

« *Écrivains fantômes, fantômes d'écrivains : la part cachée de l'héritage littéraire* », article publié in C. Zekri, B. Rodriguez (éd.), *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique (actes du colloque organisé par l'Institut IMAGER de l'Université Paris-est Créteil du 4 au 6 novembre 2010)*, Paris, Michel Houdiard, 2013, p. 43-54.

Écrivains fantômes, fantômes d'écrivains : la part cachée de l'héritage littéraire

Dans une page de ses *Leçons de Francfort*, Ingeborg Bachmann évoque de façon saisissante cette *angoisse de la disparition* qui tenaille tout écrivain : quel auteur n'a pas tremblé à la perspective de voir son nom effacé par les ans, relégué aux marges de la mémoire ? « Une chose est certaine : ne pas compter dans la littérature ou, un jour, ne plus compter dans la littérature, c'est pour l'écrivain une pensée épouvantable ; elle équivaut à un arrêt de mort. Il s'emploie sans cesse et sans même l'avouer à appartenir à l'ordre de la "littérature" et bien qu'on ne lui fasse jamais savoir s'il y est admis à vie, il l'espère et il ne renonce jamais à cet espoir¹. »

Si l'on ne saurait éloigner le spectre de cette « pensée épouvantable », on pourrait répondre à Bachmann qu'à défaut de réaliser des résurrections miraculeuses, le champ universitaire s'est intéressé de près, dans les dernières années, à ceux que l'on pourrait appeler les « oubliés de l'histoire » : bon nombre d'essais ont proposé à leurs lecteurs de franchir les frontières de la littérature canonique pour s'aventurer vers les marges, les souterrains, sinon les « poubelles² », du passé culturel. Si toutes les époques ont fait l'objet d'un éclairage nouveau, la période moderne constitue sans doute la cible privilégiée de cette entreprise de sauvetage, en ce qu'elle « grouille de mineurs qui ont réussi et de majeurs descendus à la cave », comme le remarque malicieusement Pierre Jourde³.

Le contexte critique contemporain semble propice à ce travail d'exhumation et de réévaluation : le renouvellement de l'histoire littéraire, ouverte à de nouveaux paradigmes, autorise le choix de perspectives allant à rebours des hiérarchies traditionnelles, vers ce qu'on pourrait nommer l'à côté et l'*inclassable*. Les querelles sur le canon nord-américain ont renforcé cette tendance, en encourageant les études d'auteurs – ou de territoires linguistiques – jugés « faibles » et « opprimés ». À en croire certaines déclarations critiques, la logique serait celle d'une réparation à accomplir, voire d'une *justice* à rétablir : il est vrai, observe Antoine Compagnon, que de nos jours « le révisionnisme va bon train », au point que « les académiques du Second Empire et les pompiers de la Troisième République sont accrochés au musée d'Orsay à côté des plus grands artistes⁴ »...

Dans ce contexte de révisionnisme historiographique, on peut observer le retour en grâce d'une notion que les théories structurales avaient remise au rayon des concepts inopérants : après un long séjour au purgatoire, le paradigme du « mineur » semble retrouver une certaine légitimité intellectuelle. *Langues mineures, genres mineurs, littératures mineures* : la libération du terme apparaît avec évidence dans le champ critique, où l'on découvre un nombre croissant d'études portant sur les « minorités » ou les « *minores*⁵ ». Annonceur de ce renouveau, le célèbre essai de Deleuze et Guattari⁶ fonctionne désormais comme une caution théorique incontournable : véritable pionnier de cette perspective – entendue toutefois selon des critères bien particuliers –, Deleuze est devenu le saint patron des théoriciens du mineur⁷.

Au-delà de la fortune que rencontre le terme, il faut admettre que les réflexions engagées autour de la notion de mineur sont singulièrement stimulantes : précisément, peut-être, parce qu'on ne peut méconnaître les résistances auxquelles se heurte le concept lui-même, qui reste fort difficile à cerner d'un point de vue pragmatique. S'agit-il d'un instrument efficace, dans la panoplie méthodologique que cherche à constituer la nouvelle historiographie ? Dans les pages qui suivent, on tentera de pointer certaines des fragilités, d'ordre esthétique ou épistémologique, de la notion de « mineur », en suggérant la possibilité d'un regard différent – littéralement *oblique* – sur le champ habituellement consacré aux *minores*.

