

COnTEXTES

Revue de sociologie de la littérature

27 | 2020 :
Autopsie de l'échec littéraire

Banalité, délégitimation, oubli : des conditions du ratage en littérature

VALÉRIE STIÉNON

<https://doi.org/10.4000/contextes.8957>

Entrées d'index

Mots-clés : Consécration, Légitimité, Valeur, Échec, Minores, Histoire littéraire, Littérature populaire, Presse et littérature, Critique littéraire, Roman de mœurs, Balzac (Honoré de), Renard (Maurice), Kock (Paul de)

Texte intégral

L'échec est-il une non-réussite ?

- ¹ L'échec gagne à être considéré autrement que par défaut, comme une absence de réussite, tout particulièrement en littérature. Il y connaît d'ailleurs une rentabilité particulière, selon les époques et les configurations du champ, qui peuvent opérer un renversement et motiver une lecture valorisante de réhabilitation ou de redécouverte. Mais peut-on définir l'échec littéraire par un certain nombre de caractéristiques propres ? Si l'on inverse par exemple les conditions de la réussite formulées par Fernand Divoire en 1912 dans son satirique traité *d'Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*¹, obtient-on pour autant un manuel du parfait raté littéraire ? Divoire, notons-le, est lui-même tombé dans l'oubli après des tentatives dans les

domaines de la poésie, du théâtre et de la critique, ce qui conduirait à l'annexer au vaste continent des ratés. L'arrivisme de la « stratégie » qu'il met en avant se conçoit comme l'explicitation cynique des prérequis du devenir-écrivain. Suffit-il alors de retourner ces recettes pour obtenir les conditions de l'échec littéraire, considéré sous l'angle d'une démarche inefficace ou non payante ? Parmi les conseils dispensés figurent les recommandations suivantes, desquelles pourraient se déduire quelques possibles raisons du ratage :

- commencer jeune : échec des primo-romanciers sur le tard ?
- entretenir son réseau : échec de l'auteur isolé, ou peu familier du jeu collectif et de ses renvois d'ascenseur symboliques ?
- afficher son nom : échec de la modestie – moins la fausse, qui trouvera toujours sa rentabilité, que la vraie, la discrétion ?
- développer un métadiscours de positionnement : échec de celui qui ne se situe pas explicitement lui-même ?
- doser, pour le premier livre, le lieu, le moment (pas avant que la réputation de l'auteur ait commencé à se diffuser) et la manière (pas dans la prolixité, qui inonderait le public sans lui laisser le temps de lire et surtout de commenter) : échec de l'auteur qui ne maîtrise pas cet équilibre de la parcimonie calculée ?

2 Divoire insiste ainsi sur les conditions empiriques et les moyens à mettre en œuvre pour exister dans le capricieux baromètre de l'estime par les pairs et la réputation. Reconduisant à sa manière, comme avant lui Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* de 1891, une lecture darwiniste de la sélection naturelle justifiant la concurrence généralisée du milieu, il laisse à penser qu'il y aurait une conduite à tenir, un volontarisme à assumer, qu'il ne faudrait rien laisser au hasard mais au contraire surinvestir un plan offensif de conquête du milieu. Un tel point de vue s'appuie sur la conviction que tout le monde ne pourra pas réussir. C'est même la loi qui fonde le système et en assure la régulation.

3 Le continent des ratés a donc vocation à être très peuplé. Mais ses frontières sont floues, d'autant plus que, tout comme le droit d'entrée dans le champ littéraire, les sorties hors de ce dernier sont peu explicites, la littérature étant une « institution faible² ». Tentons donc une définition contrastive pour essayer de circonscrire un phénomène multiforme.

4 1) Le raté est-il **le maudit** ? Il s'agit plutôt d'un non-échec, tant la stratégie de l'écrivain maudit s'avère payante, avec ses déclinaisons qui organisent à divers degrés une marginalité valorisante en littérature³. Bohème, décadent, scandaleux plus ou moins dandy sont des postures distinctives, et en cela légitimantes dans un champ concurrentiel. La valeur reconnue est directement proportionnelle à la dimension mythifiante que peuvent atteindre ces scénarios et ces fictions de la vie littéraire qui s'efforcent de confirmer par la représentation et par la pratique une croyance éminemment productive. Celle-ci vise à affirmer la non compromission de l'art avec l'économie, au nom de la singularité irréductible du créateur, qui se voit rehaussée de prestige en vertu du paradigme opposant le génie au succès. On sait que la figure romantique de Thomas Chatterton, poète avorté et suicidé, n'est en rien celle d'un poète raté. Il est même l'emblème allégorique d'une poésie pure, injustement bafouée dans une société matérialiste aveuglée qui ne peut comprendre et considérer à leur juste valeur ses véritables missions.

5 2) L'échoué en littérature est-il **le mineur**, généralement fondu dans la masse indistincte et anonyme des « mineurs » ? Ceux-ci ont une existence littéraire, fût-elle minime : ils sont les éternels seconds couteaux, les derniers sur la frise ou la photo de groupe. Ils investissent de la sorte une place seconde, comme latérale, qui n'est pas

assimilable à un échec mais peut être présentée comme telle tantôt par les auteurs de la haute littérature, notamment par souci de démarcation, tantôt par les concernés eux-mêmes, comme élément postural qui consiste à afficher le stigmate pour le retourner en emblème. Ils coexistent ainsi avec les consacrés, mais en tant qu'éternels « petits ».

- 6 L'exemple d'Édouard Ourliac illustre cette situation. Sa trajectoire est à l'image de sa place dans *La grande course au clocher académique*, célèbre lithographie dessinée par Grandville et publiée dans *La Caricature provisoire* en 1839, dans laquelle Ourliac, partiellement dissimulé entre les jupes d'une femme de trente ans admiratrice de Balzac et les ombres de l'arrière-plan, apparaît élégamment vêtu et muni de la plume de l'écrivain. Se lit dans cette estampe la manière dont la pratique journalistique permet de faire fructifier des sociabilités littéraires et artistiques. C'est en effet soutenu par Balzac qu'Ourliac est entré au *Figaro*, où il a publié ses premières nouvelles et s'est fait connaître par des chroniques spirituelles lui valant l'amitié de Théophile Gautier, Gérard de Nerval et Arsène Houssaye. En 1835, l'éditeur Desessart publie son roman *Suzanne*, à dimension autobiographique, qui bénéficie d'une critique louangeuse de Balzac dans la *Revue parisienne*. Il finira hissé au rang de petit romantique et ses œuvres complètes feront l'objet d'une publication par Michel Lévy une quinzaine d'années après sa mort.

- 7 3) Le raté peut-il se confondre avec l'**écrivain amateur** ? On désigne ainsi le poète du dimanche publié dans les pages du journal local. Celui-là ne figure pas dans la frise du panthéon littéraire, mais il joue dans une cour qui est celle de la petite récréation, à côté de la grande. Il évolue dans une fiction alternative de champ littéraire et selon un parcours de pseudo-consécration maintenu dans ses apparences de validité par divers manuels, concours, prix, clubs et ateliers d'écriture. Si l'écrivain amateur connaît de la sorte une réussite, c'est en considérant cette dernière selon d'autres critères, non pas ceux opposant le légitime à l'illégitime, mais ceux qui font de l'amateur un non-professionnel, dont le système de référence relève du paradigme différenciant la spécialisation du dilettantisme.

