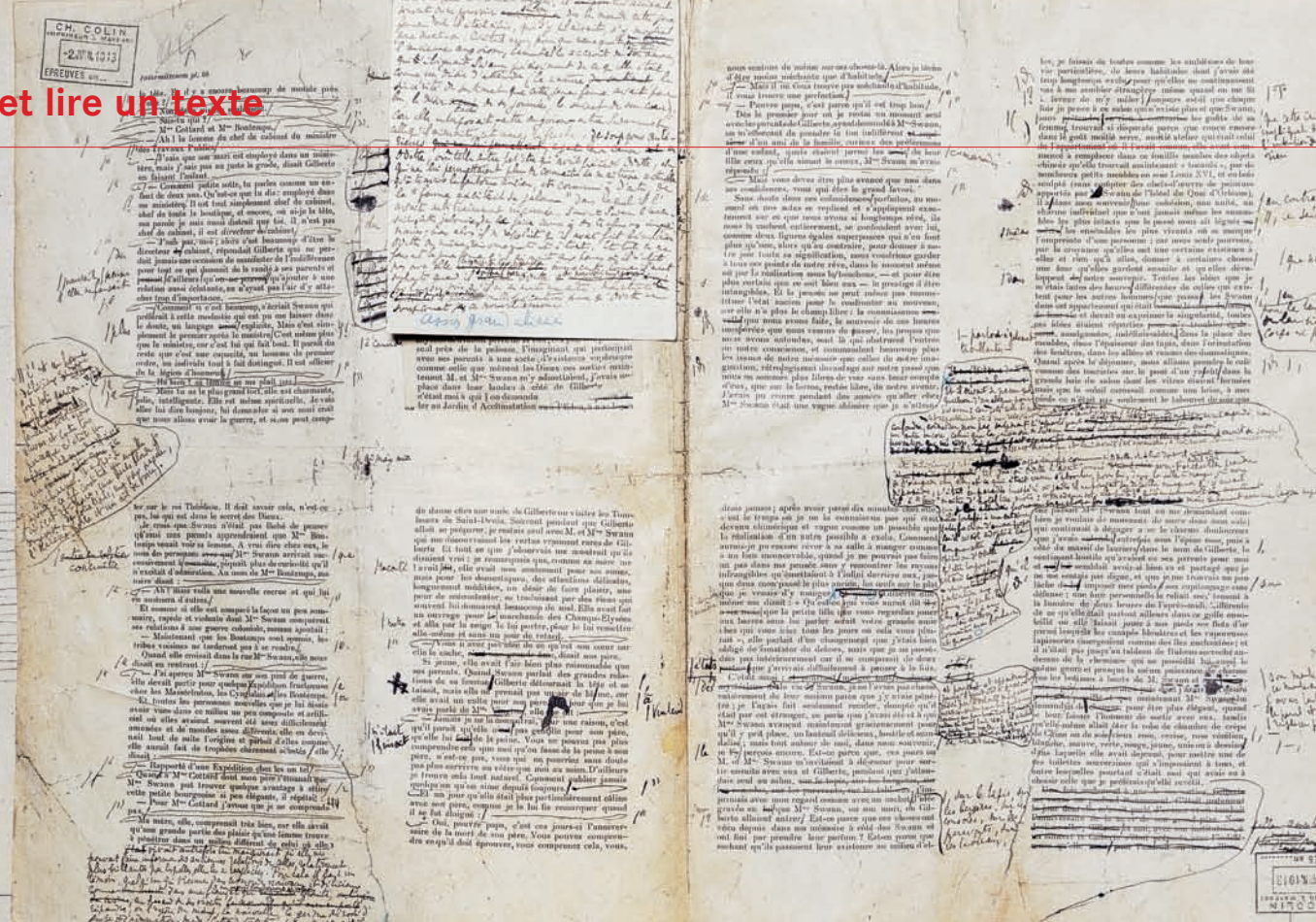


Écrire et lire un texte



Composé dans la solitude de la chambre ou dans le bruit de la ville, dans un inconfort souvent teinté d'angoisse, le manuscrit est maintenant achevé. Sans rencontre avec le public des lecteurs, il ne peut devenir livre, et son histoire est souvent celle d'un affrontement... Arrivé dans une maison d'édition souvent par la poste, sorte d'«ouvroir de littérature potentielle», il tire son destin d'une série de rencontres: avec un éditeur porteur d'une sensibilité et d'une intuition singulières, avec une collection susceptible de l'accueillir, puis avec des lecteurs dont les horizons d'attente demeurent imprévisibles. Audace de l'écrivain, pari de l'éditeur, plaisir ou dégoût des lecteurs, couronnement ou destruction médiatique, autant d'éléments qui font passer le texte d'une expérience individuelle à une entreprise collective. Le livre est lu, l'écrivain est vu, et la vie littéraire française se déploie, entre popularité et élitisme, entre scandales et succès de librairie, entre prix et mépris.

Je ne pensais pas qu'il y avait des librairies à Lugdunum, je n'en ai donc été que plus heureux d'apprendre par ta lettre que les fruits de mes efforts se vendent. Je me réjouis qu'ils conservent à l'étranger la popularité qu'ils ont acquise à Rome, et je commence à croire que ce que j'écris doit être vraiment bien si l'opinion publique s'accorde là-dessus en deux endroits si différents.

