

Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré

In-depth Interviews with Writers: the Rhetoric of Literary Recognition and the Ambivalent Stance of the Established Writer

Sylvie Ducas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aad/1698>
DOI : 10.4000/aad.1698
ISSN : 1565-8961

Éditeur

Université de Tel-Aviv

Référence électronique

Sylvie Ducas, « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 20 avril 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aad/1698> ; DOI : 10.4000/aad.1698

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.



Argumentation & analyse du discours est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré

In-depth Interviews with Writers: the Rhetoric of Literary Recognition and the Ambivalent Stance of the Established Writer

Sylvie Ducas

1. Un entretien littéraire singulier : l'entretien sociologique de l'écrivain

- 1 L'entretien sociologique appliqué à l'écrivain n'est pas un entretien comme les autres. Il se démarque nettement de l'entretien médiatique traditionnel dont il ne partage ni la démarche ni les buts. Ce dernier a en effet coutume, dans la pure tradition du journalisme littéraire inaugurée par la fameuse *Enquête* de Jules Huret à la fin du 19^e siècle (Huret 1999), de mettre en scène la « parole autorisée » du critique légitime et compétent : il mène l'entretien en cernant le plus souvent son propos sur les ressorts esthétiques de l'œuvre et la valeur sûre d'un écrivain consacré, généralement bardé de prix et bénéficiant d'une reconnaissance critique, signes d'une consécration avérée (Provenzano et Roche 2013 : 16-27). Ou encore, dans un mouvement de « peoplisation » sensible dans la presse de célébrité (Dakhli 2013 : 28-37) comme dans les newsmagazines dès les années 1970, et selon les aléas d'une actualité littéraire liée aux nouveautés éditoriales mises en orbite sur le marché du livre, l'entretien journalistique tourne à l'interrogatoire à révélations ou à la turbine à confidences. Il s'adresse aux lecteurs curieux moins du degré littéraire d'une œuvre, que du récit d'un écrivain décomplexé ne cachant rien de la trivialité ou de l'intimité de son quotidien et dont la

pratique littéraire, dans son propos, n'occupe plus la première place ni ne rime plus nécessairement avec les attendus de la haute culture.

- 2 L'entretien sociologique, lui, engage une tout autre démarche : il n'est pas destiné à la publication auprès d'un large public ; il préserve l'anonymat de l'interrogé ; il est cette sorte d'« improvisation réglée » (Bourdieu 1980) qui ajuste une situation singulière d'échange en adoptant la « neutralité bienveillante » (Rogers 1945) d'un enquêteur à la fois proche et distant. L'objectivation à laquelle il oblige l'interviewé verbalise l'implicite, met au jour ce qu'habituellement il intériorise, oblige à justifier ou expliciter ce qui a priori allait de soi ou ce sur quoi on ne l'interrogeait jamais : l'écrivain s'expose alors d'une façon très différente que celle, ostentatoire et attendue, que favorisent et recherchent les médias, calant leurs questions sur l'image publique de l'écrivain ou construisant cette dernière sur la réception littéraire de l'auteur et ses postures.
- 3 L'entretien sociologique tient enfin de cette démarche paradoxale qui consiste à provoquer un discours, une conversation, sans que les questions qui président à l'enquête ne soient connues du questionné (ce qui est rarement le cas dans les entretiens littéraires, médiatiques ou en volume). De ce point de vue, dans l'entretien semi-directif adopté dans nos enquêtes, centrant le discours des personnes interrogées autour de différents thèmes définis au préalable et consignés dans un guide d'entretien, l'écrivain interrogé ignorait l'exploitation qui allait en être faite et l'analyse du discours à laquelle ses réponses allaient donner lieu ; relances et techniques de contradiction traquaient le non-dit et l'évasion. Placé en position de savoir qu'il n'est qu'un interlocuteur parmi un échantillon beaucoup plus large constitué de ses pairs, l'écrivain réajuste et adapte sans cesse son propos aux réponses qu'il imagine être celles formulées par d'autres avant lui, pour s'y fondre ou s'y opposer. Dans ce « discours social en acte » (Blanchet et Gotman 2010 : 29) qu'est l'entretien, la parole ainsi recueillie n'est pas seulement description, information et témoignage, mais communication d'un devoir être ou d'un vouloir être, acte de parole permettant d'interroger des systèmes de représentations (pensées construites : idéologies, croyances, représentations imaginaires et collectives) et des pratiques sociales.
- 4 Le terrain d'étude évoqué ici est celui des prix d'automne (Goncourt, Femina, Renaudot, Médicis, Interallié, grand prix du roman de l'Académie française), limité pour les entretiens aux deux plus anciens d'entre eux : Goncourt et Femina. Sur les quatre-vingt-sept auteurs sollicités pour un entretien, lauréats et jurés confondus¹ - ce nombre correspondant aux écrivains encore vivants depuis la création respective des deux prix - soixante-deux réponses ont été retournées dont cinquante-six étaient positives. Quarante-sept ont abouti à une rencontre effective avec l'écrivain ; cinq entretiens ont été téléphoniques et quatre écrivains ont répondu par écrit au guide d'entretien. L'intérêt de l'échantillon repose sur son hétérogénéité : de l'écrivain confirmé à l'auteur d'un seul livre (3 n'ont écrit qu'un seul livre ou presque dans leur vie, 1 est primo-romancier, 10 sont des auteurs à l'audience confidentielle, 7 ont écrit des best-sellers, 12 sont académiciens, 4 le deviendront), la différenciation d'âge (le plus jeune a 35 ans, le plus âgé plus de 85 ans), de sexe (34 hommes, 22 femmes), de condition socio-professionnelle (4 sont professeurs, 2 exercent une profession libérale sans rapport avec l'écrit, 17 vivent plus ou moins bien de leur plume), l'implication à des degrés très divers dans le champ littéraire (23 exercent des responsabilités éditoriales ou sont critiques), dessinent un panel contrasté qui rend d'autant plus intéressantes les

constantes repérées dans les discours liées notamment aux deux icônes mythiques et hyperboliques du grand écrivain et du chef-d'œuvre, avec leur cortège de lieux communs sur le style, la nécessité d'écrire ou la vocation littéraire.