Mineur, majeur : aux sources d'une représentation

Il existe dans l'espace social un imaginaire du *reliquat de la littérature* que l'on aurait tort de négliger, car il est, à bien y regarder, la première modalité d'existence du « mineur ». C'est par cette *valeur fantasmatique* – mise en évidence dans les quelques lignes d'Ingeborg Bachmann citées en ouverture – qu'il convient d'aborder un tel sujet. On ne compte pas, dans la littérature et dans les arts, le nombre de représentations fictionnelles de l'œuvre obscure et ignorée, du manuscrit jeté aux oubliettes, du livre honteux tombé dans la décrépitude. « Mainte fleur épanche à regret | son parfum doux comme un secret | Dans les solitudes profondes », rappelle Baudelaire dans « Le guignon » : ce poème se situe au centre d'une nébuleuse de textes qui évoquent, avec plus ou moins de mélancolie, cette existence précaire, à l'écart du monde, qui est celle des « refusés de la littérature ». De même, un passage du *Faust* de Valéry plaint le sort de « tous ces tomes en pénitence, le dos définitivement tourné à la vie », qui font de la bibliothèque moins un « temple » qu'un « cimetière » : « Ce qu'il fallut d'illusions, de désirs, de travail, de larcins, de hasards, pour accumuler ce sinistre trésor de certitudes ruinées, de découvertes démodées, de beautés mortes et de délires refroidis... Et combien de ces bouquins-là furent-ils passionnément conçus, avec la folle ambition de faire oublier tous les autres ! » La vision – sereine ou accablée, selon les points de vue – que nous renvoient, parmi bien d'autres, Baudelaire et Valéry trouve son prolongement dans une deuxième représentation culturelle, largement aussi redoutable : celle de « l'écrivain raté », ou du « poète maudit », silhouette récurrente dans l'espace littéraire depuis deux siècles (comme les livres, les auteurs eux-mêmes peuvent être rangés parmi le « menu fretin » de la littérature et destinés à l'anonymat poussiéreux des bibliothèques). Nul ne peut ignorer, en tous les cas, cet imaginaire très puissant, qui enveloppe de son halo le terme « mineur » depuis l'aube romantique. Peu importe, au fond, qu'il renvoie indifféremment à un corpus d'œuvres ou à un groupe d'auteurs perçus comme étant de second ordre : le « mineur » est d'abord un objet de fantôme, une représentation suscitant crainte, répulsion ou fascination.

Cette construction imaginaire devient à l'évidence beaucoup plus fuyante, lorsqu'on se propose de l'aborder en tant qu'objet théorique. Si l'on peine à donner une consistance conceptuelle à l'idée – ou plus exactement à l'imagination – du mineur, c'est d'abord parce que cette curieuse entité ne renvoie pas directement à une réalité, mais à une *représentation culturelle construite par le champ littéraire lui-même, comme un cauchemar ou un repoussoir*. On gagnerait du reste à faire l'archéologie de cette image obsédante, qui a certes des racines très anciennes, mais qui n'est intimement associée à la thématique de l'échec, personnel ou littéraire, que depuis le début du XIX^e siècle⁸ : en cette époque où l'industrie éditoriale développe une littérature de masse aux tirages vertigineux, qui empêche littéralement de « tout lire », le spectre du « livre noyé » semble prendre un nouveau relief.

L'ombre et la gloire

Si le « mineur » semble résister à l'analyse, ce n'est pas seulement du fait de son statut de *mythe noir* plus que de véritable concept. C'est également parce que dans la sphère des représentations, il est une *notion relative et réversible*, qui ne peut se concevoir que dans un rapport dialectique avec son « autre », qui se trouve en revanche auréolé de lumière et de succès : on ne peut saisir un objet dit « mineur » autrement qu'à travers son opposition avec un second objet placé en position de surplomb, qui est bien évidemment le majeur. Catherine Volpilhac-Auger a fort bien illustré cette relation de soumission, mais également de dépendance réciproque, dans la préface du volume *Œuvres majeures, œuvres mineures ?* : parler de l'un des objets, c'est nécessairement faire intervenir le deuxième, car ce couple symbolique ne peut être scindé⁹.

