

« Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », article publié en ligne le 11 février 2007 sur le site www.fabula.org, section « atelier de théorie littéraire », rubrique « Histoire ».

Sonder le « noir du temps » : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ?

Dans les pages initiales de son *Histoire de la littérature française*, Albert Thibaudet se livre à une séduisante rêverie sur le destin des œuvres littéraires, et leur capacité plus ou moins remarquable de *survie dans la durée* : à la « patine du temps », sorte d'irisation qui recouvre et protège les réalisations vénérables dont la mémoire a fini par être conservée, est opposé le « noir du temps », la nuit sans couleur qui fait disparaître une grande part de la production d'une époque¹. Derrière l'opposition, somme toute classique, entre deux visions du « temps des lettres » – conçu à la fois comme instrument de consécration et comme monstre dévorateur –, pointe une forme d'inquiétude face aux impiétés de la mémoire littéraire : succès éclatants et revers de fortune, intronisations et disparitions, victoires et silences caractérisent le chemin collectif des œuvres, dont seule une infime partie finit par rester en pleine lumière.

Certes, cet état de fait peut être considéré, selon une vision légitimiste de l'histoire littéraire, comme le résultat d'un processus de sédimentation à la fois fatal et nécessaire : les institutions culturelles opèrent comme chacun sait un jeu de sélection et de grossissement, conduisant à l'opposition constitutive de notre tradition entre auteurs majeurs et auteurs mineurs. Mais dans le cadre du renouveau général de l'histoire littéraire, qui a donné lieu dans les dernières années à de multiples problématisations, une des questions récurrentes et un des axes de recherche privilégiés concernent précisément ce que l'on pourrait appeler les *zones obscures de la mémoire des lettres*. Le regard critique, après avoir mis en cause certains postulats de l'historiographie la plus rigide et la plus traditionnelle, en adoptant un angle d'attaque d'ordre théorique et méthodologique (Genette, Compagnon, Moretti), après avoir dirigé ses enquêtes du côté du concept de « champ » et de la sociologie de la réception (Dubois, Viala, Casanova), a développé des réflexions très fructueuses sur la *survie des œuvres* : dans le prolongement de ces considérations sur la temporalité propre au système des lettres², une série d'essais s'intéressent aux « oubliettes » de l'histoire littéraire³.

Ce projet de sonder le « noir du temps » – c'est-à-dire de comprendre selon quels critères se fonde le processus de sélection, et éventuellement de proposer d'autres lectures du passé, par rapport aux « histoires officielles » – repose sur deux principes. D'une part, cet effort serait imposé par la vérité historique elle-même, au nom d'un principe objectif de réparation. Il en irait de la représentation exacte de notre propre passé culturel, dont la vision commune serait incomplète et déformée : « c'est la validité épistémologique du regard porté sur une époque qui est en jeu », souligne

¹ A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, éd. L. Bopp, J. Paulhan, Stock, 1936, p. 29.

² Cf. en particulier J. SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, F. DUGAST-PORTES, M. TOURET [éd.], *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, et J. NEEFS [éd.], *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2001.

³ Dans cette perspective, citons au moins (par ordre de publication) C. DOUZOU, P. RENARD [éd.], *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle. Questions d'esthétique et de poétique*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2002, W. MARX [éd.], *Les arrière-gardes au XX^e siècle en France. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, P.U.F., 2004, A. COMPAGNON, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005, L. NUNEZ, *Les écrivains contre l'écriture*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2006, et B. MEAZZI, J.-P. MADOU [éd.], *Les oubliés des avant-gardes*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, coll. « Écriture et représentation », 2006.

William Marx⁴. D'autre part, l'entreprise se fonderait sur la conviction qu'il n'existe pas nécessairement de relation de cause à effet entre la valeur et la survie, pas de justice qui soit immanente à la conservation : s'il n'y a pas de lien automatique entre la valeur et l'inscription dans la durée, il reste peut-être un patrimoine de valeur à découvrir hors des habituels "grands noms". Au souci "neutre" de l'historien préoccupé par la vérité des faits s'ajoute ainsi la curiosité de l'historien-chasseur, en quête d'œuvres disparues ou occultées. Blanchot a été l'un des premiers à évoquer, dans cette double perspective, le « centre d'illisibilité » de tout héritage littéraire : certaines des plus belles pages du *Livre à venir* évoquent la région d'ombre qui constitue l'enfer – et peut-être le centre – de toute littérature : si l'obscurité est la condition même de la lumière, il faut tenir compte de ce murmure infini, secret, souterrain, qui entoure les œuvres canoniques : il existe un *inconscient littéraire*, voire une *galerie des monstres*, à proprement parler illisible, qui soutient et rend possible la lecture des chefs-d'œuvre⁵.

Sans même se demander si l'exploration d'un tel continent relève plutôt de l'espoir de "faire justice" ou d'une posture "révisionniste", on peut remarquer qu'elle vise à la construction d'un véritable *récit alternatif*, centré sur ces reliquats de l'histoire dont Benjamin réclamait l'étude. Mais quelle forme pourrait prendre, concrètement, une histoire littéraire faite seulement d'inconnus ? Cette perspective d'un "salon des refusés" fait songer au sarcasme de Proust évoquant Sainte-Beuve : l'auteur de la *Recherche* se plaît à imaginer un tableau de la littérature française construit « à une certaine échelle, où pas un grand nom ne figurerait, où seraient promus grands écrivains des gens dont tout le monde a oublié qu'ils écrivirent⁶ ». L'hypothèse peut prêter à sourire (de fait, Proust fustige l'incapacité du critique à faire le tri entre le bon grain et l'ivraie), mais on serait tenté de relever ce défi paradoxal, et de prendre à la lettre la plaisanterie de Proust. Reste à savoir sur quelles bases on pourrait appuyer ce projet, notamment en ce qui concerne le xx^e siècle⁷ : quelques réflexions sur les omissions et les points aveugles de l'histoire littéraire moderne sont nécessaires, avant de déterminer s'il existe bien un champ d'étude, voire une esthétique, propre aux œuvres présumées « mineures ».

