

Faculté de philosophie, arts et lettres

Mécanismes d'exclusion des autrices dans le champ littéraire

Condition littéraire, genres, prix, paratopie

Autrice : Marie Charue
Promoteur : Jean-Louis Tilleuil
Année académique 2019-2020
ROGE2MA/LI

Je remercie tout d'abord mon promoteur, M. Tilleuil, pour avoir cru en mon projet de mémoire dès le début et pour ses conseils.

Je remercie toutes les personnes m'ayant apporté leur aide, de près ou de loin : Capucine, Magali, Tanguy, Caroline, Michael, Richard, Julie, Audrey, Phil, Delphine, Werner.

Merci à mes parents pour leur soutien indéfectible.

Merci à Adèle pour sa présence tout au long de cette année.

Table des matières

Note terminologique	5
Introduction.....	8
1. Une sociologie des autrices : arrière-plan général pour une analyse sociologique d'une activité particulière	11
2. Perspective historique : les femmes en littérature jusqu'au XX ^e siècle	14
2.1. La situation des femmes en littérature au XIX ^e siècle.....	14
2.2. Le tournant du XX ^e siècle	21
2.2.1. Des tentatives d'assimilation aux hommes de lettres... ..	23
2.2.2. ... à la distanciation par « l'écriture-femme »	26
2.2.3. Conclusion.....	31
3. Analyse du champ littéraire au XXI ^e siècle : mécanismes d'exclusion des autrices	33
3.1. Double/triple vie, ou la question de la « chambre à soi ».....	34
3.2. Au croisement entre le <i>genre</i> et le genre	38
3.2.1. Introduction	38
3.2.2. Présentation des données et limites	40
3.2.3. Résultats	41
3.2.4. Analyse des résultats	46
3.3. Le plafond de verre littéraire : la question de la reconnaissance dans les prix nationaux	51
3.3.1. Le passage à la littérature « professionnelle »	51
3.3.2. La question des prix et des institutions littéraires.....	53
3.3.3. Conclusion.....	65
3.4. Identification à la figure de l'Auteur et la paratopie : postures d'autrices	66
Conclusion	73
Bibliographie.....	76
Annexes	84

Note terminologique

Avant le début de ce mémoire, il convient de donner au préalable certaines précisions terminologiques afin d'éviter toute confusion quant aux dénominations ou codes graphiques utilisés.

Premièrement, puisque nous parlons ici de *femmes qui écrivent* (et sont publiées), et que le nom à donner à « une pareille créature », comme l'exprime Christine Planté, ne va pas de soi ; il s'agit de clarifier celui que nous emploierons. Historiquement parlant, le ou les nom(s) donné(s) aux femmes qui écrivent ont été divers : Planté consacre d'ailleurs le premier chapitre de son essai sur « la femme auteur » à cette question¹. Entre « auteurs » et « bas-bleus », en passant par les ironiques « autoresses » et « auteuses », nombreuses de ces appellations ont une connotation négative marquée et marquent un refus de désigner d'un même terme à la fois le statut de femmes et celui d'autrice à proprement parler. En ce qui nous concerne, la dénomination utilisée par Planté, « femme auteur », permettrait dans une certaine mesure d'insister sur notre question de recherche : l'intersection entre la situation de femme et celle d'auteur·trice.

De même que ce mémoire est rédigé en utilisant l'écriture dite « inclusive » telle que prescrite à l'UCLouvain depuis 2015², la forme féminisée « autrice » s'est toutefois naturellement substituée au masculin épïcène « auteur », bien que cette orthographe ne fasse pas toujours consensus³. Pour le reste, un autre terme s'imposera en parallèle : « écrivaine », qui, davantage qu'« autrice », traduira l'aspect « professionnel » et matériel de l'acte d'écrire (ici, de la fiction) et de se faire publier. Lahire⁴, notamment, oppose écrivain à auteur pour effectuer une analyse sociologique de la « condition littéraire ». Nous ferons, par conséquent, une distinction entre les termes d'auteur·trice et d'écrivain·e dans la mesure où le premier désigne une personne *qui se fait éditer* et se conduit comme telle dans l'espace public, et le deuxième une personne *qui écrit* ; chacun fait ainsi respectivement référence à des réalités économiques et symboliques. Auteur·trice, ainsi, se réfère plutôt à des problématiques d'identité, alors que parler d'écrivain·e

¹ PLANTÉ, C., *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, le Seuil, 1989, pp. 21-35.

² *Guide du bon usage du genre dans votre communication*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2015.

³ DEVELEY, A., « "Auteure", "autrice", "écrivaine" : quelle orthographe employer ? », dans *Le Figaro*, 07/03/2018.

JOUGLA, A., « Je réfute les termes 'auteure' ou 'autrice', le vrai féminisme c'est de m'appeler 'auteur' », dans *Le Huffington Post*, 29/08/2017.

⁴ LAHIRE, B., *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, "Textes à l'appui / laboratoire des sciences sociales", 2006, p. 26.

permet de « matérialiser » cette profession : « matérialiser les auteurs en littérature, c'est donc les réinscrire dans ces conditions d'existence sociales et économiques, dans les pratiques littéraires, paralittéraires et extra-littéraires et dans les conditions matérielles et temporelles du travail d'écriture »⁵. Il s'agit de deux facettes d'une même figure, qui renvoient à des traitements symboliques et médiatiques distincts. « Écrivain·e » évoque l'activité concrète, le processus long et souvent solitaire de l'écriture, ainsi que les négociations avec les maisons d'édition ; « auteur·trice », plus générique, réfère plutôt à son rattachement à un positionnement public au sein du champ.

Les deux figures seront mentionnées dans ce mémoire, mais dans des temps et des analyses différentes : nous parlerons d'écrivain·e pour tout ce qui concerne une période de pré-publication, ce qui inclut par exemple l'écriture et la conception, mais aussi le processus de socialisation et d'éducation des jeunes filles qui mènera à la décision de se consacrer à l'activité d'écriture. En revanche, le terme auteur·trice sera utilisé pour évoquer un temps de post-publication, c'est-à-dire tout ce qui concerne les activités extra-littéraires de promotion, la reconnaissance et les éventuels prix littéraires ainsi que leurs conséquences sur la réalité sociale de l'auteur·trice.

En outre, nous parlerons ici de différences et d'inégalités entre les *genres* et non pas entre les sexes, c'est-à-dire la différence biologique entre mâle et femelle. Le *genre*, en sociologie, est entendu comme « l'ensemble des mécanismes, des représentations, des injonctions, des assignations qui font d'individus des hommes et des femmes, avec leur lot de rôles, de places et d'attitudes »⁶. Aujourd'hui, comme l'affirme Marie Duru-Bellat, il est d'une part « politiquement correct de parler non plus de sexe mais de genre »⁷ ; et, d'autre part, le terme *genre* permet de mettre en lumière les comportements et les biais sexistes induits par l'appartenance sexuelle. Plutôt que sur la biologie, l'accent est mis sur les phénomènes structurels de domination masculine symbolique : cela n'en reste pas moins déterminant et contraignant pour les individus. Depuis l'avènement de la troisième vague du féminisme et l'apparition des *gender studies* dans les domaines de sciences sociales anglo-saxons, ce sont ces mécanismes qui sont étudiés et remis en question.

Les inégalités de *genre* que nous étudierons ici sont donc déterminées par la différence de socialisation et de vécu dans une société occidentale définie comme patriarcale : ces disparités

⁵ *Id.*

⁶ DÉTREZ, C., *Quel Genre ?*, Paris, Thierry Magnier Editions, 2015, p. 11.

⁷ DURU-BELLAT, M., *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2017, p.7.

induisent des inégalités qui engendrent et entretiennent la domination des hommes sur les femmes. Aussi, les vécus *genrés* varient d'une société à l'autre et d'une époque à l'autre. Plus d'un demi-siècle après le fameux « on ne naît pas femme, on le devient » de Simone de Beauvoir⁸, l'affirmation reste pertinente dans toute analyse de la condition féminine : malgré l'évolution des situations et des expériences des femmes dans la société, « le tout n'est pas de dire "Je me sens femme", le tout est de comprendre pourquoi et comment on se sent femme »⁹. Il s'agira alors d'évaluer dans quelle mesure cette condition générale « de femme » affecte l'expérience plus particulière de l'autrice dans un champ littéraire donné, quel en est l'impact sur la production et quels mécanismes d'exclusion existent.

Le terme *genre* peut cependant poser un problème de vocabulaire dès lors qu'il est utilisé dans un contexte ayant trait à la littérature ou au monde du livre, dans la mesure où son homographie avec la notion de genre littéraire peut porter à confusion. Aussi, dans le présent mémoire, nous aurons recours à la typographie pour distinguer le *genre* social (homme/femme), en italique, et le genre littéraire, en caractères romains.

⁸ BEAUVOIR (DE), S., *Le deuxième sexe*, Vol. I et II, Paris, Folio essais, 1979, p. 13.

⁹ DÉTREZ, *op. cit.*, p.7.

Introduction

En juin 2019 en France, l'épreuve de français des terminales dans les filières scientifique (S) et économique et social (ES) a fait parler d'elle dans les médias¹⁰ : de nombreux·ses lycéen·ne·s ont réalisé seulement une fois l'épreuve terminée qu'ils et elles s'étaient mépris·es à propos de l'une des auteur·trice·s du corpus de l'examen. Ne connaissant pas au préalable cette autrice, certain·e·s ont en effet cru que la poétesse Andrée Chedid était un homme. Si cet incident a suscité certaines réactions de mépris de la part de personnes blâmant l'inculture des élèves, beaucoup d'articles l'ont traité avec humour, notamment en partageant les réactions dépitées des élèves concerné·e·s¹¹. Il n'existe pas à ce jour de données quantitatives mesurant l'ampleur de ce quiproquo, et ses répercussions sont restées limitées à des plaisanteries. Cependant, au-delà de la simple méconnaissance de l'autrice de la part des élèves, l'anecdote soulève une question importante quant à la représentation populaire de la figure de l'auteur·trice. Pourquoi, dans l'imaginaire de ces personnes, un·e auteur·trice faisant l'objet d'une épreuve de baccalauréat est *a priori* un homme, et ce, malgré un prénom visiblement féminin ?

Le cas du baccalauréat 2019 n'est qu'une anecdote dont il serait difficile de tirer des conclusions, puisqu'elle n'est pas indépendante de facteurs extérieurs au champ littéraire ; peut-être les élèves, dans des conditions moins stressantes, auraient-ils et elles accordé une plus grande attention au prénom de la poétesse. Pourtant, ces lycéen·ne·s n'échappent pas à une certaine représentation sociétale de la figure auctorale qui veut que l'auteur, *a fortiori* étudié au bac¹², si l'on ne précise pas son *genre*, soit un homme.

L'invisibilisation et l'exclusion des femmes en tant qu'autrices n'est pas un sujet inédit, puisqu'il repose sur des siècles d'histoire littéraire. C'est d'ailleurs cette perspective historique qui est souvent traitée quand le rejet des femmes en littérature est abordé : les travaux de Christine Planté et de Martine Reid, notamment, revisitent l'histoire littéraire en y réintroduisant la place des femmes. On trouve dans de telles démarches une volonté de rendre justice à des autrices dont les apports à la littérature ont été déniés par le passé. Dans la petite édition belge, cette logique de réhabilitation se retrouve également, par exemple, dans le projet

¹⁰ « Bac français 2019 : ces lycéens catastrophés d'apprendre qu'Andrée Chedid est une femme à la sortie de l'épreuve », dans *Le Huffington Post*, 18/06/2019.

¹¹ « Stupéfaits, des lycéens apprennent en sortant du bac français qu'Andrée Chedid était...une femme », dans *Le Figaro Étudiant*, 18/06/2019.

¹² MAUDET, E., « Les femmes de lettres, ces grandes oubliées des programmes », dans *Libération*, 24/04/2015.

de la maison d'édition Névrosée, qui propose de « rééditer des femmes de lettres belges oubliées ou méconnues »¹³. De façon similaire, la réintroduction du terme « autrice », supprimé des dictionnaires au XVII^e siècle¹⁴, s'inscrit dans ce mouvement : il s'agit, au moins en partie, de réparer un passé vécu comme une injustice.

Cependant, en ce qui concerne les considérations des problématiques contemporaines à propos des femmes dans le champ littéraire, les études sont moins nombreuses. La question de leur position minoritaire dans les grands prix littéraires français est un sujet récurrent dans la presse, mais son évocation reste souvent sans grandes conséquences. Peu d'études proposent d'analyser les mécanismes sociétaux pesant sur les autrices de façon systématique, et, quand les auteur·trice·s font l'objet d'analyses sociologiques, le *genre* reste un facteur parmi d'autres, peu ou pas traité en tant que tel. Les recherches notables de Pierre Bourdieu, de Bernard Lahire, ou encore de Jérôme Meizoz, par exemple, qui sont des travaux considérables pour l'analyse des figures d'écrivains ou d'auteur·trice·s, ne font qu'effleurer les problématiques liées spécifiquement aux femmes qui écrivent – à raison, puisque leurs analyses ont une perspective globalisante. S'il est généralement admis que les autrices ont subi des discriminations dans le monde des lettres par le passé, le problème semble réglé en ce début de XXI^e siècle, dans la mesure où les femmes ne font pas l'objet de sélection à l'entrée du champ littéraire et sont d'ailleurs presque aussi nombreuses que les hommes à être publiées, comme nous le verrons dans le chapitre 3.

Existe-t-il cependant encore aujourd'hui des mécanismes inhérents au champ littéraire désavantageant les autrices ? Une étude menée par la sociologue Dana Beth Weinberg et le mathématicien Adam Kapelner du Queens College, et se basant sur de plus de deux millions de titres publiés entre 2002 et 2012 en Amérique du Nord, suggère que c'est effectivement le cas dans le monde littéraire anglo-saxon¹⁵. Leurs travaux ont révélé que les femmes étaient en moyenne payées 45 % de moins que leurs homologues masculins : les principales raisons mises en lumière étaient, d'une part, la difficulté de négociation d'un contrat dans les maisons d'édition, et, d'autre part, les disparités de représentation des hommes et des femmes dans les différents genres littéraires, certains genres rapportant davantage que d'autres.

¹³ Site internet de la maison d'édition Névrosée, en ligne.

¹⁴ LORENZO, S., « Autrice, le féminin qui gênait tant l'Académie française est tout sauf un néologisme », dans *Le Huffington Post*, 28/02/2019.

¹⁵ FLOOD, A., « Books by women priced 45 % lower, study finds », dans *The Guardian*, 01/05/2018.

La recherche menée en Amérique du Nord soulève des questions par rapport à la situation dans le champ littéraire francophone. Si ce mémoire n'a pas l'ambition de réaliser une étude de l'ampleur de celle du Queens College, il se veut une analyse globale des mécanismes du champ ayant une influence structurelle sur l'implication des femmes en tant qu'autrices. Nous rendrons compte, dans un premier temps, de la situation des autrices aux XIX^e et XX^e siècles, ce qui permettra de poser les bases des luttes de pouvoir passées, des structures d'exclusion du champ et des différentes stratégies menées par les femmes pour y être intégrées. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur l'état du champ littéraire tel qu'il est aujourd'hui et dans quelle mesure les femmes qui écrivent y restent désavantagées. Cette analyse se déclinera en plusieurs points. Premièrement, en reprenant le concept de « double vie », inhérente à la condition d'écrivain·e selon Bernard Lahire, nous postulons l'existence d'une « triple vie » pour les femmes lors de l'étape d'écriture. Deuxièmement, nous examinerons les disparités dans la répartition des hommes et des femmes dans les différents genres littéraires à partir d'une étude statistique des publications référencées en 2018 dans le magazine *Livres Hebdo*. Troisièmement, nous approfondirons la question de la reconnaissance des autrices, dans le passage à l'écriture « professionnelle » et dans leur inclusion dans différents types de prix littéraires, en explorant les difficultés liées à la présence d'un « plafond de verre » littéraire. Enfin, nous développerons les concepts de posture d'auteur·trice et de paratopie afin de déterminer dans quelle mesure ceux-ci sont influencés par le *genre* des auteur·trice·s.

1. Une sociologie des autrices : arrière-plan général pour une analyse sociologique d'une activité particulière

La société perçoit traditionnellement la figure de « l'Auteur » littéraire comme celle d'un·e créateur·trice créé·e, comme une personne en dehors et au-dessus de toute réalité sociale. Cette figure se veut hors du temps et des préoccupations de la masse populaire ; mi-dieu, mi-Homme, n'étant déterminée que par son talent. Ainsi, l'image qui lui est rattachée est souvent traitée sans considération pour les conditions matérielles et sociales qui concernent l'écrivain·e¹⁶.

Pour cette raison, une approche sociologique du fait littéraire et de l'industrie du livre ne va pas de soi. Pourtant, depuis le XX^e siècle, des sociologues et théoricien·ne·s se sont employé·e·s à analyser le monde des lettres, ce que Pierre Bourdieu appellera le « champ littéraire », en tant que fait social. Gisèle Sapiro, notamment, définit l'approche sociologique de la littérature comme « l'étude des médiations entre les œuvres et les conditions sociales de leur production »¹⁷. La pensée d'Howard Becker, par ailleurs, influence énormément une telle étude du « monde » littéraire. Celui-ci considère en effet que l'œuvre d'art résulte moins de la création d'un·e génie éclairé·e que d'une « activité collective »¹⁸ à laquelle participe l'ensemble des acteurs qui en influencent la conception, la mise en circulation et la réception. De même, la création littéraire et le succès des auteur·trice·s seront considérés non pas comme le seul fruit du talent de quelques esprits exceptionnels ou le fruit du hasard, mais comme une réalité conditionnée par cette « chaîne de coopération »¹⁹ incluant les éditeurs·trices, les *designers*, les imprimeurs, les libraires, ou encore les médias et les lecteur·trices.

Les concepts de champ et d'*habitus* de Pierre Bourdieu sont également un apport essentiel à la constitution d'un arrière-plan théorique pour toute analyse sociologique de ce milieu, et plus précisément celle de la place des femmes dans l'univers littéraire. Il s'agira alors de définir les limites du champ de la littérature, les luttes internes qui s'y jouent et les *habitus* des individus qui le composent. La structure des interactions qui en découlent et la place respective de ses différent·e·s acteur·trice·s constituent donc le champ, dans lequel interviennent des enjeux d'acquisition et d'accumulation de capitaux culturel, économique, social et, surtout,

¹⁶ LAHIRE, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ SAPIRO, G., *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014, p. 8.

¹⁸ BECKER, H., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 49.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

symbolique. Ainsi, dans le champ, il est possible de définir « un ensemble de contraintes probables qui sont la condition et la contrepartie d'un ensemble fini d'*usages possibles* »²⁰.

« Les probabilités objectives de profit économique ou symbolique associées aux différents "choix" ne peuvent être appréhendées qu'au travers des schèmes de perception et d'appréciation spécifiques qui reproduisent dans leur logique propre les divisions fondamentales de l'espace des positions (par exemple art "pur"/art "commercial", "bohème"/"bourgeois", "rive gauche"/"rive droite", etc.) : par exemple les genres, ensemble de conventions et de présuppositions pour la plupart tacites et tacitement admises dans le champ, qui structurent la conception et la perception des œuvres correspondantes, définissent aussi des positions qui peuvent apparaître aux différents agents comme acceptables ou inacceptables, attirantes ou repoussantes, c'est-à-dire soit comme des "lieux naturels" qui sollicitent ou appellent (dans la logique de la vocation) soit comme des postes impossibles, inaccessibles, ou refusés [...]. »²¹

En outre, en considérant que chaque individu membre du champ est déterminé par « l'espace des possibles » qui lui est accordé, ce mémoire a pour but de déterminer l'influence du *genre* des auteur·trice·s sur leur capacité à évoluer dans ce champ, et particulièrement en ce qui concerne la violence symbolique qui en découle. Phénomènes complexes et difficilement quantifiables, les circonstances de réussite littéraire ou d'auto-identification à la profession d'écrivain·e demandent par ailleurs une compréhension complète et structurelle du champ littéraire et de ses règles objectivées et incorporées²². Un univers social où il n'existe pas de droit d'entrée formel reste en effet le lieu de luttes de pouvoir et de violence symbolique : il s'agit donc d'« aborde[r] le monde des lettres comme un univers spécifique ayant ses logiques propres »²³, mais qui est aussi influencé, même si de façon indirecte, par le contexte social extérieur à ce champ.

En cela, Bernard Lahire a posé de solides bases pour toute analyse sociologique des auteur·trice·s et écrivain·e·s : il se donne en effet pour mission de « matérialiser les écrivains »²⁴ en réaction à la figure de l'auteur en tant que génie « désincarné »²⁵. Il se propose, dans *La condition littéraire, la double vie des écrivains*, d'analyser les conditions de vie concrètes des écrivain·e·s, en particulier l'impact sur la vie des écrivain·e·s de la nécessité de

²⁰ BOURDIEU, P., « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 36.

²¹ *Ibid.*, p. 37.

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ SAPIRO, *op. cit.*, p. 23.

²⁴ LAHIRE, *op.cit.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*

cumuler l'activité littéraire avec une autre profession plus rémunératrice, l'intégration de ces individus dans le champ, et la perception qu'ils et elles ont d'eux-mêmes et d'elles-mêmes. Cette étude ouvre la porte à la nôtre comme à une multitude de possibilités quant aux nouvelles analyses concernant le métier d'écrivain·e. Loin d'avoir la prétention de compléter cette analyse, nous aurons l'occasion de la réexaminer sous le biais du *genre*.

De cette façon, ce mémoire est soutenu par des dizaines d'années de recherche sur le traitement de la figure auctoriale et des conditions de vie sociétales qui lui sont attachées. Une perspective historique de l'inclusion ou de l'exclusion des femmes dans le champ, la sociologie du livre et la sociologie de la littérature, ainsi que leurs interactions et influences mutuelles, seront des domaines clés de cette étude.

2. Perspective historique : les femmes en littérature jusqu'au XX^e siècle

2.1. La situation des femmes en littérature au XIX^e siècle

« Quand le bas-bleuisme, qui est la révolution en littérature, car le bas-bleu est pour la femme ce qu'est pour l'homme le bonnet rouge ; quand le bas-bleuisme qui a commencé par être grotesque, mais qui devint sérieux, touchera à son triomphe définitif, qui est prochain et que je prévois avec un mépris joyeux, pourquoi ne mettrait-on pas Mme Daniel Stern aux Sciences morales et politiques ? »

Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Bas-Bleus*, 1878

La figure auctoriale telle qu'on la conçoit aujourd'hui est largement déterminée par son histoire, notamment les connotations qu'elle acquiert dans le courant du XIX^e siècle. Il s'agit d'une période charnière, où le rôle social de l'auteur romantique en tant qu'intellectuel s'installe et devient dominant (Paul Bénichou parlera du « sacre de l'écrivain »). C'est à cette époque que l'autonomisation des champs littéraire et éditorial s'effectue, instaurant ainsi les valeurs de l'art « pur » détaché de sa dimension économique en opposition à la littérature « bourgeoise » et « industrielle ». L'établissement des femmes en tant que figures d'autrices sera donc fortement influencé par cette échelle de valeurs qui s'implante au cours du siècle.

Historiquement parlant, si dans une certaine mesure les femmes ont toujours été présentes dans le champ littéraire, elles étaient souvent des figures exceptionnelles par leur statut social privilégié ou par leur capital économique. C'est au XIX^e siècle, alors que la figure de l'auteur se charge d'une connotation symbolique forte, que l'exclusion des femmes devient plus marquée. On peut notamment citer des exemples de publications dénigrant directement les autrices : *Les Français peints par eux-mêmes* de Jules Janin (1833), *Physiologie du bas-bleu* de Frédéric Soulié (1840) ou encore le chapitre « Les bas-bleus » dans *Les œuvres et les hommes* de Jules Barbey d'Aurevilly (1860) ; tous déprécient les femmes qui écrivent précisément *parce qu'elles écrivent*. On observe à l'époque une tendance forte, quand ces femmes ne sont pas attaquées frontalement par leurs pairs, à les omettre des ouvrages d'histoire littéraire ou à les y reléguer dans un chapitre anecdotique. Cela instaure un clivage clair entre les autrices et le « reste des auteurs », donc masculins et nécessairement considérés comme la norme. Il s'agit d'un procédé que l'on retrouve notamment chez Sainte-Beuve dans ses *Portraits de femmes* (1844).

La figure de l'auteur romantique telle qu'elle s'impose au XIX^e siècle s'exprime traditionnellement par une image masculine, virile, qui s'érige en figure littéraire universelle²⁶. À l'inverse, les femmes sont rarement perçues comme universelles : elles sont vues comme des individus fondamentalement relégués dans une figure d'altérité²⁷, à qui l'absolu et la capacité d'abstraction échappent. Il émerge en parallèle une vision romantique de la création artistique qui veut que la littérature émane de l'instinct de l'auteur comme génie éclairé, et qui privilégie nettement les hommes, considérés comme les détenteurs de la pensée abstraite depuis le XVII^e siècle²⁸. L'accès aux lettres grâce à l'éducation, ce qui les amène de façon plus aisée à l'écriture, devient rapidement pour les hommes une particularité perçue comme naturelle. De cette manière, lorsque les femmes empiètent sur ce domaine considéré comme un bastion masculin, elles sont vues comme étrangères à ces compétences, comme essayant de se rapprocher d'un canon inatteignable puisque constitué par les hommes. Quelle que soit leur attitude ou leur œuvre, l'enjeu pour elles est « de ressembler, ou pas, d'être assimilée[s], ou pas, au masculin, par l'exercice d'une activité qui [leur] est réservée »²⁹.

Dès la première moitié du XIX^e siècle, les femmes sont de plus en plus nombreuses à s'essayer à l'écriture. Cela coïncide avec deux phénomènes significatifs pour la constitution du champ littéraire et qui sont pourtant, à l'époque, « perçus comme des signes de [sa] dégradation »³⁰ : l'essor de la forme romanesque, d'une part, et d'autre part, l'apparition de la menace de la « littérature industrielle », liée à l'essor de la presse et du roman-feuilleton, mais aussi à la massification du marché du livre. Ces femmes qui écrivent, bientôt nommées « bas-bleus » d'après un emprunt à l'anglais, sont tout de suite assimilées à cette littérature « de masse » et de moindre prestige ; en outre, elles transgressent d'emblée les frontières de *genre* par leur prétention à la publication.

« Les Bas-bleus (*Blue Stockings*), ainsi nommés, à Londres, du temps de Pope, pour dire des femmes qui, de préoccupation intellectuelle, en étaient arrivées à ne plus faire leur toilette et qui portaient des bas comme tous les cuistres d'Angleterre, sont restés imperturbablement ce qu'ils étaient, du temps de Pope. La première punition de ces jalouses du génie des hommes a été de perdre le leur, – le génie de la mise, cette poésie d'elles-mêmes, dont elles sont tout ensemble le poème et

²⁶ SLAMA, B., « De la "littérature féminine" à "l'écriture-femme" : différence et institution », dans *Littérature*, n°44, *L'institution littéraire II*, 1981, pp. 51-71.

