





Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.fr

Universités

Collection dirigée par Peter Schnyder
www.orizons-universites.com

Conseillers scientifiques : Jacqueline Bel – Université du Littoral – Côte d’Opale – Boulogne-sur-Mer • Peter André Bloch – Université de Haute-Alsace – Mulhouse • Jean Bollack – Paris • Jad Hatem – Université Saint-Joseph – Beyrouth • Éric Marty – Université de Paris 7 • Jean-Pierre Thomas – Université York – Toronto – Ontario • Erika Tunner – Université de Paris 12.

La collection « Universités » poursuit les buts suivants : *favoriser* la recherche universitaire et académique de qualité ; *valoriser* cette recherche par la publication régulière d’ouvrages ; *permettre* à des spécialistes, qu’ils soient chercheurs reconnus ou jeunes docteurs, de développer leurs points de vue ; *mettre* à portée de la main du public intéressé de grandes synthèses sur des thématiques littéraires générales.

Elle cherche à *accroître* l’échange des idées dans le domaine de la critique littéraire ; *promouvoir* la connaissance des écrivains anciens et modernes ; *familiariser* le public avec des auteurs peu connus ou pas encore connus.

La finalité de sa démarche est de contribuer à *dynamiser* la réflexion sur les littératures européennes et ainsi *témoigner* de la vitalité du domaine littéraire et de la transmission des savoirs.

ISBN : 978-2-296-08838-2
© Orizons, Paris, 2012



Les écrivains et l'argent





Cet ouvrage a bénéficié du soutien de l'Institut de recherche en langues
et littératures européennes (EA 4363) et de l'Université de Haute-Alsace.





Sous la direction de
Olivier Larizza

Les écrivains et l'argent



Orizons
2012



Universités

- Sous la direction de PETER SCHNYDER :
L'Homme-livre. Des hommes et des livres – de l'Antiquité au XX^e siècle, 2007.
Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle, 2007.
Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques, 2008.
 - Sous la direction d'ANNE BANDRY-SCUBBI :
Éducation – Culture – Littérature, 2008.
 - Sous la direction de TANIA COLLANI et de PETER SCHNYDER :
Seuils et Rites, Littérature et Culture, 2009.
Critique littéraire et littérature européenne, 2010.
 - Sous la direction de LUC FRAISSE, DE GILBERT SCHRENCK ET DE MICHEL STANESCO† :
Tradition et modernité en Littérature, 2009.
 - Sous la direction de GEORGES FRÉDÉRIC MANCHE :
Désirs énigmatiques, Attirances combattues, Répulsions douloureuses, Dédains fabriqués, 2009.
 - Sous la direction d'ÉRIC LYSØE : *Signes de feu*, 2009.
 - Sous la direction de RÉGINE BATTISTON et PHILIPPE WEIGEL :
Autour de Serge Doubrovsky, 2010.
 - Sous la direction d'ENRICO MONTI et PETER SCHNYDER :
Autour de la retraduction, 2011.
-
- ANNE PROUTEAU, *Albert Camus ou le présent impérissable*, 2008.
 - ROBERTO POMA, *Magie et guérison*, 2009.
 - FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE – NICOLAS SURLAPIERRE, *Edvard Munch – Francis Bacon, images du corps*, 2009.
 - MICHEL AROUIMI, *Arthur Rimbaud à la lumière de C.F. Ramuz et d'Henri Bosco*, 2009.
 - FRANÇOIS LABBÉ, *Berlin, le Paris de l'Allemagne ? Une querelle du français à l'aube de la Révolution (1780-1792)*, 2009.
 - GIANFRANCO STROPPINI DE FOCARA, *L'amour chez Virgile : Les Bucoliques*, 2009.
 - RÉGINE BATTISTON, *Lectures de l'identité narrative*, 2009.

- RADU CIOBOTEA, *Le mot vécu*, 2010.
- NAYLA TAMRAZ, *Proust Portrait Peinture*, 2010.
- PHILIPPE WELLNITZ, *Botho Strauß en dialogue avec le théâtre*, 2010.
- FRANÇOIS LABBÉ, *Berlin, le Paris de l'Allemagne ?*, 2011.
- HADJ DAHMANE, *Le Théâtre algérien*, 2011.
- CÉLINE GAILLARD, *Rudolf Steiner artiste et enseignant, l'art de la transmission*, 2012.
- JUSTINE LEGRAND, *André Gide : de la perversion au genre sexuel*, 2012.
- MARC LOGOZ, *Charles-Albert Cingria, entre origine et création*, 2012.

Série « Sciences du langage »
dirigée par Greta Komur-Thilloy

- Presse écrite et discours rapporté. Théorie et pratique*, 2010.
- Sous la direction de PASCALE TRÉVISIOL-OKAMURA et GRETA KOMUR-THILLOY :
Discours, acquisition et didactique des langues, 2011.

Série « Culture des médias » dirigée par Anne Réach-Ngô

- Sous la direction de GILLES POLIZZI et ANNE RÉACH-NGÔ :
Le Livre « produit culturel » ?, 2012.

Série « Des textes et des lieux »
dirigée par Aurélie Choné et Philippe Hamman

- Sous la direction d'AURÉLIE CHONÉ :
Villes invisibles et écritures de la modernité, 2012.

Série « Comparaisons »
dirigée par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre

- Sous la direction de FLORENCE FIX :
Le Théâtre historique et ses objets : le magasin des accessoires, 2012.
- Sous la direction de FLORENCE FIX, PASCAL LÉCROART ET FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE :
Musique de scène, Musique en scène, 2012.



Série « Histoire »
dirigée par Laurent Berec

- LAURENT BEREC, *Claude de Sainliens, un huguenot bourbonnais au temps de Shakespeare*, 2012.

D'autres titres sont en préparation.





Introduction

D'amour et d'eau fraîche ?

OLIVIER LARIZZA

« **L'**argent et comme un sixième sens — sans lui, on ne peut se servir des cinq autres ». Ainsi s'exprimait le romancier britannique Somerset Maugham. Sans argent, y aurait-il de la littérature ?

Cette question en forme de provocation recouvre des enjeux essentiels et il est plutôt surprenant de constater que les spécialistes l'ont largement négligée à ce jour. Si le sujet des écrivains et de l'argent pique la curiosité du public et fait périodiquement les choux gras de la presse, l'Université française ne s'est guère penchée sur lui jusqu'à présent, le tenant peut-être en dédain, au risque de produire une explication désincarnée de l'activité littéraire, et donc de l'œuvre. Mais le temps est révolu où l'exégète, imbu de sa supériorité intellectuelle, assénait son discours sur les œuvres sans même évoquer leur auteur, qu'il avait du reste assassiné de sang-froid dans les années soixante et soixante-dix du siècle dernier¹. Si un tel parti-pris persiste encore chez d'irréductibles disciples — ou devrait-on dire « bigots » ? —, on a finalement intégré que les mystères de la création littéraire s'éclairent un peu mieux si l'on sonde les motivations, les intentions et surtout les circonstances qui en sont à l'origine.

Sainte-Beuve n'avait donc pas tout à fait tort quand il s'intéressait à la fortune des écrivains. Mais sa méthode biographique fit long feu. Ignorant la distinction entre le moi civil et le moi créateur — que Proust associerait au « moi social » et au « moi profond » —, elle ne permettait pas de disséquer

1. Roland Barthes proclama en 1968 « la mort de l'auteur » dans un article éponyme qui fit grand bruit.

la façon dont le rapport qu'a un auteur avec l'argent peut présider à des choix esthétiques. On l'abandonna. Et l'on vint à sous-estimer l'impact, sur sa création, des conditions matérielles dont jouit un auteur. On chercherait aujourd'hui en vain un ouvrage de facture académique qui creuse cette problématique², alors que les études sur l'argent dans la littérature ne manquent pas. Il y avait donc une béance à combler. Même la sociologie de Bourdieu éludait la question des moyens de subsistance des auteurs, considérant les écrivains à double métier comme des acteurs secondaires du « champ littéraire » alors qu'ils en constituent la norme : la très vaste majorité des auteurs exerce en effet une autre activité professionnelle pour des raisons alimentaires. C'est précisément cette lacune que répareit Bernard Lahire³ en examinant « la double vie » de plus de cinq cents écrivains, avec comme figure de proue Kafka, employé dans une société d'assurances à Prague et qui se plaignait d'être entravé dans sa création, empêché d'écrire à cause des tâches bureaucratiques qui l'accaparaient — et qui paradoxalement alimenteront la force germinale de son œuvre, en particulier *La Métamorphose* (1913).

