

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2023)

Heft: 52: Neue Formen der Literaturgeschichte = Repenser l'histoire littéraire = New forms of literary history

Artikel: L'écrivain polygraphe : une réalité méconnue de l'histoire littéraire

Autor: Aron, Paul

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1074473>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Paul Aron

ORCID 0000-0002-5071-981X

L'écrivain polygraphe

Une réalité méconnue de l'histoire littéraire

The notion of polygraphy is little used in the literary field. It is often perceived as a pejorative qualification: the polygraph is a writer who dissipates himself between several genres, who cannot concentrate on the essential, on what he can do best. In reality, the situation is quite different. It is the critics who tend to reduce authors to one part of their activity: Alexandre Dumas to the historical novel, or Simenon to writing crime novels. The article looks at three examples: the writer-journalist Charles Monselet in the nineteenth century, the media reporter and best-selling author Joseph Kessel in the first half of the twentieth century, and the contemporary writer, art critic and scriptwriter Caroline Lamarche. Each of these authors has put into circulation a wide variety of texts, some of which have been classified as literary. It is by recognising this polygraphy that we can analyse their literary careers (trad. deepl).

L'histoire littéraire est une discipline paradoxale. D'un côté, elle a revendiqué et acquis un statut scientifique, à l'instar de l'histoire et de l'histoire de l'art auxquelles elle s'est mesurée d'emblée. De l'autre, elle est conditionnée et limitée par une double destination sociale, patriotique et pédagogique, de laquelle dépendent en grande part les moyens dont elle dispose et les sujets qu'elle est amenée à traiter. Dès lors, si Gustave Lanson pouvait dialoguer d'égal à égal avec les historiens de son temps, ses successeurs n'ont pas connu les grands basculements de la science historique qu'ont incarnés l'histoire sociale, l'histoire de la longue durée, l'histoire culturelle ou la micro-histoire. Les historiens ont su gérer une grande diversité d'objets et de méthodes en respectant fidèlement ce qui les fonde en tant que corps : un examen raisonné et critique des sources. Les littéraires auraient pu évoluer davantage en étudiant tous les genres de textes, mais, précisément, la demande sociale les a poussés à privilégier un corpus patrimonial enseignable. Bornés par la chronologie qui spécialise leur recrutement et par les effets de légitimité qui encadrent leur carrière, ils ont eu tendance à délaisser autant ceux qu'ils nommaient les *minores* que les questions pluriséculaires. Ils ont donc majoritairement négligé les usages sociaux du littéraire, les pratiques réelles, les catégories mixtes où se rencontrent les terrains de l'anthropologie, de la psychologie, de la sociologie ou de sciences spécialisées comme la bibliothéconomie, la médiologie, les sciences de l'information et de la communication.

Je voudrais évoquer un exemple parmi bien d'autres des effets déformants du focus accordé au grand écrivain auteur de grands textes. Il s'agit

de la polygraphie, qui est, depuis le XVII^e siècle, et spécialement aux XIX^e et XX^e siècles, la réalité sociale de nombre d'acteurs du champ littéraire, parfois abusivement confinés par la postérité dans une seule branche de leur activité.¹

Pour autant, la polygraphie n'est pas seulement une catégorie littéraire, ce qui nous empêche d'en sonder l'usage réel à travers les data numériques. Le mot désigne plusieurs objets :

- Le polygraphe est une technique de reproduction, utilisant une encre spéciale, comme celle du papier carbone, dont le brevet est déposé par le sieur de Cotteneude (*Gazette du commerce*, 1^{er} janvier 1770) et dont l'usage se conserve longtemps.²
- Il est un modèle d'appareil photographique aisé à transporter et qui permet de faire plusieurs clichés.
- En médecine, il s'agit d'un appareil permettant d'enregistrer simultanément plusieurs phénomènes physiologiques (activité cardiaque, cérébrale, musculaire); en dérive le détecteur de mensonges tiré du mot anglais équivalent.
- Enfin, la presse propose des jeux et des énigmes fondées sur la polygraphie, comme celle du cavalier, dont la démarche particulière permet notamment de créer des carrés magiques.

Dans le domaine littéraire, le mot, bien évidemment, peut s'employer au moins dans deux sens.

(1) Si l'on appelle polygraphe celui dont l'activité intellectuelle s'exerce dans plusieurs matières, on désigne un état non spécialisé ou pré-spécialisé, qui ne peut se référer qu'au passé des disciplines actuelles. Le *Grand dictionnaire universel* de Pierre Larousse accepte volontiers le mot quand il s'applique aux auteurs de l'Antiquité (Aristote ou Cicéron), mais ne l'accorde qu'à Voltaire parmi les modernes. Une connotation négative de superficialité en suspend l'usage : le polygraphe se range alors du côté du dilettante, de l'amateur, du touche-à-tout. Rares sont donc les auteurs qui en osent la posture, sauf dans le contexte philosophique d'une lutte contre la spécialisation. C'est le cas de certains essayistes (Montaigne tout le premier), de savants, de

1 La polygraphie existe bien antérieurement. Elle désigne l'activité philosophique ou scientifique de nombreux chercheurs et curieux. Ainsi, exemple entre beaucoup d'autres, la *Polygraphia nova et universalis* (Rome, 1661) d'Athanase Kircher est une sorte de dictionnaire universel, donnant l'équivalent des mots latins en 5 ou 6 langues sur la base d'une transcription de la langue vivante en chiffres, concept qui a longtemps semblé délirant, et qui n'est pas sans ressembler aux algorithmes des traducteurs électroniques actuels (comme Deepl). Mais ces polygraphies précèdent l'apparition du premier champ littéraire et n'entrent donc pas dans mon sujet.

