmes tout en me fascinant constamment à l'oreille. Lire et écrire sur eux me sert d'atelier, je mets les mains dans le moteur. En travaillant sur ces textes là, je sais que je peux en venir à formuler des choses qui, si elles décrivent le travail de Lamarche-Vadel, me disent en fait quelque chose de mes propres envies, suggestives. Je me dis : « Ça, c'est un petit drapeau personnel, un post-it pour plus tard ». La revue a été cet atelier à ciel ouvert ; on se réunissait et on travaillait. Je crois que le lecteur doit la lire comme cela : non pour les textes pris indépendamment les uns des autres, mais pour cette espèce de bouillonnement qui est sensible, je crois, quand on lit tout un dossier sans s'arrêter. En la lisant comme cela je crois qu'on se met dans la position d'un qui se pencherait sur une cuve où observer une réaction chimique. Inculte m'a servi à décanter ou activer plein de choses, parce que je leur apportais peut-être la poésie mais eux m'apportaient Deleuze, Rancière, Ernaux, avec Jérôme je partageais Volodine. Je découvrais ou prenais conscience de certaines choses me concernant, sur ce que je cherchais dans mes livres, et dans quel *champ* ils s'inscrivaient.

JMB : Cet atelier à ciel ouvert se construisait par des réunions, des dîners?

AB : Il y a eu une période où on se voyait facilement, je ne dirais pas souvent mais on se voyait collectivement une fois toutes les trois semaines. C'était souvent n'importe quoi, dans les cafés. Je n'ai pas le souvenir que ça ait jamais été très productif. On se mettait d'accord sur un thème et, peut-être un peu sur ce que chacun allait dire sur ce thème-là. Il y avait parfois des réunions d'harmonisation, une fois les textes rendus. Au fil du temps ça s'est perdu, on s'est mis à beaucoup fonctionner par mail, parce qu'on n'arrivait plus à être tous ensemble. Maylis et Claro avaient déjà des enfants mais Hélène a eu Elias, j'ai eu Margot... On était de plus en plus requis par nos livres personnels... Vers 2009 on a commencé à n'être plus que cinq ou six, et non plus dix ou douze. Les réunions où nous étions plus ou moins au complet sont anciennes maintenant. À une époque Inculte demandait une journée gratuite par semaine – entre l'écriture, la coordination, le fait de voir les autres, les demandes qu'on adressait à tel ou tel qui n'avait pas publié dans la revue... Une journée gratuite par semaine, au bout d'un moment, ça devient compliqué. Tu n'as plus les moyens de faire toutes les semaines une journée gratuite.

JMB : Pour en venir à tes romans, j'avais pour commencer une question très factuelle, sur le fait que tu passes d'Actes Sud à Verticales pour *Anima Motrix*. Pourquoi as-tu fait ce choix ?

AB : Je me suis très bien entendu avec Actes Sud, lorsque nous avons travaillé sur *Le Dehors ou la migration des truites*, en 2000 et 2001. Les relations étaient très simples et amicales. C'est un autre âge d'Actes Sud : il y a 17 ans. Je crois que ça a beaucoup changé, ce n'était déjà plus familial à l'époque, mais il y avait une simplicité dans les rapports, les gens étaient tous très cool, certains travaillaient dans la boîte depuis très longtemps. Et il y avait un enthousiasme autour du *Dehors* qui m'a pas mal ému. Je suis devenu très ami avec les deux éditeurs du *Dehors* : Bertrand Py qui était directeur éditorial, et Evelyne Wenzinger, qui n'était pourtant pas encore éditrice à proprement parler (elle dirige aujourd'hui la collection « Un endroit où aller »). Ensuite, je leur donne *Appoggio* et, coup de Trafalgar, ils sont très embarrassés. Peut-être perdus. Ils s'attendaient à ce que je reste sur le même terrain, historique et littéraire, et je leur donne un roman qui tente d'approcher la question du grotesque, un peu débordant ou un peu carnavalesque. (Je ne l'ai jamais relu mais dans l'idée je continue à beaucoup l'aimer.) Pendant quinze jours, ils le refusent. Et, second coup de théâtre, ils le prennent. Je suis heureux mais ça sent un peu la poudre. Quand début 2006 je leur donne *Anima Motrix*, les échanges sont à nouveau compliqués, embarrassés. On discute pendant un ou deux mois, ça ne permet pas d'aller plus loin, je décide de le faire lire à d'autres pour essayer de comprendre si j'ai tort, si le livre n'est pas comme il devrait être. Sur les conseils d'Oliver je le fais lire à Juliette Joste, qui était alors éditrice chez Flammarion. Et à Verticales, ayant rencontré Bernard Wallet, Yves Pagès et Jeanne Guyon par Arnaud Cathrine avec qui je collaborais à une revue, *Calamar*, sept ou huit ans plus tôt. C'était reprendre une histoire puisque vers 1998 ou 1999 j'avais déjà donné à lire à Yves Pagès les premières pages de ce qui deviendrait *Le Dehors*. J'étais resté en contact avec eux, je les aimais bien, je fais lire *Anima Motrix* à Bernard Wallet. Juliette et Bernard me répondent tous les deux au bout d'une semaine : Juliette me dit qu'elle est un peu perdue mais qu'elle a très envie de le relire et de le publier. Bernard me dit qu'il y a un problème dans les quatre-vingt premières pages mais qu'il adore le livre et qu'il va le faire. Je me retourne vers Actes Sud et leur annonce que je vais le faire ailleurs. Cela m'attriste, je me sentais très bien avec Bertrand Py et Evelyne Wenzinger. Étant donné ce que j'écrivais, Actes Sud n'était peut-être pas ma « famille d'écriture » mais la conséquence était très heureuse : achetaient mes livres les gens qui étaient rassurés par la couverture, au risque d'être ensuite déstabilisés. Mais est-ce qu'on écrit pour ceux qui viennent vous dire « Page 103 vous faites un clin d'œil à Beckett, je l'ai repéré ! » ?

Non évidemment. En passant chez Verticales, je savais qu'on viendrait moins souvent me dire « J'ai eu beaucoup de mal à vous lire ». C'était un petit pincement. J'aimais bien l'idée de ne pas être dans ma famille d'écriture. Mais j'ai trouvé avec Yves et Jeanne d'autres amis, chaleureux, très attentifs. Dialoguer avec eux m'apporte beaucoup. Un dernier point : Bertrand Py m'a dit un jour que s'il n'y avait pas eu *Le Dehors*, il n'aurait pas osé publier certains des livres qu'Actes Sud a publiés par la suite. Ça m'a beaucoup touché.

JMB : Les œuvres que tu publies sont très politiques. Ce qui me semble intéressant chez toi, c'est que tu revendiques à la fois l'héritage de Jean-Paul Sartre et de François Bon, qu'on tend parfois à opposer en littérature contemporaine, le premier représentant une forme de surplomb (Sartre sur son tonneau à Billancourt en 1970), une littérature empreinte de davantage d'idéologie, quand le second serait l'emblème de l'écrivain à hauteur d'homme, qui recueille les voix des marginaux ou des invisibles... Est-ce que tu pourrais revenir sur leur importance et la façon dont tu essaies de concilier ces deux héritages qu'on présente souvent comme contraires ?

AB : Effectivement, ces deux lectures sont fondatrices. J'ai treize ans quand je lis *La Nausée*, personne ne me l'a recommandé, c'est mystérieux. Je suis immédiatement fasciné par ce livre. Ensuite, pendant toutes les années du lycée, de la prépa et de la fac, Sartre m'accompagne quotidiennement (littérature, philosophie, culture, politique...) Ce qui me fascine chez lui : les questions de liberté et de volonté, que je mets beaucoup de temps à comprendre, que je rumine, précisément parce que je n'ai personne pour m'aider. Vient ensuite l'idée d'être présent au monde – ça c'est mon vocabulaire à moi – et ça va prendre plein de formes chez Sartre : le tonneau de Billancourt, mais aussi des romans, des livres, etc. Sartre comme romancier est trop sous-estimé. *Les chemins de la liberté* c'est hyper intrigant sur le plan formel. Il amène ça dans la littérature française, il fait partie des tous premiers lecteurs à porter Faulkner et Dos Passos aux nues ; en 1937-38 il écrit des articles sur cette littérature américaine qui vient d'être traduite, dont il va ensuite chercher à « traduire » les inventions formelles au sein de l'espace littéraire français. Et la question de l'engagement bien sûr, mais telle que posée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Ce que j'en retiens est si loin des caricatures. Non pas d'un côté la littérature engagée et d'un autre une littérature qui ne le serait pas. Sartre explique que l'on est engagé quoi qu'il en soit – que l'on décide d'écrire sur une chaise ou sur la manifestation qui passe devant le porche. Mais l'homme ou la femme qui décrit cette chaise n'a pas le droit de dire que ce n'est pas de la littérature engagée, car bien sûr choisir la chaise revient à affirmer un point de vue (sur le monde). Il ou elle décide que la

manifestation, derrière lui, ce n'est rien, ou pas urgent, ou – tout aussi bien – qu'il peut la rejoindre en écrivant sur cette chaise, ou sur une histoire d'amour. Dans cet essai, Sartre ne demande pas aux auteurs de prendre leur carte au PC – ce qu'il n'a jamais fait lui-même, à la différence de Camus par exemple. Sartre demande simplement à ce que chacun assume la découpe qu'il opère, les urgences qu'il désigne. Celui qui décide de faire un roman sur les amours bourgeoises propose ce point de vue là, sur le monde. Quand j'ai vingt ans, je veux écrire le présent, dire de quelle manière je suis présent au monde. Il y a donc la figure de Sartre, mais Balzac aussi, qui réussit à choper 1840, à en rendre compte de toutes les manières possibles. Stendhal et sa façon inimitable de décrire un autre 1840, les énergies, les discours, la sensibilité. Mais je ne peux rien faire des outils forgés par Balzac. Alors comment faire, que puis-je faire de cette envie qui me pousse vers l'écriture, le roman, la fiction, pour décrire mon rapport au présent ? J'en suis là quand je fais deux découvertes : un soir, au théâtre de l'Odéon, j'entends Pierre Chabert lire Beckett, des textes en prose que je ne connaissais pas (*Comment c'est* et *L'Innommable*). Je suis sidéré par ce que j'entends. À aucun moment on ne m'avait dit, jusque là, qu'il était possible de faire entendre le français comme ça, d'une manière si étrange, pour dire des choses si étranges. Le lendemain matin, je me mets à mon bureau et j'essaie de capter quelque chose de ce que j'ai entendu. J'achète les deux livres, j'en lis les dix premières pages... Je suis totalement fasciné mais je comprends aussi, de manière intime et non pas intellectuelle, que cette forme m'emmène dans une impasse. Ça me donne des dizaines d'outils mais qui ne me servent pas à opérer ce qui m'intéresse. Chez Beckett tout me semble abstractisé. Au même moment, je travaille en librairie, le soir, et je deviens très ami avec un collègue, Georges Bourgueil, qui me conseille de lire *Prison* de François Bon, qui vient de paraître. Je donnais des cours en prison à ce moment-là, via l'association Genepi, et j'étais en train de faire un chemin un peu identique avec les élèves que j'avais là-bas. Le livre m'a bouleversé en me permettant de comprendre que les détenus ont un rapport décalé à la parole. C'est aussi une déflagration personnelle car je comprends qu'il est possible de faire une littérature qui soit totalement en phase avec l'époque dans laquelle nous sommes, les expériences que l'on fait au quotidien, et, en même temps, un travail formel aussi poussé que la phrase de François Bon. Non pas prendre une forme transparente pour décrire le monde mais plutôt se dire « Qu'est-ce que mon expérience du monde fait aux formes littéraires ? Comment bouscule-elle les formes littéraires et comment peuvent-elles, en retour, l'opérer ? » Cette lecture va devenir un fantastique moteur du plaisir d'écrire : si je veux parler des migrants, comment est-ce que je peux en parler qui ne soit pas une façon de me mettre à l'abri de ce que je suis en train de décrire ? Si je veux parler des migrants et que je le fais dans une

forme pacifiée, ça ne marche pas. Si au contraire je veux en parler pour de bon, je dois devenir une sorte de sismographe à l'intérieur de la phrase ; il faut que j'enregistre ce que ça vient perturber, en particulier le sujet d'énonciation plein de panache et de sérénité de la phrase française classique littéraire. Grâce à ce double mouvement, Beckett et François Bon, je suis paré, et peux dès le lendemain, quasiment, commencer *Le Dehors*.

JMB : Pour continuer sur la question politique, je m'interrogeais aussi sur le rapport d'Inculte à la théorie critique et aux groupes militants actuels. Tu as participé à Nuit Debout, que tu évoques dans *Le Livre des places*, et à d'autres mouvements sociaux, comme tu le dis dans la notice biographique que tu as écrite dans l'ouvrage collectif qui t'est consacré. Vous êtes nourris de Badiou, Rancière, Negri... tu as évoqué la décroissance dans un entretien, on peut penser aussi peut-être à certains écrits de Frédéric Lordon ou du Comité invisible. Quelle est ta fréquentation de ces auteurs et de ces théories ? Comment nourrissent-elles tes convictions militantes et tes choix artistiques ?

AB : Je n'ai presque pas lu ces auteurs. Ils ne me viennent que par les autres. Je n'ai lu que *Le Maître ignorant* de Rancière et *La Parole muette* – le reste je patine. Même *Le partage du sensible*, que tout le monde cite bien sûr. Lordon, je l'ai découvert après beaucoup, quand il est devenu une figure médiatique. Donc bien après Inculte. Je lis ce qu'il écrit dans « Le Monde diplomatique », et ses discours. Je le trouve terriblement enthousiasmant. Mais tu sais, on n'a pas beaucoup théorisé Inculte, on ne s'est pas fixés par rapport à telle ou telle bible. Ensuite, on trouve au sein du collectif quelques personnes que cet horizon politique indiffère pas mal. Cette vie amicale du collectif, on ne l'a pas théorisée. J'ai essayé de décrire cela, la circulation des livres entre nous, dans le texte « Deleuze est une fleur ». Je pense que j'y dis quelque chose qui peut répondre à ta question sur les influences : certains trucs, même pointus, sont dans l'air du temps. Ils t'influencent sans que tu t'en rendes compte. La politique m'a toujours intéressé : j'ai milité au sein d'associations, manifesté, j'ai toujours été voter – mais je ne le ferai peut-être plus. J'ai toujours essayé de participer. Mais clairement, depuis Nuit Debout, les raisons de se révolter me semblent chaque jour plus fortes et plus nombreuses. Je vis avec cette colère et ça ne me va pas. Ces engagements ou ces lectures, je ne les transcris pas nécessairement en termes artistiques mais je constate que rien ne m'excite plus que de voir apparaître de nouvelles formes – qu'elles soient artistiques ou politiques. Un nouveau mode de fonctionnement, c'est fascinant, ça veut dire qu'on peut faire autre chose, « *There is no alternative* » (Margaret Thatcher) est un mensonge, colossal. Ça crée de l'enthousiasme et donc ça te relance dans ton travail. Et ça aiguise ton observation et ta présence au monde.

C'est cette acuité que je cherche ensuite à rebasculer dans l'écriture, et non les discours ou les convictions. Pour moi, c'est un peu contemporain du fait que j'ai l'impression de déceler plus vite qu'avant mes fautes d'écriture – quand je fais une phrase qui, par exemple, est sans mystère, ou si je dis une chose qui est très premier degré sur le plan politique. Cette acuité n'est pas seulement le résultat des engagements et de l'ébullition politique, c'est aussi le fait qu'à force de faire des livres, ça t'aiguise, ça aide à aller vers des scènes plus fines et moins discursives, qui approchent mieux des formes de mystère, d'épaisseur, de polyphonie.

JMB : Dans *Le Matricule des anges*, tu dis que tu sépares la figure du militant et de l'auteur. Je me demandais comment tu établissais la ligne de partage. D'un point de vue thématique, plusieurs de tes livres naissent de questions militantes (la question des réfugiés, des prisons, des SDF, les occupations d'usines) et tes œuvres peuvent se prolonger politiquement (les entretiens que tu as faits avec des ouvriers de GM&S). D'un point de vue textuel, tu distingues les certitudes militantes et la fragilité de l'œuvre, via la question du dialogisme notamment. Mais dans quelle mesure n'y a-t-il pas une forme de concertation dans la polyphonie ? Je pense par exemple à la question de la voix syndicale dans ton dernier roman [*Des Châteaux qui brûlent*], qui est mise en minorité par le dispositif énonciatif. Est-ce qu'il n'y a pas une forme d'organisation de la polyphonie ici ? De même, est-ce que ta façon de valoriser la joie dans l'occupation ne valorise pas aussi un certain modèle politique, qu'on pourrait qualifier de spontanéiste ? Est-ce que ça ne dessine pas en creux une politique assez affirmée ?

AB : Sans doute, mais ça s'explique d'abord pour des raisons littéraires. La distinction entre militant et écrivain est assez claire. Je reviens de Bordeaux. Avec d'autres auteurs je devais proposer un texte sur le thème de « La parole politique ». J'étais en colère après moi : il ne suffit pas d'aligner des phrases un peu *punchy* ou habiles si l'on veut échapper à la bêtise éditoriale. La littérature traque des formes de complexité. Dire ce que je pense ne saurait être le but du jeu, dans un roman, ou quelque œuvre littéraire que ce soit, et encore moins de mettre en valeur les modèles d'organisation sociétales ou politiques qui me conviennent, mais de prendre une situation et de tourner autour, d'essayer de l'avoir sous tous les angles. Si c'était le militant, en moi, qui avait écrit *Des Châteaux qui brûlent*, je l'aurais terminé tel que j'avais prévu de le faire : ils sortent de l'usine, le secrétaire d'État est tellement fatigué et transformé avec sa blouse que les CRS ne le reconnaissent pas. Avec cette fin, j'aurais dit qu'il est possible de se fondre dans un groupe et de participer d'une autre histoire que la sienne. Mais voilà, assez vite, il y a trois ans au moins, je me suis dit qu'elle était tordue, cette fin, par rapport à la réalité. Dans la réalité, aucune révolte sociale aujourd'hui ne peut aboutir. Du

coup, le livre s'est beaucoup déporté et il est devenu la description du plafond de verre contre quoi se heurtent ces révoltes. Quand je me paye le discours syndical, en me payant les deux ou trois syndicalises qui sont ceux qui *in fine* assassinent le secrétaire d'Etat, je décris le syndicalisme comme une forme de discours institué, c'est-à-dire une forme salope en fait, qui, en tant que forme instituée, se désignera ou se dénoncera toujours comme familière des formes de pouvoir. Quand je dis ça, ce n'est pas politique, c'est d'abord un travail artistique sur les formes instituées qui pullulent dans la littérature aussi sous l'aspect de formes littéraires instituées. Les deux nourrissent la même morbidité : les formes instituées politiquement ne créent que de la morbidité – rien ne bouge, rien ne doit bouger –, et les formes instituées littéraires, qui refusent elles aussi que la syntaxe change, celle de la narration comme celle de la phrase. Tout doit être immédiatement reconnaissable, rassurant. Dans un roman normal, on n'écrit pas un poème et on n'écrit pas « bite », « chatte », « con », parce que ça vient comme un cheveu sur la soupe. Le combat est le même, si tu vas à la racine : inventer des formes qui permettent d'être en phase avec l'énergie du vivant et, en plus, de créer de la surprise, de la joie, de l'étonnement. Ce qu'on est en train de vivre, il faut peut-être des phrases hyper littéraires, hyper bizarres pour arriver à le nommer. Tu peux déduire de n'importe quel livre un régime politique, et tu peux le faire sans marge d'erreur.

JMB : Mais c'est complété dans ton roman par les exemples de mobilisation en Italie, à Turin notamment, qui sont valorisées en elles-mêmes et à différents endroits du livre.

AB : Oui ! Tu l'as dit quand tu parles de spontanéisme. Ce qui me fascine dans les histoires de Turin, c'est d'abord la spontanéité, qui se fait contre les syndicats, durant toutes les années 70. La spontanéité à une grande échelle. Et ce qui s'exprime dans cette spontanéité, c'est une immense intelligence et une immense générosité. Quand les Turinois répondent aux bailleurs : « On ne rentrera pas dans les appartements tant que vous n'aurez pas relogé les squatteurs », c'est incroyable ! C'est incroyable d'avoir cette vigilance : « le bailleur est en train de nous rendre dégueulasses, de faire de nous des salauds. On aimerait bien prendre possession de ces appartements tout neufs, on nous les promet depuis quatre ans, mais on ne le fera pas au prix d'un écrasement de plus pauvre que nous ». Ce n'est plus de la politique ou de la littérature, c'est humain. Et quel est l'objectif de la littérature et de la politique ? Dans les deux cas c'est, je crois, de déboucher sur des formes de joie (d'être ensemble, peut-être). C'est pour cela que ma littérature est très optimiste, c'est cette énergie que je traque. Le moment de combustion artistique c'est le moment où, justement, il y a cette joie qu'on a envie de partager, cet enthousiasme. Je reviens sur la différence entre militant et écrivain. Une deuxième fin s'est

imposée à moi, quand j'écrivais *Des Châteaux qui brûlent*. Non pas celle du militant qui travaille à l'apparition d'exemples positifs, mais celle de l'observateur de la réalité, de ses tensions, c'est-à-dire peut-être celle de l'écrivain. Et elle est plus pessimiste. En tant que militant, je veux être optimiste. Mais l'écrivain, parce qu'il s'oblige à tourner autour des situations, à envisager les zones d'ombre et de complexité, finit par produire un livre qui est plus fermé et plus dur que ce que j'aurais voulu.

Entretien avec Hélène Gaudy

Entretien réalisé à Paris le 21 février 2018.

JMB : Tu es née en 1979 et tu as grandi à Paris...

HG : J'ai grandi à Paris, j'ai fait mes études à Strasbourg, aux arts déco. Mes parents sont enseignants, professeur de français et institutrice en maternelle. J'appartiens à une famille d'enseignants de père en fils et de mère en fille.

JMB : La littérature était-elle présente dans le cadre familial ?

HG : Oui, mon père écrit de la poésie aussi. C'est un grand passionné des surréalistes. C'est un gros lecteur, un bibliophile et collectionneur de livres anciens. J'ai été baignée très tôt dans les livres et dans le culte des livres précieux, que je ne partage pas forcément d'ailleurs. En tout cas j'ai été entourée de livres, oui.

JMB : Tu as étudié à l'École Nationale des Arts Appliqués puis à l'École Supérieure des Arts Décoratifs. Ton projet d'étude final était d'ailleurs ton premier roman. À l'inverse, ton œuvre est toujours travaillée par la question de l'image. Tu as fait des livres d'art, des ouvrages pour la jeunesse et dans le texte lui-même tu accordes une grande importance à la spatialisation. Tu peux revenir sur cette expérience artistique et comment le dialogue s'installe dans tes œuvres entre le texte et l'image ?

HG : J'ai été aux arts déco au départ pour faire de l'illustration. Il s'est assez vite avéré que le dessin était une pratique que je n'arrivais pas à maîtriser, un langage que je n'arrivais pas à investir facilement. J'avais envie d'écrire mais je n'ai pas choisi les études littéraires parce que ce qui m'intéressait dans les études d'art, c'était le fait de pouvoir faire des projets, de les réaliser. Il n'existait pas à mon époque de master de création littéraire comme il en existe aujourd'hui. Donc je suis allée en école d'art, pas par défaut, mais parce que j'avais envie d'être dans la réalisation, dans la création. Mais l'écriture restait un langage qui me convenait mieux et donc, au bout d'un moment, aux arts déco, j'ai réalisé que j'arrivais à aller plus loin dans l'écriture que dans l'image. Je faisais beaucoup de photo, de gravure, mais j'avais l'impression que je n'arrivais pas à traiter ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est-à-dire la question des points de vue et le fait de voir les choses à plusieurs distances différentes, d'avoir quelque chose d'un peu kaléidoscopique. Avec l'image, je me heurtais toujours à une surface qui disait quelque chose que je n'arrivais pas à pervertir, à mener plus loin. Il y a des gens qui le font très bien mais moi, je n'arrivais pas à exprimer des choses suffisamment

complexes avec l'image, ça me frustrait toujours. Donc j'ai commencé à montrer mes textes. Je me souviens d'un entretien assez libérateur avec une prof. Je lui ai dit : « j'ai envie d'écrire, c'est ça qui me plaît », elle m'a dit « écoute, on est dans une école d'art, l'écriture est une forme d'art, alors pourquoi pas ? ». J'ai commencé à écrire et j'ai passé mon diplôme avec le texte qui est devenu le livre *Vues sur la mer* — et qui, au départ, était un projet plus large : j'avais travaillé aussi l'objet, j'avais fait un coffret, des images qui dialoguaient avec le texte. Comme *Vues sur la mer* c'est sept textes qui fonctionnent séparément, j'avais fait sept livres qui pouvaient se lire dans tous les sens, j'avais travaillé la forme. C'était un projet qui, au départ, devait fonctionner dans un dispositif particulier. J'ai continué à écrire, j'ai gardé le rapport à l'image mais surtout, ce que m'a apporté cette école, c'est le fait de passer du temps à réfléchir à la structure, à la manière de creuser une question. Et c'est vrai que ce qui m'intéresse, ce n'est pas forcément raconter une histoire, c'est plus de réfléchir à un dispositif, et ça je pense que ça vient beaucoup de l'art contemporain et de cette formation où on passe quatre ans à réfléchir à la manière de montrer quelque chose, de le creuser. Je pense que ça m'a beaucoup plus influencée que ce que j'ai pu croire sur le moment. Et ça m'a donné beaucoup de temps : c'est quand même une chance, quand on est étudiant, d'avoir autant de temps et d'être suivi pour écrire un roman.

JMB : Ta première intervention dans la revue *Inculte* est dans le numéro 9, en mars 2006, quelques mois avant la publication de ton premier roman. Tu seras en charge de la maquette des numéros 10, 11, 12...

HG : Je faisais les corrections, je ne faisais pas la maquette, je corrigeais la maquette.

JMB : À partir du n°12 tu rentres dans le comité de rédaction. Est-ce que tu peux revenir sur ton parcours au sein du collectif. Tu avais un statut de salariée au départ ?

HG : Oui, je suis rentrée en stage. Je les ai rencontrés juste après être sortie de l'école. Je voulais travailler dans l'édition, j'avais fait plusieurs stages, notamment chez Verticales, où j'ai ensuite été lectrice. L'idée c'était de travailler dans l'édition et d'écrire à côté. Et puis je suis rentrée chez Inculte, je n'avais pas encore publié. Je leur ai dit au bout d'un moment que j'avais écrit un livre qui allait sortir et donc ils m'ont dit « Vas-y, écris dans la revue », sans avoir lu ce que j'avais pu faire, parce que je n'avais rien fait, en tout cas rien publié. Ils m'ont donné carte blanche. J'ai écrit un premier texte dans la revue comme ça, et puis j'ai continué à bosser sur l'édition et à écrire en même temps, et dans les collectifs et dans la revue. Jusqu'en 2010, où j'ai arrêté l'édition, et où je me suis mise à écrire uniquement. J'étais aussi correctrice

pour d'autres éditeurs, mais j'ai arrêté pour me concentrer sur l'écriture à partir de cette année-là, et je suis restée dans le comité.

JMB : Tu connaissais les auteurs avant ? Tu les avais déjà rencontrés ?

HG : J'avais découvert le travail de Maylis, notamment parce que je bossais chez Verticales, et puis je m'intéressais à la littérature contemporaine. Mais les autres, pas encore. Quand je suis arrivée en stage, c'était en 2004 quand même, ou 2005. C'était le tout début. J'avais vu les livres de Mathias, mais je ne les avais pas encore lus. Tout le monde n'avait pas publié, je crois. Mathieu a fait son premier livre chez Léo Scheer quasiment au même moment. Donc j'ai appris à les connaître comme auteurs à peu près en même temps qu'amicalement et professionnellement.