Plaine le Jeune, *Lettres I-X*



Joyez jeune, il est
la Pléiade
GALLIMARD

Rédaction :
Mathilde Jamain

Annnonce publicitaire pour la promotion
de la Pléiade, 1974, Archives Éditions Gallimard

(BnF

Portrait d'un écrivain ?

L'écrivain et la vie littéraire

C'est lors de la création de l'Académie française, en 1635, que naît la première structure spécifique de la vie littéraire : elle permet à l'écrivain de s'ouvrir à l'actualité de l'écriture, en un temps où la presse n'avait pas encore le rôle d'information et de communication qu'elle a aujourd'hui. L'actualité littéraire est alors le fait des conversations académiques et c'est intégré dans une académie et reconnu par ses pairs que l'écrivain peut acquérir son statut. La présence de l'État dans les rouages de la vie littéraire est prépondérante : par la création d'institutions régionales ou nationales, on propose aux écrivains un véritable statut social :

En 1660, l'État systématise son mécénat ; en même temps, il engage une récupération méthodique du mouvement académique et limite le progrès des droits des auteurs [...] Il défavorise ce qui pouvait donner à l'écrivain un statut conséquent et impose une structure propre à rendre les auteurs dépendants de lui.

in Alain Viola, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Le public découvre les écrivains par des recueils collectifs et périodiques, par la presse qui, dès la fin du XVII^e siècle, annonce les nouvelles publications et propose des comptes rendus. Un nouveau mode de communication se met en place entre l'auteur et son lecteur, et les structures d'une vie littéraire moderne sont amorcées. Le XVIII^e siècle connaît des changements profonds, aussi bien dans le marché du livre, dans le public, que dans la structure de la librairie. Des réseaux se constituent, mêlant les journaux et les périodiques ; les travaux de traduction se développent, ainsi que les salons, constituants essentiels de la vie intellectuelle du siècle. Le commerce des livres s'intensifie, favorisé par la publication d'ouvrages professionnels, comme le *Manuel de l'auteur et du libraire* en 1777, réédité en 1778 et en 1787, sous le nom d'*Almanach de la librairie*. Il fournit des conseils juridiques aux écrivains, des listes de libraires, d'imprimeurs avec leurs spécialités, de journaux dédiés aux nouvelles parutions littéraires. Cet énorme réseau de librairies jette les bases du capitalisme éditorial qui apparaît au XIX^e siècle. Le XIX^e siècle innove : il imprime des textes à bon marché et vise un public de plus en plus large. On ne parle plus simplement d'« éditeur », mais de « maisons d'édition ». Les firmes fusionnent, diversifient leurs productions, s'associent avec des papetiers, des imprimeurs, des banques,

dès 1880. C'est à cette période qu'apparaissent les maisons qui dominent encore le paysage éditorial actuel : Ernest Flammarion, Hachette et Cie, Grasset, Gallimard. Le XIX^e siècle avait inventé l'industrialisation du livre, le XX^e assurera sa médiatisation. Jusqu'en 1950, le livre est un objet culturel, et l'édition un organe de production de biens culturels. Les salons sont alors importants, ainsi que les revues littéraires (*Nouvelle Revue française*, *Les Temps modernes*, par exemple). Dans les années 1950, le rapport au livre est modifié. Grasset est le premier éditeur à utiliser la publicité pour le livre. On parle alors du « succès » d'un livre avec, à l'appui, le nombre d'exemplaires vendus, et non la seule valeur littéraire. Devenu un produit industriel, le livre entre alors dans un système concurrentiel. Du même coup, la conception du métier d'auteur s'en trouve modifiée, et l'écrivain est invité à prendre place dans l'espace public. Parallèlement, dès 1960, la télévision, avec *Lecture pour tous* en 1953, puis *Apostrophes* en 1975, entraîne un changement profond des conditions de circulation des produits culturels : l'information sur les livres devient massive, le cercle de visibilité sociale de l'auteur devient considérable. La voix de l'écrivain – présente dès l'après-guerre dans les émissions radiophoniques – est dès lors doublée par sa présence corporelle.

Une création contemporaine : l'écrivain comme personnage médiatique

Longtemps, « l'écrivain filmé a été infirme », écrit Jérôme Prieur (*Dossiers de l'audiovisuel : littérature et télévision*, n° 29, INA, février 1990). Il ne parlait pas. L'histoire du cinéma compte d'ailleurs peu de portraits d'écrivains. Si la télévision a renforcé la parole de l'écrivain sur lui-même, la relation entre la littérature et la télévision n'en reste pas moins contre nature : l'écrivain est poussé à parler de son œuvre alors que ce qu'il écrit, il ne peut justement pas le dire. À la télévision, on juge l'écrit en faisant passer l'oral : « L'effet pervers touche même les plus brillants sujets, le linguiste Claude Hagège par exemple, dont la séduction d'orateur époustouffa les habitués d'*Apostrophes* et fit vendre son essai *L'Homme de paroles*, totalement illisible pour le néophyte. » Si la télévision a perverti les écrivains, c'est aussi que, sous les caméras, ils versent parfois dans la complaisance. Pour assurer le spectacle. De la concession au compromis, il n'y a qu'un pas. Pierre Dumayet l'a constaté, navré, en assistant à un échange aigre-doux entre Peter Handke et Françoise Sagan à *Caractères* :

Handke s'est fait du tort en traitant Sagan par la dérision. J'étais triste de le voir s'embarquer dans ce rituel qui est bien l'effet pervers de la convivialité obligatoire.