2 Voir l'amusante caricature du *Pêle-Mêle* du 18 août 1907, qui représente un employé de bureau dont la joue maculée signale qu'il s'est endormi sur ses copies.

curieux. La diversité s'énonce alors sous des termes comme Essais, Je ne sais quoi, Variétés, etc.³

(2) Par ailleurs, sans être nécessairement revendiquée, la polygraphie désigne aussi une réalité objective. Elle reflète la diversité des pratiques et la variété des carrières. Dans le champ littéraire, elle est à la fois une caractéristique très répandue, le témoignage de la perméabilité du monde des lettres à d'autres activités scripturales, et parfois l'indice d'une certaine forme d'échec.⁴

La nécessité polygraphique

Si la polygraphie des pratiques d'écriture est un fait bien attesté depuis le Moyen Âge, et généralisé à la Renaissance, elle prend un sens différent lorsque les Lettres commencent à former un espace social dans lequel s'engagent des acteurs sociaux conscients d'y jouer un rôle et qui en attendent des moyens de subsister et d'y être reconnus, dès la naissance de l'écrivain donc, si bien décrite par Alain Viala. On voit d'emblée se dessiner plusieurs modèles de carrières. Les auteurs qui obtiennent les gratifications les plus élevées et la reconnaissance de leur activité forment un petit monde, concentré à Paris, lié aux réseaux du pouvoir royal, dominé par la noblesse et bien préparé à son rôle par l'enseignement collégial et par son héritage intellectuel.⁵ En marge du cursus dominant, d'autres candidats à la réputation littéraire se manifestent, qui tentent d'obtenir du succès dans des genres divers. Ce sont eux, principalement, que la critique désigne comme polygraphes – le mot qui figure dans les dictionnaires de l'époque est alors peu utilisé dans le contexte littéraire, encore moins par les auteurs eux-mêmes. Quelques exemples permettent de mieux définir le terme.

Par son extraordinaire capacité à multiplier les domaines d'intervention, la carrière de Théophraste Renaudot (1586-1653) a été considérée comme l'archétype de la polygraphie dans la première moitié du XVII^e siècle.⁶ Médecin, créateur d'un Bureau d'adresses encadrant les malades et les sans emploi,

3 Scholar Richard, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe*, Oxford University Press, 2005, p. 109-120 et *Dictionnaire du littéraire*, ss la dir. de Paul Aron, Alain Viala, Denis Saint-Jacques, Paris, PUF, 2001, articles Curiosités littéraires ; Essai ; Variétés.

4 Le seul ouvrage récent consacré à la polygraphie insiste surtout sur la capacité analytique de la notion dans l'approche d'œuvres et d'auteurs particulier. Il met peu en évidence son lien avec l'histoire littéraire, comme je tente de le faire dans cet article (Dufiet Jean-Paul, Nardout-Lafarge Élisabeth (dir.), *Polygraphies. Les frontières du littéraire*, Paris, Garnier, 2015).

5 Viala Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 258-266.

6 Dandrey Patrick, Denis Delphine, Chatelain Jean-Marc, « Présentation », *Littératures classiques*, n°49, automne 2003. *De la polygraphie au XVII^e siècle*, p. 8.

et qui devient bientôt une sorte d'Université populaire avant la lettre, fondateur de la *Gazette*, journal et instrument de propagande du régime, homme d'affaires avisé, auteur d'essais sur le prince de Condé, le maréchal de Gassion ou sur Mazarin, nommé historiographe officiel en fin de parcours, Renaudot incarne l'ascension sociale d'un homme d'origine modeste qui a su se saisir de toutes les opportunités que lui offrait l'affirmation du pouvoir royal. C'est en tant que journaliste qu'il est amené à traiter de tous sujets, nationaux et internationaux, politiques ou événementiels, et c'est là une des premières acceptions que l'on peut donner à la polygraphie.

Une seconde est liée au monde de l'érudition. Il existe un rejet humaniste de la spécialisation scientifique. Dans le partage des rôles sociaux qui s'accroît à l'époque, nombre de bourgeois manifestent encore leur souhait de maîtriser la diversité des savoirs (Peiresc, les frères Dupuy) et d'intervenir publiquement dans leur diffusion. Ici encore, Renaudot joue son rôle, mais également un Descartes ou un Pascal qui lient maîtrise scientifique, qualité d'expression, et appels à l'opinion publique. Contrairement à ces auteurs, protégés en quelque sorte par la reconnaissance obtenue de leur vivant, des érudits comme Pierre-Daniel Huet, François de la Mothe Le Vayer ou Pierre Borel, n'ont pas évité d'être disqualifiés comme polygraphes, même s'ils pratiquent une même diversité de genres.⁷

Au même moment en effet, dans une logique de spécialisation, le monde littéraire travaille à séparer sciences et lettres, et plus encore Belles Lettres et Lettres tout court. Les premiers classements d'auteurs, qui conduiront aux catégories génériques de l'histoire littéraire, sont ainsi inséparables des conflits internes du champ en gestation. Gabriel Guéret en donne le ton dans sa *Guerre des auteurs* (1671).⁸ Écrivain moderniste et galant, dont les jugements sont parallèles à ceux de la *Bibliothèque française* de Sorel (1667), Guéret récuse la généralité des Belles Lettres, écarte la théologie, et se préoccupe seulement des écrivains au sens restreint du mot.⁹ Plusieurs auteurs sont manifestement ses porte-parole. L'abbé de Saint-Germain (Mathieu de Morgues) déclare : « On n'est point responsable ici des serments que l'on fait dans les Epîtres dédicatoires » (Viala, p. 138) aux Puissants La phrase semble légitimer l'autonomie de l'écrivain en le déconnectant de son protecteur obligé, mais elle peut aussi faire allusion à la rupture du pamphlétaire avec Richelieu. Vaugelas pour sa part estime qu'un auteur doit suivre son

7 Salazar Philippe-Joseph, « Pierre-Daniel Huet (1630-1721). Le sel et le thé », *Ibid.*, p. 201-222. Cavaillé Jean-Pierre « Pierre Borel (1620-1671), médecin et polygraphe castrais : Un curieux et ses mondes », *Revue du Tarn*, 1992, pp. 243-281.

8 Guéret Gabriel, *La Guerre des auteurs anciens et modernes*, 1671 (je cite l'édition numérisée : <http://numelyo.bm-lyon.fr/B>).