JMB : Il me semble justement qu'une des œuvres d'Inculte avec laquelle tu dialogues particulièrement est celle de Maylis de Kerangal, autour de la question de l'espace. Même si vos œuvres diffèrent par de nombreux aspects, vous avez deux écritures spatialisées, qui commencent en délimitant un lieu et qui s'efforcent d'instaurer un paysage. Vos deux contributions aux *Devenirs du roman* paraissent d'ailleurs dans la même section et ont de nombreux points de rencontre : autour de la notion de paysage ou de la référence à *Description d'Olonne*, de l'idée d'arpentage ou de l'espace comme toujours déjà traversé de fictions. Est-ce que c'est un dialogue que vous menez *in vivo* ou résulte-t-il simplement de lectures communes ?

HG : Un peu des deux. Effectivement, on a cette question en commun que j'ai identifiée assez vite. On a aussi fait quelques rencontres ensemble, à l'initiative de Maylis au départ. On dialoguait autour de nos livres. Il y a la question de l'espace mais aussi de l'adolescence avec *Corniche Kennedy* et *Si rien ne bouge*, qui sont deux livres traversés par les mêmes questions. La question des corps aussi, ce que l'espace fait aux corps, comment ça influence la façon dont on bouge, dont on parle, dont on est. Dans ce premier roman, *Vues sur la mer*, c'est le moment où c'est le plus programmatique. Il y avait cette question d'écrire sept histoires avec des personnages déplacés dans un lieu différent et de voir ce que le lieu fait à l'histoire. Donc c'est vraiment une préoccupation que j'ai depuis le tout début et que je reconnais aussi dans le travail de Maylis. C'est celle avec laquelle j'ai le plus de proximité, même s'il y a des proximités qui sont moins évidentes mais qui sont importantes aussi avec d'autres auteurs. Dans cette façon de faire nidifier le texte quelque part et puis de déborder le lieu pour s'intéresser au corps et à son incidence, il y a quelque chose de très proche.

JMB : Tu es une des rares femmes du collectif et ta première contribution prend justement place dans un numéro consacré à cette question (« Mamans, putains et autres »), comme si le comité de rédaction, alors exclusivement masculin, thématise son propre devenir, puisque c'est dans les numéros suivants que toi, Joy Sorman et Maylis de Kerangal intègrent le comité. Est-ce que cela induit selon toi une spécificité dans ton rapport au collectif ? Est-ce que votre arrivée a modifié en retour le collectif ? Ou bien est-ce que le partage masculin / féminin ne te semble pas pertinent au sein du groupe ?

HG : Alors la question du numéro, c'était du pur hasard, je suis arrivée à ce moment-là, mais on ne m'a pas demandé d'écrire parce que c'était un numéro sur les femmes. J'avoue que la question du genre en littérature ne m'a pas vraiment travaillée pendant longtemps. Elle me travaille davantage maintenant peut-être, entre autres parce que je constate le lien au langage, notamment avec le débat sur l'écriture inclusive qui divise beaucoup, parce qu'il y a des répercussions en termes de langue, de simplicité de la langue, mais aussi la volonté de la faire évoluer en fonction d'une vision politique. J'ai eu pas mal de débats avec des gens qui me disent « Non, mais le langage est indépendant du réel », je pense exactement l'inverse. Je pense que si on agit sur le langage, ça fait évoluer les choses. Donc c'est quelque chose qui m'intéresse de plus en plus. Je n'ai pas l'impression qu'être une femme m'ait posé des obstacles particuliers dans mon parcours, mais si on regarde les prix, les auteurs reconnus, il y a toujours une dissymétrie frappante. Dans Inculte, de la même façon, je crois qu'on ne s'est pas posé la question en ces termes-là au début. On a parfois le sentiment que les choses se mettent en place un peu par hasard, simplement en fonction des affinités, mais ce n'est pas parce qu'elles paraissent évidentes qu'il ne faut pas les questionner, au contraire. Dans l'édition comme dans beaucoup trop de domaines, la dissymétrie entre les hommes et les femmes, encore une fois, est bien trop frappante pour que ce ne soit pas une vraie question. Ce sont majoritairement les femmes qui lisent, qui travaillent dans l'édition, mais les postes de pouvoir restent la plupart du temps occupés par des hommes. Je crois qu'on en a davantage conscience maintenant, y compris au sein du collectif et de la maison d'édition Inculte, qui publie de plus en plus d'autrices, comme Camille Bordas ou Valérie Cïbot, dont j'ai adoré le livre.

JMB : Chez Joy Sorman et chez Maylis de Kerangal, cette dimension est pourtant assez saillante. Le côté manifeste d'un féminisme viril chez Joy Sorman et l'idée d'aller conquérir des territoires masculins, le rock chez Maylis de Kerangal et le rap chez Joy Sorman par exemple.

HG : Ou même la construction, quand Maylis fait *Naissance d'un pont* ou quand Joy Sorman fait *Gros œuvre*. C'est drôle, pour mon premier roman, un jour on m'a dit : « C'est un livre très féminin », sans doute parce qu'on trouvait l'écriture sensible, etc. Ça m'avait un peu déconcertée. À l'inverse, j'ai entendu qu'*Une île, une forteresse* explorait des thèmes masculins, et qu'on travaillait beaucoup, dans Inculte, des questions « masculines ». Je me considère comme féministe même si dans mon écriture ça n'a jamais été un enjeu aussi directement que pour Joy, qui a vraiment écrit de manière frontale sur cette question-là. Je considère qu'être féministe, c'est aussi entrer dans des territoires où on ne nous attend pas forcément, et le faire de façon absolument naturelle parce qu'il n'y a pas de territoire masculin ou féminin. Je trouve très bien que chez Inculte les lignes se mélangent, que les femmes ne soient pas cantonnées à une écriture « sensible et féminine » et les hommes aux enjeux de l'espace par exemple — c'est vrai que c'est très souvent attribué aux hommes, la question de l'espace, du partage de l'espace, on en parle beaucoup en ce moment. Plus ça va, plus c'est des questions dont on s'empare.

JMB : Ton dernier récit, *Une île, une forteresse*, est encadré par la référence à Inculte : de la couverture aux remerciements, où sont mentionnés Inculte, Mathieu Larnaudie, mais aussi les *Devenirs du roman* où avaient été prépubliés certains de ses extraits. Il en est aussi nourri : dans le rapport au document et la référence à Sebald, auteur sur lequel portait le numéro 1 de la revue puis la monographie *Face à Sebald*, à laquelle tu as participé. Est-ce que tu pourrais déplier l'hémisphère inculte de ce livre ?

HG : C'est un texte que j'ai au départ pensé pour une collection, dans lequel il y avait le livre d'Anthony Poiraudéau, *Projet el Pocero*, et celui de Xavier Boissel, *Paris est un leurre*. C'était une collection sur les lieux qui avaient eu différentes strates d'histoire, qui étaient conçus pour un certain usage et qui avaient servi à un autre. Donc, ce livre-là, je l'avais proposé au début comme un livre court qui rentrait dans cette collection. Ensuite, Inculte a eu les soucis que tu connais et la collection a cessé d'exister. Le livre a évolué aussi : d'un petit livre documentaire très court, c'est devenu quelque chose de plus personnel. J'ai fait rentrer aussi les entretiens ; c'est un livre qui a poussé petit à petit. Le projet a changé, la maison d'édition a changé aussi. C'est resté pour Inculte. Entre-temps, j'étais passée chez Actes Sud, mais ce livre-là a toujours été prévu pour Inculte. C'est des trucs qu'on réalise après coup mais c'est un livre qui doit beaucoup à l'écriture que j'ai expérimentée dans la revue, parce que moi, je venais plutôt du roman au départ, du champ de la fiction. Et quand j'ai commencé à écrire pour *Inculte*, ça m'a permis d'aller chercher un autre type d'écriture que je ne serais

sans doute pas allée chercher toute seule ou peut-être plus tard, pas de la même façon. Et aussi d'aborder d'autres champs : l'origine du nom *inculte*, au départ, c'était l'idée de s'emparer de thèmes, de domaines dans lesquels on n'est pas spécialistes, donc s'en emparer en incultes. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne va pas les prendre à bras le corps, s'informer, se documenter, mais en tout cas ne pas s'interdire de parler de politique, de science, de géographie alors qu'on n'est ni géographes, ni politologues, ni scientifiques. S'en emparer en écrivains et en incultes aussi. C'est quelque chose qui rétrospectivement m'a donné beaucoup de liberté parce que je n'aurais pas forcément osé, à 26 ans, commencer à écrire ainsi, m'emparer de champs historiques ou politiques dans lesquels je ne me sentais pas légitime. Le texte sur Sebald que j'avais écrit pour le collectif a été le déclencheur objectif du livre. J'étais à Prague au moment où j'ai écrit ce texte-là et donc j'ai eu envie d'aller à Terezín, puisque j'écrivais sur Sebald, et c'est en allant à Terezín une première fois que j'ai eu envie d'y retourner, que le projet s'est vraiment enclenché. Donc c'est très directement lié, dans tous les sens, à ce que j'ai pu faire dans *Inculte*. C'est des choses qu'on réalise après coup parce que souvent, quand on a des textes de commande pour une revue, ça vient un petit peu déranger le projet qu'on a. Mais en fait, souvent, je me suis rendu compte après de ce que ça avait pu déplacer et changer dans l'écriture. Tout ça se mélange et je me rends compte que ça m'a vraiment ouvert des champs pour lesquels je ne me serais pas sentie légitime sans passer par ça.

JMB : Comment s'est déroulé le travail éditorial avec Mathieu Larnaudie ?

HG : C'était rigolo parce qu'on n'a jamais eu un rapport d'éditeur à édité, on était plutôt sur le même pied quand on écrivait ensemble dans la revue. Comme c'est moi qui m'occupais de l'édition, c'était plutôt moi qui avais tendance à corriger ses textes, même si je n'étais pas éditrice mais correctrice. J'ai apprécié de travailler avec lui, c'est quelqu'un de très précis sur le texte, y compris sur la ponctuation. Moi j'aime bien ça, parce que je suis un peu maniaque de la virgule. Et puis quand même, même s'il n'y a pas eu de refonte en profondeur du texte, il m'a encouragée à aller un peu plus loin dans des domaines où je ne m'autorisais pas forcément à aller. Notamment dans la subjectivité des points de vue. C'est vrai que c'est un livre où j'étais un peu frileuse parce que c'est un sujet douloureux, qu'on se retrouve à parler de gens encore vivants, qui vous livrent leur témoignage, et j'avais beaucoup de scrupules à les décrire le plus délicatement possible, trop, par moments. Je pense qu'il m'a aidée à oser un peu plus affirmer un point de vue.

JMB : Dans le texte que tu as écrit pour le deuxième volume des *Devenirs du roman* au moment de l'écriture d'*Une île une forteresse*, tu mets à distance deux figures, celles du

journaliste et du chercheur, dans ton travail d'écriture et d'arpentage de Terezín. Quelles différences et quelles similitudes tu repères dans ton travail avec ces deux postures ou ces deux méthodes ?

HG : Je m'étais rendu compte de ça en dialoguant beaucoup avec une amie chercheuse qui travaillait sur des questions assez proches et qui me parlait de son terrain, de sa méthode. J'aurais du mal à dire exactement les similitudes et les différences, dans la mesure où je maîtrise mal leurs méthodes. Je me suis parfois retrouvée à discuter avec des gens dont c'est le métier et qui me disent « Ben finalement, on fait un peu le même travail ». J'en ai parlé aussi avec un ami chercheur en sociologie du judaïsme qui lisait mon livre et qui disait « Tiens, t'as ton terrain », sauf que c'est des méthodes qu'on va mettre en place seul, et avec moins de rigueur. On n'a pas non plus le même apprentissage, on a des lacunes que les chercheurs n'ont pas et aussi une liberté qu'ils nous envient parfois. C'est difficile de comparer, dans la mesure où je n'ai pas cette pratique-là. Je pense qu'il y a une rigueur effectivement que je n'ai pas, même si j'ai essayé de l'avoir le plus possible parce qu'on se sent toujours un peu illégitime quand on rentre sur ces terrains-là. Il y a des historiens qui ont travaillé la question, il y a des chercheurs qui ont fait beaucoup mieux que moi. Donc quand on arrive là-dedans, c'est difficile de trouver son champ. Il y a une espèce de scrupule de ne pas faire les choses avec autant de professionnalisme. En même temps, je me rappelle quand j'ai rencontré Georges-Arthur Goldschmidt, une des figures récurrentes dans le livre : il était très remonté contre les chercheurs qui travaillent sur la Shoah. Au début, il m'avait reçue de manière un peu rude en disant qu'il n'en pouvait plus du côté scientifique, qu'on ne pouvait pas aborder ça comme ça, et moi je lui ai dit : « Non mais moi, à la base, je suis romancière ». Il a répondu : « Ah vous êtes romancière ! ». Mais je ne voulais pas me servir de mon statut d'écrivaine pour dire « Je n'ai pas besoin d'avoir de méthode, je n'ai pas besoin de lire les archives, je n'ai pas besoin d'être scrupuleuse ». Il y a beaucoup de livres sur ce sujet qui m'agacent parce que la licence poétique éclipse la rigueur qu'on est obligé d'avoir par rapport à un sujet comme ça. Donc j'étais en permanence en train de naviguer entre les deux : ne pas vouloir être dans quelque chose de trop froid et désincarné, parce que ce n'était pas le projet, et en même temps ne pas tomber dans le « C'est pas grave, c'est de la littérature ». J'avais un peu le cul entre deux chaises pour le dire vulgairement, mais en même temps, j'aime bien ça. On est tout le temps en train de réajuster les choses. Ce qui me convient dans l'écriture, c'est de pouvoir revenir sur les choses. Je ne suis pas quelqu'un qui a le geste évident. Tous les arts, comme la danse ou le dessin, où on est dans un art du geste, sont des choses que j'adore mais

qui me semblent difficiles. Ce qui me plaît avec la littérature, c'est qu'on peut sans cesse revenir et amender ce qu'on a fait, et un texte, ça se fait vraiment là-dedans, dans ces couches successives en fait. Quand on se plante, on a la possibilité d'avoir un autre soi-même qui va se rendre compte quinze jours après qu'on s'est planté et venir transformer les choses. Je travaille comme ça. Mais je ne suis pas à l'abri des erreurs.

JMB : Il y a un motif qui traverse tes livres, c'est celui de la disparition. Que cette disparition soit une fugue, au sens physique et musical du terme, dans *Vues sur la mer*, *Plein Hiver* et même dans tes livres jeunesse (*Atrabile* et *Quand j'étais cagibi*) ou qu'elle soit une disparition subie, meurtrière et collective, celle des juifs dans *Une île, une forteresse* ou celle que la propagande puis le temps imposent à Terezín. Ton écriture négocie sans cesse avec ce vide, pour sa force d'ébranlement du personnage ou de l'auteur, sans chercher à le combler ou à le boucher. Comment ton œuvre évolue-t-elle autour de cette question de la disparition, de l'effacement ? Et en quoi ton écriture est travaillée par ce motif ?

HG : C'est des choses qu'on constate aussi après coup. Je ne me suis jamais dit « Je vais travailler sur la disparition » et, évidemment, je constate aussi que ça traverse mes textes. Le livre que je suis en train d'écrire [*Un monde sans rivage*], c'est sur une expédition polaire, des explorateurs qui ont disparu, dont on a retrouvé des photos trente ans après, donc c'est encore une histoire de photographies et de disparition. La question de l'image est très liée à ça aussi, la question des images manquantes, des images qui viennent remplacer le souvenir et c'est ce que j'aime chez Sebald, cette façon de ne jamais combler le vide mais d'écrire autour. C'est ce manque-là qui va susciter des envies d'écrire. Bon après, d'où ça vient, on pourrait faire plein d'hypothèses plus ou moins psychanalytiques là-dessus. C'est vrai que c'est un moteur : le manque de quelqu'un, de quelque chose, mais c'est aussi le manque d'informations. Je constate que c'est un moteur pour moi de manquer de données sur l'histoire ou sur un personnage. Et que c'est ça qui va donner l'impulsion pour écrire autour. Si on a tout, on n'a pas ce désir-là. Il y a la question du mystère aussi, je sais que j'aime écrire pour trouver et comprendre quelque chose, même si j'arrive rarement à une révélation finale qui vient tout éclairer. J'ai besoin de chercher en écrivant, il faut qu'il y ait quelque chose à chercher, donc il faut qu'il y ait quelque chose qui manque ou en tout cas qui ne soit pas là. C'est pour ça aussi, je pense, que je ne fais pas de plan. Je ne travaille pas en sachant exactement où je vais, ce que je veux écrire. Si je le sais, je n'ai plus d'intérêt à écrire. Ce qui ne veut pas dire que je ne travaille pas la structure, je n'écris pas non plus au fil de la plume. Mais je ne sais pas ce

que je vais trouver en écrivant. C'est vraiment ça qui motive le geste d'écrire et l'envie de passer du temps sur une histoire, un sujet, une question.

JMB : Est-ce que tu penses que le fait d'intégrer Inculte, qui cherche à désacraliser ou profaner la littérature, t'a aidée à être un peu plus décomplexée par rapport au fait d'écrire en soi ? C'est quelque chose qu'on retrouve chez certains incultes : l'idée du groupe comme prise d'assurance.

HG : Sans doute oui. En même temps, il y a une grande exigence chez les gens qui font partie de ce collectif. Donc c'est à la fois décomplexant et complexant aussi. C'est quand même des auteurs qui ont tous une grande exigence de recherche, donc ça peut aussi être un peu bloquant. Ça se fait vraiment en aller-retour. Il y a des moments où on peut chercher sa place par rapport aux autres et en même temps se rendre compte que le fait de fréquenter d'autres écritures, d'échanger, ça fait passer des paliers petit à petit aussi.

JMB : Tu continues à lire les textes des autres incultes ?

HG : Pas tous, parfois j'en laisse passer. Je viens de lire le dernier livre d'Arno [*Des châteaux qui brûlent*], que j'ai beaucoup aimé. C'est amusant de voir l'évolution de chacun. Ce livre-là, pour le coup, il y a vraiment une différence par rapport à ce qu'il faisait avant, même s'il est évidemment très cohérent dans son parcours. Le côté roman-choral, c'est comme un aboutissement de plein de lignes de son travail. On voit les autres se transformer aussi petit à petit, avancer, et ces quatorze ans correspondent au parcours d'écrivain de chacun, même si certains avaient publié avant. On se voit avancer en parallèle. C'est chouette.

JMB : En parlant du dernier roman d'Arno Bertina, je voulais t'interroger aussi sur la question politique dans le collectif. Est-ce qu'Inculte a joué pour toi comme espace de discussion ou de convergence politique ?

HG : Je pense que globalement on a des points communs sur cette question-là. Après, je trouve que là où ça se joue surtout pour moi, c'est dans la manière de faire rentrer ça dans l'écriture. Je crois que pour moi c'était quelque chose de plus étanche avant, les convictions et la littérature. Je serais plus allée, sans Inculte, vers un champ fictionnel plus éloigné des réalités politiques ou des questions qui me travaillent au quotidien et je pense que ça a replacé ces questions-là dans la littérature. Se rendre compte que ça peut avoir une place, sans être un manifeste. Ce qui est magnifique dans le livre d'Arno, c'est qu'il s'en empare tout en restant dans le champ de la fiction, des points de vue et des raisons de chacun. Malgré ses

convictions politiques qui sont fortes, ce n'est pas un livre manichéen où il les assène. Et même, cette composante démocratique participe aussi de l'écriture, c'est un livre vraiment traversé par ces questions-là, comment on discute de la chose politique, comment on confronte nos points de vue, comment on fabrique quelque chose. Même si *Une île, une forteresse* est le livre le plus politique que j'ai écrit, je n'ai pas écrit de livre qui soit directement travaillé par ça, en tout cas pas de manière frontale, ce qui n'empêche pas l'imprégnation. En littérature jeunesse par exemple, on a tendance à rester dans des schémas qui correspondent à ce qu'on a pu lire, enfant. Puis, on se rend compte que c'est la littérature jeunesse d'aujourd'hui qui va influencer les enfants, et donc les adultes qui vont venir, et qu'il est important que la vision des choses qu'on essaie de porter trouve son écho dans l'écriture. C'est des choses qui viennent petit à petit parce qu'on a soi-même été nourri d'une littérature jeunesse qui reste dans des stéréotypes. Ce sont des choses qui bougent, et qui bougent dans plein de domaines en ce moment, dans la manière d'écrire, de parler, c'est important et positif. Même s'il ne faut pas aller du côté de la censure. Mais que ces questions-là soit posées, qu'on ne se considère pas les créateurs comme à l'abri de ces questions, je trouve que c'est important.

JMB : Il y a une sorte de bibliothèque partagée chez Inculte : des références à Rancière, Deleuze, Claude Simon. Comment as-tu abordé cette bibliothèque ? Est-ce que ce sont des références que tu avais déjà ou que tu as découvertes ou approfondies avec le collectif ?

HG : Quand je suis arrivée, je sortais de mes études qui en plus n'étaient pas des études de lettres donc je n'ai pas étudié ces auteurs à la fac, contrairement à la majorité d'entre eux. Moi, je suis plus dans des focus progressifs sur les auteurs, comme ça a pu être le cas sur Sebald. J'ai tendance à ouvrir des portes une par une et parfois à y passer beaucoup de temps. Sebald, c'est un auteur qui m'a accompagnée pendant 5-6 ans finalement, qui continue à m'accompagner. J'ai des périodes où je vais vraiment aller approfondir l'œuvre de quelqu'un. Mais je le fais en fonction de mon travail et ce que ça m'amène à ouvrir comme porte à chaque fois.

Entretien avec Maylis de Kerangal

Entretien réalisé à Paris le 16 avril 2018.

JMB : Comment s'est déroulée votre première participation à *Inculte*, dans le numéro sur la Coupe du monde ?

MDK : François Bégaudeau, que j'ai rencontré chez Verticales, me propose d'écrire un texte pour ce volume. Cet article, *Commentaire injouable*, sur la langue du foot, ouvre le numéro. Il leur plaît beaucoup et ils me demandent donc de continuer.

JMB : Vous connaissiez les autres membres du collectif ?

MDK : Outre François, j'avais croisé Mathias un soir au fond d'un café. Et peut-être Mathieu.

JMB : Vous disiez, dans la revue *Décapage*, que ces écrivains se côtoyaient dans des maisons d'édition. Je me demandais si Verticales avait joué un rôle dans ces rencontres.

MDK : Ça s'est d'abord passé dans le hors-champ de Verticales. Puis François a renforcé la relation entre Verticales et le collectif, en s'adressant d'abord à Joy Sorman, publiée dans la collection blanche de Gallimard dont Verticales était devenue une filiale, puis à moi. Je me souviens aussi d'une rencontre en librairie à La Manœuvre, qui s'achève par un dîner où nous sommes réunis, Bernard Wallet et Yves Pagès de Verticales sont présents.

JMB : Dans ce même numéro de *Décapage*, vous évoquiez les inflexions que le compagnonnage d'*Inculte* avait pu avoir sur votre travail : l'oralité, le matériau, l'abolition du grand sujet. Est-ce que vous pourriez expliciter ces pistes ?

MDK : Quand je les rencontre, j'ai peu publié. *Ni fleurs ni couronnes* sort en 2006, je suis encore sous les radars, et donc ça joue comme une prise de confiance — ils sont plus jeunes que moi, en 2006, j'ai 38-39 ans et eux 30, j'ai trois enfants... Quand, ils me demandent de rejoindre leur collectif, ce geste me donne un élan. Il y a là quelque chose d'excitant et de stimulant. Ce qui se joue alors est une intensification des pistes que je commençais tout juste à explorer — dans *Ni fleurs ni couronnes*, j'ai déjà supprimé les dialogues, et accentué le rapport à l'espace, après deux livres qui avaient une forme romanesque plus traditionnelle. À partir de *Ni fleurs ni couronnes*, j'ai cherché une écriture qui s'affermirait dans *Dans les rapides* puis *Corniche Kennedy* : le rapport au corps, au lieu et à l'oralité. Sans doute que le fait de côtoyer ce collectif où les discussions sont fréquentes joue un rôle. Il y a ensuite d'autres numéros de la revue, dont celui sur les élections présidentielles, et puis c'est *Une chic fille*, ce

livre collectif sur Anna Nicole Smith, qui est un moment important pour nous, parce qu'on écrit de la fiction ensemble. Le parti pris d'un sujet mineur, pop, constitutif d'Inculte — d'où le nom de la revue — s'incarne dans ce texte, où l'héroïne est une figure trash, une icône de la trivialité. Dans cette entreprise, il y a une part de jeu, un côté ludique, et dans le même temps, un rapport au document très fort, de la recherche et du sérieux. Chacun envoie aux autres ce qu'il a écrit, il y a une émulation assez folle. À la même période, j'écris de mon côté sur l'adolescence (*Dans les rapides* (2007) et *Corniche Kennedy* (2008)), mais j'écris dans cette énergie commune.

JMB : Je trouve également intéressante la trajectoire parallèle que vous avez avec Mathias Énard. Votre succès progressif semble suivre les mêmes étapes, avec les parutions de *Corniche Kennedy* et *Zone*, *Boussole* et *Réparer les vivants* et puis, entre les deux, vous sortez en 2010 un livre sur les ponts, *Naissance d'un pont* et *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*. Avez-vous échangé à ce sujet ?

MDK : Pas du tout ! Chacun ignorait le sujet du roman de l'autre. Voilà comment ça s'est passé : en 2010 on fait tous les deux ce voyage d'écrivains dans le Transsibérien. On n'est pas sur le même tronçon de la ligne, mais on passe trois jours ensemble à Novossibirsk, l'une des villes-étapes du voyage. C'est là que l'on se révèle le sujet de nos livres. À la rentrée littéraire, on est souvent regardés ensemble. Il a le Goncourt des lycéens et j'ai le Médicis : c'est un bon coup pour Inculte. C'est vrai que nos trajectoires sont parallèles.

JMB : Je m'interroge aussi sur la question du féminin dans votre travail. Dans plusieurs récits, il y a une isotopie de la conquête, l'idée d'un territoire masculin à conquérir : le rock dans *Dans les rapides*, le chantier dans *Naissance d'un pont* ou encore le football. Je me demandais comment cette question travaillait votre œuvre et comme elle se posait au sein d'Inculte, collectif presque exclusivement masculin.

MDK : Il y a chez Inculte, un côté bande de garçons, c'est un groupe de jeunes mecs souples, un peu comme des tigres, assez beaux et très vivants ! Ils sont drôles, ils ont le verbe conquérant et sont très intéressés par le féminisme. Je pense que ma relation avec François et Joy, qui se sont focalisés sur cette question du rapport féminin-masculin est importante à ce moment-là — Joy, dans son premier roman *Boys boys boys* (2005) met en scène cette question. De mon côté, la question du féminin trouve un terrain dans le sport : j'aime le foot, je suis les matchs, j'ai écrit quelques piges pour *So Foot*. Et le foot devient pour moi une porte d'entrée dans le débat féministe. Mon féminisme a davantage été soutenu par une

réflexion sur les pratiques d'inscription du genre et du corps dans l'espace public. J'ai dirigé avec Joy le volume *Femmes et sport* qui sera publié en 2009 chez Hélicon.

JMB : À propos des références partagées avec les incultes, je me souviens d'une *masterclass* sur France Culture où vous dites que pour exister dans un groupe, il faut avoir lu certains livres en jeu, et que vous aviez lu Claude Simon un peu pour cette raison.

MDK : Un collectif, ça brise une solitude, ou plutôt ça crée un écrin à cette solitude — celle dont on fait l'expérience quand on écrit. Mais un collectif s'incarne d'abord dans les livres qui y circulent, qui y sont discutés, partagés. C'est vrai que j'ai enfin lu Claude Simon avec Inculte, après un rendez-vous manqué, vingt ans plus tôt en hypokhâgne. Mais il y a aussi des auteurs que j'avais beaucoup lus et dont j'ai réactivé l'influence à leur contact, comme Deleuze, par exemple, qui électrise *Corniche Kennedy*.

