« Écrivain public » : une posture pour la littérature française contemporaine ? Modalités et enjeux des collectes de témoignages

“Public Writer” : a posture for contemporary French authors ?

Maud Lecacheur

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elfe/3400>

DOI : 10.4000/elfe.3400

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Maud Lecacheur, « « Écrivain public » : une posture pour la littérature française contemporaine ? Modalités et enjeux des collectes de témoignages », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 22 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/3400> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.3400>

Ce document a été généré automatiquement le 22 octobre 2021.

La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

« Écrivain public » : une posture pour la littérature française contemporaine ? Modalités et enjeux des collectes de témoignages

“Public Writer” : a posture for contemporary French authors ?

Maud Lecacheur

- 1 Interrogé en mai 2020 sur ce que peut la littérature en situation de crise politique, Jérôme Ferrari répondait en sollicitant la figure de Svetlana Alexievitch : « je me dis que la forme adéquate de littérature, surtout en ce moment, ce serait peut-être ce qu'elle pratique si magnifiquement : écouter les gens, recueillir et agencer leurs voix pour qu'elles soient entendues¹. » La réponse de Jérôme Ferrari fournit une preuve supplémentaire de la consécration de la force politique de la littérature documentaire, accrue ces dernières années en France par la réception de l'œuvre de Svetlana Alexievitch². Depuis l'obtention du Prix Nobel de Littérature en 2015, l'écrivaine biélorusse, qui compose depuis les années 1980 par ses « romans de voix » une fresque historique polyphonique du monde soviétique, incarne le paradigme d'une « littérature de terrain³ » qui s'élabore à partir de témoignages collectés au magnétophone. Par sa démarche, sa méthode et la forme qu'elle invente, celle qui se définit comme une « femme-oreille⁴ » témoigne dans le champ de la littérature contemporaine de l'adoption d'une nouvelle posture, que l'on pourrait qualifier d'« écrivain public ».
- 2 Par « écrivain public », on entend là une analogie qui renvoie à la profession de celui ou celle qui écrit (lettres, documents administratifs, biographies) sur la demande de personnes qui ne maîtrisent pas l'écrit⁵. Une analogie, car il ne s'agit pas pour les auteurs contemporains d'accompagner des publics défavorisés dans leurs démarches administratives. Pour autant, le geste de l'écrivain public permet de désigner le désir d'écrire au nom de l'autre, en assignant à la littérature la mission de transposer dans l'œuvre des voix peu audibles dans l'espace public : en collectant, transcrivant et

montant les voix des autres, il s'agit moins d'écrire en son nom que de témoigner par délégation.

- 3 Si la réception d'Alexievitch dans le champ littéraire français semble avoir accéléré la reconnaissance de la littérature de non-fiction, et autorisé ou confirmé un certain nombre d'auteurs dans l'exploration de cette voie, la démarche qui consiste à écrire à partir d'entretiens trouve en France de solides représentants au moins depuis les années 1980⁶, notamment avec les *Mémoires de l'Enclave* de Jean-Paul Goux en 1986, œuvre documentaire issue d'une enquête orale sur la mémoire ouvrière de la région de Montbéliard. Après coup, le livre de Goux, republié dans la collection « Babel » d'Actes Sud en 2003, semble fournir le modèle d'une littérature fondée sur l'intervention de l'écrivain dans l'espace public, la pratique de l'entretien à la croisée de la littérature et des sciences sociales, ressaisie dans un montage polyphonique. Ainsi, pour François Bon qui interroge des ouvrières licenciées en Lorraine dans *Daewoo* (2004), Jean Hatzfeld qui recueille des témoignages sur le génocide des Tutsis dans *Récits des marais rwandais* (2000-2007), Maryline Desbiolles qui collecte les voix d'une banlieue niçoise dans *C'est pourtant pas la guerre* (2007), Olivia Rosenthal et sa pratique de l'entretien depuis *On n'est pas là pour disparaître* (2007), François Beaune et ses « Histoires vraies » de Méditerranée, de Vendée et de Chambéry-le-Haut ou encore Violaine Schwartz et les récits de demandeurs d'asile dans *Papiers* (2019), il s'agit d'abord d'écrire avec la parole sociale, pour présenter le texte littéraire sous la forme d'un recueil de voix multiples. En écrivant la voix des autres, l'auteur s'engage à faire œuvre d'« écrivain public ».
- 4 Dans la mesure où ces pratiques articulent des choix génériques et poétiques à des conduites publiques et un contexte institutionnel, il est tentant de voir là une « posture », pour reprendre le concept de Jérôme Meizoz, à la jonction de l'analyse interne et de l'étude externe des œuvres⁷. Se présenter comme « écrivain public », c'est d'abord revendiquer une posture modeste, aux antipodes de l'imaginaire romantique de la création, pour privilégier les modalités d'une écriture seconde qui repose sur l'agencement et la composition des matériaux collectés. Parce qu'il écrit par délégation, l'« écrivain public » invite encore à repenser la responsabilité de l'écrivain envers les témoignages qui lui ont été confiés⁸. C'est enfin, dans la polysémie du terme « public », une posture qui signale une présence forte et une intervention récurrente de l'écrivain dans l'espace public, en résonance avec la diversification de l'activité littéraire et l'évolution des dispositifs d'aide à la création analysés par la sociologie de la littérature⁹. De fait, si cette intervention peut découler d'une décision spontanée de l'auteur (à l'instar du travail de Jean Hatzfeld au Rwanda), la collecte procède souvent d'une commande et/ou d'une résidence.
- 5 Sans prétendre livrer une étude exhaustive, on se propose ici de déplier cette hypothèse d'une posture d'« écrivain public » autour de trois pôles à travers lesquels elle se manifeste : la manière dont ces pratiques arriment l'esthétique à des enjeux éthiques ; le contexte de la présence et de l'intervention de ces auteurs dans l'espace public ; les infléchissements de l'horizon politique de la littérature, qu'engage la façon dont les écrivains contemporains vont collecter des voix dans la Cité.