9 Viala, *op. cit.*, p.160-161.

inspiration (son « naturel ») de manière à se faire connaître dans un seul genre : « Laissons l'Elegie à Desportes, les Stances à Théophile, le sonnet à Gombault, l'Epigramme à Mainard, la Satyre à Régnier, le Burlesque à Scarron, le Cothurne à Tristan [...] et que chacun cultive le caractère que le ciel lui a donné » (*id.*, p. 177). Et d'ajouter : « ce n'est point la quantité d'ouvrages qui donne l'Immortalité » (*id.*, p. 178). Il déplore que Scarron, poète burlesque, ait écrit une tragédie, ou que Balzac ait donné dans le comique ; en d'autres termes, Guéret critique les écrivains qui multiplient les incursions dans le monde littéraire, réclament des droits d'auteurs, et publient dans des genres variés. Il définit ainsi implicitement une troisième acception de la polygraphie, qui résonne encore jusqu'à nous, parce qu'elle est liée aux genres pratiqués par les gens de lettres et à leur statut social.

Bien que cité par Guéret, un auteur comme Tristan L'Hermite (1601-1655) offre un parcours intéressant. Issu d'une famille noble mais ruinée, il tente plusieurs manières ; le théâtre lui vaut un premier succès, mais il doit se mettre au service de protecteurs puissants pour vivre. Il entre tardivement à l'Académie, et obtient de faibles et irrégulières gratifications. Sa carrière hésite entre le clientélisme, le succès, le cursus honorum sans jamais pouvoir privilégier une de ces voies ; il en conçoit une certaine amertume, reflétée dans *Le Page disgracié* (1641) et dans ses *Lettres meslées* (1640). Comme Viala, Wikipedia le qualifie de polygraphe. Théâtre, essais, poésies, correspondances, le nom de Tristan ne s'accroche définitivement à aucun genre et tire de la diversité même sa réputation de précurseur, une sorte de Bohème avant la lettre, incarnant la liberté de l'écrivain. Ses *Œuvres complètes* sont publiées sous la direction de Jean Serroy chez Champion à partir de 1999, dernier acte d'une renaissance initiée dès la fin du XIX^e siècle.

La polygraphie de Charles Sorel, sur laquelle insistent ses commentateurs modernes, se fonde sur une prétention à l'universel que ses contemporains lui reconnaissaient déjà. L'abbé de Marolles lui consacre un hommage funèbre sous la forme d'un quatrain souvent cité :

Charles Sorel, nommé science universelle,
Vous nous avez quittés trop tôt pour notre bien,
Modeste, vertueux, d'un si doux entretien,
Philosophe, orateur, historien fidèle.¹⁰

Auteur d'une œuvre considérable, qui aborde effectivement des domaines très divers, Sorel a été peu reconnu comme écrivain de son vivant. Le meilleur de sa production consiste en romans satiriques, genre dépourvu de légitimité littéraire à l'époque. Les premiers succès qu'il remporte dans le

10 Cité par Serroy Jean, « Situation de Charles Sorel », dans *Charles Sorel polygraphe*, textes rassemblés par Emmanuel Bury, et édités par Eric Van der Schueren, PUL, 2006, p. 9.

registre comique (*Francion*) lui ferment paradoxalement la porte de la consécration. Ce statut incertain est lié à deux autres caractéristiques essentielles. La première est qu'il ne signe aucun de ses romans, et ne revendique dans sa *Bibliothèque française* comme œuvres propres que ses ouvrages de critique littéraire, d'historiographie et de philosophie morale. Ses œuvres galantes, les jeux, les satires demeurent dans un flou savamment entretenu par une formule ambiguë : « livres attribués à l'auteur de la Bibliothèque française ». De surcroît, cette diversité de genre est liée à une diversité de styles, et donc à la négation même de ce qui fonde l'identité de l'écrivain : « toutes les pages de notre Auteur ne sont pas d'un même temps ni d'un même Stile » (*La Bibliothèque française*, 1667, p. 422). Dans le cas de Sorel, la polygraphie est clairement liée à l'ambivalence, voire à l'illégitimité, de ses choix de carrière.

Sans jamais avoir fixé la portée du mot, le premier champ littéraire enregistre ainsi des parcours d'écrivains dont la polygraphie rend compte de la diversité, même s'il manifeste déjà la tendance à la réduire au profit de catégories génériques propres aux Lettres.

Deux cents ans plus tard, malgré l'augmentation du nombre d'auteurs et la structuration de plus en plus nette du monde des écrivains, l'expression reste en vigueur. L'ensemble des sèmes déjà évoqués se retrouvent dans le portrait de Charles Nodier que dresse Sainte-Beuve, un auteur à la fois savant et peu spécialisé, abondant et ignoré du grand public :

Nul écrivain de nos jours ne saurait mieux prêter à nous définir d'une manière vivante le littérateur indéfini, comme je l'entends, que ce riche, aimable et presque insaisissable polygraphe, Charles Nodier. Ce qui caractérise précisément son personnage littéraire, c'est de n'avoir eu aucun parti spécial, de s'être essayé dans tout de façon à montrer qu'il aurait pu réussir à tout, de s'être porté sur maints points à certains moments avec une vivacité extrême, avec une surexcitation passionnée, et d'avoir été vu presque aussitôt ailleurs, philologue ici, romanesque là, bibliographe et werthérien, académique cet autre jour avec effusion et solennité, et le lendemain ou la veille le plus excentrique ou le plus malicieux des novateurs : un mélange animé de Gabriel Naudé et de Cazotte, légèrement cadet de René et d'Oberman, représentant tout à fait en France un essai d'organisation dépaycée de Byron, de Lewis, d'Hoffmann, Français à travers tout, Comtois d'accent et de saveur de langage, comme La Monnoye était Bourguignon, mariant le Ménagiana à Lara, curieux à étudier surtout en ce que seul il semble lier au présent des arrière-fonds et de lointains fuyants de la littérature, donnant la main à de Bonneville à M. de Balzac, et de Diderot à M. Hugo. Bref, son talent, ses œuvres, sa vie littéraire, c'est une riche, brillante et innombrable armée, où l'on trouve toutes les bannières, toutes les belles couleurs, toutes les hardiesses d'avant-garde et toutes les formes d'aventures ; tout, hormis le quartier général. (Sainte-Beuve Charles Augustin (de), *Portraits littéraires, Volume 1*, Paris, Didier, 1844., p. 443)