Pierre Assouline, *Lire*, « Quand la télé pervertit les écrivains », n° 208, janvier 1993, p. 10-11.

C'est sur ce problème de « l'écrivain sur le plateau » que Roland Barthes s'appuie pour proposer un nouveau type d'interview :

La parole ne peut rien ajouter à l'écriture [...] Le seul genre d'entretien que l'on pourrait à la rigueur défendre serait celui où l'auteur serait sollicité d'énoncer ce qu'il ne peut pas écrire. Le bon interviewer serait alors celui qui, renonçant à re-présenter à l'auteur les sujets habituels de ses livres, aurait une connaissance réfléchie des partages de la parole et de l'écriture et interrogerait son partenaire sur cela même que l'écriture lui interdit d'écrire.

Roland Barthes, « Réponses ; la question de l'entretien », *Tel Quel*, n° 47, 1971, p. 10.

Dès lors que la télévision rend visible l'écrivain, elle modifie la représentation que le public peut se faire d'un auteur. L'auteur présent sur le plateau s'expose davantage que son propre livre.

La confusion entre l'écrivain et l'auteur rend la situation plus complexe encore, les auteurs de « circonstance » (professeurs, journalistes...) ayant investi la scène littéraire au détriment des écrivains véritables. De sa médiatisation résulterait une sorte de « désacralisation de l'écrivain ». Bernard Pivot, créateur d'*Apostrophes*, parle lui-même des aspects pervers de l'émission :

*Il s'agit d'une perversion d'image. Pour un public populaire, qui ne lit pas les magazines littéraires ou les rubriques sur les livres, tout auteur passé par *Apostrophes* était un écrivain et, inversement, si l'on n'avait pas été invité à l'émission, c'est qu'on n'était pas un écrivain. *Apostrophes* accordait ou n'accordait pas ce label social. C'était aberrant, mais plusieurs lettres, beaucoup de témoignages m'ont convaincu que cela fonctionnait ainsi.*

In Bernard Pivot, *Le Métier de lire, réponses à Pierre Nora*, Le Débat, Gallimard, 1990, p. 119.

Qui sont les écrivains ?

- L'INSEE recensait 4 180 « auteurs professionnels » (dont les scénaristes et les dialoguistes) en 1982 et 9 424 en 2006.
- 98 % des écrivains ne parviennent pas à vivre de leur plume et ont un second métier : 30 % ont pour métier principal l'enseignement et 8 % le journalisme, le fait de gagner sa vie pour se donner la possibilité d'écrire n'étant pas nouveau : Franz Kafka travaillait dans une compagnie d'assurances, Louis-Ferdinand Céline était médecin et Paul Claudel diplomate...

Lorsque le manuscrit devient livre

La lecture du manuscrit par l'éditeur

L'éditeur entretient un rapport à la lecture qui diffère de la lecture du critique littéraire, de l'universitaire ou du lecteur ordinaire : elle s'inscrit dans une temporalité de l'antériorité et précède la lecture des autres lecteurs. Elle nécessite des compétences spécifiques que les éditeurs présentent soit comme intuitives, soit comme dépendant de facteurs économiques, politiques ou intellectuels extérieurs. Effectuée dans un contexte culturel et temporel précis, cette lecture oblige l'éditeur à s'affranchir des attentes d'un public de lecteurs qu'il a toujours à l'esprit pour anticiper et pouvoir s'ouvrir à un champ littéraire nouveau, dont il doit cependant évaluer le degré d'adéquation à un public défini. De façon assez similaire dans les différentes maisons d'édition généralistes, la production littéraire brute s'organise selon trois directions : la littérature d'instinct (qui comprend l'autobiographie, l'autofiction...), la littérature d'imitation, très influencée par les modes littéraires, et la littérature d'opinion, fortement liée à l'actualité.

La lecture éditoriale ou la recherche d'un ton

Il s'agit dans une première phase d'une lecture volontairement non exhaustive, par fragments, qui cherche à saisir un « ton », ce « *tonus* » latin synonyme de « tendon », de « corde », « une manière de la voix par rapport à la nature du discours », selon le Littré. Si aucun ton n'est perceptible, la lecture s'interrompt ; si un « ton » est présent, même avec des défauts, la lecture se poursuit. La deuxième phase se compose d'une ou de plusieurs lectures, dont les finalités se précisent : l'éditeur cherche à inscrire le texte au catalogue de la maison d'édition, l'explore sans en faire une lecture intégrale et sans céder non plus à la désinvolture, pour saisir, ou non, son unité esthétique, celle-là même qui donnera aux lecteurs le désir de continuer la lecture une fois les premières pages découvertes. Les manuscrits trop éloignés des collections de la maison sont éliminés lors de cette première série de lectures. La dernière étape s'apparente à une restitution : l'objet-livre y est pris dans sa totalité, la réécriture du texte peut intervenir, les aspects techniques (traduction, organisation de la page) prédominent. L'éditeur, avant d'apprécier la qualité d'un texte, se prononce sur la « publiabilité » d'un texte, sur son éventuelle inscription au catalogue, et sur la possibilité et l'envie de le défendre auprès d'un public : « Je ne suis ni professeur de français, ni critique littéraire, ni juge, dit Jérôme Lindon (Éditions de Minuit). Je publie des livres dans lesquels je pense pouvoir m'investir afin de les défendre et de les imposer auprès du public. » La « lettre de refus » envoyée aux auteurs des textes rejetés s'appuie sur ces critères.