JMB : À propos de Claude Simon, on retrouve chez vous deux une ampleur de la phrase, une force de vision mais il y a chez lui une esthétique de la dissolution et une dimension autocorrective qui est très forte. J'ai l'impression que dans vos textes il y a une plus grande confiance dans la capacité de l'écriture à saisir la réalité, qu'elle est moins fuyante que chez Claude Simon.

MDK : C'est vrai, je crois. D'abord, je n'ai pas écrit sur la destruction, la guerre, l'engloutissement, la dissolution. Et je dirais que ce qui caractérise peut-être le tempérament de ma phrase, c'est davantage une fébrilité, une tension anxieuse, qu'une angoisse. J'avais peut-être une plus grande confiance dans ce geste de décrire, d'élaborer une phrase qui puisse rallier le monde. Pourtant aujourd'hui je me sens très proche de ce tâtonnement propre à Claude Simon qui cherche quelque chose qui toujours se dérobe. Mais nous n'avons pas les mêmes inquiétudes : ce qui m'inquiète est toujours l'idée d'un déficit de présence au monde quand lui il est plutôt hanté par une sorte de trop plein. Et c'est aussi un écrivain de la guerre et de la catastrophe — c'est d'ailleurs quelque chose que l'on trouve chez Oliver, chez Mathias et chez Hélène. Là où je me place dans le sillage de Claude Simon, c'est dans la pratique du cheminement, dans l'extension de la phrase, ces phrases qui décrochent et qui raccrochent. Peut-être y a-t-il aussi plus de polychromie chez moi, et davantage de corrosion, du noir et blanc chez lui... Mais *Réparer les vivants*, qui correspond à un moment plus sombre de ma vie, est peut-être le plus « simonien », comme si la phrase à ressauts, qui décroche et continue de creuser, s'activait davantage pour aller quérir des émotions, restituer une noirceur, une tristesse.

JMB : Il y a un autre livre qui permet peut-être de prolonger cette question, un livre dont vous parlez souvent : *La Joie spacieuse* de Jean-Louis Chrétien. Dans ce livre, il y a l'idée de l'expérience d'un espace en crue, que vous reprenez dans *Corniche Kennedy*, et que vous mettez en œuvre aussi dans *Naissance d'un pont*, avec cette scène au milieu du roman où Diderot sort de sa blessure, se remet à faire du vélo et remet en route le chantier. Ça rejoint cette idée d'adhésion au réel : il y a cette confiance dans la capacité de l'écriture et du corps à rejoindre le monde. Il y a une dimension très technique et corporelle dans le roman, voire dans l'économie générale du roman, où il y a une dévalorisation de l'abstrait et du métaphorique, visible dans l'opposition entre l'architecte Waldo et Diderot, qui dit que la symbolique de l'ouvrage ne l'intéresse pas. Pourtant, le roman et Diderot lui-même sont constamment rattrapés par cette symbolique du pont, avec l'idée de métamorphose et de compromis. L'histoire d'amour entre Katherine et Diderot se joue sur le pont et imite sa construction. Comment avez-vous travaillé cette tension dans un roman qui, dans son énonciation, va mettre de côté la symbolique, mais en est pleinement nourri ?

MDK : Ce qui m'intéressait, c'était d'ancrer Diderot comme un personnage situé dans un rapport au réel, au contact, à la culotte des choses, dans ce premier monde physique, celui du relief, du climat, de la lumière. Le début du livre prend le temps de mettre en place ce monde matériel. Cela témoigne aussi d'une forme de fragilité chez moi, d'une inquiétude à mobiliser efficacement de la théorie, d'une méfiance par rapport aux discours qui surplombent le lecteur. Le défi, c'est pour moi de produire de la pensée par la pratique. Pour que la fiction conserve une organicité, une vitesse, pour qu'elle se déploie en liberté, je commence par établir un rapport à la matière, à ce terrain que Diderot va incarner. Et même temps, c'est aussi une manière d'investir la métaphore du pont, une symbolique qui se réinvite au cours du texte et le résorbe à la fin : le pont qui sépare, qui raccorde, dans un moment historique d'accélération de la globalisation. Le rapport entre le un et le deux, entre le microcosme et la forêt, c'était essentiel.

JMB : Les deux derniers romans présentent des communautés au travail. Ce sont des communautés organicistes, où chacun a sa place, sa fonction, avec des hiérarchies assez dures, même si elles sont court-circuitées, par les intrigues amoureuses notamment. C'est assez différent du type de communauté qu'on peut avoir dans les livres qui sont écrits par les autres auteurs d'Inculte, l'usine occupée dans *Des Châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina, *La Constituante piratesque* de Mathieu Larnaudie où il y a une valorisation du quelconque, une redistribution constante des places... Dans vos textes, on a l'impression que vous essayez de

maintenir un idéal d'émancipation mais dans le cadre du travail, à l'opposé de la dialectique habituelle entre travail et aliénation.

MDK : Mes textes disent que je suis quand même un peu du côté du travail. C'est le truc pas très pop ! J'aime mettre en scène le travail. Ça vient aussi d'un goût pour la mise au clair des *process*, des protocoles, la manière dont les choses se font. Évidemment, ce qui m'intéresse, c'est la tension que le travail instaure avec la vie – biologique, quotidienne, sentimentale –, c'est la question de la dépense, de la fatigue. Ce qui se joue pour moi dans le travail, c'est le rapport au corps et le rapport au geste, et la manière dont les gestes construisent anthropologiquement les corps. J'ai tenté dans ce livre d'introduire une critique du capitalisme qui passe par l'ironie : c'est le personnage du Boa, pressé de se convertir à l'hyper-libéralisme globalisé, sorte de Trump anti-européen... J'ai conçu ce livre comme un livre d'action, avec une dimension épique : à mesure que l'action se déploie, le roman instaure une communauté, un collectif, voire une équipe. Les solitudes convergent. Dans *Réparer les vivants* et *Un monde à portée de main*, des individus travaillent, et travaillant convergent les uns vers les autres pour réaliser quelque chose qui les dépasse et qui les inscrit aussi dans le monde. C'est moins l'aliénation de la routine au travail qui m'intéresse que les moments furtifs où les individus se révèlent héroïques, exceptionnels. Le travail me sert à réactiver différents lexiques techniques et à faire en sorte qu'ils réintègrent la langue.

JMB : J'aimerais continuer sur cette question et prolonger la communication d'Aurélié Adler sur l'épique dans votre œuvre, qui finissait par cette question : est-ce que vos romans sont des épopées néolibérales ? Le choix du registre épique et du motif initiatique du pont n'a-t-il pas comme implication idéologique un projet de réenchantement du travail qui est au cœur du projet néolibéral, tel qu'on peut le trouver décrit chez Lordon et Boltanski ? En ce sens, Diderot est à la fois un personnage deleuzien, insituable, tout le temps sur une ligne de fuite et en même temps c'est un salarié néolibéral parfait, qui est flexible jusqu'à être complètement dispersé, entièrement disponible à son travail, qui ne fait plus la distinction entre vie privée et vie professionnelle.

MDK : Certes Diderot n'est pas un révolté. Pourtant avec ce personnage, il ne s'agit évidemment pas de servir l'idéologie néolibérale, mais plutôt de prendre mes distances par rapport au personnage romantique du révolté sans ambivalence, monocouleur, porté par une idéologie. J'ai le sentiment d'introduire quelque chose de plus subtil en créant des figures aux prises avec la réalité, mais dans une tension avec elle. C'est leur porosité qui m'intéresse. Ce sont des êtres qui se demandent comment on fait avec le monde, qui sont amenés à composer,

à transiger pour survivre. Pour moi, c'est une façon d'être plus loyale vis-à-vis du monde qui est le mien, au lieu d'aller chercher des personnages parfaits, qui ont une pleine conscience des mécanismes d'émancipation et vont s'opposer à la marche du monde tels de vrais héros classiques. Bien que ce soit peu fréquent, il m'arrive de mettre en scène des gestes de révolte au travail. Ainsi, dans *Un chemin de table*, ce qui m'intéressait, c'était l'enchevêtrement de fatigue, de dépense, de précarité, de conformité aux exigences du travail. Arrivé à un point de rupture, Mauro le jeune chef se révolte et quitte la cuisine. Plus que la révolte, c'est le nomadisme qui m'intéresse. Car ce que je trouve aliénant dans le travail, c'est la fixation et la routine. C'est pourquoi je m'attache à des chantiers éphémères sur le point de disparaître, ou des protocoles de vingt-quatre heures, c'est aussi une façon de me porter vers le monde du travail qui m'inspire davantage que le bureau.

JMB : Sur cette question, *À ce stade de la nuit* sonne un peu comme un art politique. On retrouve les mots de « honte », de « chagrin », mais à la toute fin du récit, dans les pointillés d'un « tout autre récit » sur lequel finit le livre. Et de même, lorsque la narratrice entend le mot « *vergogna* » à la radio, elle sort de la cuisine. Elle se tait, comme si c'était une façon de refuser le confort du réquisitoire ou de la tribune.

MDK : L'écueil de ce genre de livre est qu'on peut aisément vous reprocher de vous donner bonne conscience en vous exprimant sur des tragédies depuis votre statut de privilégiée. C'est pourquoi la forme de l'écriture est particulièrement décisive sur ces sujets. Ainsi je n'ai jamais voulu écrire de tribune indignée dans la presse et j'ai vu dans cette commande une forme qui me semblait enfin adéquate et juste pour m'exprimer sur ce sujet. Plus précisément, dans *À ce stade de la nuit*, qui paraît en mars 2014, j'ai voulu modéliser l'engagement politique tel que je l'entends quand on est écrivain : à savoir s'exprimer depuis son poste de travail, dans un travail d'écriture, l'approcher depuis l'intérieur du langage — et non dans les effets de manche de tribune justement. À partir d'un mot entendu à la radio, *Lampedusa*, la narratrice se remémore. Le mot migre dans les différentes épaisseurs du langage, dans ses strates fictionnelles, et convoque la littérature, le cinéma. C'est la migration méticuleuse, soignée d'un mot. C'est voir comment un individu seul chez lui entre en contact avec ce qui se passe dans le monde. Comment prendre la parole quand on n'est pas syrien, pas réfugié, épargné par ces tragédies ? Y a-t-il une indignité à parler pour les autres ? On se pose toujours cette question.

Entretien avec Mathieu Larnaudie

Entretien réalisé à Paris le 17 avril 2017.

JMB : Tu declares dans certains entretiens que tu as été associé très vite au comité de rédaction : est-ce que tu peux revenir sur cette arrivée ?

ML : Que je ne dise pas de bêtises... Parce qu'avec la distance, plus on le raconte et plus ça devient flou. J'ai rencontré Jérôme Schmidt, Oliver Rohe et Benoît Maurer lorsque je venais d'écrire mon tout premier roman, en 2002. Ils travaillaient alors chez *Chronic'art*, ils avaient lancé la première version papier de ce magazine et, si mes souvenirs sont bons, ils ont dû rester le temps de deux, trois numéros. Ils sont ensuite partis, à cause de dissensions avec le rédacteur en chef. Lorsqu'ils ont quitté *Chronic'art*, leur première idée a été de monter un nouveau magazine culturel, qui serait une alternative ; d'abord parce que cela leur permettait de poursuivre leur expérience dans ce domaine, ensuite parce qu'ils avaient le sentiment, et je l'avais aussi, qu'il existait une place dans les kiosques français pour un titre de presse culturelle exigeant. Dès ce moment-là, ils m'ont associé, dans le sens où ils m'ont demandé si je voulais faire partie de l'éventuel comité de rédacteurs. Je me souviens que j'écrivais un roman à ce moment-là, qui n'est jamais paru puisque je l'ai finalement abandonné, et qui s'appelait *Hipsters*. À l'époque, personne n'utilisait ce mot, et j'ai un peu regretté de ne pas l'avoir fait paraître en considérant son destin ultérieur. Une des idées qu'ils avaient eues, c'était que je donne une publication en feuilleton de ce roman. Ils se sont donc mis à chercher, à un moment donné, des investisseurs pour monter ce magazine. Ils avaient une piste assez sérieuse, mais cet investisseur s'est finalement rétracté, sans doute parce qu'il a dû trouver que ce n'était pas une idée si lumineuse que ça d'investir dans la presse culturelle, qui était alors économiquement un terrain très périlleux. C'est encore pire aujourd'hui, je crois. Devant cet échec, et en considérant quels étaient les champs qui les intéressaient le plus, mes camarades ont réalisé qu'en réalité, ils n'avaient pas particulièrement le désir de faire de la presse culturelle « généraliste », et que ce qui les mobilisait réellement — pour Oliver c'est certain, Jérôme était un peu plus tout terrain mais c'est un vrai passionné de livres également — c'était la littérature, plus que la culture en général. Donc on s'est réunis, on a discuté, on a réfléchi vraiment à la forme que cela pouvait prendre. En faisant une sorte d'état des lieux des désirs, de nos idées et aussi du champ de la revue littéraire à l'époque, on a pu observer que la mode était alors aux gros objets, très luxueux, très nobles, des grands formats avec des sommaires très prestigieux, de belles images. Nous nous sommes dits par conséquent que nous allions prendre le parti inverse, c'est-à-dire proposer un objet hyper *cheap*, qui tienne

dans la poche, peu illustré, réunissant des auteurs qui n'étaient pas forcément des têtes d'affiche du moment — et pour cause, car lorsqu'on a constitué le premier sommaire, la plupart des auteurs étaient ce qu'on appelle très mochement des primo-romanciers, ce qui d'ailleurs était notre cas aussi puisque Oliver, entre-temps, avait fait paraître son premier roman chez Allia. Quand on a fait le premier *Inculte*, je crois que la plupart des gens n'avaient fait qu'un livre, à part Claro et Bégout qui ont quelques années de plus que nous, ce sont nos doyens, qui avaient déjà quelques publications derrière eux. En préparant ce premier numéro, on s'est tout de suite extrêmement bien entendus, on a pris plaisir à se voir, à bavarder, à traîner ensemble et, assez vite, on s'est dit qu'on n'allait pas faire comme la plupart des revues, lesquelles renouvellent leur sommaire à chaque numéro. Là encore, on a plutôt choisi de prendre le parti inverse, qui consistait à solliciter les mêmes personnes, qui interviendraient de façon récurrente. Très vite, l'idée d'un comité éditorial s'est ainsi étendue à celle d'un collectif, qui s'est mis en place très simplement, par le simple fait de se rendre compte, de façon très pragmatique, qu'on avait envie de continuer de bosser avec ces gens-là. Il n'y avait pas de manifeste, pas de programme clair, pas de ligne définie, mais une impulsion, des intuitions, des envies désordonnées et coordonnées, une énergie commune, des humeurs partagées. Cela s'est traduit par des déjeuners, des dîners, des fêtes. La revue était un prétexte tout trouvé pour nous voir, apprendre à nous connaître. Le lien d'amitié s'est établi de façon vive et rapide, c'est cela surtout qui nous a d'abord incités à nous retrouver régulièrement, au lieu de disperser les sommaires. Voilà, il me semble, la façon dont ça s'est mis en place au tout début.

JMB : Tu es un grand lecteur de revues (*Le Matricule des Anges*, *L'Atelier du roman*, *Perpendiculaire...*) et au sein d'*Inculte* on retrouve beaucoup de références à des revues, voire des rééditions de revues souvent anciennes et parfois oubliées (*Acéphale*, *L'Âge du cinéma*, *Opus International...*). Comment cette mémoire revuiste a nourri le projet *Inculte* ? Et comment, en 2004, vous situez-vous par rapport aux autres revues littéraires ou artistiques qui sont alors publiées ?

ML : Dans les années 95, je me suis retrouvé à Bordeaux, j'avais dix-huit ans, je venais d'avoir le bac et c'est le moment où je me suis mis à m'intéresser beaucoup à la littérature contemporaine. Je me suis plongé là-dedans. Or les revues donnent des repères à l'intérieur du champ. Je lisais donc avant tout pour savoir ce qui se passait, quels étaient les noms qui émergeaient, quels étaient les champs de force, les questions qui se posaient. C'était très empirique et hasardeux, j'allais dans les deux, trois librairies que je fréquentais, et notamment

à La Machine à lire qui avait une très belle table de revues. Je me suis mis à lire un peu pêle-mêle, pas mal de revues différentes, mais surtout quelques-unes que j'ai lues assidûment, qui étaient *Perpendiculaire*, *L'Atelier du roman*, ou *NRV* de Beigbeder que je lisais, de fait, pour m'énerver essentiellement. La revue était le lieu où apparaissaient quelques noms et quelques débats. Au sein de ces publications, les idées sur la littérature m'intéressaient plus que les textes de fiction, parce que j'ai toujours été un peu frustré par la nouvelle isolée, le texte orphelin de quelques pages. Pour moi, la revue était plus un laboratoire, et *Perpendiculaire* le faisait très bien, où exprimer des points de vue théoriques, en tout cas réflexifs, sur la littérature. *Perpendiculaire*, c'est vraiment une revue que j'ai aimée, qui a été importante pour moi, je crois que c'est là par exemple que j'ai découvert Bernard Lamarche-Vadel, avec ce formidable entretien qui était dans le numéro Un de la revue, et qui s'appelait « Augmenter la meute de mes chiens ». D'ailleurs, on l'a repris dans le volume monographique qu'on a consacré chez Inculte à Bernard Lamarche-Vadel. Tout ça pour te dire que j'avais un usage des revues un peu tâtonnant, qui me servait à essayer de voir un peu ce qui avait lieu en temps réel, ce dont j'étais le contemporain, sans avoir jamais pour autant l'idée, l'ambition ou le fantasme de m'affilier à quoi que ce soit. Je n'avais pas le rêve de rejoindre un groupe. Quand je suis arrivé à Paris et que je me suis retrouvé, par hasard, parce que j'avais rencontré Chloé Delaume, parmi les gens de la revue *EvidenZ* qui se voulaient une communauté à laquelle j'ai participé, de fait, sans jamais y publier, c'étaient mes premiers pas dans le monde de la littérature, que je ne connaissais pas. En somme, je connaissais de loin, depuis ma province, les idées qui y circulaient, mais pas du tout le « milieu ».

JMB : En 2004, quand vous lancez *Inculte*, tu évoques des revues très luxueuses. Comment vous lisez le champ à ce moment-là et par rapport à quelles revues vous vous situez ?

ML : Ce que je t'ai dit, c'était une impression diffuse, mais qui serait validée, je crois, si on regardait en détails les publications de l'époque. Il y avait les revues historiques, de maisons d'édition très installées, *L'Infini*, la *NRF*, ce genre de monuments-là, et puis c'est vrai que les jeunes revues étaient souvent des objets qui révélaient une sorte de sacralisation du livre. Ce n'est pas péjoratif, parce que je comprends l'excitation qu'il peut y avoir à produire un très bel objet. Mais nous, on avait la volonté d'aller contre ça. Cela allait de pair avec l'idée que, sans se mettre vraiment des limites en termes de signes, il était préférable de publier des textes brefs, assez malléables, croisant plusieurs champs de la création littéraire, avec déjà un goût revendiqué pour les textes qui sortaient leurs auteurs des assignations génériques qui leur étaient normalement accolées : des philosophes qui écrivent de la fiction, des écrivains ou des

romanciers qui s'essaient au journalisme, au document ou à la réflexion. Il faudrait vraiment regarder les autres revues de l'époque pour que ce que je dis soit un peu plus rigoureux, mais je crois sincèrement que notre ton différait par rapport au langage habituel des revues, qui se donnaient généralement des domaines d'expertise, des délimitations précises, c'est-à-dire que les romanciers étaient romanciers et pas philosophes ou poètes, et réciproquement. Il y avait chez *Inculte* l'idée de vouloir brouiller les genres dès le début. On pourrait trouver des contre-exemples bien sûr : si on regarde ce que faisait *Ligne de risque*, c'était pour un romancier tel que Yannick Haenel un laboratoire où mettre à l'épreuve une écriture qui penche vers la théorie, qu'il partage avec son ami François Meyronnis. Au début des années 2000, je lisais énormément de littérature expérimentale, qu'à défaut d'un autre rayon on a tendance à ranger plutôt dans le champ de la poésie. Il y avait de nombreuses revues qui opéraient dans ce champ-là, d'ailleurs *EvidenZ* était une revue qui se voulait avant tout de théorie, mais dans laquelle des poètes étaient censés figurer. D'un point de vue plus personnel, je me rends compte en le disant que le début d'*Inculte* a marqué pour moi le moment où je me suis autorisé à frayer avec des romanciers, alors qu'avant cela je me situais plus du côté des écritures un peu hétérodoxes, dans l'*underground* et dans l'expérimental. Mon premier livre le montre bien, le deuxième aussi. C'est un peu le moment où j'ai assumé une sorte de transformation des pistes d'écriture qui m'intéressaient, où j'ai commencé à aller vers le récit, auquel j'aspirais. À la fois en tant que lecteur et en tant qu'écrivain.

JMB : Quelles étaient les pratiques du comité de rédaction d'*Inculte* ?

ML : Tous les numéros n'ont pas été construits absolument de la même façon, mais *grosso modo* c'étaient des échanges de mails quasi continus. On se donnait des nouvelles, on réagissait les uns les autres, même si c'était essentiellement pour se faire de mauvaises blagues. Il ne faudrait pas que ce soit publié, d'ailleurs, parce que c'était vraiment consternant. Mais en dehors de ces échanges-là, on trouvait malgré tout le moyen de se réunir de temps en temps, bien que nous soyons tous très occupés. Ce n'était déjà pas facile à l'époque, il y a toujours eu certains d'entre nous qui vivaient à droite à gauche, à l'étranger, qui n'étaient pas là, mais on essayait tout de même de se rassembler assez régulièrement. Et si on n'y parvenait pas, ça se passait par mails. On a vite décidé d'organiser les sommaires autour d'un thème central, le sujet d'un dossier qui était pour nous le vrai pivot de la revue parce que c'était précisément là qu'on essayait de mettre notre travail en commun et de laisser l'identité des auteurs dans la marge. On avait la volonté de dissoudre un peu l'identité de l'écrivain derrière une sorte d'agencement collectif, volontiers un peu bordélique, qui se voulait une réflexion en

acte. Pour le choix des thèmes des dossiers, c'était un peu en fonction de l'humeur du moment, une réaction peut-être aussi à une lecture ou à l'actualité, avec l'idée de varier entre des thèmes légers, potaches, et des figures plus sérieuses, ou estampillées comme telles, sur lesquelles il y avait une littérature plus fournie et canonique, comme lorsque nous avons travaillé sur le ressentiment par exemple. C'est une alternance qu'on aimait beaucoup, faire un numéro sur la Coupe du monde de foot et le numéro d'après sur le ressentiment. Il y avait cette volonté d'alterner le sérieux et le moins sérieux, de faire quelque chose comme ça qui soit vivant, joyeux, et qui désacralise un peu ce qu'était la littérature à l'époque. Alors là aussi, je mets un bémol, qui va un peu de pair avec ce que je te disais des revues, d'ailleurs : on avait à l'époque l'impression qu'il régnait encore dans les lettres françaises un esprit de sérieux affiché, une gravité, une solennité pesante. Il y a quinze ans de cela maintenant, c'était quelque chose qui méritait d'être secoué, c'est en tout cas le sentiment que nous partagions. Aujourd'hui, cette question de l'éventuelle désacralisation de littérature me paraît secondaire, les enjeux ont changé.

JMB : Et comment se déroulaient la sélection des textes et le choix des contributeurs ?

ML : Il y avait un travail de repérage en fonction des envies du moment, des sensibilités de chacun, des lectures aussi. Les textes américains arrivaient par les traducteurs qui travaillaient avec nous : Claro, Jérôme, Nicolas Richard. Parfois ça se passait vraiment de façon très simple : quelqu'un disait « Tiens, j'ai lu ce livre de machin, c'est vachement bien », et il en faisait un texte pour la revue, ou il proposait à cet auteur de participer. Ça se passait souvent comme ça, de façon très réactive, immédiate, avec un fonctionnement léger, pas parce qu'on ne travaillait pas, au contraire, mais léger parce qu'il n'y avait pas de tergiversations pendant des mois et des années sur la question « Est-ce que j'envoie un mail à untel pour le solliciter ? ». On en parlait, puis, si cela ne posait pas au collectif de problème politique ou humain majeur, il y avait assez peu de restriction.

JMB : Durant les sept années de publication, la revue traverse et est traversée par les nombreux événements qui marquent la période 2004-2011. Différents modes de saisie de l'actualité se mettent en place : une saisie très directe, référentielle et humoristique avec le hors-série sur les présidentielles par exemple, ou alors plus indirecte, plus lointaine ou philosophique, comme une sorte de chambre d'écho, notamment à propos des émeutes de 2005, avec la réédition du manifeste « Les Violents » ou le dossier « Les Forces de l'ordre ». Comment la revue s'est-elle confrontée, directement ou indirectement, à l'actualité ? Quels

événements traversés ensemble ont été déterminants pour la revue, le collectif et ce qu'on a pu appeler la « génération inculte » ?

ML : Effectivement, 2005 a été une année assez chargée politiquement, à laquelle on était aussi très disposés à se rendre sensibles, dans la mesure où on avait cet instrument-là de publication, qui était récent et nous permettait peut-être de porter un regard neuf sur les événements. Arno, Oliver et François se sont lancés dans l'écriture d'*Une année en France*, ce qui a évidemment, par leurs discussions et par la façon dont ils nous en faisaient part, un peu coloré nos prises de positions. Cela nous a rendu d'autant plus attentifs à ce qui avait lieu. De toute façon, ce qu'on retrouve dans la revue, ça va de pair avec ce qu'on est, nous, humainement, dans notre lien amical. Des discussions politiques, j'en ai quotidiennement avec Oliver et Arno, on s'envoie des trucs, c'est un compagnonnage qui se noue par la littérature mais auxquels s'agrègent plein de choses autour, notamment des questions politiques qu'on n'aborde pas toujours de la même façon, on a même parfois des positions divergentes. Je me souviens qu'on se disait à l'époque, ironiquement, qu'on représentait une sorte de gauche plurielle, certains ayant une tendance plus social-démocrate et d'autres moins réformatrice, un peu plus dure. Disons que pendant que Bégaudeau parlait de Dominique Voynet, moi j'interviewais Toni Negri. Tout fonctionnait très bien parce qu'on était dans cette bienveillance et dans cette ébullition. Et donc, pour en venir à ta question, il y a eu effectivement 2005, cette réaction à l'actualité, qui était très intense et qui s'est progressivement cristallisée, jusqu'aux élections de 2007. D'abord parce qu'on a fait ce livre [*le hors-série Inculte sur les élections présidentielles*] qui n'était pas du tout sérieux, pour le coup, et où on avait vraiment décidé de prendre de la distance avec le fait électoral. Nous pensions tous, quelles que soient nos divergences ponctuelles, qu'il est dramatique que la vie démocratique s'arrête à une course électorale tous les cinq ans. C'est le signe d'un très mauvais fonctionnement de la démocratie que de se réduire à cette espèce de foire quinquennale. En 2007, il s'est passé un truc un peu particulier : c'est qu'on a eu un président élu qui nous a particulièrement crispés. Une fois Sarkozy au pouvoir, on ne pouvait plus échapper à une certaine forme de réaction à l'actualité, parce que c'était une actualité agressive et une période hyper anxiogène. La configuration politique de la France à ce moment-là et la personnalité qui l'incarnait nous ont placés dans un état de survigilance, de réactivité et de réflexion permanente, notamment sur la violence qui était faite au discours et au langage. Ce n'est pas pour rien que j'ai écrit *Acharnement*, sur un personnage de *speech writer*, dans ces années-là. La question du discours politique m'a toujours intéressé mais je

trouve que, dans ces années-là, elle s'est posée de manière singulièrement brûlante. En outre, nous revendiquions l'idée que l'écriture puisse être en prise directe avec des choses du présent le plus immédiat, le plus impur et contingent. Maintenant, quand on est agacé, on peut faire un statut Facebook. À l'époque, on n'avait pas ces moyens-là. La revue pouvait se faire le réceptacle d'écrits d'humeur. Cette idée d'humeur a toujours été importante entre nous, ne serait-ce que parce qu'on se disait souvent, et je le pense encore aujourd'hui, que ce qui nous réunissait avant tout, c'était une forme d'humeur, qui allait de pair avec cette réceptivité à l'air du temps dont on parlait à l'instant, mais également avec une certaine légèreté, parfois une certaine désinvolture. « Désinvolture », c'était d'ailleurs l'une des choses qu'on entendait beaucoup, à l'époque, à notre propos, et qu'on entend encore, que c'est vraiment un truc de branleurs que d'appeler une revue littéraire *Inculte*. Souvent, les gens qui disent ça, ce sont ceux qui vont dire que Dada c'était formidable. Et pourtant, en termes de négativité, nous, on est vraiment des petits joueurs. Ce n'est pas une provocation énorme, quand tu vois ce qui a été fait par ailleurs, que d'appeler une revue *Inculte*. Mais ce qu'on tolère pour la subversion instituée, et donc rendue inoffensive par sa patrimonialisation, on n'en tolère pas le centième pour ce qui a lieu à présent. D'autres fois, ces critiques émanaient de gens qui ne supportaient pas que leur haute culture littéraire puisse être remise en cause, qu'on puisse traiter avec une telle désinvolture l'objet de leur prestige, comme si ça remettait en cause le pouvoir symbolique qu'ils s'étaient arrogés. Je sais qu'il y avait des gens que ça énervait beaucoup, il y en a encore : Sollers était très énervé par exemple.