Un homme érudit, intéressé par l'archéologie des disciplines et doté d'une inépuisable curiosité intellectuelle : seraient-ce les caractéristiques d'un homme du passé égaré dans la modernité ? C'est peut-être ce qu'insinue le portraitiste, mais ce n'est pas le propre de sa polygraphie. À la fin du siècle, même un auteur majeur comme Alexandre Dumas père est encore décrit comme tel ; selon Charles Fuster, « Si quelqu'un fut plus polygraphe encore que Nodier, c'est bien Dumas père. Pas un genre qu'il n'ait abordé, pas une forme qu'il n'ait essayée » (*Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 12 septembre 1896), et c'est aussi ce que soulignait quelques semaines plus tôt un grand quotidien parisien :

Cent trente volumes de romans, de contes et de nouvelles, trois vaudevilles, deux tragédies, quarante drames, quatorze comédies, deux opéras comiques, dix volumes de Mémoires, sans compter une bibliothèque de « scènes et d'études historiques », d'« impressions de voyages » et même de critique, voilà son héritage. Il fonda deux journaux quotidiens, une revue hebdomadaire et un recueil mensuel. Depuis Lope de Vega, on n'avait pas vu pareille polygraphie. (*Le Temps*, 16 août 1896)

Comme le suggère ce dernier exemple, la polygraphie est au centre des conditions d'existence de l'écrivain dans le régime médiatico-éditorial qui se met en place dans le courant du XIX^e siècle, et qui est encore largement le nôtre aujourd'hui. Elle est une des réponses à la question : « De quoi vivent les écrivains ? »

Si les enquêtes actuelles mettent en évidence la nécessité d'un « second métier » (en fait, le premier en termes de revenus et de sécurité¹¹), les deux siècles qui précèdent ont vu l'amenuisement presque complet du mécénat privé, remplacé par trois principaux cas de figure : (1) l'écrivain autofinancé (par un héritage, un mariage ou d'autres revenus propres), cas rarissime ; (2) l'écrivain vivant directement des produits réalisés ou escomptés par un éditeur, par un musicien ou par un théâtre ; (3) l'écrivain multipliant les interventions et donc les revenus selon les opportunités qui s'offrent à lui, au risque de la dispersion ou de l'invisibilité de son œuvre proprement littéraire. Pourtant, même dans cette troisième catégorie, la polygraphie se révèle souvent une réalité plus complexe qu'il n'y paraît ; elle ne se réduit pas à l'opposition symétrique entre la multiplicité des genres et l'opportunisme éditorial.

Afin d'envisager un peu plus finement la manière dont les nécessités de la polygraphie influencent la fabrique d'une œuvre littéraire, je commenterai trois modèles qui ont en commun d'être liés au monde du journal, lequel, on

11 Voir : Lahire Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006 ; *Profession ? Ecrivain*, sous la direction de Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, Paris, CNRS Editions, 2017.

le sait, représente la part majeure des imprimés en circulation au cours des XIX^e et XX^e siècles.

La polygraphie contre l'œuvre

Charles Monselet (1825-1888) est un écrivain presque complètement oublié de nos jours. Il fut, de son vivant, l'un des journalistes les plus répandus de la presse parisienne, cité pour ses bons mots et quelques poèmes. Ses articles ont souvent été reproduits par d'autres journaux, et réunis par lui-même en volumes. Il suscita, à sa mort, de nombreux et fervents hommages en tous genres, jusqu'aux odonymes que lui ont dédiés les villes de Nantes, Bordeaux, Paris et même Montréal.

Né à Bordeaux, obligé d'abandonner ses études pour subvenir à ses besoins, et sans nul goût pour le commerce de beurre que tenaient ses parents, Monselet entre en littérature en écrivant des parodies du théâtre de Victor Hugo, et des critiques dans la presse locale. À Paris ensuite, il tente une carrière d'auteur ; il se fait connaître en présentant l'édition des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, puis en consacrant d'innombrables évocations historiques aux écrivains oubliés du siècle précédent. Il fut chroniqueur (« Le monde parisien »), portraitiste (*Statues et statuettes contemporaines*, 1852, rééd. sous le titre : *Lorgnette littéraire*, 1857), romancier (*Les chemises rouges*, 1849) et feuilletoniste, poète (il y a deux éditions des *Poésies complètes*, qui ne le sont pas, complètes), et à l'occasion, auteur de publicités en vers.¹² Il participe au *Théâtre du Figaro* par des saynètes comiques et parodiques, se lance dans le théâtre et l'adaptation d'œuvres dans l'esprit du XVIII^e siècle pour l'opéra-comique (avec musique) ; il fonde un journal gastronomique, et se répand dans les banquets, notamment professionnels, où sa présence est synonyme de mots d'esprit et d'anecdotes amusantes. Il rédige la chronique théâtrale du *Monde illustré* (de 1857 à sa mort). En bref, pendant plus de quarante ans, Monselet a écrit environ deux articles chaque jour ; les rares semaines où une indisposition ne lui a pas permis de tenir ce rythme, il a dû emprunter de l'argent ou demander des avances à la SGDL. Cette écriture en flux tendu, typique du monde du petit journalisme, n'a pas débouché sur une œuvre reconnue, mais sur la publication de dizaines de textes estimés, cités, appréciés par les contemporains. Le supplément littéraire du *Figaro* lui consacre encore trois pleines pages le 25 avril 1925. Il sort de la mémoire littéraire ensuite.

12 Sur les publicistes, voir : <https://theconversation.com/en-1927-la-creation-dun-prix-de-litterature-publicitaire-84526> et Divoire Fernand, *Stratégie littéraire*, Paris, La tradition de l'intelligence, 1928, p. 43.