D'après Brigitte Ouvry-Vial, « Le savoir-lire de l'éditeur », p. 228-244, Paris VII-Denis Diderot, in *Figures de l'éditeur*.

En 1984, j'ai lu la quatrième de couverture des Vies minuscules dans une librairie à Paris, puis les premières lignes, puis l'intégralité du livre dans la nuit qui a suivi cette acquisition. C'est un texte qui surprend, qui vibre d'intensité. J'ai aussitôt écrit à Pierre Michon [...] Il m'a donné rendez-vous quelques jours plus tard [...] on a commencé à parler, j'avais grand besoin de lui dire combien cette lecture m'avait saisi.

Gérard Bobillier (cofondateur des éditions Verdier)

Des lecteurs au « comité de lecture »

Lorsqu'un texte arrive, souvent par la poste, comme ce fut le cas pour les premiers livres de J. M. G. Le Clézio en 1963 chez Gallimard, ou de Marie Darrieusecq en 1996 chez POL, il subit une première lecture de « tri » qui évacue au minimum 90 % des textes, durant quelques minutes à une heure, effectuée non par le comité de lecture mais par des lecteurs travaillant dans l'ombre. Rejetés dans l'oubli, les manuscrits refusés renseignent à leur manière les horizons d'attente d'une époque et forment le « négatif » de la littérature jugée digne d'être publiée. Ils constituent parfois les fondements d'un catalogue : « Mon catalogue, je l'ai bâti sur les refus, sur les négligences des éditeurs vis-à-vis d'écrivains confirmés qu'Alain Robbe-Grillet allait rassembler sous la bannière du nouveau roman », avoue Jérôme Lindon. Un texte qui retient l'intérêt lors de cette première lecture est « mis en lecture » et confié à des lecteurs extérieurs, aux profils variables mais possédant tous un passé de lecteur, recherchés davantage pour leur sensibilité que pour leur niveau d'études, des « avocats de la médiocrité acceptable », selon Bernard Grasset (*La Chose littéraire*, Paris, Grasset, 1929, p. 54). Moins prestigieux que les « grands lecteurs » siégeant au comité de lecture, ils rédigent les fiches de lecture déterminantes pour l'avenir d'un texte : confidentielles, elles comportent un résumé analytique et un jugement sur le texte. Il n'est pas exclu que l'on y retrouve les traces des refus d'écrivains touchés par la gloire littéraire quelques années ou décennies plus tard.

Portrait de J.M. G Le Clézio dans les années 1960. Photo Étienne Hubert/Archives Éditions Gallimard



Nom et adresse de l'auteur : Antonin ARTAUD 1 rue St Sulpice Paris	reçu le 21.1.25 lu le 26.1.25	nrf (518) Avis n° 1
Titre du manuscrit : "L'OMBILIC DES LIMBES"	accepté le refusé e à rendre le rendu le	
Genre et dimensions :		
NOTES CONCERNANT L'AUTEUR		
Biographie :		
Bibliographie :	Tric-trac du ciel (Kahnweiler) - poèmes Dans Action, etc. correspondance avec J.R. (nrf)	
Divers : Éditeurs, traités éventuels, groupes littéraires, relations :		
NOTES CONCERNANT LE MANUSCRIT		
Anal. :	c'est un ensemble incohérent de poèmes, de réflexions, de lettres, de films, de critique d'art. Il n'y trouve même une page qui pourrait figurer dans le manuscrit de Salacrou : la Boule de verre. (cette page est à supprimer car elle n'a rien à voir avec le reste du manuscrit) elle est à supprimer car elle n'a rien à voir avec le reste du manuscrit elle est à supprimer car elle n'a rien à voir avec le reste du manuscrit	
	il n'est de commun à toutes ces pages qu'une angoisse, un regard sur soi : "ceci n'est qu'un glaçon un peu mieux avalé." "Le monde physique est encore là. C'est ce parapet du moi qui regarde, sur lequel un poison d'ocre rouge est resté, un poison fait d'air sec, d'une coagulation d'eau retirée."	
Critique :	je ne connais pas de texte ou réaliste qui me paraisse aussi vrai, inquiétant, direct, sans ruses, et plein d'une violence noire. L'ombilic convient parfaitement à Une Oeuvre un portrait. Mais Artaud ne le retirera-t-il pas au dernier moment, ne le surchargera-t-il pas d'obscurités? Tout est évidemment possible (ou c'est alors que l'oeuvre serait moins honnête qu'elle n'a l'air)	
Projet de réponse :	De toute façon, avis très favorable.	
	Signature :	J. P.