- 5 Le guide d'entretien comportait au total vingt-cinq questions centrées sur le rapport au statut d'écrivain (de la manière dont on se qualifie d'écrivain aux représentations que l'on se fait du terme « écrivain ») ; le rapport à la littérature (définition d'une œuvre littéraire, description de sa bibliothèque imaginaire, évocation de ses ambitions scripturales, définition de son « style ») ; le rapport à l'activité d'écriture (récit de la venue à l'écriture, de la première publication, de l'attribution du (ou des) prix littéraire(s), description de la pratique scripturale et de sa régularité, des temps forts ou des crises de l'écriture question de l'œuvre) ; le rapport au milieu littéraire (relations à ses pairs, à son (ou ses) éditeurs(s), aux instances de consécration littéraire [académies, jurys littéraires,...], aux critiques littéraires) ; le rapport à autrui (entourage, public, lecteurs) ; les autres activités pratiquées (artistiques, alimentaires ou professionnelles, les différents genres littéraires pratiqués). L'anonymat garanti à l'interrogé, propre à faire affleurer plus facilement l'aveu ou la confiance quand il est conjugué à la capacité du questionneur à écouter sans interrompre ni influencer le propos, est aussi une méthode d'investigation et un parti-pris scientifique visant à mettre en relation des points nodaux du discours communs à des individus que tout oppose (degré de notoriété, d'implication dans le champ littéraire, etc.).
- 6 Leçon à tirer de ces entretiens : de la mythologie littéraire qu'on caresse aux tensions du champ littéraire que l'on vit au quotidien et qui la contrarie, l'écrivain s'épanche toujours entre aveu, confiance et parole sous surveillance, et c'est à l'entretien de faire émerger ces lignes de friction et de fiction. On notera aussi que, si ce genre d'entretien n'a pas pour vocation de faire de la justification de l'œuvre et de sa qualité littéraire son moteur premier, comme dans les autres entretiens littéraires, un véritable Sésame, un vrai tremplin à une communication optimisée a été, pour chaque écrivain rencontré, de lire la totalité de ses écrits, sans se restreindre au seul ouvrage primé. Comme si pour se livrer, il fallait que l'auteur rencontre son lecteur, et que les lectures de ce dernier légitimaient ses questions et autorisaient l'échange de confiance entre personnes de bonne compagnie ; comme si également l'auteur lauréat ne se soumettait à l'entretien qu'en « ordre de parade » et sous les oripeaux de l'écrivain qu'il ne cesse, finalement, jamais d'être ou de se rêver².

2. De l'entretien littéraire à la visite au grand écrivain

- 7 Car tout écrivain aime à (se) raconter des histoires. Son penchant pour la fabulation est bien le cœur du problème de l'entretien littéraire quand ce dernier prend la forme d'une enquête scientifique sur la reconnaissance littéraire. Son *ethos* auctorial (Bokobza Kahan et Amossy 2009), indissociable des réseaux par lesquels il se construit (du livre, de sociabilité littéraire ou du Web 2.0 ; avec les pairs, les médias, les professionnels du livre ou les lecteurs) induit cette situation paradoxale d'épanchement et de discours : ce qu'il dit n'est pas nécessairement le reflet verbalisé de ce qu'il est, de ce qu'il fait ou pense, mais le produit d'arbitrages et de stratégies multiples, conscients ou non.
- 8 Bien plus, l'auteur est cette statue à construire qui plonge au cœur du « fantasme de l'écrivain » (Bonnet 1985 : 259 -277) et met l'intéressé en situation de se donner à voir tel qu'il se voit lui-même et surtout, tel qu'il se rêve. Roland Barthes l'avait déjà depuis

longtemps compris (Barthes 1971 : 106). L'originalité d'étudier un échantillon d'écrivains consacrant ou consacrés par un prix littéraire, tantôt dans la frange inférieure de la notoriété, tantôt au-delà, réside principalement dans l'occasion qui est ainsi offerte d'explorer l'imaginaire de chacun pour mieux dégager des points aveugles de ce portrait imaginaire présent ou en devenir, des constantes et des parentés inédites. Tout un espace de transactions et de négociations se joue dans l'entretien littéraire, entre discours et imaginaires personnels ou collectifs, statut réel ou symbolique, enjeux médiatiques, publicitaires, culturels, identitaires.

- 9 Dans l'entretien littéraire spécifique qu'est l'entretien lié à une enquête de type sociologique, ce qui est recueilli est donc de l'ordre du récit autant que du discours et il est primordial d'être avant tout attentif à sa formulation et à sa construction, à son architecture, ses étapes obligées, mais aussi à ses détours inattendus et son style propre. Ainsi pour l'enquêteur compte moins le contenu premier des réponses que la manière dont elles sont formulées, qu'il s'agisse des attitudes et des postures adoptées (Meizoz 2007), du lexique employé, jusqu'aux silences et aux manques significatifs qui se dessinent en creux dans le discours.
- 10 Bien plus, l'entretien-enquête, en prenant pour échantillon une population d'écrivains primés mobilise en l'exacerbant l'une des scènes obligées du théâtre auctorial : « la visite au grand écrivain ». Si l'entretien n'en partage pas à la lettre la pompe et le protocole hautement codifié magistralement étudiés par Olivier Nora (1986 : 569), à la fois avatar d'une tradition sociale lointaine et survivance d'un genre littéraire maintes fois attesté, une telle cérémonie ritualisée n'en sert pas moins de toile de fond inconsciente à l'entretien. Nombre de questions dissèquent cette reconnaissance littéraire dont habituellement l'entretien est précisément un passage obligé. Mais il en détourne les effets. L'entretien n'est plus là pour construire la statue auctoriale, comme dans les entretiens littéraires ordinaires, mais pour en interroger l'édifice et l'édification. Plutôt que de centrer uniquement le propos sur la singularité d'un projet d'écriture, d'une signature et d'une posture d'auteur, plutôt que de se faire instrument de reconnaissance littéraire, il met en regard les mythologies intimes et l'affleurement des légendes collectives : « éternelles représentations d'une vaste scène transhistorique qui se joue de Rousseau à Sartre, de Voltaire à Malraux, sur le théâtre de notre mémoire collective » (Nora 1986 : 563). Et pour peu que les questions posées multiplient les va-et-vient de l'expérience personnelle et réelle de l'auteur aux *topoi* sur l'Auteur, et le discours tenu, tel un palimpseste inédit, offre alors comme par surimpression deux degrés du récit : celui, réaliste et ordinaire, de l'épreuve du réel par laquelle l'auteur se bat ou se débat pour une identité et un statut, réel et symbolique, d'écrivain, et celui, idéaliste et magnifié, des idoles et des maîtres auxquels on n'ose pas plus se frotter qu'à des « rêve[s] de pierre » ou bien dans la continuité desquels on aspire secrètement à s'inscrire.
- 11 Cette mise en scène auctoriale singulière que favorise l'entretien sociologique avec l'écrivain primé interroge donc autrement les relations de l'écrivain à la reconnaissance littéraire. Celle-ci est examinée à la fois du dedans et du dehors, à la fois comme état et statut du locuteur interrogé et objet d'analyse et de réflexion. Du coup, la posture auctoriale n'est pas que le reflet mondain et superficiel d'un simple jeu théâtral, concerté ou non, auquel se prêterait l'écrivain placé par l'entretien en situation d'acteur de quelque comédie littéraire aussi vaine que futile, comme c'est le cas notamment dans les entretiens médiatiques traditionnels. L'entretien n'y collecte