La situation de l'écrivain empêtré dans un univers qui l'aliène de son inspiration poétique tout en la nourrissant à son insu, dans les coulisses de son inconscient, n'est toutefois qu'une possible parmi d'autres : les relations qu'entretiennent les écrivains avec l'argent varient selon les tempéraments, les époques, les lieux, les cultures ; elles influencent diversement leur création selon que l'on envisage le coût de l'écriture, les modes de rémunération, l'entre-deux professionnel, ou encore les postures qu'ils endossent publiquement. Un certain nombre d'idées reçues circulent autour de cette question jugée tabou⁴, en France du moins. Nous les pourfendrons ici, dans ce volume, nous attachant à traquer le mythe pour débusquer le réel.

Le coût de l'écriture

La littérature est l'art du pauvre : il suffit de quelques feuilles de papier et d'un stylo pour mettre le monde à ses pieds.

Il n'en a toutefois pas toujours été ainsi.

Jusqu'au XVIII^e siècle, l'écriture était réservée à une élite, à un cercle restreint de lettrés, et pas seulement parce que le taux d'alphabétisation était

2. Pascal Brissette l'ébauche dans *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, « Socius », 2005.
3. Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
4. Selon le numéro spécial du magazine *Lire* d'avril 2010 intitulé « Enquête sur un tabou. Ce que gagnent les écrivains ».

faible : encore fallait-il disposer des moyens matériels de l'écriture, comprenant le support, l'outil, l'encre et, si l'on avait une pratique vespérale, l'éclairage.

Après l'Antiquité et ses tablettes d'argile, écorces d'arbres, étoffes de soie en Chine, l'Égypte ancienne découvrit le papyrus. Puis le parchemin le remplaça progressivement à partir du II^e siècle avant Jésus-Christ⁵. Il coûtait très cher, aussi bien en raison du temps et de la minutie nécessaires à sa fabrication que de la rareté de son matériau : des peaux de mouton, de chèvre, de veau, d'âne ou d'antilope. Le « velin », tiré du veau, était le plus raffiné ; le chèvre et le mouton donnaient une qualité ordinaire appelée « basane ». Les parcheminiers, installés dans les villes ou à proximité des monastères, pouvaient le teindre en pourpre, en jaune, en noir, y incruster des lettres d'or ou d'argent, ce qui le renchérisait d'autant. Le parchemin perdura jusqu'au Moyen Âge, donc bien après l'invention du codex, qui supplanta les rouleaux (*voluma*) à partir du I^{er}-II^e siècle après Jésus-Christ. Ce n'est qu'à partir du XIII^e siècle que le papier se diffusa en Occident, le long de la route de la soie, grâce aux Arabes qui en dérobèrent la formule aux Chinois après la bataille de Talas et la prise de Samarcande en 751. Dix à douze fois moins cher que le parchemin, le papier n'en demeurait pas moins onéreux, surtout s'il fallait l'acheminer sur de longues distances ou s'il était ensuite enluminé. Certes, on pouvait toujours chanter ou réciter ses vers par cœur, à l'unisson des troubadours et des trouvères...

On écrivait grâce à une plume d'oiseau. La plume d'oie était l'ustensile idéal, meilleur que celles des autres volatiles (canard, corbeau, cygne, vautour, pélican). La plume d'oiseau se substitua petit à petit au calame — roseau taillé — à partir du XI^e-XII^e siècle, en raison de sa souplesse. Les scribes s'entraînaient encore à la pointe de métal, d'os ou d'ivoire, sur des tablettes de cire : mieux valait ne pas se rater quand on passait au papier. On obtenait l'encre en décoquant des substances végétales comme la noix de galle ou les baies de lierre, auxquelles on ajoutait des sulfates de plomb ou de fer ; ces procédés de fabrication artisanale mais complexe n'étaient pas à la portée de toutes les bourses. En plus de l'encre noire, on concevait des encres de couleur (rose, rouge, violette) dont certaines étaient précieuses, faites d'or et d'argent, et réservées aux manuscrits de grand luxe. Enfin, si l'on souhaitait écrire à la nuit tombée, il fallait bien pouvoir allumer une chandelle ou une lampe à huile — dont l'invention remonte à la Préhistoire. La chandelle, fabriquée avec du jonc trempée dans de la graisse, faisait l'objet d'une taxe. L'huile

5. Sauf dans le monde méditerranéen, où le papyrus resta en vogue jusqu'au XI^e siècle, notamment à la chancellerie pontificale.

était plus économique, mais pas la lampe elle-même, dont on sophistiqua le mécanisme jusqu'au XVIII^e siècle. La noblesse et le clergé s'éclairaient avec des cierges en cire d'abeille ; sous Louis XIV, leur prix correspondait au salaire journalier d'un ouvrier spécialisé !

La démocratisation de l'écriture par l'abaissement de son coût n'interviendra pas avant le XIX^e siècle. C'est en 1825 que la chandelle de suif laissa place à une bougie modique, accessible à tous — faite à base d'un acide gras particulier, l'acide stéarique, maîtrisé par Michel-Eugène Chevreul. En 1795, Nicolas-Jacques Conté déposa le brevet du crayon à mine artificielle dit « crayon de papier ». Le papier, justement, était alors confectionné dans des moulins à partir de vieux chiffons de lin ou de chanvre, lesquels prenaient vite de la valeur — d'où l'expression « se battre comme des chiffonniers » ; une feuille se distinguait par ses filigranes, marques de raffinement. Tout cela s'interrompt avec la révolution industrielle et l'innovation majeure que constitua en 1798 la machine à produire du papier en continu — seule innovation dans le domaine de l'édition depuis la mise au point de l'imprimerie par Gutenberg entre 1444 et 1450. Perfectionnée sans cesse tout au long du XIX^e siècle, la machine à papier généralisa comme matière première la pâte à bois, moins chère que le chiffon. Cela permit la commercialisation massive d'un papier sans filigranes bien meilleur marché — et par voie de conséquence, l'essor de la presse. Un chiffre récent nous invite cependant à tempérer cette démocratisation de l'écriture : si l'on ne sait pas combien d'ouvriers et d'agriculteurs écrivent aujourd'hui, on sait en revanche que moins d'un pour cent des écrivains appartient à la classe ouvrière⁶.

L'une des formes que prit cette démocratisation historique est l'échange de lettres. Au XVIII^e siècle, le genre épistolaire fleurit entre gens de la bonne société. L'Anglais Samuel Richardson eut l'idée d'en faire un roman, *Pamela* (1740), qui fit un tabac et des émules. Avant lui Madame de Sévigné avait élevé la correspondance au rang d'art, se mouvant dans ses lettres avec le primesaut et l'agilité d'une truite arc-en-ciel ; on les édita pour la première fois dans les années 1725-1726, signe que les temps étaient propices au genre. Mais dans un autre pays tel que le Canada, les conditions matérielles de l'écriture empêchèrent un épanouissement similaire. Comme en France, l'épistolier s'y munissait d'une plume d'oie ; néanmoins le papier fabriqué à partir de toile ou de coton avait un prix trop élevé, et l'encre devait être additionnée d'alcool pour éviter qu'elle ne gelât. Les usages imposaient en outre que l'on polisse le papier et que l'on efface ses erreurs à l'aide d'une pierre lisse, et

6. Selon Lahire, *La Condition littéraire*, *op. cit.* Pour des raisons sociologiques évidentes, l'écriture demeure l'apanage des classes moyennes et supérieures.

que l'on cachète la lettre avec un bâton de cire ; la complexité du geste et son coût dissuadèrent les correspondances. Elles repartirent de plus belle après 1884 et la mise au point, par Lewis Edson Waterman, du stylo-plume à réservoir qui révolutionna le cérémonial de l'écriture en rendant superflues lenteur et habileté.

On pourrait multiplier les exemples de la façon dont les circonstances matérielles de l'écriture ont influé sur le destin d'un genre littéraire : en Angleterre, durant la Seconde Guerre mondiale, la pénurie de papier et l'inflation de son prix favorisèrent la nouvelle au détriment du roman. Les fabricants avaient entre-temps perfectionné le stylo-plume, afin qu'il ne bavât plus, pour les soldats de la Première Guerre mondiale : ces petits horlogers, boulangers ou charcutiers se transformèrent en scribes virtuoses de l'effroyable tragédie. Le stylo à bille envahit le marché dans les années 1940. Désormais on écrivait comme on respirait. Cette gratuité de l'acte a-t-elle contribué à sa dévalorisation sur le plan marchand ?

Le mode de rémunération des auteurs

Le fait qu'un écrivain investisse peu de moyens financiers dans son écriture a-t-il conduit à l'idée, répandue dans l'imaginaire collectif, qu'il ne devrait pas forcément en retirer beaucoup de profit ? D'autant qu'il s'agit d'une activité solitaire, presque monacale — ce qu'elle était effectivement au Moyen Âge : un sacerdoce.

