



La fabrique d'une notion

Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de « posture »

Propos recueillis par David Martens

Résumé

Comme en témoignent plusieurs parutions récentes, l'actualité et la vigueur de la notion de « posture » l'ont rendue incontournable dans le champ des études sur l'auteur. Ce constat nous a conduits à proposer à Jérôme Meizoz, qui vient de publier *La Fabrique des singularités. Postures II* (Slatkine Érudition, 2011), de tenter une exploration de cette notion sous la forme d'un entretien. Dans le prolongement du récent numéro que la revue en ligne *COntEXTES* a consacré à la notion de posture, et en interaction avec le dossier thématique du présent numéro d'*Interférences littéraires / Littéraire interferenties*, l'objectif de cet entretien est de mettre la notion de posture à l'épreuve d'un dialogue critique et prospectif en l'envisageant sous des angles encore peu explorés jusqu'à présent.

Abstract

As much recent scholarship demonstrates, "posture" can no longer be ignored in the field of author studies. For this reason we have asked Jérôme Meizoz, author of *La Fabrique des singularités. Postures II* (Slatkine Érudition, 2011), to explore this concept with us in an interview. Building upon the January 2011 issue of the online journal *COntEXTES* dedicated to the concept of posture, and in light of the current issue of *Interférences littéraires / Littéraire interferenties*, this interview will subject the concept to critical scrutiny from a variety of fresh perspectives.

Pour citer cet article :

« La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de « posture » », propos recueillis par David MARTENS, dans *Interférences littéraires/Littéraire interferenties*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, pp. 199-212.



Interférences littéraires Literaire Interferenties

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Factultés Universitaires Saint-Louis) – Secrétaire de rédaction
Laurence VAN NUJIS (FWO – KULeuven) – Redactiesecretaris
Elke D'HOKER (KULeuven)
Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Anke GILLEIR (KULeuven)	Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Reine MEYLAERTS (KULeuven)
Ortwin DE GRAEF (KULeuven)	Olivier ODAERT (UCL)
Jan HERMAN (KULeuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Marc VAN VAECK (KULeuven)
Nadia LIE (KULeuven)	Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University)	Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)
Ingo BERENSMeyer (Universität Giessen)	Klaus H. KIEFER (Ludwig-Maximilians-Universität München)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Faith BINCKES (Worcester College, Oxford)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)
Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Franca BRUERA (Università di Torino)	François LECERCLE (Paris IV - Sorbonne)
Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Edoardo COSTADURA (Université de Rennes II)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Jan OOSTERHOLT (Universität Oldenburg)
Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)	Maité SNAUWAERT (Université d'Alberta)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

LA FABRIQUE D'UNE NOTION

Entretien avec Jérôme MEIZOZ au sujet du concept de « posture »

Propos recueillis par David MARTENS

Depuis plusieurs années, Jérôme Meizoz s'est imposé comme l'un des spécialistes de la recherche en littérature menée en français sur l'auctorialité, son fonctionnement et ses enjeux. Ses travaux, notamment *L'Œil sociologue et la littérature* (2004) puis *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur* (2007) ont contribué à imposer dans le champ des études sur l'auteur la notion de posture, qui se situe à la croisée de la sociologie de la littérature et de l'analyse des textes. Comme en témoignent plusieurs parutions récentes, l'actualité et la vigueur de cette notion l'ont rendue incontournable et nous ont conduits à proposer à Jérôme Meizoz, qui vient de publier *La Fabrique des singularités. Postures II*, de tenter une exploration de cette notion sous la forme d'un entretien.

Dans le prolongement du récent numéro que la revue en ligne *CONTEXTES*¹ a consacré à la notion de posture, et en interaction avec le dossier thématique du présent numéro d'*Interférences littéraires*, dirigé par Laurence van Nuijs, et consacré aux interactions et éventuelles interférences entre les postures littéraires et journalistiques, l'objectif de cet entretien est de mettre la notion de posture à l'épreuve d'un dialogue critique et prospectif et, à certains égards, de la « cuisiner » en l'envisageant sous des angles encore peu explorés jusqu'à présent. Il s'agissait, en particulier, d'en éprouver l'efficacité concrète, les éventuelles limites, et, ce faisant, peut-être aussi, d'initier un questionnement quant à de nouvelles pistes de recherche possibles.

*

* *

David Martens – Tu as publié il y a quelques mois un livre intitulé *La Fabrique des singularités. Postures II*. Ce livre prend explicitement la suite de *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, ce qui invite tout naturellement à te poser un certain nombre de questions préliminaires. Tout d'abord, quelle est la nature de la continuité entre ces deux ouvrages concernant le concept qui va nous occuper au cours de cet entretien ? Par ailleurs, qu'apporte de nouveau cet ouvrage par rapport au premier ? Quelles sont, en particulier, les nouvelles questions que le succès récent de la notion de posture t'a amené à envisager et celles que tu as été conduit à traiter à nouveaux frais ? Enfin, bien entendu, à ce stade-ci, envisages-tu déjà un

1. Voir *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 8, « La posture. Genèse, usages et limites d'un concept », s. dir. Denis SAINT-AMAND & David VRYDAGHS, janvier 2011. [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/index4712.html> - plusieurs des questions soulevées dans les articles de ce numéro rencontrent celles posées ici à Jérôme Meizoz.

Postures III et, si oui, quelle en serait l'orientation générale, pour autant que tu en aies déjà une petite idée ?