Fiche de lecture par Jean Paulhan du manuscrit de *Ombilic des limbes* d'Antonin Artaud, 1925, Archives Éditions Gallimard

L'exemple d'Arnaud Cathrine
(dernière parution *Le Journal intime de Benjamin Lorca*, 2010, éditions Verticales)

« Je suis un simple lecteur, c'est-à-dire que n'étant pas éditeur, je n'ai pas à prendre de décision. J'ai toujours l'honnêteté, dans mes notes de lecture, de parler en mon nom, alors qu'un éditeur a une ligne éditoriale à respecter, certaines maisons d'édition ne publiant pas le même style d'ouvrage que d'autres. J'essaie de me mettre au service d'une voix que j'entends, d'un talent que je pressens et que je signale à mon éditrice, chez Denoël. Dans cette position, je m'octroie le droit de dire en toute subjectivité si ce texte me touche ou ne me touche pas. Si un texte me tombe des mains, mais que je sens une écriture patente, il faut avoir l'honnêteté de le renvoyer en lecture très vite parce que ce manuscrit mérite d'être lu et jugé. »

Lorsque le texte arrive au comité de lecture, il a donc, en principe, déjà subi plusieurs lectures, à moins qu'envoyé à un destinataire précis il ne soit passé directement en comité de lecture. Le comité fonctionne comme une sorte de Parlement en miniature où les opinions s'affrontent, se corrigent et où tous les arguments s'échangent afin de donner à l'œuvre la chance d'être lue par le plus grand nombre.

Les manuscrits sont parfois notés

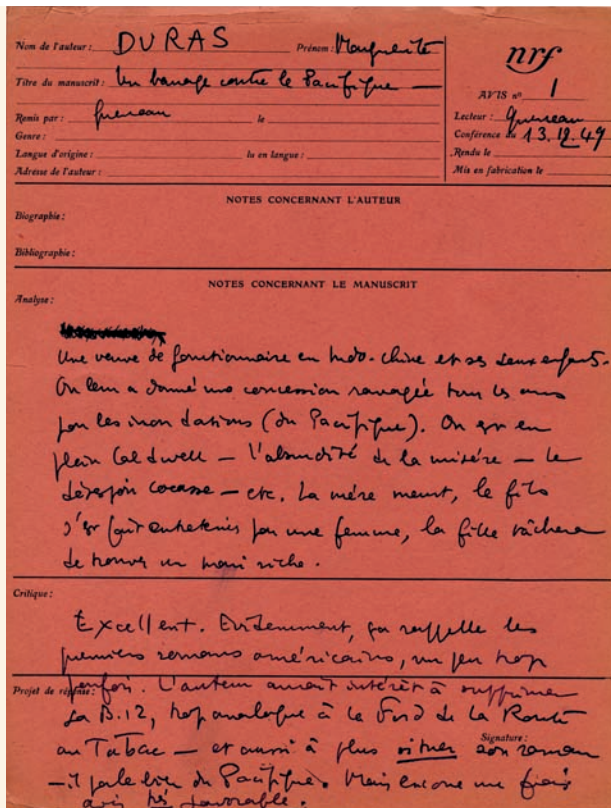
Un exemple de notation des manuscrits
Chez Gallimard, les notes s'étagent de 2 à 1

- 2** refus définitif du manuscrit
- 1,75** manuscrit médiocre présentant de nombreuses faiblesses
- 1,5** manuscrit d'un intérêt certain, à mettre en lecture auprès d'un autre lecteur
- 1,25** publication envisagée avec des réserves d'ordre stylistique (titre à modifier, fautes de syntaxe...)
- 1** manuscrit à publier

Il arrive parfois que la décision soit très vite prise à propos d'un manuscrit, comme ce fut le cas pour Élise Fontenaille (dernière parution, *Les Disparues de Vancouver*, 2010).

« Je n'avais rien publié précédemment, et seulement écrit deux ans auparavant quelque chose que je n'avais pas eu envie d'envoyer parce que ce n'était pas abouti. J'ai alors écrit ce second manuscrit. J'ai convoqué quelques lecteurs assez fiables et pas diplomates pour un sou, et je les ai obligés à lire le manuscrit devant moi pour observer leur attitude, leur corps et leur visage. Dans ces conditions, le lecteur ne peut pas mentir. Quand j'en ai vu certains blêmir, rire, trembler de la tête aux pieds, j'ai pensé qu'il y avait quelque chose dans ce texte et je me suis décidée à l'envoyer. Une semaine plus tard, j'ai reçu deux coups de téléphone : Grasset et les éditions de l'Olivier. Il y a eu une sorte d'affolement, puisque j'ai eu deux rendez-vous à deux heures d'intervalle. Chez Grasset, on m'a poussée dans un très grand bureau et, petit à petit, je me suis rendu compte que j'avais affaire au grand patron ; comme au cinéma, on a bavardé pendant une heure, et je lui ai demandé de me prouver qu'il avait vraiment lu et aimé mon texte, puis il a appelé sa secrétaire, m'a fait un chèque, et le livre est sorti six mois après. Je suis la preuve vivante que les éditeurs lisent et lisent vite, qu'ils sont avides de textes. »

(Cité dans *L'Édition littéraire aujourd'hui*, sous la direction d'Olivier Bessard-Banquy, Les Cahiers du livre, Presses universitaires de Bordeaux, 2006)



Fiche de lecture par Raymond Queneau sur
Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras,
13 décembre 1949, Archives Éditions Gallimard

« Paroles » d'un lecteur-écrivain

L'exemple de Michel Tournier : le lecteur est un « tueur »
Michel Tournier a travaillé chez Plon, puis est devenu membre du comité de lecture de Gallimard en 1978.

« J'ai fait partie du comité de lecture de plusieurs maisons. Je déteste ça. Parce que sur les manuscrits lus par un comité de lecture 99 % sont rejetés. Il n'y a qu'une chose intéressante, exaltante, c'est d'être enthousiasmé par un manuscrit, de crier son enthousiasme et de l'imposer. Mais cela se produit une fois tous les dix ans. »

D'amusantes surprises peuvent cependant ponctuer le métier de lecteur...