Scribe, greffier, copiste : transcrire et transmettre des témoignages

- 6 Le succès, la force et la portée des collectes de témoignages reposent sur d'autres ressorts que les pouvoirs de la fiction. La manière dont ces « narrations documentaires¹⁰ » captent et transmettent les paroles enregistrées au magnétophone prolonge le rêve d'une littérature enregistreuse qu'analyse Marie-Jeanne Zenetti sous le nom de « factographies », terme qu'elle reprend aux pratiques artistiques de l'avant-garde constructiviste russe des années 1920¹¹. Selon la critique, ces écritures documentaires qui entendent reproduire faits et énoncés dessinent les contours d'un « art capable de saisir le réel en lui faisant subir des transformations aussi minimales que possible¹² », déplaçant le geste esthétique, de l'écriture d'invention vers le montage de documents. Dans le sillage de la poésie objectiviste américaine de Charles Reznikoff avec *Testimony* (1965), composé de paroles extraites d'archives judiciaires, le travail d'un certain nombre d'écrivains du côté des écritures documentaires réactiverait selon Marie-Jeanne Zenetti la figure effacée du scribe ou du copiste. De François Bon à Violaine Schwartz, la mise en scène du collecteur de voix dans les recueils de témoignages n'est pas sans faire écho à la silhouette du greffier, ou de l'écrivain public. Dans *Daewoo*, où François Bon enquête sur la fermeture des usines de la vallée de la Fensch en allant à la rencontre des ouvrières licenciées, le narrateur ne cesse de se représenter en train de « réécoute[r] sur le petit magnétophone les voix de la journée, recopie[r] des phrases sur le cahier¹³ », soumettant l'écriture à la captation des voix. Dans *C'est pourtant pas la guerre*, Maryline Desbiolles se présente face à dix habitants du quartier sensible de l'Ariane comme une « scribe¹⁴ » qui écrit sous la dictée de ses interlocuteurs, consignnant leurs récits et doléances dans son carnet noir. L'*ethos* du narrateur au fil des récits de voix présente l'écriture de la parole d'autrui non pas sous l'angle d'un processus de création, mais comme le fruit d'un patient travail d'enregistrement, de transcription et de mise en forme par le montage : l'un des traits caractéristiques de la posture d'« écrivain public » consiste pour l'auteur à présenter son travail comme une écriture seconde, à la manière d'un témoignage indirect. Il s'agit avant tout de recueillir une parole pour la transposer dans le livre : le geste esthétique réside dans cette transposition, qui invite à déplacer le regard sur le matériau retranscrit. En témoigne le Prologue de *Papiers*, où Violaine Schwartz revient sur le protocole de la collecte des témoignages de demandeurs d'asile qu'elle a effectuée sur la demande du Centre national dramatique de Besançon. Le Prologue ouvre l'atelier de l'écrivaine, avant que l'auteure ne s'efface par la suite :

[...] la contrainte que je m'étais fixée, c'était d'écrire à partir des mots entendus et seulement à partir des mots entendus.

Juste écouter.

Écouter cette parole et la retranscrire.

[...]

J'ai écouté et réécouté ces histoires.

Ces épopées modernes.

Ces récits de vies héroïques.

Je les ai orchestrés sur la page¹⁵.

- 7 Les figures restrictives le disent : le Prologue tend à minimiser la part de création dans le travail de transcription des récits, au profit d'une écriture sous contrainte. Pour autant, la fin de la citation suggère un déplacement du geste de l'« écrivain public »,

dans le glissement du travail d'écoute vers l'« orchestration » des propos recueillis. Si le verbe « écrire » demeure absent, la métaphore musicale évoque le travail de composition polyphonique des récits de vie. Le geste réside dans la transcription qui tient de la partition ou de la mise en voix typographique, ainsi que dans la requalification des histoires : en leur assignant le registre de l'épique, l'écrivaine demeure celle qui nomme et accorde par là une valeur à ces récits, assurant leur réception et leur transmission.

- 8 Cependant, là où les « factographies » qu'étudie Marie-Jeanne Zenetti semblent aimantées par le fantasme de disparition de l'auteur, les « écrivains publics » s'inscrivent plutôt dans un battement, entre désir d'effacement et exigence de situation. Ils oscillent en effet entre restriction de la parole auctoriale au seuil du livre, et mise en scène d'une première personne prenant en charge le récit de la collecte pour proposer un discours réflexif, méthodologique et éthique, qui contextualise les entretiens, relate les rencontres, reflète la manière dont l'écrivain reçoit les récits, pour tisser un fil rouge afin d'agréger autour de la voix du narrateur la disparate des autres voix. Dans l'œuvre de François Beaune, ce balancement prend plutôt la forme d'un effacement progressif de la figure auctoriale : les recueils d'« histoires vraies » semblent en effet s'orienter vers la disparition radicale du collecteur, pour ne livrer que les témoignages transcrits. Tandis que *La Lune dans le puits* (2013) reposait sur l'alternance des récits collectés autour du bassin méditerranéen et des chapitres centrés sur le récit autobiographique de l'écrivain voyageur, les livres ultérieurs (*Omar et Greg*, 2018 ; *Dans ma ZUP*, 2019) tendent à effacer la présence de l'auteur derrière les récits d'anciens membres du Front national, ou d'habitants de la banlieue de Chambéry-le-Haut. À l'inverse, au fil de la trilogie rwandaise, de *Dans le nu de la vie* (2000) à *La Stratégie des antilopes* (2007), s'affirme de plus en plus la présence de Jean Hatzfeld dans les livres, qui introduit davantage le lecteur dans les coulisses de la collecte, expose la fabrique des questions, commente les témoignages des protagonistes. Il s'agit, en contextualisant les témoignages, d'œuvrer en vue de leur réception et d'assurer leur transmission : les modalités de présence de l'« écrivain public » garantissent son rôle de passeur de témoignages.
- 9 La mise en scène du collecteur remplit encore un autre enjeu : elle permet de construire en creux l'*ethos* de l'« écrivain public », fidèle et respectueux, à la jonction de l'éthique et de l'esthétique. Écrire avec la parole de l'autre, penser la littérature contemporaine comme une forme de parole déléguée, engage une certaine déontologie de la littérature, qui vient circonscrire l'autonomie de l'écrivain. En témoignent les enjeux liés à la transcription et, au-delà, la restitution des entretiens, qui cristallisent la tension entre fidélité et trahison. Pour désigner la relation d'entretien, c'est souvent le verbe « confier » qu'adoptent les « écrivains publics », à l'instar des Maryline Desbiolles qui remercie dans *C'est pourtant pas la guerre* les habitants de l'Ariane qui lui ont « confié leurs voix », tandis qu'Olivia Rosenthal remercie à la fin de *Viande froide* celles et ceux qui lui ont « prêté¹⁶ » leurs témoignages. *Confier*, *prêter* : ces verbes disent qu'un pacte tacite se noue entre le collecteur et le témoin. Au sujet de ses collectes de voix, François Beaune parle d'une « collaboration » avec les personnes rencontrées « apportant une partie de la matière première, et [lui] ayant ensuite la responsabilité de la raffiner¹⁷ ». Si les histoires sont « prêtées » et non « données », c'est que les « écrivains publics » n'hésitent pas à se soumettre au droit de regard des interlocuteurs sur le devenir de leur récit. Ainsi, dans le Prologue de *Papiers*, Violaine Schwartz précise qu'elle soumet