Jérôme Meizoz – Je te rassure, il ne devrait pas y avoir de *Postures III*, mes recherches ne sont pas encore stipendiées par Hollywood. (Rires). À la sortie de *Postures littéraires* en 2007, a commencé un dialogue intense avec des collègues chercheurs qui trouvaient la notion utile et problématique. Inutile de dire qu'en Suisse, mon livre a eu un écho scientifique modeste, nombre de mes collègues étant de par leur formation (et parfois leurs préjugés) peu intéressés aux questions de poétique sociologique. Par contre, avec Ruth Amossy, nous avons longuement parlé de la distinction entre une « image d'auteur » (notion qu'elle convoque avec succès dans ses travaux) et la posture. Avec Dominique Maingueneau, nous avons débattu de l'intersection entre posture et scénographie langagière, soit une notion linguistique qu'il a placées au cœur de ses analyses. Avec Pascal Brissette, de Montréal, le dialogue a porté sur les stratégies discursives de Rousseau. Philippe Roussin m'a encouragé à développer la réflexion sur la posture de Céline. Les ethnocriticiens de Metz, Jean-Marie Privat et Marie Scara ont mené un entretien avec moi dans la revue *Romantisme* autour de l'approche ethnologique de la littérature². Avec le groupe CONTEXTES de Liège, nous avons eu tout un colloque (mars 2009) sur cette notion, où questions, objections, compléments ont été proposés. Enfin, j'ai continué aussi à soumettre mes travaux à Alain Viala, à l'occasion d'une conférence donnée à Oxford en janvier 2008, parue ensuite en anglais dans un volume de synthèse, *Authorship revisited*³. Ces échanges ont été l'écho prolongé du premier volume et se trouvent consignés dans le second. J'essaie de répondre aux questions et objections, de préciser certaines notions, et de développer des points restés embryonnaires dans le premier volume. Ainsi, un chapitre est une réponse aux questions de Ruth Amossy, un autre prolonge les recherches précédentes sur Céline, deux chapitres abordent à nouveaux frais la posture de Rousseau. Et l'entretien sur la lecture ethnologique de la littérature est également repris dans le volume, qui se présente comme un recueil d'articles parus en revue ou inédits. J'ai aussi abordé un nouveau corpus, avec une enquête autour de la posture de Jules Vallès qui m'a fait découvrir un auteur virtuose. Donc, *La Fabrique des singularités* se présente bien comme la suite d'un chantier en cours. En quatrième partie du livre se trouve une section intitulée « Confrontations » composée de quelques prises de positions sur des questions littéraires. J'avertis le lecteur que j'y parle en citoyen et non en chercheur neutre, comme dans un précédent livre de critiques littéraires, *Confrontations* (Antipodes, 2005).

D. M. – Dans le cadre de cet entretien, je souhaiterais que nous puissions essayer d'éprouver la malléabilité de la notion de posture. En l'occurrence, je songe tout spécialement à une idée qui m'est souvent venue en lisant tes travaux, ainsi que d'autres études ayant recours à cet outil. En l'occurrence, et pour véritablement initier nos échanges, je souhaiterais savoir s'il te paraît possible pour un écrivain de combiner plusieurs postures autrement que sur la longueur d'une carrière littéraire,

2. « Sociocritique, ethnologie et sociologie de la littérature. Entretien avec Jérôme Meizoz », entretien réalisé par Jean-Marie PRIVAT et Marie SCARPA, dans *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 145, t. 3, 2009, pp. 97-110 – cet entretien a été repris dans *La Fabrique des singularités* (2011).

3. *Authorship revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, s. dir. Gillis DORLEIJN, Ralf GRÜTTEMEIER, Liesbeth KORTHALS ALTES, Leuven, Peeters, « Groningen Studies in Cultural Change », 2010.

c'est-à-dire à travers une succession de postures différentes ? Autrement dit, peut-on adopter plusieurs postures simultanées ? Peut-on jouer de postures antagoniques et antithétiques en même temps ? Peu d'exemples me viennent spontanément à l'esprit, hormis si l'on songe au recours au pseudonyme, que tu envisages comme un « indicateur de posture ». Mais, en la matière, tout dépend du type d'usage qui est fait du pseudonyme : si le lecteur ignore qu'un « même » auteur signe de deux noms différents, il est confronté à deux auteurs ; en revanche, s'il a connaissance de la nature particulière des noms utilisés, l'on peut s'interroger sur la stratification et la combinaison des postures attachées à chacune de ses signatures. Cela tendrait-il à indiquer que le fonctionnement de la posture, est sous-tendu par un certain principe d'unicité (ou d'unicité relative, du moins) ? À l'instar des procédures de surveillance et de contrainte auxquelles sont soumises les productions discursives telles que Foucault les a étudiées, la ou les posture(s) est ou sont-elle(s) soumise(s) à ce que l'on pourrait appeler des « seuils tolérance » ?

J. M. – Permits-moi d'abord de dire que ces questions, passionnantes et complexes, sont difficiles pour moi, parce que je ne suis pas un épistémologue de ma propre pratique. Je travaille « par cas » à partir de problèmes que je me pose de manière très concrète, comme un ethnologue. Par exemple : quelle posture d'auteur antérieure à lui un auteur mobilise-t-il pour se présenter dans une situation littéraire publique ? Quel sens a, par exemple, l'excentricité (vestimentaire *et* discursive) d'un Charles-Albert Cingria dans le milieu sérieux de *La Nouvelle Revue Française* ? Pourquoi Jean-Jacques Rousseau fait-il constamment intervenir ses maladies physiques dans la présentation de soi qu'il donne à ses correspondants philosophiques ? Par quel *ethos* rhétorique ce motif du corps malade est-il porté et pour quel public ? C'est ma formation sociologique, je crois, qui me pousse à me poser des questions de « sens pratique » plus que de théorisation. La « posture » des écrivains relève de formes de vie (au sens de Wittgenstein) acquises au cours de leur socialisation littéraire et nous pouvons décrire, à différentes époques, les éléments de ces formes de vie. Leur manière de se présenter au public, leurs conduites physiques, vestimentaires, gestuelles, verbales, tout ce que j'inclus sous le nom de « posture », ne prennent sens que relationnellement aux autres normes et pratiques de leur champ intellectuel.

Sur les fondements épistémologiques du concept de posture, je laisserai donc à d'autres plus compétents le soin de répondre. Ultime chose, quant à cette notion de « posture », très en vogue depuis quelques années, et que j'utilise systématiquement depuis un article sur L.-F. Céline en 2000⁴, dans le sillage des travaux d'Alain Viala puis jusqu'à mon livre *Postures littéraires* (2007) : ma position est celle d'un nominaliste, à savoir que je crois les mots arbitraires par rapport à leur référence à des choses. Je n'essentialise pas les mots, comme le font les réalistes. Je ne cherche pas *dans les mots* des phénomènes qui résident à mon sens *dans les pratiques*. Autrement dit, je ne cherche pas « midi à quatorze heures », comme dit le proverbe. Ce qui rend mes questions presque trop concrètes et triviales pour la recherche littéraire. Autrement dit, pour moi, la notion de posture est moins une notion à interroger comme telle qu'un outil temporairement utile pour agréger un certain nombre de

4. Jérôme MEIZOZ, «Un style franc grossier» : posture et étoffe de Céline », dans *Les Temps modernes*, n^{os} 611-612, décembre 2000-février 2001, pp. 84-109.