On a imputé la disparition littéraire de Monselet à cette écriture de la nécessité. Toutefois ni le fait d'écrire dans les journaux (c'est le cas de Balzac ou d'Alphonse Allais), ni une certaine facilité de plume n'expliquent réellement cet oubli. Dans son cas, il s'agit plutôt d'une polygraphie sans pics ni sommets, où la postérité détacherait malaisément un pan plutôt qu'un autre. Comme dans son animal fétiche, le cochon, rien n'est mauvais dans Monselet, mais comment choisir ce que l'on devrait rééditer ? Par ailleurs, son œuvre fait référence soit à des auteurs eux-mêmes méconnus (comme Fréron, l'ennemi de Voltaire), soit à des faits ou à des contemporains tombés dans l'oubli. Bien qu'il ait été perçu comme l'inventeur de la « critique bouffe », ses mots d'esprit paraissent aujourd'hui sans objet.¹³ Il en va ainsi du *Théâtre du Figaro* (1861), la part la plus spirituelle de son œuvre.

Le modèle de polygraphie incarné par Monselet, est celui que les Goncourt décrivent dans *Charles Demailly* où Monselet apparaît sous le nom de Mollandeux¹⁴ : celle des écrivains « attachés à un métier, presque toujours indigne d'eux, par le salaire fixe, la rémunération convenable », une polygraphie résignée à demeurer en deçà de la reconnaissance littéraire. Ces auteurs incarnent d'ailleurs un lieu commun du roman parodique de la vie littéraire, tel que Balzac en a fixé le registre et les situations dans les *Illusions perdues*, et dont Monselet reprend d'ailleurs, non sans auto-ironie, la structure dans son récit « La bouteille vide et la feuille de rose » (*Revue de Paris*, juin 1848, repris ensuite comme un chapitre de *Monsieur de Cupidon* en 1854). Son héros, monté à Paris pour « écrire de beaux livres d'amour », se révèle « moins amoureux de l'art lui-même que de la vie extérieure de l'artiste [...] la biographie d'un grand homme l'arrêterait plus longtemps que son œuvre [...] c'était moins un poète qu'un comédien de poésie » (cité par Wagneur, p. 75). Cet écrivain s'est donc trompé de scène, confondant le spectacle des Lettres avec leur réalité.

La polygraphie comme mode de composition

Né dix ans après le décès de Monselet, Joseph Kessel (1898-1979) a eu plusieurs vies : aviateur, romancier, journaliste, acteur, scénariste, grand reporter, biographe, voyageur. La reconnaissance, anthume et posthume, ne lui a pas manqué : membre de l'Académie française, il a donné son nom à un prix

13 Babou Hippolyte, « La critique-bouffe », *Lettres satiriques et critiques*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 170.

14 Goncourt Edmond et Jules de, Charles Demailly. Edition critique et préface de Jean-Didier Wagneur, Paris, Garnier, 2022, p. 262. Selon *Le Soleil* (25 décembre 1892, p. 2), le héros du roman des Goncourt, est d'ailleurs un « écrivain polygraphe ».

estimé, et deux volumes de la Bibliothèque de la Pléiade lui ont été consacrés. Je serai donc plus bref à son propos et je me bornerai à mettre en évidence deux caractéristiques de son parcours de polygraphe.

Contemporain de l'expansion massive des tirages de la presse quotidienne, Kessel s'est beaucoup investi dans le reportage et le voyage exotique, mais dans une période où ce choix ne faisait pas obstacle à une reconnaissance littéraire.¹⁵ La décennie 1920-1930 est en effet un moment privilégié de l'interpénétration des champs littéraire et journalistique. Des journalistes comme Henri Béraud ou Roland Dorgelès mènent de front une double carrière, Albert Londres se fait connaître par des récits dont on loue les qualités d'écriture, tandis que des auteurs connus comme Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan ou Francis Carco signent des reportages dans les journaux. Un peu plus tard, Georges Simenon, Jean Cocteau, Paul Nizan, Louis Aragon puis François Mauriac occuperont une place de premier plan dans les colonnes de la presse française. Cette transformation structurelle ne va pas sans paradoxes : c'est en effet au moment même où le journalisme tend à se professionnaliser¹⁶ que nombre d'écrivains y cherchent leurs moyens d'existence. Les pratiques d'écriture des uns et des autres sont souvent proches, non seulement dans le cas d'une littérature *middelbrow* comme celle d'un Paul Morand ou d'un Maurice Dekobra, mais également dans les sujets traités par les plus grands écrivains : songeons aux chroniques judiciaires d'André Gide (*Ne jugez pas : souvenirs de la cour d'assises*, 1913) ou à ses reportages au Congo et en URSS. Depuis le naturalisme, les écrivains utilisent des techniques d'enquête sur le terrain qui sont celles des reporters : c'est déjà le cas de Zola, ancien journaliste à *La Marseillaise*, ou de romanciers comme Georges Darien ou Camille Lemonnier qui se documentent en profondeur. À l'inverse, les reporters soulignent à l'envi qu'ils entendent prolonger le naturalisme dans leurs enquêtes sur les « bas-fonds » de la société ou sur les déshérités du vaste monde.¹⁷

Après 1918, lorsque le grand reportage gagne ses propres lettres de noblesse, cette interaction change de nature. Les reporters revendiquent alors une position que l'on pourrait qualifier « d'écrivains du journalisme »,

15 Charlier Marie-Astrid, « La littérature à l'horizon du voyage. Sur les récits du premier tour du monde de Joseph Kessel » dans : *Journalisme et mondialisation, Les Ailleurs de l'Europe dans la presse et le reportage littéraires (XIX^e-XXI^e siècles)*, Marie-Astrid Charlier et Yvan Daniel (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2017.

16 Delporte Christian, *Les Journalistes en France, 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999 ; Ruellan Denis, *Les « pro » du journalisme. De l'état au statut, la construction d'un espace professionnel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997.

17 Martin Marc, *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, Éditions Audibert, 2005, p. 45-48.

qui se fonde à la fois sur la spécificité poétique du genre qu'ils pratiquent et sur les commandes nombreuses que les journaux adressent aux auteurs reconnus de la période.