systématiquement les textes transcrits aux personnes qui ont témoigné. Dans *Mémoires de l'Enclave*, Jean-Paul Goux s'interroge sur les écueils de la transcription des entretiens, dans le souci de rendre justice à la parole de ses interlocuteurs : dans la lignée des préceptes de Bourdieu dans *La Misère du monde*, la transcription se doit de renoncer à une fidélité littérale afin d'être lisible pour le lecteur, sous peine de discréditer la parole publiée¹⁸. La délégation de la parole engage une forme de restitution ou encore de retour auprès des témoins, en échange du témoignage dont l'écrivain est devenu le dépositaire. Lorsque le projet de la collecte ne s'achève pas avec la parution du recueil, comme chez Jean Hatzfeld qui a publié cinq livres à partir de témoignages rwandais, cette fidélité garantit aussi la possibilité de poursuivre l'enquête. Les deuxième et troisième livres des *Récits des marais rwandais* prennent acte du gain de confiance acquis par l'écrivain avec la parution du premier livre : le troisième volume, *La Stratégie des antilopes*, revient sur la réticence initiale des rescapés à livrer leurs récits à un étranger : « la publication du livre a rasséréiné les esprits. Non seulement le Français n'a pas trahi, mais en plus tout le monde a reconnu avoir beaucoup appris sur le génocide à la lecture du livre¹⁹. » Cette éthique de l'« écrivain public » remet donc en question le dogme d'une liberté totale de l'artiste, pour penser une responsabilité de l'écrivain.

Dans et pour l'espace public : interventions, commandes et résidences

- 10 Au-delà de l'intrication de l'éthique et de l'esthétique inhérente à la littérature documentaire, les collectes de témoignages révèlent un rapport singulier de l'écrivain contemporain au *public*, invitant à déplier la polysémie du mot. L'ambition publique de ces écrivains consiste également à placer au centre de l'activité littéraire l'intervention de l'auteur en public, dans l'espace public : il faut rappeler l'essor des ateliers d'écriture, lectures, rencontres, et formes de la littérature hors du livre ou « exposée »²⁰. Dans cette pratique des entretiens et de l'enquête de terrain, les écrivains composent avec le public, au cours de la collecte et au gré d'ateliers d'écriture ; ils s'exposent devant le public au fil des rencontres et des résidences, mais cette représentation de soi se fait en revendiquant un geste pour le public, où se noue la dimension relationnelle de cette littérature. Ainsi, les collecteurs de voix tendent à se réapproprier des pratiques dont les sociologues de la littérature ont montré qu'elles étaient traditionnellement perçues comme des activités connexes, paralittéraires, peu essentielles à l'activité littéraire²¹. À cet égard, l'intervention de l'« écrivain public » dans l'espace social relève de deux traditions distinctes, avec lesquelles les collectes de témoignages entretiennent des liens étroits, dans leur désir d'investir l'espace public : celle des ateliers d'écriture d'une part, celle des résidences d'auteurs d'autre part.

Une littérature d'intervention : la lignée des ateliers d'écriture de François Bon à Arno Bertina

- 11 Écrire avec la parole sociale est une pratique qu'explorent les ateliers d'écriture au moins depuis François Bon, non pas sur le modèle américain du *creative writing*, mais en vue d'une expérience sociale et esthétique dont l'enjeu est double : permettre à des individus plus ou moins désocialisés ou marginalisés de renouer avec une forme de parole à partir de ses failles mêmes ; être attentif à ce que cette expérience vient

déplacer chez l'écrivain, jusque dans son écriture. Dès la fin des années 1980, François Bon renouvelle ses pratiques littéraires par des formes d'intervention sociale. Organisés de manière régulière et continue dès 1991 à la Courneuve avec *Sang gris*, les ateliers d'écriture amorcent une posture d'« écrivain public ». L'expérience est réitérée à Lodève auprès de jeunes chômeurs (*C'était toute une vie*, 1995), avec les détenus de Gradignan (*Prison*, 1998), des SDF de Nancy (*La Douceur dans l'abîme*), ou encore des jeunes dont la cité va être détruite (*Phobos les mal famés*). Les livres issus de ces ateliers sont de deux ordres : d'une part, des ouvrages qui rassemblent les textes produits au cours des séances, où la signature est collective (c'est le cas de *Sang gris* et de *Phobos les mal famés*, pour lesquels François Bon n'est l'auteur que de la préface) ; d'autre part, les récits de Bon qui reviennent sur l'expérience de l'atelier et sur ses répercussions intimes, où la narration est prise en charge à la première personne (*C'était toute une vie* et *Prison*). Avec la pratique des ateliers d'écriture, l'écrivain devient l'auxiliaire d'une parole défaillante, le dépositaire de voix anonymes. *C'était toute une vie* se présente dès les premières pages sous la forme d'une réponse à une sollicitation extérieure, la tâche de l'écrivain se confondant avec les prérogatives de l'« écrivain public ». Le narrateur reproduit au seuil du récit le vœu écrit par une jeune toxicomane décédée : « j'ai des choses très importantes à te communiquer et je voudrais que tu larrange afin que ce soit lisible²² ». L'écriture vient ici soutenir, relayer une parole en venant répondre à une demande. Détenteur d'un capital symbolique associé au prestige de la littérature, c'est pour sa compétence de la langue que l'écrivain est sollicité, en tant que professionnel de l'écrit : il est celui qui fait entendre ce qui ne peut être entendu. Dès lors, les récits d'atelier vont jouer sur le double sens de cette délégation : l'écrivain est à la fois celui qui donne la parole à ceux qui ne l'ont pas, mais il est aussi investi par la parole des autres dont il se fait le passeur, comme dans *Prison* : « Pareil texte on n'en est que le dépositaire provisoire, cela ne nous appartient pas. Mais cela concerne pourtant, hors les murs, le monde et la ville, parce que cette parole rien ne lui permet sinon d'advenir, hors une brisure par violence faite qui concerne les deux côtés qu'elle sépare²³ ». Se formule déjà l'idée, qui sera centrale dans *Daewoo*, d'une injonction à faire revenir les paroles reléguées au sein même de l'espace public. La tâche de l'écrivain est celle d'un médiateur, d'un passeur de voix tuées.

- 12 Le dernier livre d'Arno Bertina, *L'Âge de la première passe* (2020), s'inscrit explicitement dans cette lignée des ateliers d'écriture de François Bon²⁴, en se présentant sous la forme du récit de l'expérience d'ateliers menés auprès de prostituées mineures congolaises, dans le cadre d'une ONG locale implantée à Brazzaville et à Pointe-Noire :

Créée en 1985, ASI a peu de moyens et doit parer au plus pressé en ciblant les personnes les plus vulnérables [...]. J'ai donc séjourné trois semaines à Pointe-Noire en novembre 2015, et de nouveau trois semaines en 2016, au mois de janvier. [...] L'ambition était celle-ci : animer un atelier d'écriture qui donnerait à ces mineures la possibilité de parler d'elles. [...] Mon rôle : les aider à éclater, par l'écriture, ces concrétions qui phagocytent et paralysent l'image qu'elles ont d'elles-mêmes²⁵.