phénomènes que la théorie littéraire avait peu ou mal décrits jusqu'ici. Parce que les littéraires étaient obnubilés par des questions de poétique pure ou, à l'autre extrémité du spectre, par des points d'érudition en histoire littéraire. Une fois que cette notion aura épuisé son effet heuristique initial — et là on peut constater qu'elle a eu depuis 2004 au moins un puissant effet agrégatif sur les recherches consacrées à la figure d'auteur, suscitant une forme d'engouement presque dérangeant — elle n'aura plus de raison d'être. Nous aurons d'autres notions, plus efficaces, pour traiter de tels phénomènes, car nous les aurons mieux compris. Science tâtonnante, mais cumulative. Penser une « posture » suppose que l'on articule deux interrogations jusqu'ici posées séparément, que l'on considère la poétique comme sociale de part en part. D'où des questions comme : quel est le lien entre les conduites publiques des écrivains sur la scène littéraire et les techniques énonciatives qu'ils mobilisent ? Pour le dire plus simplement : quel est le lien singulier (pour moi une telle articulation est toujours singulière) entre le style énonciatif de Rousseau et sa position dans la vie intellectuelle d'Ancien Régime ? Quel est le lien entre le discours essayistique de C. F. Ramuz et sa position dans le champ littéraire français de l'entre-deux guerres ? Comment comprendre la fameuse « écriture blanche » d'Annie Ernaux en relation avec une éthique de ses conduites littéraires publiques ? Dans *L'Œil sociologue et la littérature* (2004), j'ai posé la même question à la posture de Michel Houellebecq, en montrant chez lui le recours à des modèles de présentation de soi issus des performances en art contemporain.

Pour répondre enfin à ta première question — mais ce long détour était nécessaire — je dirais que je n'ai pas assez d'études de cas pour comprendre la pluralité de postures simultanées. Mais les postures relevant pour moi de conduites sociales, je peux concevoir la plasticité extrême de celles-ci selon les contextes et donc une pluralité de postures simultanées pour un même auteur. Ajar et Gary, qui sont deux pseudonymes, sont au moment de leur apparition deux « auteurs » distincts dans leurs manifestations. Nous, lecteurs savants de l'après-coup (nous arrivons toujours malheureusement après la bataille, mais c'est là aussi qu'on a une chance d'y voir clair), nous le savons et pouvons poser cette question de l'unicité. À mon sens, penser en termes de posture s'oppose à une conception unitaire ou uniciste de l'acteur social. Je suis goffmanien par conviction, pour moi, parler de « posture » permet d'échapper à la notion essentialisante d'« identité » que je trouve insatisfaisante, même dans ses usages les plus élaborés, chez Nathalie Heinich par exemple. Ainsi, dans les correspondances d'écrivains, on peut avoir accès à plusieurs postures simultanées, selon l'interlocuteur. Un chapitre de *La Fabrique des singularités* (2011) confronte la double signature Destouches/Céline dans la correspondance de cet écrivain. La posture civile et la posture littéraire sont assez distinctes et le style épistolaire lui-même n'est pas unifié ou unique, mais bien variable (dans une certaine mesure). Ce qui est passionnant, ce sont alors les glissements : l'épistolier signe Destouches à ses maîtresses, puis peu à peu il va signer Céline. Même avec ses amis intimes, il sera en posture d'écrivain. À l'inverse, après son procès de 1951, il va se mettre à signer « Destouches » dans des lettres à des collègues du champ littéraire à qui, auparavant, il s'adressait en tant que « Céline ». Il reprend alors une posture civile décidément plus facile à porter que la posture littéraire, le nom de « Céline » étant entaché de l'accusation de collaboration avec l'ennemi. Constatant cela, je ne me demande pas s'il y a une « identité » unifiée là dessous, autrement dit si il y a

un « for intérieur » soustrait au régime de la présentation de soi, donc du jeu des masques. Je pense plutôt que le masque (la *persona*, la posture), loin d'être un simple artifice voire une roublardise, est tout simplement une pré-condition de la présentation publique de soi. Un prérequis à toute activité scénique, dirait Erving Goffman. Il n'y a pas d'acteur sans masque, car c'est l'usage même du masque qui fait l'acteur. De même, il n'y a pas d'auteur sans posture(s), car c'est la présentation publique de soi qui crée l'écrivain pour le public.

D. M. – Dans le détour par lequel tu passes avant de répondre à cette première question, tu évoques le « puissant effet agrégatif » du concept de posture « sur les recherches consacrées à la figure d'auteur », et tu considères que cela « suscit[e] une forme d'engouement presque dérangeant ». Peux-tu nous en dire plus sur ce qui te paraît dérangeant dans cet engouement ?

J. M. – D'abord, je ne peux que me réjouir d'un engouement de pas mal de chercheurs, au Québec et en Belgique, par exemple, pour ce que permet la notion de posture d'auteur. Cela signifie pour moi que les nouvelles recherches sur l'auteur, après une éclipse au temps du structuralisme, disposent désormais de bons outils pour penser l'articulation entre un sujet biographique (une personne civile), un rôle social (un écrivain) et un énonciateur textuel. Cela est dû à la conjonction progressive de recherches d'horizons divers et donc d'un véritable effet interdisciplinaire : notamment, les travaux de Ruth Amossy sur l'*ethos* (2010), ceux de Dominique Maingueneau sur la scénographie (2004) et les miens sur la posture d'auteur ont permis un véritable dialogue, très fécond, entre nos points de vue de chercheurs⁵. Ceci dit, l'engouement peut conduire à un usage tous azimuts de la notion de posture (elle-même coûteuse à distinguer d'un terme du langage courant, par exemple dans le journalisme, « la posture agressive de Sarkozy », etc.) qui risque d'affaiblir ses usages techniques précis. Je pense aussi à la notion de « champ » chez Pierre Bourdieu, qui apparaît à la fin des années 1960. Dès les années 1990, tout le monde se met à voir des « champs » partout et n'importe quel enseignant d'histoire littéraire dit aujourd'hui « le champ littéraire » là où il aurait dit, il y a trente ans, la vie littéraire ou le milieu littéraire. Or, on ne change pas une conception de la pratique littéraire avec un seul mot. Si l'ancienne conception demeure au dessous de termes nouveaux, c'est raté. L'effet heuristique du « champ » ou de la « posture » n'est plein que lorsque toute la conception sous-tendue par la notion est investie dans l'analyse. À cause de ces effets de mode verbale, je crains que le mot « posture » ne serve bientôt à désigner tout et n'importe quoi, c'est à dire, d'un point de vue épistémique, rien.