Comment décrire la relation majeurs-mineurs, telle qu'elle apparaît au sens commun ? Relevons d'abord les principaux stéréotypes que dissimule cette division entre l'élite des « grands » et la foule des « petits ». D'un côté, le texte mineur suggère naturellement l'idée de la carence, du défaut, du manque : il est la *production irrégulière* de

la littérature, sa réalisation inférieure et sa quantité négligeable – ce que l'on peut légitimement oublier ou passer sous silence. De l'autre, le majeur paraît renvoyer l'image de la perfection et de la totalité : il concentre l'essence même du fait littéraire, il représente sa réalisation et son accomplissement ultime – ce qui est digne d'être conservé, lu et étudié. Dans l'espace littéraire, pour une époque donnée, un texte « mineur » serait donc un texte marqué par un écart négatif (divergence ou aberration) par rapport aux œuvres notables de son temps. À l'opposé de la hiérarchie, le majeur serait quant à lui une sorte d'« hapax », une brillante exception, porteuse d'un écart positif : cette *différence* suffisant à l'élever superbement au-dessus de ce que l'on pourrait appeler la « ligne moyenne » de la littérature.

En d'autres termes, l'opposition majeurs-mineurs laisse supposer l'existence d'une double norme, disposée de part et d'autre de la « production standard ». D'un côté, une norme inférieure, celle de l'imperfection et de l'incomplétude (les mineurs seraient l'incarnation de ce qui est trop irrégulier pour susciter l'intérêt, ou de ce qui est vraiment trop banal et trop commun). De l'autre, une norme supérieure, celle de l'exception brillante et solitaire (les majeurs réaliseraient une plénitude de sens, une manifestation d'art totale et éblouissante qui se suffit à elle-même).

On ne peut toutefois s'arrêter à cette évocation approximative de la plus-value, ou de la moins-value, attachée aux deux catégories littéraires du majeur et du mineur : il convient d'approfondir l'analyse, en essayant de préciser quels sont les critères qui interviennent dans l'appréciation de l'écart négatif associé à la prétendue « ligne basse » de la littérature. S'il est délicat de proposer une liste complète de ce qui rentre dans ce processus d'évaluation collective, on peut tenter une première reconnaissance. À première vue, la définition du mineur fait intervenir trois paradigmes très différents, dont chacun est associé à une axiologie – et à des stéréotypes – bien identifiés.

Trois visages du mineur

1. Le premier paradigme pourrait être baptisé *paradigme esthétique*. Les critères de dépréciation les plus évidents sont en effet d'ordre poétique et formel : ils présentent l'œuvre mineure comme un *texte raté*. À ce *texte raté* est spontanément associée l'idée d'un inaccomplissement, d'une réalisation – au moins en partie – manquée. La gamme des griefs imputables à l'œuvre mineure, dans cette perspective, est très large : *inadéquation générique* (inadaptation du texte aux contraintes rhétoriques de son genre, écart entre un sujet et son traitement), *déséquilibre interne* (défaut de composition, vice supposé dans l'organisation du discours, longueur excessive, découpage maladroit), *infirmité et inachèvement* (texte bancal, œuvre tronquée), *pauvreté et réduction stylistique* (écriture plate, propos privé de souffle)... Sans poursuivre l'énumération, on peut remarquer que cette vision qui dissocie les « textes réussis » des « textes ratés » à l'aide de critères formels ou génériques est manifestement un lointain héritage du régime classique des Belles Lettres : le majeur est pensé en termes de pur savoir-faire, dans une logique quasiment artisanale. Ce qui est au cœur de la réussite, c'est la maîtrise des instruments littéraires et le respect des codes subtils qui les régissent. À l'opposé du « beau style », on tombe dans le « mal écrit » : on pourra parler d'œuvres « manquées » quand les conventions internes ne semblent pas assez bien assimilées par un écrivain incapable de les reprendre à son compte. Le mineur relève en quelque sorte de la *malfaçon*. Pour préciser ce que sous-entend cette vision, Luc Fraisse utilise le concept d'*adéquation* : le sentiment d'échec proviendrait d'une « inadéquation entre les lois du genre et l'inspiration de l'auteur », ou « entre cette inspiration et ses capacités¹⁰ ».