- 8 Plutôt que la nature même de l'activité (ici l'écriture littéraire), c'est une modalité de sa pratique qui est en jeu. Aude Mouaci, auteur d'une étude sur les poètes amateurs, note ainsi que « [c]'est d'ailleurs tout l'enjeu d'une sociologie de l'amateurisme : trouver d'autres critères que l'opposition entre travail et loisir pour expliquer et comprendre les phénomènes de différenciations observables dans un fait spécifique et relativement autonome au sein de l'espace des pratiques et conduites culturelles⁴. » Aux *xiv^e* et *xv^e* siècles, les poètes amateurs étaient les aristocrates pratiquant la poésie en passe-temps amusant dans le cadre d'un mode de vie oisif, tandis qu'à l'époque moderne les écrivains amateurs sont plutôt les bourgeois s'adonnant à cette pratique parallèlement à des activités rémunératrices non littéraires : poète publiant dans la feuille provinciale ou romancier en herbe tentant sa chance aux concours de nouvelles. Leur cas témoigne d'une réussite, mais selon des critères de perception scolaire de la littérature, comme le montrent les caractéristiques d'écriture de ces auteurs : redondances thématiques et structurelles, affichage du vécu comme gage d'authenticité testimoniale, place centrale de la scolarité dans la formation du goût littéraire, révérence des auteurs classiques, prévalence du fond sur la forme, instrumentalisation de l'écriture à des fins cathartiques, ludiques ou expressives, prédilection pour l'autobiographie et la romance façon *Nous Deux*.

- 9 La sociologue Claude Poliak propose le concept de *simili-champ* pour désigner la zone frontalière concédée à ces acteurs en quelque sorte « profanes » qui jouent le jeu sans en maîtriser les règles et entretiennent l'illusion de leur existence littéraire, principalement sur le plan des institutions et des rituels de la vie littéraire⁵. S'agit-il pour autant de « ratage » ? Si l'histoire littéraire est encline à le confirmer, il n'en va pas

de même pour les auteurs concernés, qui vivent leur situation dans une croyance confortée par tous les signes entretenus d'une réussite sans réels effets dans le champ. À cet égard, l'écrivain amateur serait le contraire de l'écrivain maudit.

10 4) Le raté est-il **l'auteur occasionnel** ? Ce dernier ne vise pas une carrière ni une spécialisation littéraire. Sa production peut s'apparenter aux manifestations de la « littérature sauvage⁶ », à la diffusion confidentielle, aléatoire, spontanée, non institutionnelle, en tous les cas non destinée à s'inscrire de manière conventionnelle dans une durée patrimoniale : tags, graffitis, fanzines et autres pratiques éphémères ou sur des supports non canoniques. Mais, à nouveau, les définitions ne coïncident pas : le raté est à l'opposé de cette visée, puisqu'il entend au contraire entrer en littérature et y laisser sa trace. Pour le comprendre, il faut alors voir la part qu'il accorde à l'inscription du littéraire dans son vécu, dans son parcours, à travers ses prises de position, c'est-à-dire considérer les cadres de sa socialisation qui concernent la littérature.

11 5) Le raté littéraire rejoint-il le cas de **l'auteur sans œuvre** ? Chez ce dernier, l'œuvre a été diffusée de manière partielle, posthume ou sous l'impulsion significative d'un tiers. On connaît le cas fameux de Franz Kafka, entièrement publié après sa mort et contre sa volonté testamentaire de destruction de ses écrits par Max Brod. Mais laisser volontairement ou non des traces d'écriture récupérables par la postérité est loin de constituer une condition suffisante pour échapper à l'échec. Notons même que le raté a plutôt tendance à multiplier les tentatives qu'à miser sur une rareté possiblement consécutoire. Le scénario de la reconnaissance posthume est donc non seulement évité, mais volontiers contré par la quantité, une quantité qui, dans le cas qui nous occupe, échouerait finalement à faire œuvre.

12 6) L'échec en littérature a-t-il à voir avec le profil du « **fou littéraire** » ? Ce terme est entendu ici au sens que lui attribue André Blavier en 1982, après les premières recensions par Charles Nodier et Raymond Queneau⁷. Il s'agit de l'excentrique, qui apparaît comme tel dans ses scénographies mais aussi au fil d'une trajectoire littéraire restée marginale et devenue ligne de fuite isolée en raison d'une singularité d'inclassable qui s'apparente à de l'anomie (au sens étymologique d'absence de lien avec le *nomos*). L'extravagance posturale va de pair avec une excentricité de parcours. La relative déviance ou défiance ainsi manifestée traduit un refus de la norme elle-même. Le fou littéraire ne s'inscrit pas dans les règles du jeu ni dans l'*illusio* que le champ génère. Le raté est quant à lui animé par la volonté contraire, qui consiste à se conformer, certes en vain, aux prérequis d'une carrière en littérature.

Échouer en littérature

13 Une fois parcouru ce rapide panorama contrastif des frontières de l'échec littéraire, que reste-t-il alors au raté en guise de signalétique propre ? Le ratage advient après tentative – infructueuse ou fructueuse mais dévaluée – d'inscription dans un projet, voire dans une carrière. Il y aurait donc une part fondamentalement pragmatique de l'échec littéraire, qui se mesure par rapport à une intention, que celle-ci soit déçue ou qu'elle ne se trouve pas tout à fait comblée : pour échouer, au moins faut-il avoir tenté. On sait que le tâtonnement est inévitable, et que l'échec des débuts s'observe jusque dans la fabrique des « grands auteurs », à l'instar d'un Balzac libraire-imprimeur en faillite qui aura, sa vie durant, à rattraper cette dette et qui investit dans un premier temps tous les genres littéraires et médiatiques à sa portée⁸. Il débute avec le roman noir sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin, pratique l'étude de mœurs, s'essaie au roman historique à la manière de Walter Scott, tente d'investir l'écriture dramatique, participe à la presse caricaturale en lançant *La Silhouette* avec Émile de Girardin en

1830, périodique qui pose les bases de *La Caricature*. Et ce n'est pas là seulement une stratégie d'entrisme, du Balzac avant Balzac en quelque sorte : il est en réalité dans l'ensemble de son parcours un auteur à la fois *high* et *low*⁹, comme le révèle notamment l'exacte concomitance, dans sa pratique d'écriture romanesque du tableau de Paris, de l'« Avant-Propos » de la *Comédie humaine* avec la mode des Physiologies au début des années 1840.

14 Une part d'adversité intervient dans tout parcours littéraire et contribue à assurer la valeur de la pratique par le prix proportionnellement élevé d'entrée dans le champ. Cette configuration suggère qu'il y aurait encore une différence à établir, cette fois entre le raté et l'échoué véritable, ce dernier relevant du profil du velléitaire ou du mauvais stratège quand le premier serait plutôt ignorant de l'existence même du jeu à jouer. Face à ces profils à définition variable, l'étude de l'échec littéraire peut hésiter entre deux démarches. Soit elle adopte une approche large dans laquelle tous les cas déjà évoqués peuvent entrer, qu'il s'agisse de revendiquer l'échec, de le subir, de le thématiser, de le dénier, d'en ignorer les enjeux. Soit elle cherche une acception plus restreinte et la définition se complique. Comme l'imbécile intégral difficile à trouver pour un *dîner de cons*, le vrai raté littéraire serait plutôt une perle rare. Il requiert un profil d'aspirant écrivain qui aurait laissé des traces d'intention de réussite suffisamment conséquentes et visibles – tangibles aussi : au-delà des seules déclarations d'intention –, mais sans entraîner une forme alternative de légitimation, même très faible ou involontaire, et sans pour autant causer à l'inverse sa disparition complète de la course à la reconnaissance.