D. M. – Toujours dans le sens d'une approche, disons « pluralisante » de la posture, penses-tu que l'on puisse utiliser la notion à l'échelle d'un groupe ou d'un mouvement littéraire (romantiques, surréalistes, situationnistes), ce qui, à ma connaissance du moins, n'a guère été tenté jusqu'à présent ? Certes, le concept a été élaboré en première instance afin de désigner des processus de « mise en scène moderne de l'auteur », pour reprendre le sous-titre du premier livre que tu as consa-

5. Voir Jérôme MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, « *Ethos* discursif et image d'auteur », s. dir. Michèle BOKOBZA KAHAN & Ruth AMOSSY, 2009. [En ligne], URL : <http://aad.revues.org/667> - article repris dans *La Fabrique des singularités*.

cré au sujet. Mais, précisément, ne peut-on jusqu'à un certain point envisager le fonctionnement de certains groupes littéraires de façon analogue, dans la mesure où, en tant que ceux-ci sont régis par des principes communs, une autorité y est à l'œuvre qui détermine les modalités de création des auteurs qui en sont les animateurs et, partant, la réception de leur production ? Enfin, et dans le prolongement de ce questionnement, jusqu'à quel point peut-on, dans un groupe, individualiser et/ou singulariser la/les posture(s), et dans quelle mesure les éventuelles procédures de surveillance, de limitation de la labilité posturale, jouent-elles de façon spécifique ?

J. M. – La question est particulièrement pertinente, car elle prolonge mon travail dans une direction timidement abordée jusqu'ici. Quand je me suis mis à étudier les postures d'auteur – celle de Jean-Jacques Rousseau à cet égard est exemplaire – j'ai peu à peu discerné un répertoire historique dans lequel l'écrivain puisait pour se présenter au public, dans ses conduites comme dans ses discours : Rousseau emprunte explicitement à Socrate, Jésus et François d'Assise. Il y a donc, par agrégation ou couches, des répertoires posturaux disponibles et les auteurs les intériorisent au cours de leur socialisation à la vie littéraire. Il me semble que ces répertoires peuvent être collectivement convoqués lorsqu'un ensemble d'auteurs se donne comme groupe, par l'énonciation manifestaire notamment. La publication d'un manifeste et la forte mise en scène des activités collectives (pensons au déroulement très codifié d'une soirée futuriste puis dada) contribuent à poser une norme d'action et d'énonciation, même si elle n'est pas entièrement explicitée. Le plus frappant, ce sont les conduites de vie surréalistes étudiées avec soin par David Vrydaghs⁶. Mais on peut dire de même pour les cénacles romantiques (Anthony Glinoe⁷, Pascal Brissette⁸), le groupe zutiste ou plus tard les futuristes (Henri Béhar) et situationnistes. Le groupe propose une posture : un *ethos* énonciatif prophétique, péremptoire et violent, chez les surréalistes, accompagné de conduites vestimentaires, gestuelles, d'un rapport à l'alcool par exemple. Mais chaque auteur se réapproprie singulièrement ces injonctions (c'est pourquoi je parle de *fabrication des singularités*) et joue en quelque sorte sa propre partition. D'où, à mon sens, les fameuses « excommunications » surréalistes, qui réagissent à une mauvaise interprétation de la norme posturale implicite. L'article de Claire Clivaz sur Paul de Tarse et Galien, dans le récent numéro de *CONTEXTES*⁹, montre que l'on peut poser aux textes antiques et aux groupes dont ils émanent des questions semblables avec profit. Nous sommes là au lieu subtil d'articulation de l'individuel et du social, au cœur de la sociologie. Cette articulation est très complexe, et difficile à décrire, car nous-mêmes ne savons pas démêler ce qui, en nous, relève du collectif et de l'individuel. Tout ce qui est collectif, dans une action, ne l'est qu'une fois passé par un corps singulier, qu'une fois incarné. À l'inverse, tout ce qui est individuel n'accède à la scène sociale que dans les cadres préformés par celle-ci.

6. David VRYDAGHS, « Des cafés aux dancings », dans *CONTEXTES*, n° 6, « Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire », s. dir. Geneviève BOUCHER et Pascal BRISSETTE, septembre 2009. [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/index4412.html>.

7. Anthony GLINOER, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, « Histoire des Idées et Critique littéraire », 2008 et « Sociabilité et temporalité : le cas des cénacles romantiques », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 3, 2010, pp. 547-562.

8. Pascal BRISSETTE, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2005 et « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », dans *CONTEXTES*, « Varia », mai 2008. [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/index1392.html>.

9. Claire CLIVAZ, « Peut-on parler de posture littéraire pour un auteur antique ? », dans *CONTEXTES*, n° 8, *op. cit.* [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/index4722.html>.

D. M. – En somme, l'on pourrait à cet égard parler d'une certaine « latitude posturale », dans le cadre des regroupements d'écrivains ? Dans cet ordre d'idées, l'on pourrait s'interroger – j'en reviens à une certaine forme de contrôle latent des discours et, en l'occurrence, des paramètres posturaux des individus au sein d'un groupe déterminé (mais cette fois plus réduit) – sur le caractère restreint, ou, au contraire, large, de ces latitudes posturales, selon que l'on a affaire à un groupe, une école, un mouvement, etc.

J. M. – Oui, tu as raison, il y a une « latitude posturale » constante, qui s'observe bien dans les réponses des écrivains aux interviews de presse ou dans leur correspondance. Que des normes posturales se mettent en place dans les groupes d'écrivains, par exemple chez les surréalistes, c'est clair. Est-ce pour autant un contrôle au sens de Michel Foucault, une disciplinarisation des corps et des énonciations ? Le champ littéraire est relativement anémique, on n'y accède par aucun diplôme ou statut. L'injonction à la singularité y étant la règle depuis la fin du XVIII^e siècle, la normalisation et le contrôle peuvent s'y exercer par le biais d'institutions de régulation comme l'Académie, mais elles rencontrent sur leur chemin une forte exigence de « distinction » qui peut expliquer la multiplicité des postures actoriales et leur labilité.