- 13 Plus loin, l'écrivain compare sa tâche à celle d'un travailleur social, en insistant sur la nécessité de travailler avec ces jeunes femmes sur leur rapport à la langue, indice d'un lien social brisé, et les manières dont elles se racontent. La sollicitation d'Arno Bertina en tant qu'écrivain reconduit la croyance qu'à travers le travail sur le langage et le récit de soi, la littérature favorise la reconstitution d'« identités narratives » et, au-delà, travaille en vue d'une relation sociale. Si les restitutions d'ateliers d'écriture ne sont pas des collectes de témoignages au sens strict, elles révèlent, notamment pour le

dernier livre de Bertina, la tendance croissante de l'écrivain contemporain à intervenir aux côtés de travailleurs sociaux. La posture d'« écrivain public » tend à mettre en scène le travail de l'auteur au contact de professionnels de l'écoute (assistants sociaux, psychologues) soit qu'ils travaillent ensemble, soit qu'ils interviennent dans les mêmes espaces – signe d'une présence de la littérature contemporaine sur des territoires marqués par une fracture sociale.

- 14 Or de cette tradition procède sans doute la dimension relationnelle de la posture des « écrivains publics ». À la lecture des textes issus d'une collecte de témoignages, frappe la présence discrète mais récurrente de « vrais » écrivains publics dans les œuvres : dans la trilogie de Jean Hatzfeld, où le personnage central d'Innocent Rwililiza, témoin, figure médiatrice et partenaire de l'enquête, est à la fois l'instituteur et l'écrivain public de Nyamata ; dans *Daewoo*, où le narrateur passe devant le bureau de l'écrivain public de Fameck ; dans *C'est pourtant pas la guerre*, où la figure de l'écrivain public encadre le recueil, puisque c'est dans le bureau de l'association locale où il exerce que Maryline Desbiolles rencontre les habitants de l'Ariane et que c'est sur elle que se clôt le livre, figure que l'écrivaine décrit dans un jeu de miroir comme son double, son « exacte contemporaine²⁶ ». Cette galerie de portraits signale que l'« écrivain public » intervient aux côtés des professionnels de l'écoute : il se fait auxiliaire bienveillant pour favoriser une maïeutique de la parole. La manière de recueillir la parole dans la littérature documentaire hérite de cette forme d'intervention issue de la tradition des ateliers d'écriture. Mais parallèlement et de façon peut-être plus marquée, les collectes de voix se sont traduites à la fin des années 2000 par d'autres formes d'intervention et de présence des écrivains dans l'espace public, par le biais des commandes et résidences d'auteur.

« Écrivains publics » : commandités, en résidence

- 15 Une hypothèse désormais acquise dans la critique littéraire corrèle l'essor des dispositifs résidentiels depuis les années 1980 à l'émergence de nouvelles formes et pratiques littéraires²⁷. En l'occurrence, de nombreuses collectes de témoignages s'inscrivent dans le cadre d'une résidence d'auteur, parfois couplée à une commande émanant d'une institution culturelle publique. Dès les années 1980, *Mémoires de l'Enclave* résulte d'un séjour de près de deux années à Montbéliard (1984-1985), financé par une convention de développement culturel du Ministère de la Culture, afin de répondre à une commande de l'association culturelle du comité d'établissement de Peugeot pour écrire « un ouvrage littéraire sur la mémoire collective des habitants de la région de Montbéliard²⁸ ». Cette dimension de commande dont procèdent plusieurs collectes de témoignages (le projet initial de *Daewoo* est commandé par le Centre national dramatique de Nancy, celui de Violaine Schwartz par le Centre dramatique de Besançon) apparente le travail de l'auteur à une mission de service public, entre artiste d'État et attributs du fonctionnaire.
- 16 Des années 1980 aux années 2010, l'évolution du dispositif résidentiel a contribué à accroître la présence des écrivains sur le territoire : c'est là le versant institutionnel de la posture d'« écrivain public ». D'abord envisagée avant tout comme une aide à la création, la résidence d'auteur s'est peu à peu infléchie, dans le cadre de la décentralisation de la culture, vers une stratégie de valorisation et de développement local. Les écrivains en résidence sont désormais affiliés aux centres dramatiques en

région, médiathèques, musées et associations culturelles pour faire le lien avec les populations. Dans cette optique a émergé un modèle résidentiel mixte, aujourd'hui dominant, fondé sur le partage du temps de l'écrivain entre création (70 %) et activités de médiation avec les publics (30 %). L'évolution du dispositif résidentiel, d'une pure aide à la création vers une stratégie de valorisation et de développement des territoires dans le contexte de la décentralisation de la culture, tend à multiplier les projets associant résidence d'auteur et collecte de voix sur un territoire, dont s'emparent les écrivains contemporains pour repenser leurs pratiques littéraires du côté de la rencontre et de l'intervention dans l'espace public.

- 17 L'exemple de François Beaune témoigne de la manière dont le contexte résidentiel a pu infléchir le projet littéraire de l'écrivain. Les collectes de témoignages de l'auteur de *La Lune dans le puits* (2013) procèdent en effet des attentes croissantes sur l'intervention de l'écrivain dans l'espace public. De La Marelle à Marseille à la médiathèque de Grenoble pour *Dans ma ZUP* (2019), en passant par la scène du Grand R à La Roche-sur-Yon pour *Une vie de Gérard en Occident* (2017), la pratique de l'entretien s'inscrit à chaque fois pour François Beaune dans le cadre d'une résidence locale. Si le projet de recueillir et de publier des « histoires vraies » naît de la lecture des *True Tales of American Life* de Paul Auster, récits rassemblés par l'écrivain américain suite à un appel lancé sur la radio publique nationale, l'actualisation du désir d'écrire les voix des autres découle d'une invitation aux Correspondances de Manosque, où Beaune est invité en résidence pour l'hiver 2010-2011. Le modèle mixte du programme résidentiel de Manosque fixe la répartition du temps de l'écrivain : les deux tiers sont consacrés à la rédaction de son deuxième roman, *Un ange noir* (2011), tandis que le tiers restant est dévolu au public. Il s'agit, dans ce laps de temps prévu pour la médiation, d'investir et de valoriser le territoire manosquin. François Beaune expérimente alors la collecte d'« histoires vraies » auprès des habitants de la région : la résidence lui permet de multiplier les rencontres avec les habitants, de mettre en place des ateliers d'écriture, de proposer des veillées afin de glaner oralement les récits. D'une contrainte, la contrepartie résidentielle est devenue le sésame d'une nouvelle méthode ; elle fournit le credo d'une pratique que l'écrivain approfondit et infléchit au fil des projets : l'expérience de Manosque est réinvestie pour Marseille Capitale Européenne de la Culture, partenaire financier et culturel de la collecte méditerranéenne dont résulte *La Lune dans le puits* en 2013. De 2014 à 2016, François Beaune est invité en résidence à la Maison Gueffier, programme résidentiel de la scène nationale du Grand R à La Roche-sur-Yon, qui tente par l'organisation de rencontres avec des écrivains de favoriser l'accès à la culture pour un public isolé géographiquement et socialement. À l'occasion de la résidence vendéenne, François Beaune reconduit la méthode de collecte d'« histoires vraies » : il demande à être « logé chez l'habitant », multiplie les veillées et collectes sur le territoire en partenariat avec son « binôme », Isabelle Robert, employée de l'association « Familles rurales », grâce à laquelle il entre en contact avec un public peu familier des rencontres littéraires²⁹. La résidence opère donc pour François Beaune comme le catalyseur de la collecte de témoignages : le dispositif infléchit l'œuvre, de la littérature fictionnelle des premiers livres parus chez Verticales (*Un homme louche* et *Un ange noir*) vers une littérature documentaire composée à partir d'entretiens enregistrés au magnétophone. La posture d'« écrivain public » articule ainsi la pratique du témoignage indirect à l'inscription intensive de l'auteur sur le territoire : par le biais des résidences, ateliers, veillées et rencontres, l'activité littéraire se réoriente en vue d'une présence et d'un travail en lien avec les publics.