JMB : Dans l'ensemble de la revue, il y a pourtant beaucoup de choses assez sérieuses...

ML : Le malentendu reposait exactement là-dessus : ils pensaient que, parce que ça s'appelait *Inculte*, on ne faisait que des pochades, que c'était une vaste blague que l'on faisait entre nous. Or il n'y avait pas que ça, quand on lançait une piste de travail, on travaillait vraiment. Quand on faisait un dossier sur la question féministe, sur le ressentiment, on essayait d'apporter des éclairages singuliers. Il y a eu plusieurs moments d'incompréhension, de malentendu, pas entre nous mais entre nous et le milieu avec lequel on interagissait, comme à l'occasion du dossier sur la poésie.

JMB : En sept ans, la revue a aussi beaucoup évolué, que ce soit son comité de rédaction, sa maquette, sa taille, ses rubriques, son lectorat... Quelles sont, selon toi, les étapes importantes de la vie de cette revue ?

ML : On était partis sur les chapeaux de roues, on a fait beaucoup de numéros en peu de temps, et après, à cause du travail de chacun, de la contrainte économique, de plein de choses, la périodicité s'est un peu espacée. On a fait vingt numéros en sept ans, ce qui n'est pas énorme, alors qu'il y a eu un moment où on en faisait paraître un tous les trois mois. Quand la périodicité s'est ralentie, la revue s'est étoffée, aussi. Et puis, il y a une question toute bête de capacité de travail, au sens matériel : outre le fait qu'on a tous notre travail individuel à côté, quand on a commencé à rééditer *L'Arc*, puis à faire des livres inédits, moins de temps était disponible pour la revue. Sur la composition du groupe éditorial, je pourrais répondre de plusieurs façons : François est à part, parce qu'il est parti après ce numéro sur la poésie où il y a vraiment eu la révélation d'un dissensus profond, esthétique et politique, presque d'attitude face au monde, et c'était bien d'en prendre acte. Mais à côté de ça, je ne dirai jamais de mal de François, je suis toujours très prudent dans la façon dont je présente les choses, parce qu'il a été un élément extrêmement moteur au début la revue, car c'est un type qui travaille énormément, qui est force permanente de proposition. Alors certes, je trouve qu'il répète souvent un peu la même chose à propos de tout, qu'il a une espèce de moulinette, comme ça. Mais c'est quelqu'un qui fourmille d'envies. Donc, au début, dans les premières années de la revue, c'était galvanisant de l'avoir avec nous, toujours partant. C'est quelqu'un qui a énormément apporté à la revue. Et puis il y a eu un truc un peu particulier, c'est que François est le premier d'entre nous à avoir eu un vrai succès. Mais ça a été très soudain, ce succès n'a pas été construit, comme c'est le cas pour Mathias ou Maylis, sur plusieurs livres, plusieurs années. Il écrit un livre sur l'éducation nationale, il en vend 200000 exemplaires et il est Palme d'or à Cannes. Il s'est retrouvé propulsé dans d'autres sphères. Nul ne sait comment on aurait réagi à sa place. Par exemple, il est devenu chroniqueur sur Canal+, et je pense qu'alors, contribuer à une revue *underground* où on lui disait qu'il avait tort quand il parlait d'un bouquin de poésie, ça jurait un peu avec son emploi du temps. Je crois que c'est aussi simple que ça, en réalité. Mais si je le croise demain, on boit une bière et on se tape la bise, il n'y a aucun problème, c'est le propre de la vie de toutes les revues, de tous les groupes, que d'avoir des désaccords, des départs, des retours...

JMB : Pour continuer sur l'évolution du comité éditorial, le numéro « Putains, mamans et autres » est important puisque Joy Sorman et Hélène Gaudy participent pour la première fois à la revue, avant d'être rejointes au numéro suivant par Maylis de Kerangal.

ML : Alors je ne sais plus exactement dans quel ordre cela s'est passé, mais Maylis était déjà dans le paysage avant de publier. On l'a rencontrée très tôt. Elle était présente à la rencontre

en librairie pour le premier ou le deuxième numéro de la revue, qui avait lieu chez Michèle Ignazi. Dès le début, on savait que c'était quelqu'un avec qui on avait envie de travailler. Hélène, c'est une jolie histoire, elle est entrée comme stagiaire chez Inculte et s'occupait de la mise en page, de la correction de la revue. On a vite compris qu'elle était plus qu'intéressée par la littérature. On lui a dit : « Mais écris ! ». Elle était un peu timide au début. Elle a mis trois, quatre numéros avant de dire « OK, je veux bien faire un truc ». Et puis rapidement elle nous a annoncé que son premier roman allait sortir aux Impressions nouvelles.

JMB : Pourrais-tu revenir sur la décision collective d'arrêter la revue après vingt numéros, en 2011 ?

ML : Je trouve que les derniers numéros de la revue sont parmi les meilleurs. J'ai l'impression qu'on aurait pu continuer comme ça, tous les six mois, dans un rythme régulier. Mais ça n'avait plus tellement de sens, d'abord parce qu'on était très pris par ailleurs, ensuite parce qu'on ne voulait pas devenir une de ces revues qui existent pour répéter indéfiniment la même chose. On aurait pu en faire une sorte de carte postale qu'envoyait le collectif, une fois de temps en temps, et d'ailleurs j'aimais plutôt bien cette idée. Mais il y avait les risques de s'auto-plagier, de rentrer dans une certaine singerie de nous-mêmes. On avait déjà un côté bande de potes, avec ce que ça induit d'entre-soi, mais là ça aurait été *too much*. Et on ne pensait pas non plus que la revue faisait suffisamment patrimoine pour la léguer à d'autres. Cela ne semblait pas très utile. En arrêtant la revue, on s'est dit « Maintenant, on va faire des volumes collectifs ». Il y avait le projet d'une transformation qui en définitive ne s'est qu'à moitié produite, parce qu'on a sorti quelques volumes collectifs, qui ne sont pas si nombreux. On a fait le Sebald, *Le Ciel vu de la terre...* On avait commencé un roman sur Kadhafi au moment où la revue s'est arrêtée, qu'on n'a jamais terminé ni publié, et tant mieux. Tous les textes, indépendamment les uns des autres, étaient bons, mais l'ensemble ne prenait pas. Je pense qu'on a eu raison de ne pas le faire paraître à tout prix. De plus, cela a coïncidé avec le moment historique où Sarkozy et BHL ont libéré la Libye. Kadhafi, qui était avant cela traité comme une sorte d'icône pop, nous a rappelé incidemment au cours de cet épisode qu'il n'était pas un simple dictateur bouffon. Il faut savoir appliquer aux projets collectifs le même degré d'exigence que pour une œuvre personnelle. Il faut donc aussi savoir refuser, même lorsque c'est douloureux. Je pense néanmoins qu'on peut dire que la dynamique du groupe n'est pas éteinte. La revue a fait son temps, elle a servi à nous fédérer, elle a servi de lieu d'émulation intellectuelle et esthétique, maintenant on peut continuer par d'autres biais.

JMB : Le mot *inculte* parsème la revue, qu'on pense au « Loto inculte » de François Bégaudeau ou à l'un de tes articles, dans le numéro 12, où tu décris la nécessité de « convoquer les énonciateurs incultes ». Comment ce travail de rationalisation du terme *inculte* s'est-il effectué au fil des publications collectives ?

ML : C'est effectivement un travail de rationalisation progressive de ce qu'on avait mis derrière ce terme intuitivement, qui s'est défini au fil du temps. Ce mot a été choisi un peu par boutade, on trouvait que ça sonnait bien. Et ça dessinait, d'emblée, une attitude assez distancée et légère. Très vite, on s'est rendu compte qu'on pouvait le charger d'un contenu plus positif et plus réfléchi, avec notamment la rupture qu'il représentait par rapport à ce que je décrivais tout à l'heure, une certaine idée de la littérature comme signe extérieur de culture, qui nous semblait assez absurde car ne correspondant plus à ce qu'est devenue la culture. Au fond, c'est cela qu'il faut entendre dans *inculte* : cette distance, cette attitude-là, le refus de porter un culte à la littérature, sans mauvais jeu de mot, le fait d'écrire « en incultes », c'est-à-dire sans souci de légitimation culturelle ou académique préalable, sans égard vis-à-vis des autorités, qu'elles soient historiques, symboliques, éditoriales ou politiques. Les gens qui intervenaient auprès de nous ne le faisaient pas en tant que spécialistes de quoi que ce soit.

JMB : J'aimerais revenir sur un autre mot, que vous accolez à Inculte : c'est celui de collectif. Ce n'est pas un mot traditionnel de l'histoire littéraire. Il renvoie plutôt à un imaginaire politique, ou à des formes de regroupement qu'on trouve dans le monde du théâtre notamment. Pourquoi avoir choisi ce mot ? Dans quelle filiation s'inscrit-il et quel modèle de communauté dessine-t-il ?

ML : C'est une communauté affinitaire à géométrie variable, même si finalement elle n'a pas tant varié que cela. Le noyau est resté le même. Les départs ont été très peu nombreux, à part François dans les circonstances déjà évoquées.

JMB : Il y a eu certaines prises de distance, je pense à Joy Sorman par exemple, Bruce Bégout à un moment aussi...

ML : En fait, ça tient toujours à des questions humaines et toujours un peu à la même personne. Bruce et Claro ont carrément dit à un moment : « Nous, tant qu'il y a Bégaudeau, on ne travaille plus avec vous ». Et Joy avait été amenée par François, ils étaient proches. On ne s'est jamais disputés et on se voit souvent, on s'aime beaucoup. Pour elle, je crois que c'était un peu difficile de rester après le départ de François. Pour te dire la vérité, quand j'envoie des mails au collectif, il y a des fois où je la mets en copie et des fois où je ne la mets

pas, sans trop réfléchir. En tout cas on n'a jamais fait de lettres d'excommunication, comme dans l'Internationale Situationniste, même si on avait eu l'excellente idée de faire une revue qui n'aurait été que ça. Avec Mathias on avait eu cette idée-là : faire une revue où on s'exclurait tous mutuellement, en reprenant, tu sais, ces insultes qu'il y avait dans l'Internationale Situationniste. « Mathias Énard, exclu pour débilité morale et immaturité politique », ce genre. On y a échappé.

JMB : Ce mot de collectif marque justement une certaine distance avec les groupes et les avant-gardes du XX^e siècle notamment, même s'ils nourrissent vos œuvres, comme le nouveau roman par exemple. Comment cette histoire littéraire que tu connais bien a pu jouer dans la constitution et les pratiques d'Inculte ? Comment Inculte joue avec ce surmoi avant-gardiste ?

ML : Sur ce plan, je crois qu'on n'a pas tous mis la même chose, parce qu'on n'avait pas tous les mêmes modèles en tête. C'est vrai que personnellement j'ai lu tout ça avec passion, tu vois, je viens de citer l'Internationale Situationniste. Je tiens beaucoup à la littérature de groupe, à ce qui se fait en groupe, pas parce que je tiens absolument à ce qu'il y ait une meute d'individus réunie autour d'une cause commune, pas du tout même, mais parce que je crois d'abord que le regroupement affinitaire est un lieu d'émulation réelle. Je crois à cette forme-là dans son efficace artistique. Il y a vraiment quelque chose que l'amitié permet et ouvre et que l'isolement et, plus encore, le fantasme de l'isolement ne permettent pas. Il y a aussi quelque chose qui tient à l'imaginaire. Les histoires de café dans le Montparnasse des années 20 ou dans le Montmartre des années 10 ou 1900 me plaisent beaucoup. Ce sont des histoires que j'adore lire, j'ai un goût tout simple pour cet imaginaire-là, pour la camaraderie noctambule, pour les dérives des situationnistes dans les années 50... Mon bar d'étudiant, c'est un endroit qui s'appelle chez Georges, il y a une splendide photographie de Debord au comptoir, et ça me plaît beaucoup. Même un livre un peu mineur comme *Le Café de la jeunesse perdue* de Modiano, j'aime ça. J'ai cette appétence pour la geste du collectif, des groupes. Et donc, c'est vrai que dans l'idée de participer à un collectif, j'ai mis un peu de cette fascination — ce n'est pas le bon mot, mais quelque chose qui tient à mon histoire personnelle, car je viens de la campagne, d'un milieu qui est tout sauf cultivé. Le fait de mettre en partage mes expériences littéraires et artistiques a eu une importance pour me créer une sorte de communauté de substitution. Dans le mot *collectif*, il y a un pied de nez à une certaine idée galvaudée et néanmoins majoritaire d'une littérature qui isole l'écrivain. Avec le fait d'être un collectif et

de s'appeler Inculte, il y a un redoublement de la volonté de rompre avec cette figure mythologisée. Je me suis toujours senti très renforcé par ce mot-là.

JMB : C'est un imaginaire qui te nourrit et, en même temps, vous vous méfiez de la mythologisation qui peut être liée à ça...

ML : Avec Inculte, on est assez bien arrivés à ne pas être ce qu'ont été pas mal de groupes artistiques ou littéraires, à savoir des regroupements inféodés à une figure majeure. Parmi nous, il y a aujourd'hui des auteurs qui sont plus reconnus que d'autres, c'est-à-dire que leur fortune éditoriale est meilleure. Mais pour autant, il n'y a pas une espèce de chef, de personne qui détiendrait la matrice théorique à laquelle les autres sont priés de se conformer, et il n'y a jamais eu ça. Ce fonctionnement horizontal brise un peu les idées reçues sur les collectifs.

JMB : Pour autant, on t'a décrit parfois comme animateur du collectif, tu t'es beaucoup impliqué, personnellement et financièrement, dans la maison d'édition, tu n'as manqué aucun des rendez-vous incultes et tu as écrit certains des avant-propos des ouvrages collectifs. Tu as aussi mené un travail de théorisation important avec tes *Propositions pour une littérature inculte*. Cette implication très forte se mêle à l'imaginaire de la multitude, du quelconque, de la démocratie ranciérienne qui vous nourrit et refuse les places et les positions. Est-ce qu'il n'y aurait pas une façon, chez toi, de déjouer la figure du leader ?

ML : Je vois ce que tu veux dire, je ne vais pas faire semblant de ne pas voir, mais ça tient peut-être à différentes choses. D'abord, à ce dont je parlais à l'instant : mon investissement vient du fait que, dans mon parcours personnel, l'idée de collectif m'a toujours attiré, j'ai un goût pour ça, non pas que les autres ne l'aient pas, mais il est peut-être plus affirmé chez moi. Il y a eu aussi, et surtout, une dimension purement empirique, il me semble. À un moment, la publication tenait beaucoup sur le tandem que je formais avec Jérôme Schmidt, et lui n'écrit pas, donc c'est un peu moi qui m'occupais du lien avec le collectif. Parce que je défends l'idée que la pensée puisse se produire à plusieurs et que la mise en partage, en commun, d'expériences de pensée est quelque chose qui mérite d'être défendu. Après, le texte « pour une littérature inculte » n'a pas été sans poser question, parce que j'avais instinctivement commencé à dire « nous ». Puis, j'ai envoyé le texte à tous mes camarades, non pas pour qu'ils l'amendent, mais pour les tenir au courant. Mais si je dis « nous » dans ce texte, ce n'est pas au nom des incultes, je parle en mon nom seul en disant « nous ». Lorsque j'écris, je me mets devant le mouvement du récit à la même place que le lecteur, et ce « nous », c'est le lecteur et moi. C'est un sujet d'énonciation qu'on retrouve dans la plupart de mes livres, qui

sont écrits au « nous » comme on écrirait au « je » ou au « il ». Dans ce texte-ci, donc, « nous », ce n'est pas « les incultes et moi », encore moins « moi au nom des incultes ». Ce n'est aucunement un texte de porte-parole, encore moins un manifeste.

JMB : J'ai l'impression que tu assumes la charge d'animateur, d'organisateur, mais sans en prendre le magistère.

ML : Peut-être. C'est sans doute un peu vrai, mais je ne tiens de toute façon à prendre aucun magistère. D'ailleurs, ça ne correspondrait pas à la réalité de notre fonctionnement. Si tu veux, j'ai toujours eu la tentation d'une écriture plus réflexive et, s'il doit y avoir des écrits un peu plus théoriques parmi nos productions, c'est peut-être en partie de moi qu'ils viendront, je n'en sais rien. En tout cas ce ne sera pas pour poser de façon autoritaire une grille de lecture et encore moins m'approprier une pratique collective, qui, de toute manière, n'est pas assignable à une théorie, parce que, dans nos pratiques, il y a des latitudes amples. Au fond, on a cette humeur commune dont on parlait tout à l'heure, des accointances et, je crois, quand même, quelques lignes identifiables, mais on n'est pas non plus rigoureusement au même endroit littéraire. Pour prendre de grands exemples canoniques, tu as un moment du surréalisme où quasiment tous les surréalistes font la même chose, il y a des textes qui se ressemblent, qui ont des airs de famille très appuyés. Chez nous, ce n'est pas le cas.

JMB : Ce positionnement renvoie aussi à une certaine politique, qui est au cœur de tes œuvres. Dans le numéro 5 de la revue, tu proposes un texte sur Klemperer qui finit par cette injonction : « reprendre toujours la critique de la langue des héros ». Cette critique de la langue des héros traverse ton œuvre : langue managériale, langue de la société de contrôle dans *Pôle de résidence momentanée*, langue médiatique et politique dans *Les Effondrés*. Est-ce que cette phrase dit une des ambitions profondes de ton œuvre ? Et comment cette politique de l'écriture est-elle reliée à d'autres formes d'engagement en tant écrivain ?

ML : Cette ambition fait écho à quelque chose que l'on connaît bien, et qui fait aussi partie, évidemment, de ma formation philosophique : cette fameuse idée selon laquelle l'histoire a suffisamment été écrite du côté des vainqueurs. Sans prétendre nécessairement l'écrire du côté des vaincus, car cela impliquerait de se considérer nous-mêmes comme tels, ce qui pose déjà de nombreuses questions éthiques, il faut au moins remettre en cause ce primat-là, ce qu'on a d'ailleurs encore tenté de faire à notre façon avec le volume *En Procès*. En l'occurrence, cette manière d'aborder l'histoire par le biais du procès permet de perturber les récits dominants de l'histoire, leur rhétorique. Cette question s'est d'abord imposée à nous par

le biais de la politique actuelle, en particulier à travers la personne de Nicolas Sarkozy qui pendant plusieurs années a hystérisé l'extrême-droitisation du débat public en France, relayée par un certain nombre d'intellectuels médiatiques qui y avaient tout intérêt. On le voit encore aujourd'hui : quand Fillon se réfère au fameux récit national et veut faire réécrire l'histoire de France par les académiciens, par exemple. Ceci pour dire qu'il y a une fonction inhérente à la littérature qui consiste à assumer une forme de critique ou, en tout cas, de tentative d'énonciation alternative par rapport aux discours dominants. Ensuite, il faut trouver les bonnes manières de le faire, et toutes ne sont pas adéquates. L'espèce de poétique du slogan qui traversait *Pôle de résidence momentanée* et que je vois à l'œuvre chez d'autres écrivains, j'ai désormais de vraies réserves par rapport à cette stratégie-là. Tous les textes qui entrent dans un rapport de mimétisme un peu trop systématique avec les effets de langue qu'ils prétendent critiquer me paraissent souvent sur une mauvaise voie, car, au fond, ils ne font que dupliquer une poétique qui, en se dupliquant, se pérennise. En redoublant cette langue-là, tu la fais entendre autrement, certes, peut-être, mais en attendant tu n'en fais pas entendre d'autre. Or, je pense qu'on a besoin d'en entendre d'autres, plus que jamais, de se dégager des rhétoriques frelatées et claustrophobiques du pouvoir, quelles qu'elles soient, cette langue policière, médiatique, néolibérale, managériale, identitaire... C'est pour cela qu'il y a une très grande différence de stratégie entre *Pôle de résidence momentanée* et *Les Effondrés*. L'imitation de la rhétorique médiatique, par exemple, a plus de force critique quand elle est enroulée dans une autre langue, qui, elle, échappe à la syntaxe médiatique, et lui est irréductible. Écrire des slogans bête pour faire aussi con que les vrais slogans politiques, c'est marrant, ça peut avoir un aspect ludique et malin, jouissif même, mais je trouve qu'à un moment, ça ne suffit pas.

JMB : *Strangulation* se termine par ces mots « ci-git n'importe qui ». La question du n'importe qui, du quelconque est une notion politique qui est au cœur de ton œuvre et qu'on retrouve notamment dans *La Constituante piratesque*. Ce concept hérité d'Agamben notamment, ou encore celui de multitude, nourrissent ton écriture mais aussi l'imaginaire du collectif. Comment tu manipules ces outils dans ton écriture et tes textes ? Et comment acclimater ces concepts et cet imaginaire de la multitude et du quelconque au fonctionnement et aux pratiques du collectif Inculte, dans un champ qui est aussi fait de rivalités, de nécessités de distinction, de soucis de différenciation esthétique ?

ML : Ces questions du « n'importe qui » ou de la singularité quelconque, pour rester dans ce balisage philosophique-là, ce sont des choses qui m'intéressent beaucoup. Elles se rattachent à

des foyers de réflexion politique qui réinsufflent un peu de vivacité là où, paraît-il, on en avait perdu. Il y a quinze ans, on pouvait observer une sorte de dépolitisation de la littérature. Avant cela, il y avait très clairement eu un âge politique, qui va de pair avec les avant-gardes d'ailleurs, jusque dans les années 70 en France, lequel a été suivi par vingt années de réaction dure, avec notamment le dogme dominant du retour au récit, au personnage, au souffle du monde que s'en va chercher l'écrivain-voyageur, des choses qu'on a entendues étant étudiants. Je crois qu'avoir voulu réfléchir à nos pratiques à partir de concepts issus de la philosophie, qui nous donnaient de nouvelles définitions politiques, est allé de pair avec la volonté, non pas de réintroduire quelque chose comme un nouvel « engagement » dans la littérature, je ne crois pas beaucoup à ce marqueur-là, car à mes yeux la littérature est toujours engagée d'une façon ou d'une autre, mais plutôt de faire communiquer un langage fictionnel avec ces recherches philosophiques qui, elles, sont politiquement marquées. J'essaie de le faire de façon assez ténue, presque un peu cryptée : les lecteurs qui vont percevoir ce que ce « ci-git n'importe qui » doit de façon allusive à certaines définitions d'Agamben ne sont pas très nombreux. Mais ce n'est pas grave, car ce sens est là quand même. Ce que j'essaie de mettre en place pas à pas à travers mes romans, c'est une réflexion sur la singularité quelconque, sur l'individu démocratique que nous sommes : comment on en est arrivés là ? qu'est-ce qu'on fait là ? quelles sont nos manières d'être ensemble et de sentir et de penser ? Mes livres sont tous des moments de cette réflexion. Ils semblent très différents les uns des autres, ils le sont, mais il y a toujours le fil de cette pensée qui se trame de livre en livre et qui, je l'espère, prendra réellement sens dans le temps, en dessinant comme une constellation. Pour ce qui est de cette histoire de champ, ce n'est pas une forfanterie que de dire qu'avec *Inculte*, du champ, on ne s'en est jamais trop soucié. Arno avait un jour eu cette image : « je suis à vélo, je fais une échappée, et je ne regarde pas ce qu'il se passe derrière dans le peloton ». Ce n'est pas forcément pour se donner la première place mais pour dire qu'on fait notre truc, et que c'est plutôt aux autres de se situer, s'ils le jugent utile, par rapport à nous. On n'est pas non plus coupés du monde, on sait comment marchent les choses, et on sait très bien que dans une pratique émergente au sein d'un champ artistique, quel qu'il soit, les forces de ce champ comptent, des effets d'opposition, de cristallisation, d'amitié et de rejet ont cours, qu'il y a les fameuses règles de l'art chères à notre ami Bourdieu. On n'a pas d'innocence par rapport à ça.

JM : Pour le dire autrement, est-ce ça te paraît possible, dans le champ littéraire, d'instaurer ces philosophies qui prônent une démocratie radicale au sein du collectif ?

ML : Quand on faisait la revue, il y avait ce fonctionnement horizontal, de fait. Ce n'est pas une pétition de principe, c'est un fonctionnement en acte. Il n'y a rien d'arbitraire là-dedans, il y a des moments où les uns sont très disponibles pour faire des choses avec Inculte, et il y a des moments où ils ne le sont pas. Ça évolue en permanence. Donc, à partir de là, la question de la rivalité, qui existe effectivement à l'intérieur du champ littéraire, j'ai l'impression qu'au sein du groupe, elle n'a pas lieu d'être. Bien sûr, il peut y avoir des réactions un peu épidermiques de la part des uns et des autres, c'est normal : tu as un bouquin qui cartonne en librairie, l'autre qui ne marche pas, il y en a qui peuvent trouver que cette disproportion est un peu injuste. Mais, en revanche, il n'y a pas de réelle rivalité. Nos œuvres font toutes leur chemin, elles parviennent à exister, plutôt pas trop mal, même s'il y a des échelles. La rivalité éventuelle viendrait plutôt d'éléments extérieurs, mais à dire vrai on n'y a jamais vraiment prêté attention. Je sais qu'il y a eu par exemple une petite revue qui s'appelait *TINA* : le type qui l'a montée disait qu'il voulait nous faire la nique, jusqu'à reprendre notre format, inviter certains des intervenants d'Inculte... Ça nous amusait un peu. Lui se plaçait en rival, nous on regardait ailleurs. Et puis je suppose qu'il y a plein de gens qui n'apprécient guère notre côté un peu bande et l'imaginaire de cercle fermé qui va avec. Ce sont effectivement des effets de réseau, des effets de champ, mais je n'ai pas de prise, pas de stratégie, je n'ai pas tellement d'avis là-dessus. Quand je fais mon dernier roman chez Actes Sud, concrètement, oui, mon roman pâtit du fait que celui de Mathias sorte à côté, pas parce que c'est Mathias mais parce c'est un mastodonte commercial. Je me retrouve alors dans une position de rivalité de fait, même pas de rivalité, de concurrence déloyale avec Mathias, mais c'est comme ça. Le jour où Mathias a eu le Goncourt, on s'est barrés à Barcelone, on a fait une énorme fête, c'était un moment très heureux. Quitte à me retrouver en concurrence, je préfère que ce soit avec Mathias qu'avec des personnes pour lesquelles j'ai moins d'estime.