15 Il devrait donc réunir une double dimension, *empirique* de tentative effective et *déclarative* de formulation d'un projet. Or, on sait combien il est difficile en littérature de faire la part du discours et de l'acte, tant ils sont mêlés, et de les appréhender de manière univoque, tant y règne la polysémie. D'ailleurs, que signifie *essayer* sans succès en littérature : être passé par un dispositif éditorial non valorisant, avoir été lu par un public non significatif, avoir reçu un jugement négatif, avoir été entravé dans une trajectoire naissante, y avoir mis fin soi-même, avoir été effacé par le temps ? Typiquement, on compterait parmi les échoués littéraires (1) ceux qui ont manifesté un entrisme n'ayant finalement pas connu de suite (stratégie non rentabilisée) ; (2) ceux dont la trajectoire finale est très contrastée par rapport au point de départ (délégitimation par dégradation ou relégation) ; (3) ceux dont la carrière présente des irrégularités qui peuvent apparaître comme des anomalies (investissement non stabilisé du jeu littéraire).

16 Au centre des processus générant de tels profils apparaît l'importance des forces de reconversion, de redéfinition et de réassignation de la valeur en littérature. On peut avoir rempli toutes les cases du contrat et être quand même passé à la trappe. Considérons par exemple le cas d'Henri-Jacques Proumen, écrivain et scientifique belge actif dans la première moitié du *xxe* siècle. Il a publié des romans en nombre honorable et plus d'une quarantaine d'ouvrages, a été primé, s'est rendu visible dans les sociabilités qui ont compté. Et pourtant, on peinerait à trouver des traces de cet auteur dans les histoires littéraires. Peut-être a-t-il été oublié en raison de sa formation scientifique, qui l'a amené à ne pas se dédier exclusivement à la littérature, voire à faire de cette dernière le prolongement d'une pratique antérieure autrement plus qualifiante socialement et conçue comme antinomique, en vertu de l'opposition entre la science et l'art ? En réalité, cette hypothèse ne tient pas : c'est précisément sa capacité à allier les deux domaines, à associer pensée et création, vérité et imagination, qui lui est reconnue comme une qualité. À propos de deux de ses romans, *Sur le chemin des dieux* (1928) et *Le Sceptre volé aux hommes* (1930), George Voos de Ghistelles parle d'« études d'anticipation, pleines d'aperçus ingénieux et de déductions souvent profondes¹⁰ » et

Robert de Bendère de « [r]omans d'anticipation, certes, où l'étrange coudoie le surnaturel, mais aussi [de] romans scientifiques, comme, seul, pouvait les imaginer et les écrire un homme de science doublé d'un littérateur¹¹ ». De son temps, il fait partie des auteurs belges bien reçus en France mais relativement méconnus dans leur patrie, alors même qu'il a été récipiendaire du prix Émile Zola décerné par la Société des Gens de Lettres et du Prix international de littérature de Genève. Le numéro laudatif de *La Nervie* qui lui est consacré en 1931 identifie probablement la cause majeure de cette invisibilisation lorsqu'il constate que Proumen paraît absent de la socialité littéraire, voire de la vie publique : « On ne le voit nulle part. Il n'appartient à aucun groupement. Il ne fait partie d'aucun cénacle. Il travaille dans son coin, publie ses livres et recommence¹². »

17 Comme l'échec touche de près aux différentes modalités d'attribution ou d'obtention de la valeur dans le champ littéraire, il importe de le considérer sur chacun des plans économique, symbolique et relationnel, trois vecteurs d'accumulation du « capital » susceptibles de faire bouger une trajectoire littéraire pour la rapprocher d'une position hégémonique ou dominante. Cela donne alors la typologie suivante :

- le succès *économique* : il concerne l'auteur qui a vendu ses œuvres, en a retiré un poids financier et une forme de légitimité inhérente à la valeur sûre sur le plan du marché éditorial, où « valeur » doit s'entendre au sens boursier.
- le succès *symbolique* : il façonne l'auteur reconnu pour l'invention d'un trait formel, stylistique ou postural jouant de la singularité, de l'hermétisme, de l'individualité distinctive. La valeur principalement concernée doit ici se comprendre au sens de mise en valeur.
- le succès *relationnel* : il constitue l'auteur en homme de réseau, en *gatekeeper* qui endosse dans la collectivité un rôle de facilitateur, d'intermédiaire, d'animateur de la vie littéraire. Il est présent, mobilisé et cité par les uns et les autres. La valeur est ici plutôt synonyme de valence, tributaire de l'équilibre des forces en présence et capable de faire fructifier par l'établissement de liens interpersonnels.

18 Ce dernier cas est emblématisé par le statut ambigu du critique littéraire, dont la position à la fois normative et relativement extérieure à la pratique¹³ est volontiers vue comme celle d'un censeur, d'un prostitué ou d'un eunuque, reproche fréquent au XIX^e siècle pour attaquer le vendu ou le non productif, l'infertile, incapable d'une œuvre à soi¹⁴. Il est d'autant plus menacé d'échec que le travail de réorganisation historiographique de la vie littéraire tend précisément à sacrifier sa mémoire et à minimiser ses fonctions dans la réussite des grands. Bon nombre d'auteurs ont basculé dans cette activité métadiscursive au détriment d'une carrière en littérature. Cela ne signifie pas pour autant leur oubli. Sainte-Beuve lui-même trouve avec la critique littéraire, dont il pose les fondements génériques et méthodologiques, une habile manière de convertir par la professionnalisation une situation d'intermédiaire capable de combiner créativité, métadiscours et omniprésence médiatique. Il pratique en pionnier ce qui deviendra bien plus tard une marque distinctive en littérature comme en sciences humaines, avec le tournant de la Nouvelle critique dans les années 1960, encourageant la proximité de l'artiste d'avant-garde et de l'intellectuel universitaire.

19 D'autres ont occupé une place modeste de passeurs et de facilitateurs quand ils avaient potentiellement les moyens d'être bien davantage. Ainsi d'Édouard Dujardin, inventeur du monologue intérieur¹⁵, qui n'apparaît finalement novateur que par un effet de rebond tardif, après avoir valorisé d'autres auteurs, particulièrement James Joyce, à travers cette invention formelle qui promettait pourtant une belle plus-value à sa carrière d'écrivain. Joyce publie *Ulysse* à Paris en 1922. Il se réclame d'un récit peu

connu d'Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887), qui présente la particularité d'être intégralement composé en monologue intérieur. Valéry Larbaud, traducteur de Joyce, rédige ensuite pour la réédition en 1925 des *Lauriers sont coupés* une préface dans laquelle il rappelle le rôle pionnier de Dujardin, avant que ce dernier ne fasse finalement paraître un essai en 1931, qu'il intitule, non sans faire allégeance, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*.

20 Puisqu'il y a une dimension intrinsèquement normative du ratage en littérature, la typologie qui vient d'être esquissée est à croiser avec une seconde, organisée cette fois selon les causes de l'échec :

- soi-même : la « nullité » supposée, ou plus vraisemblablement la relative incompétence à jouer le jeu littéraire, en somme la tendance à faire preuve d'un mauvais *sens du placement* ;
- autrui : les diverses formes de stigmatisation et d'exclusion que l'écrivain subit sans en tirer profit, qu'il échoue à s'approprier comme marginalité créative ou assumée ;
- les circonstances : le fait de n'être pas de son temps ou de son milieu, selon un décalage qui fait apparaître comme désuet ou trop en avance, mais dont la vraie sanction sera celle, incertaine et sur le long terme, de l'histoire littéraire avec son travail complexe de reclassification des références.

21 À partir des paramètres évoqués, il est possible de distinguer trois tendances qui mènent à la production de certaines formes d'échec en littérature et qui sont susceptibles d'explicitier les logiques de l'exclusion d'une position avantageuse : la banalité, la délégitimation, l'oubli. La tripartition ainsi proposée regroupe les deux critères évoqués : quelle valeur (ou quel capital), quelle cause ?