À l'évidence, une telle évaluation est fondée sur une logique essentialiste : la valeur est censée être interne à l'œuvre, que l'on juge une fois pour toutes, comme le résultat (réussi ou non) d'une intention préalable. Le texte « adéquat » réalise l'idéal d'accomplissement total, exigeant, d'une forme littéraire donnée. Le texte « inadéquat » est en revanche décevant parce qu'il a échoué à réaliser plainement la perfection platonicienne de son genre d'appartenance. Exhumé avec humour par Pierre Bayard dans *Comment améliorer les œuvres ratées*¹¹, ce principe d'évaluation peut sembler anachronique : il n'en

reste pas moins, de nos jours, en filigrane de bien des jugements littéraires, qui n'hésitent pas à comparer l'*être* d'une œuvre à son *devoir-être* abstrait... Bien sûr, la codification générique ayant perdu au XX^e siècle toute valeur normative – et *a fortiori* tout effet prescriptif –, l'aspect subjectif d'un jugement esthétique fondé sur ce seul critère ressort avec évidence. Cette approche aboutit en tous les cas à une division verticale entre le bon grain et l'ivraie : aux quelques majeurs ayant réussi à tirer la quintessence de leur forme s'oppose la masse des mineurs en situation d'impuissance.

2. Le critère de l'adéquation esthétique ne suffit pas, cependant, à justifier la place périphérique attribuée au « mineur » : un deuxième paradigme, que l'on pourrait baptiser paradigme moderne ou « moderniste », entre en jeu en complément du précédent. Il fait cette fois-ci du mineur un texte *retardataire*. En effet, la délégitimation du mineur provient également d'un autre facteur, lié à la prise en compte d'une dimension temporelle. C'est au nom d'une appréciation historique – ou plus exactement d'une mise en relation avec ce que l'on pourrait baptiser les « institutions poétiques » de son temps – que le texte mineur est aussi jugé. Depuis Lanson, l'histoire littéraire considère les œuvres du point de vue de leur rôle dans la chaîne temporelle, et de leur capacité à participer ou non au champ des lettres. Or, si une œuvre est extérieure à l'évolution de son temps, elle perd sa légitimité et devient un objet anachronique, destiné à sombrer dans les limbes de la mémoire.

Cette conception de la *participation historique des œuvres* a elle-même une histoire, ancrée dans les premières années du XIX^e siècle : elle découle manifestement d'une lente transformation de l'espace littéraire, liée à l'apparition d'un public lettré tendant à valoriser le *nouveau* et le *singulier* (c'est-à-dire les marques du génie individuel et de la rupture), et tendant à condamner de plus en plus ouvertement l'*absence d'originalité* et le *conformisme esthétique*. Cette modification dans la réception des textes devient dès le tournant du XIX^e siècle un principe d'évaluation critique : dans la perspective progressiste et historiciste qu'établit Lanson – et qui perdure en filigrane de la plupart des histoires littéraires, jusqu'aux récents avatars de la *Rezeptionsästhetik* –, des termes comme « académisme » et « traditionalisme » ne peuvent être connotés que de façon négative. Cette fois, ce n'est plus l'*inadéquation* (aux règles d'un genre) qui est pénalisée quand on parle d'un mineur : c'est sa *trop grande adéquation* (aux critères du public) qui devient négative, car elle n'apporte aucun renouvellement, aucune originalité. Au partage statique entre œuvres *réussies* et œuvres *ratées* s'ajoute une nouvelle opposition dynamique entre auteurs *pionniers* et écrivains *retardataires*.