- 18 La genèse des collectes d'« histoires vraies » de François Beaune montre que ce qui apparaît bien souvent comme une activité connexe pour les écrivains contemporains, à savoir les lectures publiques, commandes et résidences, devient le cœur de nouvelles expérimentations littéraires pour les « écrivains publics ». Ce que mettent en avant les collecteurs de témoignages, c'est l'expérience de la rencontre et de l'échange qui en découle. Dans le sillage des analyses d'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel sur la « littérature exposée », la dimension participative de cette littérature excède le cadre du livre qui n'est parfois qu'une étape appelée à être débordée par d'autres réalisations³⁰. Pour François Beaune ou, sur un autre registre, dans de nombreuses expérimentations d'Olivia Rosenthal, notamment son projet d'« Architecture en paroles³¹ », collectes de voix autour de bâtiments parisiens, la littérature exposée, en public, n'est pas vraiment dissociée de la pratique des entretiens : veillées collectives, affichages sauvages, collaborations artistiques en scène, collectes urbaines ou rurales induisent un déplacement dans le paradigme de l'écrivain. Se reconnaître écrivain reposerait autant sur le fait d'écrire, de publier, que d'intervenir dans l'espace public et de s'y investir, loin donc des représentations de l'artiste dégagé.

La parole déléguée de la littérature : infléchissements politiques

- 19 Dans ce dernier enjeu réside sans doute l'un des aspects les plus intéressants de la figure de l'« écrivain public ». Les collectes de témoignages contemporaines invitent à penser un nouage possible du littéraire et du politique, dont Bruno Blanckeman a montré qu'ils s'effectuaient dans la littérature contemporaine sur des modes indirects, en termes d'« implication » de l'écrivain dans la Cité plus que d'« engagement » frontal³². Dans leur souci de parler pour autrui, en faveur de l'autre, les « écrivains publics » témoignent de l'ambition politique de la littérature, comme le suggère le vœu formulé par Olivia Rosenthal à la fin des années 2000, au moment où la parution d'*On n'est pas là pour disparaître* et le projet d'« Architecture en paroles » intensifient sa pratique de l'entretien auprès d'inconnus :

Dernièrement, j'ai revu l'« Abécédaire » de Deleuze et au chapitre « Animal » il dit [...] que l'écrivain c'est celui qui écrit pour les animaux et les analphabètes, ce qui signifie non pas qu'il écrit pour qu'animaux et analphabètes le lisent mais qu'il écrit à leur place. Je trouve que c'est une belle manière de comprendre le travail de l'écrivain, son horizon et son impossibilité. Moi, je ne pense pas aux analphabètes et aux animaux mais à tous ceux qui n'ont pas la parole et il y en a beaucoup. Finalement, rares sont les gens qui ont vraiment la parole. Si je pouvais écrire à la place de ces gens que j'ai entendus et qui n'avaient pas eu la parole avant que je ne les interroge, ce ne serait déjà pas si mal³³.

L'un des enjeux de l'usage de l'entretien en littérature aujourd'hui serait donc de nature politique : en faisant résonner l'œuvre de voix anonymes rencontrées sur le terrain, l'écrivain tente de rendre audibles et par là visibles des individus peu ou mal représentés.

- 20 Mais l'« écrivain public » est-il un porte-parole ? Peut-il prétendre parler au nom d'une communauté sans usurper sa légitimité ? Dans *Daewoo*, François Bon n'hésite pas à se faire le relais des ouvrières licenciées dans un discours qui tient du réquisitoire direct, revendiquant pour la littérature « la capacité à porter les mots dans la lumière publique³⁴ ». Toutefois, les « écrivains publics » se tiennent souvent en retrait vis-à-vis

d'un discours idéologique, reflétant le problème de la légitimité qui hante les écritures contemporaines. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif « En quel nom parler ? », Dominique Rabaté rappelle que l'ère moderne est marquée par la crise du nouage entre autorité et prise de parole : la situation de l'écrivain contemporain se caractérise par la perte de son magistère. La littérature ne cesse dès lors de s'interroger sur ce qui fonde son autorité. En vertu de quelle légitimité l'écrivain se sent-il le droit de parler au nom des autres ? À ces questions, la posture d'« écrivain public » esquisse en creux une possible réponse : elle incarne une façon de conférer une légitimité démocratique au travail de l'écrivain, comme en témoigne la manière dont les auteurs mettent en scène les sollicitations dont ils font l'objet au cours de l'enquête, cette fois-ci non plus de la part des institutions culturelles publiques mais de la part des individus.