Banalité

22 On sait la rentabilité de la parcimonie en littérature, où un auteur peut réussir à briller par son absence. Au point que Fernand Divoire recommande d'observer un dosage méticuleux, en ces termes : « Quant à l'attitude de présence et à l'attitude d'absence, le mieux sera encore de les combiner, en commençant par la présence et en s'éloignant, avec des apparitions et des retours plus ou moins espacés, au fur et à mesure que la présence devient moins utile. Trop de présence fait entièrement oublier les œuvres, si œuvres il y a, au profit de l'individu ; trop d'absence fait oublier à la fois l'œuvre et l'homme¹⁶. » Il note ainsi la nécessité d'organiser sa rareté avec intelligence et évoque la possibilité d'amorcer une trajectoire littéraire (même partielle) sans l'œuvre, l'une et l'autre étant destinées à se compenser mutuellement, comme il le précise encore avec facétie : « Moins on a d'œuvres, plus il faut de présence. Un peu de présence dispense de beaucoup d'œuvres. On pourrait établir une loi de proportion ; la présence y équivaldrait au moins au carré des œuvres¹⁷. »

23 L'inscription dans une production *middlebrow* prend le contrepied de cette stratégie. Au lieu de se rendre rare, il s'agit d'être partout : établir un lien avec le public le plus nombreux, s'intégrer dans des circuits de diffusion déjà très investis. Ce choix s'opère au prix d'une sorte de moyennisation, c'est-à-dire d'une inscription dans la pratique littéraire qui vise en quelque sorte la sécurité, misant sur des valeurs sûres destinées à plaire au plus grand nombre. L'auteur cultive une forme de non-originalité significative et aspire à une (re)production, qui ne dédaigne pas le lieu commun ni le stéréotype. On

retrouve ici l'ambition *mainstream* que poursuivent les best-sellers et plus largement les industries culturelles dans le contexte contemporain. Les auteurs optent pour le consensuel, le plaisant, l'attendu. Les productions qui résultent de cette voie moyenne ont tendance à être stigmatisées à grand renfort d'articles circonstanciels et de pamphlets dénonciateurs. Le phénomène s'observe dès les débuts de l'ère médiatique et de son corollaire qu'est le développement massif du genre romanesque, allant ainsi, sur une chronologie longue, de Désiré Nisard fustigeant la « littérature facile » en 1833 jusqu'à Pierre Jourde dénonçant la « littérature sans estomac » en 2002. Il se trouve pourtant que les auteurs du tout-venant ont en général parfaitement réussi : Musso, Lévy, Angot, Beigbeder figurent bien à-propos dans le caustique manuel de Jourde et Naulleau, *Précis de littérature du ^{xxi}e siècle*, en 2004. Réussite du chiffre de vente et extension de la surface médiatique tendent à être assimilées à cette stratégie consensuelle, qui semble bien porter ses fruits. Il n'y a cependant aucune recette assurément reproductible pour l'obtention de la reconnaissance littéraire, même dans cette voie. Le cas de Françoise Sagan l'avait déjà bien montré : ayant connu un succès fulgurant avec *Bonjour tristesse* publié chez Julliard en 1954 à ses dix-huit ans, elle a dû ensuite affronter le revers du reproche tenace de littérature facile pour la suite de sa carrière. Le primo-romancier n'a pas toujours intérêt au franc succès de masse.

24 La production moyenne, décriée comme facile, n'est pas issue des mêmes stratégies selon les époques et les configurations du champ. On constate par exemple que, au ^{xix}e siècle, les œuvres réprouvées comme « industrielles » sont en fait d'inscription socioculturelle bourgeoise et visent un public contrasté au sein même de cette bourgeoisie. Sous la Monarchie de Juillet, la bourgeoisie (grande et petite) est alors la classe des masses, qui intègre une partie de la population des artisans et des ouvriers prospères. Le jeu des positions occupées par les écrivains montre qu'il s'agit surtout de diversifier un même produit pour cumuler l'inscription dans plusieurs secteurs de consommation culturelle. On sait que les cabinets de lecture ont par exemple contribué à la démocratisation de l'accès au volume imprimé et permis d'écouler les invendus auprès de nouveaux lecteurs. Le réseau qui se met alors en place entre les différentes fonctions de l'imprimeur, du libraire et de l'éditeur vise une inscription multiple, particulièrement portée au « repackaging » déclinant les formats, les périodicités, les prix et les collections. L'enjeu pour les auteurs est de négocier la tension entre l'investissement de formules génériques éprouvées et le maintien ou l'affichage d'une distinction, notamment par démarcation avec ce qui serait considéré comme strictement populaire. Ainsi de Honoré de Balzac critiquant mais recyclant la littérature panoramique, et recalibrant les genres investis jusqu'à l'auto-recyclage avisé : sa *Physiologie de l'employé* (Aubert et Lavigne, 1841) et son roman *Les Employés* (première édition sous ce titre chez Furne en 1844) sont ainsi faits du même matériau.

25 L'identité de l'auteur et le degré d'originalité de l'œuvre mobilisent désormais la capacité à déplacer ou accommoder à son profit les frontières entre *high* et *low*, et à réinscrire leurs tensions dans un dispositif formel, poétique et éditorial avantageux. À l'époque de l'association commerciale et de la spéculation sur les organes de presse, l'indexation du littéraire sur l'économique produit des formes de syncrétisme qui offrent une variété de choix. Dans un contexte où les dispositifs qui portent les œuvres hésitent entre livre, journal et scène théâtrale, on observe une importante polyvalence des usages. Le roman de mœurs apparu sous la Restauration est l'un des produits de cette inscription multigénérique. Étienne de Lamoignon-Langon avait significativement cherché à investir tous les genres à succès : romans sentimentaux (*Le Grand seigneur et la pauvre fille*, 1829), romans noirs (*La Vampire ou la Vierge de Hongrie*, 1824), romans historiques (*Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire*, 1830)¹⁸. Par ce brassage, il a inventé le roman de mœurs (affiché comme tel

dès le titre) et le roman d'énigme, et assuré le passage du roman noir au roman judiciaire. Genre bourgeois *mainstream*, le roman de mœurs va ensuite lui-même s'orienter vers le populaire par diversification de ses caractéristiques pendant la période suivante, celle des années 1830 et 1840.