Avant-gardes, arrière-gardes et « ailleurs-gardes » : sur quelques zones obscures de la mémoire littéraire

Comme le rappelle Judith Schlanger dans la *Mémoire des œuvres*, notre représentation (collective ou individuelle) de la culture des siècles passés gagne à être considérée moins comme une « opinion » autonome sur un ensemble statique de faits que comme un « passé pertinent », c'est-à-dire comme une survivance résiduelle, plus ou moins atténuée, de ce qui s'est produit jusque-là. Comme en écho à Albert Thibaudet, pour lequel la littérature était « un ordre de ce qui dure⁸ », l'histoire littéraire relèverait ainsi d'une dynamique du « mémorable » et de l'« immémorable ». En d'autres termes, le matériau de base de l'histoire littéraire – son objet d'analyse – ne serait pas assimilable à un *ensemble figé*, composé d'œuvres et d'événements historiques déterminés une fois pour toutes, mais plutôt à un *patrimoine mémoriel*, qui lui préexisterait et qu'il contribuerait à façonner, à étendre ou à réduire : il va de soi que

⁴ W. MARX [éd.], *Les arrière-gardes au xx^e siècle en France*, cit., p. 16.

⁵ Cf. M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, notamment le dernier chapitre, « Où va la littérature ? », p. 265-340.

⁶ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971, p. 597. Le passage est également cité par William Marx dans son introduction aux *Arrière-gardes* (*op. cit.*, p. 15).

⁷ Cet exposé se concentrera en effet sur l'histoire de la littérature du « siècle bref » : l'époque de la prolifération matérielle du livre, de la compétition "moderniste" et des avant-gardes semble accentuer certains mécanismes que l'on perçoit dans le champ littéraire depuis le xix^e siècle. Une réflexion sur l'opposition majeurs/mineurs parviendrait sans aucun doute à de tout autres résultats concernant la littérature des siècles qui précèdent.

⁸ A. THIBAUDET, *op. cit.*, p. 564.

le passé reconstruit par le relais du discours est notre seul passé – que la littérature reconstruite par l'histoire littéraire est notre seule littérature.

Si l'on adhère à cette représentation, on conviendra que c'est à travers une somme de textes, de pratiques et de prescriptions diverses⁹ que se constitue le discours multiple qui finit par produire un consensus autour de l'objet « littérature de notre passé » et qui, de fait, fixe les frontières de notre histoire littéraire, comme savoir collectif et comme objet spécialisé. Il serait imprudent de se lancer dans l'analyse exhaustive de tous les phénomènes qui entrent en jeu dans ce discours pluriel qui finit par délimiter notre vision, mais on peut tout au moins relever un point fondamental : celle-ci constitue un panthéon, un trésor d'œuvres et d'auteurs, somme toute assez limitée. Notre "tradition moderne" se fonde sur la survie d'un nombre de figures très restreint, par rapport à la prolifération littéraire d'une époque. Franco Moretti observe fort justement que « l'histoire littéraire n'a jamais cessé d'être une *histoire événementielle*, où les "événements" sont les chefs-d'œuvre, ou les grandes individualités », et fait remarquer que « les controverses historiographiques portent, à bien y regarder, sur l'interprétation d'un nombre très réduit d'œuvres ou d'auteurs¹⁰ » ; de la même façon, Antoine Compagnon juge que l'histoire littéraire moderne et contemporaine se meut fictivement « de sommet en sommet », et que les idées ont une singulière tendance à circuler « de génie à génie¹¹ ».

Nombre de critiques ont observé que ce parti pris de la "ligne haute" est encore accentué par la conception collective du devenir historique sur laquelle elle vient s'appuyer. La sélection des œuvres s'organise en effet au sein d'une représentation de l'histoire conçue instinctivement comme « accroissement d'être et de sens », c'est-à-dire comme consolidation progressive, dans la durée, d'une signification supérieure. Depuis Hegel, pourrait-on dire avec Judith Schlanger, « l'antérieur prépare et nourrit l'ultérieur », et « le rapport entre le point de départ et la pleine réalisation, entre inaugurer et parfaire », nous apparaît comme « un rapport d'engendrement¹² » : l'historicité ne peut se concevoir hors d'un ensemble chronologique et orienté, semblable à une expansion perpétuelle du sens.

Dans le cadre de l'histoire littéraire, la combinaison de ces deux éléments aboutit fatalement à une lecture non seulement *sélective*, mais *évolutionniste*, du devenir des œuvres : les histoires de la littérature sont marquées, époque par époque, par une association de *grandes figures* et d'*œuvres exemplaires*, censées se suivre dans un ordre bien réglé. Chaque parcelle du corpus se trouve ordonnée selon la logique (plus ou moins explicite) d'un *défilé*. L'organisation successive du propos finit par valoriser chaque saut de palier, qui se trouve assimilé à la conquête d'un nouveau point de stabilité. Dans les manuels scolaires, comme dans notre conception intuitive du passé culturel, le privilège est ainsi systématiquement accordé aux moments fondateurs, censés avoir apporté un hypothétique renouveau. Le résultat, on le devine, est un ensemble compact et hypersignifiant, qui tend à éliminer, dans sa marche triomphale (qui n'est pas sans rappeler le « cortège des vainqueur » de Benjamin), les impasses et les voies parallèles. Dans cette perspective, tout ce qui peut justifier une ligne directrice identifiée dans le passé se trouve amalgamé à cette ligne, et comme légitimé dans son existence par cette appartenance. Ce mouvement amène à la

⁹ Citons au moins, pêle-mêle, la fonction des manuels scolaires, l'autorité de l'enseignement secondaire ou universitaire, le rôle des programmes des concours tels que le Capes ou l'agrégation, l'importance matérielle des rééditions d'ouvrages, la consécration qu'offre une parution en livre de poche, le crédit que procurent des adaptations télévisées ou cinématographiques... Si l'on suit le raisonnement de Judith Schlanger, c'est à travers des phénomènes aussi hétérogènes que le canon se consolide jour après jour.