Dans cette perspective, la minorité n'est plus une propriété intrinsèque à l'œuvre : Borges a bien montré qu'un texte jugé insignifiant en un temps donné pourrait, une fois déplacé dans la chronologie historique, devenir un objet « précurseur » du plus grand intérêt¹². La minorité relève plutôt d'une mauvaise localisation, d'une présence en un point erroné de la chaîne. Comme on le voit, la logique chronologique qui prévaut ici dépasse toutes les autres considérations. L'historicisme implicite dans une telle vision conduit à considérer que les majeurs sont moins « au-dessus » des mineurs que « devant » eux : ils ont le mérite d'appartenir à la *juste temporalité* et de contribuer à la bonne marche de l'histoire littéraire (quand ils ne sont pas, comme les avant-gardes, tout à fait « en avance » sur la contemporanéité). En revanche, les mineurs sont tous ceux qui accusent un retard esthétique et culturel : simples continuateurs, ils sont en quelque sorte à *la traîne*, et nous apparaissent comme une « duplication du déjà lu et du déjà connu¹³ ». Au mieux, le regard critique pourra considérer leur inertie avec compassion et les traiter comme le « tissu conjonctif » de l'histoire littéraire, ainsi que le proposait Lanson¹⁴.

3. Une troisième perspective, que l'on pourrait dire « territoriale », intervient dans l'évaluation de œuvres mineures : on peut la considérer comme le produit d'une évolution récente, visant à un dépassement de l'historicisme moderniste. On observe en effet que les critères de type sociologique et géographique ont pris une nouvelle part, ces dernières années, dans la considération des dynamiques littéraires, et spécialement dans la qualification d'une œuvre comme « mineure ». C'est là, sans doute, une des influences les

plus nettes de l'essai de Deleuze et Guattari : amener à considérer la question du mineur selon une nouvelle logique, comme l'élément d'une tension entre centre et périphérie, cœur et marge. Cette vision ne correspond plus à une approche historique, mais à un découpage du champ littéraire selon des critères essentiellement spatiaux. La notion de *distance* (linguistique, culturelle), la question des vecteurs de la *diffusion* et de *l'influence*, prennent une importance insoupçonnée dans ce contexte : dans la nouvelle « géographie des lettres », le mineur est l'auteur en situation d'éloignement, voire d'exil, placé face à sa propre « anomalie » ou singularité.

Cette approche « topologique », souvent teintée par ailleurs de sociologisme, amène à porter un nouveau regard sur certains espaces autrefois peu considérés (le paradoxe étant que ces espaces semblent avoir acquis une nouvelle visibilité précisément au titre de leur « être minoritaire »). On peut songer dans cette optique au regain d'intérêt critique qui entoure certaines aires culturelles longtemps considérées comme secondaires (notamment dans le monde francophone : le champ de la littérature réunionnaise, ou de la littérature haïtienne, a par exemple bénéficié d'une nouvelle attention). De même, on ne peut que saluer le regard attentif désormais porté sur certaines « régions de la culture » marginales (on peut inclure sous cette étiquette l'ensemble des paralittératures), tout comme l'effort de redécouverte de certains territoires *honteux* du littéraire : écritures pamphlétaire de droite ou d'extrême droite, thématiques antimodernes ou anti-intellectualistes... Littératures de masse, littératures proscrites, littératures régionales, productions parallèles ou écritures « sauvages » : ce nouveau paysage, animé par l'étude des « littératures connexes et marginales », sinon des « contre-littératures¹⁵ », illustre une prise de conscience critique – la certitude que l'inscription d'une œuvre dans un contexte de « marge » (dans le sens le plus large du terme) détermine à la fois une écriture et une lecture minoritaire.

Fragilité d'une notion

Achèvement ou imperfection, avance ou retard, centre ou périphérie : ce sont bien trois axiologies complémentaires – correspondant au moins en partie à trois paradigmes historiques successifs – qui se superposent dans l'évaluation des œuvres mineures. Mais aucune de ces échelles de valeur ne fonctionne seule : inévitablement, elles tendent à s'entremêler et à brouiller nos repères, dès que l'on se risque à produire un énoncé métadiscursif sur tel ou tel texte considéré comme « inférieur ». Ainsi, pour s'en tenir à trois exemples issus de la production littéraire du xx^e siècle, si les poèmes « militants » d'Aragon (compositions à la gloire du Guépéou et autres odes à Maurice Thorez...) sont généralement peu étudiés, c'est parce qu'ils sont considérés tout simplement comme inintéressants au plan littéraire (au nom du premier axe que nous avons identifié : ce sont des textes jugés « impropres » ou « ratés »). En revanche, si l'œuvre romanesque d'un Pierre Benoît ou d'un Henry Bordeaux n'est plus guère estimée – alors même que *Koenigsmark* inaugurerait la collection du Livre de poche en 1953 –, ce n'est pas parce que leurs livres seraient « indignes » : c'est plutôt parce qu'il s'agit de fictions qui, malgré leur bonne facture, ne semblent rien apporter de décisif à l'histoire du genre, en une période pourtant fertile en bouleversements (l'évaluation littéraire privilégie ici le deuxième axe, valorisant l'innovation et délaissant le conformisme formel). Enfin, si un poète comme le Suisse Charles-Albert Cingria reste à l'écart de la mémoire, tout en conservant une reconnaissance critique relativement élitiste, c'est précisément du fait de sa situation de *déraciné* dans l'échiquier littéraire, qui le condamne à un rôle de second plan (c'est bien une réception selon le troisième axe qui intervient dans ce cas). Comme on le voit, et comme nous l'avons déjà montré par ailleurs¹⁶, la faiblesse du concept de « mineur » est due au caractère composite de sa définition, et à la variété des angles d'attaque qu'il autorise. La notion de « minorité », littéraire et esthétique, se présente comme le résultat de critères très hétérogènes, produits par des « régimes littéraires » successifs.