Joseph Kessel est un des auteurs les plus emblématiques de cette tendance.¹⁸ La presse quotidienne lui commande de grands reportages dont le succès sera immédiat. Il se sert de ces reportages pour les réécrire sous forme de romans, tout en les publiant par ailleurs sous la forme d'essais, eux-mêmes souvent réorganisés pour s'ajuster au format du livre. Ce va-et-vient entre les formes, qui fait du reportage la matrice d'une œuvre littéraire, elle-même parfois adaptée dans d'autres médias comme le cinéma (c'est par exemple le cas de *Nuits de Princes*, 1927, adapté par Marcel L'Herbier en 1930). Dans ce contexte, la polygraphie est moins le lieu d'un antagonisme que l'instrument d'une progression.

Par ailleurs, et c'est le second point sur lequel je voudrais attirer l'attention, Kessel prend bien garde à ne pas mettre en question les hiérarchies littéraires. Contrairement à un Henri Béraud, grand reporter et romancier, qui n'a de cesse, après la Grande Guerre, d'attaquer André Gide, pour des raisons indistinctement politiques, littéraires et morales, Kessel passe sans difficulté du scandale journalistique aux éditeurs les plus légitimes.¹⁹ C'est par exemple le cas avec *Belle de jour*, dont le sujet est proche de celui des reportages en immersion de Maryse Choisy (*Un mois chez les filles*, juin 1928). Le roman paraît en feuilleton dans *Gringoire* (janvier 1929), où il suscite des réactions indignées, puis la même année chez Gallimard. Dans sa préface, Kessel se défend de l'accusation de pornographie en désignant son œuvre comme une « tragédie de l'amour ». Trente ans plus tard, le film de Luis Buñuel connaîtra le même scandale, et une consécration comparable (Prix Méliès, Lion d'or à la Mostra de Venise).

Ces transferts de genre et de légitimité ne sont pas postérieurs à la publication des textes. Ils les imprègnent de l'intérieur. Le lien entre le roman d'aventure et le reportage est un des leitmotifs du récit, qui multiplie allusions et références. Ainsi, dans *Marché d'esclaves*, son reportage en mer rouge qui suit le roman *Fortune carrée* (1932), Kessel cite Lord Byron, Mayne Reid, Fenimore Cooper, ou Gustave Aimard, ces écrivains qui ont inspiré ses voyages, lesquels à leur tour engendreront d'autres textes (comme le scénario des *Secrets de la mer rouge*, 1937²⁰). Le format du journal et le statut de l'enquête ne sont plus des obstacles à la carrière littéraire, tout au contraire, ils préparent,

18 Courrière Yves, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, Paris, Plon, 1985.

19 J'ai développé ce point dans : « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la « bobine » en littérature », *CONTEXTES* [En ligne], n°8 | janvier 2011. URL : <http://contextes.revues.org/index4710.html>.

20 Tassel Alain, « Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative », *Cahiers de Narratologie* [Online], 13 | 2006, Online since 11 September

nourrissent et entretiennent la réputation d'un auteur, dont l'œuvre continue d'ailleurs de former l'intertexte de nouveaux succès littéraires.²¹

Dans ce contexte, la polygraphie est moins le lieu d'un antagonisme que l'instrument d'une progression, toujours rythmée par une signature unique. Ce modèle est celui auquel souscrira Georges Simenon qui, après avoir utilisé 17 pseudonymes différents dans une longue période d'apprentissage, adopte enfin une signature et une image publique (l'homme à la pipe) qu'il utilisera dans le journal autant que chez ses éditeurs de romans policiers et de « romans durs »²².

La polygraphie subsumée par l'écriture

J'esquisserai un troisième modèle en observant la carrière de l'écrivaine belge Caroline Lamarche (1955-). Elle est issue d'une grande famille d'industriels liégeois, fabricants de tabacs d'un côté, exploitants miniers de l'autre. Son enfance se déroule entre la Belgique, la France et les Asturies, dans les dernières années de gloire de la Compagnie royale asturienne des Mines. Enseignante de français, après divers travaux de secrétariat, elle se lance professionnellement dans la carrière d'écrivain à partir des années 1990 ce qui, écrit-elle sur son site, met fin à ses insomnies. On peut mesurer la diversité de ses interventions en reprenant la liste des textes qu'elle a publiés pendant la seule année 2012 tandis que paraissait chez Gallimard son roman *La Chienne de Naha* :

-« La conférence de Polynice – une enquête d'outre-tombe », texte écrit en vue de la manifestation « La parole de l'autre » dans le cadre de « Penser le futur », pour Le Manège, Mons/Maison Folie, mise en voix le 8/2/2012.

-« Une rassurante étrangeté », in « Regards croisés sur Mons et Maribor » (Dusan Sarotar – Caroline Lamarche), éd. Bruno Robbe, Mons 2015/Maribor 2012.

-« Mettre bas » (sur Berlinde De Bruyckere) et « Miroirs fêlés » (sur MarieAnge) in *Les Ecrits*, Montréal, mars 2012.

-7 poèmes sur Anvers, traduits par Hilde Keteleer, *Jaarboek Pen Vlaanderen* 2012, et <http://blog.bela.be/?p=912#>

-« Borderline », *Libération*, jeudi 15 mars 2012.

2006, connection on 21 October 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/356> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.356>.

21 Je songe aux romans de Pierre Lemaitre, notamment à *Au revoir là-haut* (2013), prix Goncourt en 2013, qui rappelle *Le Tour du malheur* (1950).

22 Le parallèle est proposé par Berthier Patrick. « Gautier, Simenon, Kessel, écrivains-journalistes : quel statut? », *Le français aujourd'hui*, vol. 134, n° 3, 2001, pp. 32-42.