JM : Et comment fréquentes-tu les œuvres des autres membres du collectif ? Qu'est-ce qu'elles t'apportent ?

ML : Il y a deux temps de lecture, celui qui précède la parution et celui qui la suit. Les livres publiés par les incultes, je les ai tous lus. Peut-être qu'un ou deux m'ont échappé, mais sincèrement je ne crois pas. Il y a un compagnonnage de lecture qui n'est pas sans provoquer inévitablement des influences, et celles-ci sont totalement assumées, car ces démarches et ses œuvres m'ouvrent à ce dont je suis le contemporain, elles contribuent à façonner ma sensibilité. Il y a aussi parfois un travail de lecture avant publication. À une époque on le faisait beaucoup et on le fait moins, tout simplement parce qu'on publie plus régulièrement.

Strangulation par exemple, j'avais eu la drôle d'idée de le publier chez Gallimard, ce dont je me repentirai jusqu'à la fin de mes jours, mais disons qu'heureusement qu'Arno l'avait lu, parce qu'en fait, le travail éditorial, c'est avec lui que je l'ai fait. Il n'a pas bouleversé mon texte, mais la vraie discussion sur le texte, c'est avec lui que je l'ai eue. C'est arrivé qu'on se fasse lire mutuellement, en amont, des livres. J'en ai lu certains, j'ai fait lire certains des miens. Je ne le fais plus depuis quelque temps, peut-être parce que j'ai plus confiance en mes éditeurs actuels, peut-être aussi parce qu'on prend de la bouteille et qu'on a moins besoin de cet échange perpétuel immédiat. Mais je sais que le livre qu'est en train de finir Arno [*Des châteaux qui brûlent*], Oliver l'a lu, moi j'en ai lu un petit bout. *Une île, une forteresse*, c'est un peu particulier, j'en suis techniquement l'éditeur, donc forcément, je l'ai lu de nombreuses fois. C'était formidable de faire ce travail avec Hélène, parce que c'est quelqu'un dont j'aime énormément l'écriture, mais dont l'univers fictionnel, lié à l'adolescence, m'était resté jusqu'à présent assez étranger. J'aime énormément ce livre-ci, car il touche à un matériau qui me parle plus. Il y a aussi un travail de construction qu'on a revu ensemble, parce qu'elle n'en était pas très sûre. Je lui ai suggéré de déplacer un ou deux chapitres, et peut-être qu'on a coupé à un ou deux endroits, bref un travail éditorial normal. Avec Hélène, celui-ci consiste surtout à lui donner confiance en son texte. Elle était tâtonnante, elle ne savait pas, pourtant tout était là. Au demeurant, les auteurs qui arrivent en disant « Je ne toucherai pas une virgule », j'ai tendance à m'en méfier, de même que je me méfie d'un éditeur qui prend un texte en disant « Il n'y a rien à toucher ».

JMB : À propos de la maison d'édition justement, comment s'est-elle développée ?

ML : On a monté Inculte avec 300 euros en déposant les statuts d'une SARL de presse. Évidemment, c'est à déconseiller. On n'avait pas du tout l'instrument juridique adapté à notre activité, ni un investissement de départ suffisant, ce qui explique que les dettes se soient peu à peu creusées, que les erreurs se soient accumulées, et qu'on ait fini par être rattrapés par une traite d'imprimeur assez mineure, qui nous a assignés au tribunal. On n'a même pas su qu'on avait ce procès, on a appris la liquidation judiciaire après qu'elle a eu lieu. Mais les dettes étaient réelles et le fonctionnement n'était plus adapté. On a ensuite remonté Inculte en fondant une société adaptée à ce qu'on fait, c'est-à-dire avec un actionnariat plus équilibré, quelqu'un qui prend les rênes de la gestion de la maison, c'est-à-dire Jérôme Dayre, qui est l'ancien libraire d'Atout Livre, quelqu'un qui a déjà dirigé des sociétés dans sa vie et avec lequel nous étions amis. Et puis, on s'est aussi adossé à Actes Sud. Ça ne veut pas dire que

tout va être au beau fixe indéfiniment, mais a priori on a maintenant un instrument qui correspond à ce qu'on fait, ce qui est déjà une vraie évolution.

Entretien avec Nicolas Richard

Entretien réalisé à Paris le 12 avril 2018.

JMB : Pour commencer, est-ce que tu pourrais revenir sur ta formation universitaire ?

NR : J'ai fait deux années de prépa HEC, après j'ai intégré l'EM de Lyon. C'était tellement ennuyeux que je me suis inscrit en fac de philosophie à Lyon en parallèle, même si je n'ai pas poursuivi. Du coup, le seul truc que je retiens de mes études à Lyon, c'est que j'ai fait venir des profs de philosophie dans l'école de commerce. Et puis après, comme je ne voulais pas travailler, j'ai fait un DEUG de psychologie à Censier-Jussieu.

JMB : Ta découverte de la littérature date de cette époque-là ?

NR : C'était antérieur. En fait, j'ai lu comme beaucoup d'élèves. Le moment où j'ai un peu changé de registre, c'est quand j'ai fini mes études et que je ne faisais presque que de l'escalade. Du coup, ça laissait énormément de temps libre, je ne travaillais pratiquement pas, à part faire un tout petit peu la vaisselle en Suisse. Je faisais de l'escalade et sinon je lisais, de manière assez boulimique. C'est peu de temps après que j'ai commencé à traduire mes premiers textes en anglais.

JMB : Pour en venir à *Inculte*, tu participes à la revue pour la première fois dans le numéro 6 en 2005. Est-ce que tu pourrais revenir sur tes conditions d'arrivée au sein du collectif ? Quels auteurs connaissais-tu avant ?

NR : Je ne sais plus exactement. Il faut que tu rencontres Jérôme Schmidt, il s'en souviendrait peut-être mieux. J'ai l'impression que la pièce centrale c'est Jérôme Schmidt, même si, paradoxalement, il n'écrit pas, de manière publiée en tout cas. C'est peut-être lui qui donne le ton de déconnade généralisée et ce mélange d'humour et de sérieux. Je me demande si à un moment donné, il ne m'avait pas tout simplement demandé un article. Je ne sais plus en termes de chronologie... Mais j'ai vu qu'à un moment donné mon nom figurait dans la revue. Il n'y a rien eu d'officiel, de formel ou de solennel. D'un seul coup, j'ai vu que je faisais partie du comité. C'était une façon maline d'insuffler de l'énergie dans ce projet multiforme. On fait les choses, on ne fait pas une AG pour savoir de quoi on va parler. Les choses se font organiquement, tel que je le vois en tout cas, parce que j'ai peut-être une vision un peu périphérique.

JMB : Les articles que tu as écrits pour *Inculte* portaient beaucoup sur la littérature américaine et étaient liés à tes expériences de traducteur. Il y a un entretien avec Richard Powers, il y a

un texte sur *Stone Junction* et *Slumberland*...La revue *Inculte* était assez ouverte à la littérature américaine, ce qui est un signe d'originalité pour une revue française. Comment as-tu participé à cette capacité d'ouverture de la revue ? Est-ce que tu apportais des textes, des auteurs ?

NR : L'ouverture de la revue, ça suppose qu'il y ait eu une phase de fermeture auparavant. Or, je ne crois pas que ce soit le cas. Ma première rencontre informelle avec ceux que j'ai ensuite identifiés comme des incultes, c'était en librairie dans le XX^e arrondissement, une rencontre avec Larnaudie et Bertina. J'avais été assez impressionné par leur bagage théorique, et une des choses qu'ils avaient dites à l'époque, c'était que la littérature française était aussi informée par la littérature américaine via la traduction. La langue française n'était pas en vase clos. Et que les traductions américaines, entre autres, mais de tous les pays, la nourrissaient, la modifiaient. Du coup, quand il s'est agi d'intervenir pour proposer des textes, je savais que je ne me plaçais pas sur le plan de la théorie littéraire, mais que ce que je pouvais faire c'était de parler modestement de mes expériences de traducteur. Et sur Richard Powers par exemple, j'avais été tellement emballé par son livre, que j'avais envie de rester à proximité de lui. Quand il était venu à Paris faire la promo, il avait accepté de venir à la maison, c'était moi qui avais le magnéto ce coup-là et j'avais plein de questions à lui poser parce que j'avais envie d'en savoir plus. Et *Inculte* était un lieu idéal pour proposer un surplus de Powers, pour ceux que ça pouvait intéresser.

JMB : Il y a aussi la maison d'édition *Inculte*, où tu as publié deux livres, *Les Soniques* et *La Dissipation*. Comment s'est fait ce choix ?

NR : C'est deux histoires différentes. Pour *La Dissipation*, c'est Jérôme Schmidt qui m'a fait une commande, parce qu'il s'est rendu compte que ça faisait déjà un an ou deux que je travaillais sur ce livre sans m'en rendre compte. On discutait comme ça et il m'a dit : « Pourquoi tu ne nous ferais pas une bio de Pynchon ? ». Bon, à l'arrivée, ce n'est pas du tout une bio et ce n'est pas vraiment Pynchon, mais en tout cas c'est une vraie vision d'éditeur. Pour le premier projet, avec *Kid Loco* alias *Caïus Locus*, c'est autre chose. C'était un projet tellement non-commercial, tellement improbable, tellement de traverse qu'on s'est dit qu'on n'allait pas faire le tour des maisons d'édition pour savoir si ça leur plaisait, parce qu'on était deux à travailler dessus et donc on était suffisamment critiques et enjoués pour savoir quand ce serait fini. Il n'y a que nous qui pouvions dire quand ce serait fini. En termes d'énergie, c'était une déperdition totale d'aller demander aux éditeurs : « Est-ce que vous voudriez le publier ? ». Donc on s'était dit : « On va en fabriquer trente ou cinquante exemplaires, on va

faire une soirée autour de ce livre et on va les vendre ». Et, de fait, c'est à l'issue de cette soirée qu'Inculte a dit : « On va le sortir ». Il y a eu une relecture avec Mathilde Helleu et une superbe mise en page, qui différait de la mise en page originale, et c'est sorti de manière officielle. C'était le lieu absolument idéal pour que cela existe.

JMB : Parmi les membres du collectif, il y en a un avec qui ton œuvre d'auteur et de traducteur dialogue particulièrement, c'est sans doute Claro. Vous avez parfois traduit les mêmes auteurs, tu as publié certaines de tes traductions au Lot 49 qu'il dirige et ton dernier roman entre en résonance avec *Tous les diamants du ciel* sur la question de la contre-culture, de la CIA et de la drogue, pour aller vite. Il figure d'ailleurs dans les remerciements de ce livre. Est-ce que tu pourrais revenir sur cette relation et la façon dont elle a nourri ton dernier livre et, plus généralement, tes expériences d'auteur et de traducteur ?

NR : Claro comme pratiquement tout le monde sans exception chez Inculte, ce sont des gens dont j'admire le travail et la démarche. Et je trouve, de mon point de vue, que c'est hyper stimulant, parce que c'est des gens au travail, des gens qui publient, qui lisent, qui critiquent. Et Claro c'est encore plus exemplaire pour moi, parce que même en tant que traducteur, il m'a encouragé. Et puis c'est aussi un interlocuteur que je contacte parfois, quand j'ai des doutes sur des points de traduction. À mille titres c'est une source d'inspiration. On s'est côtoyés à l'époque d'une revue qui était à l'initiative d'Alexandre Gouzou et de Philippe Aronson, *Les Épisodes*, qui faisait la part belle à la littérature américaine et publiait parfois des auteurs français. J'avais publié une ou deux nouvelles dans cette revue et Claro s'était lancé dans un projet de traduction qu'il publiait sous forme de feuilleton : *You Bright and Risen Angels* de Vollmann. C'est un compagnonnage de longue date. On a sympathisé, j'ai ses traductions, il a les miennes et, en plus, c'est vrai de beaucoup de personnalités incultes, je vais volontiers à ses rencontres en librairie, parce qu'il est marrant, il est érudit. C'est une source d'inspiration dans sa façon d'être.

JMB : Est-ce qu'il t'a aidé pour la documentation ou l'écriture de *La Dissipation* ?

NR : Non, pas du tout pour la documentation. Il fait partie des gens qui ont eu la gentillesse de relire le texte, avant que je le soumette. C'est pour ça que son nom figure dans les remerciements. Quelqu'un avait fait la remarque que le personnage du traducteur me ressemblait beaucoup, et j'avais répondu que c'était plutôt Claro, sachant qu'évidemment ce n'était ni l'un ni l'autre. Il y a un compagnonnage. Et puis les jeudis midi j'ai hâte de lire son article dans *Le Monde*, je suis son blog.

JMB : Dans vos livres, *Tous les diamants du ciel* et *La Dissipation*, il y a une forte attention à la question de la contre-culture. J'ai l'impression que vous vous intéressez à l'énergie qu'elle a dégagée en même temps qu'il y a une façon de dégriser un peu le mythe. Politiquement et esthétiquement, est-ce que c'est un héritage qui te semble important ?

NR : C'est un terme qui prend des formes différentes au fil du temps. Mais quand on parle de contre-culture américaine, moi c'est un temps de mes lectures et cela correspond aussi à des auteurs que j'ai traduits, comme Thompson ou Kerouac et Ginsberg. C'est difficile d'exprimer quelque chose de définitif là-dessus. Un des bouquins les plus puissants que j'ai traduits, c'est Richard Powers et il me semble que c'est par excellence le contraire de la contre-culture. C'est comme le roman policier ou la poésie, à un moment donné, les limites sont tellement poreuses que c'est difficile d'énoncer une généralité qui soit un peu pertinente là-dessus. Mais en tout cas les auteurs affiliés à la contre-culture en général m'intéressent.

JMB : Tes deux derniers livres sont marqués par une gourmandise du savoir, des dispositifs de pastiche ou de parodie d'érudition, poussés jusqu'à un point de jubilation ou de folie. Le double patronage de Perec et de Pynchon décrit bien cette filiation. Est-ce que tu pourrais décrire l'importance de ces deux auteurs pour toi et la façon dont cette valorisation des figures de l'amateur et de l'enquêteur consonne avec Inculte tout comme la tonalité potache ?

NR : Je ne suis pas un universitaire spécialiste de Perec, c'est surtout *La Disparition* qui m'a marqué, parce que j'ai relu plusieurs fois le livre et à chaque fois je lisais un livre différent, jusqu'à arriver assez vite au point où l'absence d'une voyelle était totalement écartée. Il y a un moment donné où, peut-être à la deuxième lecture, j'étais dans une sorte de sympathie avec la façon dont il avait pu concevoir le texte, en imaginant comment il était allé chercher ses listes, jusqu'au moment où j'ai trouvé, pendant que j'écrivais *La Dissipation*, que c'était une écriture absolument époustouflante. Ce qui n'avait pas été le cas au début. J'avais été interloqué par le tour de force, je me demandais comment ça marchait et j'en suis arrivé au stade où c'était un autre livre que je lisais, un rafraîchissement incroyable de la langue française. C'est ce que disent les oulipiens : en énonçant des contraintes, on fait jaillir des richesses et, paradoxalement, la liberté en écriture peut jaillir et se développer à partir d'imitations. Pour Pynchon, c'est tout autre chose. C'est un auteur que j'ai traduit deux fois. La relation du traducteur à un texte, c'est vraiment autre chose, c'est y passer, surtout sur Pynchon, dix ou douze heures par jour pendant des mois non-stop, à un rythme assez monacal. Et là, il y a une sorte de symbiose avec le texte. Sur les textes un peu cocasses ou difficiles, j'ai presque une approche un peu scientifique, la volonté d'essayer de résoudre des problèmes.

J'étais dans une proximité avec les raisonnements de l'auteur, les modalités de fabrication d'un texte. Ce n'était pas juste un exercice intellectuel, c'était un plaisir immense. Le lecteur peut éventuellement glisser sur certaines zones d'ombre et ça ne paralyse pas la lecture. En revanche, le traducteur doit vraiment résoudre les problèmes. Donc, s'il y a une zone obscure, il faut l'éclairer d'une façon ou d'une autre. Ce sont les deux P qui insufflent quelque chose à mon projet, à des titres complètement différents. Pour ce qui est de l'enquêteur et de l'amateur ensuite : j'aimais bien ta formule de tout à l'heure, pastiche d'érudition. Elle entre en résonance à plusieurs niveaux. D'une part parce que Pynchon travaille comme ça. Dans sa préface au recueil de nouvelles qui s'appelle *Slow Learner*, qui date de 1984, il prend la plume pour dire à quel point ses nouvelles sont mauvaises. Il dit que concernant la deuxième loi de la thermodynamique, sa connaissance est très fortement surévaluée, très superficielle. Je ne dirais pas que c'est du pastiche d'érudition, mais en tout cas ce sont des clins d'œil à une attitude érudite et donc à la lecture de Pynchon. On tombe sur des pans de la connaissance qui nous échappent et on comprend qu'il a travaillé en forant dans certains domaines et ensuite en les détournant, en les faisant glisser pour les faire rentrer dans sa fiction. Et le deuxième niveau où ta formule était pertinente, c'est que mon idée n'était pas d'écrire un livre sur Pynchon mais j'ai cherché un sujet qui me permettrait de mettre à plat ce que je croyais avoir compris de cet univers-là. C'est quelqu'un à qui on ferait un cours magistral trop dur pour lui et qui, par honnêteté intellectuelle, se dit : « Qu'est-ce que j'ai compris de ce qu'on vient de me dire ? ». Il y a une telle déperdition entre le message émis et le message reçu. Je crois qu'il y a eu ce jeu-là, d'écrire un roman sur rien mais en essayant de faire jouer à mon niveau ce que je croyais comprendre de la mécanique que je trouvais chez Thomas Pynchon.

JMB : Est-ce que cela résonne pour toi avec Inculte, à la fois les activités du collectif et les sens que l'on peut donner à ce mot ?

NR : Je suis volontiers estampillé Inculte, je ne renie pas ça du tout. Ça me fait penser au Wu-Tang Clan. C'est un groupe de hip-hop qui a révolutionné, au point de vue musical et en termes de business, le monde musical. Ils ont réussi à retourner le gant. Il se trouve que pendant une période de ma vie j'étais aussi manager de musique. Et, historiquement, depuis la deuxième partie du XX^e siècle, il y a un rapport de force avec la maison de disque qui est très peu favorable à l'artiste. Ce groupe de hip-hop a réussi à créer une image et des chansons très fortes et ensuite ils sont allés signer chez tous les majors, faisant jouer les labels les uns contre les autres. Toute proportion gardée, je trouve qu'il y a un côté Wu-Tang Clan chez Inculte dans la mesure où il y a ce collectif plutôt foutraque et sympathique, mais ça n'empêche pas

que la plupart vont publier ou travaillent ailleurs. Ils touchent pas mal de maisons et ça c'est une position assez confortable, qui marche tant que tout le monde produit et que tout le monde sort des textes.

JMB : *La Dissipation* s'intéresse au refus par un écrivain des injonctions médiatiques à apparaître, qui sont de plus en plus fortes aujourd'hui. Est-ce que c'est une façon pour toi de récuser cette spectacularisation de la littérature ?

NR : Moi, j'ai surtout un statut de traducteur. Mon livre est sorti il y a quelques mois, donc on en parle un peu, mais je ne sais pas quand j'en réécrirai un. J'assume vraiment, plus que quiconque, mon statut de traducteur. Donc la question se pose en des termes différents. Je ne me dissipe pas. Je suis relativement présent en librairie pour accompagner des auteurs. Je choisis de traduire des auteurs qui me plaisent. Donc quand j'ai la chance de les voir arriver en France, je suis ravi de les rencontrer et en librairie, je suis ravi de donner un coup de main, de faire un peu d'interprétariat quand c'est nécessaire, de dire deux mots sur la traduction. Mon statut est un peu à part là-dessus. Je gagne ma vie en traduisant. C'est un travail solitaire mais je n'ai pas besoin d'aller donner des conférences, alors que je sais qu'il y en a pour qui ça permet d'arrondir les fins de mois d'aller présenter leurs choses, surtout quand ils le font très bien. Et puis, effectivement, il y a beaucoup d'auteurs parmi ceux dont on parle qui ont des voix intéressantes, des approches intéressantes, une culture suffisante pour remettre plein de choses en perspective, c'est une bonne chose pour nous tous qu'ils s'expriment sur la littérature en général.

JMB : Tu parlais de ton rapport à Claro, du fait que vous vous lisiez les uns les autres au sein d'Inculte...

NR : Il y a plein de cas de figure. Je sais que Bertina et Rohe ont carrément fait des travaux ensemble, ils ont même bossé pour la radio ensemble. C'est un peu rhizomique. Les relations entre les uns et les autres ont des intensités différentes et des fréquences différentes. Mais je suis toujours curieux quand un bouquin de Bertina ou de Larnaudie sort. Je ne les lis pas tous, mais parfois je me précipite dessus, parfois je laisse passer un peu de temps. Larnaudie, je l'ai entendu sur France Inter il y a dix jours, je lui ai envoyé un message dans l'après-midi, je recevais le bouquin le lendemain et je l'avais lu deux jours après. Et après, ça dépend des sujets qu'on traite. La lecture peut avoir lieu soit après publication soit avant. On a tous nos stratégies d'écriture : moi j'ai fait lire *La Dissipation* avant publication à Maylis. Je ne l'ai pas fait lire à 36000 personnes. Trois temps : je l'ai fait lire à trois personnes à chaque fois. Il y a

très peu de lecteurs, mais je voulais que ce soit des lectures qualitatives. Il me semble qu'au premier plan parmi les incultes, il y a eu Claro, et au dernier plan, avant publication, je l'ai fait lire à Maylis et ça m'a suffi. Ce sont des lectures précieuses. Surtout Maylis, j'ai lu tous ses livres, je suis allé voir deux fois la pièce inspirée de *Réparer les vivants*, je suis allé la voir plusieurs fois en librairie présenter des textes. Elle était dans le XII^e arrondissement, à la librairie Charybde où il y a cette belle formule : l'invité, une fois par mois, parle des bouquins qui l'ont marqué mais n'ont pas de rapport avec lui. J'étais passionné par les bouquins qu'a présentés Maylis.

JMB : Est-ce que le collectif a aussi permis de faire circuler des références entre les auteurs ?

NR : Oui, mais une fois de plus c'est de manière informelle. Il ne faudrait pas imaginer une sorte de club avec un mail où tout le monde est en copie. En plus, on est tous assez actifs socialement, on est des anti-Pynchon. À un moment on s'était dit qu'on allait faire un déjeuner inculte, les premiers mercredis midi de chaque mois : je crois qu'on l'a fait une fois, parce que de fait on est souvent en librairie, on est dans des rencontres, on a l'occasion de se voir. Et du coup, c'est presque un peu redondant de se dire formellement : « Allez, on va tous manger ». Parce que ce n'est évidemment, comme tu l'as compris, pas du tout exclusif, ce n'est pas la bande de copains à la vie à la mort, c'est beaucoup plus ouvert, plus ambivalent. Mais en tout cas oui, il y a des références qui circulent, c'est certain. Je repense aux présentations de Rohe, les livres dont il avait parlé et que je suis allé lire, ceux de Claro, de Maylis... C'est l'aspect que je retiens, ce côté vivant. C'est le contraire de quelque chose qui serait figé, où on aurait une sorte de corpus qui serait bien défini, un peu poussiéreux, « ça c'est bien, ça ce n'est pas bien ». On est tous dans une boulimie de lectures, de découvertes, ce qui n'empêche pas l'intransigeance.

JMB : Tu avais participé à *Une chic fille* en dehors de la revue. Comment s'était déroulée cette expérience ?

NR : Je n'étais pas très impliqué dans ce projet. J'ai écrit un texte. Mais c'était juste avant ou juste après *Les Soniques*. Je travaillais énormément à base de détournements à ce moment-là. Je ne sais plus ce que j'avais détourné dans *Une chic fille*. C'était une tentative un peu improbable. Ça ne fait pas partie des textes très intéressants pour moi. L'intérêt de cet aspect informel, c'est qu'il n'y a rien de *corporate*. C'est pour ça que ce n'est peut-être pas inintéressant de voir ceux qui sont sortis de ces cercles, même si c'est un cercle en pointillés. Pour avoir un retour plus critique, c'est important. J'évoquais la première fois que je m'étais

approché des incultes, avant même que ce soit Inculte peut-être. C'était Bertina et Larnaudie dans le XX^e arrondissement en librairie et c'était à l'occasion de ces bouquins musicaux. Et une des choses qui me revient à l'instant à l'esprit, c'est Arno qui disait : « On n'a pas vocation à faire école littéraire ». Et sur le coup, je m'étais dit : « Tiens, c'est suspect de dire ça », parce que je trouvais, en tant que lecteur, qu'il y avait des points communs dans leur écriture. Je trouvais qu'il y avait des rapports entre ce qu'écrivaient, la façon dont réfléchissaient, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Claro, Larnaudie... Pas une école, mais quand même. Le fait de vouloir prendre ses distances d'emblée, j'avais eu une intuition, je m'étais dit : « Il y a peut-être, quand même... ».

Entretien avec Oliver Rohe

Entretien réalisé à Paris le 12 avril 2019.

JMB : Quel est votre parcours universitaire ?

OR : J'ai fait deux maîtrises, que je n'ai pas terminées, en droit public et en sciences politiques. À la base, je voulais faire de la philosophie mais ce n'était pas possible. Je n'aimais pas beaucoup le droit, sauf le droit public, c'est-à-dire le droit constitutionnel et le droit administratif, mais je ne me voyais absolument pas travailler là-dedans, même si je n'étais pas encore certain d'écrire. Après j'ai fait un cursus d'arabe à l'Inalco. J'aurais pu continuer à m'inscrire dans d'autres formations, parce qu'à partir du moment où je n'avais pas fait ce que je voulais — la philosophie —, j'étais un peu en errance. Je me considère vraiment comme un autodidacte, bien que le droit m'ait apporté une vraie structuration intellectuelle. De toute la bande, je dois sans doute être le plus autodidacte. Il y a énormément de choses que je n'ai pas lues à vingt ans mais à trente-cinq. J'ai longtemps pensé que c'était un handicap, plus maintenant.

JMB : Ensuite, vous travaillez deux ans à *Chronic'art* en tant que responsable du domaine littéraire. C'est là que vous rencontrez les futurs fondateurs de la revue. Je me demandais quelle était l'importance de cette expérience. Vous nouez ces premières relations qui sont déterminantes, vous avez des activités de lecture... Comment le magazine a pu jouer à la fois comme matrice mais aussi comme contre-modèle pour *Inculte* ?