²⁷ Ce phénomène est d'ailleurs plus large que le champ littéraire et concerne la société patriarcale dans son ensemble ; il s'agit du postulat principal de Simone de Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, *op. cit.*

²⁸ REID, M. (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Belin, 2011, p. 40.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ PLANTÉ, *op. cit.*, p. 58.

le poète. La seconde a été de n'avoir plus le moindre droit aux ménagements respectueux qu'on doit à la femme... »³¹

La perception des « bas-bleus » est fortement associée à une image citadine ; supposément aussitôt reconnaissables *dans la rue*³², ces femmes transgressent les normes prescrites par leur *genre* par le fait que, en ayant la prétention de publier leurs ouvrages, elles deviennent *publiques*. En cela, elles sortent de la sphère domestique à laquelle la société les contraint, négligent leurs devoirs envers leur entourage (particulièrement masculin), et ainsi perdent leurs qualités de femmes respectables, voire, tout simplement, leur valeur de femmes. La conviction selon laquelle l'activité d'écriture est incompatible avec les rôles assignés aux femmes, notamment les valeurs de réserve et d'appartenance à la sphère domestique, est prédominante : en cela, celles qui écrivent ne sont plus réellement ni filles, ni épouses, ni mères, et perturbent l'ordre social. Elles sont donc volontiers qualifiées de « monstres », d'« hommasses », de « putains », ou encore de « singes »³³ : être *femmes* et *publiques* les rapproche immanquablement du déshonneur réservé aux prostituées et aux actrices³⁴.

Ces aprioris envers les autrices sont par ailleurs renforcés par une considération des femmes comme des muses littéraires, censées inspirer les hommes à la création, mais jamais créatrices elles-mêmes. Cette vision s'applique à l'art dans son ensemble, comme le souligne Mireille Dottin-Orsini : « la femme *est* dans l'art, mais sous la forme d'effigie peinte par le désir de l'homme : représentée dans le tableau, mais jamais à l'origine du tableau, autrement dit *sérieusement* peindre. »³⁵ Cela atteste une conception de « la » femme en tant *créature*, par opposition à l'homme *créateur*³⁶ ; elle est érigée au rang d'être inspirant à l'origine de l'art, mais également limitée à cette passivité puisqu'elle *ne peut être que représentation*. Les femmes qui écrivent, ces « bas-bleus », outrepassent de cette façon à la fois le rôle qui leur est imposé dans la société (en tant que mères et épouses) et leur place assignée dans l'art.

Il est par ailleurs intéressant de noter que le terme « bas-bleu » est masculin et met en exergue la négation de la féminité de celles qui écrivent. Si le mot garde un sens neutre jusqu'au début

³¹ BARBEY D'AUREVILLY, J., *Les bas-bleus*, V. Palmé / G. Lebrocq, 1878, p. xii.

³² REID, *op. cit.*, p. 51.

³³ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁴ C'est notamment ainsi que Jules Barbey d'Aureville distingue les bas-bleus des précieuses du siècle d'avant. Ces dernières, bien que d'un potentiel risible, restent à leur place, dans les salons. En cela, elles restent des femmes, et « leurs bas restèrent toujours de soie, blanche ou rose » (*Les bas-bleus, op.cit.*).

³⁵ DOTTIN-ORSINI, M., *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 28.

³⁶ DÉTREZ, C., « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », dans *Idées économiques et sociales*, n° 186, 2016, p. 25.

du XIX^e siècle, il prend une connotation ouvertement péjorative après la Monarchie de Juillet (1848). L'attitude des femmes gratifiées de ce qualificatif est d'emblée perçue comme subversive et constituant une menace pour l'ordre établi : il est d'ailleurs significatif que leur littérature soit appréhendée « comme une forme de maternité ratée, viciée, rivale, nécessairement malheureuse, de la maternité véritable »³⁷.

Cependant, en même temps que leur féminité est niée dès lors que les autrices du XIX^e siècle décident de publier leurs écrits, les qualités de leurs œuvres seront largement assimilées aux stéréotypes de *genre* de l'époque. Il s'agit d'un phénomène assez paradoxal : en même temps que les propriétés communément attribuées aux femmes semblent incompatibles avec l'activité d'écriture, ce sont ces mêmes caractéristiques qui sont recherchées chez les autrices et qui servent de prisme pour les juger ainsi que leurs productions, et ce, même positivement. Charles-Augustin Sainte-Beuve, dans ses *Portraits de femmes*, met régulièrement la critique littéraire de côté pour se contenter de dresser des portraits des femmes de lettres, dont il décrit l'apparence et la grâce ou dont il raconte la vie selon une suite d'anecdotes plus ou moins cocasses. Selon les termes de Martine Reid, « [Sainte-Beuve] semble apprécier particulièrement les natures "sensibles", de préférence frappées par le malheur [...]. Les adjectifs "délicat", "pur", "exquis", "charmant", "naturel", "brillant" scandent les propos, ainsi que "chaste", qualité suprême »³⁸.

Le même mécanisme de biais de *genre* s'observe par ailleurs au niveau de l'évaluation de la forme des écrits des femmes : on les associe notamment aux styles lyriques et à l'expression des sentiments, ou encore à des formes liées à l'expression orale, particulièrement le roman à ses débuts. Globalement, les formes qui leur sont assignées sont considérées comme populaires, spontanées, loin de l'esprit d'analyse, de l'intelligence ou du travail stylistique et formel que l'on attribue aux productions de leurs contemporains masculins³⁹. Ces représentations des autrices au XIX^e siècle restent d'ailleurs profondément ancrées dans la vision qu'en aura le XX^e siècle, même si des études plus contemporaines (Planté, 1989 ; Reid, 2010) nuancent l'importance de la présence féminine parmi ces genres. En 1929, Woolf partagera cette conviction qui veut que le roman soit un genre plus naturel, plus « malléable » car peu codifié⁴⁰,

³⁷ REID, *op. cit.*, p. 57.

³⁸ *Ibid.*, p. 70.

³⁹ *Ibid.* p. 90.

⁴⁰ LLOZE, E., « Éléments de réflexion sur la question du genre dans la poésie moderne et contemporaine », dans NAUDIER, D. et ROLLET, B. (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 78.

sans travail de la forme, et donc plus facilement adopté par des femmes⁴¹ qui ont un accès restreint au monde des lettres. Par ailleurs, même lorsqu'elles rencontrent un certain succès ou lorsque la qualité de leurs écrits est admise, leurs ouvrages restent dévalués, puisqu'ils ne sont perçus que comme des manifestations « naturelles » de leurs pensées. On peut citer à ce propos l'*Histoire de la littérature féminine en France*, témoin de la postérité de tels stéréotypes en 1929 :

« Les femmes n'ont pleinement réussi que dans la correspondance qui n'est qu'une conversation à distance, la poésie lyrique et le roman-confession, qui ne sont qu'un épanchement du cœur. [...] Les seules dont les œuvres présentent une composition ou un style remarquable sont celles qui furent guidées par des hommes. »⁴²

Ainsi, quand les femmes montrent un certain talent pour la poésie lyrique, par exemple, cela n'est pas considéré comme résultant de compétences littéraires à proprement parler, mais de l'expression de leur « nature » : elles ne semblent donc pas mériter, à ce titre, une reconnaissance égale à celle des hommes. De même, on leur attribue des genres associés à l'oralité, qui ne sont « que » des transcriptions de la parole, dont elles sont considérées comme maîtresses, et qui ne demandent, selon les valeurs du siècle, pas ou peu de travail de la forme, et donc pas de réel talent littéraire. C'est le cas notamment de l'épistolaire, qui importe une forme moins noble de l'écrit dans le littéraire, ou, plus généralement, du roman.

Le roman a été largement attribué aux femmes qu'on croit détentrices d'une « imagination romanesque » particulièrement développée, et cette association d'idées culmine au XIX^e siècle. Martine Reid, dans son ouvrage *Des femmes en littérature*, dissocie la contribution effective des femmes aux différents genres littéraires des discours à ce sujet qui ont été produits à travers les siècles, et qui ont contribué à renforcer ce préjugé. Il est ainsi possible d'en retrouver les origines au XVII^e siècle, durant lequel les femmes ont participé à l'émergence de la mode des romans en tant que lectrices puis en tant qu'autrices : « les dispositions "naturelles" des femmes, alliées à leur faible niveau d'instruction, leur ont-elles fait aimer les histoires d'amour, dont elles ont imposé la mode avant d'en écrire à leur tour »⁴³. Cette forme versatile et extrêmement populaire a rapidement été adoptée par les hommes, et le lien entre autrices et roman s'estompe dès la fin du siècle. À partir de cette époque, les autrices seront moins mentionnées, mais on

⁴¹ La différence de la pensée de Woolf sera bien sûr qu'elle ne considérera pas cette tendance comme naturelle chez les femmes mais comme une conséquence de l'absence de ce qu'elle théorise comme la « chambre à soi ». Nous y reviendrons.

⁴² LARNAC, J., *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Editions Simon Kra, 1929, p. 257.

⁴³ REID, *op. cit.*, p. 132.

reprochera aux lectrices leur crédulité et leur puérité : aussi, à partir du moment où le genre est réinvesti par les hommes, « les femmes n'[y] ont pas, ou plus, leur place »⁴⁴. À partir du XVIII^e siècle, les auteurs masculins sont majoritaires dans l'écriture des romans, mais, après la Révolution, les discours sur la littérature en exagéreront délibérément le nombre d'autrices : « 60 % des auteurs recensés [en 1803] sont des femmes alors qu'elles représentent en réalité moins d'un quart des auteurs de roman »⁴⁵. Selon Reid, cela peut s'expliquer par le fait qu'elles étaient perçues comme une concurrence potentiellement dangereuse qu'il était tentant d'écarter : les décrédibiliser permettait donc de conserver le monopole de la littérature légitime. Pourtant, elles « n'ont jamais été leurs rivales, ni au vu des succès rencontrés (qui se mesurent au nombre des éditions et rééditions, des tirages et des traductions), ni de leur notoriété (en réalité réservée à un très petit nombre d'ouvrages) »⁴⁶. La plupart des romancières entre le XVII^e siècle et le XIX^e siècle ont ainsi été relativement oubliées par la postérité.

« L'histoire littéraire semble ainsi s'être constituée sur une contradiction tenace qui continue d'être répétée : d'un côté, la présence des femmes en littérature a été progressivement minimisée et sciemment réduite à quelques noms ; de l'autre, la place des femmes dans la production de romans a été, contre toute évidence, abusivement grossie, au point qu'on y a vu périodiquement une menace (qui a entraîné la métaphore de l'envahissement), au point qu'on a fait du roman un genre féminin. »⁴⁷

En outre, même quand le roman gagnera ses lettres de noblesse, tout particulièrement avec l'essor du réalisme, il restera assimilé dans une certaine mesure à une sous-culture, notamment parce qu'il s'agit d'un genre majoritairement associé aux femmes. Conjointement, cela deviendra un argument commercial dès l'émergence des maisons d'édition, qui proposeront des collections réservées aux femmes dès le début des années 1820⁴⁸.

Au-delà de la question du genre, c'est le *style* qui est critiqué chez les autrices, toujours en y attribuant des caractéristiques semblables aux stéréotypes de *genre* de l'époque. On leur prête ainsi une trop grande attention aux sentiments, une propension à centrer l'histoire sur elles-mêmes, mais également une tendance à l'anecdote et à saturer le récit de détails. Cette dernière critique est particulièrement significative dans la mesure où elle a été remise en question dès l'apparition du courant réaliste, qui se définit précisément par la représentation fidèle de la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 146.

réalité entre autres par la profusion de descriptions minutieuses. Ce trait stylistique, sitôt qu'il a été assimilé à des auteurs masculins, en est devenu valorisé.

« Selon les époques et les auteurs, le détail semble tantôt dévalorisé, tantôt valorisé. Quand il relève du défaut, il est attribué au féminin (qui en abuse) ; quand, à l'inverse, il s'affiche comme une marque réaliste communément partagée par les écrivains engagés dans la recherche d'une esthétique nouvelle, toutes sortes de discours travaillent à le constituer en valeur, et les femmes en sont dépossédées. »⁴⁹

À l'inverse, on ne parlera de « romantisme féminin » qu'à partir du XX^e siècle, bien après que le courant romantique se soit éteint en France⁵⁰. Ainsi les autrices, quelles que soient leurs prises de position esthétiques, sont toujours dévaluées face à leurs pairs : leur littérature, comme l'affirme Béatrice Slama, est toujours celle « du *manque* et de *l'excès* »⁵¹. La forme que prenaient leurs ouvrages est toujours perçue comme en opposition avec les canons de leur époque.

On peut constater que les femmes en littérature ont été systématiquement dénigrées au XIX^e siècle. En plus d'être vues comme une menace pour le monde littéraire et les individus qui le composent, elles étaient une menace pour la société dans son ensemble, puisque celle-ci repose notamment sur le mariage hétérosexuel et la relégation des femmes dans la sphère domestique. Il résulte de ce dénigrement un effet d'invisibilisation historique dont les conséquences sont encore présentes aujourd'hui, les autrices restant encore extrêmement minoritaires dans les ouvrages d'histoire littéraire⁵² et les programmes scolaires⁵³. Une étude du Centre Hubertine Auclert menée en 2013 à partir de 17 manuels de littérature en classe de seconde en France démontre que « l'invisibilité se traduit en chiffres : sur les 13 192 occurrences de noms de femmes et d'hommes réels recensés dans l'ensemble des manuels, seuls 6,1 % sont des noms de femmes. Les femmes auteures (3,7 %) et artistes (6,7 %) sont très peu citées par rapport à leurs homologues masculins (96,3 % et 93,3 %) »⁵⁴. Dans les domaines scientifiques, on parle d'« effet Matilda », terme inventé par l'historienne des sciences Margaret

⁴⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁰ SLAMA, *op. cit.*, p. 53.

⁵¹ *Id.*

⁵² PLANTÉ, C., « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 103, 2003/3, pp. 655-668.

⁵³ Ce n'est notamment que depuis 2018 que le programme du bac français a inclus une femme dans son programme : Mme de Lafayette.
LORENZO, S., « Pour la première fois, une femme sera au programme du Bac L en 2018 », dans *Le Huffington Post*, 20/03/2017.

⁵⁴ DÉTREZ, *op. cit.*, pp. 24-25.

W. Rossiter en référence à la féministe américaine Mathilda Joslyn Gage⁵⁵ pour désigner le déni ou la minimisation de la contribution des femmes dans leur domaine au profit des hommes. On le voit, le champ littéraire n'échappe pas à cette tendance. Un tel phénomène n'est pas anodin, car il impose certains schémas de pensée dans la société : l'absence de femmes en littérature est ainsi perçue par les générations suivantes comme quelque chose de naturel au lieu d'un mécanisme socialement construit. Il faudra attendre le XX^e siècle pour que les autrices développent des stratégies plus concrètes afin d'imposer leur présence dans le champ littéraire.

2.2. Le tournant du XX^e siècle

C'est dans le courant du XX^e siècle, et plus particulièrement dans sa deuxième moitié, que les femmes ont pu trouver une place plus légitime dans le champ littéraire. Même si celles-ci restent minoritaires dans le milieu, les instances de pouvoir symbolique commencent à leur céder certaines récompenses et positions clés. On peut citer à ce propos les premiers prix littéraires attribués à des autrices (Elsa Triolet, prix Goncourt en 1944) ou encore les élections de femmes dans le jury Goncourt (Judith Gautier en 1910, Colette en 1944 en tant que pionnières) ou encore de Marguerite Yourcenar à l'Académie Française en 1980⁵⁶. Certaines autrices constituent des personnalités majeures des mouvements auxquels elles sont associées : Simone de Beauvoir en tant que figure de proue de l'existentialisme, ou encore Nathalie Sarraute et Marguerite Duras pour le Nouveau Roman. Elles restent globalement toujours moins nombreuses à écrire que les hommes, mais cette tendance s'atténue au cours du siècle : les recensements, les ouvrages d'histoire de la littérature et les relevés des adhésions à la Société des gens de lettres suggèrent approximativement une proportion de 20 % de femmes pour 80 % d'hommes pour la première moitié du siècle et de 30 % de femmes et 70 % d'hommes pour la deuxième moitié⁵⁷. Même si la parité n'est pas encore atteinte, l'augmentation de la présence des autrices est donc manifeste. Cela peut être en partie expliqué par la plus grande accessibilité des universités aux femmes dès le début du siècle⁵⁸, mais pas entièrement : le champ littéraire reposant sur des enjeux de lutte pour le capital symbolique, c'est ce domaine qu'elles doivent

⁵⁵ Rossiter, M. W., « The ~~Matthew~~ Matilda Effect in Science », dans *Social Studies of Science*, Londres, Sage Publ., mai 1993, pp. 325-341.

⁵⁶ NAUDIER, D., « L'irrésistible élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française », dans *Cahiers du genre*, n°36, 2004/1, pp. 45-67.

⁵⁷ LASSERRE, A., « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », dans *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 2009, p. 42.

⁵⁸ TIKHONOV SIGRIST, N., « Les femmes et l'université en France, 1860-1914 Pour une historiographie comparée », dans *Histoire de l'éducation*, 122, pp. 53-70.

investir. Leur inclusion reste cependant un phénomène qui sort des habitudes du champ et, pour y parvenir, les femmes, individuellement ou en tant que groupe, devront engager une réflexion à propos de leur place de dominées au sein du champ afin de faire évoluer cette position.

Le XX^e siècle a initié une réévaluation critique du siècle précédent encouragée par des publications anglo-saxonnes à la fin des années 1970 telles que *A Literature of their Own* d'Elaine Showalter et *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert et Susan Gubar ; en France, on retrouve tout particulièrement le travail novateur de Christine Planté sur les « femmes-auteurs » en 1989⁵⁹. Le XX^e siècle est le lieu d'avancées notables des droits des femmes dans la société, avec, notamment, la lutte pour et l'acquisition du droit de vote, ou encore un accès grandissant à l'enseignement supérieur ; ce contexte leur permettra de prendre conscience de leur potentiel créatif et, surtout, de développer des stratégies, délibérées ou non, pour faire valoir leur légitimité. Elles devront ainsi se battre contre le *statu quo* du champ, voire une franche hostilité à leur encontre, hérités du siècle passé, et notamment la vision particularisante de leur production qui se voit opposée à la vision du masculin/neutre. Cette pensée se traduit par l'attribution aux autrices de plusieurs traits esthétiques et stylistiques :

« [Le] transfert de l'évaluation esthétique de la création (l'œuvre) à la créatrice (la femme), assignation à l'écriture de la nature (opposée à la culture et donc à la littérature), impossibilité pour les écrivaines d'échapper à leur "nature" de femme (intime, identité, etc.), insistance sur le travail littéraire fourni par les écrivaines (ou à l'inverse mention de leur dilettantisme) et influence du grand homme Pygmalion, dans l'ombre duquel les écrivaines, Galathée, évoluent (Colette, Triolet, Beauvoir). »⁶⁰

Il s'agira donc pour les femmes de lettres au XX^e siècle de se positionner par rapport à ces schémas de pensée pour se créer une place au sein du champ.

Un premier événement marquant du début de siècle est l'apparition en 1904 du prix Vie heureuse, qui deviendra le prix Femina en 1914. Celui-ci est créé essentiellement en réaction à l'apparition du Goncourt en 1902 : c'est en tout cas le discours officiel qui y est associé, car les femmes de lettres s'attendaient à une attitude misogyne de la part du prix nouvellement créé, fidèle à l'héritage d'Edmond de Goncourt⁶¹ et de sa vision péjorative des femmes de lettres.

⁵⁹ PLANTÉ, *op. cit.*

⁶⁰ LASSERRE, *op. cit.*, p. 52.

⁶¹ DUCAS, S., « Le prix Femina : la consécration littéraire au féminin », dans *Recherches féministes*, 16/1, 2003, p. 57.

Cette menace de la potentielle misogynie du Goncourt devient alors un « symbole de lutte »⁶² pour les femmes de lettres, d'autant plus que l'exclusion des femmes ne tarde pas à se confirmer : dès sa deuxième année de fonction, le prix est décerné à Léon Frapié plutôt que la favorite de la sélection, Myriam Harry. Officieusement, cette opposition avec le Goncourt représente surtout « l'occasion rêvée pour les femmes de lettres d'improviser un rôle sur l'avant-scène littéraire »⁶³, l'attitude de distinction par rapport aux structures existantes étant un moyen privilégié de se créer une place dans le champ littéraire.

C'est donc un aréopage exclusivement féminin qui se constitue et qui se donne comme mission de pallier une carence de représentation des femmes dans le monde des lettres en mettant en lumière des auteur·trice·s qui peinent à obtenir de la reconnaissance. Au cours de son existence, le prix Vie heureuse/Femina aura cependant du mal à acquérir les lettres de noblesse que gagnera le Goncourt par la suite. Cela est dû, notamment, au fait que le Femina subira la double peine d'association à la féminité, d'une part à cause de son jury exclusivement féminin, et d'autre part parce qu'il restera attaché à sa mission historique de soutien aux talents féminins dévalués dans le reste du champ littéraire ; nous y reviendrons dans le chapitre dédié.

À partir des années 1950, puis des années 1970, deux tendances dans les luttes pour la reconnaissance des femmes de lettres peuvent être observées. Les autrices vont soit prendre le parti de s'assimiler aux normes en vigueur afin de s'élever au rang des hommes qui détiennent le pouvoir symbolique, soit, au contraire, revendiquer leur spécificité et créer leurs propres valeurs, leurs propres critères esthétiques, et leurs propres instances.

2.2.1. Des tentatives d'assimilation aux hommes de lettres...

Certain·e·s sociologues considèrent la fin de la Deuxième Guerre mondiale comme une date charnière en ce qui concerne l'accès grandissant des femmes à un relatif gain de légitimité en littérature et leur acceptation dans les instances de pouvoir⁶⁴. On voit d'ailleurs en peu de temps, respectivement en 1944 et 1945, l'octroi du prix Goncourt à Elsa Triolet et l'élection de Colette au jury Goncourt. Quelques-unes, toujours minoritaires par rapport aux hommes, mais présentes, obtiennent donc un certain capital symbolique grâce à une reconnaissance

⁶² Nombreuses de ces manifestations misogynes dans les écrits d'Edmond de Goncourt peuvent être trouvées dans l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*

⁶³ DUCAS, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁴ LASSERRE, *op. cit.*, pp. 49-50.

institutionnelle et critique, ainsi qu'à leur propre pouvoir symbolique au sein du champ, lorsqu'elles y étaient placées à des positions clés, notamment dans les jurys de prix littéraires.

Ce fut particulièrement le cas de Simone de Beauvoir, qui a été une personnalité importante du courant existentialiste. Elle est aujourd'hui vue comme une autrice incontournable du siècle, mais aussi comme une personne emblématique de la deuxième vague du féminisme et dans la lutte pour les droits des femmes. Le postulat d'égalité ontologique développé dans *Le deuxième sexe* est par ailleurs un élément important pour analyser les postures de femmes de lettres dans le champ littéraire, car il se reflète également dans la vision de Beauvoir à propos de l'écriture des femmes.

Étant donnée la position de figure de proue de la deuxième vague du féminisme accordée à Simone de Beauvoir aujourd'hui, il peut paraître étonnant de trouver, à la lecture du *Deuxième sexe*, des critiques assez vives envers les autrices, surtout dans un ouvrage réputé pour démontrer l'égalité entre hommes et femmes. Elle y affirme notamment qu'il est « connu que la femme est bavarde et écrivassière ; elle s'épanche en conversations, en lettres, en journaux intimes. Il suffit qu'elle ait un peu d'ambition, la voilà rédigeant ses mémoires, transposant sa biographie en roman, exhalant ses sentiments dans des poèmes »⁶⁵. Il s'agit toutefois d'une critique en cohérence avec la pensée dans laquelle s'inscrit la philosophe. En effet, si, selon Beauvoir, la femme ne parvient généralement pas à égaler le génie masculin, c'est parce que la société patriarcale l'en empêche. Élevée dans l'idée de n'être qu'un « autre » pour l'homme, une femme qui écrit ne parvient pas à saisir la vision universalisante nécessaire à la littérature. Mais surtout, des siècles de domination masculine l'empêchent d'atteindre suffisamment d'aisance pour réussir à innover, et ainsi réellement marquer le champ littéraire de son empreinte :

« L'écrivain original, tant qu'il n'est pas mort, est toujours scandaleux ; la nouveauté inquiète et indispose ; la femme est encore étonnée et flattée d'être admise dans le monde de la pensée de l'art, qui est un monde masculin : elle s'y tient bien sage ; elle n'ose pas déranger, explorer, exploser ; il lui semble qu'elle doit se faire pardonner ses prétentions littéraires par sa modestie, son bon goût ; elle mise sur les valeurs sûres du conformisme ; elle introduit dans la littérature tout juste cette note personnelle qu'on attend d'elle : elle rappelle qu'elle est femme par quelques grâces, minauderies et préciosités bien choisies ; ainsi excellera-t-elle à rédiger des "best-sellers" ; mais il ne faudra pas

⁶⁵ DE BEAUVOIR, *op. cit.*, II, p. 618.

compter sur elle pour s'aventurer sur des chemins inédits. [...] C'est avant tout cette *modestie raisonnable*⁶⁶ qui a défini jusqu'ici les limites du talent féminin. »⁶⁷

Pour les raisons qu'elle évoque, Beauvoir se désolidarise de l'écriture féminine, à qui elle reproche son conformisme, sa tendance au bavardage, au sentimentalisme, et à l'écriture du *je* au lieu de l'universalisme vers lequel la littérature devrait tendre. Il va sans dire qu'elle-même, en tant que romancière, ne s'identifie pas à cette écriture de femmes. Selon elle, il faut que les autrices dépassent leur condition de femmes pour réellement être capables de créer ; elles doivent s'élever au rang des hommes, dans la société d'abord, pour prétendre à un statut égal dans le champ littéraire. Elle appelle donc les femmes à se détacher de la féminité qui les entrave.

On peut ainsi placer Simone de Beauvoir dans la lignée de femmes de lettres dont le parcours a été relativement privilégié, et qui, ayant réussi à obtenir une certaine reconnaissance pour leurs écrits malgré leur *genre*, se sont détachées du reste de la littérature faite par les femmes (ce fut notamment le cas de Madame de Genlis ou de Madame de Staël aux XVII^e et XVIII^e siècles). Elle garde, ainsi, une lecture « particularisante » des écrits de femmes et « universalisante » des écrits d'hommes⁶⁸ ; même si, à la différence des critiques des femmes de lettres du siècle précédent, elle n'attribue pas ce défaut à une quelconque nature profonde des femmes, mais bien à leur éducation et leur socialisation. Puisque cette déficience du talent féminin, en littérature comme dans la société dans son ensemble, n'est qu'une conséquence des stéréotypes que les hommes leur ont assignés pour asseoir leur domination, il est nécessaire, selon elle, que les femmes s'en détachent complètement.