Véritable terme « fourre-tout », le mot même de « mineur » semble par conséquent piégé : en dernière analyse, on ne saurait qu'être insatisfait d'une telle dénomination, car elle rassemble des objets de nature très différente, entassés sans aucun ordre au fil des siècles.

On peut affirmer que les textes amoncelés sous l'étiquette du « mineur » sont le résultat fort complexe d'un compromis (à la fois *historique*, dans la succession des époques, et *synchronique*, dans le présent du jugement) entre plusieurs processus de lecture et d'évaluation concurrents. Par ailleurs, le compromis d'aujourd'hui est toujours susceptible, demain ou après-demain, de variations dans ses modalités : il ne désignera donc jamais un état stable et définitif.

C'est pourquoi le vaste espace de la littérature mineure gagnerait à être repensé selon de nouvelles coordonnées : puisque cette formulation pseudo-objective, servant à qualifier le résultat d'un lent processus de sédimentation, produit un blocage conceptuel, il faut sans doute tenter de la contourner. On peut se demander s'il ne faudrait pas abandonner la rigidité positiviste de ce mot hérité des humanités classiques pour lui préférer une approche radicalement autre, de type a-hiérarchique, non-essentialiste, strictement mémoriel : en d'autres termes, préférer au clivage majeur/mineur un autre réseau d'oppositions, comme mémoire/oubli, visibilité/invisibilité. Cela reviendrait à considérer qu'il n'y a aucune « ontologie » du mineur, mais plutôt des formes diverses de « reliquat », qui n'ont cessé d'être placées *hors du regard* par la lecture savante. Une telle approche permettrait de mieux donner à voir cette tradition muette, placée à l'écart de la mémoire : *tout ce qui n'entre pas, pour notre présent, dans l'horizon visible*.

Cartographie de l'invisible

Dès lors, comment cerner de façon satisfaisante cette part d'ombre que ne voit pas – ou ne voit plus – l'histoire littéraire ? Comment peut-on même la *nommer* sans retomber dans une catégorisation stérile ? Les travaux de Margaret Cohen proposent peut-être une piste de travail efficace, en invitant la critique spécialisée à adopter une vision alternative du champ des lettres, axée sur les œuvres que l'on pourrait dire non pas « mineures » (le terme n'étant plus jugé pertinent) mais bien plutôt « hors d'usage ». Aux yeux de Margaret Cohen, les textes « hors d'usage » sont en effet « des fragments de solutions égarées », « des réponses à des questions que nous n'entendons plus¹⁷ » : d'une certaine façon, ils permettent de désigner toutes les tentatives littéraires qui sont devenues pour nous, littéralement, « lettre morte ».

Ce nouveau nom de baptême change radicalement les perspectives, car il incite à jeter un nouveau regard sur les espaces textuels « non fréquentés », considérés comme des objets d'étude à part entière, *hors de toute considération hiérarchique préalable*. Semblables à des terrains restés en friche, sans lendemain et sans postérité, ces textes à l'abandon composeraient un vaste « résidu » n'ayant jamais été exploité ni mis en valeur. Mais ce résidu non-fonctionnel n'en resterait pas moins présent, comme une entité souterraine et latente : à l'image de la « valeur dormante » dont parle Baudelaire dans sa correspondance¹⁸, il survivrait à l'état de simple potentialité, dont le réveil serait indéfiniment remis à plus tard.