La faible valorisation pécuniaire de l'écriture — un auteur touche aujourd'hui en moyenne huit pour cent de droits sur un livre alors qu'il en est le principal artisan⁷ — ne date pas d'hier. Dans l'Antiquité, la création était gratuite : l'auteur ne gagnait rien, sinon la gloire et l'immortalité. Ce rapport à l'argent à la fois justifiait et encourageait une création qui ne se voulait pas originale en soi mais relevait d'une émulation : il s'agissait d'améliorer, de peaufiner un modèle préexistant — ce qu'on a appelé « l'*imitatio* ». Pour Sénèque, le poète travaille à la manière d'une abeille qui récolte le pollen et le nectar, puis les répartit dans les alvéoles de la ruche : après les avoir conservés

7. Ce qui est encore plus vrai depuis l'avènement de l'informatique dans les foyers, puisque non seulement l'auteur fournit l'œuvre intellectuelle sans laquelle le futur objet livre n'existerait pas, mais il accomplit maintenant une partie du travail éditorial en livrant un fichier qui respecte des indications précises, des feuilles de style, etc. Cette moyenne de huit pour cent de droits d'auteur cache en outre de fortes disparités selon les branches éditoriales — le pourcentage est par exemple plus faible en littérature de jeunesse qu'en littérature générale —, la taille des maisons d'édition et, bien entendu, la notoriété des auteurs.

séparément un certain temps, il mélangera les substances afin d'obtenir le miel d'une création délicieuse. L'*imitatio* sera repris à la Renaissance, qui redécouvre les classiques. Ben Jonson, contemporain de Shakespeare, en fit une règle cardinale de l'écriture, recourant lui aussi — comme nombre d'auteurs de son époque — à la métaphore de l'abeille et de la digestion. L'*imitatio* soulève la question du plagiat (même si le concept juridique de propriété intellectuelle n'existait pas), or le plagiat pose un problème moral. John Donne, l'un des plus grands poètes anglais du XVII^e siècle, le dénonce avec virulence dans sa deuxième satire, l'assimilant à un processus excrémental. Comment l'imitation pourrait-elle donc donner lieu à quelque forme de rémunération que ce soit ? Non seulement l'absence de rétribution des œuvres peut en partie s'expliquer par cette pratique littéraire, mais elle la légitime.

Au Moyen Âge et à la Renaissance, l'écrivain s'inféode à un puissant par le biais du mécénat ; cette inféodation conditionnait nécessairement la création — on en verra un exemple probant dans cet ouvrage avec Bonaventure des Périers (1510-1544). Le poète était courtisan ou criait famine : Edmund Spenser composa une célèbre élégie en six volumes à la reine Élisabeth, où il la qualifie de « fée » (*The Faerie Queene*, 1590-1596). Trois siècles plus tôt, Rutebeuf regrettait d'avoir toujours vécu aux crochets des seigneurs qui le rétribuaient — trop peu à son goût — pour ses vers et le divertissement qu'il leur procurait ; il se repentit d'avoir composé des vers pour plaire plutôt que par conviction. L'écriture continuera jusqu'au XVIII^e siècle à être liée à un privilège. Sous Louis XV, la bohème littéraire vivotait de menus travaux d'édition et des pensions de la noblesse. Diderot donna des leçons et rédigea des sermons afin de joindre les deux bouts ; resté seul, sans protecteur, il s'enlisa dans des années d'indigence, tout comme Restif de la Bretonne. Jean-Jacques Rousseau, issu du tiers état, refusant de sacrifier son indépendance d'esprit au bon-vouloir d'un aristocrate, se fit copiste de musique à tant la page, ce qui lui permettait en outre de s'approvisionner en papier...

L'institution du droit d'auteur bouleversa la donne. Adopté durant la Révolution française grâce aux efforts de Beaumarchais — lequel, soit dit en passant, était tellement riche qu'il avança aux États-Unis d'Amérique naissants une somme équivalente au prix d'un porte-avion ! —, il affranchissait l'écrivain de la tutelle des élites, mais le soumettait à celle du marché. Le droit d'auteur est en effet la contrepartie financière de l'exploitation du droit de reproduction ou du droit de représentation — lecture publique par exemple — d'une œuvre de l'esprit⁸. En Angleterre, c'est dès 1710 que

8. « Lorsqu'un auteur cède ses droits patrimoniaux sur une œuvre afin qu'un tiers puisse exploiter celle-ci selon les formes définies au contrat, la rémunération cor-

le *copyright* accorde à l'auteur la propriété littéraire de ses œuvres⁹. Dans les deux pays, le lectorat croît grâce aux progrès de l'alphabétisation et il aspire au divertissement romanesque. La censure recule, l'édition se libéralise, le journalisme fait peau neuve ; on entre dans la modernité.

La vogue du roman-feuilleton, à partir des années 1830, fait basculer la littérature dans l'ère industrielle. C'est l'époque glorieuse des libraires-imprimeurs, « le siècle des libraires », dira Charles Monselet¹⁰. Cet écrivain injustement oublié excelle à décrire la comédie littéraire qui se joue dorénavant autour de ces nouveaux rois : dans son *Petit Paris*, on voit un Léon Gozlan, secrétaire de Balzac et auteur lui-même, pâlir à la lecture d'un article très favorable commis par Monselet sur l'un de ses romans ; Monselet ne comprend pas, alors Gozlan lui explique qu'il a tout intérêt à ce que ses livres passent inaperçus : il a coutume de les céder à un librairie pour deux ou trois ans, après quoi il récupère ses droits et peut reproposez les mêmes ouvrages à un autre libraire, pour une somme fermement acquise, comme s'il s'agissait de nouveautés. Les tâcherons de la page et leurs éditeurs engrangèrent ainsi des gains considérables, ce qui n'excluait pas le chef-d'œuvre pour autant, comme le démontre *Les Misérables* de Victor Hugo, premier auteur à mettre en place une parution quasi simultanée — entre avril et juin 1862 — dans dix pays.

respondante sera qualifiée de droit d'auteur » (*Comment rémunérer les auteurs ?*, document réalisé par l'Agence régionale du livre Provence-Alpes-Côte d'Azur en partenariat avec le Centre national du livre, la Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse, la Société des gens de lettres, la Fédération interrégionale du livre et de la lecture, 2011, p. 7). Le Code de la propriété intellectuelle, créé en 1992 et qui réunit la plupart des anciennes lois régissant la propriété intellectuelle, dont celle du 11 mars 1957, stipule que la rémunération proportionnelle doit être la règle : l'auteur touche un pourcentage, défini contractuellement avec l'éditeur, sur chaque exemplaire vendu (articles L 131-4 et L 132-5 du CPI). L'éditeur peut exceptionnellement, dans certains cas très encadrés et en accord avec l'auteur, le rémunérer au forfait, quand par exemple cela concerne un texte court (du genre préface), une contribution à un collectif (anthologies, encyclopédies, recueil d'articles), une édition de luxe à tirage limité, etc.

9. Le droit d'auteur à la française et le *copyright* à l'anglo-saxonne se distinguent sur la notion de propriété : en pays de droit d'auteur, l'auteur ne cède que le droit d'usage de son œuvre, c'est-à-dire le droit de l'exploiter, mais en reste toujours le seul propriétaire du seul fait qu'il l'a créée ; à l'inverse, en pays de *copyright*, l'auteur négocie librement son bien. Il en résulte que le *copyright* prend uniquement en compte les aspects économiques alors que le droit d'auteur respecte le droit moral d'un auteur sur son œuvre, laquelle n'est pas réduite à une simple marchandise, mais demeure attachée à (l'esprit de) son créateur.
10. *Petit Paris. Tableaux et figures de ce temps* [1879] in *Quelques acteurs du livre*, Bassac, Plein Chant, 2009-2010, p. 25.

Vers la fin du siècle se développèrent les politiques culturelles d'État et le mécénat privé. Aujourd'hui encore, les bourses d'écritures accordées par des organismes publics comme le Centre national du livre ou par des fondations telles que la Fondation Jean-Luc Lagardère (anciennement Hachette), les innombrables prix littéraires — il y en a près de mille cinq cents en France —, les résidences d'écrivains, où le lauréat perçoit une allocation mensuelle afin de mener à bien un projet dans un lieu précis, l'animation d'ateliers d'écriture et les interventions à l'école, en bibliothèque, en prison — interventions dont la rémunération est codifiée en France par la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse —, constituent un soutien financier indispensable pour la plupart des écrivains¹¹. En même temps, leur pléthore et leur persistance renforcent la représentation que nous avons d'une pratique d'écriture qui ne se suffit pas d'un point de vue matériel : ces aides externes ne font pas que corriger une situation, elles la légitiment par un effet de boomerang ; elles donnent raison à ceux qui n'estiment pas nécessaire de rémunérer davantage le produit de la plume.