La position de la philosophe, si elle rencontre encore un large succès aujourd'hui, ne fait pas l'unanimité : celle-ci perpétue en effet, d'une certaine façon, les mêmes critiques que les détracteurs des « bas bleus » du XIX^e siècle, et ne remet pas en question la norme du masculin/neutre dont les détenteurs sont seuls capables d'universalité. Postuler que les femmes peuvent sortir de leur position dominée à condition de fournir une énergie considérable pour dépasser leur propre socialisation et leurs idées préconçues sera remis en question, particulièrement dans les années 1970, par les théoriciennes de « l'écriture-femme ». À la conception individualiste de Beauvoir va donc s'opposer une pensée radicalement différente,

⁶⁶ Nous soulignons.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 622-623.

⁶⁸ LASSERRE, *op. cit.*, p. 46.

bien qu'ayant les mêmes objectifs d'émancipation, qui invite les femmes à se réapproprier les stéréotypes de *genre*.

2.2.2. ... à la distanciation par « l'écriture-femme »

Dans les années 1970, un mouvement d'autrices fait usage de sa compréhension du champ littéraire et de ses mécanismes de domination pour tenter d'imposer de nouvelles normes et de permettre aux femmes d'obtenir suffisamment de légitimité, non seulement pour écrire, mais aussi pour en retirer de la reconnaissance. Ces autrices vont profiter à la fois d'un contexte de lutte pour le pouvoir symbolique entre le courant existentialiste et le Nouveau Roman, et de la présence de femmes, bien que minoritaire, dans ces deux écoles. Ce contexte ouvrira la voie à la revendication d'une nouvelle esthétique en rupture complète avec les canons de l'époque.

« Il ne faut plus que le passé fasse l'avenir. Je ne nie pas que les effets du passé sont encore là. Mais je me refuse à les consolider en les répétant [...]. J'écris ceci en tant que femme vers les femmes. Quand je dis "la femme", je parle de la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique. »⁶⁹

Au lieu d'inciter à la distanciation par rapport aux stéréotypes de *genre* comme Beauvoir l'a fait, les théoriciennes de « l'écriture-femme », ou « écriture féminine », vont inviter les femmes à revendiquer leur spécificité.

Un des textes fondateurs de ce courant sera *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous. Cet essai, qui sera plus tard considéré comme un manifeste⁷⁰, est un appel aux femmes à écrire et à s'exprimer *en tant que femmes*. Il appelle surtout à considérer le canon littéraire établi et ses conventions comme non pas neutres ou universelles, mais bien comme un ensemble de normes socialement situées et façonnées *par* les hommes et *pour* les hommes. Cixous a donc une vision particularisante des écrits de femmes *et* des écrits d'hommes : il s'agit avant tout de remettre en cause le précepte du masculin/neutre et de créer leurs propres valeurs esthétiques féminines en se réappropriant les stéréotypes qui leur ont été attribués.

« Le débat sur l'écriture féminine va être l'occasion d'affirmer et de faire exister une position esthétique au sein de la lutte des femmes et de la transposer dans le champ littéraire et dans le champ universitaire en proposant une théorisation esthétique alliant pratique littéraire et production critique. [...] La promotion d'une littérature identitaire fondée sur l'appartenance

⁶⁹ CIXOUS, H., *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, éditions Galilée, 1975, p. 37.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 28-29.

sexuée devient un terrain d'élection possible dont l'enjeu est triple : réhabiliter la place des femmes auteurs toujours discréditée au sein de cet espace ; élever au rang d'emblème ce qui auparavant était stigmatisé en termes de valeurs assignées aux femmes ; enfin, produire les armes théoriques suffisantes et légitimes pour s'affranchir des jugements masculins et proposer une définition de cette écriture féminine. »⁷¹

Cixous cite une série de caractéristiques formelles qui ont été associées à la féminité dans le passé et appelle les femmes à se les réapproprier : c'est le cas du récit en *je*, notamment, qui permet d'exprimer une subjectivité qui, rappelons-le, est décriée, puisque la littérature doit tendre vers l'universel. Par ailleurs fortement influencée par la psychanalyse – elle fait fréquemment référence à Jacques Lacan –, Cixous considère que les femmes ont un rapport privilégié à la nature, à l'oralité et à la sexualité ; elle conçoit l'acte d'écriture féminine dans une dimension masturbatoire mais également puissante, puisque fondamentalement en rupture. Ces caractéristiques s'opposent en effet aux valeurs données par les hommes à la littérature, comme la raison, mais aussi la recherche formelle et stylistique devenue prépondérante depuis le XIX^e siècle.

« Parce que son "économie" pulsionnelle est prodigue, elle ne peut pas, en *prenant* la parole, ne pas transformer directement et indirectement *tous* les systèmes d'échanges fondés sur l'épargne masculine. Sa libido produira des effets de remaniement politique et social beaucoup plus radicaux qu'on ne veut le penser. »⁷²

Si certains de ces critères esthétiques peuvent aujourd'hui être considérés comme des clichés dont il faudrait se détacher⁷³, leur attribution à l'écriture féminine résulte essentiellement d'une stratégie de conquête du champ littéraire, où les femmes n'étaient acceptées qu'*en dépit* de leur *genre*, en s'y positionnant comme une avant-garde par la revalorisation du féminin. Cette stratégie veut « [réhabiliter] le corps, un corps de chair, un corps matière, et le place au centre d'un dispositif de reconquête du féminin et de la féminité »⁷⁴ et permet de s'affranchir de la stigmatisation dont les autrices faisaient l'objet⁷⁵.

Hélène Cixous s'oppose donc radicalement à la conception universaliste de Simone de Beauvoir, puisqu'elle prône une vision au contraire différentialiste des rapports entre les *genres*.

⁷¹ NAUDIER, D., « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », dans *Presses de Sciences Po*, 2001/4 n°44, pp. 63-64.

⁷² CIXOUS, *op. cit.* p. 49.

⁷³ C'est notamment la position de Marie Duru-Bellat, *op. cit.*

⁷⁴ REID, M., « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », dans *Tangence*, n°103, *Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*, 2013, p. 24.

⁷⁵ NAUDIER, *op. cit.*, p. 58.

Cette position est très politique, et sera plus tard assimilée à la deuxième vague du féminisme, même si Cixous réfute cette association⁷⁶ ; il s'agit bien d'une position politique qui lutte par l'écriture en tant que « *possibilité même du changement* »⁷⁷. En partant du postulat que la langue n'est pas neutre mais participe à un système d'oppression, il faut donc pour les femmes la transformer, la réinventer selon leurs propres termes. L'ambition est dès le départ clairement formulée : elle est de créer « une parole qui délie la parole. Une écriture qui appelle l'écriture »⁷⁸. « L'écriture-femme » appelle à ne pas prendre la place simplement cédée par les hommes en littérature, mais de s'en créer une propre, spécifique, afin de lutter pour la visibilité des autrices *en tant que femmes*.

« C'est par méconnaissance que la plupart des lecteurs, critiques, écrivains des deux sexes, hésitent à admettre ou nient carrément la possibilité ou la pertinence d'une distinction écriture féminine/écriture masculine. [...] Admettre qu'écrire c'est justement travailler (dans) l'entre, interroger le procès du même *et* de l'autre sans lequel rien ne vit, défaire le travail de la mort, c'est d'abord vouloir le deux, et les deux, l'ensemble de l'un et l'autre non pas figés dans des séquences de lutte et d'expulsion ou autre mise à mort, mais dynamisés à l'infini par un incessant échange de l'un entre l'autre sujet différent, ne se connaissant et se recommençant qu'à partir du bord vivant de l'autre: parcours multiples et inépuisable à milliers de rencontres et transformations du même dans l'autre et dans l'entre, d'où la femme prend ses formes (et l'homme, de son côté; mais c'est son autre histoire). »⁷⁹

Par « l'écriture-femme », les autrices se réapproprient le stéréotype ancien qui leur attribue un penchant pour les genres de l'oralité : Cixous mentionnera à ce propos le « privilège de la voix », Béatrice Didier parlera en 1981 d'« oralitude »⁸⁰. Elles considèrent que les femmes ont un rapport à la langue orale, plus naturelle, qui est privilégié puisque résultant de leur mise à l'écart passée du monde des lettres. Liée à l'éducation populaire, au folklore et à la mère, mais également à l'expression de soi et à la revendication, l'oralité est revendiquée comme une qualité positive. Elle n'est plus considérée par les autrices comme une faiblesse contre laquelle il faudrait résister, mais bien comme une aptitude dont il faudra tirer parti. Il en va de même pour l'expression du *je*⁸¹, dont on se souvient qu'elle était un grief fréquemment adressé aux

⁷⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁷ CIXOUS, *op. cit.*, p.43, en italique dans le texte.

⁷⁸ SLAMA, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁹ CIXOUS, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁸⁰ DIDIER, B., *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p.32.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 5-50.

femmes de lettres au XIX^e siècle, ou encore pour le rapport à la nature⁸² (voire aux genres « naturels »). Tous ces critères esthétiques se rejoignent dans l'idée de la « corporalité » du langage :

« L'accent porté sur la spécificité offre la possibilité de promouvoir le "féminin" en inversant les valeurs auparavant stigmatisantes. [...] Et l'invention [d'un style littéraire féminin] puise son caractère dans l'expression de tout ce qui a trait au corps féminin : jouissance sexuelle, grossesse, accouchement, menstruations... »⁸³

On considère alors la femme comme ayant été dépossédée de son corps en même temps que de son expression littéraire : c'est donc par son corps et à travers lui que celle-ci va pouvoir retrouver son identité et sa spécificité pour ensuite les incorporer dans son écriture.

« Nous nous sommes détournées de nos corps, qu'on nous a honteusement appris à ignorer, à frapper de la bête pudeur ; on nous a fait le coup du marché de dupes : chacun aimera l'autre sexe. [...] Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime, y compris celui qui se rit d'avoir à dire le mot "silence", celui qui visant l'impossible s'arrête pile devant le mot "impossible" et l'écrit comme "fin". [...] Si la femme a toujours fonctionné "dans" le discours de l'homme, signifiant toujours renvoyé à l'adverse signifiant qui en annihile l'énergie spécifique, en rabat ou étouffe les sons si différents, il est temps qu'elle disloque ce "dans", qu'elle l'explose, le retourne et s'en saisisse, qu'elle le fasse sien, le comprenant, le prenant dans sa bouche à elle, que de ses dents à elle elle (*sic*) lui morde la langue, qu'elle s'invente une langue pour lui rentrer dedans. [...] Non s'emparer pour interioriser, ou manipuler, mais traverser d'un trait, et "voler". »⁸⁴

On remarque, en définitive, que les critères de « l'écriture-femme » qui sont définis par les femmes qui la théorisent restent très larges et n'ont pas de visée prescriptive : la revendication de la spécificité était, sans doute, plus importante que de fixer des normes immuables et contraignantes.

« Il est clair que de cette supposée "écriture-de-femmes", aucune d'entre nous ne peut prétendre en détenir la définition ou les caractéristiques. Mais implicitement, confusément, nous nous en

⁸² STISTRUP JENSEN, M., « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés* n°11, 2000, en ligne.

⁸³ NAUDIER, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁴ CIXOUS, *op. cit.*, pp. 55-58.

faisons une certaine idée, puisque souvent dans nos critiques intervient le fait qu'"on ne dirait pas que c'est écrit par une femme", même si ça raconte des histoires de femme. »⁸⁵

Cette prise de position a permis, de façon plus significative, la création de leurs propres instances de légitimation et corpus de savoirs. Outre des textes fondateurs de « l'écriture féminine » comme *Le Rire de la Méduse* ou *La jeune née* d'Hélène Cixous, les années 1970 voient la création des Éditions des Femmes d'Antoinette Fouque (1972), de la revue *Sorcières* (1975-1982) ou encore d'un « Centre d'études féminines et d'études sur le genre » au Centre Universitaire expérimental de Vincennes (1974)⁸⁶. Cela permet aux théoriciennes de « l'écriture féminine » de se placer en tant qu'avant-garde au sein du champ et d'y imposer une stratégie subversive afin d'en renverser les hiérarchies de valeurs. Cependant, ce mouvement n'eut finalement que peu d'ampleur et se limita aux années 1970 ; et, si *Le Rire de la Méduse* connut une résonance certaine à l'étranger, l'ouvrage en eut beaucoup moins en France⁸⁷.

En 2020, la plupart des recherches qui s'intéressent aux questions de *genre* partent du principe d'égalité ontologique comme base d'analyse, et ce, surtout depuis l'avènement de la troisième vague du féminisme⁸⁸ ; la croyance en une écriture fondamentalement « femme » n'est donc plus vraiment pertinente. Avec « l'écriture féminine », par ailleurs, « ni les stéréotypes ni le statut de la "différence" ne sont vraiment questionnés »⁸⁹, et la vision différentialiste de l'écriture laisse supposer une idée essentialiste, naturalisante des différences (voire des inégalités) entre les *genres* qui est aujourd'hui remise en question. Pour cette raison, on tendra plutôt, notamment dans ce mémoire, vers une analyse sociologique qui met de côté la biologie ou les influences de la psychanalyse pour se concentrer sur les conditionnements sociaux qui incitent à certains comportements au sein du champ.

⁸⁵ GAUTHIER, X., *Revue Sorcières*, 1978/3, cité par NAUDIER, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁶ Les théories de « l'écriture féminine » auront par ailleurs des retentissements durant les décennies suivantes, avec *L'écriture-femme* de Béatrice Didier en 1981 et *Le génie féminin* de Julia Kristeva entre 1999 et 2002.

⁸⁷ CIXOUS, « Un effet d'épine rose », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *op. cit.*, pp. 23-33.

⁸⁸ Les féministes de la troisième vague et le mouvement *queer* tendent en effet vers la pensée selon laquelle le *genre* social d'une personne n'est pas uniquement déterminé par son sexe, ce qui entre donc en contradiction avec la conception différentialiste de l'écriture-corps.

⁸⁹ SLAMA, *op. cit.*, p. 59.

2.2.3. Conclusion

Nous l'avons vu : en réaction à l'exclusion des autrices au XIX^e siècle, les stratégies pour s'imposer dans le champ littéraire en tant que femme au XX^e siècle diffèrent. De cette façon, le champ littéraire est jalonné par une tension entre, d'une part, les femmes qui tentent de s'imposer individuellement en intégrant la norme des dominant·e·s et en investissant les institutions, prônant ainsi une égalité ontologique comme Simone de Beauvoir ; et celles, d'autre part, qui cherchent à affirmer leur différence comme les théoriciennes de « l'écriture féminine ».

S'il est difficile d'établir un lien de causalité directe entre les démarches des femmes du XX^e siècle et le nombre d'autrices qui commencent à écrire à cette époque, ou encore de déterminer laquelle des approches universaliste ou différentialiste a eu le plus d'impact, il est tout de même notable qu'une augmentation significative de la présence des autrices est recensée dans le courant du siècle⁹⁰. Cependant, celles-ci resteront jusqu'à nos jours invisibilisées dans les travaux d'histoire littéraire : elles ne représentent en moyenne que 10 % des écrivain·e·s cité·e·s dans les histoires littéraires⁹¹ alors qu'elles constituent jusqu'à 30 % des auteur·trice·s dans la deuxième moitié du XX^e siècle⁹². De plus, un classement ségrégationniste va rester la plupart du temps en vigueur, c'est-à-dire que, quand les autrices marquantes des siècles précédents sont mentionnées, elles le sont dans un chapitre à part consacré aux « femmes auteurs », comme si celles-ci constituaient un ensemble homogène simplement en raison de leur *genre*⁹³.

Dans le cadre de ce mémoire, un tour d'horizon historique de l'exclusion des autrices était essentiel pour analyser la situation des femmes dans le champ littéraire au début du XXI^e siècle, car il témoigne des différents mécanismes d'exclusion, mais aussi des prises de conscience et des actions menées par les autrices pour contrecarrer leur domination symbolique dans le champ. De surcroît, la minimisation de leur contribution à l'histoire littéraire révèle une différence de traitement qui subsiste encore aujourd'hui :

« Cette disproportion, confirmée par la faible place accordée aux femmes dans les anthologies littéraires, atteste du [sic] difficile ancrage des auteurs féminins, qui demeurent une population de

⁹⁰ LASSERRE, *op. cit.*, p. 39.

⁹¹ *Id.*

⁹² *Ibid.*, p. 42.

⁹³ *Id.*

passage. Leurs œuvres apparaissent plus souvent liées au commerce éditorial qu'à l'art désintéressé de l'esthète ou à la compétence stylistique de l'écrivain. »⁹⁴

Nous le verrons, ces disparités existent encore aujourd'hui, mais ont des causes plus subtiles et insidieuses que l'exclusion délibérée des autrices. Elles prennent racine dans un système sociétal influencé par son histoire et dans des hiérarchies de valeurs esthétiques où le féminin est dévalué et relégué dans une figure d'altérité.

⁹⁴ NAUDIER, D., « Assignation à « résidence sexuée » et nomadisme chez les écrivaines », dans *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 51-62.

3. Analyse du champ littéraire au XXI^e siècle : mécanismes d'exclusion des autrices

« Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle, et par elle, l'homme, jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! »

Arthur Rimbaud, *La Lettre du Voyant*, 1871.

Aujourd'hui, la situation des femmes dans le champ littéraire et ailleurs est meilleure qu'elle ne l'a jamais été. Des recensements des auteur·trice·s témoignent d'une proportion d'environ 45 % d'autrices au début du XXI^e siècle⁹⁵, ce qui, sans atteindre la parité parfaite, est largement supérieur aux siècles précédents.

Néanmoins, le fonctionnement interne du champ littéraire ainsi que d'autres composantes sociétales comportent encore des freins à la création et à la reconnaissance littéraire des femmes. Comme l'affirme Lasserre, « mixité et parité quantitative sont bien loin de garantir l'égalité de traitement critique et historiographique »⁹⁶, ce qui est en cohérence avec les mécanismes de domination et de luttes internes régissant le champ. Il ne suffit pas d'écrire un (ou des) livre(s) et de le(s) faire publier pour accéder au statut d'auteur·trice consacré·e en tant que tel·le, bien au contraire : une lutte continue pour la définition légitime de l'auteur·trice et pour le monopole du pouvoir symbolique fait rage et conditionne les positions et attitudes des membres (institutions comme individus) du champ.

Par conséquent, en gardant en mémoire la perspective historique dont nous avons rendu compte et qui traduit une situation d'exclusion que le champ aura tendance à conserver par inertie, nous allons examiner les différents mécanismes qui peuvent constituer des freins à l'accès au champ et à la reconnaissance littéraire pour les autrices au XXI^e siècle. Cela peut être observé à plusieurs niveaux et étapes de la vie littéraire : le temps d'écriture et sa conciliation avec le travail domestique, le choix des genres littéraires, la reconnaissance par les institutions, et l'auto-identification à la figure de l'auteur·trice.

⁹⁵ LAHIRE, *op. cit.*, p. 108. et NAUDIER, D., « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », dans *Sociétés contemporaines*, n°78, 2010/2, p. 42.

⁹⁶ LASSERRE, *op. cit.*, pp. 39-40.

3.1. Double/triple vie, ou la question de la « chambre à soi »

En 2006, Bernard Lahire publie son ouvrage *La condition littéraire : la double vie des écrivains*. Cette étude sociologique ambitionne de démontrer les impacts des conditions de vie concrètes des écrivains, et, en particulier, du cumul entre deux métiers qui est habituellement d'usage, le métier d'écrivain·e étant, sauf dans de rares exceptions, très peu rémunérateur. La spécificité de cette situation, selon Lahire, est que des écrivain·e·s en recherche de reconnaissance doivent concilier une profession chronophage mais nécessaire puisque rémunératrice avec une autre, l'écriture, qui demande beaucoup d'investissement personnel et intellectuel, surtout si les écrivain·e·s espèrent en tirer de la légitimité. Pour atteindre un certain capital symbolique dans un milieu reposant sur un principe d'hétéronomie par rapport aux réalités économiques et où la littérature « commerciale » est dévaluée, cette « double vie » devient à la fois une entrave et une condition nécessaire à la pratique de l'écriture :

« Le second métier serait alors interprétable comme un frein à l'activité littéraire, comme du temps et de l'énergie perdus pour la littérature. Mais les choses ne sont pas aussi simples que ça. Si elle limite le temps qu'il peut consacrer à l'écriture, l'activité extra-littéraire régulière et rémunérée permet aussi à l'écrivain de conserver son indépendance littéraire en ne dépendant pas pour vivre du succès commercial de ses publications. L'écriture n'est alors pas orientée par le souci (économiquement déterminé) de plaire au plus grand nombre ou de toucher un large public. »⁹⁷

Cependant, un élément que Lahire n'exploite pas, ou peu, dans son étude, est le fait que les femmes et les hommes ne sont pas sur un pied d'égalité quand il s'agit d'accès à l'emploi. Selon une étude de l'INSEE datant de 2017⁹⁸, le taux d'emploi des femmes est toujours inférieur à celui des hommes et ce, quels que soient la tranche d'âge et le diplôme ; elles sont également plus nombreuses que les hommes à être employées à temps partiel : 30,4 % des femmes travaillent à temps partiel contre 7,9 % des hommes. Cela peut s'expliquer par une inégalité de *genre* persistante en ce qui concerne le travail domestique, qui reste encore majoritairement assigné aux femmes⁹⁹. Le terme « double journée » est ainsi fréquemment évoqué¹⁰⁰ pour illustrer la charge de travail des femmes qui sont actives professionnellement tout en assumant la plupart des tâches domestiques ; en parallèle, Lahire invoque le concept de « double vie »

⁹⁷ LAHIRE, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁸ INSEE, *Femmes et hommes, l'égalité en question*, 2017, pp. 120-121.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 81-96.

¹⁰⁰ HAICAULT, M., « La gestion ordinaire de la vie en deux », dans *Sociologie du Travail*, vol. 26, 1984, n°3, *Travail des femmes et famille*, pp. 268-277.

des écrivain·e·s. Peut-on donc parler, pour les écrivaines, de « triple vie » (travail rémunérateur – travail d'écriture – travail domestique) pour reprendre, en les détournant, les termes du sociologue ?

La question de la difficile conciliation entre vie de famille et travail d'écriture pour les femmes n'est pas nouvelle. Déjà au XIX^e siècle, nous l'avons vu, prévalait l'idée selon laquelle une écrivaine ne pouvait l'être qu'au détriment de son rôle « de femme », *a fortiori* de mère et d'épouse. Au XX^e siècle, c'est surtout Virginia Woolf qui aborde ce sujet avec la notion de « chambre à soi » (« *a room of one's own* »). Selon elle, les obstacles principaux à la création littéraire pour les femmes sont le manque d'indépendance financière d'une part et, d'autre part, l'absence d'espace à soi. Ce deuxième élément est essentiel : d'après la romancière et essayiste, il garantit le calme et la concentration nécessaires à toute production artistique. Il a pourtant été longtemps refusé aux femmes.

« *If a woman wrote, she would have to write in the common sitting-room. And, as Miss Nightingale was so vehemently to complain, – "women never have an half hour... that they can call their own" – she was always interrupted.* »¹⁰¹

Du point de vue de Woolf, cette absence de lieux dédiés et privés pour les femmes a une répercussion directe sur les orientations esthétiques des écrivaines, les poussant vers des genres qui requièrent moins de concentration tels que le roman : « *Still it would be easier to write prose and fiction there than to write poetry or a play. Less concentration is required* »¹⁰².

Ce critère du lieu où l'on écrit se retrouve d'ailleurs dans l'analyse de Lahire. Celui-ci établit notamment un lien entre le fait de disposer d'une pièce dédiée à l'écriture et de pouvoir s'investir mentalement dans cette tâche¹⁰³, et celui de se considérer soi-même comme un·e écrivain·e, d'être perçu comme tel·le par son entourage, ou encore celui de se considérer comme un·e professionnel·le :

« Le haut degré d'investissement psychique dans l'écriture, le fait d'y penser tout le temps, pendant les moments où l'on n'écrit pas, est aussi particulièrement déterminant pour se sentir écrivain ou être perçu de cette façon. De même, le fait de disposer matériellement d'un espace spécifiquement attribué à l'écriture est fortement corrélé avec la définition de soi en tant qu'"écrivain" ou que "professionnel". »¹⁰⁴

¹⁰¹ WOOLF, V., *A Room of One's Own*, Londres, Penguin Classics, 1929, p. 77.

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ Voir tableaux 52 et 53 en annexe.

¹⁰⁴ LAHIRE, *op. cit.*, pp. 165-166.

Bien entendu, si l'on considère la situation des femmes en ce début de XXI^e siècle, la question d'une pièce à soi ne pose plus autant de problèmes, en tout cas par rapport aux hommes, et ce, particulièrement dans une population qui, rappelons-le, est en grande majorité issue de classes moyennes à supérieures, « particulièrement celles qui possèdent un fort capital culturel »¹⁰⁵. Cependant, la question de la « chambre à soi » peut être considérée au-delà de sa compréhension littérale. Au-delà d'une pièce physique, une condition nécessaire à l'écriture est celle de pouvoir se trouver dans les dispositions mentales qui permettent de se concentrer sans être interrompu·e ou dérangé·e. Dans la mesure où cette activité est presque toujours pratiquée dans l'espace privé, il s'agit de concilier la « vie domestique » avec le travail que les écrivains y exercent.

À ce sujet, Lahire parle d'une « alternance entre des moments de "participation" et de "détachement" au sein du contexte familial »¹⁰⁶, qui serait essentielle aux écrivain·e·s – le sociologue caractérise par ailleurs la pratique d'écriture comme quelque chose de « personnel, intime et privé »¹⁰⁷. Dans son essence, cette idée n'est pas éloignée de la pensée de Woolf, la « chambre à soi » devenant un espace à la fois physique et mental. Or, à nouveau, les femmes et les hommes ont une expérience différente de ce « détachement » :

« Deux tiers des écrivains (66,7%) ont ainsi le sentiment d'être interrompus dans leur travail d'écriture (près de trois quarts des femmes - 77,4% - sont dans ce cas). [...] Près d'un écrivain sur deux (49,5%) se sent parfois dérangé dans son activité d'écriture par les personnes avec qui il vit (15,5% des écrivains le sont fréquemment – "souvent" ou "tout le temps" ; avec un écart important entre les hommes et les femmes : respectivement 11,6 % et 24 %). »¹⁰⁸

On peut donc observer une persistance des inégalités de *genre* à ce niveau : les femmes sont plus susceptibles d'assumer une part majoritaire du travail domestique et dans la gestion du foyer ; de plus, si elles ont des enfants, elles en prennent davantage la responsabilité que leur conjoint¹⁰⁹, dont le statut est plus souvent celui « d'aide »¹¹⁰ aux tâches plutôt que de réel gestionnaire domestique. Marie Duru-Bellat estime l'importance de ce travail à trois heures et

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 505.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 168-170.

¹⁰⁹ INSEE, *ibid.*

¹¹⁰ DURU-BELLAT, *op. cit.*, p. 131.

demie par jour consacrées « au travail ménager et aux soins des enfants, contre à peine une heure et demie pour les hommes »¹¹¹.