- 26 La maîtrise de la labilité des frontières génériques est par ailleurs corrélée à une intériorisation des critères du marché. Et il y a là une rentabilité, voire une créativité indéniable, dans la mesure où c'est un facteur de renouvellement des formes et des formats de la littérature. Cette maîtrise n'est donc pas uniquement formelle. Elle manifeste aussi la perception fine de l'échelle des valeurs, que les auteurs négocient sous la forme d'une accommodation avisée, parfois exprimée au second degré. Loin d'être une absence de stratégie, il s'agit bien plutôt de la manifestation d'une virtuosité dans la reprise des codes, dans la connaissance de l'horizon d'attente et dans la maîtrise des circuits de diffusion. Le cas de Maurice Renard permet d'en considérer certains aspects, cette fois au *xxe* siècle. Actuellement oublié, il est l'un des principaux représentants du roman d'anticipation français, parfois nommé « merveilleux scientifique ». Ce créneau générique, il l'investit initialement en tentant d'en faire une nouvelle esthétique, tentative qui échoue mais dans laquelle il persiste sous d'autres formes. Il essaie en effet d'abord de tirer parti de l'effet d'annonce manifestaire en lançant le genre du « roman d'hypothèse », qui ne prendra pas vraiment¹⁹. Il cherche ensuite à promouvoir des séides, comme Rosny aîné. Il finit par s'orienter vers une démarche de commentaire du genre romanesque, sur le double mode de la réflexion et de l'hommage. Son roman *Le Péril bleu* (1910) offre un exemple de son positionnement par la manipulation des codes génériques du roman populaire, en un échantillon complet et dense²⁰. S'y retrouvent en effet tout à la fois (1) l'élément déclencheur typique de l'enquête policière (la disparition inquiétante), avec plusieurs profils d'enquêteur allant du scientifique prudent (Le Tellier) au détective risible (Tiburce) en passant par le reporter de terrain (Collin), (2) la composante horrifique du roman noir (des corps humains démembrés), déployée dans (3) un cadre fantastique impulsé par la superstition populaire (les villageois imaginent le pire), elle-même exacerbée par le battage médiatique mis en évidence dans le récit (les journaux relayant l'affaire), ce qui interroge donc aussi (4) les codes de la chronique et l'écriture du fait divers. Certes, l'hybridité du roman d'anticipation n'a rien de surprenant pour un genre qui ne se nomme pas encore ainsi en 1910 et ne constitue pas une catégorie instituée comme telle. L'anticipation française dispose au mieux de quelques modèles emblématiques, tels Jules Verne, Albert Robida, Rosny aîné ou Camille Flammarion, et se décline en sous-corpus très variables : utopies sociales, romans d'aventures pour la jeunesse, vulgarisation scientifique, récits de guerre future, éphémérides d'anticipation, récits comiques de la petite presse, etc. Mais Maurice Renard donne à voir ce mélange en l'assumant comme un assemblage instable. Ce faisant, il cherche non pas à investir le populaire ou la niche éditoriale de la littérature dite « de genres », mais bien une production « moyenne » qui entend se hausser hors du populaire sans pour autant rompre le dialogue générique avec lui.

Délégitimation

- 27 Il s'agit cette fois de la tendance à la minor(is)ation résultant de l'investissement dans des codes, des genres et des circuits qui vont à l'encontre d'une construction de la légitimité de l'auteur qui s'y aventure. Pour autant, les *minores* sont-ils des ratés ? On mesure la différence entre, d'une part, les dénigrés, les absents, les effacés et, d'autre part, ceux qui ont tout de même occupé une place bien à eux en littérature, fût-elle de

faible légitimité. Les petits romantiques – Alphonse Rabbe, Aloysius Bertrand, Pétrus Borel, pour ne citer qu’eux – relèvent de ce cas de figure. Ils existent dans une marginalité, une sorte de latéralité qui leur permet d’occuper une position significative dans le champ²¹, tout de même avantageuse à sa manière. Leur désignation est historique, rétrospective mais inscrite dans le même siècle : elle apparaît en 1896 en titre d’un essai d’Eugène Asse. Même si elle est stigmatisante, elle renvoie à un cas qui reste enviable, bien distinct de celui des écrivains-journalistes (ou plutôt des journalistes-écrivains), des chroniqueurs de la vie littéraire et des participants à la littérature panoramique tel Charles Monselet, significativement auteur d’un texte intitulé *Les Oubliés et les dédaignés* (Poulet-Malassis, 1857), contribution à la mémoire d’auteurs de la fin du siècle précédent.

28 Dès lors, comment ceux qui ne bénéficient même pas d’une faible légitimation peuvent-ils négocier leur existence littéraire ? Le cas des auteurs de *Physiologies* donne à y réfléchir. Ils ont investi ponctuellement un genre éditorial mineur mais en vogue dans la première moitié du XIX^e siècle. Pour la plupart journalistes ou versés dans les écrits utilitaires du manuel de vulgarisation et de la typologie sociale, ils sont des auteurs sans trajectoire littéraire, orientés vers une expression à peine artistique, qui n’existe que dans la mesure où leurs textes commentent ou accompagnent des images sur des supports principalement conçus sur le mode du tableau, visuel et textuel. Le genre rassemble des textes produits et diffusés à Paris, qui investissent des circuits de diffusion parallèles à ceux des éditeurs romantiques, chez quelques libraires-éditeurs spécialisés dans les périodiques satiriques et le volume d’estampes. Leurs *Physiologies* connaissent une grande diffusion, parfois sous forme de tracts publicitaires, et participent d’une imagerie populaire qui s’avère celle de la petite bourgeoisie des passages parisiens. Elles se trouvent donc en situation de cumul d’une centralité culturelle et géographique et d’une marginalité esthétique.

29 Non seulement les représentations de la consécration que véhiculent ces textes sont inversées²², mais on note encore une réappropriation créative de la stigmatisation subie. Cela peut s’exprimer, comme dans la *Physiologie du Poète* de 1841 – l’une des plus réflexives sur la littérature, due à la plume d’Edmond Texier qui la signe du pseudonyme de « Sylvius » –, par le biais d’une galerie de portraits-charges parmi lesquels figurent un Victor Hugo orgueilleux, un Lamartine perdu dans sa complainte, un Musset soigneusement débauché et un Sainte-Beuve spécialiste de la banalité. Le texte consigne une série de postures à adopter par tout aspirant-poète pressé d’arriver. En grossissant les traits d’un imaginaire de la conquête de la légitimité, cette sociologie spontanée fait mine de donner des recettes de réussite pour ruiner l’idéal même de la réussite, celle observable chez les grands, ici copieusement moqués, et celle d’emblée compromise chez les arrivants pressés, qui se voient confrontés à un catalogue de poses caricaturales.

30 En théâtralisant la vie littéraire, les *Physiologies* constituent un réservoir de photographies déformantes des phénomènes consécatoires codifiés. Elles se donnent ainsi les moyens de présenter la voie vers la légitimité comme une fabrique, qui devient un projet routinisé, et de la dévaloriser en tant que jeu vain. Plus encore, ces textes retournent la critique contre eux-mêmes et renvoient à ce qu’ils désignent comme leur propre médiocrité. En la traitant par l’humour et l’autodérision, ils en font en réalité un moyen d’autovalorisation : les auteurs de *Physiologies* préfèrent thématiser leur propre positionnement, fût-il sans grand intérêt, plutôt que de singer celui des écrivains reconnus. Leur préférence va donc à l’évocation des entrepreneurs à succès du vaudeville et de la comédie de mœurs, du roman sentimental et de la critique, tels Eugène Scribe, Paul de Kock et Alphonse Karr, nouvelles gloires d’un panthéon informel qui tend à se substituer aux références établies.

31 Qu'elle se présente sous les signes du stigmate ou ceux de l'autodérision, la délégitimation de l'écrivain est bien souvent la conséquence d'un processus d'inversion de la visibilité gagnée sur les plans économique et médiatique. Ce phénomène génère des formes de *vedettarisations* intermédiaires, allant d'une présence effective mais effacée dans la course à la postérité jusqu'à la promotion publicitaire la plus explicitement mercantile. Au moment même où le champ littéraire s'autonomise et est le plus enclin à produire des idéologies de la légitimité par la rareté, le romanesque se conçoit de plus en plus comme une pratique multimédiatique. Les romanciers, particulièrement les feuilletonistes, deviennent activement les auxiliaires de l'adaptation de leurs propres œuvres, conçues d'emblée comme transgénériques. Ici, le raté n'est pas l'écrivain qui n'écrit pas, ou si peu, s'économisant avec profit dans une parcimonie entretenue, mais bien plutôt son contraire, celui qui écrit beaucoup et en quelque sorte à tort et à travers, au gré des commandes et au rythme de production encourageant la sérialité. Certains, de plus en plus nombreux, connaissent une promotion par la presse et l'imagerie, jouant pleinement le jeu de la visibilité. Or cette visibilité est à double tranchant : les auteurs très présents dans leur époque, apparemment cautionnés par la validation qu'accordent la surface médiatique et la frange du public touchée, sont aussi les premiers concernés par l'échec littéraire. Plus encore, la mauvaise gloire médiatique constituerait l'une des formes les plus dépréciées du ratage littéraire. Comme le dénonce encore Divoire en 1912, le raté majestueux cède la place à la petite célébrité sans intérêt. Il constate, à propos du personnage d'Amaury d'Argenton, professeur de littérature et poète raté dans *Jack* (1876) d'Alphonse Daudet, qu'« au temps de Daudet, il y avait des Ratés ; au nôtre, il n'y a plus que de petites célébrités²³ ».