¹⁰ F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, coll. « Saggi », 1987, p. 16.

¹¹ A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, cit., p. 240.

¹² J. SCHLANGER, « Le précurseur », in *Le temps des œuvres*, cit., p. 15-17.

valorisation des expériences les plus typiques et à l'exclusion, par commodité, des figures qui ne s'intègrent pas au tableau¹³.

Sans remettre en cause cette constitution de la mémoire littéraire, sans rêver, avec Antonin Artaud, d'« en finir avec les chefs-d'œuvre », on peut identifier trois grands ensembles qui paraissent systématiquement occultés par ce discours, au point de constituer la part absente de ce récit.

Ce sont d'abord les œuvres qui illustrent non l'accomplissement idéal d'une poétique, mais plutôt des états intermédiaires – en termes de chronologie – entre les écoles et les esthétiques, qui sont mises à l'écart du fait de leur caractère encombrant, à l'intérieur d'une histoire rigoureusement divisée en chapitres : pour chaque époque, l'histoire littéraire cherche à isoler une quintessence expressive et un *Zeitgeist*. Les espaces que l'on pourrait dire *intersticiels* par rapport à la chronologie dominante sont rarement comblés.

À cette exclusion de ce tout qui résiste à la périodisation s'ajoute la dévalorisation des itinéraires qui ne semblent pas emprunter, en temps réel, ce qui sera considéré *a posteriori* comme le cours principal des lettres. D'où l'exclusion des auteurs dits d'« arrière-garde », et l'obscurcissement des parcours qui choisissent d'autres voies (alors même que dans le présent, ces choix d'écriture n'étaient pas nécessairement conçus comme des résistances à une impulsion centrale). Voilà par exemple la plupart des auteurs qui s'opposent à l'aventure surréaliste – pourtant minoritaire, en termes d'effectifs – considérés comme « attardés et égarés ».

Plus largement encore, les auteurs qui, par leur expérience, échappent à l'*exemplarité du parcours d'écrivain* (tel qu'il est dépeint pour une époque donnée) peinent à rentrer dans le cadre de la mémoire littéraire : pour la première moitié du XX^e siècle, remarquons par exemple que tous ceux qui négligent le champ de la fiction pour celui de la diction (comme nombre d'essayistes des années 1930), qui privilégient une activité de passeur et de traducteur (comme Benjamin Crémieux ou Maurice Edgar-Coindrau), qui ne semblent pas se plier tout à fait aux « règles de l'art » (comme le « riche amateur » Valéry Larbaud), n'accèdent pas à la pleine visibilité : la dépréciation qu'ils subissent est implicite, mais bien palpable. Notons que même parmi les figures canonisées par l'institution littéraire, la non adéquation par rapport à ce qui semble être un « profil-type » de l'écrivain conduit à une forme de malédiction.

Ainsi, pour une époque donnée, la multiplicité des expériences et des solutions qui s'offrirait à une coupe transversale, à travers un examen direct des sources, est souvent tragiquement limitée par le regard rétrospectif sur l'époque. De tous les « possibles » de la littérature, seul celui qui non seulement possède une pleine *typicité* mais semble *prendre un sens dans l'avenir* reste en pleine lumière. Toute une série d'« ailleurs-gardes » – car on serait tenté de qualifier d'« ailleurs-gardes » les vastes régions que délaisse la mémoire littéraire – restent ainsi en suspens. « Winner takes all », serait-on tenté de conclure avec Robert H. Frank et Philip J. Cook¹⁴.

¹³ Judith Schlanger signale à juste titre que la notion de « précurseur » permet au moins à l'histoire littéraire de rattraper, *in extremis*, certains éléments décalés : qualifier un auteur « embarrassant » (du fait de sa singularité) de « précurseur », en l'intégrant aux marges mêmes d'un mouvement ou d'une école, permet à l'histoire littéraire de recréer un monde où les « pertes apparentes » sont miraculeusement « rectifiées », c'est-à-dire où ces pertes ne sont « pas vraiment des pertes ». La notion de « précurseur » permet à l'historien d'éloigner le spectre « des décalages qui n'aboutiront pas, des entreprises vaines, des espoirs déçus, de la substance perdue » (J. SCHLANGER, « Le précurseur », in *Le temps des œuvres*, cit., p. 17).

¹⁴ R. H. FRANK, P. J. COOK, *The Winner-take-all Society. Why the few at the top get so much more than the rest of us*, New York, Free Press, 1985. La comparaison ne vaut que comme approximation malicieuse, certes, mais il existe une certaine parenté entre l'isolement d'un ensemble de noms auquel aboutit l'histoire littéraire et la concentration inévitable des pouvoirs dans la culture libérale qu'observent les deux auteurs de cet essai qui a fait date : comme dans le champ économique – où une marque de savonnettes tend à devenir *la* marque de savonnettes, une marque de rasoirs à représenter *la* marque de référence –, est-ce que la concurrence entre diverses forces n'aboutit pas, dans l'espace littéraire, à la concentration du pouvoir symbolique sur la tête de quelques auteurs, lesquels finissent par former des « trusts » durables sur des périodes entières de l'histoire littéraire ?