pas des données biographiques susceptibles simplement d'éclairer et de singulariser une œuvre littéraire pour mieux en assurer la promotion et la consécration. Il prend pour objet une entreprise identitaire en acte et en parole où affleure à la surface du discours ce que l'on aimerait appeler le « roman auctorial » que chaque écrivain (se) raconte et (se) crée en se projetant sur la scène imaginaire de ses fantasmes intimes.

- 12 Par sa valeur désingularisante (l'écrivain n'est qu'un individu dans un échantillon de pairs) et objectivante (il est objet de recherche scientifique), l'entretien de nature sociologique pousse l'interrogé à vouloir échapper au simple bavardage ou au babil médiatique. Sans être une conversation entre pairs, plus proche de l'échange dans lequel son statut d'écrivain ou d'artiste le place en position de supériorité par rapport à un intervieweur ne partageant pas ses compétences, cet entretien-enquête inciterait, selon nous, l'écrivain à s'épancher en accentuant les marqueurs de son appartenance à une communauté littéraire ou à une élite artiste.
- 13 Sur le modèle des analyses de Marthe Robert (1977) interrogeant le genre romanesque à la lumière des théories freudiennes sur le « roman familial des névrosés », on est tenté de penser en effet qu'au fil du discours, l'écrivain écrit déjà un chapitre du roman familial que ses ouvrages ne cessent eux-mêmes de raconter : entre autres celui de sa venue à l'écriture et des prédispositions littéraires qu'elle implique. Tout comme le roman, selon Marthe Robert, participe bien souvent d'une tentative de réécriture de soi et de reconstruction mythique de ses origines, qui vise à corriger l'existence telle qu'elle est, à remanier sa biographie personnelle en s'inventant une famille par procuration, en substituant à ses géniteurs réels des aïeux de légende, le discours recueilli au cours de l'entretien prend la forme d'une sorte de roman autobiographique inédit où les données réelles du vécu sont elles aussi comme relues et corrigées, filtrées par des modèles et des parentés littéraires et qui aident à mieux comprendre l'inextricable enchevêtrement du désir et de la réalité et la part considérable laissée au mythe dans cette généalogie rêvée et dans l'entreprise à laquelle tout écrivain est confronté lorsqu'il aspire à une identité littéraire qui ne va pas de soi et qui pourtant est sa raison d'être.

3. Identités et filiations : la reconnaissance par ses pairs

- 14 Tout entretien est donc avant tout affaire de langage. La parole de l'écrivain invité à réfléchir et verbaliser son succès ou sa reconnaissance littéraire, a son lexique, ses fleurs et ses figures, ses passages obligés et ses rites discursifs, son éloquence et ses subtilités. Dans le cas de l'entretien sociologique mené auprès de l'écrivain lauréat, des stratégies du discours brouillent bien souvent les propos, mais aussi des « pathologies verbales » (lapsus, contradictions, flottements du discours) et la parole hésite sans cesse entre tactique discursive et symptôme. L'analyse de discours que nous avons menée s'intéresse alors à tous les composants langagiers et recouvre deux types d'approche : les analyses linguistiques portant sur les structures formelles du langage (lexique utilisé et fréquence d'occurrences, modalisateurs d'énoncé, inachèvement des phrases, lapsus, non-dits, hésitations, contradictions, etc.) et les analyses de contenu qui étudient et comparent les sens des discours afin de mettre au jour les systèmes de représentations véhiculés par ces discours. Au carrefour du témoignage et de l'épanchement biographique, l'entretien collecte des propos dépourvus des qualités

d'authenticité du document d'archive habituel, conçu comme preuve de la mémoire et trace écrite du passé. Les témoignages oraux recueillis participent déjà d'une scénographie imaginaire qui interdit de les lire comme autre chose que des récits le plus souvent partiels et partiels.

- 15 Une des dominantes du discours auctorial recueilli tourne notamment autour de la question d'être distingué et de se reconnaître entre pairs, d'inscrire sa singularité dans le pluriel du groupe et de tenir sa propre généalogie littéraire. Quand elle se fonde dans une origine familiale, la venue à l'écriture trouve caution dans une logique biographique grâce à laquelle, par une sorte de transfert symbolique, la relève des générations est assurée, le Fils succédant au Père et écrivant en référence à lui. Comme chez cet écrivain dont le discours oscille entre deux figures de la marge « honteuse » (le père collaborateur pendant la Seconde Guerre mondiale, et le fils homosexuel) et l'effort pour que la montée en dignité de l'un (la célébrité littéraire rachetant le paria) déteigne sur l'autre, passe par des oxymorons (« paria glorieux » ; « glorieux infâme »), des blancs du discours et des affirmations catégoriques (« Voilà, c'est ça ») :

Disons que l'histoire du Père, ça, c'est vraiment fondamental [comme raison d'écrire]. Parce que vous savez que mon père était collaborateur. Alors c'était quand même quelqu'un de prestigieux pour moi, parce qu'il était très célèbre, il occupait une place considérable dans la littérature française. [...] La première image est celle du père, le père qui est un paria glorieux ou un glorieux infâme. [...] Voilà, c'est ça. Pour moi, mon père paria et ma propre marginalité, les deux se sont un peu confondus...