32 La propension à signaler la présence de l'auteur dans la sphère publique a de plus en plus de conséquences sur l'auctorialité, et elles sont majeures. La personne de l'écrivain est mise en avant, mais paradoxalement sa présence comme instance responsable de l'œuvre tend à s'effacer. On constate même une double érosion de l'auctorialité. Elle s'opère au profit, d'une part, du personnage comme entité fictionnelle forte et transmédiatique (on a de nos jours oublié Pierre Souvestre et Marcel Allain, à qui les lecteurs s'adressaient déjà en leur temps au nom de « monsieur l'auteur de *Fantômas* ») et, d'autre part, de l'éditeur comme figure professionnelle qui régit et commande le collectif, émergeant à cette époque en tant que « chef suprême des négociants de la pensée²⁴ », par dissociation progressive avec les fonctions de libraire, d'étalagiste et de boutiquier. Dans la première moitié du XIX^e siècle, le cas du libraire-éditeur Aubert le montre bien, qui développe de telles stratégies pour promouvoir son équipe de dessinateurs et d'hommes de presse. Les responsabilités éditoriales y sont incarnées par un Charles Philipon omniprésent et particulièrement visible, qui s'emploie à fédérer ses artistes maison en conciliant marchandisation et spectacularisation du culturel. À cette fin, la maison Aubert s'inscrit ostensiblement dans la fantasmagorie de la vitrine²⁵ des passages parisiens, qui exploite et met en abyme les formes de l'étalage du libraire et ses stratégies d'affichage.

Oubli

33 Tout écrivain est menacé d'oubli. Mais le travail de la postérité gâte certains plus que d'autres, ménageant parfois quelques surprises, notamment à la faveur d'un nouveau courant esthétique qui constitue son propre panthéon. On sait par exemple l'importance des surréalistes dans la promotion rétrospective des maudits et des oubliés de la décadence, qui n'auraient peut-être pas accédé à la reconnaissance historiographique

sans cela, à l'instar d'Isidore Ducasse, le comte de Lautréamont. Toutefois, dans le cas de l'échec, les auteurs concernés s'avèrent éminemment oubliables par les histoires littéraires, soit qu'ils sont reçus comme étant de faible intérêt et se trouvent en cela exclus des recompositions successives du canon littéraire, soit qu'ils sont trop mouvants, pas assez clairement situés et donc demeurés des inclassables non classés, soit encore qu'ils ne sont pas assez intégrés au champ, quelle qu'en soit la raison, de l'œuvre avortée à la sociabilité faible en passant par la trajectoire intermittente, en pointillés.

34 On a alors affaire à des écrivains n'ayant même pas touché le lot de consolation qui aurait pu les assimiler à des *minores* ou à des auteurs populaires « classicisés », à l'image d'un Jules Verne, d'un Alexandre Dumas, voire dans une moindre mesure d'un Eugène Sue. Les oubliés ont quant à eux fait les frais du travail d'invisibilisation qui s'opère en diachronie, avec ses étapes d'effacement à divers degrés de la postérité, compte tenu des effets de reclassement, qui eux-mêmes interfèrent avec les logiques patrimoniales. Seule une étude complexe de la fortune littéraire et des influences extralittéraires, menée au cas par cas, pourrait éclairer les raisons précises de l'échec. Mais on en connaît déjà certaines des raisons récurrentes : la trop forte publicisation de son vivant (cause médiatique et économique), l'inscription trop exclusive dans les attentes du plus grand nombre (proximité avec le populaire), la marginalisation genrée (discrimination), trois cas de figure qu'il vaut la peine de détailler ci-dessous.

35 Vedettarisation et réussite médiatique ne sont pas incompatibles avec le succès en littérature, mais, on l'a vu, elles inscrivent les auteurs dans un cadre fragile qui compromet paradoxalement une réception pérenne, notamment en vertu de l'opposition entre la visibilité du vivant de l'écrivain et sa gloire posthume. Frédéric Soulié, quasiment invisible de nos jours et pourtant bien connu en son temps, présente le cas d'un auteur ayant connu le succès sans avoir été pour autant identifié comme populaire. S'il est parfois rattaché à la veine frénétique ou à la littérature panoramique, son profil est plus résolument révélateur des liens très étroitement établis entre presse, journalisme et théâtre, comme en témoigne l'immense succès rencontré par *Les mémoires du diable*, roman-feuilleton publié dans *La Presse* et *Le Journal des débats* en 1837-38.

36 Second cas de figure envisagé : trop répondre aux désirs de son lectorat constitue aussi un risque. Paul de Kock en a fait l'expérience. Il a été un écrivain au statut « populaire » ambigu, vu comme un auteur de mauvaise littérature par certains, mais abondamment lu, très suivi à travers les adaptations théâtrales de ses romans et fréquemment cité à son époque. Il a connu une impressionnante popularité, au point de générer des addictions « kockaïnomanes » et des émeutes, décrites par Eugène de Mirecourt dans le portrait qu'il lui consacre en 1855 dans sa série *Les Contemporains*. Il a donc eu une grande importance tout en restant confiné à la littérature divertissante et grivoise de la petite bourgeoisie. Il met d'ailleurs en scène le petit peuple parisien et féminin qui est à son contact, ce qui lui vaut le surnom de « romancier des cuisinières, des valets de chambre et des portiers²⁶ ». Il produit mécaniquement, écrivant d'une traite, sans modification de manuscrit ni relecture d'épreuves, et ne consacrant pas plus de quinze jours à un roman²⁷, le tout s'apparentant à un travail à la chaîne ayant produit plus de 400 titres. Il jouit donc du succès de diffusion tout en subissant la délégitimation qui touche une esthétique dépréciée pour sa facilité et sa grivoiserie. Plus encore, il est utilisé par les autres écrivains comme un repoussoir : Flaubert s'inquiète de « tomber dans le Paul de Kock²⁸ », Balzac utilise la comparaison à Paul de Kock pour discréditer Eugène Sue. Et cela alors même qu'il connaît une fortune importante à l'étranger, où il passe paradoxalement pour un classique de la littérature française. L'ambiguïté vient pour une bonne part de ce qu'on a transformé, à l'endroit de son

œuvre, la critique de la visée commerciale (l'écriture « industrielle ») en une réprobation en termes d'atteintes à la moralité (l'œuvre dévoyée).