« L'intériorisation de la "disponibilité maternelle" (Bajos, Ferrand, 2006) supplante et diffère l'aspiration à se réaliser littérairement. [...] Là où l'homme, écrivain et père, dispose d'un soutien dans le cadre de la vie domestique, l'écrivaine mère paie le prix fort de cette "différence". [...] Ces inégalités domestiques se traduisent pour les femmes par un retard dans le déroulement du projet littéraire. »¹¹²

Si l'écriture, comme le précise Lahire, peut être ressentie comme quelque chose de pesant mentalement, qui occupe continuellement l'esprit, la gestion d'un foyer l'est également, et cette tâche, statistiquement, revient majoritairement aux femmes. Le concept de « charge mentale », très médiatisé ces dernières années¹¹³ et mis en lumière par la dessinatrice et autrice de bande dessinée Emma¹¹⁴, permet notamment de comprendre la façon dont les femmes, même lorsque le travail domestique est partagé au sein du couple, en restent responsables et gestionnaires. Cette charge envahissante peut dès lors interférer dans le processus d'écriture. Les écrivaines sont d'ailleurs moins productives que les écrivains, selon Lahire : elles sont 41,5 % (contre 33,9 % pour les hommes) dans son échantillon à avoir publié moins de trois livres et seulement 32,7 % à en avoir publié six ou plus (contre 43,9 % d'hommes)¹¹⁵. Lahire rapporte un témoignage illustrant parfaitement cette problématique dans ses « portraits d'écrivains à second métier » :

« Je crois que la différence que les femmes auteures ont avec les hommes auteurs, c'est que, les hommes même s'ils participent aux tâches ménagères sont quand même plus disponibles par rapport à leur travail d'auteur. Alors que nous, les femmes – j'en ai pas mal parlé avec mes copines écrivaines aussi – on fait tourner tout un bateau amiral hein ! On gère les problèmes des gamins, on écoute les peines de cœur, on écoute tout ça. On pense : "Est-ce qu'il manque du lait ? Il faut aller acheter des croquettes pour le chat". Tout ça en même temps qu'on élabore une histoire. »¹¹⁶

¹¹¹ *Ibid.*, p. 130.

¹¹² NAUDIER, D., « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », dans *Sociétés contemporaines*, n°78, *Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones*, 2010/2, pp. 52-54.

¹¹³ TÔN, E., « La "charge mentale", le syndrome des femmes épuisées "d'avoir à penser à tout" », dans *L'Express*, 10/05/2017.

¹¹⁴ Emma, « Fallait demander », 2017, en ligne sur le blog de l'autrice.

¹¹⁵ LAHIRE, *op. cit.*, p. 184.

¹¹⁶ Maryvonne Rippert, citée par LAHIRE, *ibid.*, pp. 241-342.

Ces déclarations, parmi d'autres, témoignent de cette « charge mentale » dont la dimension envahissante constitue un frein à la création ; on le voit, les femmes ont un rapport très différent à la condition littéraire que décrit Lahire : la « double vie » devient bien une « triple vie ».

Pouvoir se débarrasser de cette charge domestique, ou au moins la minimiser, requiert en outre d'avoir la possibilité de se reposer sur un·e conjoint·e ou partenaire¹¹⁷ avec qui harmoniser le partage des tâches. Or, dans l'enquête de l'INSEE¹¹⁸ réalisée en 2014 sur plus de 2 000 ménages de France métropolitaine, 51 % de ses répondant·e·s considèrent que « les mères savent mieux répondre aux besoins et attentes des enfants que les pères », 37 % que « avoir un travail c'est bien, mais ce que la plupart des femmes veulent vraiment c'est un foyer et un enfant » et 41 % que « pour une femme, la famille est plus importante que la vie professionnelle », ce qui témoigne de stéréotypes ancrés et de la difficulté à mettre en place une répartition égalitaire entre les *genres*.

Pourtant, le temps et de bonnes conditions d'écriture sont des éléments nécessaires pour être en mesure d'espérer être publié·e dans une maison d'édition nationale et, *a fortiori*, recevoir des bourses ou des à-valoir¹¹⁹. Ce sont des facteurs extérieurs au champ littéraire qui influencent certaines circonstances d'écriture, mais également ses logiques internes, notamment la nécessité de concilier deux « vies » qui prend une forme de « triple vie » pour les écrivaines.

3.2. Au croisement entre le *genre* et le genre

3.2.1. Introduction

La question du genre littéraire est déterminante dans le champ, non seulement car elle est soumise à une hiérarchie esthétique variable selon les époques, mais également car les écrivain·e·s sont inégalement attiré·e·s vers les différents genres¹²⁰ en fonction de leur position et leur capital symbolique au sein du champ littéraire. Comme l'affirme Gisèle Sapiro, « les choix esthétiques sont corrélatifs des positions qu'occupent les auteurs dans le champ [...]. Il y a donc une homologie structurale entre l'espace des positions et l'espace des

¹¹⁷ Notons par ailleurs qu'à partir du XVI^e siècle, « progressivement, avec l'autorisation puis l'encouragement au mariage, les savants (très largement des hommes) ont dû non seulement s'appuyer sur une division sexuelle du travail, en chargeant leur épouse de l'organisation de la vie domestique, mais aussi inventer des nouvelles formes d'organisation matérielle de leur travail, de nouvelles relations avec leurs proches, et de nouvelles formes de dispositions mentales adaptées à une situation historiquement inédite pour eux ». (*ibid.*, p. 504)

¹¹⁸ INSEE, *op. cit.*, pp. 83-86.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹²⁰ LAHIRE, *op. cit.*, p. 185.

prises de position »¹²¹, et ces positions sont inégalitaires dès lors que la répartition des différents capitaux est elle aussi inégalitaire – le capital symbolique tout particulièrement. De plus, les différents genres sont liés à des réalités économiques distinctes dans le marché du livre, certains ayant davantage de succès commercial que d'autres ; s'orienter vers l'un ou l'autre conduit donc pour les écrivain·e·s à des positions plus ou moins risquées financièrement. Selon Bourdieu, ce facteur de « prise de risque » est effectivement conditionné socialement :

« on observe en fait que la propension à s'orienter vers les positions les plus risquées, et surtout la capacité de les tenir durablement en l'absence de tout profit économique à court terme, semblent dépendre pour une grande part de la possession d'un capital économique et symbolique important. »¹²²

Lahire, quant à lui, met en avant l'influence déterminante des conditions d'écriture sur le genre : « les écrivains suggèrent eux-mêmes dans leurs propos l'existence de liens entre la forme ou le genre qu'ils pratiquent à tel ou tel moment et le temps (continu ou haché, long ou court) dont ils disposent pour écrire »¹²³.

Cette propension à se diriger vers des genres plus ou moins « risqués » dépend donc du concept de « sens du placement ». En ce début de XXI^e siècle, avec l'importance des médias et d'Internet, les auteur·trice·s se trouvent dans une position ambivalente de personnalité publique, où plaire à ses lecteur·trice·s est essentiel, mais où une trop grande popularité pourrait nuire à leur reconnaissance symbolique. La façon qu'auront les écrivain·e·s de se placer au sein du champ, dans la production restreinte ou large, en tant qu'avant-garde ou que membre d'un mouvement ayant déjà le monopole du capital symbolique, en cherchant à plaire à son public ou non, dépendra de leur aisance dans ce champ et dans la société.

« La relation entre propriétés sociales et choix esthétiques n'est cependant pas directe : elle est médiatisée par les conditions d'accès à l'espace des possibles et par la position occupée dans le champ littéraire. Il faut donc s'interroger en premier lieu sur les médiations entre deux espaces, l'espace des possibles intellectuels et la distribution des capitaux. Ces médiations, en partie institutionnelles, renvoient pour certaines aux conditions de production et plus généralement à la structure de l'espace social. »¹²⁴

¹²¹ SAPIRO, *op. cit.*, p. 24.

¹²² BOURDIEU, *op. cit.*, p. 40.

¹²³ LAHIRE, *op. cit.*, p. 532.

¹²⁴ SAPIRO, *op. cit.*, p. 68.

Si ce sens du placement dépend de propriétés sociales, le *genre* est un facteur d'une grande importance, dans un contexte où les femmes ont été historiquement dévaluées, et où on leur accorde des caractéristiques esthétiques qui sont rattachées à une position dominée du champ. En outre, les écrivaines, socialisées en tant que femmes, ont un *habitus* distinct de leurs pairs : les injonctions à la féminité, et à tous les attributs que cela implique (douceur, maternité, beauté, etc.) sont toujours d'actualité. Par conséquent, il est pertinent de déterminer quels genres littéraires peuvent encore aujourd'hui être attribués aux femmes, et les interprétations que cela peut donner à propos du sens du placement des écrivain·e·s.

3.2.2. Présentation des données et limites

Afin de réaliser une étude quantitative de la répartition des hommes et des femmes dans les différents genres littéraires, nous avons basé nos données statistiques sur toutes les publications littéraires de l'année 2018 référencées par le magazine *Livres Hebdo*¹²⁵. Nous avons pris en compte uniquement les catégories qui touchaient au champ littéraire *stricto sensu*, soit la « bande dessinée » (en distinguant le manga), les « essais littéraires », les « théories et études littéraires », les « romans et nouvelles » (français et étrangers), les publications « fantastique et science-fiction » et « policier et espionnage », le « théâtre (pièces) » et la « poésie (recueils) », les « mémoires littéraires » et enfin une catégorie « littératures » qui semble réunir des ouvrages de fiction ne correspondant pas aux autres genres référencés, notamment des fables ou des rééditions de formes anciennes, comme de longs poèmes. Cette sélection a permis de rassembler plus de 7 500 titres qui pouvaient être associés à des auteur·trice·s hommes (seuls ou collectif d'hommes uniquement), femmes (seules ou collectif de femmes uniquement), des collectifs mixtes ou aucun·e auteur·trice identifié·e.

Bien entendu, ces chiffres ne constituent qu'un échantillon très limité dans le temps et présentent certaines faiblesses. D'une part, la division en genre littéraire est celle de *Livres Hebdo*. Cela peut être considéré comme un avantage, car cela permet d'éviter la confusion entre des distinctions de genres qui varient entre les maisons d'éditions ; cependant, n'étant pas conçue pour faire l'objet d'un tel examen statistique, cette catégorisation s'en trouve assez réductrice. Il aurait pu être intéressant notamment d'analyser le *genre* des auteur·trice·s de romance ou de littérature érotique, ou encore de distinguer les bandes dessinées destinées à la

¹²⁵ *Livres Hebdo* s'est en effet révélé un outil particulièrement pour cette analyse par son référencement systématique et objectif à destination des professionnel·le·s du livre.

jeunesse du reste. On peut également se poser la question de la pertinence de séparer, du moins pour cette étude, les catégories d'« essais littéraires » et celle de « théories et études littéraires », alors que « romans » et « nouvelles » ou encore « fantastique » et « science-fiction » pourraient constituer des sous-divisions distinctes.

D'autre part, le référencement s'est fait manuellement et l'identification des auteur·trice·s en tant qu'homme ou femme se base entièrement sur leur prénom ou nom : même avec une vérification méticuleuse des cas « flous » comme les prénoms épiciques, cela n'exclut pas une certaine marge d'erreur, notamment en ce qui concerne les éventuels pseudonymes ou les recours à des prête-plumes.

Enfin, cette liste de publications ne représente en aucun cas l'ensemble des publications francophones, mais bien celles des maisons d'édition les plus importantes en taille, selon une sélection qui est propre à *Livres Hebdo*. Aussi, il ne s'agira donc pas ici de tirer des conclusions absolues sur l'état du champ littéraire contemporain mais simplement d'observer certaines tendances significatives par rapport aux problématiques de *genre* déjà évoquées précédemment.

3.2.3. Résultats

Les publications recensées pour 2018 dans *Livres Hebdo* montrent une prédominance globale des hommes sur les femmes en termes de nombre de publications, tous genres confondus (*figure 1*)¹²⁶. Les auteurs ou collectifs d'auteurs uniquement masculins représentent ainsi 53,3 % des publications, contre 38,2 % de femmes ou ouvrages collectifs féminins, la différence entre ces deux pourcentages étant comblée par les titres aux auteur·trice·s non identifié·e·s ou écrits par des collectifs mixtes.

La proportion entre auteurs et autrices est donc relativement similaire à celle observée par Lahire, si l'on prend en compte une marge d'erreur inévitable dans une étude menée sur seulement un an de publications. Cependant, en séparant les différents genres littéraires, les résultats montrent des différences beaucoup plus significatives.

¹²⁶ Voir tableaux complets en annexe.

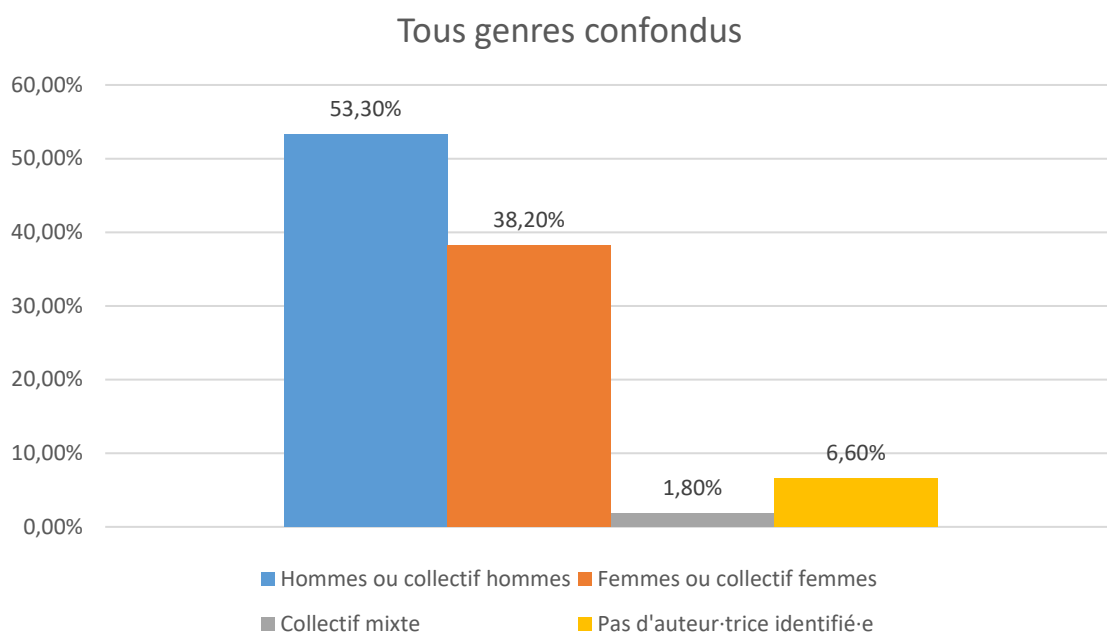


Figure 1. Genre des auteur·trice·s selon le genre littéraire : total du répertoire de Livres Hebdo en 2018 (%)

En fiction (*figure 2*), la répartition entre hommes et femmes varie largement d'un genre à l'autre. Les hommes y sont majoritaires partout, à l'exception des romans et nouvelles étrangers, avec 54,3 % de femmes pour 44,6 % d'hommes, alors que les romans et nouvelles français présentent une tendance inverse, avec une proportion de 60,7 % d'hommes pour 38 % de femmes. L'écart se creuse, d'une part, dans les genres « classiques » antérieurs au roman (*figure 3*), comme le théâtre (82,2 % d'hommes pour 15,6 % de femmes), la poésie (81,7 % d'hommes pour 16,7 % de femmes) ou les mémoires littéraires (60,2 % d'hommes pour 34 % de femmes); et, d'autre part, des genres traditionnellement considérés comme « paralittéraires » (*figure 2*): le policier et espionnage (63,2 % d'hommes pour 33,5 % de femmes) mais surtout le fantastique et science-fiction (76,9 % d'hommes pour 19,7 % de femmes).

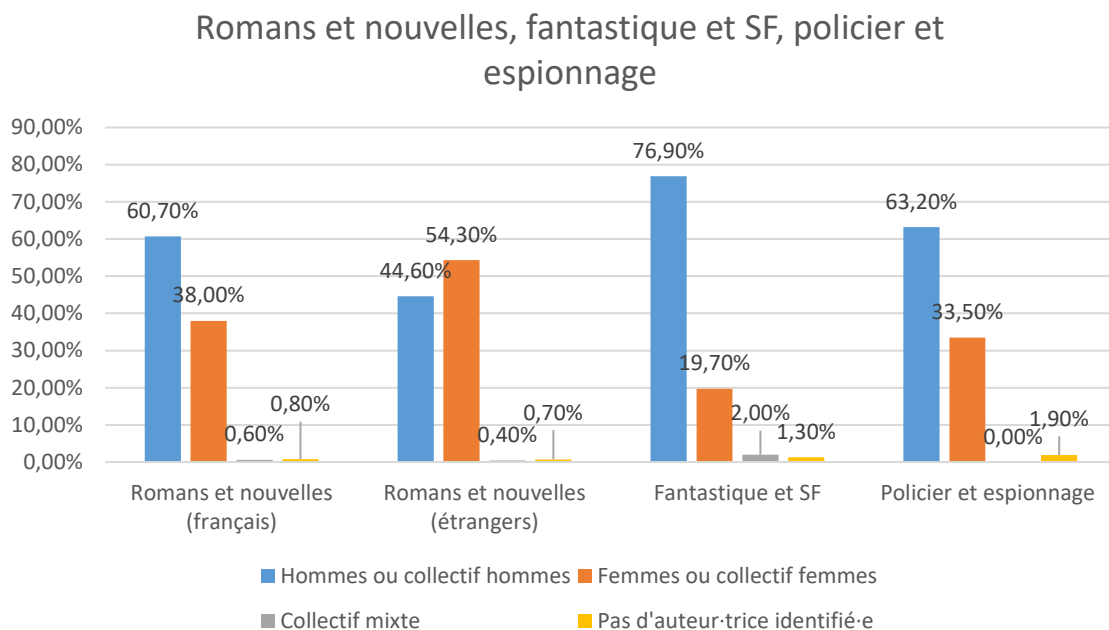


Figure 2. Genre des auteur·trice·s selon le genre littéraire : romans et nouvelles, fantastique et science-fiction, policier et espionnage (%)

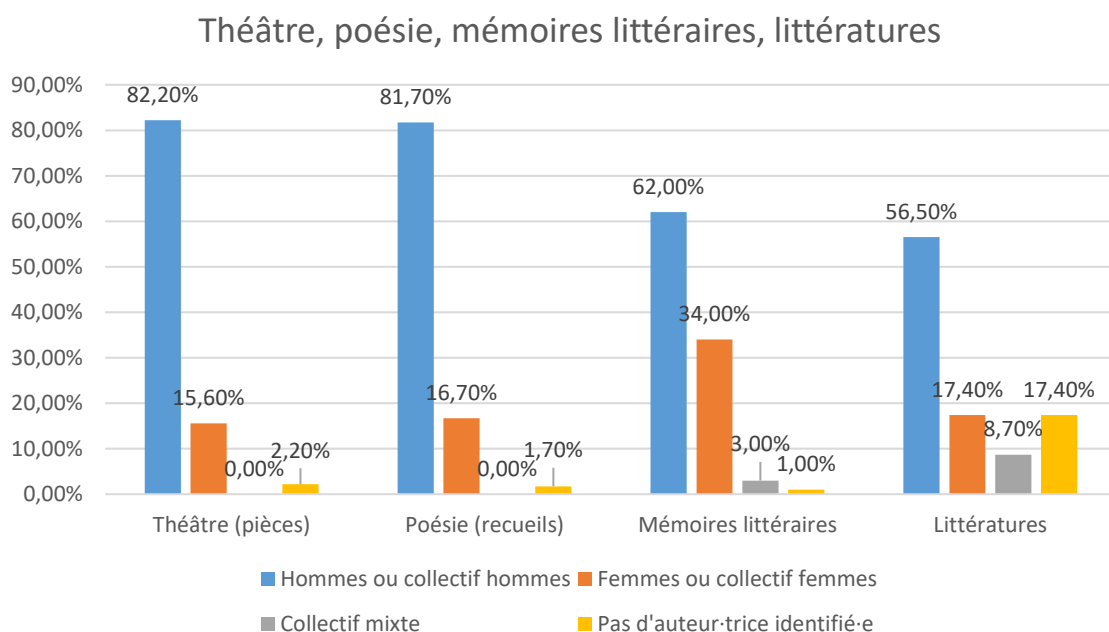


Figure 3. Genre des auteur·trice·s selon le genre littéraire : théâtre, poésie, mémoires littéraires, littératures (%)

Le même phénomène s'observe en bande dessinée (figure 4), où les femmes sont très minoritaires : les hommes y représentent pour cette année jusqu'à 77,5 % des publications contre 13,7 % pour les femmes (74,9 % contre 17,6 % si l'on inclut le manga).

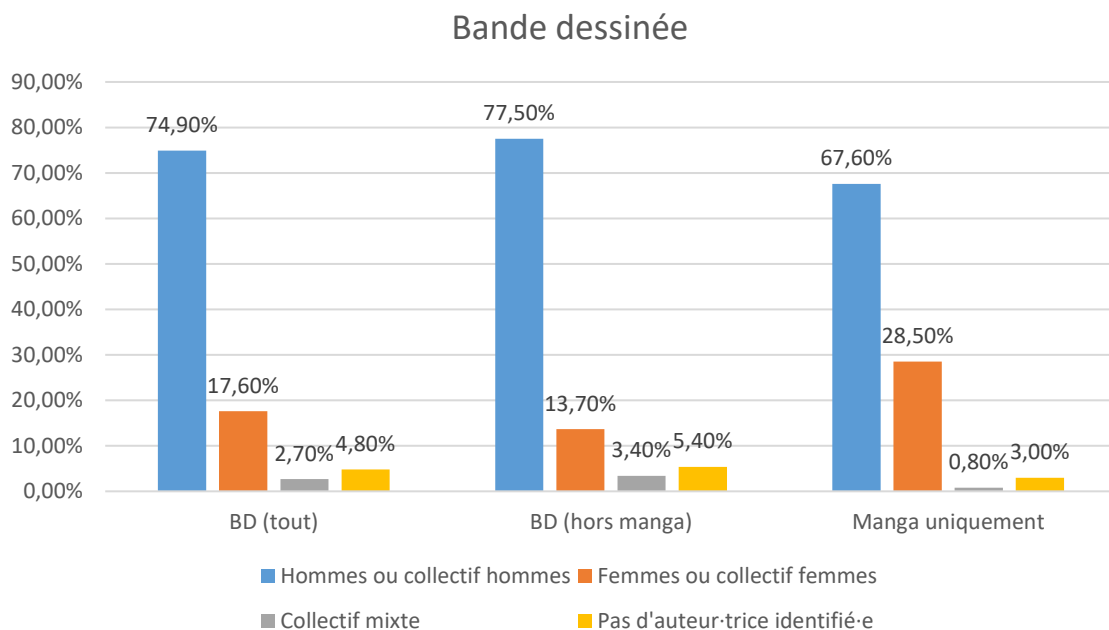


Figure 4. Genre des auteur·trice·s selon le genre littéraire : bande dessinée (%)

Une tendance similaire s'observe en non-fiction (figure 5), où la proportion d'auteurs s'élève à 74,1 % pour les essais littéraires pour 20,7 % pour les autrices et à 53,6 % pour 21,1 % en ce qui concerne les théories et études littéraires.

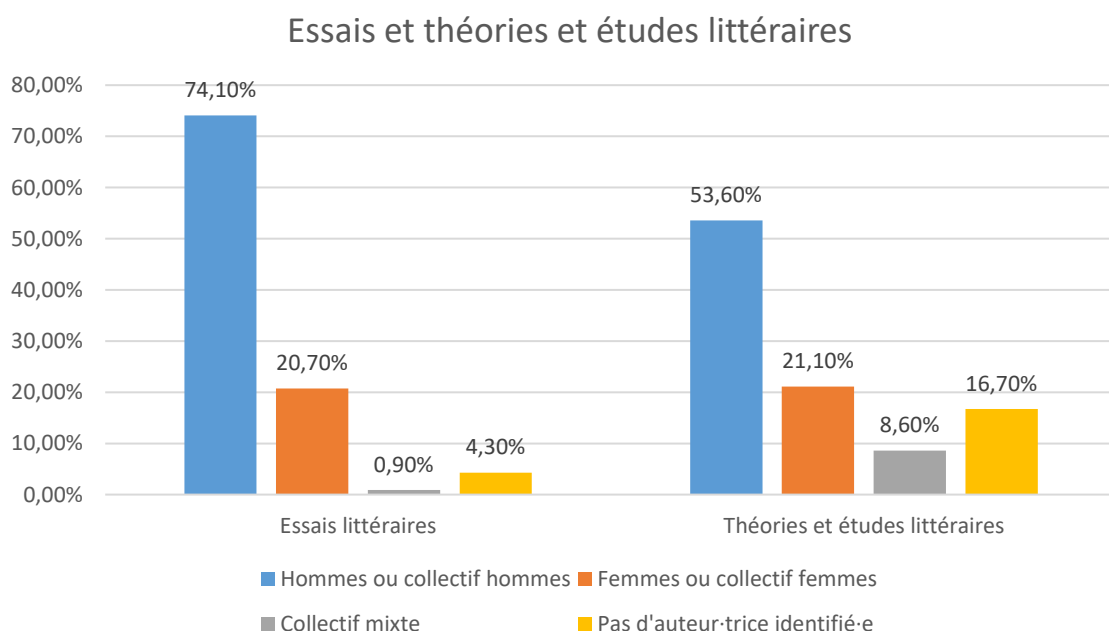


Figure 5. Genre des auteur·trice·s selon le genre littéraire : essais et théories et études littéraires (%)

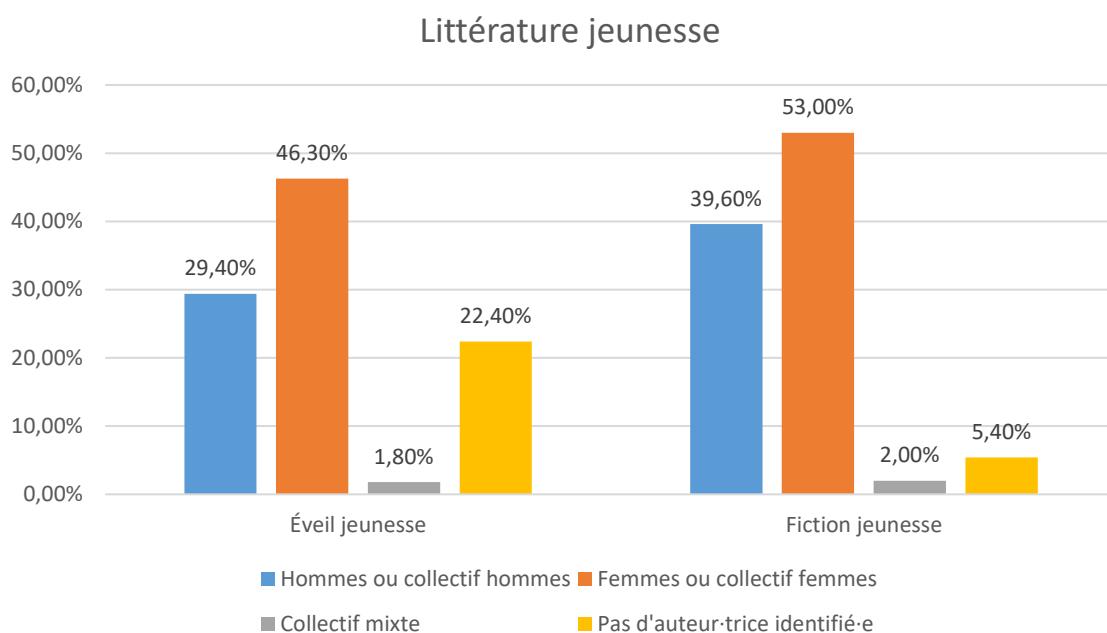


Figure 6. Genre des auteur·trice·s selon le genre littéraire : éveil jeunesse, fiction jeunesse (%)

Mis à part les romans et nouvelles étrangers cités plus haut, le seul domaine recensé ici dans lequel les femmes sont significativement majoritaires est celui de la littérature jeunesse (*figure 6*), et ce, qu'il s'agisse de l'éveil jeunesse (46,3 % de femmes pour 29,3 % d'hommes) ou de fiction jeunesse (53 % de femmes pour 39,6 % d'hommes).