On constate même quelques dérives. Une minorité d'éditeurs, non seulement rétribuent mal, mais bafouent le droit d'auteur. Selon une étude menée en 1997 par le Conseil permanent des écrivains¹², plus d'un tiers des auteurs seraient mal informés sur le tirage de leurs livres et plus d'un tiers des éditeurs omettraient de leur communiquer de façon régulière et systématique le chiffre des ventes, seul moyen de contrôler la rémunération due ; parmi ceux qui leur transmettent effectivement ce chiffre, un petit nombre le ferait selon des périodicités supérieures à une année, en infraction avec la loi. Près de la moitié des écrivains se voit en outre obligée de relancer leurs éditeurs pour obtenir cette reddition des comptes, « situation parfaitement anormale,

11. Le règlement de ces prestations peut être à ce point compliqué sur le plan administratif que les instances de la culture et du livre ont pris l'initiative d'éditer une brochure qui en facilite la mise en œuvre : *Comment rémunérer les auteurs ?*, *op. cit.* À ces différentes aides s'ajoutent les droits versés à ses auteurs adhérents par la Sofia, la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit, créée en 1999 et agréée par le ministère de la Culture afin de percevoir et de répartir le droit de prêt en bibliothèque ainsi que la rémunération pour copie privée numérique. Faudrait-il pousser jusqu'au bout la logique de ces aides publiques en considérant que les écrivains devraient bénéficier d'un vrai statut et être fonctionnarisés puisque, tout comme les chercheurs, ils œuvrent pour le bien public ? À lire l'article de Cécile Vaissié inclus dans le présent volume et intitulé « La prison de velours des écrivains soviétiques », on imagine les dérives qu'entraînerait une telle tentation.
12. *Contrôler les comptes d'éditeur. Mode d'emploi*, sous la direction d'Emmanuel de Rengervé, Paris, Conseil permanent des écrivains/Maison des écrivains, 1998. Toutes les informations et les citations qui suivent sont tirées des pages 9 à 13.

jugée difficile à vivre ». Par ailleurs, « les écrivains croient parfois que des comptes leur sont clairement et justement présentés alors que leurs réponses [à l'enquête menée] montrent que leurs éditeurs ne respectent pas du tout, ou pas complètement, leurs obligations légales de présentation et de justification des comptes ». Mais les trois quarts des auteurs concernés ne réagissent pas, se disant que cela serait inutile, ou craignant que leurs relations avec l'éditeur ne se détériorent. Dans un cas sur six, lorsque la reddition des comptes laisse apparaître un solde positif au profit de l'auteur, il ne serait suivi d'aucun paiement : certains éditeurs ne règlent semble-t-il *jamais* les droits d'auteur. On constate même une quasi absence d'informations s'agissant des cessions en France (format club, poche) ou à l'étranger (traductions). Et encore toutes ces données concernent-elles des sociétés ayant pignon sur rue et faisant parapher à leurs auteurs un contrat établi en bonne et due forme. On s'attendrait à ce que des maisons jouissant d'une bonne réputation littéraire payent rubis sur l'ongle ; ce n'est pas toujours le cas. *Warum sind die Verleger verlegen ?*

En parallèle, il existe des pratiques peu scrupuleuses ou carrément abusives, liées au compte d'auteur et au compte à demi¹³. Si elles ont certes pu permettre à des chefs-d'œuvre d'éclorre — on pense évidemment à l'exemple de Proust qui, refusé par Gallimard, publia chez Grasset à ses frais —, elles ont achevé de plomber l'image d'une profession et celle de ses fournisseurs, écrivains non seulement pigeonnés, mais déplumés. Leur reconnaissance sociale en prit elle aussi du plomb dans l'aile. Dans notre société qui a porté au pinacle la valeur argent, l'aura de l'écrivain s'est étiolée, son image s'est dépréciée ; ce qui rejaillit de plus belle sur sa cote. Le cercle vicieux est installé. On pourrait dire, en pastichant Malraux, que si rien ne vaut une belle œuvre littéraire, une belle œuvre littéraire ne vaut rien — ou pas grand-chose. De tous les principaux acteurs de la chaîne du livre (auteur, éditeur, imprimeur, diffuseur, distributeur, libraire, etc.), l'auteur est généralement celui qui gagne

13. Le contrat dit à compte d'auteur et le contrat dit de compte à demi ne constituent pas juridiquement des contrats d'édition. Par le premier, « l'auteur verse à l'éditeur une rémunération convenue, à charge pour ce dernier de fabriquer en nombre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminés au contrat, des exemplaires de l'œuvre et d'en assurer la publication et la diffusion » (L.132-2 CPI). Par le second, « l'auteur charge un éditeur de fabriquer, à ses frais et en nombre, des exemplaires de l'œuvre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminés au contrat et d'en assurer la publication et la diffusion, moyennant l'engagement réciproquement contracté de partager les bénéfices et les pertes d'exploitation, dans la proportion prévue » (L.132-3 CPI).

le moins, en tout cas en proportion, alors qu'il est à l'origine même de toute la chaîne¹⁴. Et il porte une part de responsabilité dans cet état de fait.

À accepter des pourcentages ridicules voire inexistantes, à se contenter de la seule sacro-sainte publication, certains écrivains ne tirent-ils pas toute la profession vers le bas ? À se brader, n'affaiblit-on pas sa position ? Et les éditeurs de se dire à juste titre : pourquoi payer dûment mes auteurs, puisqu'ils écrivent par vocation ? Jean-Claude Carrière en déduit une satire hilarante dans *Mon chèque* (2010), où un producteur fait feu de toutes les ruses et de sa plus belle mauvaise foi pour ne pas avoir à verser son cachet à un jeune scénariste répondant au nom de Jean-Michel Dumas, dont la timidité l'empêche de taper du poing sur la table et de réclamer fermement son dû, alors qu'il traverse en plus une période de vaches maigres. « C'est un métier en or que vous avez ! »¹⁵ ose sans ambages le producteur marron. Évidemment : lui croule sous les factures. Il se lamente des frais énormes qui l'accablent, insinuant l'argument initial que j'évoquais plus haut : l'écriture ne demande aucun investissement en amont. Aucun : de tous les arts, c'est aujourd'hui celui qui coûte le moins. Voilà ce qu'il appelle *un métier en or*.

On remarquera justement que le cinéma — scénaristes mis à part, donc — suscite des représentations inverses et qui sont fondées en l'espèce (se disant un moment aux abois, le producteur de Jean-Michel Dumas assure qu'il pourrait tenir le coup, en se serrant la ceinture, avec seulement... quinze mille euros par mois !). « La corne d'abondance est là, il suffit d'entrer pour y têter »¹⁶. Mais les sommes en jeu ont aussi un revers : la prise de pouvoir des gestionnaires sur la création. Le personnage de Jean-Claude Carrière regrette que l'argent dénature le septième art, le défigure, l'étouffe. « Le commerce le ronge comme une lèpre sournoise et invincible, [...] le culte du box-office l'a assassiné »¹⁷. Le réalisateur Olivier Assayas déplore pour sa part : « Le cinéma d'aujourd'hui, et le cinéma français en particulier, obsédé par un contrôle para-policiier de ses scénarios, est otage d'une effrayante simplification de

14. D'autres acteurs interviennent dans cette chaîne, tels que les bibliothécaires ou les professeurs de lettres. On constate donc avec Bernard Lahire ce paradoxe ahurissant : tous ces professionnels vivent et travaillent grâce à la production des écrivains, qui ne sont eux, pour la plupart, pas en mesure de vivre de cette production. Les écrivains créent toute une activité économique et culturelle qui sans eux n'existerait pas mais dont ils sont professionnellement exclus, puisque contraints de trouver ailleurs les moyens de leur subsistance. Ne s'agit-il pas là d'une étrange situation d'exploitation ?

15. Jean-Claude Carrière, *Mon chèque* [2010], Paris, Pocket, 2012, p. 37.

16. *Ibid.*, p. 22.

17. *Ibid.*, p. 127-128.

sa dramaturgie »¹⁸ ; le contenu est filtré, nivelé, formaté selon des schémas industriels — mais aussi d'une « idéologie brutale et totalitaire ». Le style, en particulier, ferait « l'objet d'une chasse aux sorcières sans merci ».