- « Patrimoine immatériel – un séjour au Pays noir », texte écrit dans le cadre des Citybooks pour de Buren, un projet linguistique transfrontalier.
- « Deux maisons », « L'Hospitalière », « Romeu my deer », 3 textes pour le livre de Berlinde De Bruyckere *Romeu my deer*, trad. en anglais Howard Curtis, photos Mirjam Devriendt, Graphic design Casiers/Fieuws, éditions Skira, 2012.
- « Une pièce à soi », in *A l'œuvre*, un texte pour le film de Maxime Coton, production de la Médiathèque de la Communauté française de Belgique, Bruits et le Centre Vidéo de Bruxelles (CVB)
- Préface au livre de Christian Carez, *Mishmash ou la confusion*, Yellow Now, 2012
- « Un + Deux = Trois », « Eén + twee = drie », in Identities TOO, catalogue de l'exposition de Geel, curator Carine Fol, avril-juin 2012.
- « Pas le propre de l'homme », *Le Vif L'Express*, 5 octobre 2012.
- 1 texte pour Muriel V., in *Chemins de Lecture* 83, numéro spécial 20 ans, octobre 2012.
- « Mon père.... » , (1 p.) revue de l'Atelier de l'Agneau, 2012.
- Texte sur Jacques Stephen Alexis, (1. p.) revue *Indications*, 2012
- « En março de 2011, com um abraço », in revue *Indications* n° 395, 2012
- « Tableau d'une disparition » et « Artistique » (2 x 4 p.) in *Murs et mots* n° 1, 2012.

On peut distinguer ici des travaux de commande, des textes écrits pour le monde des arts plastiques, des écrits liés au cinéma, une participation à des collectifs d'écrivains invités ou en résidence, des textes parus dans la presse quotidienne ou en revues ; on sent aussi un réseau d'ami(e)s, d'artistes (ou d'ami[e]s artistes), des choix personnels, des opportunités. Par ailleurs, l'auteure obtient des prix littéraires :

Prix Robert Goffin, 1991.

Prix Franz de Wever de l'Académie de langue et littérature françaises de Belgique, 1996.

Prix Rossel, 1996.

Prix triennal de la prose de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019-2021.

Prix Europe de l'ADELFI (Association des Ecrivains de Langue française), 2018 Prix Scam, 2018

Prix Goncourt de la nouvelle, 2019

Prix quinquennal de littérature de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2020-2025

Enfin, elle sollicite et obtient des bourses d'écriture :

Bourse de résidence, 2014 ; 2018

Sabbatique, 2009

Création, 2014

Se dessine ainsi un éventail extrêmement varié d'activités et de ressources qui permettent à Caroline Lamarche d'être une écrivaine qui vit effectivement de sa plume, sans pour autant être salariée ou systématiquement aidée par un grand éditeur. Cette diversité est même revendiquée comme une démarche, qui l'éloignerait d'un modèle trop français. En témoigne l'interview très complice que Jeanine Paque a réalisée avec l'auteure dans la revue *Le Carnet et les Instants*. La longue citation qui suit montre comment la nécessité s'inverse en choix assumé, lequel précède rhétoriquement la description des genres pratiqués :

Toujours en devenir, Caroline Lamarche vit l'écriture comme un laboratoire, « *un terrain d'expérimentation, une recherche qui s'apparente davantage à la démarche des plasticiens ou des chorégraphes, qu'à la création littéraire qui est tributaire, en France du moins, d'une tradition vraiment lourde...* ». Elle veut, à chacun de ses livres, se sentir vraiment libre et choisir un dispositif différent. Qu'il s'agisse du point de vue, du ton, du genre de récit. Très sollicitée par des événements actuels, elle prend part à la vie sociétale et en nourrit sa réflexion. Il lui plairait d'ailleurs, mais elle ne sait pas si elle en est capable, de faire toute autre chose, un roman à suspense, par exemple, une saga familiale, ou encore s'emparer d'un personnage historique : « *C'est chaque fois un défi, le défi de la « fiction », de l'écart avec le réel, et chez moi, le dispositif change souvent, ce qui brouille mon image, déroute mes lecteurs et parfois mes éditeurs...* » Contrairement à bien des auteurs de langue française, elle pratique cette variété qui n'effraie pas les éditeurs anglo-saxons, allemands, flamands et autres, elle choisit de ne pas correspondre à un genre, mais d'en courir plusieurs à la fois et de ne savoir jamais d'avance où elle sera au livre suivant.²³

La polygraphie procède ainsi d'un choix d'écriture qui, en définitive, assure l'unité de l'œuvre. Ce déplacement est la réponse de l'écrivaine aux conditions d'existence d'un marché d'où le journalisme se retire progressivement. Ce sont les collectivités, locales ou nationales, le mécénat, la diversité des offres du marché qui assurent désormais de fragiles conditions d'existence pour une écrivaine dont la légitimité littéraire n'a pas rencontré la sanction du grand public.

Conclusions

Ce survol rapide de la condition de l'écrivain(e) vise à rappeler que la polygraphie est une nécessité qui s'impose au moins depuis le XVII^e siècle. Les rares personnes qui y échappent sont celles qui bénéficient de fonds propres ou de

23 Paque Jeannine, « Caroline Lamarche : une subversion sans tapage », *Le Carnet et les Instants* n° 187, 2015. Voir aussi le site : <http://www.carolinelamarche.net/Carolinelamarche/Varia.htm>.

commandes génériques exclusives, comme certain(e)s auteur(e)s de théâtre, ou certain(e)s mémorialistes. Il est donc utile de revenir, en conclusion, sur le mot et son usage en contexte littéraire.

Les exemples que nous avons parcourus suggèrent d'attribuer le terme à deux pratiques d'ailleurs combinables. Pour une part, et c'est l'acception la plus fréquente, la polygraphie désigne un investissement littéraire à travers plusieurs genres, poésie, théâtre, nouvelles, romans, articles de critique, textes et ouvrages de circonstance, etc. On peut imaginer que l'indexation automatique de ces catégories permettrait de dessiner une sociologie historique de la polygraphie, comme le propose Sophie Piron dans un article programmatique.²⁴ En liant l'état du champ littéraire belge francophone aux pratiques polygraphiques de ses acteurs, elle suggère que la phase d'expansion des débuts du XX^e siècle stimule la diversité des genres pratiqués par les écrivains. Il reste à voir si le fait se vérifie dans d'autres contextes.