- 21 Si l'on revient à la figure d'Alexievitch, cet infléchissement transparaît déjà dans *La guerre n'a pas un visage de femmes*, qui rassemble en 1985 les histoires de celles qui ont participé à la Grande Guerre patriotique sans obtenir aucune reconnaissance du pouvoir soviétique. En creux, dans les témoignages retranscrits, l'écrivaine fait l'objet de multiples requêtes plus ou moins explicites qui émanent de témoins désireuses de se faire entendre. Ainsi d'une femme tankiste : « Parfois, je me dis que je devrais raconter ma vie à un écrivain... » ; ou encore de la rencontre d'une journaliste qui a elle-même compilé au fil des années archives, notes et coupures de presse sur le sujet : « Je ne pourrai jamais abandonner le sujet, mais je suis incapable de l'écrire moi-même » avant de prendre l'écrivaine à témoin : « Faites-le !³⁵ ». Écrire les voix des autres invite à mettre en scène l'acquisition d'une légitimité qui provient des témoins rencontrés. On trouve un écho de cette forme de légitimation dans le discours prononcé lors de la réception du Prix Nobel de Littérature en 2015. Pour Jérôme Meizoz, les discours de réception de Prix littéraires marquent un moment important dans la constitution de la posture et d'une image d'auteur ; c'est un temps fort de reconnaissance institutionnelle³⁶. L'attaque du discours reflète cette stratégie de légitimation : « Je ne suis pas toute seule sur cette tribune... Je suis entourée de voix, des centaines de voix, elles sont toujours avec moi³⁷. » Au moment de sa consécration, Svetlana Alexievitch choisit de convoquer sur la tribune la foule des témoins rencontrés dès le début du cycle de ses romans de voix sur l'*homo sovieticus*. Pour cette écrivaine dissidente, menacée par le régime autoritaire biélorusse, il s'agit aussi de montrer à quel point elle est portée par les voix qu'elle transcrit dans ses romans polyphoniques. L'ouverture du Discours esquisse à la fois une forme de pluralisation de l'auctorialité – l'auteure et son écriture sont habitées par cette rumeur collective, par cette polyphonie – et fonctionne en retour comme une légitimation de l'autorité de l'œuvre par la foule des témoins qui se sont confiés à l'écrivaine.
- 22 Dans les récits de voix de la littérature française, il se révèle difficile d'identifier une visée politique claire des auteurs, y compris là où l'engagement semble le plus attendu. Commandité par l'association culturelle du comité de Peugeot, à majorité CGT-CFDT, Jean-Paul Goux se dérobe aux attentes d'une exaltation de la classe ouvrière. Au moment où il se lance dans l'enquête orale sur la mémoire collective de l'Enclave, l'écrivain a quitté le Parti communiste auquel il avait adhéré dans les années soixante-dix. Si le montage documentaire expose dans toute sa crudité l'inégalité des rapports de force entre ouvriers et patronat, *Mémoires de l'Enclave* tient à distance les discours militants, propose une lecture des mécanismes du paternalisme dans le sillage du *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie, et témoigne dans le récit de l'enquête de

l'émiettement de la mémoire collective du territoire. On comprend dès lors la réception ambivalente du livre, marquée par l'incompréhension d'une partie de la gauche³⁸. Plutôt qu'un discours en première personne, l'auteur choisit de se présenter en passeur de témoignages. La posture de l'« écrivain public » consiste dans *Mémoires de l'Enclave* à faire entendre celles et ceux qui n'ont pas voix au chapitre. Dans le sixième chapitre, le narrateur raconte les résistances et stratégies de sabotage de quatre ouvriers spécialisés de Sochaux, en réponse à des rapports de domination d'une violence insoutenable. À la fin du chapitre, le narrateur explicite le lien entre ce que nous venons de lire et le texte que lui a confié un certain Herminien, l'un des ouvriers spécialisés :

Voilà l'histoire des quatre compères du poste des planches de bord, telle à beaucoup près que l'a racontée Herminien dans un texte que j'ai arbitrairement coupé et remanié. [...]

Je n'ai pas su rendre l'autodérision féroce, violente, la volonté de résistance malgré tout qui courent tout au long de ce texte, fermé sur lui-même comme une cellule de prison – ironiquement désespéré comme le sont ceux qui n'avoueront jamais qu'ils sont vaincus. Que reste-t-il de ce témoignage après mes manipulations ?

J'ai rencontré Herminien. Il était en pyjama quand il m'a ouvert sa porte : il avait pris huit jours, il craignait un contrôle. [...] Herminien m'a assez vite montré ce récit auquel il travaillait encore : près de cent cinquante pages manuscrites, sur des feuilles de classeur d'écolier occupées au verso par des problèmes d'algèbre, des notes fragmentaires sur la civilisation égyptienne, le féodalisme, la géographie du Languedoc-Roussillon. Herminien m'a prêté son récit pour que je le lise : il aurait aimé le faire circuler, le faire publier même.

- 23 Après-coup, le chapitre se présente comme la réponse au vœu de publication de l'ouvrier, comme si l'écrivain accédait à une demande implicite. L'« écrivain public » est celui qui répond à une sollicitation d'en bas, mais le texte est plus subtil en cela qu'il nous livre un texte à la place d'un autre ; ce que nous avons sous les yeux n'est pas le texte d'Herminien mais sa version remaniée « à beaucoup près » par l'écrivain : on retrouve dans le *mea culpa* le motif de la transcription infidèle, une tension entre le désir d'accéder à une requête sans la satisfaire tout à fait. L'apparition du verbe « prêter » dans la dernière phrase exprime la formulation d'un pacte tacite, tandis que les tournures factitives disent l'impuissance d'Herminien et le besoin d'un passeur qu'incarne l'écrivain : il représente le passage entre sphère privée de l'écriture et espace public de la publication. Ce passage illustre la médiation de l'« écrivain public » : venant répondre à une commande d'en bas, il se fait le relais d'une parole inaudible et devient en quelque sorte l'éditeur d'un témoignage qu'on lui a confié.

- 24 En cela, la démarche de Jean-Paul Goux semble préfigurer les enjeux éthiques et politiques qu'Alexandre Gefen, dans un article sur la « parole déléguée de la littérature contemporaine ou la solidarité par énonciation », assigne à la littérature française du XXI^e siècle :

Non seulement le contemporain renoue avec une exigence politique de dévoilement et de représentation du réel, mais, au nom de cette ambition, toutes ces écritures contemporaines du soin me semblent mettre en place des procédures de relais et de dérivation de parole dans lesquelles l'écrivain se fait le porte-parole de l'humanité déchue ou dépendante, le vicaire, au sens étymologique, des sans paroles, ou encore une sorte d'écrivain public [...]³⁹.

- 25 Mais si les « écrivains publics » s'engagent à écrire et à relayer les voix des autres, cette responsabilité de l'écrivain s'accompagne paradoxalement du refus de parler au nom d'autrui, de s'arroger le magistère du porte-parole : à Nyamata, Hatzfeld souligne qu'il

demeure un étranger malgré ses séjours prolongés, illégitime en cela à s'exprimer au nom de la communauté représentée dans la trilogie rwandaise. Ainsi, la posture adoptée par les « écrivains publics » se distingue de la « famille posturale » de l'écrivain-citoyen engagé qu'identifiait Jérôme Meizoz⁴⁰, pour s'inscrire dans le prolongement des analyses de Bruno Blanckeman sur des formes d'implication indirectes. Dans la littérature documentaire, celles-ci passent notamment par un parti pris de l'écoute et la visée pragmatique des usages littéraires de l'entretien. Ainsi des femmes rencontrées par Svetlana Alexievitch dans *La guerre n'a pas un visage de femme*, qui répètent à l'écrivaine que personne encore ne les a écoutées ; ou encore des rescapés interrogés par Hatzfeld qui se présentent comme les laissés pour compte du génocide et de la politique de réconciliation du gouvernement. En cela, témoigner pour le témoin ravive la portée politique et judiciaire de l'acte testimonial⁴¹.