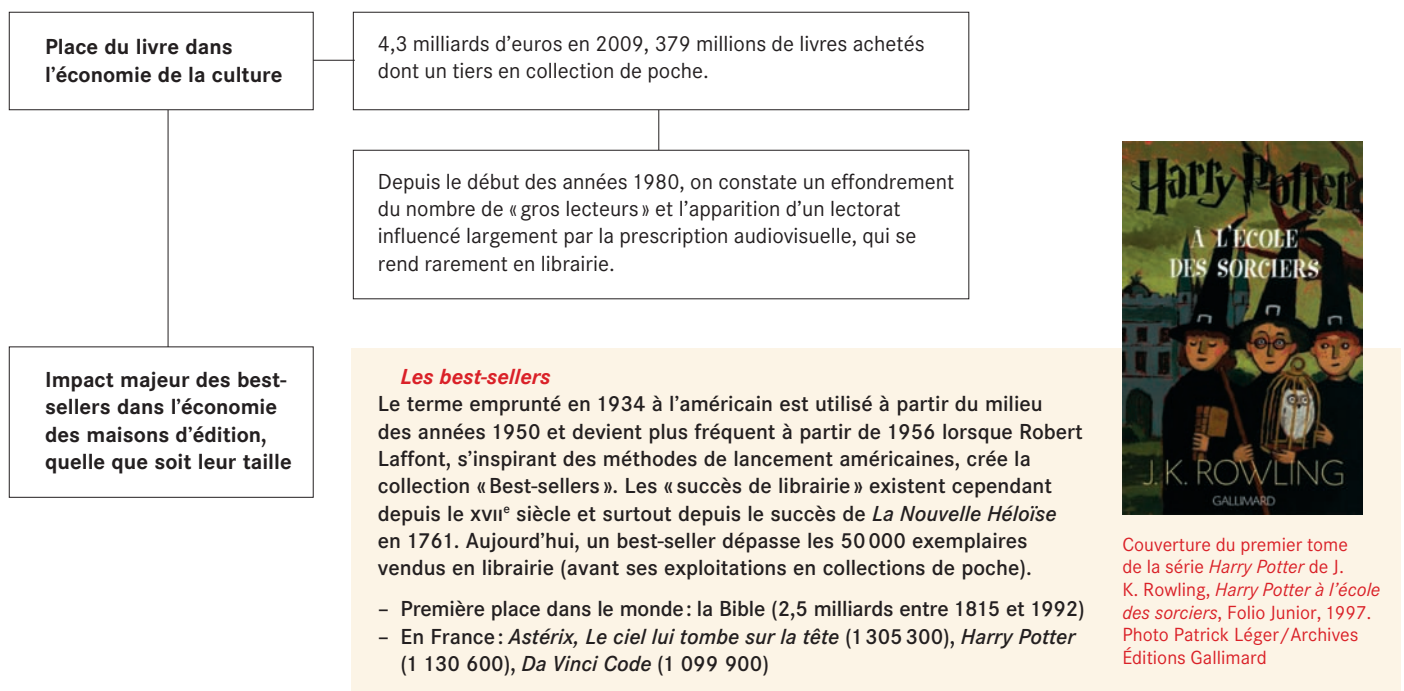
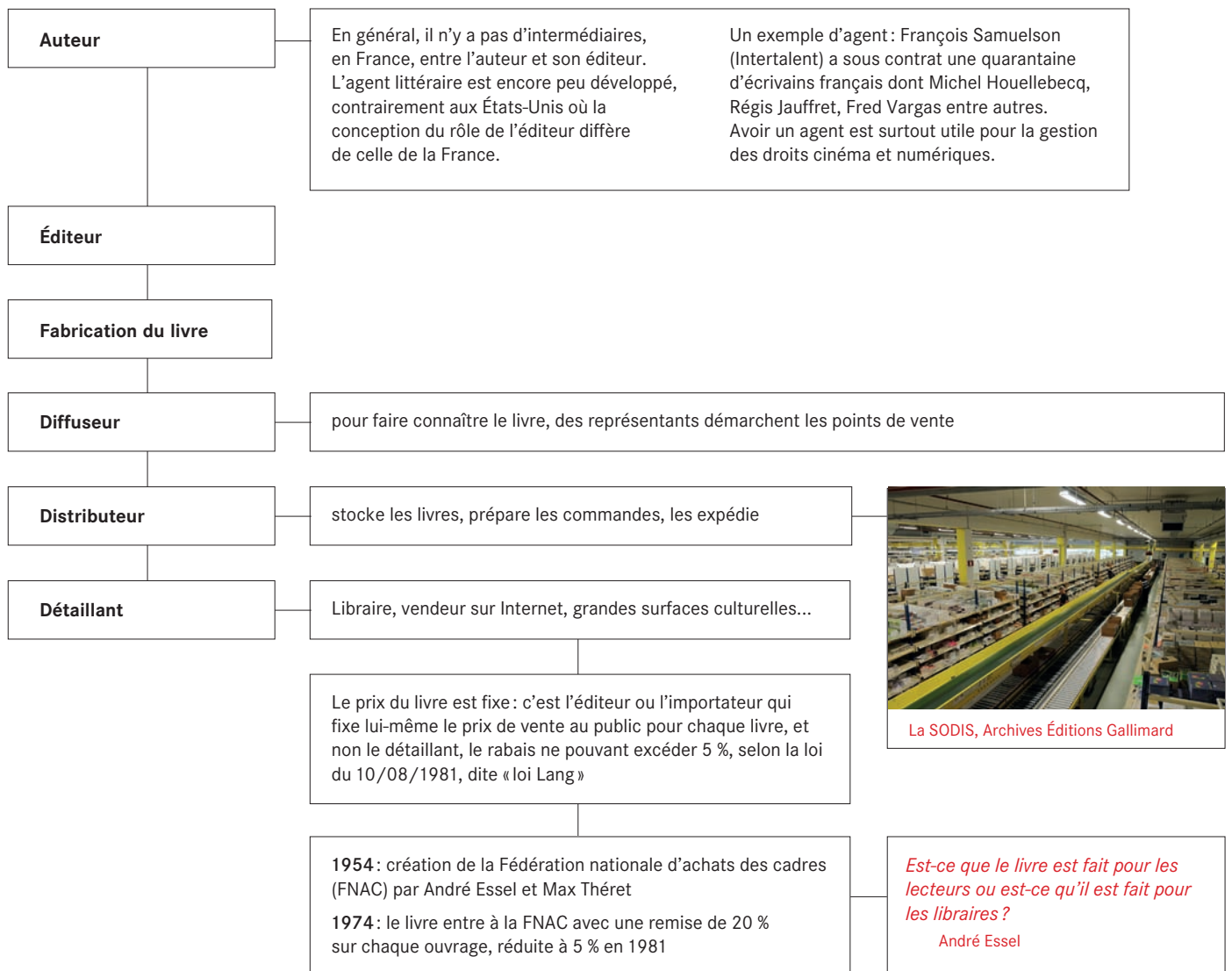
« Un jour, raconte Michel Tournier alors lecteur chez Plon, je vois arriver un manuscrit apporté par l'auteur. L'auteur veut m'en parler, il me dit :