Risques et impasses de l'option « antimoderne »

Face à un telle situation, il semble légitime de proposer ce qui se présente, à première vue, comme un rééquilibrage. C'est bien cette entreprise que semble vouloir initier William Marx dans son essai sur les arrières-gardes : William Marx se déclare, dans l'introduction de cet ouvrage collectif, soucieux d'éclairer la « face cachée » de la modernité esthétique, voire de fouiller « dans les poubelles de l'histoire¹⁵ ». On ne saurait être plus explicite : il y aurait, en ce début de XXI^e siècle, une justice à rendre à certains auteurs oubliés. Cependant, William Marx ne songe pas à tous les disparus, *déserteurs* ou *outsiders* du paysage littéraire entre 1900 et 2000 : il propose de concentrer les recherches sur ceux qui ont cherché obstinément, dans le siècle de la course à la nouveauté, à « regarder dans le rétroviseur ». Malgré leur mérite, la portée de ces auteurs aurait été idéologiquement négligée par l'historiographie. Contre une vision trop linéaire et téléologique de l'histoire, il s'agirait de prendre en compte la présence de forces de résistance longtemps négligées – quand bien même cette tentative irait contre le (bon) goût du spécialiste :

« Depuis le XIX^e siècle, [l'histoire littéraire] est communément envisagée comme une succession de ruptures, dont chacune définit une école ou un mouvement dit d'avant-garde : le romantisme, le réalisme, le symbolisme, le surréalisme, le Nouveau Roman, etc. Mais à l'aube du XXI^e siècle, il est temps de s'interroger sur la face cachée de ce récit : celle des continuités et des retours, de la tradition et de l'arrière-gardisme, qui s'inscrivent dans les marges, voire à contre-courant de la téléologie généralement acceptée¹⁶. »

On reconnaît là une perspective proche de celle d'Antoine Compagnon, qui a également élaboré un essai fondé sur les « résistants » (ou les « réticents ») à la marche forcée de l'histoire¹⁷. Ce nouveau regard, qui propose de réhabiliter les partisans de la « maintenance » contre ceux de la « Terreur », comme aurait dit Paulhan¹⁸, relève d'un effort de théorisation tout à fait louable, mais on ne peut manquer de relever deux difficultés, qui sont peut-être les deux limites inévitables d'un tel projet.

Observons tout d'abord que, malgré certaines déclarations d'intention (on songe notamment à la pétition initiale de William Marx, p. 5-19), ces essais ne s'appuient que rarement sur des modèles provenant d'un véritable « ailleurs » littéraire. De façon significative, la majorité des exemples et des citations sur lesquelles se fonde le propos appartiennent à un corpus somme toute déjà reconnu et identifié : les *Antimodernes* d'Antoine Compagnon évoquent des auteurs en situation de rupture, mais néanmoins célèbres et reconnus (pour la fin du XIX^e siècle et le XX^e siècle, Compagnon évoque principalement les trajectoires de Léon Bloy, Charles Péguy, Albert Thibaudet, Julien Benda, Jean Paulhan, Julien Gracq et Roland Barthes). La majorité des interventions réunies par William Marx dans *Les arrières-gardes* choisissent, de la même façon, des exemples qui ont déjà acquis une certaine visibilité critique (Péguy, le groupe des Hussards, Paulhan, Benda, Brasillach, Nimier, etc.). On le voit, ce n'est pas hors des manuels, mais toujours dans leurs pages, que sont puisés les modèles de cette altérité littéraire dont on propose le dévoilement. Tout se passe comme si l'*anti-tradition* qui semblait être à l'horizon de ces essais refusait de se

¹⁵ W. MARX, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ Il ne faut pas méconnaître, bien sûr, les différences entre les deux ouvrages : schématiquement, on peut dire que l'arrière-gardisme analysé dans l'ouvrage de William Marx relève d'un culte obstiné de l'ancien contre la valorisation du nouveau, tandis que l'antimodernisme d'Antoine Compagnon est assimilable à une forme d'inquiétude « prophétique » face au mouvement de l'histoire : à la méconnaissance des enjeux de la modernité, quasi générale chez les premiers, s'oppose la conscience critique aiguë que l'on observe chez les seconds.

¹⁸ Cf., pour cette distinction fondamentale, J. PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.

laisser totalement dégager : précisément parce qu'il faudrait aller chercher ses exemples hors de l'entre-deux culturel commun au critique et au lecteur, dans un espace qui reste obstinément voilé.

De plus, il faut observer que, malgré les apparences, ces essais s'inscrivent dans la continuité d'une science littéraire conçue de façon orthodoxe, sinon tout à fait conventionnelle : en ce sens, ils ne seraient probablement pas désavoués par Lanson. En effet, Marx comme Compagnon postulent toujours l'existence, au sein de l'histoire littéraire, d'un mouvement linéaire et mono-dimensionnel : cette *flèche du temps* n'est jamais véritablement remise en cause. Au vecteur de l'élan moderniste ("vers l'avant") est simplement opposé un autre vecteur, en sens inverse (une force de résistance et de conservation). Mais on pourrait objecter que l'histoire culturelle s'est toujours racontée en termes de querelle des Anciens contre les Modernes, de débats entre Classiques et Romantiques, de tensions entre tradition et « esprit nouveau » : à bien y regarder, cette conception est loin de remettre en cause les structures profondes de notre historiographie. Opposer à l'accélération les forces qui constituent un frein, aux partisans de la vitesse ceux de la lenteur, constitue certes une première ouverture, par rapport à une histoire qui avait tendance à privilégier systématiquement le premier terme : mais elle est insuffisante, car elle ne tient pas compte de la majorité des œuvres, qui restent, quoi qu'on en dise, extérieures à cette dialectique.