Si l'on isole, pour donner une idée globale de la tendance, les trois genres dans lesquels chaque *genre* a le plus publié en 2018 (*figures 7 et 8*), on remarque que ceux-ci diffèrent de façon marquée, puisqu'il s'agit, pour les hommes, de la bande dessinée (1035 publications), des romans et nouvelles (français) (626 publications) et de la fiction jeunesse (565 publications), et, pour les femmes, des romans et nouvelles (étrangers) (516 publications), de l'éveil jeunesse (571 publications) et de la fiction jeunesse (757 publications).

Genres les plus importants
(hommes)

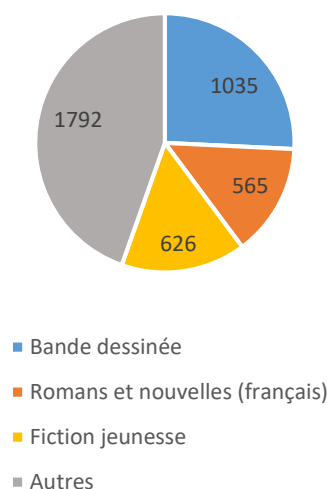


Figure 7. Genres littéraires les plus publiés par les hommes en 2018 (nombre de publications)

Genres les plus importants
(femmes)

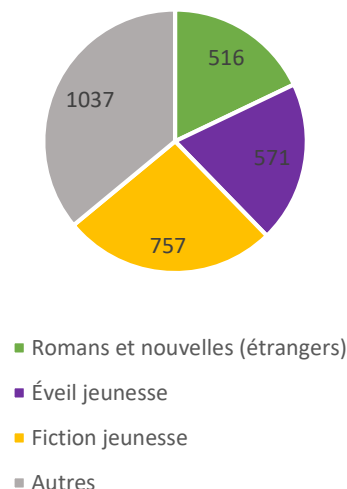


Figure 8. Genres littéraires les plus publiés par les femmes en 2018 (nombre de publications)

3.2.4. Analyse des résultats

Ces statistiques de l'année 2018 exprimées par les chiffres de *Livres Hebdo* révèlent une distribution inégale des hommes et des femmes en fonction des genres et des potentiels capitaux symboliques et économiques qu'ils apportent à leurs auteur·trice·s. Le champ littéraire s'est constitué au XIX^e siècle dans une logique « anti-"économique" de l'art pur [fondé] sur des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'"économie" (du "commercial") et du profit "économique" (à court terme) »¹²⁷, c'est pourquoi le choix d'un genre populaire ou non a un impact considérable sur la reconnaissance des auteur·trice·s. On peut, ainsi, classer les différents genres littéraires en trois catégories en fonction de ces capitaux. Cette répartition se base sur des valeurs traditionnelles du champ, et sera relativisée plus loin.

On distingue ainsi les genres ayant trait à la production restreinte, d'abord, avec une légitimité forte au sein du champ, un revenu symbolique important, mais généralement un revenu économique faible : y sont inclus la poésie, le théâtre et les essais littéraires. Les genres de la production large, ensuite, très populaires et moins légitimes, dont l'autonomisation est récente ou pas encore tout à fait acquise, ce qui les fait entrer dans une catégorie de « paralittérature » : le policier/espionnage, le fantastique/science-fiction, la littérature jeunesse, et, dans une

¹²⁷ BOURDIEU, *op.cit.*, p. 235.

certaine mesure, la bande dessinée. Enfin, le roman et la nouvelle, dans une position d'entre-deux, qui sont populaires tout en ayant acquis depuis leur autonomisation au sein du champ une légitimité symbolique, notamment par le biais de prix littéraires.

Les genres à production restreinte, à grande légitimité, sont logiquement ceux dont les publications en 2018 sont les moins nombreuses ; aussi, ces statistiques ne doivent pas être considérées comme des vérités absolues mais bien comme le reflet d'une tendance. Force est de constater que l'importance des hommes en tant qu'auteurs y est considérable : on retrouve 82,2 % d'hommes (66% de plus que de femmes) pour le théâtre, 81,7 % (65 % de plus que de femmes) pour la poésie, 74,1 % (53,6 % de plus que de femmes) pour les essais littéraires. Ces genres sont des formes anciennes dont le prestige est établi depuis plus longtemps que le roman, mais moins publiées aujourd'hui car peu génératrices de capital économique. Le théâtre et la poésie, tout particulièrement, représentent réunis 0,3 % du chiffre d'affaires du marché total du livre pour 1,4 % de la production en titres¹²⁸ (ce qui représente 1,3 % du chiffre d'affaire de la catégorie éditoriale « littérature » pour 7,2 % de sa production). Selon Sébastien Dubois, « 1 % du lectorat français lit de la poésie », un domaine où « la réputation se transforme sur le long terme en profit économique »¹²⁹ ; la même logique peut s'appliquer au théâtre. Ce sont donc des genres « risqués » dans la mesure où l'investissement en temps de l'écrivain·e dans l'écriture apporte vraisemblablement très peu ou pas de retombées économiques. Cela s'inscrit parfaitement dans la logique de désintéressement valorisée par le champ littéraire et exposée plus haut. Cela peut cependant expliquer, au moins en partie, la position minoritaire des femmes dans ce genre : de l'hypothèse de « triple vie » des écrivaines que nous avons postulée, il est possible d'extrapoler la difficulté que pourraient avoir les femmes à s'engager dans des genres plus « risqués » en termes économiques.

Pourtant, les femmes sont également peu représentées dans les genres de la production large, qui, à l'inverse, sont très populaires mais peu reconnus symboliquement. Ces genres correspondent à la définition qu'Alain Vaillant¹³⁰ donne des genres considérés comme « paralittéraires » au XX^e siècle, liés à la création de masse, à la littérature à sensation et à la sérialité héritée du roman-feuilleton. Les catégories du polar/espionnage et du fantastique/science-fiction ont par ailleurs des statuts ambivalents, étant généralement associés

¹²⁸ Syndicat national de l'édition, *Les chiffres de l'édition. Rapport statistique du SNE 2017-2018, France et international*, Paris, 2018.

¹²⁹ CONTRERAS, I. et PERRIER, J.-P., « Printemps de la poésie : debout les poètes ! », dans *Livres Hebdo*, 17/02/2017.

¹³⁰ VAILLANT, A., *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 387-388.

au roman, mais ne suscitant l'intérêt spécifique d'aucun grand prix littéraire¹³¹. Ce sont des genres qui vont à l'encontre des valeurs traditionnelles du champ depuis son autonomisation, et, même si leur adoption est susceptible de s'accompagner d'un relatif capital économique, ils y restent des vecteurs de positionnement « risqués » d'auteur·trice·s. En effet, la promesse de succès n'est pas une certitude dans un marché du livre saturé, où le revenu financier est incertain et instable ; et le choix de genres associés à la production large se fait au risque d'être mis·e à l'écart de la reconnaissance légitime du champ pour n'y avoir pas respecté les codes de valorisation de « l'art pur » en dehors des lois économiques et l'art de vivre désintéressé hérité de la romantisation de la « bohème littéraire »¹³².

Cette analyse doit néanmoins être modérée par les évolutions récentes du champ : en effet, avec l'arrivée dans de nouveaux acteurs depuis la fin du XX^e siècle de la télévision et d'Internet d'une part, et d'autre part l'apparition de certains *corpus* de savoirs sur ces genres spécifiques, la question de la pertinence de leur statut de genres minoritaires se pose. Il serait difficile, en effet, de considérer aujourd'hui des auteurs comme Orwell ou Simenon en tant qu'auteurs non consacrés ou « paralittéraires » sous prétexte qu'ils ont écrit respectivement de la science-fiction ou du policier ; ils font d'ailleurs l'objet d'études à part entière. Le policier, dont les grand·e·s auteur·trice·s sont volontiers assimilé·e·s à la littérature plus « générale »¹³³, jouit d'une position médiane dans cette hiérarchisation. Selon l'affirmation de Roland Barthes que « la littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout »¹³⁴, le policier, largement abordé dans les écoles, n'est pas en reste. Nous l'avons évoqué, ces genres annexes au roman sont boudés par les grands prix littéraires à forte légitimité ; mais, parallèlement, ils sont célébrés, le policier tout particulièrement, dans d'autres prix plus récents, associés à des médias (*Elle*, Prix Mystère de la critique, ...), ou à des entreprises privées ou semi-publiques (Fnac, SNCF, Fintro, ...).

Ce récent gain de légitimité pour ces genres est un facteur qui remet en question, dans une certaine mesure, la distinction claire entre production large peu porteuse de capital symbolique et production restreinte très porteuse de capital symbolique. On remarque toutefois que cela n'efface pas complètement la hiérarchisation entre les genres : la différence est clairement

¹³¹ Le Goncourt, notamment, récompense, en plus du roman couronné « prix Goncourt », la poésie et la nouvelle ; l'Académie Française, l'essai, le roman, le théâtre et la nouvelle ; le Femina, le Médicis, l'essai ; et le Renaudot, l'essai et le livre de poche.

¹³² BOURDIEU, *op. cit.*, pp. 95-101.

¹³³ LITS, M., « De l'importance du genre en culture médiatique », dans *Belphégor*, Vol. 1, n°3, 2003.

¹³⁴ BARTHES, R., « Réflexions sur un manuel », dans DOUBROVSKI, S. et TODOROV, S. (dir.), *L'enseignement de la littérature*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Plon, 1971.

marquée entre les grands prix littéraires, qui récompensent uniquement les genres légitimes, et les prix liés aux médias ou à des entreprises privées, qui promeuvent des genres dont la légitimité est encore en construction. Nous pouvons donc considérer ces genres comme vecteurs d'une position incertaine pour les écrivain·e·s puisque potentiellement porteurs d'une moindre reconnaissance à l'intérieur du champ. Il est donc logique que les femmes, dont l'inclusion dans le champ est encore récente, comme nous l'avons vu, se tournent peu vers ces genres susceptibles de constituer un frein supplémentaire à la reconnaissance symbolique.

La bande dessinée est un genre particulier, qui a acquis un statut relativement autonome, mais tardivement, dans les années 1960. Il s'agit également d'un genre dont la carence de représentation des femmes est souvent dénoncée, ce qui a d'ailleurs suscité la création en 2013 du Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme¹³⁵, lequel a par exemple dénoncé l'absence de femmes dans la sélection du Grand prix du Festival d'Angoulême de 2016. L'analyse du genre se trouve complexifiée par le fait qu'il repose moins sur une figure auctoriale unique par ouvrage : aussi, si les femmes sont largement minoritaires en tant qu'autrices et scénaristes, « la proportion s'inverse dans le cas des coloristes ou des illustratrices jeunesse »¹³⁶, comme le constate le *Cahier de doléances* des États généraux de la Bande Dessinée. Les statistiques que nous avons constituées à partir des référencements de *Livres Hebdo* ne sont malheureusement pas assez détaillées pour refléter cette observation. Notre étude se voulant refléter la condition particulière des autrices, il est difficile de tirer ici des conclusions en ce qui concerne un champ aussi complexe que celui de la bande dessinée.

La seule exception à cette minorité d'autrices dans les littératures à production large est la littérature jeunesse. Cette tendance trouve des origines probables dans la socialisation des femmes, fortement associée à la maternité, à l'éducation des enfants et aux métiers généralement liés au *care*¹³⁷. Marie Duru-Bellat, notamment, examine la problématique du lien entre femmes et soin aux enfants que ravivent des approches « naturalistes » des *genres* : « On oppose l'homme chasseur, qui va développer des aptitudes à se repérer dans l'espace, et la femme gardienne du nid qui va développer des capacités langagières »¹³⁸. À ce sujet, un témoignage rapporté par Lahire est particulièrement intéressant : celui d'une écrivaine qui

¹³⁵ Site internet du Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme.

¹³⁶ États généraux de la Bande Dessinée, *Cahier de doléances. Les autrices : précaires parmi les précaires ?*, 2015, p. 2.

¹³⁷ CRESSON, G. et GADREY, N., « Entre famille et métier : le travail du *care* », dans *Nouvelles Questions Féministes*, 2004/3, pp. 26-41.

¹³⁸ DURU-BELLAT, *op. cit.*, p. 163.

raconte avoir commencé à écrire « presque par hasard, ayant dans l'idée de distraire [ses] enfants en leur "fabriquant" une nouvelle »¹³⁹. On remarque ainsi des structures d'influence entre socialisation, vie domestique et écriture. Il est donc normal que les femmes se tournent « naturellement » vers un genre littéraire en lien avec ce qu'on considère socialement comme leur compétence, et ce, malgré le peu de reconnaissance qu'elles peuvent en tirer à l'intérieur du champ.

Somme toute, la catégorie des romans et des nouvelles est celle où la proportion d'hommes et de femmes se rapproche le plus de l'égalité. Ces deux genres sont caractérisés par leur flexibilité et la liberté qu'ils offrent aux auteur·trice·s. Notons par ailleurs que le roman est une catégorie large qui regroupe ici des publications à la fois élitistes (donc à production plutôt restreinte), intermédiaires et populaires. Comme nous l'avons vu précédemment, le roman est par ailleurs un genre auquel les femmes ont été associées historiquement, ce qui présente un avantage de légitimité pour celles-ci. Cette catégorie « entre-deux », au croisement de la production large pour sa popularité et de la production restreinte pour sa reconnaissance symbolique, est moins « risquée » pour des individus dont la valeur dans le champ reste encore, dans une certaine mesure, à prouver.

Cela n'est pas sans rappeler la notion de « modestie raisonnable » avancée par Beauvoir en tant que tendance à se conformer aux « valeurs sûres » de la littérature afin de s'y faire une place. Dans un autre domaine, cet *habitus* peut être rapproché de celui que Bourdieu identifie comme la posture des classes sociales à mobilité ascendante, qui misent sur des valeurs de « bon goût » afin d'asseoir leur capital culturel. Bourdieu parle également de « rendement culturel », c'est-à-dire que l'investissement dans un produit culturel est fait « pour le moindre coût économique, ce qui implique le renoncement à toute dépense ostentatoire et à toutes gratifications autres que celles que procure l'appropriation symbolique de l'œuvre »¹⁴⁰. On peut comprendre que les femmes, ayant elles aussi une trajectoire ascendante dans le champ littéraire, aient une propension toute particulière à se soumettre à ses codes et à se tourner vers des genres ayant le meilleur « rendement » possible. La proportion majoritaire d'autrices référencées dans les publications de type « roman et nouvelles (étranger) » semble même suggérer qu'elles rencontrent un certain succès auprès du public, puisque 54,3 % des publications de l'année 2018

¹³⁹ LAHIRE, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴⁰ BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 305.

issues d'œuvres étrangères suscitant suffisamment d'engouement pour être traduites et éditées en français sont écrites par des femmes.

3.3. Le plafond de verre littéraire : la question de la reconnaissance dans les prix nationaux

3.3.1. Le passage à la littérature « professionnelle »

Afin d'analyser la représentation des femmes dans les prix littéraires nationaux, il est nécessaire de donner des précisions sur une série de propriétés sociales, définies par Bernard Lahire¹⁴¹ notamment, qui constituent des marqueurs favorisant la venue à l'écriture. Grâce à ces différents facteurs, il est possible de déterminer lesquels sont influencés, ou non, par le *genre* des individus. Comme nous le verrons, la plupart des éléments ne désavantagent justement pas les femmes, ce qui nous permettra de postuler l'existence de ce que nous appellerons le « plafond de verre littéraire ».

Dans son étude, basée à la fois sur des données quantitatives, sur des questionnaires et sur diverses sources documentaires, Lahire présente une série de critères qu'il juge déterminants dans la venue à une « carrière » littéraire. Parmi ceux-ci, on retrouve notamment le facteur de l'origine sociale (les écrivain·e·s sont généralement issu·e·s des classes supérieures et moyennes à fort capital culturel), mais celui de également la socialisation familiale et scolaire¹⁴². D'après ces analyses, il est fréquent chez les futur·e·s écrivain·e·s que l'envie d'écrire soit présente dès l'enfance ou l'adolescence. Les individus interrogé·e·s ont également un niveau d'études supérieures qui s'élève en moyenne au Bac + 2 et pratiquent la lecture de façon régulière. Bien entendu, ces données ne constituent pas quelque chose de complètement déterminant, mais il s'agit de tendances que l'on peut retrouver parmi les écrivain·e·s et qui semblent influencer également leur reconnaissance future dans le monde des lettres et constituer ce que Bourdieu appelle l'*habitus* de l'auteur·trice.

Or, mise à part la classe sociale d'origine qui n'est pas influencée par le *genre*, ces critères semblent, en théorie, favoriser les femmes. Lahire relève notamment que les futures écrivaines présentent une envie d'écrire plus tôt dans l'enfance (55,7 % pour 37,6 % pour les garçons), et, même si les hommes sont plus nombreux qu'elles à présenter cette envie dans l'adolescence

¹⁴¹ LAHIRE, *op. cit.*, pp. 107-120.

¹⁴² Voir les tableaux choisis de l'étude de Lahire dans en annexe.

(39,1 % contre 27,8 %), la tendance si l'on regroupe la pratique pour l'enfance et l'adolescence montre tout de même un avantage pour les jeunes filles (83,5 % pour les filles contre 76,7 % pour les garçons). Elles sont également beaucoup plus nombreuses à écrire un journal intime, que ce soit dans la population française globale (11 % des filles contre 6 % des garçons) ou dans l'échantillon des écrivain·e·s (58,4 % des écrivaines se rappellent avoir tenu un journal intime contre seulement 33,1 % des écrivains).

De plus, selon l'étude de l'INSEE déjà citée plus haut, les jeunes filles réussissent en moyenne mieux à l'école et sont davantage diplômées, particulièrement dans les cursus longs. Si, en France, une carence de représentation des femmes persiste toutefois dans les formations « scientifiques ou sélectives »¹⁴³, elles sont largement majoritaires (70 %) dans les filières de lettres, langues et sciences humaines.

À l'âge adulte, par ailleurs, les femmes sont davantage portées vers la pratique de la lecture, toujours selon l'étude de l'INSEE, et parmi les activités culturelles, « la lecture est la pratique pour laquelle le genre a la plus forte influence : en 2012, 66 % des femmes avaient lu au moins un livre au cours de l'année et 38 % au moins six, contre respectivement 45 % et 22 % des hommes »¹⁴⁴. En outre, elles ont le monopole de ce que Lahire définit comme « l'écriture domestique »¹⁴⁵, c'est-à-dire « des pratiques d'écriture privées, officieuses, peu légitimes » : tout ce qui touche à la gestion quotidienne du foyer : listes de courses, lettres aux proches, tenue d'un album photos, etc. Aussi éloigné de l'écriture de fiction que cela puisse sembler, cette habitude, selon Lahire, facilite le rapport à l'écriture.

Ainsi, on pourrait penser que les femmes sont encouragées, plus que les hommes, à entamer une « carrière » dans l'écriture. Pourtant, elles sont légèrement moins nombreuses que les hommes à publier leurs écrits, mais surtout, « plus on se dirige vers les pôles les plus "professionnels" et légitimes de l'activité littéraire et plus le pourcentage de femmes s'amenuise »¹⁴⁶. Ce phénomène transparaît clairement dans les chiffres donnés par Lahire dans son ouvrage ; pourtant, le sociologue n'en tire pas de conclusions concernant précisément les femmes qui écrivent. Le problème semble donc se poser non pas dans la pratique en soi, mais lors du passage de l'écriture privée, « domestique », à son aspect plus « professionnel » : elles sont, de façon significative, de moins en moins nombreuses dès lors que l'on gravit les échelons

¹⁴³ INSEE, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁴ INSEE, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴⁵ LAHIRE, B., « Masculin-Féminin. L'écriture domestique », dans FABRE, Daniel (dir.), *Par écrit. Ethologie des écritures quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, pp. 145-161.

¹⁴⁶ LAHIRE, *La condition littéraire, op. cit.*, p. 197.

symboliques des différents prix littéraires. Le champ littéraire ne disposant d'aucun frein formel à l'entrée, le phénomène de la sous-représentation symbolique des femmes s'accomplit par des règles tacites au sein du champ et de ses instances.

3.3.2. La question des prix et des institutions littéraires

Pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, les prix littéraires font partie de l'état « objectivé » des lois qui régissent le champ littéraire. Il s'agit ainsi du lieu où les luttes internes peuvent être les plus visibles et les plus vives, car là notamment se joue la répartition du pouvoir symbolique, que ce soit en tant que membre du jury ou en tant qu'auteur·trice récompensé·e. Simultanément, les prix comportent une dimension économique notable : au-delà de l'éventuel montant pécunier décerné au lauréat, ce sont surtout les ventes accompagnant l'attribution du prix qui importent financièrement. On parle alors de « transferts de capitaux » : le gain de capital symbolique s'accompagne d'une augmentation du capital économique, en particulier en ce qui concerne les grands prix nationaux ; mais le transfert se produit également entre les capitaux symboliques des différentes parties impliquées. En effet, ces flux se réalisent dans les deux sens, l'institution acquérant du capital symbolique en s'érigant en tant qu'instance de légitimation, mais aussi comme miroir du capital symbolique des auteur·trice·s qu'elle récompense ; et, à l'inverse, cette même auteur·trice acquiert un capital symbolique proportionnel à celui de l'institution qui le ou la prime. De cette façon, ceux et celles à qui est décerné le Goncourt, dont l'ambition autoproclamée est de consacrer « le meilleur ouvrage d'imagination en prose, paru dans l'année »¹⁴⁷, augmentent considérablement leur capital symbolique. Cependant, la hausse de capital économique découlant des ventes est également un élément essentiel de ces prix, malgré le fait que ce ne soit pas l'objectif premier mis en avant par les instances.

Un simple survol de l'histoire des octrois des prix littéraires montre, tout particulièrement, une forte disparité entre hommes et femmes¹⁴⁸. De leur création à nos jours, on note par exemple 9,5 % de femmes pour le Goncourt (11 femmes de 1903 à 2018), 11,2 % pour le Grand prix du roman de l'Académie française (12 femmes de 1915 à 2018), 10 % pour le Grand prix de littérature de l'Académie française (7 femmes de 1912 à 2017), 9 % pour le prix Interallié (8

¹⁴⁷ DUCAS, S., « Le prix Femina : la consécration littéraire au féminin », *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁸ Tous les chiffres cités ici sont basés sur les référencements de leurs lauréat·e·s respectif·ve·s de chaque prix sur son propre site internet.

femmes de 1930 à 2018), 16,1 % pour le prix Renaudot (15 femmes de 1926 à 2018), 20,6 % pour le prix Médicis (13 femmes de 1958 à 2018) ; même le prix Femina, qui rassemble un aréopage exclusivement féminin, ne compte que 37,4 % de femmes (soit 40 récompensées) entre 1904 et 2018. La tendance est cependant différente en ce qui concerne les prix moins légitimes que sont les prix décernés par les médias : le Prix du Livre Inter compte notamment 31,8 % d'élues féminines (14 de 1975 à 2018) et le Grand prix des lectrices de *Elle* 55,1 % (27 de 1970 à 2018).

Il faut toutefois rappeler que nous analysons des prix littéraires aux anciennetés très inégales, et que les chiffres sont ainsi à mettre en perspective. Il est en effet compréhensible qu'un prix Goncourt, par exemple, qui a attendu 1944 pour couronner une femme, ait un pourcentage plus bas qu'un prix créé dans les années 1970, pour des raisons évidentes de progression dans le temps des droits des femmes. Si l'on compare les différentes instances sur la base commune des vingt dernières années (1999 – 2018), une légère amélioration est globalement observable. Cependant, la tendance reste la même : les femmes restent très largement minoritaires, à l'exception des prix Femina (40 %) et du prix des lectrices de *Elle* (55 %).

	Année de création	Création – 2018	1999 – 2018	Différence entre les deux %	% de jurées féminines (2019)
Goncourt	1902	9.5 %	15 %	+ 5.5 %	11.7 %
Grand prix du roman de l'Académie française	1914	11.2 %	20 %	+ 8.8 %	Non communiqué
Grand prix de littérature de l'Académie française	1911	10 %	20 %	+ 10 %	Non communiqué
Interallié	1930	9 %	5 %	- 4 %	0 %
Renaudot	1926	16.1 %	35 %	+ 18.9 %	10 %
Médicis	1958	20.6 %	30 %	+ 9.4 %	55 %
Femina	1904	37.4 %	40 %	+ 2.6 %	100 %
Prix du livre Inter (France-Inter)	1970	31.8 %	30 %	- 1.8 %	50 %
Grand prix des lectrices de Elle	1970	55.1 %	65 %	+ 9.9 %	100 %

Table 1. Représentation des femmes dans les prix littéraires et parmi le jury.

De prime abord, cette comparaison entre les différents prix met en exergue la relation entre la proportion de jurées femmes et celle d'autrices primées ; comme l'affirme Naudier, « l'appartenance sexuée des "juges" n'est pas sans conséquence sur la production de légitimité

littéraire »¹⁴⁹. Cela n'est pas un lien de cause à effet absolu : on remarque par exemple que le prix Médicis, avec 55 % de membres féminines au sein de son jury en 2019, n'a récompensé que 16 % de femmes depuis sa création, et 30 % ces vingt dernières années. Parallèlement, la tendance inverse s'observe pour le prix Renaudot, qui, avec seulement 10 % de femmes dans son jury, marque une augmentation importante de femmes primées depuis 1999. En réalité, ce sont surtout les aréopages exclusivement féminins qui se démarquent ici, à savoir le prix Femina et le grand prix des lectrices de *Elle*. Ainsi, le lien entre la présence de femmes dans l'instance de légitimation et celle d'autrices gratifiées d'un prix littéraire existe, mais semble ne pas suffire dans le cas de structures au jury mixte. Il convient par conséquent d'interroger la présence d'autres facteurs justifiant la position minoritaires des autrices dans l'attribution de ces prix.