« Voilà, je suis arrivé à la conclusion [...] que les gens n'ont plus le temps de lire. Alors pourquoi écrire une œuvre normale, complète, si elle ne doit jamais être lue entièrement ? Moi je vous apporte un manuscrit composé uniquement de fragments d'œuvres complètes. Il y a le deuxième acte d'une tragédie, le dernier chapitre d'un roman policier... que des fragments. Je pense que les gens aimeront ça. Ils auront une œuvre complète et en même temps ils n'auront pas à lire une œuvre complète puisqu'elle n'existe pas ! J'ai cherché un titre et celui qui s'imposait était Morceaux choisis. Mais je ne peux pas appeler mon livre comme ça, alors j'ai choisi Chorceaux moisissés. »

(Cité dans *L'Édition littéraire aujourd'hui*, sous la direction d'Olivier Bessard-Banquy, Les Cahiers du livre, Presses universitaires de Bordeaux, 2006)

Le circuit du livre

À partir du manuscrit apporté par l'auteur, le circuit du livre est composé de l'ensemble des acteurs qui conduisent le livre de l'éditeur au lecteur à travers la diffusion et la distribution.



Le livre récompensé : un paradoxe ?

Les prix littéraires, une reconnaissance paradoxale

Parmi les différentes formes de « réussite » littéraire, la reconnaissance professionnelle apportée par les prix littéraires a la spécificité d'être très souvent discréditée, et avant tout par les écrivains récompensés eux-mêmes. C'est une arme à double tranchant, qui affuble le livre d'une réputation fâcheuse auprès du public averti, connaisseur et familier des librairies, et le propulse simultanément dans un large cercle de visibilité sociale, atteignant par là un public qui ne vient à la lecture que sur prescription médiatique.

Promenade chronologique

1903 premier prix Goncourt, *Force ennemie*, de John-Antoine Nau (La Plume)
Objectif initial du prix : « aider les jeunes littérateurs que les hasards de la fortune, les nécessités de la vie mettent dans une situation inférieure et obligent d'accepter un emploi quelconque [...] leur faciliter la tâche de produire une œuvre littéraire ; les libérer des besognes de fonctionnaires ou des œuvres basses du journalisme » (extrait du testament des Goncourt, cité par Roger Gouze, *Les Bêtes à Goncourt*, Hachette, Paris, 1973, p. 77).

1904 premier prix Femina, *La Conquête de Jérusalem*, de Myriam Harry (Fayard)

1913 André Gide refuse le manuscrit de *À la recherche du temps perdu* chez Gallimard. Proust passe un contrat à compte d'auteur avec Bernard Grasset.