Pour échapper à ces tensions, peut-être qu'une représentation de l'histoire littéraire comme un espace à plusieurs dimensions, traversé par des conflits incessants et non par une ligne unique, se révélerait plus féconde. On songe, entre autres références critiques, à certaines pistes suggérées par Franco Moretti, qui donne à l'histoire littéraire l'objectif de montrer au lecteur moins un cheminement de la littérature qu'une sorte de rhizome ou d'arborescence. De fait, si l'histoire littéraire parvenait à être présentée comme une « histoire des conflits dans la sphère des formes esthétiques » – et le travail critique, à apparaître comme « démembrement » de ce « champ esthétique¹⁹ », – la présence même d'expériences parallèles pourrait trouver une nouvelle signification.

Les limites d'une « esthétique des œuvres mineures »

Puisque la considération des forces de stagnation et de régression qui constituent l'arrière-gardisme et l'antimodernisme semble se fonder sur une « conversion du regard²⁰ » incomplète, on serait tenté d'adopter un point de vue plus radical, et de proposer d'élaborer une esthétique sectorielle, *consacrée spécifiquement aux œuvres mineures*. En effet, est-ce que le « noir du temps » dont on se propose l'analyse n'est pas, en dernier ressort, celui des œuvres mineures ou minorées ? Les œuvres absentes, enfouies, oubliées ou sous-estimées par le discours officiel ne peuvent-elles être définies à l'aide de la notion d'œuvre mineure, et analysées *précisément en tant qu'œuvres mineures* ? À première vue, le concept se révèle accueillant et fonctionnel, comme en témoignent certaines recherches récentes d'Yves Delègue, Luc Fraisse et Catherine Volpihac-Auger²¹. Néanmoins, un tel parti pris soulève, à nouveau, deux problèmes.

Il implique tout d'abord d'accepter, avant même l'analyse, la validité de la distinction entre majeurs et mineurs. Or, il n'est pas certain qu'il y ait vraiment à

¹⁹ F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, cit., p. 20.

²⁰ L'expression, empruntée à Walter Benjamin, apparaît chez William Marx (*op. cit.*, p. 16).

²¹ Cf. Y. DELEGUE, L. FRAISSE [éd.], *Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, L. FRAISSE [éd.], *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000, et C. VOLPIHAC-AUGER, *Œuvres majeures, œuvres mineures ?*, Lyon, E.N.S. éditions, 2004.

découvrir une essence, une réalité ontologique des textes mineurs²². Il va de soi que la notion de mineur ne peut se concevoir, sinon à travers la corrélation majeur-mineur : à première vue, si à la *majorité* sont associées les idées de permanence, de norme, d'homogénéité, d'évidence – « la majorité, dans la mesure où elle est analytiquement comprise dans l'étalon, c'est toujours Personne », signale Gilles Deleuze²³ –, la *minorité* devrait représenter à l'inverse la part de variation, de *différence* ou d'infraction. Dans le champ littéraire, ce dualisme ne peut tenir que d'un point de vue empirique et presque statistique : pour une époque donnée, un texte « mineur » serait un texte marqué par un écart négatif par rapport à une somme d'œuvres de référence.

Pourtant, quand bien même on accepterait cet usage du terme « mineur », son extension et sa plasticité susciteraient une deuxième résistance : les définitions d'un texte « mineur », quelle que soit leur échelle d'application (dans le corpus d'un auteur défini, pour lequel on oppose volontiers les “grandes” réalisations aux textes “moins achevés”, ou dans le champ collectif, qui identifie pour chaque époque ses monuments et ses repoussoirs) semblent en effet fondées sur un curieux panachage de critères. On peut poser la question en termes extrêmement simples : à partir de quelle idée de la littérature qualifie-t-on une œuvre de « mineure » ? Il est sans doute impossible de proposer une liste complète de ce qui rentre dans l'appréciation de l'*écart* – car cette appréciation repose sur un enchevêtrement de représentations et de préjugés – mais on peut tenter une première reconnaissance, fondée précisément sur les emplois du mot « mineur » dans deux ouvrages collectifs dirigés par Luc Fraisse²⁴ ; cette proposition de classement permettra peut-être de mettre en lumière les difficultés d'emploi d'une telle notion.

Les critères les plus évidents sont d'ordre esthétique : au texte « mineur » sont associées les idées d'*imperfection formelle* (inadaptation aux contraintes rhétoriques d'un genre, inadéquation entre un sujet et son traitement : c'est la thèse “classique” soutenue par Pierre Bayard dans *Comment améliorer les œuvres ratées*), mais aussi d'*infirmité* et d'*inachèvement* (pendant longtemps une œuvre inachevée ne pouvait être « majeure »), de *pauvreté* et de *réduction* (« Tous les Radiguet n'y feront rien : la quintessence du génie ne peut tenir en quelques pages », souligne ironiquement Catherine Volpilhac-Auger²⁵). À ces critères internes s'ajoutent d'autres facteurs de dépréciation, fondés sur la mise en relation du texte avec ce que l'on pourrait baptiser les “institutions poétiques” de son époque : l'*absence d'originalité*, le *conformisme* voire le *suivisme esthétique* sont également les signes d'un texte « mineur ». Des termes comme « académisme » et « traditionalisme » sont connotés négativement dans toutes les histoires littéraires. Plus largement encore, l'appartenance à la culture officielle, tout comme l'excès éventuel de succès public, sont généralement déconsidérés, non seulement à cause de l'« ancrage à gauche des idées reçues dans le monde intellectuel » (Murat²⁶) mais aussi du fait de la tendance naturelle à l'élitisme des histoires littéraires. À l'inverse, il faut remarquer que parfois l'excessive marginalité, l'étrangeté et la singularité, en un mot le “bizarre”, peuvent aussi susciter le malaise ou

²² L'ouvrage de Catherine Volpilhac-Auger a l'intérêt de s'ouvrir par une mise en cause immédiate de la validité de la distinction traditionnelle majeurs-mineurs : de fait, ce volume se présente comme la discussion d'une évidence apparente plus que comme la défense d'hypothétiques « auteurs opprimés ».