D. M. – Au sujet d'un autre type de postures combinant plusieurs instances actoriales, as-tu déjà été amené à envisager – ou connais-tu des études qui l'ont fait – le cas des auteurs qui écrivent à deux, mais signent sous un seul nom, comme Erckmann-Chatrion ou, plus récemment, Boileau-Narcejac ? Comment envisager la configuration posturale impliquée par ce type de procédés, qui a cours, le plus souvent du moins, dans le domaine des productions moins légitimées sur le plan institutionnel, au sein desquelles la médiatisation de l'auteur ne se joue selon les mêmes règles que celles qui régissent la « production restreinte » ? À ton sens, y va-t-il d'une seule et même posture, bien qu'elle soit le fait de deux auteurs ? de deux postures qui se combinent mais en demeurant distinctes, ou encore de deux niveaux de postures : la posture, disons, « commune » aux deux auteurs et leurs deux postures « singulières », la première surplombant les deux autres, dont elle résulte, sans pour autant les faire disparaître et en réduire la spécificité ? J'imagine que plusieurs cas de figure sont envisageables et que, sans doute, chaque « couple » présente des particularités, de sorte qu'une approche vraiment consistante devrait nécessairement en passer par des analyses concrètes de cas de figures.

J. M. – Comme tu le dis, il faudrait des études de cas, mais c'est effectivement une configuration actoriale à la fois peu courante et symptomatique de certaines pratiques, dans ces cas, des romans de grande diffusion. On connaît le doublet nom/pseudonyme activé diachroniquement (Simenon/Sim) ou simultanément (Jacques Laurent/Cecil Saint-Laurent) pour pratiquer deux catégories de récits, l'un artistique et l'autre industriel, sans brouiller les cartes. La signature unique à deux, il me semble, ne manifeste qu'une posture discursive (il n'y a qu'un seul texte, auquel on peut poser la question de l'*ethos*, etc.), et les deux auteurs apparaissent comme couple dans les propos qui les médiatisent. Ils peuvent certes avoir, en tant qu'auteurs singuliers, des conduites littéraires publiques différenciées, mais « Erckmann-

Chatrian » pour un lecteur d'époque, c'est avant tout une entité auctoriale, et non deux personnes.

D. M. – Dans quelle mesure et selon quelles modalités, les postures auctoriales sont-elles le fruit de *négociations* entre plusieurs instances ? L'on conçoit qu'une posture puisse être configurée selon un principe de collaboration, avec des instances comme la critique, le journalisme, le lectorat, etc., bref avec les autres tenants du fonctionnement de l'institution littéraire. Cette collaboration peut être harmonieuse, lorsque la réception d'un écrivain opère sur le mode d'une reproduction des paramètres en fonction desquels il a configuré sa (ou ses) posture(s). Mais qu'en est-il lorsqu'un conflit surgit, autrement dit, par exemple, lorsque la configuration posturale d'un auteur ne « prend » pas, que le public ne reçoit pas un auteur, et par conséquent son œuvre, comme l'entend son créateur ? N'assiste-t-on pas, dès lors, à la coexistence, à propos d'un « même » auteur, de plusieurs postures (ou de plusieurs « versions posturales ») concurrentes ?

J. M. – Tu mets le doigt sur une question que j'ai un peu négligée dans mon travail, sans doute parce que je la pressentais encore trop complexe pour moi. Dans les cas que j'ai étudiés (Rousseau, Vallès, Céline, Annie Ernaux), le modèle fonctionne miraculeusement très bien, et c'est un effet de la présélection de cas plus ou moins consciemment opérée à partir de mes intérêts et connaissances. Ce qui peut donner un sentiment de théorie fonctionnaliste du type : les postures sont spontanément ajustées au public... Or, le fonctionnalisme est sans doute une erreur scolastique qui n'épargne pas la sociologie (par exemple les travaux de N. Luhmann ou avant lui de T. Parsons). Les pratiques sociales ne sont pas ajustées par une nécessité fonctionnelle comme le sont certains processus physiques ou biologiques, mais elles s'avèrent conflictuelles, contradictoires, variées, inattendues, etc. Elles n'ont aucune obligation à l'harmonie. Et Marx disait après Héraclite que sans cette conflictualité des pratiques, il n'y a littéralement pas d'Histoire.

Alors que fait-on des situations où la posture ne « fonctionne » pas, n'est pas acceptée ou reconnue par le public ou les pairs, etc. ? Là encore, je ne peux pas parler par généralités. Il faudrait que j'étudie des cas nouveaux où cela se présente, et je ne doute pas qu'ils existent. Ils sont peut être même la règle, la posture réussie ou fonctionnelle n'étant peut-être qu'une sorte d'idéal-type ou de cas d'école. Voire même une projection simplificatrice de l'analyste sur ses documents. Mais il était nécessaire pour moi de passer par là pour clarifier mes idées sur les postures d'auteur. On pourrait travailler sur des cas où la posture est dénoncée comme telle : ainsi Voltaire accusant Rousseau d'être un « singe de Diogène ». Dans ce très violent conflit entre les deux philosophes qui dura de 1756 à leur mort en 1778, il ne s'agit pas que d'une affaire de caractère ou d'idées divergentes, mais bien d'un conflit postural, lui-même fruit d'une position inverse de chacun dans le champ intellectuel des Lumières et, en deçà, dans l'espace social. Quand Voltaire accuse Rousseau de n'être qu'un pâle imitateur de Diogène, il cherche à décrédibiliser sa posture publique en démasquant, littéralement, le masque qu'emprunte le Genevois. De même les pasteurs neuchâtelois s'irritent de l'identification implicite de Rousseau au Christ dans leurs débats. L'attaque, à l'époque, a porté. Rousseau s'en défend, renchérit, etc.

Voilà, c'est un nouveau champ de recherches à ouvrir : les conditions de félicité ou d'échec d'une posture.