1919 prix Goncourt pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Gallimard)

1926 premier prix Renaudot, *Nicolo Peccavi*, de Armand Lunel (Gallimard)

1945 prix Goncourt, *Mon village à l'heure allemande*, de Jean-Louis Bory (Flammarion)
• prix Renaudot, *Le Mas Théotime*, de Henri Bosco (Charlot)
• prix Femina, *Le Chemin de soleil*, de Anne-Marie Monnet Éditions du Myrte)

1951 l'académie Goncourt refuse que Julien Gracq renonce au prix Goncourt pour *Le Rivage des Syrtes* (Corti)

1963 premier titre de J. M. G. Le Clézio chez Gallimard : *Le Procès-verbal*
« C'était un temps sans Internet, sans téléphone portable, sans ordinateurs. Pour un jeune homme qui voulait écrire, se faire entendre, crier quelque chose, ou simplement mû par la légitime vanité de se faire connaître, sans relations et sans expérience, cela semblait un combat perdu d'avance. Comment dire en peu de mots ? C'était comme une muraille d'eau à franchir. Comme beaucoup j'ai jeté ma bouteille à la mer. Ça s'appelait « Procès-verbal d'un terrible événement », assez inspiré par un tableau de Paul Klee. Gallimard a saisi cette bouteille (un paquet moucheté de timbres-poste adressé à Georges Lambrichs). » (Le Nouvel Observateur, 3-9 février 2011)

1966 *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, premier roman de Michel Tournier chez Gallimard
« Chers confrères, j'ai bien reçu votre projet de contrat pour mon roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, et voilà les modifications que je propose. Premièrement, pas d'à-valoir." Alors ça, la stupéfaction chez Gallimard a dû être formidable. On n'avait jamais vu ça. Un jeune auteur qui débute et qui ne veut pas d'à-valoir... » (*L'Édition littéraire aujourd'hui*, sous la direction d'Olivier Bessard-Banquy, Les Cahiers du livre, Presses universitaires de Bordeaux, 2006)

1968 prix Goncourt, *Les Fruits de l'hiver*, de Bernard Clavel (Laffont) • prix Femina, *L'Œuvre au noir*, de Marguerite Yourcenar (Gallimard)
• prix Renaudot, *Le Devoir de violence*, de Yambo Ouologuem (Le Seuil)

1970 censure du roman de Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden*

1984 prix Renaudot, *La Place*, d'Annie Ernaux (Gallimard)

« On voulait absolument que je prenne un taxi, maintenant que j'avais le Renaudot, que Gallimard allait payer, mais j'ai dit "Non, non, je veux rentrer par le train !" [...] Je suis allée à Saint-Lazare, c'était le dernier train, il ne fallait pas le rater [...] je lisais un journal... Il y a un garçon qui s'est approché de moi et qui m'a dit : "Ah bon, tu sais lire toi ?" J'ai trouvé ça tellement drôle que je m'en suis toujours souvenue ! » (Citée par Nathalie Heinich, *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraire et reconnaissance*, La Découverte, 1999, p. 81-83.)

1984 prix Goncourt, *L'Amant*, de Marguerite Duras; grand succès auprès du public, vendu à 240 000 exemplaires.
Michel Tournier : « Il y avait un obstacle majeur, c'était son âge. Elle avait 69 ans. C'est le plus vieux prix Goncourt que nous ayons jamais donné. J'avais un argument contre cela ; je disais que l'académie Goncourt devait réparer son erreur impardonnable pour *Un barrage contre le Pacifique*, un livre que l'académie avait raté en 1950. »

1990 prix Goncourt attribué à un premier roman : *Les Champs d'honneur*, de Jean Rouaud
« Tout de suite, on m'a emmené sur le plateau d'Antenne 2 [...] j'ai vacillé, j'ai vu que je passais dans un autre ordre, qu'il ne s'agissait plus de moi, que j'étais en représentation [...] c'est assez impressionnant, vous vous dites que vous passez dans un autre ordre. » (Citée par Nathalie Heinich, *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraire et reconnaissance*, La Découverte, 1999, p. 57)

1995 prix Goncourt et Médicis pour *Le Testament français*, d'Andrei Makine
« Certains vous font payer l'entrée lorsqu'ils estiment que le prix n'en a pas suffisamment acquitté, comme si le "prix" littéraire devait rémunérer bien autre chose que le travail de l'écriture : à savoir cet autre travail, non officiellement reconnu mais, de fait, exigé, qu'est l'acceptation des interdépendances, la soumission aux hiérarchies internes... » (*Op. cit.*, p. 145.)

1997 publication du premier tome de *Harry Potter* en France (Gallimard)

2010 prix Goncourt, *La Carte et le Territoire*, de Michel Houellebecq (Flammarion) • prix Femina, *La Vie est brève et le désir sans fin*, de Patrick Lapeyre (POL) • prix Renaudot, *Apocalypse bébé*, de Virginie Despentes (Grasset)

Ne te présente pas devant un tribunal dont tu ne connais pas le verdict.

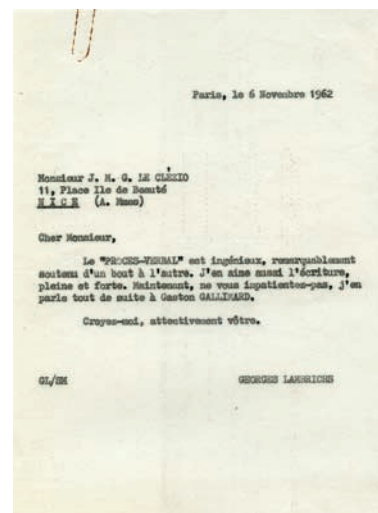
Franz Kafka



Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Du côté de chez Swann, 31 mars-11 juin 1913, BnF, Manuscrits, N.a.fr.16753, f.48v-49



Portrait d'Annie Ernaux
Photo Patrick Léger/Éditions Gallimard



Lettre de Georges Lambrichs à J. M. G. Le Clézio, le 20 octobre 1962, à propos du *Procès-verbal*, Archives Éditions Gallimard