- 26 Sans faire école, sans prétendre uniformiser des gestes, des poétiques et des stratégies singulières, la posture d'« écrivain public » permet de rendre compte d'une façon de s'inscrire dans le champ de la littérature de non-fiction : elle témoigne des infléchissements politiques des formes documentaires de la littérature contemporaine, devenus indissociables d'un faisceau de questionnements éthiques. Elle découle également de l'évolution des politiques culturelles publiques, et de l'essor de l'offre résidentielle sur le territoire. Les collectes de témoignages s'accompagnent d'une présence accrue de la littérature dans l'espace public, se traduisent par l'essor d'expériences littéraires tissées de rencontres, d'interactions et de médiations. Recueillir, transcrire et publier les voix des autres est une façon d'intervenir dans la Cité, de faire bouger les seuils de visibilité et d'audibilité, sans revêtir la livrée du porte-parole.

NOTES

1. Jérôme Ferrari, « Le pire n'est peut-être pas toujours certain mais il est toujours possible », entretien avec Ellen Salvi, *Mediapart*, 3 mai 2020, URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/030520/jerome-ferrari-le-pire-n-est-peut-etre-pas-toujours-certain-mais-il-est-toujours-possible>, consulté le 29 juin 2020.

2. En 2015, Actes Sud propose dans la collection Thesaurus une édition qui rassemble plusieurs « romans de voix » de l'écrivaine. Arno Bertina s'est fait le passeur de son œuvre à plusieurs reprises : à l'occasion des Rencontres de Chaminadour en septembre 2017, il choisit de s'inscrire « Sur les grands chemins de Svetlana Alexievitch » ; en 2019, il insiste dans un article d'*En attendant Nadeau* sur la manière dont elle a bouleversé les liens entre littérature et journalisme. Voir Arno Bertina, « Svetlana Alexievitch : orchestrer des voix changeantes », *En attendant Nadeau*, 16 juillet 2019. En ligne, URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/16/alexievitch-orchestrer-voix/>, consulté le 29 juin 2020.

3. Sur cette notion proposée par Dominique Viart, voir notamment Alison James et Dominique Viart (dir.), *Fixxion*, n° 18, juin 2019, « *Les littératures de terrain* ». En ligne, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28>, consulté le 26 juillet 2021.

4. Svetlana Alexievitch, « À propos d'une bataille perdue. Discours de Stockholm Prix Nobel de Littérature 2015 », *La Fin de l'homme rouge*, trad. de Sophie Benech, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2016, p. 660.
5. Figure importante dans les sociétés d'Ancien Régime, où elle incarne une pratique sociale de l'écriture et offre aux illettrés une aide indispensable, la fonction d'écrivain public tend à disparaître à la fin du XIX^e siècle avec la scolarisation de masse. Roger Chartier souligne que la figure de l'écrivain public fait retour dans la seconde moitié du XX^e siècle, moins pour secourir les illettrés que dans le contexte de bureaucratisation des sociétés actuelles : « Lorsqu'on écrit une lettre à une autorité, lorsqu'on remplit un formulaire, lorsqu'on veut se présenter (le curriculum vitae), l'écrivain public devient le médiateur obligé entre la compétence, jugée insuffisante, de celui qui doit écrire et la maîtrise de celui qui connaît les normes. » Roger Chartier, *Le Livre en révolutions*, Paris, Textuel, 1997, p. 101. Aujourd'hui, la fonction tend à se professionnaliser, avec l'apparition de formations diplômantes, d'associations (voir le site de l'Académie des écrivains public de France, <https://ecrivains-publics.fr/>) et d'un syndicat spécifique. Pour une étude sociologique de la profession, voir par exemple Bergamote Fernandez, « L'écrivain public dans l'action sociale », *Vie sociale*, 2009, n° 2, p. 121-134.
6. Précisons que cette démarche hérite de l'essor du récit de vie en France dès les années 1970. Dans *Je est un autre*, Philippe Lejeune s'intéresse à la pratique qui consiste à écrire « l'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas » : la traduction française des *Enfants de Sanchez* d'Oscar Lewis en 1963 ou encore le succès de *Gaston Lucas, serrurier* d'Adelaïde Blasquez en 1976, attestent d'« une nouvelle technique, celle des récits de vie collectés au magnétophone et publiés sous forme de livres, [qui] donne à entendre au public la voix de paysans, d'artisans et d'ouvriers. » Voir Philippe Lejeune, *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 229.
7. Sur la posture auctoriale, voir notamment Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 ; *La Fabrique des singularités*, Genève, Slatkine, 2011 ; *La Littérature « en personne » : scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.
8. Dans la présentation des compétences requises pour devenir « écrivain public », l'AEPF insiste sur la dimension éthique du métier : au-delà de la maîtrise de l'écrit, la profession requiert une certaine déontologie et des qualités relationnelles. Voir AEPF, <https://ecrivains-publics.fr/La-profession>, consulté le 18 mai 2021.
9. Voir par exemple Bernard Lahire, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2012 ; Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS éditions, 2017.
10. Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 13-25.
11. Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 10.
12. *Ibid.*
13. François Bon, *Daewoo*, Paris, Le Livre de poche, 2006 [2004], p. 83.
14. Maryline Desbiolles, *C'est pourtant pas la guerre*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007, p. 11.
15. Violaine Schwartz, *Papiers*, Paris, P.O.L., 2019, p. 10-12.
16. Olivia Rosenthal, *Viande froide*, Paris, Centquatre/Nouvelles éditions Lignes, 2008.
17. François Beaune, Entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, n° 216, « François Beaune : le porte paroles », septembre 2020, p. 22.
18. Sur les enjeux de la transcription de l'entretien, voir Pierre Bourdieu (dir.), *La Misère du monde*, « Les risques de l'écriture », Paris, Seuil, 1993, p. 920-925.
19. Jean Hatzfeld, *La Stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 207-208.
20. Sur la « littérature exposée », voir Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal (dir.), *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée », 2010 et *Littérature*, n° 192, « La littérature exposée (2) », 2018.