37 Enfin, le troisième cas de figure, celui de l'échec causé par des formes de discrimination, est particulièrement notable dans le cas de l'invisibilisation des femmes. On commence, après un long processus de réhabilitation, à en prendre la pleine mesure, identifiant même un « effet Mathilda » dans le domaine scientifique, c'est-à-dire un phénomène de minimisation systématique et persistant qui tend à empêcher d'inscrire les innovations et les contributions significatives des femmes dans les circuits de la reconnaissance, les modalités de la récompense et le passage à la postérité. Cela s'observe aussi pour les autrices, dont on sait à quel point elles ont été tributaires du poids des circonstances, en raison tout à la fois des conditions matérielles (dénoncées par Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* en 1929 : écrire suppose d'avoir l'endroit, les outils et la disponibilité pour le faire, autres que le confinement continu dans une pièce utilitaire et collective de la maisonnée), des spécificités génériques (tel le long cantonnement à des genres supposés mineurs, ceux de la littérature jeunesse ou du divertissement mièvre, en vertu du stéréotype des lectures pour « bonnes femmes ») et des dispositions sociales. Celles-ci concernent non seulement le peu de réseaux accessibles en marge des cercles réservés aux hommes, mais aussi l'encadrement strict des modes autorisés de traversée de l'espace public ou encore les limitations juridiques et financières, comme le fait de ne pouvoir disposer d'un compte bancaire à son nom. En conséquence, à nombre d'œuvres égal, le poids symbolique peut difficilement s'exercer de la même manière.

38 On connaît le cas désormais célèbre de Mary Shelley, d'abord publiée de manière anonyme, et relativement effacée comme autrice au profit de son mari, jusqu'à la réédition de *Frankenstein* en volume signé de son nom. On sait aussi désormais combien Delphine de Girardin a été une poétesse et une chroniqueuse de première importance, non pas tant promue par son mari qui lui aurait généreusement ouvert les colonnes de ses périodiques, mais bien plutôt contribuant à la légitimation de celui-ci, en particulier par le rayonnement de sa sociabilité salonnière. Mais pour une Mary Shelley ou une Delphine Gay, combien de femmes de lettres restées dans l'oubli ? Mentionnons, parmi de nombreux cas, celui de Clémence Robert (1797-1872). Très active dans le milieu journalistique des années 1840-1860, feuilletoniste abondante et admiratrice d'Eugène Sue, elle écrit aussi des romans historiques et contribue à la fondation de journaux comme *La Semaine* en 1859 ou *Le Siècle illustré* en 1861. Prolifique, elle publie une centaine de romans, dont certains connaissent le succès au point d'être réédités une dizaine de fois. Elle apparaît même dans le *Panthéon Nadar* en 1854 et figure encore dans *Les Contemporains* de Mirecourt en 1856. Pourtant, aucune trace d'elle ne subsiste dans les histoires de la littérature²⁹.

De la valeur en littérature

39 Comme l'évoquait le titre de cet article, dans « conditions du ratage » il faut entendre le premier terme au double sens de *circonstances* et de *critères* à remplir. Les paramètres envisagés et les exemples passés en revue montrent que l'échec en littérature est un phénomène multifactoriel et polysystémique éminemment complexe. D'une part, il engage des référentiels différents de ce qui fait la valeur des œuvres dans le champ et, au-delà, dans ceux qui interagissent le plus significativement avec lui, les champs artistique et journalistique au premier plan. D'autre part, il implique d'objectiver les cadres dans lesquels on l'observe, en diachronie et en synchronie.

40 En diachronie : on sait la rentabilité posthume de l'échec du vivant devenu

ultérieurement reconnaissance ou gloire. Mais on constate aussi l'inverse, avec la péremption rapide de certaines trajectoires et les nombreuses réalisations n'ayant jamais accédé à la canonisation. De sorte que le moment examiné dans une carrière est lui aussi significatif de l'échec, comme le montre tout ce qui sépare un primo-écrivain n'ayant jamais commis de seconde tentative, d'un écrivain prolixe ayant derrière lui une longue trajectoire mais ayant été limité dans des genres et des circuits qui ont conduit à sa relégation plus ou moins définitive.

41 En synchronie : il faut considérer d'où parle le commentateur de l'échec, en quels termes il identifie ce phénomène et par rapport à quel système de valeurs il le fait, système qu'il peut partager ou contester. On sait toute la variabilité des processus de relecture et d'interprétation qui font l'historiographie. Si les surréalistes recomposent leur panthéon en promouvant des exclus et des oubliés, c'est pour mieux s'autodéfinir et se placer dans le champ de manière groupale en tirant profit de l'aura sulfureuse de références qui incarnent par leur marginalité ou leurs propositions audacieuses une force de rupture que le mouvement d'avant-garde aime à mettre en évidence. Il faut donc tenir compte du type de point de vue porté sur le phénomène de l'échec : s'agit-il d'un point de vue exotérique, porté par ceux qui sont en situation d'extériorité par rapport aux échecs considérés, ou d'un point de vue ésotérique, assumé par ceux qui sont entrés dans la supposée sacralité d'un domaine spécifique, et en cela probablement plus enclins à une vision du fait littéraire structurée par le clivage entre initiés et non-initiés ?

42 Prendre en compte ce qui *rend durable* en littérature est donc une opération qui repose sur la conception de l'historicité des œuvres et qui requiert d'articuler « le flux ininterrompu du devenir historique et cette sorte de stase temporelle indéfinie dont on crédite tout canon esthétique³⁰ ». Particulièrement dans le cas de l'échec littéraire, la durée est susceptible d'être réévaluée, arrêtée ou relancée autrement, suivant en cela un flux très capricieux, plus stratifié que linéaire, qui mêle un cours impérieux à des représentations subjectives – plus ou moins justifiées institutionnellement – du temps de vie et d'exposition des œuvres de l'esprit. Celles-ci étant soumises aussi bien à l'obsolescence qu'à de possibles renaissances, il est indispensable de considérer que l'on a affaire à un « enchevêtrement ramifié de temporalités aux rythmes différents, et à l'historicité parfois rétroactive³¹ ».

43 En conséquence, constater ou décréter un échec en littérature, c'est toujours dans une certaine mesure identifier un phénomène partiel, selon des critères qu'il convient d'explicitier. C'est pour cette raison que l'échec a été ici examiné en termes de tendances ou encore de logiques, à travers quelques tentatives de typologies. D'ailleurs, il convient d'appréhender la légitimité non seulement comme multifactorielle mais aussi comme intrinsèquement scalaire. Si l'approche par l'échec semble de prime abord convoquer la dichotomie réussite *vs* ratage, en réalité le succès n'est qu'un élément du profil de l'écrivain reconnu ou légitimé. Il faudrait aussi compter avec des conceptions aussi diverses et difficiles à circonscrire que le génie, l'inspiration, la renommée, l'estime, notions qui convoquent chacune des degrés distincts d'accomplissement et dont l'absence ou la défaillance sont susceptibles d'entraîner autant de formes différentes de ratage.

44 On voit aussi qu'appréhender l'échec en littérature revient à poser la question de la littérature comme système global. Les ratés, dans cette perspective, sont aussi ceux qui jouent les utilités, entretenant par leur situation, leurs tâtonnements et leurs discours l'importance de l'entrée dans le jeu. Les aspirants écrivains et les déçus de la littérature confirment contrastivement le bien-fondé de l'*illusio*, qui s'alimente nécessairement de l'échec comme de son envers indispensable. Les faits ainsi considérés ne sont pas binaires, mais systémiques.

Ces constats invitent en définitive à ressaisir autrement le cas de la littérature populaire, auquel l'échec ne se résume pas. Il y a des secteurs de la production culturelle qui demandent une approche nuancée, n'étant ni tout à fait populaires, ni seulement *mainstream*, et possédant leur propre potentiel de légitimation. On a évoqué l'inscription multiple, à la fois *high* et *low*, de la plupart des grands auteurs. Il faudrait en faire de même avec les petits et les oubliés, sous l'angle des stratégies de négociation entre des tensions apparemment contradictoires qu'ils mobilisent avec un certain brio et qui invitent à repenser les rapports complexes du para-, de l'infra- et de l'extra-littéraire.