²³ G. DELEUZE, « Philosophie et minorité », in *Critique*, n° 369, février 1978, p. 155. Pour cette opposition fondamentale entre majeurs et mineurs, cf. également G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 (même si les auteurs choisissent dans cet essai de ne considérer la minorité que sous l'angle linguistique et social).

²⁴ Cf. Y. DELEGUE, L. FRAISSE [éd.], *Littérature majeure, littérature mineure*, cit., et L. FRAISSE [éd.], *Pour une esthétique de la littérature mineure*, cit. : ces ouvrages rassemblent les interventions de deux colloques organisés sur ce thème en 1996 et 1997.

²⁵ C. VOLPIHAC-AUGER, *Œuvres majeures, œuvres mineures ?*, cit., p. 24.

²⁶ Ce sont les mots que choisit Michel Murat pour qualifier l'idéologie de la recherche française, telle qu'elle apparaît à la lecture des intitulés du fichier central des thèses (cf. M. MURAT, « La littérature restreinte », in *La traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du xx^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 29).

la répulsion : le bon goût critique (du moins celui d'aujourd'hui) trace une voie étroite entre l'art pompier et la sophistication esthétique.

Les critères de type sociologique prennent également une part essentielle, dans la qualification d'une œuvre comme « mineure ». En termes de sociologie littéraire, on peut souligner tout d'abord la discrimination radicale qu'entraîne, avant même la lecture, l'*appartenance d'une œuvre à une patrie culturelle tenue pour secondaire* (on songe au continent des « auteurs francophones », qui au-delà de quelques effets de mode ne sont guère étudiés), à une «*région de la culture*» marginale (science fiction, roman policier) ou *honteuse* (écriture pamphlétaire de droite, thématiques antimodernes ou anti-intellectualistes²⁷). Remarquons, en outre, l'importance du métier d'écrivain comme gage de qualité et comme signe de reconnaissance du « grand auteur » : le « dilettantisme », l'« amateurisme » et le « cosmopolitisme » sont, au moins depuis Paul Bourget, les indices d'une légèreté qui ne sied pas à la profondeur supposée de l'écriture. La vocation doit être vécue avec constance et opiniâtreté, de préférence sans jamais recourir à d'autres activités. De façon globale, ce que Primo Levi appelait le « deuxième métier » fait aussitôt naître un soupçon, sauf peut-être s'il pare l'auteur d'une impalpable aura d'aventurier (Malraux, Saint-Exupéry). Encore aujourd'hui il semble essentiel, du point de vue de la réception et de l'évaluation d'un auteur, de montrer son engagement total dans la machine littéraire (c'est-à-dire, au fond, sa croyance dans son propre système de légitimation). Cette conception reste à l'évidence teintée de préjugés romantiques, car elle correspond aussi à un besoin d'idéalisation de l'image du « lettré dévoué à son art » : voilà pourquoi un professeur universitaire sera rarement considéré sérieusement comme un véritable écrivain. Au mieux, il sera essayiste (n'en déplaise à Umberto Eco et à Antoine Compagnon²⁸).

Enfin, signalons une série de critères historiques ou historiographiques : l'*appartenance à une époque jugée « trop dense » historiquement* (comme les années de la Révolution française selon Lanson, ou celles de la Deuxième guerre mondiale selon bien des histoires littéraires du xx^e siècle) est souvent une cause de dépréciation, comme si en certaines époques, tous les esprits valeureux se concentraient sur l'histoire et délaissaient la littérature. Symétriquement, on notera que l'*identification à des époques de densité trop faible* – de stase sociale et historique – peut avoir une résonance négative (ainsi Lanson n'hésite pas à parler de « surcharge et confusion » au début du xvi^e siècle²⁹). Dans le même ordre d'idées, l'existence d'un itinéraire littéraire à cheval entre deux siècles conduit souvent à une sous-estimation de sa portée historique – quand ce n'est pas au rejet de l'écrivain dans le siècle qui précède : de l'inconvénient de naître dans le deuxième tiers d'un siècle³⁰.

Ce passage en revue, à l'évidence incomplet, pourrait sembler satisfaisant, mais il est aisé de montrer qu'il produit une vision totalement déformée du cours des

²⁷ Dans cette catégorie des parcours « honteux », au-delà des noms habituels (Robert Brasillach, Pierre Drieu La Rochelle), on pourrait ranger les œuvres du mystique (et sympathisant nazi) Alphonse de Châteaubriant (1877-1951), du polémiste Henri Beraud, *alias* Tristan Audebert (1885-1958), ou du monarchiste Jean de la Varenne (1887-1959).

²⁸ Si l'œuvre « théorique » de Umberto Eco fait toujours référence, son activité de romancier – malgré le succès universel du *Nom de la rose* et du *Pendule de Foucault* – reste considérée avec suspicion. Quant à Antoine Compagnon, rappelons qu'il est l'auteur d'un roman sentimental assez piquant, pour ne pas dire osé, connu seulement des *happy few* (A. COMPAGNON, *Ferragosto*, Paris, Flammarion, 1985). Cet ouvrage ne l'a cependant pas imposé en tant que romancier : c'est bien toujours comme théoricien qu'il fait autorité (d'ailleurs, *Ferragosto* n'est même plus cité dans la liste des œuvres de l'auteur depuis *Le démon de la théorie*).

²⁹ Cf. à ce propos J. SCHLANGER, « Le précurseur », in *Le temps des œuvres*, cit., p. 18-19.