OR : Je ne suis pas totalement satisfait de cette expérience et je ne la revendique pas forcément comme quelque chose de formidable, parce que j'étais dans une humeur dans laquelle je ne me reconnais pas. Je venais de découvrir la littérature contemporaine à travers ce qui en était dit dans la presse grand public, où on me présentait les écrivains de cette génération-là, Beigbeder, Nicolas Rey, Houellebecq et d'autres, comme des génies absolus alors que je sortais à peine de mes lectures de Céline et de Flaubert. Je voyais dans ces louanges une forme d'usurpation. Passée cette écume qui m'agaçait, j'ai quand même découvert des choses passionnantes, j'ai un peu compris le système éditorial, ça m'a aussi appris à écrire de manière plus régulière et j'ai rencontré des gens avec qui j'ai fait du chemin, qui sont depuis lors des amis proches. C'est le cas de Jérôme, alors rédacteur en chef, avec qui nous nous sommes très bien entendus, tellement que peu après notre démission commune de *Chronic'art*, il m'a appelé — j'écrivais alors mon premier livre en Allemagne — en me proposant de monter un magazine que l'on pourrait cette fois maîtriser de bout en bout. J'ai dit

oui bien sûr. À mon retour, on a conçu une espèce de maquette du numéro 0, qu'on a été présenter à quelques investisseurs, qui ont tous heureusement refusé, parce qu'en fait c'était ça la matrice d'*Inculte*. Le rubricage d'*Inculte* est calqué sur ce numéro 0. Il y avait déjà Sebald dans le dossier central. C'est un auteur que j'ai lu en 2003, je venais de publier mon livre. Lorsqu'on a décidé d'en faire non plus un magazine mais une revue, j'avais très vite décidé que ce premier numéro serait consacré à Sebald, tant son œuvre m'a semblé importante à une époque, de surcroît, où il n'occupait pas encore la place qui est la sienne aujourd'hui. Il était mort deux ans plus tôt, peu d'articles lui étaient consacrés dans la presse en France, au contraire des États-Unis. Ce qui a été déterminant dans le fait de passer en format revue c'est d'avoir trouvé un distributeur, parce qu'à défaut d'être en kiosque, il fallait être en librairie, mais pas en dépôt. On ne voulait pas être sur la table des revues, parmi cent autre publications que personne n'achète ni ne regarde. D'où l'idée du format poche, le prix abordable, l'idée de la couverture avec des animaux et le fait d'avoir un distributeur. Je me rends compte aujourd'hui que c'était presque un miracle, parce que la plupart des revues distribuées en librairie par des distributeurs officiels appartiennent déjà à des maisons d'édition, ce qui n'était pas du tout le cas d'*Inculte*.

JMB : Vous êtes allés rencontrer des distributeurs, des investisseurs pour financer le projet...

OR : Pour *Inculte*, lorsqu'on a épuisé l'idée d'en faire un magazine, on a rencontré Anne Guérand, alors attachée de presse du Diable Vauvert. On lui a dit qu'on cherchait des investisseurs, elle nous a suggéré d'aller voir Jean-Claude Fasquelle. On a été le rencontrer et il a été incroyable, en nous apportant un soutien immédiat. Il nous a donné de l'argent pour faire le premier numéro et je pense qu'il nous a fait des rallonges une ou deux fois encore ; Fasquelle est celui qui a cru le premier à notre projet de revue, d'où les remerciements qu'on lui réserve à la fin de chacun des vingt numéros. C'est vraiment une espèce de parrain lointain et très discret. Il n'a jamais demandé à lire le sommaire, il a simplement trouvé qu'on était enthousiasmants et il a décidé de nous aider. C'est grâce à cet apport que la revue a pris forme et qu'on a pu trouver un distributeur avec Les Belles Lettres. On a fait la revue, mon premier livre était sorti et je me souviens que Mathieu [*Larnaudie*] était à la correction du premier numéro. Je ne le connaissais pas encore. Je l'avais croisé une fois. C'est par Jérôme qu'il nous a rejoints. Et très vite on est devenus amis. À partir de 2003, comme j'ai sorti mon premier livre, je suis invité dans les festivals et là je rencontre Arno, Mathias et Bégaudeau. Entre temps, Jérôme a convaincu Claro, que j'avais croisé dans des soirées et que je ne connaissais pas très bien, et Bruce Bégout, que je connaissais par Allia et que j'avais lu. Jérôme s'était

intéressé au travail de Bégout dès l'époque de *Chronic'art* ; il avait même écrit des articles sur ses premiers livres. Voilà le premier noyau. Après il y a eu Maylis de Kerangal, Joy Sorman, Stéphane Legrand, Nicolas Richard et Hélène Gaudy.

JMB : L'intérêt pour la littérature américaine était déjà dans votre projet de magazine ?

OR : Oui. Déjà à *Chronic'art*, on écrivait beaucoup sur la littérature américaine. C'était aussi l'un des parti-pris d'*Inculte*. Dès le premier numéro. On est tous lecteurs de littérature américaine. Je trouvais ça plutôt bien, sans avoir une revue qui soit entièrement consacrée à la littérature étrangère, de mélanger ça et d'en faire presque comme une littérature française — et inversement.

JMB : Quels auteurs le collectif vous a-t-il permis de découvrir ?

OR : Il y a des auteurs que je n'aurais pas lus ou que je n'aurais pas lus à ce moment-là de ma vie, si ce n'était pas par *Inculte*. On ne les a pas toujours lus en même temps, mais successivement. Je me souviens, par exemple, qu'Arno m'a parlé de Claude Simon, j'ai lu Claude Simon, on en a parlé avec Mathieu, ensuite avec Claro. J'ai lu Faulkner aussi à la même période. Bernard Lamarche-Vadel sous les conseils d'Arno et de Mathieu. Quelques autres encore, que je n'ai pas en tête, Wallace, Pynchon, des écrivains et des philosophes contemporains français. De grandes lectures, que j'aimerais plus vastes encore. Parfois je commence à sentir la source — l'énergie venue de ces lectures — se tarir un tout petit peu. J'aimerais bien lire, à côté de Benjamin, de Rancière ou Didi-Huberman, pour ne citer qu'eux, dont les livres ont circulé entre nous, quelque chose de radicalement nouveau et qui me transforme de la même manière que ces œuvres-là ont pu me transformer. Quelqu'un comme Reinhard Jirgl par exemple, un écrivain allemand contemporain. Seulement trois de ses livres sont disponibles en France : ils sont extraordinaires, on se les est échangés d'ailleurs entre nous.

JMB : Pour finir avec la structure financière, est ce que les ventes suffisaient pour financer la revue ?

OR : Les ventes ne suffisaient pas. On faisait d'autres trucs pour financer l'impression. Benoît Maurer travaillait à l'époque pour un groupe de presse qui avait financé le premier numéro de *Chronic'art*. On faisait des piges pour lui, sous pseudo, pour gagner notre vie et je crois que par ce biais là on a un peu financé la revue aussi. C'était vraiment bancal, on était tout le temps sur la corde raide.

JMB : Et vous avez créé une structure pour la revue ?

OR : Oui. À laquelle moi, juridiquement, je n'ai pas participé. Dès 2003, Jérôme a déposé le nom d'Inculte et il a monté une structure avec Maxime et Benoît. D'ailleurs Maxime pourrait vous aider. C'est lui qui, le premier, a eu l'audace d'aller voir Fasquelle, nous on n'osait pas trop.

JMB : Comment se passait la préparation d'un numéro de la revue ? à quel rythme vous vous voyiez ?

OR : En fait, ça a toujours fonctionné un peu à géométrie variable. Il y a des phases où les uns étaient plus proches des autres. Mais disons qu'on n'avait pas un rituel de se retrouver tel jour du mois à tel café, comme le comité de la revue de *La Table ronde*, c'était toujours informel. On sortait beaucoup, on se voyait dans les bars, ce n'était jamais organisé comme une conférence de rédaction. On discute, on a une idée par exemple avec Mathieu, Arno ou François, on en parle aux autres, qui s'enthousiasment ou non, etc. Il n'y a jamais eu d'organisation. Pour moi le changement dans l'esprit de la revue s'opère à partir du numéro sur le ressentiment, où on a arrêté de concevoir les dossiers comme une juxtaposition de contributions séparées mais comme un texte commun. On se met à réfléchir avec plusieurs points de vue et plusieurs perspectives à un même sujet et c'est là où, pour moi, c'est devenu vraiment passionnant, ou en tout cas c'est devenu un collectif, une communauté. Tant qu'il y a des signatures individuelles, il y a encore des propriétés ; et la dissolution de ce truc-là, la propriété, sur cette échelle minuscule, m'a semblé passionnante. Et surtout, on a pu exporter ce mode de travail dans les livres qu'on a faits par la suite, *Une année en France* ou *Une chic fille*, où aucun texte n'est signé. Et surtout les textes circulaient, on les amendait ou suggérait des amendements, etc. Il y avait une confiance suffisante pour se permettre ce fonctionnement, cette liberté-là, assez rares entre écrivains. Pour moi, ça a été un moment charnière. Bien sûr, tout n'est pas génial, mais la revue s'améliorait au fur et à mesure des numéros. Au bout de vingt éditions, on avait épuisé le projet. On aurait pu continuer, mais ça aurait ronronné, ça ne servait à rien, on avait fait le tour. Mais j'aimais bien l'idée de transmettre la revue, de laisser la main à d'autres gens.

JMB : Quelle était votre disponibilité pour le projet au fur et à mesure qu'il avançait ?

OR : Il se trouve que je suis parti en 2007 vivre en Allemagne, à Berlin. À partir de cette date-là, j'étais beaucoup moins présent dans le travail de lecture des textes, des corrections. C'est surtout Mathieu, en dehors de Jérôme et de Hélène Gaudy, puis de Mathilde Helleu, qui

s'occupaient de ce travail-là. Et les autres en fonction de leur disponibilité et des projets. Arno relisait beaucoup aussi par exemple. Jusqu'en 2007, j'allais régulièrement aux bureaux d'Inculte, quand c'était à Oberkampf, mais après je n'y étais plus. Je suis revenu en France en 2012 : Inculte était devenu une maison d'édition. J'aimais beaucoup les rééditions de *L'Arc*, je continue de consulter les volumes des *Devenirs du roman*, je trouve que ce sont des contributions assez rares dans le paysage éditorial, où on donne un espace à des écrivains pour théoriser leur propre travail. J'aimais bien cet élan d'aller chercher des auteurs qui nous plaisaient et de travailler avec eux. C'est une forme d'amitié et de générosité nécessaires.

JMB : Quand vous étiez à Berlin comment se faisait votre rapport au collectif ?

OR : On a fonctionné tout bêtement par mail. Mais eux continuaient de se réunir aussi à Paris. Mathieu venait aussi énormément à Berlin à l'époque, Mathias y avait fait des longs séjours. On se faisait la blague : « Il faudrait ouvrir des bureaux incultes à Berlin ». Je n'étais plus dans le quotidien de la revue mais j'étais encore impliqué, beaucoup plus que maintenant, parce qu'il fallait produire et c'est sans doute la première vertu des revues. Je ne suis pas contre la relancer, pour justifier l'existence du collectif d'abord — renouveler nos vœux si vous voulez — et pour voir ce qu'on pourrait faire aujourd'hui, et se forcer aussi à produire des trucs en commun. On a des projets en cours, mais sans calendrier établi. Or je trouve que la contrainte du temps et de la régularité nous a quand même fait produire vingt numéros. Ils valent ce qu'ils valent mais, au moins, c'est là, ça existe. Et j'aimerais bien qu'on le refasse, peut-être pas tous les trois mois, mais deux numéros par an...

JMB : Et pour ce qui est de l'organisation, vous faisiez une réunion d'harmonisation avant publication par exemple ?

OR : Le premier numéro, on était tous chez Jérôme, j'ai des souvenirs très clairs. Ensuite, une fois qu'on a eu les bureaux, on se retrouvait régulièrement au moment des bouclages, on était au moins deux ou trois de plus qu'à l'accoutumée, mais cela ne faisait pas l'objet d'une dernière lecture à vingt. Les numéros hors-série ont peut être exigé plus de travail en commun et plus de suivi, parce que c'étaient des plus gros volumes et parce qu'il fallait tenir le numéro sur un même thème de bout en bout — à la différence des autres, organisés en rubrique.

JMB : Vous avez souligné à plusieurs reprises l'importance qu'a eue le collectif dans votre trajectoire intellectuelle et esthétique, en déclarant qu'Inculte vous a encouragés à vous autoriser. Comment est-ce que ça a joué sur votre écriture et sur vos textes ? Et quel rôle ont eu aussi les phénomènes d'entre-lecture au sein du collectif ?

OR : Ça reste quelque chose d'important. Je lis chaque texte d'Arno, quasiment, et lui les miens. Je lis les manuscrits des uns et des autres, avec une régularité variable, mais on se lit toujours. C'est un moment extrêmement précieux, qui ne ressemble pas au travail effectué avec un éditeur, qui souvent doit s'occuper d'autres aspects, commercial notamment. Le regard critique des amis est primordial, justement parce que c'est un regard critique : quand ça ne va pas, on a la franchise et la confiance de pouvoir le dire, mais avec la bienveillance qui va avec l'amitié. Il ne s'agit pas de détruire le travail de l'autre. C'est une des dimensions les plus fructueuses du collectif. Deuxièmement, sur le plan de l'écriture, c'est comme tout phénomène de groupe, ça désinhibe, donc ça donne plus de liberté. On a écrit des textes dans *Une chic fille* que nous n'aurions peut-être pas écrit ailleurs, sous notre propre nom. Je ne pense pas Mathieu écrirait le monologue — assez incroyable ! — d'un chien dans un de ses romans. Je ne mettrais pas des traductions littérales, façon Google, en note de bas de page d'un de mes livres. On peut s'autoriser à faire des choses parce qu'on est protégés et enhardis par l'idée de groupe. Le risque bien sûr, à terme, c'est l'entre-soi, d'avoir des regards, des avis, qui émanent toujours des mêmes personnes. Mais la vertu de cette même proximité, c'est qu'elle aide à comprendre précisément ce qui nous distingue les uns des autres, de prendre conscience de la singularité de son propre travail. Je ne pensais pas ça au moment où on était en train d'écrire des livres collectifs. Et je trouve que c'est presque plus intéressant. On continue de se nourrir d'une manière différente par le travail en commun, la transmission des lectures, les discussions. etc. Mais la deuxième étape, maintenant, ce n'est pas un truc de territoire, c'est juste de comprendre ce que je veux et dois faire exactement et, mine de rien, il n'y pas de question plus importante. Même si on a déjà écrit et qu'on a des sujets préférentiels, on ne sait pas encore ce qu'on est en train de faire, la direction que le travail doit prendre. C'est aussi l'âge... Mais je crois que la fréquentation du groupe Inculte m'a aidé, d'une certaine façon, à comprendre ce que je dois faire.

JMB : À propos des lectures que vous avez pu faire des uns et des autres, sur quels textes cela a été vraiment marquant pour vous, soit en tant qu'auteur soit en tant que lecteur ?

OR : Je me souviens que Mathieu Larnaudie a écrit une partie des *Effondrés* à Berlin, je l'avais lu en cours d'écriture, on a eu de longues discussions là-dessus. Sur *Un peuple en petit*, Arno m'avait par exemple conseillé : « Si tu sens qu'il y a quelque chose qui est en train de venir dans le texte que tu n'avais pas prévu, c'est que ça doit être là ». C'est un conseil qui a été fondamental pour l'écriture du livre. Pour citer une phrase de Claude Simon, qui est me semble-t-il une phrase de Cézanne que Simon citait très souvent : « Il faut savoir abandonner

le tableau que l'on avait en tête pour celui qu'on est en train de faire ». C'est un peu la même chose. Il me dit : « Si tu as une troisième voix qui arrive et que tu ne l'avais pas prévue, accepte-la et écris le livre à partir de ça ». Kalashnikov [*Ma dernière création est un piège à taupes*], je l'ai publié chez Inculte, donc Mathieu a travaillé en détail sur le texte avec Alexandre. Et Mathieu était aussi éditeur pour notre livre avec Jérôme Ferrari [*À fendre le cœur le plus dur*]. En retour de lecture, je me souviens qu'Arno est venu me rendre visite à Cologne lorsqu'il venait de terminer *Des châteaux qui brûlent*. On a passé trois jours à parler du livre et je sais que quand je finirai le mien, ce sera pareil. C'est vraiment très important, au point qu'il faudrait avoir d'autres lecteurs de ce genre, qui nous offriraient des regards différents, voire contradictoires, sur nos textes. Le modèle auquel je pense, de fait, ressemble à celui des éditions Allia : Gérard Berreby avait donné mon manuscrit à lire à trois ou quatre personnes différentes — des salariés de la maison, des lecteurs extérieurs, des amis, des stagiaires — qui vous envoient des remarques, annotent votre manuscrit. Cela m'a permis de préciser mes intentions, de retravailler, à partir de ces remarques, dans une direction inattendue. Ce geste-là est extrêmement important et, d'une certaine façon, quand je lis Arno et qu'Arno me lit, c'est ce qu'on essaye de faire. Ce serait bien de pouvoir l'étendre encore plus, mais le problème, c'est qu'avec le temps, on a de moins en moins l'espace pour pouvoir faire ce travail de lecture.

JMB : Vous avez également publié deux livres chez Inculte, *Ma dernière création est un piège à taupes* et *À fendre le cœur le plus dur*. Comment se décide le partage de votre œuvre entre plusieurs maisons d'édition ?

OR : Je pense que je continuerai de publier des livres chez Inculte, des projets annexes, plus singuliers, plus inclassables, qui ne pourraient pas exister, avoir une place et être défendus de la même manière dans d'autres maisons d'édition. Et puis j'aime bien l'idée d'avoir un autre éditeur, d'avoir plusieurs surfaces de publication, pas quarante mille, pas d'éparpillement, mais deux ou trois. Et puis c'est un geste pour nourrir un catalogue auquel je tiens. Je sais que tant qu'Inculte existera, j'ai au moins un livre ou deux à faire encore avec eux.

JMB : J'avais une question sur votre rapport aux groupes littéraires du XX^e siècle. Dans un des articles du numéro 8 d'*Inculte*, « Interpréter/Trahir », vous écrivez dans une incise « Si tant est que l'idée d'avant-garde ait encore un sens aujourd'hui ». Est-ce que vous pourriez clarifier cette proposition ? Et comment Inculte se positionne par rapport à cet héritage-là ?

OR : On ne les récuse pas, ce serait stupide. Mais l'idée même de révolution est pour le moins compliquée aujourd'hui, donc je ne vois pas comment elle pourrait ne pas l'être en art, surtout dans un moment où la subversion tient davantage du retraitement ou du recyclage que de la rupture radicale. Et puis la littérature n'a plus du tout la même place. L'avant-garde est une notion militaire, on n'est plus dans des combats qui l'autorisent. Je ne dis pas que c'est bien qu'il n'y ait plus d'avant-garde. Je suis presque emmerdé qu'il n'y en ait plus. On ne peut pas être d'accord avec toutes, mais au moins ça veut dire que les enjeux artistiques sont suffisamment importants pour avoir un retentissement social ou politique. À part les dernières revues, *Tel Quel*, *Perpendiculaire* un peu, *Ligne de risques* parfois, je ne vois plus trop de revues. On a compris que les revues sont des zones d'autonomie. Il y a peut-être eu *Tiqqun* à un moment mais ce n'est pas une revue purement littéraire, c'est plus une revue politique et philosophique et ils ont constitué un groupe autonome par la suite. Des avant-gardes esthétiques, je n'en vois pas en ce moment, mais je ne suis peut-être pas assez renseigné. Il faut dire aussi que l'avant-garde suppose, à l'arrière-plan, l'idée ou le fantasme d'une société homogène à laquelle elle s'adresse, qu'elle veut subvertir ou renverser ; or une telle homogénéité du champ social, du champ culturel et intellectuel n'existe plus — il y a trop d'hétérogène, de fragmentation, pour que l'avant-garde ait le même sens qu'au début du XX^e siècle.

JMB : Et que faites-vous de cet héritage sur un plan esthétique, mais aussi sur un plan politique, parce que c'est une question que vous essayez d'interroger avec *Inculte* ?

OR : Un livre n'est réussi que s'il est politique et un livre dont le sujet est politique ne serait réussi que s'il est littéraire. Je dis une banalité mais, pour le coup, c'est presque un axiome auquel je ne déroge pas et je ne suis pas le seul. Le souci de cheviller la forme avec la politique, c'est évident, surtout pour des écrivains qui se veulent de gauche. Mais il faut peut-être trouver le moyen de réactualiser cette chose-là. Je ne suis pas sûr qu'écrire sur un sujet politique explicite soit aujourd'hui la meilleure garantie de faire de la politique. Cela passe, le politique, par d'autres canaux — par la forme par exemple. Mais j'ai compris ces enjeux politiques avec eux [*les Incultes*] je crois, parce que j'ai une expérience de vie qui est totalement différente de la leur, mon rapport à la politique était complètement différent. Je me souviens très bien de la première discussion à laquelle j'étais invité au festival des *Inrocks*, c'est là où j'ai rencontré François justement. C'était « Littérature et politique ». J'étais à côté de François et je lui ai dit : « On va se contredire pour animer un petit peu les débats ». Il disait que tout était politique et moi j'affirmais le contraire. Et à l'époque je le pensais.

Aujourd'hui j'ai tendance à penser l'inverse bien sûr, mais ce parcours-là, j'ai mis des années à le réaliser. Les objets esthétiques produisent de la politisation. Et les objets politiques eux-mêmes sont des objets esthétiques et la jonction de ces deux champs-là, de l'esthétique et de la politique, presque la synonymie des deux, m'intéresse beaucoup.

JMB : Et cette question passe beaucoup chez vous par la polyphonie, avec cette formule qui court d'un livre à l'autre : « Un homme parfait est peuple en petit ». Je me demandais comment vous interprétiez cette citation de Novalis, qui est pensée chez lui sur le mode du chiasme : si chaque homme est un peuple en petit, à l'inverse le peuple ce serait aussi un homme en grand. Il y a quelque chose d'organique dans la vision du peuple, ce qui ne me semble pas être le cas chez vous, notamment dans *Une année en France*, où on a l'impression que cette diversité se multiplie : chaque homme est un peuple en petit, multiplié par tous les hommes qu'il y a dans un peuple.

OR : Pour le coup, les romantiques allemands sont eux aussi tributaires de l'idée que le corps social est calqué sur un corps tout court. Mais elle est quand même contestée par l'autre partie du chiasme et c'est cette ligne-là qui me plaît, plus que l'idée d'organisme ou de ruche où chacun aurait une fonction définie. Mais dans les ruches il n'y a pas de division du travail. Donc l'idée qu'il y ait des fonctions attitrées dans le corps social, donc des places, évidemment, c'est une idée que je récusé. Et c'est aussi un truc valable pour un livre. L'équivalent de cette idée de la société comme organisme fini, dans un livre, ce serait une structure mécanique, alors que le livre doit être organique, qu'il se développe par lui-même, par ses propres forces internes plutôt que par des dispositifs figés qui font qu'il ne bouge et ne vit pas et que chaque élément de la structure a une fonction précise qu'il va remplir jusqu'au bout. Dans *Un peuple en petit*, chaque personnage est démultiplié, exemplairement le Personnage 2, avec les parenthèses qui prolifèrent. Lui-même est débordé. Il y a une multiplicité qui se met au travail, alors que le dispositif est très figé. Aujourd'hui, je ne ferais plus forcément la même chose.

JMB : Je voulais reparler d'*Une année en France*. Je me demandais comment le travail concret et l'harmonisation se sont faits ?

OR : *Une année en France* ça a d'abord été beaucoup de discussions, parce qu'on vivait les événements au présent, les émeutes, la campagne européenne, les manifestations étudiantes. Je me souviens qu'à l'époque tout le monde parlait du référendum et tout le temps. On restait au café avec Arno et François jusqu'à cinq heures du matin et on ne parlait que de ça. C'était passionnant. Toutes les discussions qu'on a eues ont préparé le travail du livre. Deuxièmement,

pour la cuisine du texte, on a cherché une structure souple et générale pour traiter de ces trois sujets, ensuite, une fois la structure établie, chacun a pu apporter ses contributions, prévenant les autres : « je vais écrire sur telle ou telle chose ». Bien sûr, des divergences et des désaccords importants sont apparus en cours de route ; sur certains points, nous avons eu parfois des échanges un peu durs. Ce livre est très ancré dans l'actualité politique française, dont je me sens peut-être un peu plus éloigné, mais sa structure m'intéresse – quelque chose d'un peu éclaté, de libre, cela me va très bien. Mais sur le contenu politique lui-même, je n'aurais sans doute plus forcément la même vision aujourd'hui, sur certains volets, notamment celui des émeutes. Mais ce regard différent, plus critique, je l'ai pour à peu près chacun de mes livres. Sur les émeutes, justement, je crois que notre réponse au discours raciste déployé par le gouvernement et les intellectuels médiatiques contre les émeutiers était juste mais peut-être — je me le dis aujourd'hui plus encore — insuffisante, peut-être pas assez radicale.

JMB : Quelle a été la place des événements historiques que vous avez traversés en commun et avec ce semblant d'homogénéité générationnelle qu'il y a chez Inculte ? La publication de la revue correspond à peu de choses près aux années Sarkozy...

OR : C'est sûr que la figure de Sarkozy a polarisé énormément de choses et 2005 a été pris en tenaille entre les émeutes et le référendum. Le CPE était presque mineur par rapport à ça. La séquence me paraît plus complète si on réfléchit jusqu'en 2015 et si on l'ouvre plus tôt, en 2003, c'est-à-dire au moment de l'invasion de l'Irak, que beaucoup d'intellectuels et de personnalités médiatiques français ont appuyée. Ce courant politique a contribué à dépolitiser les émeutes. Et c'est aussi parce que les émeutes n'ont pas été assez entendues, encore moins comprises, qu'il y a eu un moment de radicalisation des jeunes en banlieue — non pas directement, ce n'est pas la même génération — avec la guerre en Syrie, qui s'est effondrée à la suite de l'Irak. Les deux événements se suivent sur une séquence de quinze ans. Si j'avais eu à cette époque-là le même âge et la même maturité, j'aurais beaucoup plus mis en relation les émeutes et la guerre d'Irak, le discours sur les unes et sur l'autre. Les années Sarko sont celles de la libération de la parole raciste, des délires sur l'identité, du fameux siphonage du Front national, qui n'est que la banalisation de ses idées. Sarkozy est historique en ce qu'il a vraiment inauguré une période dans laquelle nous sommes encore englués.

JMB : Est-ce que vous avez un passé militant ?

OR : Pas vraiment. J'ai discuté quelques mois avec un militant trotskiste qui venait à la sortie du lycée. Je commençais à lire Marx à l'époque, et c'est lui qui m'a soufflé le nom de Trotski. Il m'a dit : « Viens aux réunions, etc. » et je crois que j'ai reculé au dernier moment, parce que j'avais dix-sept ou dix-huit ans, je venais de débarquer en France. Mais je n'aurai eu aucune honte à l'avoir fait. Au contraire. En 95, je me suis inscrit au MJS [*Mouvement des Jeunes Socialistes*] pour la campagne de Jospin. J'étais colleur d'affiches, pendant un mois, jusqu'au meeting de Bercy. Mais c'était ma seule expérience, donc je ne considère pas que ce soit un passé militant. Arno est beaucoup plus engagé sur le terrain. Je ne vais pas souvent aux manifestations. Mathieu, je crois qu'il y va de temps en temps, de loin. La politisation n'est pas forcément l'action. Mais bon !

Entretien avec Jérôme Schmidt

Entretien réalisé à Paris le 30 mai 2019.

JMB : Quelle a été votre formation universitaire ?

JS : J'ai suivi un double cursus en économie et en anglais. J'ai fait deux DEUG et deux licences en même temps. Et ensuite, j'ai fait littérature américaine et je me suis arrêté en première année de thèse. Ce n'était ni brillant, ni nul. J'étais à Nancy.

JMB : Vous venez à Paris plus tard ?

JS : J'avais créé un webzine musical et littéraire sur Internet, quand j'avais quinze ans. Grâce à cela, je faisais des piges pour un journal anglais qui s'appelle *Wire*. J'étais leur correspondant français, j'avais seize ans et j'ai commencé à travailler pour un gros webzine qui se montait, au moment de l'explosion du web dans les années 95 et qui s'appelait *Chronic'art*. Ils m'ont proposé de m'embaucher en tant que rédacteur en chef, ils venaient de lever des fonds. Donc j'ai déménagé à Paris pendant que je finissais mon DEA, pour être rédacteur en chef.

JMB : C'est là que vous rencontrez Oliver Rohe, Benoît Maurer et Maxime Berrée ?