Bien sûr, cette perspective fait apparaître un paradoxe : une fois identifié par la négative (en tant que catégorie non-fonctionnelle), comment « voir » cet espace invisible, sorte de bric-à-brac fait du reliquat de tous les temps ? Cette question est clairement posée dans le dernier essai de Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*¹⁹ : le reliquat – c'est-à-dire ce que nous appellerions le « vrai mineur » – ne peut se voir *à l'œil nu*, puisqu'il est par définition *sorti de l'horizon commun*. Quel procédé, ou quel « jeu d'optique », mettre en œuvre pour l'apercevoir ? Judith Schlanger suggère de se placer au bord du gouffre, dans l'entre-deux entre le « mémoriel » et l'« immémoriel », afin de ressentir cette présence particulière, qui ne se laisse saisir que « par le rebord de l'événement ». Cette vision oblique, ou latérale, qui vise à traquer aux marges des grandes œuvres canoniques et « patrimoniales » la pulsation souterraine d'un nombre indéterminé – et sans doute infini – d'œuvres inconnues, dessine un programme de travail très singulier, que l'on pourrait baptiser du nom d'« archéologie littéraire²⁰ ». Au fil de ses textes, depuis *La Mémoire des œuvres*, Judith Schlanger nous invite ainsi à développer un *point de vue archéologique* sur

le monde des productions culturelles : en privilégiant l'idée d'une part enfouie et illisible – mais néanmoins active sur notre présent – du patrimoine de la littérature.

Si l'on adopte cette perspective, les œuvres vieillies ou « déclassées » deviennent alors semblables à un « vécu », ou à un « passif » d'ordre quasi-psychanalytique, entourant notre présent littéraire et se révélant à travers lui. On revient par ce biais au contact de cet « imaginaire du mineur », romanesque et littéraire, dont notre exposé a cherché à montrer l'importance. Car la *fantasmagorie de l'œuvre perdue*, mise en scène dans bien des textes de fiction²¹, est sans doute ce qui nous met le mieux sur la piste de cette « part maudite » de la littérature. C'est bien un travail d'exhumation paradoxal, une « chasse aux fantômes » d'un nouveau type, qui peut orienter la recherche critique sur cette piste. Œuvre par œuvre, on révélerait ainsi la part d'ombre de la littérature du XIX^e et du XX^e siècle : cette parole en deuil qui entoure les œuvres existantes et y projette sa lumière noire, cet espace de l'absence qui en constitue l'enfer.

¹ I. BACHMANN, « La littérature, une utopie », in *Leçons de Francfort*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 120.

² L'expression « poubelles de l'histoire » apparaît dans la préface du recueil collectif consacré aux arrière-gardes qu'a dirigé William Marx : W. MARX (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 18.

³ Pierre Jourde vise plus précisément la fin du XIX^e siècle, considérée comme un moment déterminant pour cette problématique : cf. P. JOURDE, « Le fantasme de l'œuvre mineure à la fin du XIX^e siècle », in *Littératures classiques*, 31, numéro spécial « Les mineurs », p. 183.

⁴ Cf. A. COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 13. Comme le note également William Marx, « si un tel objet émerge ainsi dans le champ des études littéraires [...], c'est peut-être que l'idéologie postmoderne a effectué tout un travail de nivellement des valeurs » (*op. cit.*, p. 17).

⁵ Voir par exemple (cette liste n'étant évidemment pas exhaustive) : Y. DELEGUE, L. FRAISSE (dir.), *Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996 ; L. FRAISSE (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000 ; J.-P. BERTRAND, L. GAUVIN, L. DEMOULIN (dir.), *Œuvres mineures en langue majeure*, Montréal-Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal, 2003 ; M.-P. BERRANGER, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, PUF, 2004 ; C. VOLPILHAC-AUGER (dir.), *Œuvres majeures, œuvres mineures ?*, Paris, ENS Éditions, 2005 ; C. BAHIER-PORTE, R. JOMAND-BAUDRY (dir.), *Ecrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquère, 2009.