S'il est difficile de déterminer objectivement une hiérarchie de prestige des différents prix littéraires, nous pouvons tout de même considérer que le Goncourt et le prix de l'Académie, les plus anciens, représentent les plus prestigieux de cette sélection, et les prix des médias, les moins reconnus symboliquement. Un lien assez clair peut être remarqué entre le prestige des différents prix et le faible pourcentage d'autrices que ceux-ci ont récompensées.

Comme le mentionne Delphine Naudier, « plus le degré de reconnaissance et de professionnalité des jurys est élevé et moins les femmes ont de chances d'être élues. Ces disparités attestent de [sic] la plus grande résistance du monde des lettres à valoriser les écrivaines. La légitimité littéraire bute sur le plafond de verre »¹⁵⁰. Naudier va d'ailleurs plus loin en indiquant que, dans le cas du Goncourt, les autrices couronnées sont d'une origine sociale plus élevée (80 % proviennent des classes supérieures), sont plus diplômées et ont davantage d'expérience d'écriture que leurs homologues masculins¹⁵¹ : selon la sociologue, on attend donc des femmes qu'elles aient davantage « fait leurs preuves ».

On peut donc remarquer un rapport d'influence entre les différents niveaux de reconnaissance des prix littéraires et leur inclusion des autrices parmi les personnes qu'ils consacrent. Nous allons ensuite nous pencher sur différents prix à des niveaux de légitimité divers, et qui apparaissent significatifs dans leurs rapports avec le *genre* des auteur·trice·s : deux grands prix

¹⁴⁹ NAUDIER, D., « Les lauréates du Goncourt : une légitimité en trompe-l'œil ? », dans NAUDIER et ROLLET, *op. cit.*, p. 127.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 130-132.

d'automne, le prix Goncourt et le prix Femina, et deux prix décernés par des médias au printemps : le Prix du Livre Inter et le Grand Prix des lectrices de *Elle*.

Les prix littéraires à fort capital symbolique : l'exemple du Goncourt

Le prix Goncourt est une instance « emblématique du modèle idéal-typique du monde des Lettres qui, sous des aspects neutres et universels, a construit, à l'instar du monde politique, la figure de l'homme [écrivain] blanc et bourgeois comme dominante »¹⁵². Compte tenu de la misogynie évidente d'Edmond de Goncourt, particulièrement à l'encontre des écrivaines¹⁵³, il n'est pas étonnant que cette instance, même après la mort de son fondateur, ait attendu quarante années à récompenser une autrice pour la première fois. Cette exclusion a d'ailleurs été remarquée et dénoncée dès la création du prix, ce qui a suscité l'instauration du prix Femina, comme expliqué dans le chapitre 2, mais n'a pas empêché le Goncourt de récompenser un nombre très faible des femmes tout au long de son histoire. Dès sa création en 1902, le prix a pris une position forte dans le champ littéraire, en se plaçant comme un contre-pouvoir à l'Académie Française, qui ne s'intéressait guère au roman, et en souhaitant décerner aux détenteurs de son prix une rente viagère qui puisse les libérer de toute préoccupation financière. En cela, il participe à l'autonomisation de la littérature par son postulat qu'un·e écrivain·e, pour créer, doit pouvoir être déchargé·e des enjeux économiques qui pèsent sur son œuvre. Même lorsque le montant pécunier accordé aux primé·e·s sera progressivement réduit jusqu'à ne représenter qu'un montant symbolique de dix euros, le capital financier induit par l'explosion des ventes suite à l'attribution du prix continue de participer à cette autonomisation.

La question de l'appropriation du pouvoir symbolique et celle des transferts de capitaux par le biais du prix constituent un élément clé de l'exclusion des autrices. Le fait d'acquérir et de conserver la légitimité du prix est essentiel, c'est pourquoi il convient de choisir des artistes à récompenser qui appuieront ce capital symbolique. Dès ses premières années d'existence, dans un contexte global de dévaluation du féminin hérité de plusieurs siècles d'histoire, « couronner une femme entacherait la réputation naissante de l'Assemblée [du Goncourt] »¹⁵⁴. Cette menace du choix d'une candidate dont le peu de capital symbolique se répercuterait sur l'instance de

¹⁵² *Ibid.*, p. 128.

¹⁵³ DUCAS, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁴ NAUDIER, *op. cit.*, pp. 122-140.

consécration pourrait toujours être considéré comme un enjeu aujourd'hui, compte tenu de cette absence des femmes encore existante dans les structures les plus légitimes.

Plus encore, selon Naudier, une logique d'« usage symbolique de la rareté » peut même être invoquée quand il s'agit de la sous-représentation des femmes dans les prix littéraires. Le maintien du caractère exceptionnel de l'élection d'une femme permet d'en tirer parti grâce au retentissement médiatique qu'elle suscite.

« La rareté d'un couronnement féminin assure un fort retentissement médiatique. Si c'est un écrivain que l'on consacre, le fait que l'appartenance sexuée soit féminine donne une prime médiatique liée à l'exceptionnalité. La médiatisation se focalise constamment sur l'appartenance sexuée de la lauréate. Ainsi, même si le livre couronné est désigné comme le meilleur, l'usage fait du féminin, de l'élection d'une femme indépendamment de sa portée publicitaire est en fait polysémique. Car c'est l'auteur, son livre et un état de l'histoire institutionnelle de l'Académie qui s'imposent là. En plus du sens de l'œuvre, c'est l'usage et l'intérêt des jurés à le couronner qui fabriquent cette consécration conjoncturelle. Le prix s'inscrit, en effet, dans une actualité. »¹⁵⁵

Pour la sociologue, il y a un intérêt politique, conscient ou non, à garder inhabituelle la consécration des autrices au Goncourt. Elle cite notamment les exemples du premier prix décerné à une femme, Elsa Triolet, en 1944, et de l'élection en 1945 à l'Académie de Colette dont le retentissement médiatique exceptionnel a permis de montrer une rupture avec des membres de l'Académie mis à l'écart, car collaborationnistes. Dans cette perspective, Naudier affirme que « ces lauréates sont à certains égards des femmes providentielles car l'exceptionnalité de leur consécration permet des usages multiples dont le principal vise à détourner les critiques adressées à cette institution »¹⁵⁶.

On peut le voir, les frontières entre capital symbolique de l'institution littéraire et enjeux politiques sont poreuses. L'exemple le plus récent est peut-être les consécration, la même année, en 2016, de Virginie Despentes en tant que membre du jury et de Leïla Slimani en tant que prix Goncourt. Au-delà de leur talent respectif, ces deux femmes permettent à l'Académie Goncourt de se donner une image plus moderne et, dans une certaine mesure, à l'abri des soupçons de misogynie. Cette impression de renouvellement est par ailleurs renforcée par les personnalités des deux autrices, connues pour leur engagement féministes ; Despentes, tout

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 139.

particulièrement, figure radicale et engagée, est un choix lourd de sens pour le Goncourt. Sa présence participe à l'image d'un prix avançant avec son temps, du moins jusqu'au départ de l'autrice en 2019.

Pour les femmes, être écartées de ces prix induit, au-delà d'un manque de pouvoir symbolique, une conséquence économique. Rappelons-le : par un autre transfert de capitaux, l'acquisition d'un grand prix littéraire induit également, à court terme, une explosion des ventes, mais il s'agit également, à plus long terme, d'une porte d'entrée dans le monde littéraire, une opportunité d'obtenir davantage de contrats avec des éditeurs, ou encore d'éventuelles commandes. Un grand prix littéraire agit ainsi dans une certaine mesure comme un cercle vertueux : l'auteur·trice, se trouvant, au moins momentanément, dans une situation financière confortable, aura davantage de temps à consacrer à l'écriture (notamment en diminuant, voire supprimant pendant une période, son temps consacré à un deuxième métier¹⁵⁷), ce qui lui donnera potentiellement l'occasion de produire des ouvrages de plus grande qualité. Il ou elle sera également plus à même de demander des aides de l'État (bourses ou résidences d'écrivain·e), ce qui sera d'ailleurs plus facilement accepté¹⁵⁸. De cette façon, l'écrivain·e sera amené·e à moins considérer son écriture de façon hétéronome, c'est-à-dire avec davantage de dépendance par rapport aux goûts du public, puisqu'il ou elle aura accès à un revenu plus stable. Il ou elle pourra ainsi davantage s'inscrire dans une position de désintéressement et d'« art pur », ce qui sera donc potentiellement vecteur de davantage de légitimité.

Le prix Femina, ou la tentative d'un « Goncourt des femmes »

Le prix Femina, anciennement Vie heureuse, s'est constitué presque immédiatement après la création du Goncourt ; cela en fait le deuxième plus ancien prix littéraire encore en activité aujourd'hui. Tout comme le Goncourt s'est construit en opposition à l'Académie française, Vie heureuse s'est créé en réaction directe au Goncourt. Afin d'imposer sa légitimité naissante dans le champ littéraire, l'aréopage du Femina a engendré la définition d'une nouvelle échelle de valeur à opposer à ses concurrents. En réunissant un jury exclusivement féminin, celui-ci consacre son propre *corpus* de spécialistes, auquel doit s'attacher un *corpus* de savoirs qui lui est propre.

¹⁵⁷ LAHIRE, *op. cit.*, pp. 199-206.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 179.

Dans le but de s'ériger en contre-pouvoir face au Goncourt, le Femina prône dès sa constitution des valeurs en opposition délibérée à celui-ci, et, en particulier, affiche l'ambition de rendre justice aux femmes à qui l'on refusait le droit d'entrée dans les instances littéraires. En cela, il définit des priorités différentes du Goncourt : au lieu de vouloir consacrer un nom qui resterait dans la postérité, c'est davantage un objectif de mise en lumière et de révélation de talents qui est privilégié. Comme l'affirme Ducas, « davantage vécu comme un encouragement ou un tremplin, [le prix littéraire] est surtout [pour les écrivaines] promesse d'écriture, aide à l'inscription dans le champ littéraire plus qu'un trophée ou une médaille »¹⁵⁹. C'est donc une logique de réhabilitation qui est mise en avant, et qui donnera aux détenteur·trice·s du prix un statut moins prestigieux que ceux et celles du Goncourt¹⁶⁰. Par ailleurs, l'objectif premier de promotion des autrices ne quittera jamais tout à fait les ambitions, conscientes ou inconscientes, du Femina, ce qui vaudra au prix un discrédit au sein du reste du monde des lettres et entravera leur investissement dans d'autres domaines de luttes internes au champ.

« Tirillées entre leur peur d'être marginalisées par un jugement critique lié à leur appartenance sexuelle et leur attachement aux velléités féministes des débuts, elles sont globalement moins rompues aux stratégies inhérentes aux tensions du champ littéraire et dépourvues notamment de cet esprit de corps hérité par leurs homologues masculins des cénacles et cercles littéraires d'antan où les solidarités de groupe se soudent et se renforcent. »¹⁶¹

Ainsi, le prix ne s'élèvera jamais au niveau de la légitimité du prix concurrent ; les exemples notables de Judith Gautier, Françoise Mallet-Joris¹⁶² et de Virginie Despentes qui démissionnent de leur place de jurées au Femina respectivement en 1910, 1971 et 2016 pour rejoindre le jury Goncourt, sont assez parlants. Cette dernière a d'ailleurs affirmé, à propos de son admission au Goncourt, que « cette expérience est de celles qui ne se refusent pas »¹⁶³, laissant entendre par là que cette opportunité a une valeur plus honorifique que celle de rester au Femina. Il est probable que le fait de réunir un aréopage exclusivement composé de femmes soit un frein à la légitimité que le prix aurait pu acquérir avec le temps ; nous l'avons déjà abordé, les mécanismes de domination des femmes et de dévaluation du féminin sont l'héritage de siècles d'histoire littéraire. Un élément complémentaire est d'autre part l'histoire que le Femina partage avec la production large, ce prix émanant initialement de deux revues

¹⁵⁹ DUCAS, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 60-62.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 64-65.

¹⁶² *Ibid.*, p. 59 et 91.

¹⁶³ CORNU, C., « Despentes : "On peut se demander pourquoi je rejoins le jury Goncourt" », dans *Actualité*, 08/01/2016.

féminines, *Femina* et *Vie heureuse*, qui appartenaient respectivement à Pierre Lafitte et Louis Hachette. Symboliquement, et parce que la littérature par et pour les femmes reste associée à la littérature industrielle, cela crée un lien entre le prix et la sphère de production large. Le prix Femina acquiert donc une connotation de littérature plus populaire, plus hétéronome, et par conséquent moins légitime.

Pour le reste, le jury du Femina reste influencé par les stéréotypes de l'écriture féminine comme le reste du champ. Sylvie Ducas démontre l'importance de ce cet élément dans les horizons d'attentes du jury Femina : selon elle, le Femina, lorsqu'il prime des hommes, va s'attacher à l'image de la féminité dans la fiction :

« Le revers de ce féminisme discret, c'est l'hésitation à préférer l'écrivaine à l'héroïne de fiction, la femme réelle à sa représentation, d'où le fort pourcentage encore d'ouvrages d'écrivains retenus dans les votes finaux, lorsque ces derniers peignent dans leur roman la femme sous des traits qui séduisent un jury féminin. »¹⁶⁴

Enfin, toujours selon Ducas, les ouvrages récompensés véhiculent les mêmes stéréotypes que ceux que les hommes de lettres attribuent, en les dénigrant, aux autrices ou à la littérature qui « plaît aux femmes » :

« Même lorsque des hommes sont les auteurs des ouvrages soumis à l'attention du Femina, les ouvrages sélectionnés répondent ainsi à un certain type de littérature, selon les présupposés d'une "littérature pour dames" à laquelle semblerait être prédisposé un jury essentiellement composé de femmes. Littérature volontiers sentimentale ou centrée sur des figures exemplaires d'héroïnes au destin singulier ; littérature d'évasion retrempant à la source des féeries conventionnelles ou explorant des horizons lointains ; littérature du rêve arpentant les chemins bien balisés du merveilleux ; littérature à mi-chemin du roman et de la poésie, préférant la fraîcheur et l'innocence d'un romanesque un peu défraîchi au borborygme nauséux des descriptions naturalistes ou aux crudités du sexe et de la violence. [...] Converties en lectrices, les femmes de lettres, plus que leurs homologues masculins, semblent trahir des réticences esthétiques ou morales qui les confinent inversement dans une littérature de convention, souvent peu audacieuse. »¹⁶⁵

On en revient néanmoins aux questionnements que soulevaient les théoriciennes de « l'écriture-femme » à propos de l'existence d'une valeur « neutre » du canon littéraire. Les écrits associés à la féminité doivent-ils être considérés comme déviant de la norme ? Les femmes de lettres

¹⁶⁴ DUCAS, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 70-71.

devraient-elles adopter les critères esthétiques des dominants dans le champ, sous prétexte qu'ils sont élevés au rang de norme universelle dans laquelle les femmes ne peuvent pas s'intégrer ? Toujours est-il qu'il est probable que l'adoption de certains stéréotypes de la féminité par le Femina ait contribué à l'amoindrissement de sa légitimité par rapport au Goncourt.

Les prix des médias et les évolutions récentes du champ littéraire

Dans les années 1970, une nouvelle forme d'instance de consécration voit le jour : les prix décernés par les médias. Attribués généralement au printemps, ce qui marque leur différence avec les grands prix d'automne, ils introduisent une échelle de valeur inédite : celle prônant l'accessibilité, donc du renversement du pouvoir symbolique vers les lecteurs·trices.

« Parce que la passion de l'écriture n'est cantonnée ni aux cénacles ni aux académies, les lectrices de *Elle* couronnent chaque année un roman et un document. La liberté et l'honnêteté critique triomphent avant tout. Car ce qui lie les 120 membres de ce jury pas comme les autres, c'est leur enthousiasme d'amoureuses des livres »¹⁶⁶

« Quoi de plus glorieux pour un écrivain que d'être découvert ou confirmé par ses lectrices ? Vous rêvez d'être l'une d'elles ? A vos plumes ! »¹⁶⁷

Les prix décernés par les médias s'opposent radicalement et ouvertement aux prix conventionnels : ils profitent des critiques d'inaccessibilité et de détachement par rapport aux goûts du public de ces derniers, mais également des soupçons de favoritisme des membres des jurys envers leurs propres maisons d'édition – notamment par rapport au monopole de « Galligrasseuil » parmi les ouvrages récompensés. Officiellement, ils prônent une vision plus démocratique de la littérature, où toute personne qui a le goût de la lecture peut s'ériger en juge. Bien entendu, cet objectif est accompagné officieusement par une recherche de prestige de la part des médias qui les instaurent, dans la mesure où ils s'attribuent un statut d'instance de consécration en s'accordant le pouvoir de décerner du capital symbolique aux auteur·trice·s. Cependant, la démarche des médias instaurant leurs propres prix est bel et bien vectrice d'une vision plus hétéronome des qualités recherchées qui se dessine : les juré·e·s changent chaque

¹⁶⁶ Questionnaire de candidature du prix des lectrices de *Elle*, cité dans DUCAS, Sylvie, (2003), « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? » dans *Réseaux*, 2003/1, n°117, p. 56.

¹⁶⁷ Magazine *Elle*, cité dans *ibid.*, p. 57.

année, et un livre sera primé davantage pour son succès auprès de ses lecteur·trice·s que pour des critères stylistiques.

« De façon générale, à la recherche formelle est préférée une production romanesque conforme aux représentations ordinaires de "la vie telle qu'elle est" ou du monde comme il va, favorisant l'identification à des personnages et l'adhésion à des intrigues que l'on comprend, auxquelles on croit et qu'à ce titre on "aime" ou on "n'aime pas". [...] Quel que soit le degré de littérarité du texte, les modes de représentation légitimes sont donc conditionnés par les normes culturelles et éthiques du plus grand nombre. »¹⁶⁸

La rupture est totale avec la culture légitime de l'écrivain·e qui conçoit son œuvre de façon autonome, indépendamment des goûts du public, des tendances et des ventes. De la production restreinte, on passe à une mise en avant de la production large, peu reconnue par le champ littéraire, mais générant beaucoup de revenus et sollicitée par le plus grand nombre. Ce renversement des échelles de valeurs se traduit notamment par une plus grande attention aux genres à moindre capital symbolique, boudés par les instances de consécration légitimes, mais suscitant une importante demande populaire. C'est notamment le cas du policier, objet d'une élection à part par les lectrices de *Elle*, mais, également, des ouvrages écrits par des femmes. Rappelons notamment que le Prix du livre Inter compte 31,8 % d'autrices récompensées, 30 % dans les vingt dernières années, ce qui, sans être paritaire, représente tout de même une différence considérable avec d'autres prix comme le Goncourt ou les prix de l'Académie française. Exemple plus marquant encore, le jury du prix des lectrices de *Elle* compte parmi ses lauréat·e·s plus de la moitié de femmes, soit 55,1 % depuis sa création, 65 % depuis 1999.

Comme cela a été évoqué plus, haut, la différence entre les deux prix pourrait s'expliquer dans une certaine mesure par la proportion de femmes présentes dans le jury : 50 % pour *France-Inter*, 100 % pour *Elle*. Les deux médias touchent par ailleurs des publics relativement différents : si les deux panels rassemblent avant tout des individus qui lisent de façon régulière, les lectrices-cibles de *Elle* incarnent certains stéréotypes de la féminité, en accord avec la ligne éditoriale du magazine.

« Répondant à un profil type en adéquation avec les études de marché, la jurée du Grand Prix des lectrices de *Elle* ressemble ainsi à telle ou telle catégorie de lectrice cible du magazine dont elle incarne toujours certains stéréotypes, l'idéal type véhiculé par *Elle* étant la femme "haut de

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

gamme", 35-40 ans, aisée, mère de famille active, aimant la mode, curieuse, en phase avec son époque, un rien pionnière. »¹⁶⁹

La lectrice du magazine *Elle*, selon Ducas, sera donc davantage encline, par son *habitus*, à apprécier la littérature associée à cette image de la féminité, littérature dont les femmes sont plus fréquemment autrices. A contrario, les auditeur·trice·s de *France Inter* sont appelé·e·s à « écouter la différence » ; ils et elles sont plutôt, selon Ducas, des personnes « boulimiques de la lecture, résistant aux standards culturels et aux modes de vie et de pensée dominants »¹⁷⁰. Ce jury sera donc prédisposé à intégrer certains codes culturels légitimes prônés par les institutions à grand pouvoir symbolique.

Néanmoins, la différence avec les prix littéraires les plus prestigieux reste présente : les prix des médias couronnent davantage de femmes. Cela fait, vraisemblablement, partie intrinsèque des valeurs déclarées d'accessibilité et de démocratisation de la littérature qui sont défendues.

« Choisi pour sa popularité, sa notoriété, son impact sur le public et sa capacité à être écouté et à orchestrer les débats, cet écrivain sert de faire-valoir à l'instance nouvelle tout en assurant la reconnaissance de ces jurés d'un jour en gommant les frontières symboliques qui séparent les lecteurs profanes des professionnels du livre et en réconciliant deux univers habituellement étanches, celui de la production et celui de la réception. »¹⁷¹

Sylvie Ducas parle alors de « vulgarisation légitime »¹⁷² ; Pierre Bourdieu, d'« allodoxia culturelle »¹⁷³. L'institution médiatique, en se donnant le droit de décerner le capital symbolique à des auteur·trice·s, gagne ainsi elle-même en légitimité en s'érigeant comme détentrice de pouvoir symbolique. Par de nouveaux transferts de capitaux, le média qui s'attribue le droit de consacrer une œuvre acquiert une certaine forme de capital symbolique, même si celui-ci n'est pas forcément reconnu par l'institution littéraire. Mais officieusement, c'est davantage un transfert du capital symbolique à vues économiques qui se joue ici : que ce soit du côté de l'écrivain·e récompensé·e ou de celui du média, faire parler de soi permet une auto-promotion et une hausse de ses ventes.

En outre, Ducas note que, même si les prix des médias sont peu légitimes, ils représentent tout de même une porte d'entrée significative dans le milieu de la littérature, en encourageant les

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷² *Ibid.*, p. 79.

¹⁷³ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 370.

écrivain·e·s à la poursuite de leur œuvre, ou en menant à la négociation de nouveaux contrats, voire de commandes, auprès des maisons d'édition¹⁷⁴. La réception d'un tel prix n'a donc pas que des retombées économiques, mais également symboliques. Cela peut par ailleurs être mis en parallèle avec une certaine évolution du champ littéraire depuis l'émergence de nouveaux médias tels que la télévision ou Internet.

La critique littéraire devient en effet considérablement plus accessible, que ce soit pour le public ou pour les producteur·trice·s de cette critique. Nous l'avons vu, les médias généralistes se donnent officiellement pour mission de démocratiser la légitimation de la littérature ; en parallèle, certaines chaînes de télévision proposent des programmes spécialisés dans la critique littéraire et dans les interviews d'auteur·trice·s ; ces dernier·ère·s sont même invité·e·s en tant que célébrités dans des émissions culturelles (*On n'est pas couché*, *Nulle Part Ailleurs*, ...). Un·e lecteur·trice peut aujourd'hui se constituer son propre avis à propos d'un livre grâce à un simple accès à la télévision ou à Internet. Conjointement, tou·te·s les lecteur·trice·s ont potentiellement le pouvoir de s'ériger en tant que critiques littéraires amateur·trice·s, grâce à l'explosion des blogs littéraires ou de phénomènes sur les réseaux sociaux tels que le « Booktube »¹⁷⁵ (sur la plateforme Youtube) ou le « Booksgram » (sur Instagram). Ces critiques sur Internet, peu coûteuses pour le ou la producteur·trice de contenu, souvent gratuite pour son public, peut toucher une très large audience. Le caractère très accessible de ces nouveaux acteur·trice·s du champ littéraire permet le décroisement de certaines oppositions et hiérarchisations intrinsèques au champ : entre les genres littéraires, entre productions large et restreinte, entre lecteur et critique. D'après Marine Siguier, qui a mené une étude à propos des blogs littéraires sur Youtube,

« la "cybersphère littéraire" constitue selon Louis Wiart un espace où le fantastique, la dystopie, la science-fiction et la fantasy, genres populaires par excellence, restent les titres les plus lus. [...] Loin des théories bourdieusiennes, il semblerait que de nombreux internautes sur Booktube entretiennent un certain détachement envers l'échelle de valeurs traditionnelle, qu'ils reconnaissent sans chercher à y souscrire. »¹⁷⁶

L'échelle de valeurs qui maintient l'autonomisation du champ est donc remise en question. Pourtant, on ne peut pas parler de réelle concurrence de la part de la critique d'amateur·trice·s sur Internet pour les instances de légitimations traditionnelles, cette tendance des *blogs* étant

¹⁷⁴ DUCAS, *op. cit.*, pp. 70-74.

¹⁷⁵ TRÉBOSC, A., « BookTube, une nouvelles façon de parler du livre », dans *Monde du livre*, 5/07/2015.

¹⁷⁶ SIGUIER, M., « Littérature populaire et sociabilités numériques : le best-seller sur *YouTube* », dans *Fixxion*, 15, décembre 2017, p. 134.

régulièrement décrédibilisée au sein des professionnel·le·s du livre. D'ailleurs, ces critiques sur Internet ont tendance à se considérer comme extérieur·e·s au champ et peu enclin·e·s à en intégrer ses valeurs, notamment le rejet des genres populaires.

La porosité entre champ littéraire et médias conventionnels est plus marquée, comme en témoigne l'élection de Bernard Pivot à la présidence de l'Académie Goncourt¹⁷⁷, ou encore la tendance grandissante des auteur·trice·s à s'exprimer à la télévision, dans la presse papier généraliste ou à la radio, que ce soit à propos de leur œuvre ou de l'actualité. Or, nous l'avons vu, les valeurs issues de l'autonomisation du champ ont participé à l'exclusion des femmes. Puisque les prix littéraires issus des médias ont tendance à élire davantage d'autrices, peut-être la porosité des frontières entre champ littéraire, médias, et lecteur·trice·s sera-t-elle source, à l'avenir, d'une plus grande reconnaissance des femmes qui écrivent.

3.3.3. Conclusion

Les inégalités de *genre* dans les prix littéraires varient largement en fonction du degré de reconnaissance symbolique de l'instance qui attribue ce prix et de ses stratégies mises en place pour acquérir et conserver le monopole du capital symbolique. Cela se traduit, nous l'avons vu, par une invisibilisation des femmes dès que l'on grimpe les échelons de la légitimité, au point où l'on peut parler d'un effet « plafond de verre ». Ce phénomène, couplé à l'absence d'autrices déjà observée dans les histoires littéraires, pose la question de la construction de l'identité des autrices par rapport au monde des lettres. Ainsi, pour les femmes, la « confrontation avec les modèles ou "pères" littéraires se complique d'un sentiment d'appartenance sexuelle problématique »¹⁷⁸. Il est difficile de trouver une « parentalité littéraire » avec des modèles essentiellement masculins par rapport auxquels les écrivaines doivent se positionner malgré leur éducation *genrée* divergente.