D. M. – L'exemple que tu évoques me paraît particulièrement intéressant, dans la mesure où il permet de relever un élément qui régit probablement ce type de conflits posturaux, et sans doute le fonctionnement des postures en général (littéraires ou non) : le fait qu'une posture n'est jamais définitivement acquise, mais toujours sujette à révision et à ajustements aux circonstances, puisqu'elle se fonde, nécessairement, sur un donné circonstanciel (biographique, etc.) dont le sujet n'a jamais qu'une maîtrise relative. En conséquence, lorsqu'une posture construite par un écrivain n'est pas avalisée par son public (et que, par conséquent, celui-ci dote l'auteur en question d'un autre masque que celui de son choix...), la suite de sa carrière est, nécessairement, déterminée par ce passif, avec lequel il a à composer, dans tous les sens du terme. Le jeu des postures ne s'assimile-t-il dès lors pas, à certains égards, à une partie de poker (menteur ou non...), étant donné la part de donné en fonction de laquelle les postures d'écrivains sont déterminées ? Sauf à concevoir un hétéronyme... qui sera, au demeurant, toujours susceptible d'être découvert, on ne peut jamais se composer une posture *ex nihilo*. Autrement dit, une posture est toujours en instance d'ajustement, et la toile de fond en fonction de quoi elle se constitue est plus ou moins hétérogène, ou compatible avec les desseins des auteurs...

J. M. – Je ne connais pas assez le poker pour filer la métaphore, mais il me semble que le « passif » d'un auteur, le poids des postures qui ont été les siennes auparavant, est capital. Il y a ajustement constant de la posture dans un processus de présentation de soi que la réception modifie en retour, et que l'auteur y réagit, s'y adapte, etc. Parler de posture n'a de sens que dans une perspective interactionnelle, comme celle de Goffman. De même qu'un orateur est fiché d'un « *ethos* préalable » par ses auditeurs (le public sait par expérience quelles sont les caractéristiques de Le Pen ou Sarkozy quand ils parlent ; les imitateurs s'en inspirent, etc.), de même un écrivain peut être connu pour la ou les postures qu'il a adoptées au cours de sa carrière, et ce « passif » pèse sur sa réception présente (je pense à Sollers). À lui ensuite de déjouer cette image préalable (Houellebecq après 16 années de télévision, s'est décidé à sourire à la remise du Goncourt 2010) ou de la reconduire. Comme tu le dis, le choix d'un hétéronyme peut suspendre un instant ce passif, mais cela suppose alors que ce masque supplémentaire échappe aux médias, ce qui fut possible je crois, en partie, pour Pessoa, mais qui aujourd'hui serait vite révélé.

D. M. – Tu envisages la posture d'auteur comme la résultante d'une combinaison entre deux dimensions : l'une, que tu nommes « actionnelle », relève de la mise en scène publique de soi, et est d'ordre extra-textuel ; l'autre procède du discours, des textes, et correspond à ce que Ruth Amossy, et d'autres, nomment *ethos*. Jusqu'à présent, dans la plupart des cas que tu as étudiés, il me semble que ces deux versants s'articulent de façon plutôt homogène. Mais ne pourrait-on pas, à ton avis, envisager des cas (ou des situations) où ces deux paramètres ne feraient pas, si je puis dire, « cause commune » ? Autrement dit, penses-tu qu'il soit possible que, chez certains écrivains, ces deux versants de la posture affichent des disparités, plus ou moins marquées, voire que la dimension actionnelle tende à contredire l'*ethos* éla-

boré par les textes ou, à l'inverse, que l'*ethos* contredise la tonalité générale de la mise en scène publique de l'écrivain ? Cela te paraît-il possible – et, auquel cas, comment rendre compte d'une telle situation ? – ou penses-tu que la posture étant le fruit de la combinaison de l'actionnel et du discursif, quelle que soit la nature de leurs rapports, de tels « écarts » génèrent toujours, en dernière instance, une posture unifiée, fût-elle paradoxale ou peu cohérente, ce manque d'homogénéité – apparente ou non – contribuant alors à la singularité de la posture en question ?

J. M. – N'étant pas fonctionnaliste, je ne crois pas qu'une posture soit cohérente ou homogène par effet d'harmonie préétablie. Au contraire, je perçois cette relation comme pleinement dialectique et historique. Il est vrai que j'ai travaillé sur des « cas » où la cohérence était forte, j'ai souvent axé mon regard sur l'harmonie des deux dimensions. Ce qui m'a sans doute conduit à sous-évaluer les incohérences et disjonctions. La disjonction entre le discours et les conduites littéraires publiques me semble pourtant fréquente, surtout au début des carrières littéraires. À ce moment, l'auteur est peu socialisé aux attentes du champ et personne ne l'a encore renvoyé à la continuité entre ses conduites d'écrivain et l'énonciateur textuel. Il faudrait réunir un corpus des toutes premières apparitions médiatiques des écrivains, pour mesurer ensuite le chemin parcouru entre la première posture publique et celle qui, par la suite, va s'imposer et demeurer dans la mémoire du champ. Ainsi Blaise Cendrars est-il passé entre 1918 et 1925, des conduites du poète d'avant-garde à celles d'un romancier-reporter. Le changement de genre (poésie/roman) appelle une nouvelle posture, à savoir inséparablement une nouvelle énonciation et d'autres manières d'être dans la vie littéraire. On pourrait faire la même analyse pour Jean Giono. Et pour de nombreux écrivains qui, poètes symbolistes à leurs débuts, rejoignent le dadaïsme après 1916.

D. M. – La façon dont tu rends compte de ce qu'est un auteur pendant la période moderne repose sur la distinction entre vie privée et vie publique. À ce sujet, lorsque tu notes que « la posture *décolle* en quelque sorte de l'homme civil » (*Postures littéraires*, 27), je me demande s'il ne pourrait pas être intéressant d'élargir la perspective en tenant compte du système social global dans lequel vit l'écrivain, en tant que personne civile. Je pense au fait que cette personne civile, dans d'autres contextes que celui de l'institution littéraire, est également conduite à adopter des postures (même dans sa vie privée, dès lors qu'elle est également sociale). Peut-on scinder de façon nette ces différents espaces institutionnels dès lors que la personne en question, même dans d'autres contextes que ceux de l'institution littéraire, est connue et reconnue comme un écrivain, et que, par conséquent, rien de ce qui la concerne, en régime moderne, ne saurait être étranger à ce statut, notamment parce que tout ce qui touche à sa vie est susceptible d'être, un jour, rendu public, et détermine ainsi les stratégies que cette personne met en place pour constituer sa posture d'auteur, même en « privé » ?