⁶ Cf. bien sûr G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975. On ne compte plus, de fait, les références à cet opuscule, à l'origine d'un long serpentifère de reprises et de citations, spécialement dans le domaine anglo-saxon.

⁷ Avec tout ce que ce patronage peut avoir d'encombrant : rappelons que l'essai sur Kafka applique avec insistance le terme « mineur » à un écrivain considéré comme « majeur » de tous les points de vue, au nom d'une conception très singulière de la *minorité*, trop souvent considérée comme allant de soi.

⁸ Les dimensions réduites de cet exposé nous interdisent d'aborder les ramifications de cette mythologie collective. Sur le sujet, voir au moins P. BRISSETTE, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

⁹ Cf. C. VOLPILHAC-AUGER, *op. cit.*, p. 7-18. Cet ouvrage se présente précisément comme l'analyse d'un réseau d'oppositions plus que comme une « défense et illustration » d'auteurs opprimés.

¹⁰ L. FRAISSE, *Pour une esthétique de la littérature mineure, cit.*, p. 104.

¹¹ P. BAYARD, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Minuit, 2000. Citons au moins les premières phrases de cet essai savoureux (p. 14) : « Hélas ! Telle est l'expression qui vient à l'esprit de toute personne sensée à la lecture des œuvres dont traite ce livre. Intrigues aberrantes, personnages inconsistants, style boursoufflé, vers boiteux, le spectacle qu'elles offrent est désolant. Et la question surgit inévitablement, passé le premier moment de surprise et de douleur, de savoir comment des auteurs en pleine possession de leurs facultés mentales ont pu en arriver là. »

¹² Hypothèse paradoxale mise en scène dans *Pierre Ménard auteur du Quichotte*, « inusable fiction » (Marc Escola) sur la réversibilité du temps littéraire. Cf. J. L. BORGES, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2010, p. 467-474.

¹³ Cf. A. VAILLANT, « Hiérarchies littéraires : la dialectique moderne de l'ordre et du désordre », dans *Pour une esthétique de la littérature mineure*, cit., p. 202.

¹⁴ L'expression a été forgée par Luc Fraisse (*op. cit.*, p. 100).

¹⁵ Pour reprendre une expression de Raymond Queneau et un qualificatif utilisé par Bernard Mouralis : cf. à ce propos B. MOURALIS, « Les littératures dites marginales ou les contre-littératures », dans H. BEHAR, R. FAYOLLES (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Colin, 1990, p. 31-40.

¹⁶ Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à un article en ligne : P.-A. CLAUDEL, « Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », publié sur le site [fabula.org](http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire) (disponible à partir de la page www.fabula.org/atelier.php?Histoire).

¹⁷ M. COHEN, « Une reconstruction du champ littéraire : faire œuvre du "désordre du siècle" », in *Littérature*, n° 124, décembre 2001, p. 37.

¹⁸ « Et mon nom qui se laisse oublier ! Et ces *Fleurs du Mal* qui sont une valeur dormante ! » (lettre à Ancelle du 21 décembre 1865 : cf. Ch. BAUDELAIRE, *Correspondance générale*, vol. V, Paris, Conard, 1949, p. 183)

¹⁹ J. SCHLANGER, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010. Précisons que dans cet essai Judith Schlanger s'intéresse aux œuvres perdues, brûlées, abandonnées, dont la disparition (bien réelle) n'en a pas moins laissé une trace culturelle ; mais la méthodologie qu'elle évoque pourrait sans mal être appliquée au continent – infiniment plus vaste – des œuvres « hors d'usage » telles que nous les avons définies.

²⁰ Encore une fois, nous prenons la liberté de renvoyer à l'un de nos articles qui tente d'évoquer cette question : P.-A. CLAUDEL, « Les chiffonniers du passé. Pour une approche archéologique des phénomènes littéraires », in *Revue des Livres et des Idées*, numéro 7, septembre-octobre 2008, p. 5-13.

²¹ Cf. par exemple, parmi bien des titres, trois possibles sources d'inspiration : É. CHEVILLARD, *Dino Egger*, Paris, Minuit, 2011, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999, ou encore D. DEL GIUDICE, *Le Stade de Wimbledon* [1983], Paris, Rivages, 1992.