Une seconde acception désigne la variété des supports, et l'ajustement des sujets et des styles à la poétique propre à ces différents supports. Ainsi, le fait d'écrire dans un journal n'est pas, en soi, un fait de polygraphie, quand le périodique se borne à reproduire les bonnes feuilles d'un roman à paraître. Mais lorsqu'un auteur s'adapte au monde de la presse, par le format de ses articles, par leur périodicité, par le ton propre à un journal, il s'engage inévitablement dans une pratique polygraphique, à l'instar de Charles Monselet ou, pour prendre un exemple contemporain, de Sorj Chalendon au *Canard enchaîné*.

D'autres modalités peuvent aisément être envisagées. Terence Cave constate ainsi « qu'au XVI^e siècle une pratique polygraphique abondante et largement répandue se double, dans certains textes notoires, d'une polygraphie ironique ou parodique. »²⁵ La même observation pourrait être faite pour Sorel ou pour Monselet, qui jouent l'un comme l'autre des frontières des genres qu'ils pratiquent. Conjointement à la polygraphie résignée, il y aurait ainsi une polygraphie joyeuse, complice et assumée.

Les relations entre polygraphie et succès sont également diverses. On peut penser que le succès (auprès du public ou à l'intérieur de certaines institutions) tend à réduire la polygraphie, les auteurs se spécialisant dans le genre qui leur rapporte symboliquement ou matériellement le plus. Alain Viala rappelle ainsi que Corneille débute comme poète, et même comme poète religieux, puis s'impose comme écrivain de théâtre, comique d'abord, tragique ensuite.²⁶ Mais on peut trouver nombre d'exemples en sens inverse,

24 Piron Sophie, « La polygraphie chez les écrivains belges au début du XX^e siècle », *Textyles*, n°15, 1999, p.97-101. <https://doi.org/10.4000/textyles.1403>.

25 Cave Terence, « Polygraphie et polyphonie : écritures plurielles, de la Renaissance à l'époque classique », *Littératures classiques*, n°49, automne 2003. *De la polygraphie au XVII^e siècle*, p. 392.

26 *Op. cit.*, p. 221.

où les auteurs se spécialisent d'emblée, ou jamais. Il est certainement exclu d'observer ici des déterminations absolues, seulement des circonstances.

Pour élargir quelque peu le débat, on pourrait sans doute séparer les termes en usage en histoire littéraire en deux grands groupes : les catégories « dures » et les catégories « molles ». Les premières regrouperaient les termes liés à un usage discursif, polémique ou classificatoire (le romantisme, la tragédie, etc.). Les secondes à des réalités d'ordre général, pas nécessairement revendiquées par les acteurs, mais qui décrivent leurs comportements (la stratégie, l'adhésion, etc.) La polygraphie apparaît dès lors comme une de ces catégories « molles », infiniment ductile, et néanmoins indispensable pour rendre compte des trajectoires bio-bibliographiques des auteurs. Elle me paraît plus utile que le concept d'hybridité parfois mobilisé dans le même sens, d'une part parce que l'antonyme d'hybride semble difficilement convenir pour décrire les acteurs du champ littéraire, d'autre part parce que le mot n'est pas d'un usage aussi fréquent dans la tradition des lettres.²⁷ La polygraphie est au contraire une notion utilisée autant par le discours savant que par les acteurs eux-mêmes, surtout à partir du XIX^e siècle. Elle est aussi une catégorie polémique, voire une insulte, qui renverse complètement la dimension positive de la polygraphie érudite. En témoignent, exemple entre beaucoup, les regrets d'Antoine Albalat : « La multiplicité des journaux et des revues a produit une maladie terrible, qui étend tous les jours ses ravages : la polygraphie. L'ignorance juge tout et règne partout. Le monde intellectuel est devenu la proie de l'incompétence. »²⁸

En définitive, et nous revenons ainsi à la question d'histoire littéraire qui nous intéresse, la reconnaissance du fait polygraphique met en doute l'organisation même de la matière, et donc le récit que nous en faisons. Ce problème est également celui de la catalographie. Les systèmes de classement thématique des ouvrages littéraires prévoient en effet de séparer les œuvres selon les genres. Ainsi la classification décimale universelle et sa transposition simplifiée par Dewey attribuent une classe différente à la poésie, au théâtre et au roman, ce qui a pour effet de disséminer l'œuvre d'un même auteur sur les étagères des bibliothèques. À l'unité d'intention ou de personne se

27 L'hybridité est une catégorie critique à part entière (voir par exemple Baby Hélène (dir.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Harmattan, 2006 ; Dambre Marc et Gosselin-Noat Monique, *L'éclatement des genres*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001). L'équivalence est parfois attestée comme en témoigne la petite chronique ironique intitulée « Polygraphe ! », dans *La Souveraineté nationale* (22 septembre 1894). L'auteur fait allusion à l'article consacrée par Ledrain à Melchior de Vogüé. ; celui-ci serait victime de « l'injure du jour », tout en étant qualifié d'auteur « hybride », parce qu'il « parle de tout et de rien ».

28 Albalat Antoine, « Ce que doit être la critique littéraire », *Revue mondiale*, 15 octobre 1924, p. 357.

substitue l'imposition d'une norme générique due à un tiers. Le premier classement des livres de la Bibliothèque nationale, conçu au XVII^e siècle par Nicolas Clément et en usage jusqu'en 1875, attribue la lettre Z à Polygraphie et mélanges, ce qui revenait en pratique à y déposer tout ce qui ne trouvait pas sa place ailleurs. Combien d'histoires de la littérature ne se sont-elles pas construites sur ce principe ? Le grand cours d'histoire littéraire que j'ai suivi en première année de mon cursus d'étudiant en lettres était ainsi divisé en trois genres et l'enseignant donnait alternativement son cours sur le roman, la poésie et le théâtre. Il va sans dire que je n'ai jamais bénéficié des deux cours suivants. La polygraphie transcende donc les catégories canoniques ou scolaires ; elle désigne la diversité des productions textuelles mises en circulation par des auteurs, dont une partie (des productions comme des auteurs) entre dans le cadre, toujours mouvant, de ce qui est nommé littérature. C'est à ce titre qu'elle mérite d'être reconnue, comme une réalité structurelle du monde des lettres.