Or il en va de même pour les romans publiés par les grands groupes. Le patron de La Martinière déclarait que chacun des livres qu'il éditait devait être rentable¹⁹, ce qui s'oppose à la perspective traditionnelle de la péréquation ; comment, dans ce cas, miser sur l'avenir et les jeunes talents ? André Schiffrin, éditeur indépendant américain, se dresse contre ce mercantilisme à tous crins et les concentrations massives qui gangrènent la profession²⁰. L'édition se fondant de plus en plus dans une « stratégie multimédiatique »²¹ élaborée par des consortiums industriels, des mastodontes de la communication, on s'y méfie du style comme de la peste. Quand il constituait le critère de jugement par excellence, il est devenu l'ennemi à éradiquer. Car il concentre — spécialement le style lyrique — tout ce qui n'est pas adaptable, traduisible au kilomètre dans d'autres langues, ni promptement transposable aux autres médias, en particulier à la télévision et au cinéma. Il appert que le numérique affûte cette configuration nouvelle où prolifèrent les « livres sans âmes »²². Mais ce qui relève de la littérature frelatée, soumise au diktat de l'argent, de la rentabilité maximale et à court terme, trouve bien ses origines dans le XIX^e siècle.

« De la littérature industrielle »

C'est ainsi que Sainte-Beuve intitula un article de 1839 paru dans la *Revue des Deux-Mondes*, manifestant son mépris à l'égard d'une production éditoriale effrénée, de valeur inégale. La marchandisation de la littérature atteignait son apogée. À partir du moment où la propriété intellectuelle générait des émoluments, l'argent pesa différemment sur les pratiques d'écriture. Par exemple, on tirait à la ligne quand on était payé à la ligne, ce qui concourt à expliquer la longueur et la fréquence des dialogues chez Alexandre Dumas — lequel

18. Olivier Assayas, « Le style, de l'écrit à l'image » in *Les Cahiers de la librairie* n° 7, Paris, Syndicat de la librairie française, janvier 2009, p. 95 et p. 96 pour les citations suivantes.

19. « Il n'y a pas de mal à être rentable à chaque titre », *Le Point* du 22 janvier 2004.

20. André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs*, trad. Éric Hazan, Paris, La Fabrique, 1999 et *Le Contrôle de la parole. L'édition sans éditeurs, suite*, trad. Éric Hazan, Paris, La Fabrique, 2005.

21. Dominique Mainguenu, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 161.

22. Voir Olivier Larizza, *La Querelle des livres. Petit essai sur le livre à l'âge numérique*, Paris, Buchet-Chastel, 2012, p. 107-111.

mourut ruiné, son fils soutenant avec amertume que « l'argent est un bon serviteur et un mauvais maître ». La publication en feuilletons favorisa les romans-fleuves à la Dickens, qui mieux que n'importe quel autre romancier savait ajuster son œuvre aux commentaires des lecteurs au fur et à mesure que ses chapitres paraissaient dans la presse ; belle revanche sur le jeune David Copperfield qu'il avait été, empaquetant des flacons de cirage dans un entrepôt insalubre pour six ou sept shillings la semaine... Le manuscrit du roman éponyme trahit d'ailleurs l'obsession de l'écrivain britannique pour l'argent, ses marges sont émaillées de chiffres correspondant aux dépenses domestiques. Ce qui fait dire au romancier américain Douglas Kennedy : « Si on n'écrit que pour l'argent, c'est horrible ; mais il ne faut pas faire comme si cela n'avait aucune importance »²³.

Honoré de Balzac, romancier de génie mais criblé de dettes, noircissant des pages à foison pour tenter de les éponger, illustre bien les compromissions de la littérature, qui devint le miroir de ses tourments pécuniaires ; « Maudit argent ! Maudits romans ! » peste-t-il dans une lettre à madame Hanska²⁴. Le sujet passionne et divise : Flaubert honnit ce qu'il assimile à une prostitution littéraire ; Zola se fit le chantre de la littérature à « gros sous », préférant la modernité de l'argent à l'archaïsme de la dépendance au mécène, séparant la littérature des affaires, osant même : « l'argent fait pousser les belles œuvres » (*L'Argent dans la littérature*, 1880). La maxime se vérifie dans le cas de Dostoïevski, lequel publiait à tour de bras pour essayer de faire face à ses dettes de jeu contractées dans les casinos des villes thermales d'Allemagne ; *Le Joueur* (1867) fictionnalise magistralement cette fuite en avant, la roulette qui tourne jusqu'au vertige, ce précipice où rien ne va plus. Et où l'on ne peut se refaire que par le quitte ou double de l'écriture.

Un grand écrivain comme Joseph Conrad, à la fin du siècle, retravaille ses textes en fonction du marché-cible, ce qui explique les grandes différences que l'on peut constater entre la version sérialisée de certains romans (comme *Sous les yeux de l'Occident* ou *Fortune*) et la version éditée en volume. Il tira parti au maximum de la convention sur les droits d'auteur signée en 1891 entre la Grande-Bretagne et les États-Unis²⁵. Il avait très tôt intégré qu'il lui fallait

23. Propos recueillis par Raphaëlle Rérolle, *Le Mondes des Livres* du 25 mai 2012.

24. Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, vol. II, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. 487.

25. En 1886, la Convention de Berne — ratifiée aujourd'hui par cent soixante-cinq pays — instaura une protection des œuvres publiées comme non publiées. En 1948, la Déclaration universelle des droits de l'homme, dans son article 27, reconnaîtra le droit moral des auteurs et la protection de leurs intérêts matériels en découlant. La Convention universelle sur le droit d'auteur, adoptée en 1952, introduira le sigle ©.

trouver son créneau, exploiter un filon, s'il voulait vivre de sa plume. Or, en période d'expansion coloniale, il y avait à domicile une demande de littérature exotique : Rider Haggard s'enrichissant grâce à ses romans sur l'Afrique, Rudyard Kipling grâce à ses romans sur l'Inde, Conrad opta pour l'archipel malais (dès *La Folie Almayer*, 1895). Il se comporta en homme d'affaires avisé, mais sa correspondance témoigne du conflit intérieur entre la pureté de sa quête artistique et la conscience qu'il avait de ce que le public désirait.

Le dilemme reste toujours le même. Car, contrairement à ce qu'aiment laisser entendre les éditeurs, des recettes de best-seller existent²⁶ : Barbara Cartland, la dame en rose à l'éternelle chevelure de Barbie qui a vendu entre sept cents millions et un milliard d'exemplaires dans le monde, pondit plus de sept cents romans aux « héroïnes douces, aimantes et sincères » ayant un prénom en *a* (Diana, Céline, Marina, etc.), « seules [...] capables d'éveiller le véritable amour dans le cœur d'un homme, un amour à la fois charnel et spirituel ». La condition pour que ça marche, c'est que le scénario fantasmagique puisse être mécaniquement rejoué à l'infini. Une distinction radicale s'est imposée entre la paralittérature barbaracartlandienne ou cuisinée à la sauce Dan Brown, production dénuée de toute prétention artistique mais à l'extraordinaire potentiel commercial, et le chef-d'œuvre fomenté par un esprit unique en marge des modes et du goût populaire. Plaire est toujours suspect. Vendre beaucoup aussi. S'enrichir grâce à ses romans nuit gravement à la réputation littéraire.

Pour preuve, il suffit d'aligner les noms français dont la plume valait en 2010 plusieurs millions d'euros, par ordre décroissant : Marc Lévy, Guillaume Musso, Bernard Werber, Anna Gavalda, Fred Vargas, Éric-Emmanuel Schmitt, Jean-Christophe Grangé, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq, Jean d'Ormesson²⁷. S'ils ne sont pas à mettre sur le même plan, il se dégage de tous ces noms comme un petit parfum d'imposture littéraire plus ou moins prononcé, tout au moins de légèreté, de facilité ; aucun d'entre eux — hormis Marc Lévy, dont la médiocrité fait l'unanimité — ne suscite le consensus parmi les critiques et les experts, qu'ils soient issus du journalisme ou de l'Université. Quant aux sommes faramineuses que sont prêtes à déboursier les maisons d'édition pour recruter ces stars du rectangle blanc — sommes

26. Frédéric Rouvillois, *Une histoire des best-sellers*, Paris, Flammarion, 2011 (« la recette doit être reproduite à l'identique, en suivant les bonnes proportions », p. 105). Voir *ibid.* pour les citations qui suivent de Barbara Cartland.

27. Liste non exhaustive fournie par *Le Monde* du 7 septembre 2010 (« Quels sont les écrivains qui vivent de leur plume ? »). L'article précise que le chiffre d'affaires global de Marc Lévy avait été évalué, en novembre 2008, à 80,6 millions d'euros ; celui de Guillaume Musso et de Bernard Werber à respectivement 35 et 33 millions d'euros.

qui rappellent les transferts exorbitants, d'un club à l'autre, des stars du rectangle vert —, elles ajoutent de l'eau au moulin de ceux qui jugent la vraie littérature *footue*. « Les débauchages pour des raisons d'argent sont exécrables », s'indigne l'éditeur Raphaël Sorin²⁸. Conscient de leurs mauvais effets, Jean d'Ormesson répondait du tac au tac, à un journaliste de télévision lui demandant pourquoi il avait changé de maison — passant de Gallimard à Robert Laffont : « Pour des raisons sentimentales ! » L'auteur du *Rapport Gabriel*, nanti s'il en est, reconnaît parallèlement, par une de ces ironiques pirouettes qui font son image de marque : « Littérature et besoin de gagner de l'argent sont incompatibles »²⁹. De fait, la fortune du best-seller ne sourit qu'à une infime minorité d'écrivains.