- 16 A défaut d'une telle hérédité familiale, l'absence d'ancrage littéraire génère donc chez nombre d'écrivains un souci de se donner des pères en littérature susceptibles de compenser un manque originel préjudiciable. Ces repères identificatoires peuvent être des personnes de l'entourage social, comme ce jeune écrivain ayant trouvé dans son éditeur le père qui a manqué à son enfance d'orphelin :

La première fois qu'il m'avait reçu [...], il m'avait demandé mon itinéraire et il m'avait dit : « Oui, je vois bien, vous êtes de la génération de mes fils », c'est-à-dire que tout de suite il instaurait un rapport de père. Il se trouve que moi aussi j'étais quand même quelque part en demande d'un père, donc c'était la première fois que j'acceptais que quelqu'un s'oppose à moi... C'est-à-dire qu'auparavant, toute manifestation d'autorité qui relevait d'une autorité de type paternel, c'était le rejet. [...] Et donc pour moi c'était cette relation très paternelle du père sévère, du père juste et sévère qui ne me laisse rien passer...

- 17 Plus généralement, l'identité négative du « bâtard » (Robert 1977) issue de son origine innommable, sensible dans les hésitations et blancs du discours, est redoublée par l'idée latente de l'avalissement social que représentent le déficit de haute culture et l'illettrisme :

Ma famille était assez pauvre... [...] C'étaient des gens qui n'étaient pas illettrés, mais presque. Ma grand-mère paternelle [...] ne savait ni lire ni écrire. Mes parents immédiats étaient un peu plus cultivés, avec un semblant d'éducation, mais tout de même... D'ailleurs je me demande dans quelle mesure cela ne m'a pas desservi...

- 18 Ces paternités d'emprunt choisissent aussi leurs modèles dans des figures d'écrivains confirmés faisant office d'ancêtres de légende dont les marqueurs lexicaux renvoient à l'univers familial, tout comme sont fréquentes dans les propos les expressions « être de la famille » ou « être du sérail » qui soulignent ce besoin d'appartenance à quelque collégialité littéraire :

Je me revois en troisième arpenteant la cour, en train de lire la NRF. Je me rappelle qu'il y avait même une traduction d'un des derniers poèmes de Rilke. Vous voyez, ça m'avait vraiment impressionné ! Je ne sais pas ce que ça voulait dire « Claudel », « Proust », « Paul Valéry », cela voulait dire tous les auteurs qui comptaient [...]. Tous ces auteurs sont pour vous de lointains aïeux, pour moi, mes parents ou mes grands-parents !...

- 19 - voire à quelque transcendance divine ; ce sont ses « maîtres », ses « pères », ses « dieux », ses « patrons » que l'on convoque au tribunal de la mémoire : « Dostoïevski, par exemple, c'est un de mes dieux... » ; « je vais encore citer un de mes dieux, quelqu'un qui est dans le bréviaire depuis l'adolescence, Rilke » ; « Stendhal, qui est pourtant un de mes dieux » ; « Flaubert, c'est le patron » ; « Flaubert, moi c'est mon dieu » ; « Stendhal, c'est mon maître »...
- 20 La liste des prix est elle aussi souvent vécue comme un indice de quelque généalogie prestigieuse reproduisant les fantasmes d'inscription dans une lignée d'exception que l'on peut éprouver à figurer dans l'index d'une anthologie littéraire. Mais la fabrique du roman que ces palmarès illustrent donne lieu souvent au sentiment d'imposture, de simulacre, l'identité auctoriale restant comme dessaisie par cet irréductible hiatus entre le chef-d'œuvre avant soi et son propre livre, ce que suggèrent par exemple l'inflation d'exclamatives, d'interjections, et les jeux d'oppositions qui creusent l'hiatus entre le chef-d'œuvre des anthologies littéraires et le livre ordinaire des palmarès des meilleures ventes :

Je vous jure que quand j'ai vu dans le *Quid* ou je ne sais pas quel dictionnaire que j'étais entre Proust et Malraux qui avaient eu le Goncourt, euh ! Pfff ! Je me suis dit : « Je vais paraître là comme une espèce d'énormité ! » Parce que, quand même, il faut avoir la notion de la relativité des choses ! *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, c'est un grand chef-d'œuvre ; *La condition humaine* est un grand chef-d'œuvre ; et xxx [titre de son propre Goncourt] est un bon livre. Cela fait quand même une sacrée différence ! Non, il ne faut pas exagérer ! Il faut garder les yeux ouverts !...

4. Transactions et « seuils³ » discursifs

- 21 L'intérêt de prendre le théâtre des prix littéraires comme champ d'analyse réside aussi dans la polémique dont ils sont fréquemment l'objet, en tant que dispositif à la fois de promotion marchande et de consécration littéraire, et de littératures inscrites dans le champ de production industrielle de masse. Les prix, comme ces littératures que d'aucuns voudraient croire dévaluées, dessinent cet espace de tensions entre logiques médiatiques-publicitaires et imaginaire de l'excellence littéraire, avec ses deux hypostases bien connues du chef-d'œuvre et du grand écrivain héritées d'une époque romantique encore profondément ancrée telle un tropisme dans cette « nation littéraire » que se croit encore la France. Pareille ambivalence travaille les discours, dans un jeu complexe de symptômes et de stratégies plus ou moins manifestes dont l'analyse du discours pointe certains nœuds, construisant et déconstruisant un mythe auctorial de plus en plus problématique à l'ère de la « société du spectacle », des changements d'acteurs et des jeux d'échelle de valeur mouvants reconfigurés par les médias et le Web 2.0.
- 22 Parmi les zones de transaction du discours⁴, la plus symptomatique - à laquelle nous nous limiterons ici - est celle des noces intenablement entre l'argent et les lettres.