Bibliographie

- Absalyamova Elina, Nuijs Laurence van & Stiénon Valérie (dir.), *Figures du critique-écrivain (xixe – xxe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019.
- Bertrand Jean-Pierre & Durand Pascal, *La Modernité romantique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.
- Bertrand Jean-Pierre, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015.
- David Jérôme, « La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres », *COntEXTES*, n° 7, 2010. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4647>.
- Mirecourt Eugène de, *Les Contemporains. Paul de Kock*, Paris, J.-P. Roret, 1855.
- Diaz José-Luis & Barel-Moisane Claire (dir.), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, « Balzac », 2006.
- Divoire Fernand, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* [1912], Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2005.
- Dubois Jacques, *L'Institution de la littérature* [1978], Bruxelles, Labor, 2005.
- Mouaci Aude, *Les Poètes amateurs. Approche sociologique d'une conduite culturelle*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2001.
- O'Neil-Henry Anne, *Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2017.
- Pennanech Florian, *Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 2019.
- Pézarid Émilie & Chabot Hugues (dir.), « Maurice Renard », *Res Futuræ*, n° 11, 2018. URL : <https://journals.openedition.org/resf/792>.
- Poliak Claude, *Aux frontières du champ littéraire*, Paris, Economica, 2006.
- Popovic Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008.
- Robardey-Eppstein Sylviane, « Le réalisme "sans le style" de Paul de Kock : du succès à l'oubli, du "simple" au complexe », *Le Rocambole*, n° 50, 2010, p. 41-56.
- Saint-Amand Denis & Purnelle Gérald (dir.), « Malédiction littéraires », *Textyles*, n° 53, 2018.
- Stiénon Valérie, « La consécration à l'envers. Quelques scénarios physiologiques (1840-1842) », *COntEXTES*, n° 7, 2010. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4654>.
- Stiénon Valérie, « L'éditeur en spectacle. La vitrine de la maison Aubert », *Le Magasin du xixe siècle*, n° 9, novembre 2019, p. 53-59.

Notes

- 1 Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* [1912], Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 2005.
- 2 Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature* [1978], Bruxelles, Labor, 2005.
- 3 Pour une typologie, voir notamment celle établie par Denis Saint-Amand, « Bohèmes, oubliés et

maudits », *Textyles*, n° 53, « Malédiction littéraires » (dir. Denis Saint-Amand & Gérard Purnelle), 2018, p. 11-24.

4 Aude Mouaci, *Les Poètes amateurs. Approche sociologique d'une conduite culturelle*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2001, p. 85.

5 Claude Poliak, *Aux frontières du champ littéraire*, Paris, Economica, 2006.

6 Comme la désigne Jacques Dubois dans *L'Institution de la littérature* (op. cit.) et qui va au-delà des seules manifestations d'écriture hors du livre.

7 Catégorie reprise également par Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008.

8 Sur les stratégies génériques du Balzac débutant dans les lettres, voir José-Luis Diaz & Claire Barel-Moisan (dir.), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, « Balzac », 2006.

9 Comme l'a montré Anne O'Neil-Henry, *Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2017.

10 *La Nervie. Revue illustrée d'Arts et de Lettres*, 12^e année, 3^e série, n° 6, juin 1931, p. 11.

11 *Ibid.*, p. 12.

12 *Ibid.*, p. 3.

13 Alors même que l'on gagne à considérer la critique elle-même comme de la littérature, passible de sa propre poétique, comme l'a développée Florian Pennanech, *Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 2019.

14 Voir Brigitte Diaz, « Sainte ou prostituée ? La critique jugée par les écrivains au XIX^e siècle », dans *Figures du critique-écrivain (XIX^e – XX^e siècles)*, sous la direction d'Elina Absalyamova, Laurence van Nuijs & Valérie Stiénon (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, p. 39-54.

15 Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015.

16 Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, op. cit., p. 46.

17 *Idem.*

18 Comme le rappelle Bernard Gendrel, « Un romancier de mœurs, Étienne-Léon de Lamothe-Langon », *Le Rocambole*, n° 50, « Naissances du roman populaire », 2010, p. 29.

19 Sur les enjeux de la désignation d'un genre nouveau et le choix des étiquettes successivement promues par Maurice Renard, voir le dossier dirigé par Émilie Pézard & Hugues Chabot dans *Res Futurae*, n° 11, 2018. URL : <https://journals.openedition.org/resf/792>.

20 Valérie Stiénon, « Un roman de la rumeur médiatique. Événement, suspense et anticipation dans Le Pêril bleu de Maurice Renard », *Res Futurae*, n° 11, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/resf/1343>.

21 Pour une mise au point des récurrences observables dans leurs profils socio-littéraires, voir Jean-Pierre Bertrand & Pascal Durand, *La Modernité romantique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, chap. 5. « De Bertrand à Dupont. Grandeur des petits », p. 171-194.

22 Sur le détail de ces scénarios alternatifs de la consécration, voir Valérie Stiénon, « La consécration à l'envers. Quelques scénarios physiologiques (1840-1842) », *CONTEXTES*, n° 7, « Approches de la consécration en littérature », 2010. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4654>.

23 Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, op. cit., p. 39.

24 Élias Régault, « L'éditeur », dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, édition présentée et annotée par Pierre Bouttier, Paris, Omnibus/La Découverte, 2004, tome 2, p. 945.

25 À propos des formes de visibilité éditoriale et commerciale déployées par la maison Aubert, voir Valérie Stiénon, « L'éditeur en spectacle. La vitrine de la maison Aubert », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 9, « L'Universel cabotinage », novembre 2019, p. 53-59.

26 Eugène de Mirecourt, *Les Contemporains. Paul de Kock*, Paris, J.-P. Roret, 1855, p. 37.

27 Sylviane Robardey-Eppstein, « Le réalisme "sans le style" de Paul de Kock : du succès à l'oubli, du "simple" au complexe », *Le Rocambole*, n° 50, « Naissances du roman populaire », 2010, p. 43.

28 Lettre à Louise Colet du 20 septembre 1851.

29 Roger Musnik, bibliothécaire au Département Littérature et Arts de la Bibliothèque nationale de France et spécialiste de la littérature populaire rappelle son portrait et retrace son parcours, sur le blog de Gallica le 14 novembre 2018. URL : <https://gallica.bnf.fr/blog///14112018/clemence-robert-1797-1872>.

30 Jérôme David, « La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres », *CONTEXTES*, n° 7, 2010, §5. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4647>.

31 *Ibid.*, §46.

Pour citer cet article

Référence électronique

Valérie Stiénon, « Banalité, délégitimation, oubli : des conditions du ratage en littérature », *CONTEXTES* [En ligne], 27 | 2020, mis en ligne le 17 juillet 2020, consulté le 17 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/8957> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.8957>

Auteur

Valérie Stiénon

Université Sorbonne Paris Nord

Articles du même auteur

L'anticipation dans les discours médiatiques et sociaux : genres, supports, valeurs

[Texte intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, 21 | 2018

Prévision et prévention. Le roman d'anticipation dans les discours de l'hygiène [Texte

intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, 21 | 2018

Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? [Texte intégral]

Mise au point méthodologique

Paru dans *CONTEXTES*, 18 | 2016

Penser la querelle par la sélection naturelle [Texte intégral]

Discours et scènes romanesques du *struggle for life*

Paru dans *CONTEXTES*, 10 | 2012

Les querelles littéraires : esquisse méthodologique [Texte intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, 10 | 2012

Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture [Texte intégral]

Paru dans *CONTEXTES*, 8 | 2011

Tous les textes...

Droits d'auteur



CONTEXTES est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.