L'entre-deux professionnel

« La plus belle muse du monde ne peut suffire à nourrir son homme », disait Alfred de Vigny : « il faut avoir ces demoiselles-là pour maîtresses, mais jamais pour femmes »³⁰. Écrire à ses heures et pour son heure.

En France, il n'y a pas un écrivain sur dix qui puisse vivre de sa plume³¹. Moins d'un écrivain sur dix peut donc être considéré comme un professionnel de l'écriture. À l'ère de la marchandisation culturelle, la professionnalisation ne signifie pas nécessairement liberté créatrice absolue : elle implique souvent la prise en compte des *desiderata* des éditeurs, du goût des lecteurs, des tendances et des forces à l'œuvre dans le corps social.

Avoir un second métier, ce qui est donc la situation la plus courante, qu'elle soit choisie ou subie, ne supprime pas l'influence du rapport à l'argent sur la création littéraire ; cela ne fait que déplacer le problème. Le cas de Maupassant, vieux d'un siècle et demi, demeure exemplaire à ce titre.

Guy de Maupassant se lance dans la rédaction de son premier roman, *Une vie*, au début de l'année 1878. Il est alors enthousiaste ; Flaubert, son

28. Cité dans l'article de *Lire* d'avril 2010, « Les transferts payent-ils ? », p. 42.

29. *Le Monde* du 7 septembre 2010, *op. cit.* Mais il concède, à travers le narrateur de *Casimir mène la grande vie* (1997) : « Après quoi courons-nous ? Après l'argent. [...] Nous ne pensons qu'à l'argent qui commande notre vie, et l'amour, et les livres, et le temps, et l'histoire » (cité par François Busnel, *Lire* d'avril 2010, *op. cit.*, p. 5).

30. Alfred de Vigny, *Chatterton*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 96.

31. Selon l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA) : moins de deux mille écrivains sur les vingt mille recensés. Une autre source avance plutôt le chiffre de quatre cents (*Guide pratique de la chaîne du livre*, sous la direction d'Aurélié Marand, Metz, Centre régional du livre de Lorraine, 2008, p. 11). D'après Bernard Lahire, en 2005, ils n'étaient de fait que 1,4 % à vivre exclusivement de leur plume (*La Condition littéraire*, *op. cit.*).

maître, l'est également. Au printemps, l'écriture progresse bien. Puis, au cours de l'été, la machine s'enraye. « Depuis trois mois j'essaye à travailler tous les soirs sans avoir pu écrire une page propre. Rien, rien. Alors je descends peu à peu dans des noirs de tristesse et de découragement dont j'aurais bien du mal à sortir »³². Cette impuissance, cette mélancolie stérile, Maupassant les attribue « aux sept heures de travail administratif » qu'il effectue à son corps défendant, chaque jour, au ministère de la Marine ; ces heures le plombent et vampirisent son énergie : à la sortie du bureau, « je ne puis plus me tendre assez pour rejeter toutes les lourdeurs qui m'accablent l'esprit. [...] Je ne trouve pas ma ligne, et j'ai envie de pleurer sur mon papier »³³. Il lui faut attendre l'automne pour que l'inspiration revienne. Mais à la fin de l'année, de nouveau celle-ci s'épuise et se dissout dans les multiples démarches qu'entreprend l'écrivain afin d'obtenir un poste à l'Instruction publique, dont il pense qu'il lui laisserait davantage de temps pour écrire. Espoir déçu par les contraintes horaires de ce nouvel emploi : « il me reste peu de loisirs. Je me sépare de plus en plus de mon pauvre roman : j'ai peur que le cordon ombilical soit coupé »³⁴. Maupassant le coupe en effet — au moins provisoirement. À l'approche de la trentaine, un sentiment d'urgence l'a tout à coup envahi : se faire un nom au plus vite pour ne plus dépendre d'un métier alimentaire. Il change alors de stratégie et mise sur des formes brèves : poèmes, pièces de théâtre, nouvelles. Non seulement elles exigent moins de temps et d'énergie, mais elles atteignent leur cible sur-le-champ, surtout le spectacle. C'est ainsi que *Boule de suif* verra le jour. Maupassant a frappé dans le mille. Le souci de réussir rapidement a donc dicté la direction de son œuvre littéraire. Une logique de rentabilité à court terme — comme on la désignerait aujourd'hui — a présidé à des choix de genres.

Les écrivains se comportent ainsi plus souvent qu'on ne l'imagine, quitte à n'être que des météores au firmament des Lettres. Et ce faisant, ils réagissent au temps qui leur manque. « *Time is money* », rappelle Benjamin Franklin ; l'inverse est aussi vrai : l'argent c'est du temps. Le Maupassant des débuts ne pouvait s'offrir le luxe de plancher des mois ou des années sur le même manuscrit, à l'image — devenue archétypale — d'un Flaubert rentier qui s'échina quatre ans et demi sur *Madame Bovary*, à raison de douze heures par jour, afin d'y traquer la moindre imperfection. Aujourd'hui plus que jamais, le monde de l'inspiration est bousculé par le monde de la marchandisation, qui voue un culte à l'actualité, chassant un livre après l'autre sur les tables des librairies.

32. Lettre à Flaubert du 21 août 1878, *Correspondance*, édition établie par Jacques Suffel, tome I, Évreux, Le Cercle du Bibliophile, 1973, p. 170.

33. *Ibid.*

34. Lettre à Flaubert du 13 janvier 1879, *ibid.*, p. 198.

L'espérance de vie commerciale d'un ouvrage ne cesse de se raccourcir, se réduisant comme peau de chagrin pour la littérature générale — un roman a deux mois pour faire ses preuves — quand dans le même temps le chiffre moyen du tirage a chuté — à moins de huit mille exemplaires — à cause d'une offre de plus en plus pléthorique³⁵ et de la baisse du nombre des lecteurs (ceux qui déclarent lire au moins vingt livres par an étaient moitié moins nombreux à la fin de la décennie 2000 qu'au début des années 1970). Nul doute que cette configuration renforce la place et la conviction des écrivains du minuscule à la Philippe Delerm. Internet salue ce triomphe de la brièveté — n'a-t-il pas atomisé la lecture au long cours ? Moins risqués car moins coûteux à produire, les petits formats pullulent. Les livres s'amincissent, leur contenu s'appauvrit. L'immense majorité des auteurs aussi.

La mythologie de la pauvreté

En 1856, le journaliste Charles Colnet publia une *Biographie des auteurs morts de faim*. L'écrivain misérable devient une image d'Épinal : le prince des nuées claudique, ses semelles de vent sont trouées. En plein XIX^e siècle, certains allèguent même que la pauvreté stimule la création, qu'elle est une vertu. Il se développe une mythologie de la pauvreté, dont les racines sont beaucoup plus anciennes...

Le premier écrivain majeur ne fut pas Homère mais Dieu lui-même : l'auteur des Saintes Écritures, qui s'incarna dans le Verbe et créa le grand roman de l'humanité. Son ombre, qu'on le veuille ou non, plane sur tous les petits plumitifs qu'il a engendrés. À tel point que durant la Renaissance anglaise, l'existence même de la poésie était contestée : écrire des poèmes, c'était tenter de rivaliser avec Dieu lui-même et il fallut que Philip Sidney la défendît dans son *Apologie de la poésie* (publiée à titre posthume en 1595). Or Dieu est un auteur qui dédaigne les richesses (*Exode* : 32, 1-35). Son courroux ne s'enflamme-t-il pas lorsqu'Il apprend que les Hébreux, libérés du joug égyptien, ont édifié une idole en or ? Après avoir apaisé Son ire, Moïse redescend du mont Sinaï, où il vient de recevoir les tables du Témoignage — « Ces tables étaient l'œuvre de Dieu, et l'écriture en était celle de Dieu, gravée sur les tables » —, pour corriger son peuple corrompu qu'il voit danser autour du

35. Ce qui, soit dit en passant, est une aberration économique : le secteur des livres est sans doute le seul secteur industriel où l'on produit plus quand la demande baisse. L'impression en amalgame diminuant considérablement le coût de revient d'un ouvrage, on imprime à tout-va, comme en atteste l'inflation des titres. Les éditeurs jouent au poker ou au PMU, pariant sur plusieurs chevaux pour augmenter leurs chances de remporter le gros lot.