JS : Benoît, c'est un ami d'enfance, on se connaît depuis la quatrième. Lui, il habitait déjà à Paris, il faisait l'École du Louvre. Et j'ai squatté chez lui, on s'est mis en colocation. C'est vraiment mon meilleur ami Benoît. Et là-bas, à *Chronic'art*, j'embauche Oliver. Le cœur du projet *Inculte* est né dans ces années-là qui ont été assez formatives. On a rencontré plein de gens, parce qu'on faisait un peu de presse culturelle, on faisait un magazine papier et on a rencontré Maxime à ce moment-là - dans des circonstances qui ne sont pas dicibles - et on est devenus amis. Oliver et moi, on a démissionné le même jour en 2002, au bout de deux ou trois ans. Lui écrivait son premier roman qu'il avait envoyé sous pseudo chez Allia, qui l'a édité. Et ensemble, comme on s'entendait hyper bien, on avait proposé de faire une revue littéraire mais en format magazine. Maxime, qui a démissionné un peu plus tard de *Chronic'art*, nous a rejoints et, tous les quatre, on avait ce nom *Inculte*, on avait une maquette, on avait l'équipe éditoriale qui était nous, plus des invités. Dans le numéro 0 d'*Inculte* en grand format magazine, il y avait Bégout, il y avait Claro. C'est des gens qu'on venait de rencontrer. On a été voir Jean-Claude Fasquelle sur le conseil d'une amie. En une heure, à neuf heures du matin, il avait sifflé cinq whiskys et nous avait donné 10000€ en nous disant : « Je vous les prête, si vous les récupérez c'est bien, sinon ce n'est pas grave, je vous aide à

lancer le projet ». On ne se connaissait pas avant et on ne s'est jamais revus après. Je lui envoie encore mes vœux. C'est vraiment le seul mec qui nous a donné de l'argent et qui ne nous a rien demandé en échange. Et, surtout, on n'était pas du tout dans la ligne Grasset. On s'est fait balader à l'époque par un investisseur, un homme de presse, qui nous avait dit : « Ok, je prends votre projet, je le finance, on fait le premier numéro en septembre 2003 ». On avait tout fait, c'était prêt à être imprimé et, en fait, il nous avait baisés parce qu'il avait fait ça pour qu'on ne le sorte pas, parce que lui-même sortait un nouveau magazine littéraire qui s'appelait *Topo*. Et puis, en regardant la production d'Allia qui faisait du poche – on était très proches, intellectuellement, de Gérard Berréby -, on s'est dit : « C'est ça qu'il faut faire ». On a donc créé une maison d'édition avec 300€. Et on a fait le premier numéro en format poche, qui est l'exact contenu de ce que devait être le magazine avec des images. L'évolution a seulement été graphique et la diffusion était en librairies et non plus en kiosques. Ce n'étaient pas les mêmes moyens. Et on voulait le faire tous les deux mois, on a tenu la première année...

JMB : C'est vous qui êtes à l'origine du nom de la revue et du collectif. Pourquoi l'avoir choisi ? Quelle signification portait-il à l'origine pour vous et comment a-t-elle évolué ?

JS : Oui, c'est moi, mais je ne sais plus ni comment ni pourquoi. Ça date de *Chronic'art* : on venait de lancer le magazine papier, on avait eu un procès de *Technikart*. On cherchait un nom alternatif à la revue, au cas où on perdait ce procès. En fait, on a gagné le procès, on a pu garder le nom. Et on a gardé ce nom *Inculte* en tête, qui a bien marché.

JMB : Quel regard portiez-vous alors sur les autres publications de ce type et le champ des revues et magazines culturels en général à ce moment-là ?

JS : Avec Oliver on a arrêté très vite. On a passé deux ans et demi chez *Chronic'art* mais on ne regrette pas parce que ça a été formateur, on a rencontré tout le monde à ce moment. On voulait arrêter la presse culturelle parce que c'est l'enfer, vous recevez deux cents livres par jour, vous ne les lisez pas. On voulait renouer avec le principe des revues, être hors actualité, des textes longs, etc. Mais on voulait la proposer dans un format kiosque pour que ce soit un public plus large. On ne l'a pas fait, on est devenu une revue assez classique, sauf qu'elle était de poche. On n'avait pas une connaissance énorme du paysage des revues. Quelques années plus tard, je suis devenu ami avec Philippe Aronson qui a dit qu'il avait créé une revue qui s'appelait *Les Épisodes* dix ans avant, qui était de poche.

JMB : Quels écrivains avez-vous sollicités pour participer à la revue ? Quels critères ou quelles affinités ont motivé vos choix ?

JS : Bruce [*Bégout*] venait de sortir *Zéropolis*. Je n'étais jamais allé à Vegas et le clin d'œil c'est que j'y ai vécu deux ans ensuite. J'ai trouvé ce livre fabuleux et j'avais appelé Allia pour faire une rencontre avec lui. On s'était rencontrés place de la Contrescarpe, on était restés six heures ensemble, c'était top. Claro c'est pareil. À l'époque, pour *Chronic'art*, j'avais organisé deux grosses soirées à la Cigale et j'avais invité Mark Danielewski et James Flint, un autre auteur traduit par Claro, on s'est rencontrés dans ce cadre-là. De l'âge de vingt ans, jusqu'à il y a encore six ans, je faisais de la musique avec l'un des gros musiciens expérimentaux français, Richard Pinhas, et, ensemble, on a fait plusieurs disques avec Maurice Dantec entre 97 à 2010. On a fait quatre albums et deux cents concerts. On a fait ça aussi avec Norman Spinrad, avec Hubert Selby Jr. Il y avait un réseau de romanciers qui s'était créé via la musique.

JMB : Vous avez assuré des entretiens pour la revue avec des auteurs américains et traduit des textes venant de cette littérature. Comment la littérature américaine a imprégné la revue, mais aussi les auteurs du collectif ?

JS : Sur la littérature étrangère, il n'y a que moi chez *Inculte* qui en aie fait des livres, qui aie édité de la littérature étrangère anglo-américaine. Tous les autres étaient plus dans le domaine français. Comme on a intégré pas mal de traducteurs, Claro, Nicolas Richard, Philippe Aronson, ça a aussi permis de ramener plein de gens. Je ne suis pas écrivain, donc je faisais pas mal d'entretiens, je demandais des textes à pas mal d'auteurs, des textes inédits américains. Et il est vrai que j'étais en minorité, parce que Mathieu n'était pas pour, Oliver a toujours été pour, parce qu'il aimait bien la littérature américaine, les autres s'en foutaient un peu. Oliver était très présent au début, il l'était beaucoup moins ces derniers temps mais dans la revue c'est, vraiment, à la base, lui et moi les plus actifs, avec Maxime en satellite et puis Mathieu, qui est arrivé juste après.

JMB : Dans les numéros 3 et 4 d'*Inculte*, vous êtes présenté comme le directeur de la publication. La mention disparaîtra par la suite. Est-ce que cela indique que vous avez joué un rôle particulier dans l'éditorialisation de la revue ? Et ce rôle a-t-il évolué au fur et à mesure des numéros ?

JS : C'est une erreur et un choix. On n'a jamais précisé le rôle de chacun, mais j'ai toujours dirigé le truc. Sauf le collectif à la fin, là c'est vraiment Mathieu qui s'est occupé de gérer le collectif à partir des livres collectifs, des *Devenirs du roman*. Ça a toujours été Mathieu avec Arno, Mathieu avec Oliver...

JMB : Et comment le travail rédactionnel et éditorial se faisait-il ?

JS : On a plein de correspondances de mails bien sûr, mais on n'a jamais eu beaucoup de réunions obligatoires. On avait un bureau, rue Oberkampf. Hélène Gaudy était notre employée. Et on allait boire un verre, parfois on faisait une soirée et on se retrouvait tous. Mais pour la revue, c'étaient des échanges de mails. Sur le dossier, c'étaient Oliver et Mathieu qui avaient le lead. Et moi je m'occupais surtout du reste.

JMB : Il n'y avait pas forcément une réunion avant chaque numéro ?

JS : Jamais. On l'a fait parfois, mais ce n'était pas systématique. On l'a fait pour les livres, mais, en vrai, il y a dû avoir une réunion du collectif par livre, pas plus. En fait, j'ai toujours vachement voyagé. Assez vite, Oliver a déménagé à Berlin et depuis il n'est jamais vraiment revenu en France. Mathieu a vécu à l'étranger aussi un moment. On se voyait en amis et pour le boulot on ne se voyait pas trop.

JMB : La revue a beaucoup évolué entre 2004 et 2011, sa périodicité, son format, ses rubriques... Le rythme et les modes de travail ont-ils changé au fur et à mesure de ces évolutions et de l'émergence des auteurs du collectif ?

JS : Pas mal des événements de la revue s'expliquent par l'argent : on a monté la boîte avec 300€ et on l'a fermée avec 500000€ de dettes, et entre les deux j'ai payé plus de 300000€ je crois. Mathieu a payé aussi. Donc parfois on ne pouvait pas imprimer. Les numéros étaient prêts, mais on n'avait pas les 8000-10000€ pour imprimer. La périodicité s'explique aussi par ça. En parallèle, on a fait la réédition de *L'Arc*, qui coûtait très cher. L'idée, c'était d'essayer de monter un catalogue et on a vraiment arrêté au bout de vingt numéros, parce que faire une revue ce n'est vraiment pas compliqué quand on est dix ou quinze, mais ça devenait un peu mécanique. Les ventes étaient passées de deux mille à quatre-cent-cinquante. Ça ne servait plus à grand-chose, surtout qu'on était dans une activité éditoriale autre. On continuait l'idée du collectif via des livres.

JMB : Comment ont évolué les tirages et les ventes de la revue ?

JS : Je peux vous le dire en gros : 1800 ventes le premier numéro, 1200 le deuxième et on a évolué de 1500 à 800, jusqu'au numéro 10, le hors-série sur la Coupe du monde qui s'est vendu à 2500 exemplaires. Et ensuite de 500 à 300 exemplaires à la fin.

JMB : Parallèlement à la revue se développe la maison d'édition. Quelle est sa structure ?

JS : C'est la même société SARL à 300€, qui a duré de septembre 2003 à août 2014. C'est la même boîte, c'est les mêmes actionnaires. Maxime a été viré pour un problème de gestion. Donc il n'était plus actionnaire. Mathieu a repris son actionnariat en 2006-2007.

JMB : À quel moment est prise la décision de fonder une maison d'édition à part entière ? Et avec quel projet ?

JS : On était diffusés par les Belles-lettres et j'ai toujours voulu que notre société ait des employés payés normalement. On a eu Hélène Gaudy en première employée, avant qu'elle ne devienne écrivain, et on avait un attaché de presse. Ensuite, Mathilde Helleu a repris la place d'Hélène et ça fait plus de deux ans qu'elle lit et relit tous les livres, les maquettes... C'est la cheville ouvrière de ce projet. On a toujours quelqu'un pour s'occuper de la composition et nous, en tant qu'éditeurs, on s'occupait des choix éditoriaux, de la présentation commerciale auprès des représentants de notre diffuseur et du rapport avec les auteurs. Mais on a toujours eu un attaché de presse et une personne en maquette à l'édition. Mais comme ça coûtait quand même de l'argent, parce qu'ils étaient salariés, il fallait qu'on produise aussi. C'est ce qui nous a poussés à nous lancer dans le grand format. Et la condition *sine qua non* pour partir de notre diffuseur de l'époque et pour aller chez un plus gros diffuseur, qui était Actes Sud, c'était de faire des grands formats, parce qu'ils n'auraient pas juste diffuser une revue.

JMB : Comment est pensée la continuité entre le collectif, la revue et la maison d'édition ?

JS : Tous les gens que vous avez vus, s'ils ont été honnêtes, vous diront qu'il n'y a jamais eu de ligne éditoriale. C'est vraiment des choix personnels. Même le fonctionnement éditorial. On est trois éditeurs : Mathieu, Alexandre Civico et moi. Si on prend des pourcentages égaux, j'ai édité environ trois quarts des livres depuis 2015 et eux la moitié de ce qui reste. Les livres que j'ai édités me ressemblent, ressemblent à mes goûts et les autres à leurs goûts. Et parfois je n'aimais pas ce qu'ils éditaient et d'autres fois il y a des trucs qu'ils n'aimaient pas, mais on ne disait rien. On a toujours fonctionné plutôt en bonne intelligence là-dessus. On a mis une seule fois un veto. Ce sont des lignes incertaines et indécises, ça se dessine au fil du temps et du catalogue.

JMB : C'est aussi un lieu où certains auteurs du collectif sont publiés. Comment se fait ce choix ?

JS : Mathias a eu l'amitié de nous donner des projets un peu annexes. Il y a aussi beaucoup de commandes. Je ne sais pas si on vous l'a expliqué, mais dans tous les livres que j'ai édités, il

y a énormément de commandes. J'ai une idée et je cherche un auteur. Donc, par exemple, Nicolas Richard : « Ce serait bien de faire un truc sur Pynchon, qui ne soit pas vraiment une bio ». Ça le branche et il fait le livre. C'est comme ça que les auteurs du collectif ou proches du collectif se sont retrouvés à faire des livres chez nous. Claro pareil. On a eu un livre d'Oliver sur Kalachnikov qui n'est pas vraiment un projet annexe pour le coup, et son livre avec Jérôme Ferrari, qui est effectivement annexe. Mais le but, dans les années à venir, c'est quand même de sortir des romans d'un des membres du collectif qui a une bonne visibilité.

JMB : Vous avez aussi participé aux ouvrages collectifs (*Une chic fille*, *Le Livre des places*) : comment intervenez-vous dans ces projets ?

JS : Je suis plutôt en retrait dans ces cas-là. Sauf *Une chic fille*, parce que je crois que c'est moi qui ai eu l'idée. Et le beau projet collectif qui doit apparaître dans deux ans, c'est moi qui ai eu l'idée aussi : faire neuf romans, de neuf auteurs du collectif, sur un même fait et de les sortir en même temps. Mais dans l'exécution, c'est trop d'emmerdes : c'est des relances, des soucis d'ego, moi ça me fatigue vite. Et sur *Le Livre des places*, c'est parce que je travaille sur des films documentaires pour Arte et Netflix et là je prépare un gros documentaire sur les Intouchables, les *burakumin*, au Japon. Comme il y a une place où il y a tous les Intouchables...

JMB : Je voulais revenir également sur l'aspect financier de l'aventure inculte. Quelles ont été vos sources de financement ? Et quelle est la situation financière de la maison d'édition ?

JS : Jean-Claude Fasquelle nous a donné 10000€, qu'on a utilisés pour monter le projet. On a investi 300€, à parts égales, entre Benoît Maurer, Maxime Berrée, Oliver et moi. J'ai eu la chance de toujours très bien gagner ma vie, notamment avec le poker, et, les dix premières années d'indépendance, la moitié y allait pour payer les salaires. Mathieu a un peu d'argent de famille, il a aidé à la fin quand on avait des grosses dettes. Mais il faut se dire quand même qu'on ne s'est jamais payés, on a toujours eu deux employés et les auteurs, les graphistes et les prestataires. En dix ans d'édition, en faisant vingt numéros d'une revue, vingt numéros monographiques de *L'Arc* et cent bouquins, on a perdu au total, entre ce que j'ai payé, ce que Mathieu a payé et les dettes que l'État a honorées, un million. Sans faire de connerie. Enfin, on a édité des livres qui coutaient de l'argent : on a édité Iain Sinclair, ça coûte 50000 balles à éditer. Ce qui me rassure, si je veux être tout à fait honnête, c'est que quand Actes Sud nous a rachetés en 2014, ils nous ont dit « On va bien gérer le truc, vous allez voir » : on perd toujours autant.

JMB : Comment s'est faite la transition après la liquidation ?

JS : On a vécu sur le fil pendant les cinq dernières années. On avait fait la blague : ce n'était pas l'édition sans éditeurs mais l'édition sans compte en banque et sans électricité. On avait des super bureaux cela dit, de la mairie de Paris. Je me souviens du nombre de fois où les agents d'EDF sont venus couper l'électricité. J'avais retiré du cash pour les payer. On a vécu sur le fil et on s'est fait liquider pour une connerie. On déménageait de bureau en bureau et le gérant de l'époque, Alexandre, avait oublié de faire le changement d'adresse. Un imprimeur à qui on devait 3500€, c'est-à-dire rien puisqu'on avait 600000€ de dettes, nous a mis en liquidation à une ancienne adresse, donc on ne l'a jamais su. Un jour je me suis levé, le 15 août, je reçois une alerte Google comme quoi on était liquidés depuis deux mois. On n'avait jamais reçu de lettre. C'est d'autant plus dommage que je venais de signer Maurice Dantec et on avait tiré à 8000 exemplaires, ce qui était illégal puisqu'on était déjà liquidés, mais ça on ne le savait pas. On aurait pu continuer à éditer pendant quasiment un an sans le savoir. Et le livre de Maurice, on n'a pas pu le retirer, alors que les 8000 exemplaires se sont vendus en une semaine. Notre premier gros succès, on l'a loupé à cause de la liquidation. Ça nous aurait remboursé 200000€ sur les 600000€. On a été liquidés fin août. L'un de nos auteurs, Ariel Kyrou, nous a proposé des grands bureaux pour tout mettre, les stocks et tout, avant que le liquidateur arrive – ce qui n'est pas légal mais bon... - et on leur a laissé un bureau potemkine avec des vieilles tables, des ordinateurs d'il y a dix ans. Pendant six mois on a flotté. J'étais contre l'idée d'aller chez Actes Sud, parce qu'ils ne sont pas corrects avec nous, mais les autres étaient plutôt pour. Moi je voulais aller plutôt avec Les Arènes, avec qui j'ai de bons contacts. Au final, on est allés chez Actes Sud. C'est très compliqué de bosser avec eux, mais Bertrand Py, qui est le directeur éditorial, était vraiment très sympa avec nous et, là encore, on a failli fermer il y a deux mois et il nous a encore refilé assez pour un an et demi. Je ne les aime pas mais je ne peux pas les critiquer, au sens où ils ont été corrects. Mais ça n'a rien changé, on a refondé une boîte qui a racheté la marque Inculte. La société appartient à 60% à Actes Sud et Jérôme Dayre est le directeur commercial, enfin le directeur général, mais éditorialement ça n'a rien changé. Maintenant quand il manque 15000€ en fin de mois, ce n'est pas moi qui les remets, ce n'est pas la banque qui nous appelle, c'est Actes Sud qui fait un clic et qui remet 15000€ sur le compte. Mais bon en quatre ans, ils nous ont avancé 400000€.

JMB : Actes Sud assurait déjà la diffusion de la revue, après les Belles-lettres ?

JS : On a eu une bifurcation un peu stratégique : Actes Sud ne voulait pas de nous en diffusion, parce qu'on était trop petits. Donc on a commencé à faire des livres en coédition avec Naïve. Grâce à cela on est rentrés en diffusion avec Actes Sud et on leur a proposé de devenir notre diffuseur. Et comme on avait un compte, ils ont dit « Ouais, ok ». Maintenant on leur appartient, techniquement. Ils n'ont fait aucune intervention éditoriale depuis qu'ils sont là, parce que le directeur éditorial, Bertrand Py, nous adore. Et quand il a fallu faire le livre d'Alan Moore, *Jérusalem*, qui est un projet à 200000€, j'ai quand même demandé à Bertrand qui m'a dit « Si tu y crois, fais-le ». Cette année, on a perdu 100000€, donc ils nous ont fait des avances de 100000€ sur un chiffre d'affaires de 800000€. En tant que diffuseurs, ils prennent 20% du chiffre d'affaires, donc ils touchent 160000€. Ce qui veut dire que nous, en leur faisant perdre 100000€, on leur fait gagner de l'autre côté 160000€. Alors ils ne voudront jamais le dire, mais en fait on ne leur fait pas perdre d'argent. On leur loue un bureau à 1500€ dans leur immeuble, on paye 3 ou 4% de frais quand ils nous avancent de l'argent. Il n'y a pas moyen, à moins qu'on fasse plusieurs *best*, de gagner de l'argent et de se payer à partir du moment où Actes Sud joue le jeu mais pas vraiment. Ils nous font tout payer : ils nous font payer la compta, chaque virement. La marge de l'éditeur est tellement petite...

JMB : Quel rapport ont-ils avec les auteurs du collectif, en particulier ceux qui sont publiés chez eux (Mathias Énard, Mathieu Larnaudie, Claro, Hélène Gaudy) ?

JS : Il y a un peu trois écoles chez Inculte, il y a la *team* Verticales, la *team* Allia et la *team* Actes Sud. Ça a été une question de mode. Chez Gallimard, il y avait un éditeur qui a voulu prendre tout Inculte, qui a même voulu nous racheter. Il a signé tous les auteurs en même temps : Oliver, Mathieu, Joy. Et puis, comme ils se sont rendu compte qu'il était nul, ils se sont cassés ensuite. Oliver a un contrat avec Gallimard depuis plus de dix ans, mais il n'a pas rendu de bouquin. Joy a changé d'éditeur en interne et Mathieu est allé chez Actes Sud. Claro était chez Verticales et ça ne marchait plus du tout, je crois qu'il s'est fâché un moment avec Yves Pagès aussi, qui est son ami d'enfance. Donc il a rejoint Actes Sud, avec qui il bossait depuis longtemps en traduction. Mathieu est passé chez Gallimard, mais avant il était chez des petits éditeurs de poésie contemporaine. Il y a des gens, comme Jérôme Ferrari, qu'on a rencontrés parce qu'ils étaient chez Actes Sud. C'est aussi pour cela que Bertrand Py a voulu nous garder dans le giron d'Actes Sud : ce qu'on publie n'est pas très Actes Sud et notre façon de penser et d'agir, en tout cas pour ma part, est l'exact opposé de la façon de faire d'Actes Sud, qui joue à la maison de province, protestante. On est plus dans un esprit

Verticales première génération, à la Bernard Wallet ou à la Gérard Berréby chez Allia, en tout cas c'est les modèles que je prendrais.

JMB : Je voulais revenir à la question de la composition du groupe : quels ont été les critères pour choisir les membres du comité de rédaction ? On a pu parler de « génération inculte » : est-ce qu'il y avait cette question de l'âge ?

JS : Pas du tout, mais ce sont souvent des hasards. On s'est plantés deux fois, avec deux vrais sales types, et en plus dépourvus de talent : Johan Faerber et Éric Sadin, tout le monde vous le dira. Sinon, c'étaient vraiment des rencontres. La plupart étaient auteurs et faisaient des festivals à la con. Ils se retrouvaient dans des tables rondes et disaient : « Tiens, j'ai rencontré machin, il est cool, peut-être que pour la revue il pourrait faire un texte ». On disait « On va acheter son bouquin, si on trouve ça cool, on lui demande ». Il y a plein de gens qui ont pensé que c'était fermé, ça n'a jamais été fermé, ça a toujours été ouvert. C'est juste des hasards, vraiment. Je pense que c'est souvent comme ça les aventures humaines, c'est de la dérive. On a peut-être testé des gens sur la revue, par exemple Xavier Boissel, Anthony Poireau, même Nicolas [*Richard*] qui n'avait pas vraiment fait de roman avant, tous ces gens-là ont fait des livres que je leur ai commandés sur des thématiques que je leur ai suggérées. Xavier par exemple sur l'histoire du faux Paris, qui a donné *Paris est un leurre*. J'avais lu un article qui parlait de ça et je cherchais quelqu'un pour en faire un livre. J'avais demandé à Bruce Bégout, qui n'avait pas le temps, et Xavier Boissel, c'était quelqu'un qui avait fait un papier dans une revue obscure sur un livre qu'on avait publié et je savais qu'il aimait bien ce genre de trucs. Donc on lui avait fait faire un premier texte dans la revue pour tester sa qualité et ensuite on lui avait commandé un livre. Sinon, c'est aussi des fiches de lecture, par exemple Philippe Vasset, c'est Maxime Berrée qui avait lu son premier livre. Il faut être un peu honnête, les gens qu'on a rencontrés, ils vendaient cent bouquins à l'époque, donc ils étaient bien contents que quelqu'un s'intéresse à eux. Et il y avait une connivence intellectuelle forte.

JMB : Et cette connivence intellectuelle, sur quoi était-elle basée ?

JS : Il y a eu des modes. À un moment, par exemple, tout le monde lisait Claude Simon. Ça nous faisait marrer. Deleuze est aussi central. Au début tout le monde lisait Thomas Bernhard, Musil... C'est vraiment un truc d'amitié. Quand vous êtes avec vos amis, vous parlez d'un bouquin que vous avez lu et tout le monde le lit. Chacun a aussi un peu son dada. Mais Sebald, tout le monde était dessus à un moment aussi. C'est pour ça aussi qu'on avait fait des monographies : *Face à Sebald*, *Face à Lamarche-Vadel*...

JMB : Sur le choix des dossiers, ça fonctionnait aussi de façon spontanée ?

JS : Totalemment. On alternait thématiques et auteurs. J'avais bien aimé « En Procès », d'ailleurs on en avait fait un livre ensuite. C'était celui qui marchait le mieux. Le ressentiment c'était naze, le pire c'était la poésie contemporaine. C'est d'ailleurs là qu'on s'est fâchés avec François Bégaudeau, parce qu'on atteignait vraiment nos limites. François n'y connaissait rien en poésie contemporaine et ça ne rimait à rien qu'il parle d'un truc qu'il ignorait. Moi je ne me suis pas fâché avec lui directement, c'est plutôt avec Mathieu et Claro, mais on ne s'est jamais vraiment aimés.

JMB : Le dossier sur la poésie est aussi emblématique d'une sorte de manière inculte : le fait de mettre en avant une figure de l'amateur opposée au spécialiste et à l'expert.

JS : C'est aussi pour cela qu'on a arrêté, parce que ça devenait trop mécanique à la fin. Et je crois que ce numéro sur la poésie a prouvé les limites de cette méthode : être brillant ce n'est pas très dur. Parler en amateurs de plein de trucs, on a à peu près tous le QI pour le faire et ne pas être trop ridicules. Mais parfois c'est trop surfaciel. Ce dossier sur la poésie, c'était là où notre méthode achoppait je trouve, et je ne suis pas le seul à l'avoir trouvé. Deux ans plus tard, on a voulu faire *Un chic type* sur Kadhafi et on n'a jamais sorti le livre, parce qu'on déroulait mais on ne peut pas appliquer les recettes qu'on utilisait pour une icône pop comme Anna Nicole Smith à un dictateur qui tue des centaines de milliers de gens.

JMB : C'est un des autres aspects d'Inculte, le rapport au potache, c'est un mot qui revient beaucoup. Est-ce que c'est encore présent aujourd'hui ?

JS : On n'a plus l'espace de la revue, qui était l'espace où on pouvait mettre des conneries. Le numéro sur la Coupe du monde c'était une gigantesque connerie, celui sur les présidentielles aussi. On l'a un peu perdu c'est sûr, parce que le collectif est moins présent, on se voit moins tous ensemble. Mais si vous imaginiez le nombre d'idées à la con qu'on a eues jusqu'à encore récemment, c'est quand même assez consternant. J'ai vraiment failli sortir la bio d'un mec qui était tombé amoureux d'un dauphin et qui avait vécu une relation de couple. C'était génial. On a eu aussi la revue *Believer*, qui était la version française d'une revue américaine, où on a commencé à faire des textes aussi, et ça nous a permis de refaire des conneries, des *private jokes* et des trucs comme ça. Il est vrai qu'autrement dans les livres, depuis 2014-2015, on a fait des mauvais livres mais on n'a pas fait des conneries.

JMB : Et comment interprétez-vous le fait que les projets soient plus espacés ?

JS : On s'était dit que si on arrêta la revue, c'était pour faire un livre par an ou tous les deux ans, parce qu'on n'avait pas le temps. Mais Mathieu ou moi, on n'est pas du tout dans les mêmes dynamiques temporelles. Mathieu dit « Super, on le fait, en 2022 ce sera prêt », moi je dis « Non, on le fait là ». On ne travaille pas pareil et comme c'est plutôt Mathieu qui gère ça... Moi dans tous les livres que j'ai édités chez Inculte, entre le moment où je lis un manuscrit ou j'ai une idée, le moment où je le signe, il y a une semaine maxi et le moment où je commande le livre, une traduction ou l'achat de droits, il n'y a jamais plus d'un an. Quand ça ne m'excite pas, j'arrête. L'idée de faire les neuf romans en 2022, moi je les aurais déjà sortis en 2020. Mais bon c'est lui qui gère les gens, donc c'est plus compliqué pour lui aussi de faire chier tout le monde quand il faut écrire 200000 signes. Sur les livres collectifs, je crois qu'il y a eu pas mal de projets avortés sur les cinq, six dernières années. Ça nous avait refroidis ce truc d'*Un chic type*. Et puis on a un statut différent, parce que comme on appartient à Actes Sud, les auteurs des autres maisons n'ont pas toujours leur bon de sortie et ils demandent à être payés plus, parce qu'on appartient à une grosse boîte.