De plus, le plafond de verre entretient la perception naturalisante des écrits de femmes. Les grands prix, qui dictent la norme et le « bon goût » légitime, enferment les autrices dans une frange moins légitime de la littérature et contribuent à conserver l'image du masculin/universel et du féminin « particularisant », désavantagé avant même que se pose la question de la reconnaissance d'une œuvre en particulier. Les autrices, par défaut défavorisées par leur *genre*, ne peuvent, sauf rares exceptions, que miser soit sur des jurys féminins (Femina, *Elle*), soit sur

¹⁷⁷ Il est d'ailleurs le premier non-écrivain à être membre du jury Goncourt.

¹⁷⁸ DUCAS, S., « Le prix Femina : la consécration littéraire au féminin », *ibid.*, p. 79.

des prix moins légitimes, régionaux ou décernés par les médias ; et ce, sans pouvoir espérer une reconnaissance égale à leur pairs masculins, mais, au mieux, une entrée dans le milieu qui leur permettra d'en gravir quelques échelons. Toutefois, de récentes évolutions du champ entraînent une plus grande porosité de ses portes d'entrée, notamment grâce à l'influence grandissante des médias en littérature ou à la démocratisation de la critique sur Internet.

3.4. Identification à la figure de l'Auteur et la paratopie : postures d'autrices

« Tu peux désirer. Tu peux lire, adorer, être envahie.
Mais écrire ne t'est pas accordé. Écrire était réservé aux élus. »

Hélène Cixous, *La venue à l'écriture*, 1986.

Parmi les éléments constitutifs du champ littéraire que Pierre Bourdieu décrit comme un « état incorporé » des règles du champ, la posture de l'auteur·trice est déterminante. Telle que la définit Jérôme Meizoz, la posture désigne « la présentation de soi de l'écrivain, en tant que rôle dans des situations littéraires publiques. Elle suppose de concevoir l'activité littéraire comme une performance scénique régie par des codes incorporés »¹⁷⁹. Il s'agira donc d'un facteur décisif dans la perception de l'auteur·trice, tant par le public que par les acteur·trice·s internes au champ. Pour les femmes, ce critère est d'autant plus important que, comme nous l'avons vu, un système androcentrique érige le masculin/neutre en tant que valeur universelle, mais également que le poids de l'histoire laisse peu de place à la représentation des figures d'autrices. Le fait d'être défini·e, ou de se définir soi-même comme écrivain·e ou auteur·trice ne dépend pas en effet de la simple production d'un ouvrage et de sa publication. L'auteur·trice reste un personnage social : il ou elle doit être perçu·e par les acteurs internes et externes au champ en tant qu'auteur·trice, avec toutes les spécificités que cela implique.

Meizoz distingue deux dimensions¹⁸⁰ de la posture. D'une part, la dimension discursive (ou *ethos* discursif), également analysée par Ruth Amossy (1999) et Dominique Maingueneau (2002), se rapporte à la « dimension verbale du "travail de figuration" (face work) de l'acteur »¹⁸¹ ; il s'agit de l'image qui est produite, consciemment ou inconsciemment, par les différents discours de l'auteur·trice. La dimension non-discursive, d'autre part, est constituée

¹⁷⁹ MEIZOZ, J., « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », dans *CONTEXTES*, 14, 2014, en ligne.

¹⁸⁰ MEIZOZ, J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

¹⁸¹ MEIZOZ, J., « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », dans *Vox Poetica*, 2004, en ligne.

par les différentes conduites non-verbales de présentation de soi, et est donc fortement influencée par des composantes physiques et comportementales. Comme nous ne nous concentrons pas ici sur les publications mais bien sur les auteur·trice·s en tant que groupe social, c'est bien cette dimension non-discursive qui nous intéresse : le développement de leur *persona* publique.

Les travaux de Meizoz sur la posture se concentrent sur les écrivain·e·s professionnel·le·s, « joueurs à plein temps »¹⁸² et entièrement investi·e·s dans la présentation d'elles et eux-mêmes dans les médias. Il est toutefois intéressant de considérer ici moins la performance individuelle d'auteur·trice·s dans les médias, mais bien la possibilité structurelle de celles et ceux-ci de jouer le jeu médiatique et promotionnel. La question, ici, n'est donc pas tellement *comment* les auteur·trice·s se présentent dans l'espace public, mais plutôt *quelles sont les contraintes* qu'ils et elles rencontrent dans l'établissement de leur posture.

Les mécanismes qui permettent à une personne de s'identifier en tant qu'auteur·trice sont complexes, dépendent de la structure du champ à un moment donné, des individus qui le régissent et qui l'habitent, et de leur *habitus*. Ils sont motivés, tout particulièrement, par « l'horizon des possibles » de ces individus. Bourdieu définit cet horizon des possibles comme une composante cruciale de la société :

« La définition sociale de ce qui est permis à quelqu'un, de ce qu'il peut se permettre raisonnablement, sans passer pour prétentieux ou pour insensé, s'affirme à travers toutes sortes de licences et d'exigences, de rappels à l'ordre négatifs ou positifs (noblesse oblige), qui peuvent être publics, officiels, comme toutes les formes de *nominations* ou de verdicts garantis par l'Etat, ou au contraire officieux, voire tacites et quasi imperceptibles. Principe des aspirations qui sont vécues comme naturelles parce qu'immédiatement reconnues comme légitimes, ce droit au possible fonde le sentiment quasi corporel de l'*importance*, qui détermine par exemple *la place* que l'on peut s'accorder au sein d'un groupe – c'est-à-dire les lieux, centraux ou marginaux, élevés ou bas, en vue ou obscurs, etc., que l'on est en droit d'obtenir, l'ampleur de l'espace que l'on peut décentement tenir et du temps que l'on peut prendre (aux autres). »¹⁸³

Dans le cas plus particulier du champ littéraire, cet espace des possibles intervient donc dans l'*habitus* d'un·e auteur·trice et influencera sa trajectoire au sein du champ. Le *genre*, notamment, est un des facteurs qui peuvent être considérés comme déterminants dans cet espace

¹⁸² GIRAUD, F. et SAUNIER, É., « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », dans *CONTEXTES*, 2012, en ligne.

¹⁸³ BOURDIEU, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, le Seuil, 1992, p. 40.

des possibles : étant *a priori* désavantagées, pour les raisons que nous avons déjà exposées dans les chapitres précédents, les autrices devront tirer parti de l'horizon des possibles qui leur est accessible pour accéder au statut auctorial.

Les possibilités de postures des auteur·trice·s contemporain·e·s sont considérablement influencées par la grandissante porosité, déjà évoquée plus haut, du champ littéraire avec le monde des médias et Internet. On peut dire qu'« on consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui : l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision »¹⁸⁴. Ainsi, les présentations de personnalités du monde du livre sont assimilés au domaine du divertissement ; on pense, par exemple, à des émissions telles que *On n'est pas couché* ou *Nulle Part Ailleurs* qui invitent indistinctement des auteur·trice·s connu·e·s, des politiques, et d'autres célébrités (chanteur·teuse·s, sportif·ve·s, humoristes, ...). Les personnes qui écrivent sont donc intégrées dans un *star-system*, dans lequel c'est bien leur personnalité même, ou en tout cas la performance qui en est donnée, qui sera en quelque sorte la vitrine de leur travail.

« L'économie médiatico-publicitaire qui émerge à la fin des années 1970 est caractérisée par un "nouvel agencement, né des connexions entre le monde de la publicité, celui des médias et celui des industries culturelles" (Donnat, 1994 : 144). Elle ébranle l'autonomie du champ littéraire en devenant non pas seulement un "accélérateur" de la notoriété d'un individu mais également un moyen de "spectacularis[er] sa singularité". »¹⁸⁵

Cette présence des auteur·trice·s dans les médias peut être considéré sous le regroupement plus global des activités extra-littéraires de promotion, que Lahire appelle « paralittéraires »¹⁸⁶, c'est-à-dire un ensemble d'activités et d'événements auxquels l'auteur·trice est amené·e à participer en tant que figure publique et afin d'assurer la promotion de ses publications. Ces activités regroupent notamment les lectures publiques, les conférences-débats, les signatures d'ouvrages, les salons du livre, les ateliers d'écriture ou encore les interventions dans les écoles et bibliothèques. Ces événements ont un statut ambivalent pour les auteur·trice·s : d'un côté, ils permettent de rencontrer son public et de le fidéliser ; selon Bernard Lahire et Adeline Clerc¹⁸⁷, l'enjeu de telles activités est notamment celui de l'identification à la figure de l'auteur·trice.

¹⁸⁴ NORA, O., Cité par MEIZOZ, J., « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *op. cit.*, en ligne.

¹⁸⁵ SAUNIER, É., « Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge : une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français », dans *Sociologie et sociétés*, 47 (2), 2015, p. 125.

¹⁸⁶ LAHIRE, *op. cit.*, pp. 212-231.

¹⁸⁷ CLERC, A., « Le rôle des salons du livre dans la construction de la figure de l'écrivain. Primo-romanciers et auteurs peu reconnus », dans *Communication & langages*, n°174, 2012/4, pp. 19-34.

Elles sont par ailleurs un signe de reconnaissance, car il faut, pour y être invité·e, avoir déjà acquis un minimum de notoriété. Pourtant, d'un autre côté, ces activités ne sont pas toujours considérées comme positives, car elles « arrache[nt] [le] travail [des écrivain·e·s] au domaine du "personnel", de l'"intime" ou de l'"existentiel" »¹⁸⁸ ; elles sont également chronophages et souvent jugées désagréables, voire dégradantes. Florence Piette, interrogée par Lahire, en parle comme d'un « cirque »¹⁸⁹. En participant à sa propre promotion, l'auteur·trice va à l'encontre des valeurs de détachement des enjeux économiques prôné par le champ littéraire.

Nous pouvons comprendre ces activités, ainsi que l'exprime Clerc, comme une entreprise d'expression d'une posture et de mise en scène de soi en tant qu'auteur·trice pour gagner de la légitimité *via* les médias et le public. Pour des individus ayant accès à peu de reconnaissance, cela permet d'incorporer un « *habitus* auctorial »¹⁹⁰, en rencontrant d'autres auteur·trice·s ou en étant considéré·e comme tel·le en rencontrant ses lecteur·trice·s. Selon Clerc, adopter une « *hexis* corporelle », c'est-à-dire une présentation de soi d'auteur·trice, qui se traduit par des dispositions physiques de l'individu dans l'espace public, participe à la mise en scène de soi comme « professionnel·le » et, ainsi, à l'acquisition de capital symbolique. Il s'agit donc d'une voie moins légitime vers la reconnaissance, mais plus accessible à une personne à l'horizon des possibles restreint. Pour les femmes, qui se définissent moins souvent comme des « écrivains » et qui sont moins perçues de cette façon par leur entourage¹⁹¹, cela permet de créer ou de préserver un sentiment d'appartenance au monde de la littérature et l'*illusio* qui y est associé. Ainsi, selon Bourdieu, « l'*illusio*, c'est le fait d'être pris au jeu, d'être pris par le jeu, de croire que le jeu en vaut la chandelle, ou, pour dire les choses simplement, que ça vaut la peine de jouer »¹⁹².

Cependant, ces pratiques opèrent, une nouvelle fois, un clivage entre les individus *dominants* et *dominés* dans le champ : ce clivage, ici, est de l'ordre de l'attitude « paratopique » ou « professionnelle ». Le champ littéraire s'est constitué « dans et par l'opposition à un monde "bourgeois" »¹⁹³ et s'est basé sur son autonomisation, créant ainsi une conception du talent de l'artiste transcendant son époque : pour cela, l'attitude ayant le plus de poids symboliquement

¹⁸⁸ LAHIRE, *op. cit.*, p. 214.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 215

¹⁹⁰ CLERC, *ibid.*, pp. 19-34.

¹⁹¹ « Les femmes écrivains sont aussi un peu moins tentées de se définir [comme un écrivain] (37,3 %) que les hommes (42,7 %) et elles ont d'ailleurs moins souvent le sentiment d'être perçues comme telles par leur entourage (53 %) que les hommes écrivains (63,6 %). » LAHIRE, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹² BOURDIEU, P., *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 153. Cité par CLERC, *op. cit.*

¹⁹³ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 103.

pour un·e auteur·trice est l'attitude dite « paratopique ». Cette attitude consiste en une indifférence incorporée, le fait de « se maintenir étranger »¹⁹⁴, de maintenir sa « pureté » ainsi que celle de son œuvre d'art¹⁹⁵ par des valeurs de détachement. Elle s'oppose radicalement à l'attitude « professionnelle » que nous évoquions plus haut, qui prend en compte les goûts du public ou implique un complément financier lors des événements de promotion et de rencontre des lecteur·trice·s. Or, c'est bien cette « professionnalisation » de la posture qu'impliquent les activités extra-littéraires de promotion et, surtout, les apparitions des auteur·trice·s dans les médias. Loin de l'attitude de désintéressement paratopique, ces événements poussent celles et ceux qui s'y prêtent à adopter une *hexis* corporelle d'auteur·trice, mais aussi celle de personnalité publique, de vedette. Lahire observe donc une participation différenciée à ces activités en fonction de la légitimité des auteur·trice·s analysé·e·s – légitimité, selon lui, principalement déterminée par la publication chez un éditeur régional ou non.

« Alors qu'une partie des écrivains littérairement peu légitimes, dont la reconnaissance reste régionale ou même locale, n'hésitent pas à investir les espaces paralittéraires, les écrivains les plus légitimes cherchent en revanche à trouver la bonne distance par rapport à des pratiques qui, certes, confirment leur existence sociale en tant qu'écrivains, et leur apporte parfois des compléments de revenus vitaux, mais qui sont aussi des temps retirés au travail littéraire et des moments potentiellement dangereux pour le maintien de leur foi littéraire »¹⁹⁶

L'attitude paratopique impliquerait le renoncement à de tels événements, ou en tout cas une limitation de leur nombre. Bien entendu, ces activités sont très diverses : les conséquences sur la carrière et la perception d'un·e auteur·trice changent drastiquement selon qu'il ou elle participe, par exemple, à une émission télévisée nationale telle que *On n'est pas couché*, à une émission spécialisée dans la littérature telle que *La grande librairie*, ou encore fasse une séance de dédicaces dans une petite librairie. Pourtant, tous ces événements participent à la remise en question des valeurs intrinsèques au champ, puisqu'ils impliquent la valorisation de la figure auctoriale par des personnes extérieures à ce champ (lecteur·trice·s ou présentateur·trice·s notamment). De cette façon, les activités extra-littéraires de promotion démontrent un intérêt de la part de l'auteur·trice pour son public ; plus, il ou elle prend pleinement part à la conception d'une vitrine commerciale de son ou ses ouvrage(s).

¹⁹⁴ MAINGUENEAU, D., *Trouver sa place dans le champ littéraire, paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Académia/L'Harmattan, « Au cœur des textes », 2016, p. 60.

¹⁹⁵ BOURDIEU, *op. cit.*, pp. 139-145.

¹⁹⁶ LAHIRE, *op. cit.*, p. 128.

Il ne faut cependant pas oublier que pour adopter une attitude paratopique de désintéressement envers la reconnaissance (légitime ou non légitime), il faut pour un·e acteur·trice du champ avoir déjà acquis suffisamment de légitimité pour être en mesure de pouvoir s'en passer. Aussi, nous pouvons remarquer une participation assez contrastée à des activités « anti-paratopiques » de promotion. Lahire se concentre particulièrement sur les activités de promotion perçues comme « dégradantes » ; il ne s'agit pas, dans le cadre de la population qu'il étudie, de participer à un grand plateau de télévision, mais de réaliser de petites rencontres avec les lecteur·trice·s ou une séance de dédicaces, faire une conférence-débat, animer un atelier d'écritures. Le sociologue se focalise principalement sur l'importance de l'engagement des écrivain·e·s régionaux·ales dans de telles activités :

« Les écrivains n'ayant publié que chez des éditeurs régionaux ont une propension plus grande que les autres à trouver essentiel et utile ce qui n'est le plus souvent jugé qu'accessoire ou extérieur et inutile par ceux qui ont des éditeurs nationaux, et tout particulièrement ceux qui n'ont *que* des éditeurs nationaux. »¹⁹⁷

Pourtant, au sujet de ces événements extra-littéraires de promotion, les différences entre les hommes et les femmes sont également particulièrement importantes : les autrices, comme le montre Lahire, participent bien plus que leurs pairs masculins aux activités de promotion (« paralittéraires ») et les considèrent en moyenne plus importantes.

« Quelques différences significatives, ces dernières jugeant essentielles, plus souvent que les hommes, toute une série d'activités paralittéraires : la lecture publique (42 % contre seulement 30 % des hommes), la présentation et signature d'un livre en librairie (53,2 % contre seulement 44,8 % des hommes), la participation à un salon du livre (48,1 % contre seulement 36,2 % des hommes), l'intervention en milieu scolaire (41,6 % contre seulement 31,9 % des hommes) comme en bibliothèque (51,3 % contre seulement 31 % des hommes) et l'atelier d'écriture (21,1 % contre seulement 14,4 % des hommes). [...] Ces activités paralittéraires sont ainsi plus souvent jugées secondaires qu'essentielles ou extérieures (seule la présentation et signature en librairie fait exception), tout en étant généralement jugées utiles et intéressantes. Là encore, les femmes se séparent des hommes en étant proportionnellement plus nombreuses à juger "utiles" une partie de ces activités [...]. Elles ont même davantage tendance à les trouver "intéressantes" que les hommes. »¹⁹⁸

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 218.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 216-217.

Nous pouvons analyser ces observations de Lahire sous l'angle de la « paratopie ». Comme nous l'avons dit, cette attitude de désintéressement est valorisée, mais ne peut être adoptée qu'à condition que l'auteur·trice soit déjà suffisamment légitime au sein du champ. Par conséquent, le parallèle entre femmes et écrivain·e·s régionaux·ales est particulièrement significatif. Les deux groupes sociaux, cherchant à asseoir leur légitimité, ne peuvent le faire que par l'acquisition d'une posture d'auteur·trice, en « jouant un rôle » d'auteur·trice en public, au risque d'y perdre un certain capital symbolique en montrant trop d'intérêts à ces enjeux. Ainsi, l'horizon des possibles qui est laissé aux femmes (et aux autres personnes dominées dans le champ) ne leur laisse l'occasion que d'avoir un comportement qui, si il leur permet d'obtenir une certaine reconnaissance, ne leur donnera pas autant de capital symbolique que ce que l'attitude « paratopique » peut leur procurer. Leur *habitus* ne leur accorde pas autant d'aisance que les hommes : elles doivent donc développer des stratégies pour gravir peu à peu des échelons symboliques.

Conclusion

En considérant de multiples aspects du champ littéraire, nous avons constaté que celui-ci reste encore aujourd'hui en défaveur des autrices. Pour en revenir à l'anecdote évoquée dans notre introduction, il est probable que les élèves du baccalauréat en 2019 n'aient pas envisagé d'emblée Andrée Chedid comme une femme notamment parce que l'histoire littéraire n'amène pas à traiter les autrices comme la norme, mais comme une exception. On l'a vu, le champ littéraire s'est autonomisé, au XIX^e siècle, au moment même où l'expulsion des femmes était la plus frontale ; au XX^e siècle, celles-ci ont dû ainsi développer des stratégies de conquête du champ, soit en s'assimilant à un canon préexistant, soit en cultivant leur différence. Malgré ces luttes, les femmes sont souvent oubliées de l'histoire littéraire et disposent de peu de légitimité culturelle, comme en témoigne la faible représentation d'autrices dans les programmes scolaires et universitaires.

Cet aspect historique de la position minoritaire des femmes en littérature est souvent abordé, car c'est un aspect très concret, qui a encore des répercussions aujourd'hui sur la perception des autrices par les lecteur·trice·s et le monde du livre, ainsi que sur les difficultés pour celles-ci à se lancer dans l'écriture et à s'y sentir légitime. Cependant, une réévaluation d'études sociologiques concernant le champ littéraire a permis la mise en lumière de plusieurs mécanismes d'exclusion encore en vigueur en ce début de XXI^e siècle.

Le champ littéraire au XXI^e siècle un champ paradoxal, car il est en apparence ouvert, puisque peu institutionnalisé et ne réclamant aucun « droit d'entrée » semblable à un diplôme ni d'interdiction en cas d'incompétence¹⁹⁹. Pourtant, nous l'avons vu, il reste un milieu très inégalitaire. Cela est dû à, d'une part, son absence de freins objectifs et quantifiables qui laisse la place à des entraves plus insidieuses, aux conventions et conditionnements sociaux ; pour cela, on peut difficilement, par exemple, y instaurer des quotas. D'autre part, sa structure est telle que son réel enjeu est l'obtention du capital symbolique et donc d'une position dominante dans le champ, et non pas simplement y entrer par la publication d'un ouvrage. De cette façon, il s'agit d'un « espace hiérarchisé où l'origine sociale, le sexe, la couleur de peau, la nationalité constituent des marqueurs construits dans le cadre de ces différents rapports sociaux »²⁰⁰. Les

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰⁰ NAUDIER, D., « Introduction », dans *Sociétés contemporaines*, n°78, *Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones*, 2010/2, pp. 5-13.

phénomènes de mise à l'écart des femmes, tout particulièrement, ne sont pas des démarches conscientes, mais découlent bien du fonctionnement structurel du champ.

En considérant l'activité d'écriture en tant que métier, nous avons pu réinterpréter les analyses de Bernard Lahire sur la double vie des écrivain·e·s afin de dépasser les observations du sociologue. Les femmes ayant un accès à l'emploi limité et assumant encore la majorité du travail domestique, le cumul de l'écriture et d'une profession rémunératrice se trouve plus complexe pour elles, ce qui donne lieu à ce que nous avons défini comme la « triple vie » des écrivaines. Nous avons également mené une étude statistique des publications de 2018 référencées dans le magazine *Livres Hebdo*, ce qui nous a permis de constater que les différents genres littéraires montrent des écarts significatifs de distribution entre hommes et femmes en tant qu'auteur·trice·s. Tout particulièrement, cette analyse a révélé que les femmes étaient minoritaires dans les genres qui constituaient des prises de position « risquées » dans le champ, qu'il s'agisse de genres peu porteurs de capital symbolique (genres « mineurs » tels que le policier/espionnage ou le fantastique/SF) ou des genres peu rémunérateurs (théâtre et poésie). Par ailleurs, un passage en revue des éléments constituant l'*habitus* des auteur·trice·s exposés par Lahire nous a permis de constater que les femmes ne sont pas *a priori* désavantagées dans leur accès à l'écriture ; elles sont, au contraire, privilégiées dans certains aspects tels que l'accès à l'éducation et la relation à la lecture. Cependant, nous l'avons vu, leur passage à l'écriture « professionnelle » (par opposition à « domestique ») ne va pas de soi, ce qui nous a menée à postuler l'existence d'un « plafond de verre » littéraire. Cela a été appuyé par une étude des prix littéraires français, pour lesquels nous avons rendu compte des disparités en termes d'élection de femmes. Enfin, nous avons considéré les différences entre auteurs et autrices dans l'établissement d'une posture littéraire et les difficultés dans l'adoption d'une attitude dite « paratopique ».

Il serait difficile de situer avec précision les autrices, en tant que groupe social, dans le processus de légitimation des œuvres. Dans les quatre grandes étapes qui sont généralement distinguées, on retrouve « celle de "l'émergence" ("vouloir-être de la littérature"), celle de la "reconnaissance" ("être de la littérature"), celle de la "consécration" ("être de la *bonne* littérature"), celle de la "canonisation" (faire partie de l'histoire littéraire) »²⁰¹. La « canonisation » n'est décidément pas atteinte, puisque les femmes sont encore mises de côté par l'histoire littéraire. D'après les analyses menées au cours de ce mémoire, nous pourrions

²⁰¹ SAUNIER, *op. cit.*, p. 120.

considérer les écrits de femmes comme situés aujourd'hui entre la « reconnaissance » et la « consécration », selon que les points de vue dans le champ soient plus traditionnels ou plus novateurs.

Chacune de ces considérations sur l'exclusion des autrices aurait pu constituer un mémoire à part entière tant ces aspects sont riches d'influences et de nuances. Nous n'avons en outre examiné les autrices qu'en tant que groupe social, et ne nous sommes penchée ni sur le contenu de leurs publications, ni sur leurs parcours individuels.

De façon générale, ce qui transparaît dans ce mémoire est que la hiérarchie de valeurs du champ, à savoir la polarisation entre production large et production restreinte, est de façon récurrente source de discriminations pour les autrices. Ce n'est pas étonnant, puisque cette échelle de valeurs s'est justement constituée au moment où elles étaient la cible de dénigrement systématique dans le monde des lettres. Elles ont été par conséquent historiquement associées à la littérature « commerciale », malgré le fait, nous l'avons vu, qu'elles sont aujourd'hui clairement minoritaires dans les genres que l'on considérerait encore il y a peu comme « paralittéraires ». Cependant, il faut garder à l'esprit que le XXI^e siècle amorce d'importantes mutations au sein du champ et un véritable bousculement de ses valeurs. La porosité nouvelle avec les mondes des médias et la critique d'amateur·trice·s sur Internet remet en question l'autonomie de la littérature et ouvre la porte à de nouvelles formes de légitimation. Or, nous avons vu que, en ce qui concerne le *genre*, des instances plus récentes comme les prix décernés par les médias ont tendance à être plus égalitaires dans leurs élections. Peut-on s'attendre à ce que les évolutions du champ futur et la réévaluation de ses valeurs ouvre la porte à davantage de légitimité pour ses autrices ? Toujours est-il que, loin de constituer une menace pour la littérature, de tels changements peuvent être envisagés comme des opportunités, pour les personnes minorisées dans le champ, d'y rendre leur présence et leur capital symbolique plus pérennes.

Bibliographie

Perspective historique

- BARBEY D'AUREVILLY, J., *Les bas-bleus*, V. Palmé / G. Lebrocq, 1878.
- CIXOUS, H., *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, éditions Galilée, 1975.
- CONSTANS, E., *Ouvrières des lettres*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007.
- DE SAINT MARTIN, M., « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 83, *Masculin/féminin-1*, 1990, p. 52-56.
- DÉTREZ, C., « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », dans *Idées économiques et sociales*, n° 186, 2016, pp. 24-29.
- DIDIER, B., *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- DOTTIN-ORSINI, M., *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
- GILBERT, S. et GUBAR, S., *The Madwoman in the Attic The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- LARNAC, J., *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Éditions Simon Kra, 1929.
- NAUDIER, D., « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », dans *Presses de Sciences Po*, 2001/4 n°44, pp. 57-73.
- NAUDIER, D., « L'irrésistible élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française », dans *Cahiers du genre*, n°36, 2004/1, pp. 45-67.
- PLANTÉ, C., *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, le Seuil, 1989.
- PLANTÉ, C. (dir.), *L'épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Champion, 1998.
- PLANTÉ, C., « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003/3, pp. 655-668.
- REID, M., *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.
- REID, M. (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Belin, 2011.
- REID, M., « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », dans *Tangence*, N° 103, *Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*, 2013, pp. 21-30. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1024969ar> [20/04/2019].