Veau d'or. Dans un accès de colère, Moïse fracasse les tables sur un rocher et réduit en poussière l'idole fabriquée par les Hébreux. Puis, se tournant vers l'Éternel : « Pardonne cependant leur péché : sinon, efface-moi du livre que tu as écrit ». Et l'Éternel de lui répondre : « Celui qui a péché contre moi, je l'effacerai de mon livre ». Dieu ne tolère pas que ses personnages vénèrent les biens matériels au détriment des valeurs spirituelles et morales. Matthieu n'affirmera-t-il pas : « Nul ne peut servir deux maîtres. Ou il haïra l'un et aimera l'autre, ou il s'attachera l'un et méprisera l'autre. Vous ne pouvez servir Dieu et l'argent » (Matthieu : 6, 24).

La littérature s'est édifiée sur le socle des mythologies. En Occident, la Bible est la grande source d'inspiration. On comprend dès lors que, pour les écrivains, succédant à l'Écrivain originel, le rapport à l'argent relève d'une mythologie, même s'il convient de distinguer entre catholicisme et protestantisme, qui suivirent deux voies différentes : si l'argent reste lié au Mal dans la religion catholique³⁶, les moines mendiants du Moyen Âge prônant la pauvreté comme moyen de se rapprocher du Christ, il deviendra chez les Protestants la récompense d'une conduite vertueuse et morale, ainsi que l'a bien montré Max Weber (*L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1904-1905). Quand Montesquieu dira : « L'argent est très estimable si on le méprise », Mark Twain dira : « Faites de l'argent et le monde entier s'accordera à vous appeler monsieur ». Cette présentation trop tranchée masque la complexité des réseaux mythologiques, idéologiques et culturels qui infléchissent la posture de l'écrivain par rapport à l'argent ; ainsi le très protestant Jonathan Swift, parvenu à l'état de doyen de sa cathédrale à Dublin, déclarait-il — on croirait lire du Flaubert : « Une pièce de vers dans son cabinet, qu'on ne montre qu'à quelques amis, est comme une vierge convoitée et admirée ; imprimée et publiée, elle n'est plus qu'une fille publique, que tout le monde peut avoir pour un écu »³⁷. Les mythologies se nuancent de leur couleur respective.

L'éthique aristocratique, par exemple, considère l'écriture comme un pur loisir, qui tombe dans la vulgarité bourgeoise s'il rapporte de l'argent ; c'est pourquoi Madame de La Fayette ne signa pas *La Princesse de Clèves* et Lamartine regardait avec condescendance son cadet Victor Hugo — du moins jusqu'à ce que ses dettes l'acculassent à produire de la littérature alimentaire. Le romantisme, lui, valorise le poète maudit et sans le sou ; né avec une cuillère en argent dans la bouche, Percy Shelley se flattait presque d'être poursuivi par les huissiers et Chateaubriand se qualifiait de « prolétaire des lettres ».

36. Jules Michelet signale par exemple que l'Église catholique associait le prêt à intérêt à un péché (*Histoire de France. Louis XIV et le duc de Bourgogne*, tome XIV, édition établie par Viallaneix et Petiter, Paris, Les Équateurs, 2008, p. 251).

37. Cité dans Roger Grenier, *Le Palais des livres*, Paris, Gallimard, 2011, p. 159.

Le bohémianisme invite l'artiste à vivre d'amour et d'eau — ou plutôt de bière — fraîche ; Jules Vallès fit vœu de pauvreté. L'idéologie communiste règle ses comptes avec les possédants ; Aragon comme Sartre crièrent haro sur les bourgeois. Karl Marx s'appuie d'ailleurs sur un fameux vers de Shakespeare, romantique avant l'heure qui, dans *Timon d'Athènes*, s'exprimait ainsi sur l'or : « Allons, métal maudit, putain commune à toute l'humanité, toi qui mets la discorde parmi la foule des nations »³⁸... L'idéologie capitaliste incita Paul-Loup Sulitzer et Gérard de Villiers à ne pas choisir innocemment la marque d'alcool favorite de leur héros : ils honoraient un contrat de publicité ! L'écrivain britannique Bill Fitzhugh se targue d'avoir négocié les occurrences citationnelles des boissons Seagram dans son roman *Cross Dressing* (2000). Dès lors, un esprit tatillon ou taquin pourrait s'interroger à propos d'*À la recherche du temps perdu* : pourquoi y boit-on autant d'eau de Vichy ? Est-ce anodin si les murs y sont passés au Ripolin et si l'hôtel César Ritz y est souvent mentionné ?

De ces voix dissonantes ressort en tout cas une certitude : la société attend de l'écrivain qu'il se positionne par rapport à l'argent. Pourquoi ? Parce que l'écrivain entretient avec l'argent une relation différente du commun des mortels. En quoi consiste cette spécificité ? Entre autres dans le fait que, même crevant de faim, l'écrivain possède un grand luxe : l'activité qu'il exerce le gratifie du fait même qu'il l'exerce. Comme si l'écriture contenait en elle-même sa récompense, alors que d'ordinaire les gens travaillent non pas pour le plaisir de travailler mais pour le bénéfice secondaire qu'ils en retirent, à savoir un salaire³⁹. L'écrivain, lui, s'accomplit dans l'écriture ; ce qui peut aussi servir de prétexte à le rémunérer faiblement. L'éditeur a tout intérêt à entretenir le mythe de l'auto-accomplissement : un auteur devrait déjà se satisfaire de pouvoir écrire et d'être publié, forme de consécration, faudrait-il encore lui acheter ses œuvres à bon prix ? C'est quand il quitte le monde de l'inspiration pour se confronter à celui de la marchandisation que les problèmes commencent...

L'écrivain peut être payé de billevesées ou de limonade, il est au-dessus de la mêlée. Tout au moins est-ce ainsi qu'on se le représente. *À tort*. « Entre eux, les écrivains parlent beaucoup d'argent ! » confirme Douglas Kennedy⁴⁰. Il suffit de participer de l'intérieur à des salons du livre pour se rendre compte que les conversations des auteurs — comme, du reste,

38. Karl Marx, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, Paris, Vrin, 2007.

39. Des études récentes en gestion des ressources humaines révèlent d'ailleurs que le sens de leur travail échappe de plus en plus aux salariés, ce qui est l'une des causes du stress et de la souffrance au travail.

40. *Le Monde des Livres* du 25 mai 2012, *op. cit.*

leurs correspondances⁴¹ — tournent en effet beaucoup autour des à-valoir, des pourcentages, des chiffres des tirages, du succès commercial qu'ils n'ont pas forcément mais dont ils se gonflent à demi-mot, ou qu'ils ont notoirement et dont ils font alors carrément fi. Amusant et subtil jeu de comédien qui ne résiste pas à la vérité du stand, où l'écrivain manifeste une âpreté à vendre, à séduire le chaland, très loin de l'auréole dont il se pare volontiers en d'autres circonstances. N'est-ce d'ailleurs pas ce qui motive au premier chef sa participation à ces salons du livre ? Sans oublier les dîners gastronomiques et l'hébergement en hôtel trois ou quatre étoiles pendant ces week-ends prolongés, tout cela aux frais de la princesse, luxe que la plupart de ces pauvres diables n'oseraient ou ne pourraient s'offrir autrement.

Michaux faisait-il donc preuve de coquetterie quand il refusait de paraître en poche, écrivant à Gallimard : « Je vous confie mon manuscrit. Je vous serais reconnaissant de veiller à ce qu'il ne dépasse pas cinq mille exemplaires »⁴² ? Cette posture de désintéressement, également assumée par Gide, rehausse l'œuvre et son auteur sur l'échelle du symbolique. Écrire s'avère suffisant. Voltaire proclamait bien que « les lettres nourrissent l'âme ». Il pouvait certes facilement le dire, lui qui ayant judicieusement investi ses capitaux, avait amassé une fortune considérable au point de pouvoir prêter aux princes de Prusse — il est sans cesse question d'argent dans ses *Mémoires*, « afin que mon exemple serve ». Il convient de ne pas admettre que le fric puisse être un moteur de l'écriture ; la réputation de l'artiste en pâtirait, même chez les Anglo-Saxons pourtant décomplexés. On ne regarde pas du même œil une œuvre motivée par l'appât du gain et une écriture s'affichant comme désintéressée. Anthony Burgess assurait que la vulgarité en littérature tenait pour beaucoup au fait d'écrire pour de l'argent. Un écrivain américain comme Francis Scott Fitzgerald, qui se renflouait en fourguant des nouvelles aux magazines de papier glacé, fit les frais d'une telle vision des choses.