21. Voir Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, op. cit., p. 7. Dans *La Condition littéraire*, Bernard Lahire envisage la résidence au même titre que la bourse comme une aide financière et une source de reconnaissance, mais aussi comme une contrainte du fait de l'exigence de contreparties résidentielles.
22. François Bon, *C'était toute une vie*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 8.
23. François Bon, cité par Dominique Viart, *François Bon : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, p. 102. Sur cette idée centrale pour comprendre la forme d'engagement à l'œuvre dans le travail de François Bon, voir notamment l'article de Sylvie Serves, « Parole d'écrivain et crise de la représentativité », dans Émilie Brière et Alexandre Gefen (dir.), *Fixxion*, n° 6, « Fiction et démocratie », 2013. En ligne, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.05>, consulté le 21 août 2020.
24. Le livre de Bertina s'inscrit explicitement dans la lignée des ateliers de Bon. Voir Arno Bertina, *L'Âge de la première passe*, Paris, Verticales, 2020, p. 70.
25. Arno Bertina, *L'Âge de la première passe*, op. cit., p. 26.
26. Maryline Desbiolles, *C'est pourtant pas la guerre*, op. cit., p. 119.
27. Sur l'essor et l'évolution des dispositifs résidentiels, voir Carole Bisenius Pénin (dir.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles*, vol. 2, *Territoires et publics*, Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, 2016 et Cécile Rabot, « Les résidences d'écrivain.e.s entre création et médiation », dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, op. cit., p. 287-310. Sur l'hypothèse d'un infléchissement de la création littéraire en résidence, voir Mathilde Roussigné, « Habiter le temps, publier local », en ligne, CONTEXTES, Varia, 11 février 2020. En ligne, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/8795>, consulté le 30 juin 2020.
28. La formule figure sur la convention passée entre l'association commanditaire du projet, La Cité, et l'écrivain Jean-Paul Goux, signée le 21 avril 1984.
29. Dans son carnet de terrain tenu lors de la résidence au Grand R, « Campagne de Vendée, 2014-2015 », François Beaune revient sur le contexte des rencontres et entretiens avec les Vendéens.
30. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée », 2010, p. 4. Voir également dans le même numéro l'article de David Ruffel, « Une littérature contextuelle », p. 61-73.
31. Le projet, en trois volets de 2007 à 2010 (le CentQuatre dans le 19^e arrondissement de Paris, la Prison de la Santé, la ville de Bobigny) explore par le biais d'entretiens les représentations et la signification d'un lieu à partir de ses usagers. Les restitutions de chaque collecte (livres, pièces sonores, performance musicale, affiches collées dans l'espace public) témoignent du lien étroit entre dispositif résidentiel, collecte de témoignage et « littérature exposée ».
32. Bruno Blanckeman, « L'Écrivain impliqué : écrire (dans) la Cité », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Actes du colloque de Cerisy organisé en 2011, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 71-81.
33. Olivia Rosenthal, « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur », entretien avec Guénaél Boutouillet, *Remue.net*, 19 février 2009. En ligne, URL : <https://remue.net/Entrer-dans-la-langue-de-l-autre-et-la-saisir-de-l-interieur-1>, consulté le 30 juin 2020.
34. François Bon, *Daewoo*, op. cit., p. 71.
35. Svetlana Alexievitch, *La Guerre n'a pas un visage de femme*, trad. du russe par Galia Ackerman et Paul Lequesne, dans *Œuvres* [1985], Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2015 p. 134 et p. 206.
36. Jérôme Meizoz, « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », CONTEXTES, Varia, 10 février 2015. En ligne, URL : <http://contextes.revues.org/6003>, consulté le 30 juin 2020.
37. Svetlana Alexievitch, « À propos d'une bataille perdue. Discours de Stockholm Prix Nobel de Littérature 2015 », *La Fin de l'homme rouge*, op. cit., p. 660.

38. Les articles parus en 1986 dans la presse militante d'extrême-gauche (*L'Unité*, *Force ouvrière hebdo* et *M mensuel marxisme mouvement*), notamment celui de l'écrivain communiste Henri Lefebvre, estiment que le livre ne sert pas suffisamment la cause des militants.

39. Alexandre Gefen, « La parole déléguée de la littérature contemporaine ou la solidarité par énonciation », dans Dominique Rabaté (dir.), *Modernités*, n° 31, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, « *En quel nom parler ?* ». Cet entretien esquisse déjà l'hypothèse au cœur de l'essai d'Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2017, qui repère depuis les années 2000 un tournant empathique et même thérapeutique d'une partie de la production littéraire. Selon le critique, dans l'héritage de la pensée pragmatiste, la littérature s'interrogerait désormais moins sur son essence que sur ses pouvoirs.

40. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 25.

41. Sur l'entremêlement de l'esthétique, de l'éthique et du politique dans le témoignage, voir Frédéric Detue et Charlotte Lacoste (dir.), *Europe*, n° 1041-1042, janvier-février 2016, « Témoigner en littérature ».

RÉSUMÉS

Dans le sillage de Svetlana Alexievitch, Prix Nobel de littérature (2015), de nombreux auteurs français contemporains explorent une littérature documentaire qui s'appuie sur la collecte de témoignages. De *Mémoires de l'Enclave* de Jean-Paul Goux (1986) à *L'Âge de la première passe* d'Arno Bertina (2020), en passant par la trilogie rwandaise de Jean Hatzfeld, *Daewoo* de François Bon, les récits d'Olivia Rosenthal et les recueils d'« histoires vraies » de François Beaune, la littérature française contemporaine s'écrit à partir de la parole de l'autre, s'interroge sur les enjeux éthiques, esthétiques et politiques de la parole déléguée. Il s'agit ici de déplier les modalités de ces pratiques, qui dessinent les contours d'une posture d'« écrivain public » : en recueillant des témoignages, la littérature contemporaine renouvelle à la fois les modes d'inscription de l'écrivain dans l'espace public et la possibilité pour l'écrivain de parler pour autrui.

Like the Nobel laureate Svetlana Alexievich (2015), many contemporary French writers explore non fiction by collecting testimonies. *Mémoires de l'Enclave* by Jean-Paul Goux (1986), Jean Hatzfeld's Rwandan trilogy, *Daewoo* by François Bon, Olivia Rosenthal's books, the « true tales » of François Beaune or *L'Âge de la première passe* by Arno Bertina (2020) show that French contemporary literature proceeds from other people's words. By delegating speech, these books arise ethical, formal and political stakes. This article aims to discuss the issues of what appears to be a posture of « public writer ». Indeed, by collecting testimonies, contemporary literature changes how writers get involved in public spaces and try to speak in the name of other people.

INDEX

Mots-clés : écrivain public, témoignage, littérature documentaire, résidence d'auteur

Keywords : public writer, testimony, non fiction, residencies

AUTEUR

MAUD LECACHEUR

Maud Lecacheur est doctorante en littérature française contemporaine à l'ENS de Lyon. Sa thèse, « Postures d'écrivains publics : recueillir la parole d'autrui de Georges Perec à Olivia Rosenthal », porte sur les enjeux esthétiques, éthiques et politiques des collectes de voix contemporaines. Elle a publié un article sur ces dispositifs dans *Fixxion*, ainsi que plusieurs articles sur Olivia Rosenthal, Jean-Paul Goux et Jean Hatzfeld.