- 23 La « fortune » littéraire balance entre chance et richesse et sans doute se souvient-on encore suffisamment d'un célèbre *incipit* gracquien (Gracq 1961) pour ne pas craindre de voir entaché le mérite littéraire par des intérêts marchands. Le postulat du désintéressement littéraire, fortement ancré dans un imaginaire collectif hanté par le spectre romantique de « l'artiste maudit » (Diaz 1986 : 5-23 ; Rey 1987 ; Julia 1996 : 85-120) abhorrant toute forme d'embourgeoisement, puise dans son ancienneté l'autorité d'un véritable impératif catégorique auquel peu d'écrivains dérogent. L'interdit du mercantilisme en matière littéraire explique les craintes latentes, sensibles dans certains flottements du discours, que le prix, en enrichissant son auteur, n'ait compromis la valeur littéraire de l'œuvre et du même coup sa légitimité.
- 24 D'où le souci de placer sa création sur le plan de l'acte gratuit, de la démarche purement désintéressée - « Je n'écris pas pour vendre, je n'écris pas pour gagner ma vie, surtout pas ! » - et la dénégation quasi unanime à reconnaître une quelconque influence du prix sur la création littéraire et l'activité d'écrire, que trahit l'inflation de négations et d'adverbes à valeur de refus catégorique - « absolument pas », « pas du tout » -, trop nombreux pour ne pas être suspects :
- Cela n'a absolument pas d'incidence. [...] Un écrivain doit être content s'il a du succès, un peu de dépit si ça rate, mais ça dure quinze jours ! Et puis on passe à la suite, on passe à l'œuvre. Alors là, moi, ça ne m'a pas du tout perturbé, je vous le dis franchement ! Non...
- 25 D'où l'aveu tout aussi général, quoique souvent difficilement extirpé, du placement des droits d'auteur colossaux dans l'achat d'une maison, vérifiant ainsi l'adage humoristique de Roger Grenier selon lequel « Un prix littéraire se termine toujours dans l'immobilier ». D'où des justifications ayant trait à la posture de l'écrivain à l'écritoire, comme s'il fallait convertir ce placement immobilier providentiel en placement sur l'œuvre, à l'horizon des livres à venir, ce que suggèrent les répétitions des mots « travail » et « écrire » associées à ce qui serait obscène de considérer comme un simple lieu de villégiature :
- Ça m'a permis d'acheter un appartement et une maison de campagne où je travaille, donc c'est très important pour mon travail. J'écris près de Perpignan, j'ai une maison où je passe deux mois l'été, c'est là que j'écris mes livres, donc c'est quand même important...
- 26 Conformément à l'archétype du « poète maudit » mourant de faim à sacrifier à l'œuvre tout confort matériel, il est aussi fréquent de présenter le prix comme cette sorte de manne céleste providentielle qui a sauvé de la misère et du dénuement. Dans ce cas précis, le prix littéraire semble récompenser non seulement la qualité littéraire d'un livre, mais paradoxalement l'abnégation et le désintéressement de son auteur. Métamorphosé en bourse du mérite, il perd alors de sa valeur purement mercantile et préserve du même coup l'écrivain de tout soupçon de vénalité, même si les hésitations du discours trahissent la difficulté à gommer la vénalité et la trivialité de tout rapport à l'argent :
- Question « argent », c'était très positif, bien sûr ! On n'en avait pas du tout à l'époque, donc... [...] Moi, du point de vue financier, je parlais de zéro, donc le prix m'a permis d'acheter cet appartement, alors que les autres... heu... Il y a des critiques de journalistes, à l'époque, qui m'ont blâmée et ont trouvé horriblement terre-à-terre d'acheter un appartement au lieu de faire un voyage ou de m'acheter un vison, mais bon...

- 27 Rares sont donc les écrivains qui n'émettent pas de réserves sur l'enrichissement par les prix et ne marquent pas du même coup leurs distances vis-à-vis du milieu littéraire et son douteux homonyme de « mafia », comme ce lauréat opposant avec emphase son « dégoût » et sa « grande, grande déception » à son ignorance totale des arrangements présumés entre éditeurs, au point que son indignation sent le symptôme que nul n'ignore ces derniers :

[Au moment du Goncourt] j'ai été obligé de rester presque six mois à Paris, [...] ce qui me dégoûtait. Cela me dégoûtait parce que j'entrais en contact avec un milieu que je ne connaissais pas, dont j'ignorais tout, et je me suis aperçu que peu d'écrivains étaient conformes à l'idée que l'œuvre venait d'eux-mêmes, c'est-à-dire que c'était la combine, la magouille, l'argent,... Alors là, ça a été pour moi une grande, grande déception !...

- 28 La manière la plus courante de défaire ce nœud névralgique des « magouilles » consiste à ne pas les nier, mais à se placer en victime d'accusations diffamatoires injustes, chaque fois que des collusions avec les agents de la consécration sont suspectées :

C'était un prix Grasset pour un deuxième roman, donc ça a paru entièrement trafiqué, alors que le jury avait voté très, très honnêtement par six voix contre cinq, ça s'est donc joué au couteau. [...] En plus, ce n'est pas si systématique que ça, quand on parle de collusions, ce n'est pas si simple...

- 29 La difficulté consiste alors à maintenir en tension dans le discours deux légitimités contradictoires : celle d'un prix qui couronnerait un réel talent littéraire et celle qui répondrait à des impératifs purement économiques. L'attitude la plus fréquente consiste à se dégager de toute responsabilité en se plaçant en Candide et en adoptant la stratégie auto-justifiante de l'ignorance ou de la naïveté :

Mais dans la semaine, il s'est passé quelque chose, j'ai senti qu'il se passait quelque chose, mais je n'ai pas su quoi. Alors là, ça me dépasse, c'étaient des magouilles entre... euh... ce n'étaient pas des magouilles, le terme est trop fort, c'étaient des tractations à un autre niveau...

- 30 Ou encore le besoin de se protéger de tout discrédit consiste à présenter son propre prix littéraire comme l'exception confirmant la règle :

Moi, je suis arrivé dans la course sans avoir rien demandé. [...] je n'ai pas demandé le Prix Goncourt, on me l'a offert. [...] Je pense que les auteurs couronnés qui savent par quelles stratégies ils l'ont été, ce doit être tout à fait différent. [...] Tandis que moi, c'était en totale innocence...