Le pari du numérique

L'âge numérique changera-t-il quelque chose à l'affaire ? Déjà le nouveau médium abolit les barrières, autorisant l'émergence d'« un monde où tout un

41. « À quoi ça pense, un écrivain ? » se demande l'universitaire Pierre Zaoui. « Quand on lit les correspondances des plus grands, Stendhal, Balzac, Proust, on est servi : ça pense à l'argent (beaucoup), au succès, à la gloire, à l'Académie, à l'accès aux femmes ou aux garçons, bref aux faux biens ordinaires de la vie commune » (*Le Monde* du 11 et 12 juillet 2010).

42. Cité dans *Le Monde* du 7 septembre 2010, *op. cit.*

chacun peut se dire écrivain »⁴³, puisque non seulement il facilite l'autoédition, mais il la confond dans le même support que l'édition professionnelle. En outre, la publication électronique menace les intermédiaires de la chaîne du livre, en particulier libraires et éditeurs, et le piratage des œuvres saborde le régime séculaire du droit d'auteur. Hormis l'inquiétude — comme celle de Graham Swift, qui redoute que la numérisation galopante des romans entraîne une paupérisation tragique de leurs auteurs —, deux tendances se dessinent chez les écrivains.

Première tendance : on devine la possibilité d'un jackpot, dans le sillage du controversé Marc-Édouard Nabe qui, depuis 2010 et *L'Homme qui arrêta d'écrire*, autoédite et commercialise ses romans sur son site internet éponyme, encaissant sept fois plus que s'il recourait à l'édition traditionnelle⁴⁴. Mais Nabe imprime encore ses livres et n'a pas totalement basculé vers le numérique. David Forrest, lui, a fait un carton grâce à un roman sans carton, *En série. Journal d'un tueur*, sur lequel s'est appuyé Amazon pour le lancement en France de sa liseuse Kindle. Outre-Atlantique, c'est Amanda Hocking et John Locke qui sont devenus les fers de lance de l'autoédition électronique, au point de se voir désormais courtiser par des grandes maisons qui les avaient dans un premier temps refusés. Cela décomplexera-t-il les auteurs plus renommés, y compris dans l'Hexagone ? Un collectif d'écrivains, attentifs au développement des tablettes tactiles, se demandait si « de gros vendeurs de livres n'envisageraient pas de se passer d'éditeur, considérant qu'ils n'ont plus besoin de son label. Avec des contrats de distribution qui offrent à l'auteur au moins 65 % (comme Apple) plutôt que d'édition à 10 %, ils pourraient prendre le risque de vendre un peu moins pour gagner beaucoup plus »⁴⁵.

Deuxième tendance à l'œuvre chez les écrivains face aux possibilités offertes par le numérique : on exalte au contraire l'acte gratuit et on plaide pour l'émancipation de la dictature économique de l'imprimé, à l'image du poète Philippe Vasset. « Dans le champ littéraire, le rôle de l'écrivain est avant tout de vendre son livre : il dédicace (aux lecteurs qui l'achètent), il en fait la promotion (sur les médias les plus suivis par les consommateurs) et il gagne des prix (qui distingueront son livre des autres sur les étagères). Délivré de l'objet livre, l'écrivain n'est plus astreint à ces obligations commerciales

43. Hervé Gaymard, *Situation du livre. Évaluation de la loi relative au prix du livre et questions prospectives*, Rapport à la ministre de la Culture et de la Communication, Paris, mars 2009, p. 110. Voir aussi Larizza, *La Querelle des livres*, op. cit., p. 38-43.

44. Ce qui lui vaut le surnom de « Monsieur 70 % » (magazine *Lire*, avril 2010, p. 31).

45. « Lettre ouverte d'un auteur à son éditeur », cosignée par Paul Fournel, Cécile Guibert, Hervé Le Tellier, Gérard Mordillat et Gilles Rozier, *Le Monde* du 2 décembre 2010.

et a enfin la possibilité de produire du gratuit, du non-marchand »⁴⁶. Mais le poète n'a-t-il pas toujours été — trop souvent malgré lui — un expert du non-marchand, le parent pauvre de la littérature ? Et le numérique modifiera-t-il le rapport à l'argent des écrivains, en rejaillissant sur leur création, comme le droit d'auteur et la presse le chamboulèrent un peu avant le milieu du XIX^e siècle ? La mythologie de la pauvreté ne s'érode-t-elle pas à une époque, la nôtre, où l'écriture étant devenue la chose du monde la mieux (et la plus mal) partagée, l'expertise critique étant en berne, le culte de l'argent-roi et de la célébrité-éclair ayant éclipsé le prestige de la culture humaniste, on — c'est-à-dire les médias, les éditeurs, les libraires, le public, et de plus en plus l'école — en vient à considérer la valeur marchande d'un texte pour estimer sa valeur littéraire ou intellectuelle⁴⁷ ? Le succès d'un auteur compterait-il dorénavant parmi les formes de légitimation symbolique de son activité littéraire ? Et quelles conséquences cela aurait-il sur la création ?

L'acteur de l'intime que devient le romancier quand il se met dans la peau de ses personnages, ne peut espérer accéder à l'opulence qu'une fois exhibé en monstre de foire, désigné et montré par le cirque des médias comme l'auteur d'un (potentiel) best-seller. Paradoxe de notre modernité : alors que l'écriture s'épanouit dans le silence et le repli, elle prospère grâce au brouhaha des ondes. Il semble que l'on puisse de moins en moins être un auteur riche et discret. Que l'on puisse de moins en moins avoir du succès tout en restant dans l'ombre. Le jeu médiatique requiert de l'auteur qu'il se mette lui-même en scène sur des plateaux de télévision afin qu'il promeuve sa camelote. Et pour ceux qui n'ont pas accès aux grands médias traditionnels, il reste la puissance de feu des réseaux sociaux : là encore, l'écrivain qui s'y auto-promeut — sur Facebook par exemple — se livre à un exercice d'équilibriste à la limite de la schizophrénie, où il doit renier ce qu'il a été lorsqu'il écrivait, se réfugiant dans son moi profond, exaltant celui-ci dans l'intimité de son inspiration, pour tout à coup le jeter en pâture à la vulgate des internautes. Il est possible que, dans toute l'histoire de la littérature, celle-ci n'ait jamais été autant contredite qu'aujourd'hui.

Certes, on peut être célèbre et savoir écrire. Il y a des livres qui se vendent et qui sont bons. On peut avoir un compte Facebook des plus clinquants et être un vrai écrivain. On peut gagner beaucoup d'argent tout en étant un

46. Philippe Vasset, « Entretien réalisé par Olivia Rosenthal », *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature* n° 160, Paris, Armand Colin/Université Paris-VIII, décembre 2010, p. 32.

47. Je fais notamment allusion à *Indignez-vous !* de Stéphane Hessel (Montpellier, Indigène, 2010), vendu à plus de deux millions d'exemplaires dans l'Hexagone et dont le contenu m'a paru indigent.

grand romancier. Ce n'est malheureusement pas la norme : Bernard Lahire a en effet constaté que les écrivains les plus personnels, ceux qui sont sans concessions et qui en définitive mettent le plus d'art dans leur œuvre, sont les moins susceptibles de pouvoir vivre de leurs efforts. C'est bien dommage pour eux : comme l'a dit Woody Allen, l'argent n'est-il pas toujours préférable à la pauvreté, ne serait-ce que pour des raisons financières ?

Une mythologie du rapport des écrivains à l'argent s'est donc construite au fil des siècles ; c'est cette mythologie que le présent ouvrage explore à travers différents exemples issus des littératures française, italienne, anglaise, irlandaise, américaine, allemande, russe. Des cas célèbres, Goldoni, Jane Austen, Flaubert, Oscar Wilde, Paul Léautaud, Jack London, André Breton, Jean Genet, Jack Kerouac et même le caricatural Paul-Loup Sulitzer, sont soumis à un examen minutieux. Ils voisinent avec des auteurs exhumés de l'oubli : Bonaventure des Périers, Claude-Étienne Le Bauld-de-Nans, Charles Robert Maturin, Jean de La Hire, Otto Flake, non moins emblématiques et révélateurs de la façon dont la relation compliquée à l'argent peut déterminer l'acte créateur, dicter des stratégies d'écriture. Un chapitre sur les romanciers à sensation de l'Angleterre victorienne, un autre sur les plumes soviétiques à la botte du pouvoir communiste, complètent ce panorama qui s'étend de la Renaissance au début du XXI^e siècle.

Les dix-huit spécialistes rassemblés ici — dont les contributions ont été sélectionnées parmi une cinquantaine reçue d'universités françaises et étrangères — braquent le projecteur sur un aspect peu connu de la littérature, et pourtant ô combien crucial. Ce faisant, ils tordent le cou à certains clichés. Ils nous offrent en même temps des tableaux souvent passionnants ou savoureux, parfois cocasses, où tantôt l'écrivain mendie sa pitance, tantôt il tient sa plume d'une main et son porte-monnaie de l'autre.

Strasbourg, mai 2012