JMB : Vous allez quitter Inculte ?

JS : Quinze ans d'édition sans toucher un euro, c'est un peu chiant. Surtout que là on perd de l'argent mais il y a plus de salariés : Jérôme Dayre est salarié, Tiffanie Gabu en presse, etc. Et on a failli devenir une collection d'Actes Sud, et j'ai toujours dit que je ne voulais pas devenir une collection. Dans ma vie, je ne veux pas être salarié. Toucher de l'argent, je veux bien, mais je ne veux pas être salarié. Et puis je n'ai pas assez de respect pour les gens chez Actes Sud, mis à part Bertrand Py, pour bosser avec eux. Quinze ans c'est long. Les trois qui sont restés, Mathieu, Alexandre et Jérôme, ont eu une réunion il y a deux jours où Actes Sud leur a dit « C'est bon, on vous laisse jusqu'à fin 2020 ». Mais vivre dans ce timing-là, jamais. Je vais au Japon la moitié du temps et à chaque fois que je rentrais, j'avais la responsabilité de devoir me démerder avec tous ces trucs-là. Quand ça devient vraiment un poids, ça ne m'intéresse pas. Mais tous les livres de la rentrée 2020, c'est moi qui les ai édités. Je ne sais pas comment ils vont faire en 2020, il n'y a aucun livre de signé. On ne pouvait pas signer puisqu'on ne savait pas si on allait continuer à exister. On ne travaille pas comme ça. Nos demandes n'étaient pas super exigeantes pourtant. Je demandais qu'on me rembourse 2000€ de frais par mois. Si je veux faire éditeur chez Grasset ou Gallimard en freelance, je prends 4000€ par mois et je sors cinq-six livres par an. Je ne sais pas du tout ce que ça va devenir éditorialement : ça va devenir plus français, ça c'est sûr. Alan Moore, ça nous a coûté un bras, mais on a quand même fait 22000 ventes. Avec Camille Bordas on va en faire 25000. Des

auteurs comme ça ont une valeur sur le marché. J'ai un rapport personnel avec tous ces auteurs, j'ai une manière de faire un peu *old school*. Avec Actes Sud, c'est compliqué de garder ça. Je pars de l'idée que l'auteur n'est pas un ennemi, qu'il faut le payer raisonnablement, avec un à-valoir correct. Quand il y a une interview en radio, il faut lui payer un taxi et la bouffe. Ce n'est pas du tout l'ambiance en ce moment et c'est aussi une des raisons pour lesquelles je ne veux pas travailler en *low cost*.

JMB : Comment se déroule le travail avec les auteurs sur le texte ?

JS : Il y a des livres qui ne sont pas les mêmes entre le manuscrit et la version finale. Souvent avec les jeunes auteurs, c'est un peu compliqué. Je me souviens d'un auteur en particulier à qui on avait fait une commande : j'avais reçu un manuscrit impossible. Je l'ai fait retravailler, c'était pire. Avec Mathilde, on a fait un mois dessus. C'est violent pour l'auteur, parce qu'il est adorable et qu'il y avait des trucs bien. Mais on a tout refait dans le texte. Et quand on a fait la réunion avec lui et Mathilde, il était presque en pleurs mais il a été intelligent. On lui a dit : « Rien de personnel. Tu rentres chez toi, tu le lis. Si tu trouves ça mieux, c'est qu'on a raison, si tu ne trouves pas ça mieux, on va reprendre ton truc, mais on ne le publiera pas comme ça ». Au final il a dû faire cinq corrections, tout au plus. C'est arrivé avec un autre auteur aussi que j'avais trouvé sur Internet. Son deuxième livre il a fallu tout refaire. Il y a aussi plein de boulot sur les traductions. C'est une spécificité, on travaille vraiment en amont : soit on donne des idées aux auteurs, soit on discute d'un truc, on dit « Tiens, tu devrais écrire un livre », on n'est pas du tout passifs. On ne reçoit pas de manuscrits éditables, on en a reçu un, une fois. En vérité, c'est Mathilde Helleu l'éditrice au sens technique du terme. On l'avait embauchée sur notre premier gros livre, *Les Soniques*. C'est Nicolas Richard et Kid Loco qui ont fait ça, ils se faisaient des faux échanges épistolaires, je leur ai dit « Faites-moi lire ». Ils avaient fait un livre dingue, leur maquette était folle aussi. On avait pris Mathilde en stage là-dessus. Sur ce livre, Hélène Gaudy a démissionné, elle n'en pouvait plus, à raison, et Mathilde s'éclatait. On s'est dit « Tiens, on va l'embaucher ». Mathilde habite au Portugal, moi j'habite au Japon, mes auteurs sont un peu loin. On arrive vraiment à fonctionner sans souci à distance. Je sais que si je remonte une maison, je la remonterai avec elle, parce que c'est honnêtement la meilleure personne sur les textes, c'est une assurance-vie quoi.

RECENSEMENT DES CONTRIBUTIONS DES MEMBRES DU COLLECTIF PARUES DANS LA REVUE *INCULTE*

François Bégaudeau

- #1 « Loto Inculte »
- #2 « L'hypothèse de la mouche à moto »
- #3 « Nous sommes des outsiders »
- #4 « Tu seras un écrivain, mon fils »
- #5 « Permanence d'occident »
- #6 « Reprendre l'obscène à zéro »
- #7 « Le Ressentiment, les yeux, les oreilles »
- #8 « Récupérez-moi »
- #9 « La vie n'a pas de sexe »
- #10 « Qu'un sang impur rabreuve nos sillons »
- #12 « Pour une PQD »
- #13 « Nos néo-cons à nous »
- #15 « Sur les *Élégies* d'Emmanuel Hocquard »
- #16 « Le poids de la grâce (trois libérations) »

Bruce Bégout

- #1 « Approche de la ville binaire »
- #2 « Portrait du philosophe en trafiquant d'armes »
- #4 « Le mensonge quotidien »
- #8 « Stirner, l'irrécupérable »
- #12 « L'honneur perdu (et vite retrouvé) de Kate Moss »
- #15 « Aphorismes pour la fin des temps »

Maxime Berrée

- #1 « La mémoire ravagée »
- #2 « Un éloge du faux : sur Pierre Senges, faussaire »
- #4 « Entretien avec Vassili Axionov » (avec Jérôme Schmidt)
- #4 « Marcel Schwob, la langue de l'imaginaire »
- #6 « Sartor Resartus. Chapitre V, le monde en habits »
- #11 « Leçons d'abîmes »

Arno Bertina

- #1 « À propos de *pas de deux* »
- #2 « Guerre à nos blessures »
- #4 « L'irruption des jours boum-boum »
- #5 « Auguste en Apollon douteux ou l'absent de tout bouquet politique » (avec Bastien Gallet, Ludovic Michaux, Yoan De Roeck)
- #6 « Véhicule rapide »
- #7 « Salut ma hargne ! »
- #8 « Sauver le soldat England ? »
- #10 « Artémis, Sigggi Held et Jens Lehmann »
- #10 « Maradona »

- #10 « Cantona »
- #11 « L'histoire et moi »
- #14 « Claude Murcia. Autour de l'œuvre de Juan Benet »
- #15 « Sur *Basse continue*, de Jean-Christophe Bailly »
- #16 « L'externement abusif. Entretien avec Jean-Louis Giovannoni »
- #17 « À l'insu de mon plein gré ou Deleuze est une fleur »
- #20 « Bien arrosée (extrait d'un roman à paraître un de ces jours) »

Claro

- #1 « *Rising up and rising down*. Une généalogie de la violence »
- #2 « Traduire. Du drame au pari »
- #4 « Pranx »
- #6 « L'obscène émoi »
- #12 « *Black Box Beatles* (extraits) »
- #15 « Du pire élixir »
- #18 « Tout et plus : une histoire compacte de David Foster Wallace »
- #18 « Réussir une rencontre en librairie : mode d'emploi »
- #19 « Le cul et son entretien »
- #19 « Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la littérature expérimentale de laboratoire d'avant-garde (ou : pourquoi il est temps de mettre un terme aux maîtres) »
- #20 « La même chose »

Mathias Énard

- #2 « Le faux n'est qu'un vrai qu'on ignore, Sur *Le Traité des idiots*, du pseudo-Jâhiz »
- #2 « 2666. Sur Roberto Bolano »
- #4 « Edward Saïd, pianiste »
- #6 « Débris d'une politique du derrière »
- #8 « Petite leçon de récupération »
- #9 « La maman ou la putain ? » (avec Mathieu Larnaudie)
- #11 « La solitude du fourreur de cons »
- #15 « Mon père, dès que, enfant »
- #17 « Gavrilo Princip, octobre 1914 »
- #17 « Tihomir Blaskic, 1995-2003 » (avec Mathieu Larnaudie)
- #19 « Étrange et pénétrant (1 à 7) »
- #20 « Éloge du rosé (extrait de *Choses bues, journal gustatif*, qui ne paraîtra sans doute jamais) »

Hélène Gaudy

- #9 « Home, sweet home »
- #10 « Petits éléments de mythologie médiatique liés à l'utilisation du ballon rond »
- #15 « Sur *Modèle habitacle*, de Pierre Parlant »
- #17 « Berthier, Rivas et Gómez, Avril 2008 »
- #19 « Jeux de mains – autour de la fessée »

Maylis de Kerangal

- #10 « Commentaire injouable »,
- #13 « Débat télévisé » (avec Mathieu Larnaudie)
- #15 « Sur *Outrance Utterance* de Dominique Fourcade »
- #16 « L'expérience du sous-marin »
- #17 « OJ Simpson, 1995 »

- #19 « Contre-Vénus »
- #20 « Notre sélection »
- #20 « Grise »

Mathieu Larnaudie

- #2 « Autour de *Multitudes*. Entretien avec Michael Hardt » (avec Jérôme Schmidt)
- #2 « De l'artiste en insecte. Sur *Sheeper*, d'Irving Rosenthal »
- #4 « Infra-ordinarités littérales »
- #5 « Entretien avec Jean-Pierre Faye, autour de *Langages totalitaires* » (avec Jérôme Schmidt)
- #5 « La langue des héros »
- #7 « In vivo. Entretien avec Eduardo Kac » (avec Jérôme Schmidt)
- #7 « La colère se suicidant »
- #8 « Reprise, altération – Les grands chevaux »
- #9 « La maman ou la putain ? » (avec Mathias Énard)
- #10 « Pourquoi pas le Brésil ? »
- #10 « Entretien avec Estelle Denis et Pierre Ménès » (avec Olive Rohe)
- #10 « Une autre coupe du monde est-elle possible ? »
- #12 « Le mot d'ordre »
- #13 « Débat télévisé » (avec Maylis de Kerangal)
- #15 « Sur *Le signe* = de Christophe Tarkos »
- #16 « Hong Kong Police terroriste Organisation (Fractions) »
- #17 « Charles Manson, 1970-1971 »
- #17 « Tihomir Blaskic, 1995-2003 » (avec Mathias Énard)
- #19 « Médium n°7 : À Etienne de la Boétie »
- #20 « Michael Darden, une figure de l'alcool en politique »
- #20 « Note sur la naissance de la femme indécise »
- #20 « Archipel des parades »

Stéphane Legrand

- #2 « De quelques puissances du faux »,
- #16 « Alternate take » (avec Sébastien Lepajolec)
- #17 « Une jeune institutrice résistante, été 1944 »
- #18 « Un corps immortel enchaîné à un animal mourant (DFW et le tennis) »
- #19 « Préliminaires »

Nicolas Richard

- #6 « Thompson le sportswriter »
- #8 « Le temps où nous chantions. Entretien avec Richard Powers »
- #10 « De la naissance du football féminin »
- #13 « Conditions pour un retour de Jacques Chirac »
- #16 « Traité d'éducation d'un jeune gaillard »
- #18 « *Slumberland* : livre vinyle ? Récit free ? Juke-book ? »

Oliver Rohe

- #1 « Écrire, inventer la trace. Sur W.G. Sebald »
- #2 « La religion du vrai »
- #3 « La langue du paria »
- #6 « Court-circuit »
- #7 « Entendre Jean Améry »

- #8 « Interpréter et trahir »
- #10 « Entretien avec Estelle Denis et Pierre Ménès » (avec Mathieu Larnaudie)
- #10 « Minute 51 »
- #11 « Que se passe-t-il en Mongolie quand Nicolas Hulot n'y est pas ? »
- #12 « Logique du désordre »
- #15 « *Sur l'élection*, de Jean-Louis Giovannoni, Photographies de Marc Tivier »
- #20 « 2004/1980 »

Jérôme Schmidt

- #1 « Entretien avec William Gibson
- #2 « Autour de *Multitudes*. Entretien avec Michael Hardt » (avec Mathieu Larnaudie)
- #3 « Sur Kathy Acker »
- #4 « Entretien avec Vassili Axionov » (avec Maxime Berrée)
- #5 « Entretien avec Jean-Pierre Faye autour de *Langages totalitaires* » (avec Mathieu Larnaudie)
- #6 « La vie multi-angle. Entretien avec Bret Easton Ellis »
- #7 « In Vivo. Entretien avec Eduardo Kac » (avec Mathieu Larnaudie)
- #14 « William Gass, L'architecture du milieu »

Joy Sorman

- #9 « La maman est la putain »
- #10 « Le tacle »
- #12 « Lib-lib, moit-moit, kif-kif »
- #15 « *Sur le carrefour de la chaussée d'Antin*, de Bernard Heidsieck »

ÉVOLUTION DU COMITE DE REDACTION D'INCULTE¹

	N°1	N°2	N°3	N°4	N°5	N°6	N°7	N°8	N°9	N°10	N°11	N°12	N°13	N°14	N°15	N°16	N°17	N°18	N°19	N°20
François Bégaudeau	C	C	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	C	/	/	/	/						
Bruce Bégout	C	C	CR	CR	CR	/	/	/	CR	CR	CR	CR	CR	CR	C	/	/	/	/	CR
Maxime Berrée	C	C	CR	CR	CR	CR	CR	/	R	/	C	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Arno Bertina	C	C	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR						
Alexandre Civico																R	R	CR	CR	CR
Claro	C	C	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR						
Mathias Énard	R	C	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR						
Johan Faerber																				CR
Hélène Gaudy	/	/	/	/	/	/	/	/	C	C+ DA	DA	CR+ DA	CR							
Maylis de Kerangal	/	/	/	/	/	/	/	/	/	C	/	/	C	/	CR	CR	CR	CR	CR	CR
Mathieu Larnaudie	C	C	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR						
Stéphane Legrand	/	C	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	CR	CR	CR	CR	CR
Martin																				CR
Benoît Maurer	DA	DA	CR+ DA	CR+ DA	CR+ DA	CR+ DA	CR	CR	CR+ DA	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR
Nicolas Richard	/	/	/	/	/	/	/	C	/	C	/	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR
Oliver Rohe	C	C	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR						
Jérôme Schmidt	C	C	DP	DP	CR	CR	CR+ DA	CR+ DA	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR
Joy Sorman	/	/	/	/	/	/	/	/	C	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	CR	/	/

Légende

C = collaboration

DA = direction artistique

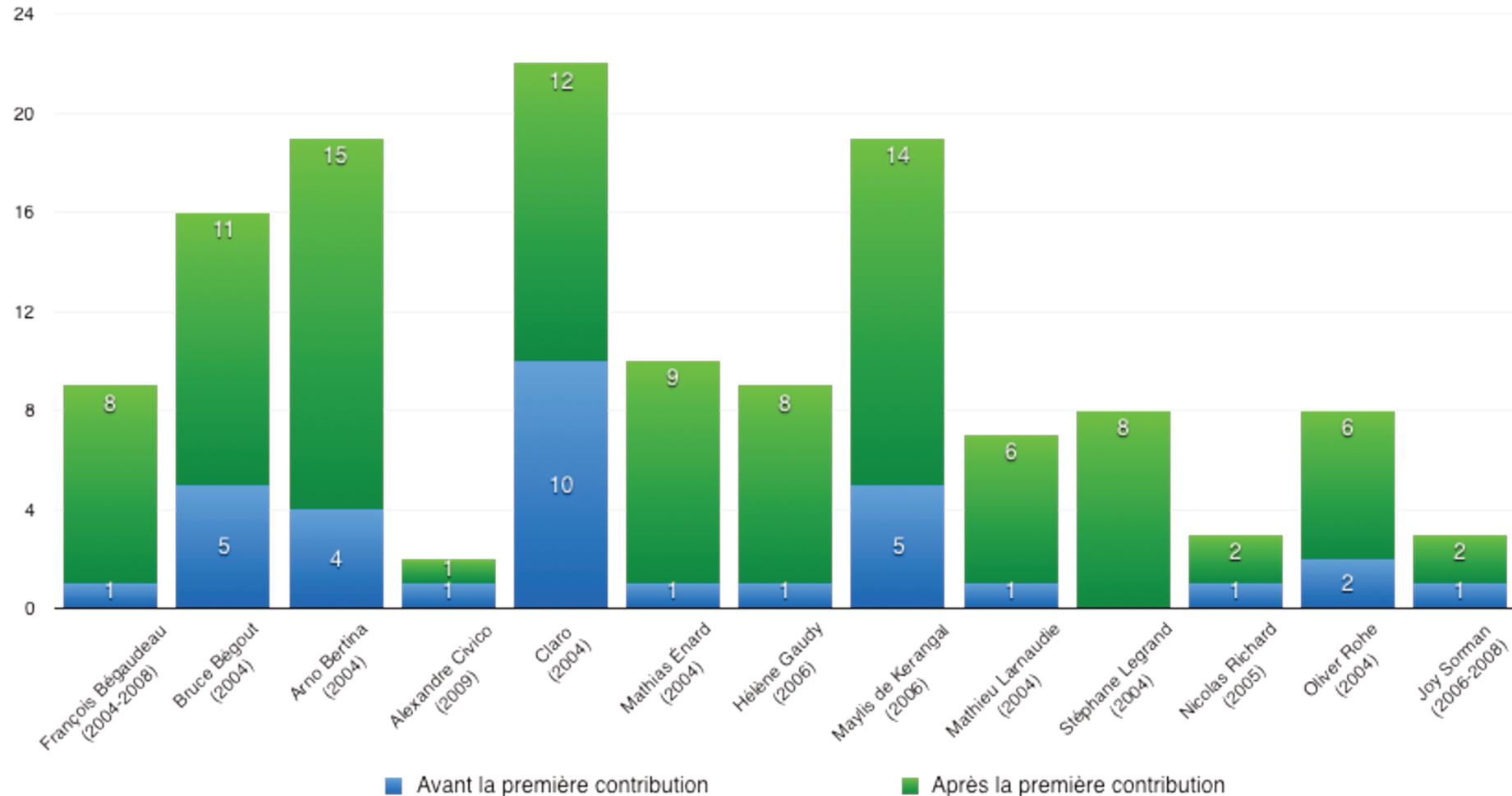
DP = directeur de la publication

CR = comité de rédaction

R = remerciement

¹ Merci à Cécile Jobé qui avait, dans son mémoire de master, proposé une première version de ce tableau recensant les membres du comité de rédaction jusqu'au numéro 18 d'*Inculte*.

PUBLICATIONS DES AUTEURS DU COLLECTIF PARUES AVANT ET APRES LEUR PREMIERE CONTRIBUTION A LA REVUE *INCULTE*²



² Ce schéma a été produit à partir des données rassemblées pour le chapitre 2 et regroupe donc l'ensemble des publications signées des membres du collectif (hors éditions de poche et rééditions). Les textes publiés la même année que la première contribution à la revue ont été classés dans la catégorie « Avant la première contribution ».

TABLE DES MATIERES

Sommaire	11
Introduction générale	13
Le crépuscule des groupes littéraires ?	13
Une éclipse critique ?	20
Du siècle des avant-gardes au temps des collectifs	24
Le collectif <i>Inculte</i> : défi et nécessité critiques	29
Retour sur quelques propositions méthodologiques pour l'étude des groupes en littérature	34
Propositions théoriques pour la définition d'une posture collective	38
Cartographie du collectif <i>Inculte</i>	45
Partie I : Trajectoires individuelles et collective d'<i>Inculte</i> (2004-2015)	49
Chapitre I : Histoire du collectif <i>Inculte</i> : de l'émergence à la reconnaissance (2004-2015)	53
I. 2000-2004 : De <i>Chronic'Art</i> à <i>Inculte</i>	53
II. 2004-2006 : de la naissance d' <i>Inculte</i> à la création du collectif	58
1. 2004 : <i>Inculte</i> , portrait du premier numéro	58
2. De la revue au collectif (n°2-n°9)	62
1. <i>Inculte</i> , revue de littérature étrangère ?	62
2. Une manière inculte ?	63
3. <i>Inculte</i> , revue littéraire, philosophique et politique	68
4. La naissance du collectif <i>Inculte</i>	70
III. 2007-2011 : L'émergence d' <i>Inculte</i>	76
1. 2006-2007 : un moment inculte ?	76
2. 2007-2008 : Défense et illustration de la littérature inculte	83
3. 2009-2011 : De la revue à la maison d'édition	90
IV. 2011-2015 : <i>Inculte</i> après <i>Inculte</i>	94
Conclusion	101
Chapitre II : Les trajectoires éditoriales du collectif <i>Inculte</i>	103
I. Les dynamiques éditoriales des écrivains du collectif <i>Inculte</i>	104
II. Les incultes, auteurs Verticales et Actes Sud ?	113
III. Posture d'éditeur et rencontre posturale	116
1. Éléments de définition de la posture d'éditeur et de la rencontre posturale	116
2. <i>Inculte</i> , Verticales et Actes Sud : étude de la rencontre posturale	123
1. Verticales et <i>Inculte</i>	123
2. Actes Sud et <i>Inculte</i>	137
Conclusion	146
Partie II : Au miroir du cénacle et de l'avant-garde : faire groupe au XXI^e siècle	149
Chapitre III : Les hantises de l'avant-garde	153
I. Le leader pulvérisé	156
II. Le manifeste introuvable	162
1. Le manifeste, un genre en déclin ?	163
2. Le manifeste chez <i>Inculte</i> : récusations et survivances	165
3. Le cas des « Propositions pour une littérature inculte »	171
III. L'assourdissement de la polémique	178
IV. L'érosion de la revendication révolutionnaire	184
Conclusion	188
Chapitre IV : Les camaraderies contemporaines du collectif <i>Inculte</i>	191
I. Le collectif comme lieu de formation et de « galvanisation »	194
1. La revue <i>Inculte</i> comme lieu de formation	194
2. Bibliothèque partagée et pratiques d'entre-lectures	197
II. Le collectif comme mode de visibilité dans le champ littéraire	202
1. <i>Posts</i> , postfaces et remerciements : contours d'une camaraderie critique	203
	583

2. Festivals, résidences et rencontres en librairie : topographie de la camaraderie inculte	209
1. Les rencontres en librairie : entre épaulement et promotions communes	211
2. Résidences partagées	213
3. Un collectif de festival	215
III. La camaraderie comme posture : humour potache et humeur festive	218
1. Autoportrait des incultes en buveurs	219
2. Humour et humeur potaches	222
Conclusion	226
Partie III : De quoi Inculte est-il le nom ? Tentative de caractérisation d'une littérature inculte	227
Chapitre V : Rock, pop et dissonances	231
I. <i>Inculte</i> , revue de carnaval	234
II. Inculte : une littérature rock ?	240
1. Génération inculte et culture jeune	242
2. Petites mythologies rock	246
3. Une leçon de récupération ?	250
4. De la récupération à la régénération	255
III. <i>Une chic fille</i> : peut-on profaner l'improfanable ?	260
1. Décrire la société du spectacle : le symptôme Anna Nicole Smith	261
2. Anna Nicole Smith : star kaléidoscope	265
3. Faire le spectacle : le clown et la starlette	268
4. Une littérature profanée et profanatrice ?	271
Conclusion	274
Chapitre VI : Figures, pratiques et matériaux du savoir inculte	277
I. Inculte, une bande d'amateurs	278
1. Portrait de l'inculte en amateur	278
2. Lire à vélo, en barque ou dans la chambre noire : scénographies autodidactes du collectif Inculte	281
II. Le capital littéraire des incultes, entre héritage familial et formation universitaire	288
III. « Ne vous fiez pas au nom de ce "collectif", ces jeunes gens sont très cultivés » : stratégies, limites et malentendus de la posture inculte	293
IV. Un collectif au rendez-vous du « tournant documentaire »	302
1. Inculte et la littérature documentaire	303
2. <i>Devenirs du roman : écriture et matériaux</i>	307
V. Savoirs et fictions dans quelques récits incultes	316
1. <i>En Procès</i> : le XX ^e siècle au prétoire, de l'archive au spectacle	316
2. <i>Zone et Réparer les vivants</i> : des épopées du savoir ?	324
Conclusion	334
Partie IV : Pratiques, écritures et imaginaires de la communauté chez Inculte	337
Chapitre VII : La meute et l'essaim : pratiques et poétiques de la dispersion dans le collectif Inculte	341
I. <i>Anima Motrix</i> : parabole de la multitude	347
1. Immunité : la concaténation des clôtures	348
2. Communauté (1) : le roman au moulin, l'identité à la meule	352
3. Communauté (2) : roman-migrant, roman-nomade	359
II. <i>Défaut d'origine</i> : la singularité en état de siège	364
1. Oublier, trahir, dissoudre	364
2. Déferlement, épuisement : la conscience en état de siège	370
3. Une entrée paradoxale dans le champ littéraire	374
III. Le collectif Inculte : un groupe qui signe sa dispersion	380
1. La dispersion élocutoire du romancier	381
2. Mobilité stylistique du collectif Inculte	386
3. Le collectif est-il une signature comme les autres ?	391
Conclusion	395
Chapitre VIII : Inculte, collectif engagé ?	397
I. Des auteurs engagés	401
1. Les engagements multiples d'une « génération que l'on dit dépolitisée »	401
2. Un engagement dans et hors du livre	404
3. Hériter de Sartre	407
	584

4. Joy Sorman, François Bégaudeau, Mathias Énard, Maylis de Kerangal : quatre trajectoires de politisation	409
II. Inculte, avant-garde littéraire et politique ?	416
1. Un collectif situé...	416
2. ... mais pas affilié	419
3. Le temps de la « conjonction » est-il révolu ? Résurgences et reformulations de l'homologie	421
III. <i>Une année en France</i> et <i>Les Effondrés</i> : une littérature en situation (médiatique)	428
1. Monter et démonter l'événement	428
2. <i>Une année en France</i> : une politique du dispositif	431
3. <i>Les Effondrés</i> : une politique de la phrase	435
4. Le monstre et l'aleph : (dé)figurations de l'auteur dans la Cité	439
Conclusion	444
Conclusion générale	445
Bibliographie	451
Index	477
Annexes	481
Entretiens	483
Entretien avec François Bégaudeau	483
Entretien avec Arno Bertina	496
Entretien avec Hélène Gaudy	508
Entretien avec Maylis de Kerangal	518
Entretien avec Mathieu Larnaudie	524
Entretien avec Nicolas Richard	542
Entretien avec Oliver Rohe	550
Entretien avec Jérôme Schmidt	562
Recensement des contributions des membres du collectif parues dans la revue <i>Inculte</i>	575
Évolution du comité de rédaction d'<i>Inculte</i>	579
Publications des auteurs du collectif parues avant et après leur première contribution à la revue <i>Inculte</i>	581
Table des matières	583