- 31 Difficile, donc, de faire « contre douteuse fortune bon cœur », pour reprendre encore un bon mot de Julien Gracq (1961 : 11), ce que traduit d'une autre manière ce lauréat embarrassé, interrogé sur la nécessité ou non des prix littéraires :

Alors là, vous me gênez beaucoup, parce que si je dis que je regrette qu'il y ait tellement de prix littéraires, j'ai l'air d'un ingrat, et en même temps, ils me paraissent quand même un peu dangereux pour la littérature elle-même. D'ailleurs, il y a des écrivains qui ne feraient jamais aucune concession pour ça, mais je crains qu'il y ait des gens qui soient capables d'en faire pour avoir un prix littéraire, ou pour être terre-à-terre jusqu'au bout, pour se vendre. C'est quand même un danger, je crois...

- 32 « Se vendre » : la polysémie du verbe pointe l'ambivalence dont est porteuse une activité d'écrire que l'on voudrait à la fois lucrative et au-dessus de tout soupçon, sans pouvoir s'empêcher de penser que l'accroissement du compte en banque d'un auteur est inversement proportionnel à son intégrité morale et artistique.

5. Rhétorique de la vocation littéraire : l'excellence littéraire à quel prix ?

- 33 Au cœur des stratégies discursives qui visent à se définir comme écrivain consacré, donc légitime, il est une étape capitale : celle de la venue à l'écriture. Chapitre-clé du roman auctorial en ce qu'il inaugure et justifie la vocation d'écrire, aucun écrivain n'en néglige le récit, tous en soignent la rhétorique. Que cette logique du « don » littéraire se construise après coup, comme une caution du mérite à recevoir un prix littéraire, explique sans doute que les constantes du discours soient à ce point manifestes et donnent le sentiment d'une reconstruction aussi rigoureusement codifiée que factice dont les stéréotypes incontournables façonnent « la légende de l'écrivain » (Kurt et Kris 1987). Tout se passe comme si l'entreprise d'autojustification impliquait une logique de la prédestination littéraire capable de transcender les variables aléatoires du vécu en destin exemplaire - « Moi, j'ai toujours voulu écrire. [...] Le premier livre a donc été publié et je me suis rendu compte ensuite que toute ma vie je n'avais organisé mon existence que dans ce but, c'est évident... ». On sait ce qu'une telle conception doit aux fantasmes romantiques de l'artiste et du génie (Montandon 1986 : 24-36). Rien d'étonnant dès lors que soit le plus souvent respecté le protocole narratif emprunté au roman biographique tel que le définit Mikhaïl Bakhtine (1979 : 211-262) : personnage au caractère prédéterminé, le héros reste inchangé quels que soient les événements fondamentaux qui ponctuent sa vie. L'écrivain s'érige à la dignité du sujet biographique en se donnant pour visage premier celui de l'*infans scribens* ou de l'*infans auctor* (« j'ai commencé vraiment tout enfant à écrire, dès que j'ai su allonger deux phrases l'une à côté de l'autre [...] »). D'autres construisent leur biographie d'écrivain selon le modèle narratif du roman d'apprentissage (*Bildungsroman*). Dans ce cas, la vocation se découvre progressivement et des rencontres ou événements importants survenus au cours de l'existence lèvent les obstacles premiers et aident à naître à l'écriture :

[Comment êtes-vous venu à l'écriture ?] Oh, pas d'un seul coup, bien sûr. D'autant que je n'ai pas fait d'études, alors ça a été assez difficile au départ. Mais j'ai commencé à écrire très jeune, à écrire des poèmes, enfin, des petits trucs, et surtout je peignais plus que je n'écrivais. Et puis un jour, je me suis rendu compte qu'on ne pouvait pas mener les deux de front et j'ai dû choisir...

- 34 Souvent, d'ailleurs, ce genre de roman de formation conserve les étapes chronologiques du temps biographique et respecte l'idée d'une vie-destinée avec laquelle se confond la formation du sujet. Il rappelle aussi la structure des contes de fées ou de ces « rêves séculaires de la jeune humanité », ces fantasmes ou « Phantasie(n) », pour parler comme Freud (1971), qui constituent une des étapes obligées et inconscientes du « roman familial » et auctorial, selon laquelle l'artiste, « héros méconnu, en somme, [...] est en droit d'espérer un jour être honoré à sa juste valeur » (Kurt et Kris 1987 : 66). Mais dans un cas comme dans l'autre, le but du récit de vie est le même : aux méandres de l'existence indécise, opposer la droite asymptote d'une ascension contrôlée, la reconstruction mythique des commencements littéraires corrigeant la biographie personnelle en lui donnant un sens, c'est-à-dire à la fois une orientation et une signification.
- 35 Le caractère natif d'une telle aptitude à écrire fonde alors la singularité de l'écrivain et le préserve de l'indistinction du groupe en devenant une véritable marque de naissance - « Je vous dirais que j'ai toujours aimé lire et écrire. [...] je veux dire que c'est inné, je

suis né avec le goût de la lecture et le goût de l'écriture... ». L'inflation dans les discours des marques de la permanence comme les adverbes « toujours » ou « déjà », ou de la précocité résumée par un « très tôt » fondateur, et la fréquence du lexique du banal sont les signes de cette volonté de convaincre de sa compétence à la création littéraire - « J'ai toujours écrit. Vous voyez, c'est resté très infantile. Dès l'enfance, je me suis cru poète... ». Toutefois, qu'aucune corrélation ne soit généralement établie entre la précocité littéraire et la première publication, souvent tardive, ou que le décalage soit si manifeste entre l'évocation euphorique de l'enfance et l'aveu de la peur éprouvée au moment d'être publié laisse à penser que derrière l'affirmation catégorique couve le symptôme - « En fait, j'écris depuis très longtemps, mais j'ai publié tard ».