SHOWALTER, E., *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

SLAMA, B., « De la "littérature féminine" à "l'écriture-femme" : différence et institution », dans *Littérature*, n°44, *L'institution littéraire II*, 1981, pp. 51-71. URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1361 [15/04/2019].

STISTRUP JENSEN, M., « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés* n°11, 2000. URL : <https://journals.openedition.org/clio/218> [15/05/2019].

TIKHONOV SIGRIST, N., « Les femmes et l'université en France, 1860-1914 Pour une historiographie comparée », dans *Histoire de l'éducation*, 122, 2009, pp. 53-70. URL : <https://journals.openedition.org/histoire-education/1940> [15/06/2019]

VAILLANT, A., *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

WOOLF, V., *A Room of One's Own*, London, Penguin Classics, 1929.

Perspective sociologique

BEAUVOIR (DE), S., *Le deuxième sexe*, Vol. I et II, Paris, Folio essais, 1979.

BOIS, G., SAUNIER, É. et VANHÉE, O., « La critique littéraire amateur sur les blogs de lecteurs : Une concurrence limitée de la critique littéraire professionnelle », dans *RESET*, 5, 2016. URL : <https://journals.openedition.org/reset/736> [20/05/2019].

BOURDIEU, P., *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU, P., « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46.

BOURDIEU, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, le Seuil, 1992.

BOURDIEU, P., *La Domination Masculine*, Paris, le Seuil, 1998.

BECKER, H., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

CLERC, A., « Le rôle des salons du livre dans la construction de la figure de l'écrivain. Primo-romanciers et auteurs peu reconnus », dans *Communication & langages*, n°174, 2012/4, pp. 19-34. URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2012-4-page-19.htm> [5/06/2019].

CRESSON, G. et GADREY, N., « Entre famille et métier : le travail du *care* », dans *Nouvelles Questions Féministes*, 2004/3, pp. 26-41. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2004-3-page-26.htm> [20/05/2019].

DELPHY, C., *L'ennemi Principal, 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

- DÉTREZ, C., *Quel Genre ?*, Paris, Thierry Magnier Éditions, 2015.
- DUCAS, S., « Le prix Femina : la consécration littéraire au féminin », dans *Recherches féministes*, 16/1, 2003, pp. 43-95. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2003-v16-n1-rf595/007343ar/> [05/02/2019].
- DUCAS, S., « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », dans *Réseaux*, 2003/1, n°117, pp. 47-83. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2003-1-page-47.html>, [20/05/2019].
- DUCAS, S., « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », dans *COnTEXTES*, 7, 2010. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/4656> [02/05/2020].
- GIRAUD, F. et SAUNIER, É., « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », dans *COnTEXTES*, 2012. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4892> [02/05/2020].
- DURU-BELLAT, M., *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2017.
- GRAUBY, F., « Postures et performance d'auteur : Mises en scène de Houellebecq dans La Carte et le territoire », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, 22/1, 2018, pp. 76-84. URL : <https://doi.org/10.1080/17409292.2018.1456619> [02/05/2020].
- HAICAULT, M., « La gestion ordinaire de la vie en deux », dans *Sociologie du Travail*, Vol. 26, 1984, No. 3, *Travail des femmes et famille*, pp. 268-277. URL : <http://www.jstor.org/stable/43149231>, [19/05/2019].
- HEINICH, N., « Publier, consacrer, subventionner. Les fragilités des pouvoirs littéraires » dans *Terrain*, n°21, *Liens de pouvoir*, octobre 1993, pp. 33-46. URL : <https://journals.openedition.org/terrain/3069> [20/05/2019].
- HEINICH, N., *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- LAHIRE, B., « La division sexuelle du travail d'écriture domestique », dans *Ethnologie française*, T.23, N°4, 1993, pp. 504-516. URL : https://www.jstor.org/stable/40989494?seq=1#metadata_info_tab_contents [06/05/2020].
- LAHIRE, B., « Masculin-Féminin. L'écriture domestique », dans FABRE, Daniel (dir.), *Par écrit. Ethologie des écritures quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, pp. 145-161. URL : <https://books.openedition.org/editionsmsmh/3964?lang=fr>, [05/04/2019].
- LAHIRE, B., *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, "Textes à l'appui / laboratoire des sciences sociales", 2006.
- LASSERRE, A., « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », dans *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 2009, pp.38-54. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00744200/document> [10/04/2019].

LE GUERN, P., et TEILLET, P., « "Canal Plus" de légitimité ? Les processus médiatico-publicitaires de consécration culturelle à l'émission *Nulle part ailleurs* », dans *Réseaux*, n° 117, no. 1, 2003, pp. 109-13. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2003-1-page-109.htm> [10/07/2019].

LEJEUNE, P., « L'image de l'auteur dans les médias », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°27, *L'écrivain aujourd'hui*, 1980, pp. 31-40. URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1980_num_27_1_1169 [10/07/2019].

MEIZOZ, J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

LOUETTE, J.-F. et ROCHE, R.-Y., « Portraits de l'écrivain contemporain », dans *Les cahiers de médiologie*, Gallimard, No 15, 2003/1, pp. 59-66. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-59.htm> [20/05/2020].

MEIZOZ, J., « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », dans *Vox Poetica*, 2004. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> [20/05/2020].

MEIZOZ, J., « Genre littéraire et posture d'auteur: Charles-Albert Cingria et La NRF, juillet 1933 », dans *Littérature*, No. 140, *Analyse du discours et sociocritique*, décembre 2005, pp.95-112. URL : <http://www.jstor.org/stable/41705096> [10/05/2020].

MEIZOZ, J. « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », dans *Poétique*, No 147, Le Seuil, 2006/3, pp. 297-315. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-3-page-297.htm> [08/05/2020].

MEIZOZ, J., « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », dans *CONTEXTES*, 14, 2014. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/5908> [10/05/2020].

NAUDIER, D. et ROLLET, B. (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

NAUDIER, D., « Assignation à "résidence sexuée" et nomadisme chez les écrivaines », dans *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp 51-62. URL : <https://books.openedition.org/psn/1795?lang=fr> [05/05/2019].

NAUDIER, D., « Introduction », dans *Sociétés contemporaines*, n°78, *Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones*, 2010/2, pp. 5-13. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-5.htm> [1/02/2019].

NAUDIER, D., « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », dans *Sociétés contemporaines*, n°78, *Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones*, 2010/2, pp. 39-63. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-39.htm> [02/02/2019].

ROSSITER, M. W., « *The Matthew Matilda Effect in Science* », dans *Social Studies of Science*, Londres, Sage Publ., mai 1993, pp. 325-341.

SAUNIER, É., « Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge : une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français », dans *Sociologie et sociétés*, 47 (2), 2015, pp. 113–135. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2015-v47-n2-socsoc02499/1036342ar/> [29/06/2019].

SIGUIER, M., « Littérature populaire et sociabilités numériques : le best-seller sur YouTube », dans *Fixxion*, 15, décembre 2017, pp. 130-142. URL : https://www.fabula.org/actualites/fixxion-n-15-le-best-seller_82596.php [20/05/2020].

SIMONIN, A., FOUCHÉ, P., « Comment on a refusé certains de mes livres. Contribution à une histoire sociale du littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, pp. 103-115.

TILLEUIL, J.-L., *Cours de sociologie du livre*, UCL, 2017.

Théorie littéraire / sociologie de la littérature

BARTHES, R., « Réflexions sur un manuel », dans DOUBROVSKI S. et TODOROV S. (dir.), *L'enseignement de la littérature*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Plon, 1971.

LITS, M., « De l'importance du genre en culture médiatique », dans *Belphégor*, Vol. 1, No 3, 2003. URL : <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:85734> [10/07/2019].

MAINGUENEAU, D., *Trouver sa place dans le champ littéraire, paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Académia/L'Harmattan, "Au cœur des textes", 2016.

OLIVIER, S., « De la presse féminine à la *chick lit* : un rapport de genre(s) », dans Andrin, M. et alii (ed.), *Femme et critique(s): Lettres, Arts, Cinéma*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2009, pp. 75-89.

SAPIRO, G., *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

SCHAEFFER, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, le Seuil, 1989.

TILLEUIL, J.-L., *Cours de sociologie de la littérature*, UCL, 2018.

Articles de presse

CONTRERAS, I. et PERRIER, J.-P., « Printemps de la poésie : debout les poètes ! », dans *Livres Hebdo*, 17/02/2017. URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/printemps-de-la-poesie-debout-les-poetes?xtmc=s%C3%A9bastien+dubois+po%C3%A9sie&xtcr=1> [22/04/2020].

CORNU, C., « Despentés : "On peut se demander pourquoi je rejoins le jury Goncourt" », dans *Actualitté*, 08/01/2016. URL : <https://www.actualitte.com/article/monde->

[edition/despentes-on-peut-se-demander-pourquoi-je-rejoins-le-jury-goncourt/62870](#)
[01/05/2019].

DEVELEY, A., « "Auteure", "autrice", "écrivaine" : quelle orthographe employer ? », dans *Le Figaro*, 07/03/2018. URL : <http://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2018/03/07/37002-20180307ARTFIG00093-auteure-autrice-ecrivaine-quelle-orthographe-employer.php> [01/05/2019].

DJAVADI, A., « Printemps des poètes : un genre élitiste mais pas en crise », dans *L'Express*, 13/03/2014. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/printemps-des-poetes-un-genre-elitiste-mais-pas-en-crise_1497244.html [20/04/2020].

FLOOD, A., « Books by women priced 45 % lower, study finds », dans *The Guardian*, 01/05/2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/may/01/books-by-women-priced-45-lower-study-finds> [16/05/2020].

GARY N., « L'égalité hommes-femmes : "L'édition ne se sent pas concernée" », dans *Actualité*, 04/11/2015. URL : <https://www.actualite.com/article/reportages/l-egalite-hommes-femmes-l-edition-ne-se-sent-pas-concernee/61916> [01/05/2019].

JOUGLA, A., « Je réfute les termes "auteure" ou "autrice", le vrai féminisme c'est de m'appeler "auteur" », dans *Le Huffington Post*, 29/08/2017. URL : https://www.huffingtonpost.fr/audrey-jougla/je-refute-les-termes-auteure-ou-autrice-le-vrai-feminisme-cest-de-mappeler-auteur_a_23159676/?fbclid=IwAR1rZO8T8Hr3qFuzQiiNRkJkEDONHCO4jRkIBdEEkn5yGjvBaIwBZyJ8Kw [01/05/2019].

LORENZO, S., « Autrice, le féminin qui gênait tant l'Académie française est tout sauf un néologisme », dans *Le Huffington Post*, 28/02/2019, https://www.huffingtonpost.fr/2019/02/28/autrice-le-feminin-qui-genait-tant-lacademie-francaise-est-tout-sauf-un-neologisme_a_23680379/ [15/05/2020].

LORENZO, S., « Pour la première fois, une femme sera au programme du Bac L en 2018 », dans *Le Huffington Post*, 20/03/2017. URL : <https://tinyurl.com/yyn5ulvq> [01/05/2019].

MAUDET, E., « Les femmes de lettres, ces grandes oubliées des programmes », dans *Libération*, 24/04/2015, https://www.liberation.fr/societe/2015/04/24/les-femmes-de-lettres-ces-grandes-oubliees-des-programmes_1246485 [15/05/2020].

ORAIN, G., et DAGORN, G., « Combien de femmes parmi les prix littéraires français ? », dans *Le Monde*, *Les décodeurs*, 03/11/2015, mis à jour le 24/11/2017. URL : https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/11/03/les-prix-litteraires-francais-sont-ils-sexistes_4802462_4355770.html [20/05/2019].

OURY, A., « Égalité hommes-femmes dans l'édition : en 2016, où en est-on ? », dans *ActuaLitté*, 10/07/2017. URL : <https://www.actualite.com/article/monde-edition/egalite-hommes-femmes-dans-l-edition-en-2016-ou-en-est-on/83809> [01/05/2019].

TÔN, Émilie, « La "charge mentale", le syndrome des femmes épuisées "d'avoir à penser à tout" », dans *L'Express*, 10/05/2017. URL : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/la-charge-mentale-le-syndrome-des-femmes-epuisees-d-avoir-a-penser-a-tout_1906874.html [20/05/2019].

TRÉBOSC, A., « BookTube, une nouvelles façon de parler du livre », dans *Monde du livre*, 5/07/2015. URL : <https://mondedulivre.hypotheses.org/4116> [01/05/2020].

« Bac français 2019 : ces lycéens catastrophés d'apprendre qu'Andrée Chérid est une femme à la sortie de l'épreuve », dans *Le Huffington Post*, 18/06/2019. URL : https://www.huffingtonpost.fr/entry/bac-francais-2019-ces-lyceens-catastrophes-dapprendre-quandree-chedid-est-une-femme-a-la-sortie-de-lepreuve_fr_5d080820e4b0886dd15d8eb3 [20/05/2019].

« Maisons d'édition : les femmes prennent le pouvoir », dans *Entreprendre.fr*, 06/04/2016. URL : <https://www.entreprendre.fr/maisons-d-edition-les-femmes-prennent-le-pouvoir/> [01/05/2019].

« Stupéfaits, des lycéens apprennent en sortant du bac français qu'Andrée Chérid était...une femme », dans *Le Figaro Étudiant*, 18/06/2019, https://etudiant.lefigaro.fr/article/stupefaits-des-lyceens-apprennent-en-sortant-du-bac-francais-qu-andree-chedid-etait-une-femme_f72403dc-9196-11e9-8bb5-01d56ba40816/ [20/05/2020].

Le SNAC BD, « "Auteur" n'est pas un métier, apparemment : seules les ventes comptent ? », dans *ActuaLitté*, 06/06/2019. URL : <https://www.actualitte.com/article/tribunes/auteur-n-est-pas-un-metier-apparemment-seules-les-ventes-comptent/95190> [01/05/2019].

Autres

Charte du Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme. URL : <http://bdegalite.org/> [01/04/2020].

Emma, « Fallait demander », 2017. En ligne sur le blog de l'autrice. URL : <https://emmaclit.com/2017/05/09/repartition-des-taches-hommes-femmes/> [23/05/2020].

États généraux de la Bande Dessinée, *Cahier de doléances. Les autrices : précaires parmi les précaires ?*, 2015. URL : http://www.etatsgenerauxbd.org/wp-content/uploads/sites/9/2016/01/EGBD_cahier_de_doleances_des_autrices.pdf [20/05/2020].

Guide du bon usage du genre dans votre communication, Louvain-la-Neuve, UCL, 2015. URL : https://cdn.uclouvain.be/public/Exports%20reddot/emploi/documents/20151211_GUIDE_GE_NRE.pdf [6/12/2018].

INSEE, *Femmes et hommes, l'égalité en question*, Paris, Institut national de la statistique et des études économiques, 2017. URL : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2586548> [01/05/2019].

Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, *Inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture. Acte II : après 10 ans de constats, le temps de l'action*, 2018. URL : http://haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hce_rapport_inegalites_dans_les_arts_et_la_culture_20180216_vlighth.pdf , [01/05/2019].

FOUQUE, A., « Les éditions *des femmes* », 1991, mis à jour en 2014. URL : <https://www.desfemmes.fr/wp-content/uploads/2014/11/editions-des-femmes-historique.pdf> [20/02/2019].

Site internet de la maison d'édition Névrosée, <https://www.nevrosee.be/nevrosee/> [15/05/2020].

Syndicat national de l'édition, *Les chiffres de l'édition. Rapport statistique du SNE 2017-2018, France et international*, Paris, 2018. URL : https://www.sne.fr/app/uploads/2018/07/RS18_BatWEBSignet.pdf [20/04/2020].

Annexes

Tableaux choisis de l'analyse de Bernard Lahire

TABEAU 12. – Distribution selon le sexe (%)

	<i>Recensement 1999</i>	<i>Recensement Rhône-Alpes 1999</i>	<i>Écrivains enquêtés 2004</i>
Homme	48	48,2	68,2
Femme	52	51,8	31,8
Total	100	100	100

TABEAU 16. – L'envie d'écrire (%)

	<i>Écrivains hommes</i>	<i>Écrivains femmes</i>	<i>Ensemble</i>
à l'enfance	37,6	55,7	43,3
à l'adolescence	39,1	27,8,	35,5
elle est plus tardive	23,3	16,5	21,2
Total	100	100	100

TABEAU 17. – Catégories de scores et envie d'écrire précoce (%)

	Reconnaisances littéraire et nationale				Atouts			
	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>
Envie d'écrire dès l'enfance	52,9	48	43,9	32,9	59	48,6	42,6	25,2

TABEAU 18. – Le journal intime (%)

	<i>Écrivains</i>	<i>Écrivains-H</i>	<i>Écrivains-F</i>	<i>Français PC-97</i>	<i>Hommes PC-97</i>	<i>Femmes PC-97</i>	<i>CPIS PC-97</i>
oui	41,2	33,1	58,4	9	6	11	18
non	58,8	66,9	41,6	91	94	89	82
Total	100	100	100	100	100	100	100

TABEAU 19. – Nombre moyen d'années d'études par activité artistique

	<i>Années</i>
Enseignants d'art, de théâtre et de musique du supérieur	19,2
Auteurs	17,9
Acteurs, directeurs artistiques	16,6
Designers	16,7
Peintres, sculpteurs	16,2
Musiciens et compositeurs	15,8
Photographes	15,6
Danseurs, chorégraphes	14,6
Population des artistes dans son ensemble	16,3

TABLEAU 23. – Catégories de scores et niveau d'études (%)

	Reconnaisances littéraire et nationale				Atouts			
	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>
Arrêt des études avant 20 ans	16,5	18,5	31,6	39,6	14,7	23	31,2	40
Bac + 2 et plus	82,7	78,9	67,8	56,8	85,9	80,6	63,2	58

TABLEAU 25. – Nombre de livre lus par an (%)

	<i>Écrivains</i>	<i>CPIS-PC97</i>	<i>Ensemble des Français-PC97</i>
50 livres ou plus	28,7	19	8
entre 20 et 49 livres	29,9	20	12
entre 10 et 19 livres	23,6	29	18
entre 5 et 9 livres	10,6	11	12
moins de 5 livres	7,3	20	50
Total	100	100	100

TABLEAU 26. – Catégories de scores et part de faibles et de forts lecteurs (%)

	Reconnaisances littéraire et nationale				Atouts			
	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>
Moins de 10 livres par an	5,8	7,9	18,8	34	6	9,6	12,7	43,3
10-19 livres par an	13,5	20,6	23,2	33,3	10	18,5	28,6	35,8
20-49 livres par an	34,6	34,9	33	20	37	34,9	32,5	15
50 livres ou plus par an	46,2	36,5	25	12,7	47	37	26,2	5,8

TABLEAU 40. – Part des revenus personnels dans le revenu du ménage (%)

	<i>Écrivains H</i>	<i>Écrivains F</i>	<i>Ensemble</i>
Moins d'un tiers	5,6	41,3	13,5
D'un tiers à moins de la moitié	17,3	17,4	17,3
De la moitié à moins de deux tiers	35,8	32,6	35,1
De deux tiers à moins de la totalité	33,3	6,5	27,4
La totalité	8	2,2	6,7
Total	100	100	100

TABLEAU 52. – Autodéfinitions selon le degré d'implication dans l'écriture (%)

	Y pensent tout le temps	N'y pensent pas tout le temps
« Je me considère comme un professionnel »	48,6	26,5
« Je me considère comme amateur »	16,9	39,8
« Je suis un écrivain »	56,3	32,5
« J'écris »	39,8	61,3
Vu par l'entourage comme un écrivain	69,6	55,3
L'écriture comme loisir	13,7	27,5
L'écriture comme évasion	22,3	31,5
L'écriture comme vocation	38,3	27,2
L'écriture comme métier	25,7	12,3
L'écriture comme travail	51,4	42,9
L'écriture comme profession	17,1	6,2

TABLEAU 53. – Autodéfinitions selon que l'on dispose ou non d'une pièce réservée à l'écriture (%)

	Oui	Non
« Je me considère comme un professionnel »	41,8	22,4
« Je suis un écrivain »	47,5	29,3
« J'écris »	49,1	63,2
Vu par l'entourage comme un écrivain	66,6	49,1
L'écriture comme loisir	19,4	27,8
L'écriture comme profession	12,5	5,7

TABLEAU 56. – Catégories de scores, définitions de l'écriture et définition de soi (%)

	Reconnaisances littéraire et nationale				Atouts			
	Très fort	Plutôt fort	Plutôt faible	Très faible	Très fort	Plutôt fort	Plutôt faible	Très faible
« Je suis un professionnel »	62,5	41,3	33,3	11,7	82,8	48	11,6	4,1
« Je suis un amateur »	3,8	21,4	34,2	58,4	2	14,9	45,7	63,1
« Je suis un écrivain »	64,4	48,4	39,5	21,4	80,8	57,8	18,6	13,8
« J'écris »	32,7	46,8	57	71,4	18,2	41,5	74,4	75,6
« Je suis un artiste »	54,4	41,7	40,4	29,8	63	48,6	27,9	25
Perçu comme un écrivain	76,5	66,9	62,6	42,4	92	76,4	51,6	24,6
L'écriture comme loisir	5,7	13,4	24,1	40,6	5	10,8	27,5	46
L'écriture comme évasion	13,3	17,3	28,4	46,5	13	14,2	32,1	52,4
L'écriture comme métier	29,5	19,7	15,5	7,1	43	20,3	5,3	4
L'écriture comme travail	58,1	56,7	44,8	29,7	66	56,1	38,9	25
L'écriture comme profession	21	13,4	6,9	2,6	29	12,2	1,5	1,6

TABLEAU 57. – Indicateurs de faible ou de fort investissement dans l'écriture selon le degré de reconnaissance (%)

	Reconnaisances littéraire et nationale			
	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>
Pas de moment réservé dans la journée pour écrire	25	43,3	43,5	44,2
Écrit dans la journée	52,9	38,6	29,6	24,7
Moment variable pour écrire dans la semaine ou l'année	37,1	36,5	44,3	60
Écrit la semaine et le week-end	40	41,3	33	22,6
Dispose d'une pièce réservée à l'écriture	77,1	65,1	61,9	55,8
Pense à l'écriture tout le temps	55,3	37	28,7	24,7
Possède un carnet/cahier de notes pour le travail d'écriture	81,9	83,5	74,3	67,5
Jamais de tensions avec l'entourage en rapport avec l'écriture	40,8	41,3	59,1	60,5

TABLEAU 74. – Genres de publications selon le degré de reconnaissance (%)

	Reconnaisances littéraire et nationale			
	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>
Nouvelle dans une revue	59	40,2	29,3	13,5
Article de critique littéraire	51,4	36,2	29,3	7,1
Roman hors genres	50,5	35,4	22,4	24,5
Texte dans un catalogue de peinture	38,5	22,8	12,9	5,8
Essai	30,5	21,3	12,9	4,5
Roman pour la jeunesse	29,5	15	12,1	5,8
Texte dans un catalogue d'exposition	29,5	22	15,5	3,2
Pièce de théâtre	29,5	18,1	14,7	3,9
Traduction ou adaptation	21,9	12,6	4,3	1,3
Roman policier ou d'espionnage	20	8,7	6,9	5,8
Scénario de film, télévision ou dessin animé	18,1	7,1	6	1,3
Livre universitaire	17,1	12,6	7,8	1,9
Littérature érotique	12,4	5,5	2,6	1,3
Poème dans une revue	43,8	44,9	50,9	28,4
Recueil de poèmes	33,3	38,6	49,1	32,3
Poème dans une anthologie	24,8	29,1	31	11,6
Livre d'histoire locale	8,6	11,8	18,1	15,5
Roman historique	17,1	10,2	8,6	13,5

TABLEAU 100. – Degré de reconnaissance et bourse d'écriture (%)

	Reconnaisances littéraire et nationale			
	<i>Très fort</i>	<i>Plutôt fort</i>	<i>Plutôt faible</i>	<i>Très faible</i>
Demande de bourse	69,9	44,9	27,6	10,2
Bénéfice d'une bourse	56,9	24,6	11,2	2,1

TABLEAU 101. – **Demande de bourse selon le degré de préoccupation pour l'écriture (%)**

	<i>Demande de bourse</i>	<i>Pas de demande de bourse</i>	<i>Total</i>
Tout le temps	47,1	52,9	100
Souvent	31,6	68,4	100
Parfois	22	78	100
Jamais	0	100	100

TABLEAU 123. – **Situation familiale des écrivains (%)**

	<i>Enquête 1987</i>	<i>Ensemble 2004</i>	<i>Écrivains H 2004</i>	<i>Écrivains F 2004</i>
Vit en couple marié	58,6	54,7	58,7	46,2
Vit en couple non marié	7,6	17,2	17,3	17,1
Vit actuellement sans conjoint	32,9	28,1	24	36,7
Total	100	100	100	100

Total

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	4018	2881	138	500	7537
%	53,3%	38,2%	1,8%	6,6%	100

Bande dessinée

Bande dessinée (tout)

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	1035	243	38	66	1382
%	74,9%	17,6%	2,7%	4,8%	100

Bande dessinée (sans manga)

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	791	140	35	55	1021
%	77,5%	13,7%	3,4%	5,4%	100

Bande dessinée (uniquement manga)

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	244	103	3	11	361
%	67,6%	28,5%	0,8%	3,0%	100

Non-fiction

Essais littéraires

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	86	24	1	5	116
%	74,1%	20,7%	0,9%	4,3%	100

Théorie et étude littéraires

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	119	47	19	37	222
%	53,6%	21,1%	8,6%	16,7%	100

Fiction adulte

Romans et nouvelles (français)

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	626	392	6	8	1032
%	60,7%	38,0%	0,6%	0,8%	100

Romans et nouvelles (étrangers)

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	424	516	4	7	951
%	44,6%	54,3%	0,4%	0,7%	100

Fantastique et SF

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	230	59	6	4	299
%	76,9%	19,7%	2,0%	1,3%	100

Policiers et espionnage

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	409	217	9	12	647
%	63,2%	33,5	1,4%	1,9%	100

Théâtre (pièces)

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	37	7	0	1	45
%	82,2%	15,6%	0,0%	2,2%	100

Mémoires littéraires

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	62	34	3	1	100
%	62,0%	34,0%	3,0%	1,0%	100

Poésie (recueils)

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	49	10	0	1	60
%	81,7%	16,7%	0,0%	1,7%	100

Littératures

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	13	4	2	4	23
%	56,5%	17,4%	8,7%	17,4%	100

Jeunesse

Éveil jeunesse

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	363	571	22	277	1233
%	29,4%	46,3%	1,8%	22,4%	100

Fiction jeunesse

	H	F	Collectif mixte	Sans auteur·trice	Total
N	565	757	28	77	1427
%	39,6%	53,0%	2,0%	5,4%	100