Significativement, les exemples que tu utilises lorsque tu évoques cette question sont ceux d'écrivains qui publient sous pseudonyme (Houellebecq et Céline). Or, si l'adoption d'un nom de plume paraît exemplifier de façon remarquable le clivage entre l'homme public et l'homme privé, dans la pratique, ces clivages se brouillent à l'occasion : pour un auteur comme Blaise Cendrars, son pseudonyme

est devenu son nom véritable, même dans sa vie privée ; il en va de même, à certains égards, pour Romain Gary, dont le pseudonyme est devenu légalement son nom d'état civil. Sans doute convient-il encore à cet égard de s'intéresser à des pratiques singulières : entre un auteur qui préserve jalousement sa vie privée et, pourquoi pas, cache même à ses proches qu'il est écrivain (grâce à un pseudonyme, par exemple), et un auteur qui mettrait constamment en scène sa vie privée et/ou se comporterait toujours, à tout instant, *en tant qu'écrivain* (c'est-à-dire dans le souci de sa posture), la marge est certes conséquente. Je me demande au final, et pour en finir avec ce (trop) long chapelet de questions, si la façon dont les écrivains en usent avec cette donne – la difficulté d'opérer le partage entre vie privée et vie publique, typique du régime littéraire moderne (et post-moderne...) – ne participe pas, nécessairement, de façon constitutive, de l'élaboration de leur posture.

J. M. – Tu as parfaitement raison, c'est par commodité heuristique que j'ai focalisé mon attention sur les conduites publiques des auteurs, en écartant les autres dimensions constitutives de leurs personnes civiles. Or plusieurs contextes et institutions concourent pour façonner un être social, qui ne se résume pas seulement à son activité d'écrivain. Quant aux usages du nom d'auteur, tes travaux sur la pseudonymie littéraire ont montré désormais les divers usages possibles du dispositif du nom ainsi que leurs conséquences en termes de poétique¹⁰. J'en avais fait, avant de te lire, un usage bien plus schématique. Il faut donc, là encore, affiner la lecture par la prise en compte de ces notions complexes. La question des frontières entre public/privé est centrale à cet égard : depuis le XVIII^e siècle, il y a déplacement constant de ces frontières vers une « publicité » (au sens restreint de *Publizität* chez Habermas) grandissante des écrivains. Une posture d'auteur fait sens dans un certain état de la division du public et du privé. Dans un régime totalitaire (je pense aux dissidents russes demeurés dans leur pays), la posture publique de l'écrivain est absolument codifiée et n'a pas le même sens que dans une société dite ouverte, fondée sur la « publicité » des actes artistiques. Sous la monarchie absolue, qui régit les activités littéraires sur le mode antique du patronage, le cas de figure est encore différent. L'activation d'une posture, encore une fois, est liée à l'ensemble des conditions sociales qui lui préexistent. Ce qui a rendu la posture de Rousseau si singulière et si choquante de son vivant, c'est le déplacement radical du privé vers le public. S'il a usé quelques fois de pseudonymes pour des raisons tactiques et juridiques, Rousseau incarne l'anti-pseudonymie : sa conception de l'identité demeure fixiste et lui-même serait outré qu'on le décrive en termes de « posture ». Il tient absolument à signer de son nom, à assumer son nom et ses connotations (citoyen de Genève, d'origine non aristocratique, dénué d'ancêtres prestigieux, etc.). Tout ce qui relève du « privé » à l'époque, il en fait un objet public, allant jusqu'à demander après décès une autopsie pour prouver au monde qu'il n'avait pas de maladies vénériennes, et donc qu'il était sexuellement « pur », contrairement à ce qu'affirmaient ses ennemis.

D. M. – Dans *Postures littéraires* (pp. 28-29), tu soulèves le problème du rapport entre la constitution d'une posture d'auteur et les textes de fiction, à la suite d'une question qui t'a été adressée par Pascal Brissette. Celle-ci me paraît particulière-

10. David MARTENS, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », 2010.

ment intéressante, complexe à envisager, sans doute, mais aussi particulièrement stimulantes, parce qu'il s'agit de l'une des principales « limites » de la notion de posture telle qu'elle est parfois envisagée. Ainsi, dans leur article introductif au numéro de *CONTEXTES* consacré à la posture (« La posture. Genèse, usages et limites d'un concept »), Denis Saint-Amand et David Vrydaghs considèrent, à ce sujet, « qu'il vaut mieux restreindre le champ d'application du concept de posture aux seuls textes (oraux ou écrits) autobiographiques », avant de concéder certaines exceptions :

[I]l existe au moins deux cas de figure où ces textes peuvent être sollicités par l'interprète. D'abord lorsque l'auteur, dans une intervention qu'il fait en son nom propre, pose un jugement sur ses œuvres de fiction (comme le célèbre « Madame Bovary, c'est moi » de Flaubert). Dans ce cas toutefois, ce n'est pas *Madame Bovary* qui comporte des traits posturaux, mais l'exclamation de Flaubert. Second cas de figure : certains personnages romanesques sont construits de manière à être des doubles de l'auteur, partageant le même prénom, certains pans de sa trajectoire, une idéologie comparable, comme chez Houellebecq ou Céline. Une étude de posture devra tenir compte de ces œuvres, dans le sens où elles brouillent la distinction entre l'auteur et son personnage.¹¹

Pour ma part, je ne partage pas cette approche restrictive du concept et je pense que, en dépit des médiations et des complexités qu'induit nécessairement la fiction – et de la nécessaire prudence que l'analyse de ces textes requiert dans la perspective d'une étude de la posture de leur auteur –, une telle prise en compte est non seulement possible, mais même souhaitable et nécessaire. Une posture ne se constitue en effet, me semble-t-il, qu'en interaction dynamique avec l'ensemble des textes publiés par l'écrivain, en ce compris ses fictions. Dès lors qu'il publie une fiction, un écrivain se présente en effet comme celui qui l'a imaginée, écrite, et rendue publique... et qui la prend en charge, le cas échéant (mais pas toujours), par un discours d'accompagnement. Ces déclarations publiques, de même que la mise en scène sociale de l'auteur (la dimension « actionnelle » de sa posture), ont pour objet notable ces fictions, et ne peuvent être comprises indépendamment d'elles (puisqu'elles constituent un élément déterminant les autres paramètres de la stratégie posturale). Cependant, même sans prises de paroles publiques de l'auteur relatives à ses textes de fiction, ceux-ci me paraissent, nécessairement, contribuer à l'élaboration posturale. À cet égard, l'on peut se demander si la réflexion n'est pas partiellement biaisée par une certaine focalisation sur le rapport entre l'auteur et son ou ses personnages, qui n'est pas le tout de la façon dont les œuvres de fiction contribuent à la constitution d'une posture auctoriale. Tu indiques à propos de cette question difficile une piste possible en évoquant ce que tu nommes « l'empreinte stylistique », le « ton » de l'écrivain. Outre ce paramètre fondamental, je me demande si l'on ne pourrait pas inclure également la poétique des valeurs construite par ces fictions – que le roman soit « à thèse » ou non –, chacune d'entre elles, et leur suite au fil des publications d'un même auteur. L'on pourrait très certainement étoffer cette liste de paramètres à prendre en considération... Où en es-tu toi-même de tes réflexions à ce sujet ? Notamment, est-ce que *La Fabrique des singularités* apporte de nouveaux éléments à ce pan de la réflexion sur les postures d'auteurs et si, tel est le cas, lesquels ?