³⁰ Même parmi les grands auteurs, cette mésaventure a été relevée : ainsi l'occultation d'Anatole France (1844-1924) et de Maurice Barrès (1862-1923) tient-elle, au moins en partie, à cette existence en équilibre entre deux siècles. De même, la situation d'un Gabriele D'Annunzio (1863-1938) suscite l'embarras chez les historiens de la littérature italienne : le plus souvent, cet auteur est reconduit au xix^e siècle pour ce qui est de sa production littéraire (décadente et symboliste), mais projeté vers le xx^e pour ses engagements politiques et nationalistes (conçus comme une anticipation idéologique du message fasciste).

lettres : à l'épreuve des faits, l'édifice s'écroule, car – sans même parler de l'hétérogénéité d'un corpus dégagé à l'aide d'éléments aussi diversifiés – aucun critère ne suffit à expliquer pleinement les phénomènes d'exclusion et d'intronisation. De Rimbaud (pour la réduction de son corpus) à Kafka (champion de l'inachèvement), du journaliste du *Cri du peuple* (Vallès) au médecin de Meudon (Céline), chacun de ces auteurs pourrait, d'un certain point de vue, être considéré comme un mineur. La réversibilité des critères – qui s'appliquent aussi bien aux amateurs ayant écrit des vers de mirliton qu'aux auteurs canonisés – ressort en pleine lumière à l'évocation de ces quelques noms.

La difficulté est double : la fragilité épistémologique de la notion de « mineur » tient d'abord au fait que l'on cherche à trouver une causalité interne à l'œuvre pour définir un processus d'évaluation qui, à l'évidence, dépasse très largement non seulement le texte lui-même, mais le contexte de sa réception première. Point n'est besoin d'être familier de Jauss pour concevoir que c'est en aval de l'œuvre, dans un système aux coordonnées bien plus larges, que cette détermination prend tout son sens. La faiblesse du concept est ensuite accrue par le caractère composite de sa définition courante. On conviendra que le système des lettres est à chaque époque, et surtout au xx^e siècle, un système normé : ce que l'on cherche justement à observer, ce sont les phénomènes qui se situent en porte-à-faux par rapport à la constitution de la norme. Mais le « mineur » semble désigner à la fois certains éléments du *sous-système* (des textes intégrés à l'appréciation esthétique d'une époque, mais *au plus bas de son échelle de valeur* : c'est le cas de toute la paralittérature, des « romans de gare », des grands succès commerciaux) et des éléments situés *hors-système* (des textes exigeants qui, en se constituant comme contre-canon par la promotion de valeurs alternatives, se sont situés hors de sa délimitation, et en un certain sens hors de sa vue). C'est faute de réaliser cette distinction fondamentale – qui peut faire songer à l'opposition entre *anormal* et *anomal* de Georges Canguilhem³¹ – que nombre d'études sur les mineurs n'atteignent pas les résultats escomptés.

Des œuvres « mineures » aux œuvres « non canoniques » : proposition de redéfinition

Si la définition empirique du « mineur » soulève des problèmes comparables à ceux qu'entraîne le concept d'« arrière-garde », comment cerner de façon satisfaisante cette part d'ombre que néglige l'histoire littéraire ? En d'autres termes : comment encadrer l'*extra-système* (le corpus refusé, alors même qu'il relève d'une projection dans la « ligne haute » de la littérature) sans le confondre avec le *sous-système* (la production appartenant au niveau inférieur de la hiérarchie, valable avant tout comme document d'une époque) ? La solution peut provenir d'un retour aux analyses de Judith Schlanger, et d'une exploitation plus approfondie des notions de « mémoire » et de « survie ». En définitive, il semble que l'on gagnerait plutôt à mettre en relation les œuvres « refusées » avec leur mode d'inscription dans la durée. En d'autres termes, il faudrait représenter l'*extra-système* comme un ensemble de propositions esthétiques élaborées pour s'inscrire dans le temps long des lettres, mais restées sans lendemain et sans postérité : des textes « non canoniques », une littérature devenue « hors d'usage ». Margaret Cohen propose justement de privilégier cette voie de recherche, en adoptant une vision dynamique du champ des lettres, clairement opposée à l'essentialisme d'un Harold Bloom³² :

« Les textes non canoniques sont des fragments de solutions égarées, ou des réponses à des questions que nous n'entendons plus. Si nous pouvions éveiller à nouveau les luttes entre des esthétiques antagonistes que fige le défilé traditionnel des

³¹ Cf. G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, Paris, P.U.F., 1966, p. 82.

³² Cf. à ce propos H. BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

trésors culturels, nous aurions une façon profondément historique de renouveler le projet de l'évaluation littéraire³³ »

Margaret Cohen associe le texte « non canonique » à l'idée d'une signification virtuelle, perdue pour le lecteur contemporain. Le terme même d'œuvre « non canonique » peut susciter une résistance, car il relève dans une certaine mesure de l'euphémisme, mais il semble néanmoins très efficace. Il invite à considérer comme « non canoniques » toutes les tentatives qui n'ont pas suscité, au sens large, ni d'hypertexte ni de métatexte. On pourrait rapprocher cette vision de la mémoire littéraire (comme construction fondée sur le *degré de fertilité* des œuvres) des premiers travaux de Franco Moretti, qui insistait sur l'importance d'une réflexion sur la postérité des textes : selon Moretti, l'histoire littéraire abonderait en « tentatives rhétoriques qui nous semblent reléguées pour l'éternité aux limbes des absurdités » ; mais elle abonderait aussi en « tentatives qui semblèrent absurdes et qui, aujourd'hui, nous paraissent non seulement tout à fait acceptables, mais même irremplaçables³⁴ ». C'est peut-être sur cette considération du rapport entre fertilité et stérilité, lisibilité et illisibilité, que peut s'ouvrir un débat sur la survie des œuvres oubliées.