- 36 Autre carrefour du biographique par lequel convertir l'indétermination inhérente à l'état d'écrivain en indice fiable de la vocation littéraire : le goût des livres cultivé depuis la prime enfance - « En fait, je pense que j'ai toujours voulu écrire parce que j'ai toujours eu une passion pour la lecture... ». Le motif de la bibliothèque est de ce point de vue une constante de la fiction biographique, une toile de fond mythique que l'on est tenté de lire à la fois comme le signe d'un attachement viscéral aux livres, un emblème d'une appartenance culturelle et le symbole d'une inscription fantasmatique dans une lignée littéraire. Cette image-signe a donc toujours une charge idéologique latente ou manifeste qui la rattache à l'histoire de la littérature - « J'ai toujours vécu dans un milieu de livres, toutes ces bibliothèques immenses que j'ai rangées quand j'étais gosse... Donc les livres pour moi sont des amis depuis toujours... » - ; elle est cette scène inaugurale de Babel des livres pétrie d'intertextualité, ce biographème d'une lecture précoce étroitement liée à l'affirmation de soi comme sujet écrivant.
- 37 Autre biographème structurant l'imaginaire des débuts littéraires : les outils de l'écrit. Machines à écrire, crayons, papier, encre et cahiers servent de décor mythique au récit des commencements. L'archétype du genre est l'anamnèse de cet écrivain balisant plus que d'autres l'itinéraire d'une prédestination littéraire pétrie de signifiés culturels : enfance baignant dans les livres, figure tutélaire d'un père à la fois lecteur et écrivain - « Cela remonte à ma petite enfance. Mon père écrivait des livres d'histoire et d'étymologie, il était professeur, il enseignait l'histoire, le français et le latin. [...] Cela a eu un grand impact sur moi, d'autant plus que mon père était un grand lecteur de livres, en particulier de romans... » -, géographie natale perçue à travers le prisme d'un imaginaire livresque - « la campagne était une campagne du 19^e siècle, très proche de Flaubert. Mon enfance a donc baigné dans un pays flaubertien, d'où sans doute ma prédilection pour cet auteur... ». Ou encore enfance nourrie au lait de la bibliothèque familiale - « De plus, la bibliothèque était très bien fournie. Je lisais beaucoup, parfois même des livres qui n'étaient pas forcément de mon âge... » -, immersion dès le plus jeune âge dans la fabrique du livre (« ... mon père écrivait, corrigeant des épreuves, allant à l'imprimerie et me demandant conseil [...] sur des couvertures, des mises en page, etc., j'ai toujours vu qu'on corrigeait des épreuves, qu'on raturait des manuscrits... »), imitation du modèle paternel confondu avec celui de l'écrivain idéal - « Quand mon père écrivait un roman historique [...], moi, j'avais six ans, j'écrivais aussi un roman... » -, outils mythiques de l'écrit - « J'avais un cahier quadrillé, je me souviens très bien, avec de gros carreaux mauves, et une encre violette que j'aimais beaucoup, avec un porte-plume et un bec que je cassais souvent. Mais j'adorais manier des becs, des plumes, des encres et déjà des ciseaux et des colles. Et je faisais une espèce de cahier qui était un roman, parce que je voulais moi aussi écrire mon livre... » -, rôle crucial joué par la révélation de certains livres - « Il y a eu deux ou trois livres qui ont

marqué cette période très fortement. Un de ces livres, c'est *Le roman de Renart* dans la version qui avait paru chez Payot à Paris dans les années 30. Il était dans la bibliothèque et mon père me l'avait donné et m'avait fait des lectures de ce roman... ». Tous ces signes du littéraire justifient que l'on ait été « appelé assez naturellement et par imitation à suivre sans doute ce qui était une vocation profonde, celle du récit et de la poésie ».

- 38 « J'aimais les histoires et me raconter des histoires », conclut l'intéressé. Celle des commencements littéraires tient donc de la mécanique bien huilée, elle propose un autoportrait et une histoire personnelle filtrés par des modèles littéraires, investis par un imaginaire collectif cousu de *topoi* facilement identifiables, et le théâtre n'est jamais loin dans cette scénographie imaginaire de l'enfance d'écrivain. « Ecrire, c'est entrer en scène. Il ne faut pas que l'auteur proclame qu'il n'est pas comédien. On n'y échappe pas » (Valéry 1988 : 1218).

Conclusion

- 39 L'écrivain d'aujourd'hui témoigne donc dans son discours - et c'est là une des grandes leçons des enquêtes menées - de l'impossible fusion de ce qui en lui tient du personnage en représentation, tenté par le jeu de l'ostentation, à la façon dont Goffman a pu décrypter la « présentation de soi » (1996), et de la personne réelle qui écrit son œuvre dans la solitude. Entre sphère privée et sphère publique, la célèbre scission proustienne semble pour lui consommée, mais une telle séparation entre être et paraître complique l'identité déjà problématique de celui qui hésite finalement à se nommer « grand écrivain » à l'heure de la fabrique du roman et des postures préfabriquées. Car hanté par le rêve fusionnel d'une œuvre « consubstantielle à son auteur » caressé depuis Montaigne jusqu'à Victor Hugo⁵, de nos jours l'écrivain a du mal à faire son deuil d'une autorité que son inscription actuelle dans le champ littéraire contredit et contrarie de plus en plus, au risque de le rendre minuscule (Ducas 2013 : 185-214). De ce point de vue, l'entretien sociologique appliqué à l'écrivain lauréat, en mettant au jour les schèmes imaginaires puissants qui conditionnent notre représentation de la consécration littéraire et de « l'écrivain imaginaire » (Diaz 2007), révèle une posture ambivalente qui ne sait trop comment concilier dans son discours ce que notre culture littéraire habituellement sépare depuis Proust - à savoir : le moi créateur et le moi social, le texte et le contexte -, ni que faire des mutations de la condition littéraire dont notre époque est le théâtre et que pointe de façon dérangeante le questionnement du chercheur en sciences humaines et sociales. Comment légitimer sa valeur littéraire quand la littérature est en perte de vitesse dans la sphère publique et que l'écrivain subit une crise de son autorité ? Fin de la Littérature majuscule (Maingueneau 2006), donc, dont l'entretien se fait l'espace et le symptôme.

BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtine, Mikhaïl. 1979. *Esthétique de la création verbale* (Paris : Gallimard)
- Barthes, Roland. 1971. « Réponses », *Tel Quel* no. 47
- Blanchet, Alain & Anne Gotman. 2010. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien* (Paris : Nathan université, collection 128)
- Bokobza Kahan, Michèle & Ruth Amossy (éds). 2009. *Ethos discursif et image d'auteur, Argumentation et Analyse du Discours* [3]
- Bonnet, Jean-Claude. 1985. « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique* 63, 259-277
- Bourdieu, Pierre. 1975. « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, 67-93
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le Sens pratique* (Paris : Minuit)
- Dakhli, Jamil. 2013. « L'écrivain vu par la presse de célébrités », *La reconnaissance littéraire à l'épreuve de la célébrité : les représentations médiatiques des écrivains en France (1945-2011)*, Projet du Groupe de recherche sur la Presse magazine (Centre d'Histoire de Sciences Po) et du Groupe de recherche « Pratiques créatives sur Internet » (LCP-UPR3255, CNRS), Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), Ministère de la Culture, 28-37
- Diaz, José-Luis. 1986. « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme* 54, 5-23
- Diaz, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* (Paris, Champion)
- Ducas, Sylvie. 1998. *La Reconnaissance littéraire*, thèse de doctorat (Paris, université Paris 7), 308-395
- Ducas, Sylvie. 2013. *La Littérature à quels prix ?* (Paris : La Découverte)
- Freud, Sigmund. [1907] 1971. *Le Poète et l'Imagination*, in *Essais de psychanalyse appliquée* (Paris : Gallimard)
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils* (Paris : Seuil)
- Goffman, Erving. 1996. *La Mise en scène de la vie quotidienne* (Paris : Minuit)
- Gracq, Julien. [1950] 1961. « La littérature à l'estomac », *Préférences* (Paris : Corti)
- Huret, Jules. [1891] 1999. *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris : Corti)
- Julia, Isabelle. 1996. « La vie d'artiste », Ariel, Denis & Julia Denis (éds.), *L'art romantique* (Paris : Somogy/éditions d'art), pp. 85-120
- Kurz, Otto & Ernst Kris. 1987. *L'image de l'artiste. Légende, mythe et image* (Paris : Rivages)
- Maingueneau, Dominique. 2006. *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature* (Paris : Belin)
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur* (Genève : Slatkine Éditions)
- Montandon, Alain. 1986. « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme*, 54, 24-36
- Nora, Olivier. 1986. « La visite au grand écrivain », *Les lieux de mémoire*, II, 3 (Paris : Gallimard)

Provenzano François & Emilie Roche. 2013. « La reconnaissance littéraire à l'épreuve de la célébrité : les représentations médiatiques des écrivains en France (1945-2011) : volet « newsmagazines », *La reconnaissance littéraire à l'épreuve de la célébrité : les représentations médiatiques des écrivains en France (1945-2011)*, Projet du Groupe de recherche sur la Presse magazine (Centre d'Histoire de Sciences Po) et du Groupe de recherche « Pratiques créatives sur Internet » (LCP-UPR3255, CNRS), Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), Ministère de la Culture, 16-27

Rey, Alain. 1987. « Le nom d'artiste », *Romantisme* 55, 5-22

Robert, Marthe. [1972] 1977. *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Gallimard)

Rogers, Carl Ransom. 1945. « The Non Directive Method as a Technique for Social Research », *American Journal of Sociology* 50-4, 279-283

Valéry, Paul. 1988. « La Comédie de l'Esprit », *Cahiers* (Paris : Gallimard)

NOTES

1. A l'époque où l'enquête a été réalisée, c'est-à-dire en 1993, la composition des deux jurys était la suivante : au Goncourt : Hervé Bazin (décédé en février 1996), François Nourissier, Michel Tournier, Emmanuel Roblès (décédé en février 1995), Edmonde Charles-Roux, Françoise Mallet-Joris, Robert Sabatier, André Stil, Daniel Boulanger et Jean Cayrol (membre honoraire depuis 1996). Au Femina : Dominique Aury, Madeleine Chapsal, Régine Deforges, Benoîte Groult, Diane de Margerie, Solange Fasquelle, Renée Massip (membre honoraire depuis 1996), Zoé Oldenbourg (membre honoraire depuis 1996), Suzanne Prou (décédée en 1996), Claire Gallois, Françoise Giroud, Marie Susini (décédée en août 1993).
2. Preuve en est la réticence fréquente qu'il manifeste face à la transcription littérale des propos, qu'il voudrait corriger et rendre plus « littéraire ».
3. Le terme est emprunté à Gérard Genette qui l'utilise pour désigner le paratexte dans un livre (*Seuils*, 1987). Nous l'employons ici, en l'appliquant au discours de l'écrivain, dans son sens de « zone de [...] transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente » (p. 8).
4. Voir Ducas 1998. On compte aussi la tension entre création et profession, la relation problématique aux pairs (amis et concurrents), à l'éditeur (figure de super-lecteur ou de béotien vénal), à la critique (jugée inepte par peur de ne pas être lu ou mal), aux lecteurs (l'hiatus séparant les publics réels du lecteur idéal et fantasmé). Voir Ducas 1998, *La reconnaissance littéraire*, thèse de doctorat (Paris, université Paris 7), p. 308-395.
5. « Tout homme qui écrit écrit un livre; et ce livre, c'est lui », Victor Hugo, Préface à l'édition *Ne varietur* de 1880.

RÉSUMÉS

L'enquête par entretiens menée auprès d'écrivains lauréats d'un prix littéraire révèle une forme inédite d'entretien littéraire. Sans être un entretien médiatique ordinaire ni un entretien hagiographique ou stylistique comme en donnent souvent à lire les entretiens entre écrivains et

critiques ou entre pairs réunis en volume, l'entretien sociologique objective la relation de l'écrivain au champ littéraire et sa construction identitaire. Il fait émerger l'hiatus qui, entre symptômes et stratégies du discours, sépare la réalité d'une condition et des mythologies littéraires inscrites dans notre imaginaire collectif.

A series of in-depth interviews carried out with prize winning authors reveals a new form of the literary interview. The sociological interview is neither an ordinary media interview, nor an author's interview interested in the life or the poetics of the writer. It is rather a form of inquiry seeking to describe the writer's attitudes toward the literary field and toward strategies of identity construction. The results of this inquiry underline the gap which separates "reality" (i.e. the real attitude of the writer in the situation of the interview) and the literary mythologies concerning the author's image and status as they are inscribed in our collective imagination.

INDEX

Keywords : identity, literary prizes, literary renown, sociological interview, stance

Mots-clés : entretien sociologique, identité, posture, prix littéraires, reconnaissance littéraire

AUTEUR

SYLVIE DUCAS

Université Paris Ouest Nanterre