11. Denis SAINT-AMAND & David VRYDAGHS, « Retours sur la posture », dans *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 8, *op. cit.* [En ligne], URL : <http://contextes.revues.org/index4712.html> - Paragraphe 12.

J. M. – Dans le premier volume de mes recherches sur la posture, je n’ai guère abordé la fiction et m’en suis tenu à pour l’essentiel à des textes autobiographiques. On y trouve toutefois une réflexion sur la tétralogie de Cendrars, à partir de *Bourlinguer* (1948), lue comme une autofiction où le travail postural s’avère intense. La posture du « bourlingueur » s’oppose en tous points, dans le champ littéraire de l’Épuration, aux intellectuels de parti et d’école, sédentaires et parisiens, inféodant au nom de la Résistance de la littérature au politique (Sartre, Aragon). Il y aurait beaucoup à dire sur la manière dont *L’Homme foudroyé* (1946) parle en creux de l’Occupation et tente de « lisser » les ambivalences politiques de l’homme Cendrars à cette époque, en fonction du contexte de réception très idéologique de ces « mémoires qui ne sont pas des mémoires ». Mais c’est une autre histoire, que j’aborde de manière un peu polémique dans mon nouveau livre. Bref. Suite aux suggestions de Pascal Brissette (Montréal), j’ai précisé que, moyennant précautions méthodologiques, il serait intéressant aussi travailler sur des textes de fictions. Mes collègues de *CONTEXTES* sont plus prudents sur la pertinence d’étudier des fictions dans cette perspective, et je peux les comprendre. Dans *La Fabrique des singularités* j’aborde quelques textes à dispositif fictionnel, comme *Mort à crédit* de Céline (1936), *Le Silence de la mer* de Vercors (1942) et la trilogie de Jules Vallès (1881-1886). Je souhaite approfondir cette question par la suite.

D. M. – Tu es toi-même l’auteur d’une œuvre littéraire qui commence à compter un nombre conséquent de titres. Comment concilies-tu cette double vie de chercheur et de créateur, en particulier au regard de la nature de tes recherches académiques ? Tu as bien évidemment compris que ma question – que tu as certainement été amené à te poser, voire qui t’a déjà été posée (publiquement ou non) – était une manière, non dissimulée au demeurant, de conduire le grand spécialiste de l’étude des postures auctoriales que tu es à en livrer quelque peu sur sa propre posture, à l’instar de ce qu’avait fait Jean-Benoît Puech en utilisant ce concept en ta présence, pour son propre compte, lors d’un colloque à l’Université de Louvain-la-Neuve en mai 2010¹².

J. M. – Il m’est un peu pénible de réfléchir à cette question. Quand j’écris des textes « littéraires », je plonge dans une autre dimension avec pour visée d’oublier mes travaux académiques, d’échapper à ma vie de chercheur. Je ne veux pas, par exemple, actualiser mes recherches dans des textes de fiction, comme peut le faire Jean-Benoît Puech. Son travail est fascinant parce qu’il fait littérature des questions issues de sa formation, notamment de ses lectures du dernier Barthes. C’est un jeu savant très instructif et, en plus, irrésistiblement comique. Je crois faire tout à fait autre chose, sans doute de plus « naïf ». Disons que j’essaie de faire des textes, comme *Père et passe* (2008) ou *Fantômes* (2010), qui doivent plus à une intuition des images qu’à une réflexion formelle. Mais c’est déjà le piège de ce qui tourne à un entretien avec écrivain : me voilà en train de te dire que je *fais le naïf*, etc. Par contre, il est clair qu’on peut décrire ma posture, avec une visée descriptive ou ironique, puisqu’elle est inhérente à la prise de parole publique. Ceci est facilité encore par le fait que certains de mes textes charrient du matériel autobiographique explicite. Mais c’est une tâche que je laisse aux autres, afin qu’ils m’apprennent quelque chose

12. Voir Jean-Benoît PUECH, *Par quatre chemins. Entretiens*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « For intérieur », 2011, p. 53 et sq.

sur ce que je suis devenu dans le miroir de l'écriture (si ce « je », sur une telle scène, dispose d'une consistance, d'une unité quelconque).

D. M. – Au terme de cet échange, je m'en voudrais de ne pas t'interroger sur les motivations qui t'ont conduit, dans *Postures* (désormais premier du nom, puisqu'il en est un deuxième), à rendre compte de cette notion à travers un entretien entre deux instances, « le curieux » et « le chercheur » ? Je t'avoue que je n'ai pu m'empêcher de songer à ce dispositif, relativement atypique dans la recherche contemporaine, pendant nos échanges. Pourquoi avoir eu recours à cette forme particulière, mettant en scène deux masques du signataire de l'ouvrage (ce qui est sans doute, maintenant que j'y pense, une façon d'adopter deux postures, sinon simultanées, du moins alternatives...) ?

J. M. – Je n'avais pas envie d'écrire un pesant chapitre théorique et je ressentais le besoin de mettre un tout petit peu d'humour dans la recherche... C'est un clin d'œil à Diderot dont les dialogues sont d'une finesse et d'un humour inégalé. La forme me semblait aussi didactique, avec les questions posées par un « curieux » qui pourrait figurer un public encore peu au fait de ces questions. Et enfin, c'était un goût très personnel : j'aime la discussion, le dialogue, répondre à des questions, etc., tout cela me stimule. Bien plus que la solitude devant la page. On est moins bête quand d'autres désignent nos taches aveugles. Je suis décidément quelqu'un qui ne pense qu'avec l'impulsion des autres, ou d'une relation.