Mais, précisément, ce débat ne peut prendre sens que dans un contexte bien plus large, qui englobe toute la production littéraire : pour parvenir à une définition rigoureuse des œuvres « non canoniques », la masse des textes d'une époque impose d'être analysée une fois pour toutes, dans son ensemble, moins en termes de *résultats esthétiques* qu'en termes de *potentialités expressives*. Ce n'est que grâce à cet éclairage que l'on pourra, semble-t-il, proposer des distinctions acceptables, dans le cadre d'un redécoupage, ou d'une reterritorialisation, de la production du passé.

Les grands textes de la tradition seraient ainsi les textes « canonisés » et « fécondés », intégrés par la postérité à une longue chaîne textuelle donnant l'impression d'un parcours évolutif. À côté de ce premier ensemble, on trouverait sans doute une certaine proportion de textes littéraires définitivement « non féconds » (inexploitables, sinon comme documents) : on ne peut totalement évacuer le principe de la médiocrité esthétique, la part de la perte et du déchet. Ainsi, malgré leur tirage phénoménal, on comprendra que l'histoire littéraire ne retienne pas spécialement des œuvres telles que *Chiens perdus sans collier* (1954) ou *C'est Mozart qu'on assassine* (1966), du regretté Gilbert Cesbron (1913-1979). Mais à côté de telles œuvres, on rencontrerait aussi des textes à la fois « non fécondés » et « fécondables » : une immense majorité d'œuvres en quelque sorte *silencieuses* ou *virtuelles*, qui auraient la capacité de servir de support à un éventuel hypertexte/métatexte individuel (commentaire, réécriture, palimpseste), voire un jour d'être intégrées, dans le cadre d'une réhabilitation, dans une des grandes chaînes textuelles construites par l'histoire littéraire (un auteur postérieur pouvant inciter à relire des œuvres du passé, comme le rappelle le Borges de *Kafka et ses précurseurs*). Il existerait en somme dans l'espace culturel une potentialité de survie, par un secours extérieur, qui pour certaines œuvres serait indéfiniment remise à plus tard. Comme le souligne Blanchot, toute œuvre doit être soutenue, pour continuer à vivre : l'œuvre, quelle qu'elle soit, « est toujours déjà en ruines », et c'est seulement « par la révérence, par ce qui la prolonge, la maintient, la consacre (l'idolâtrie propre à un nom) qu'elle se fige ou s'ajoute aux autres bonnes œuvres de la culture³⁵ ». Ce prolongement est toujours possible, mais il relève, pour certaines œuvres, du *potentiel*.

³³ M. COHEN, « Une reconstruction du champ littéraire : faire œuvre du "désordre du siècle" », in *Littérature*, n° 124, décembre 2001, p. 37.

³⁴ F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, cit., p. 31. Citons également une autre phrase, tout aussi révélatrice de la conception de Moretti : « toutes les formes rhétoriques aspirent à devenir "Esprit du temps" ; mais leur pluralité même nous fait comprendre que ce terme indique [...] plus une aspiration qu'une réalité effective ; il faut donc l'utiliser comme un concept-limite, non comme un fait avéré ».

³⁵ M. BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 56.

Quelle valeur accorder aux œuvres « non canoniques » dans le cadre de l'histoire littéraire ?

Une fois ces œuvres oubliées redéfinies, il convient de se demander comment les aborder : à supposer que l'on parvienne à les sortir du néant – car on le devine, le traitement d'une œuvre réellement « non canonique » passe par une phase de reconstitution textuelle, éventuellement bibliographique et philologique –, il est impératif de se demander quelle valeur accorder à ces tentatives littéraires. Au-delà de la « curiosité esthétique » à la des Esseintes (réactivée par l'optique postmoderne, toujours attentive à la « bizarrerie » et à l'idée d'un « piquant » propre au rare et au marginal), on peut suggérer d'attribuer à ces œuvres, du point de vue de l'histoire littéraire, trois grandes valeurs.

La première est liée à leur capacité d'illustration : elles offrent en effet l'image d'un état polémique et conflictuel du champ littéraire. Les « non-canoniques » font percevoir la diversité d'un époque, en mettant en lumière les phénomènes d'anachronisme, d'inactualité, de polychronie ou d'hétérochronie d'un même moment culturel. Leur étude peut contribuer à la réflexion sur la temporalité particulière des lettres, aider à accepter l'idée d'une simultanéité d'aspirations contradictoires dans la littérature de chaque époque. Contre la *tentation des cimes*, les « non canoniques » représentent un instrument d'optique privilégié, permettant d'observer la multiplicité des tensions créatrices – plus encore, peut-être, que ne le laissent supposer certains tableaux sociologiques de la « vie littéraire³⁶ ». Cette capacité d'illustration, en quelque sorte panoramique, avait déjà été mise en lumière par Saint-René Taillandier (1843-1877), professeur à la Sorbonne de 1863 à 1877, dans un passage de son cours inaugural. Les catégories qu'utilise Taillandier n'ont rien d'original (il oppose schématiquement les « écrivains de génie » et les « écrivains de second ordre »), mais on devine derrière l'évocation des seconds l'intuition d'une valeur spécifique : « un écrivain de second ordre, précisément parce qu'il y met moins du sien et qu'il reçoit de son temps beaucoup plus qu'il ne lui donne, est presque toujours un témoin beaucoup plus instructif que l'écrivain de génie, supérieur à son siècle. [...] J'interrogerai les écrivains de second ordre, chez lesquels il y a bien des trésors enfouis³⁷ ».

On devine que si le « non canonique » peut parvenir à faire voir la lumière secrète d'une époque – son versant non pas solaire mais lunaire – il possède de ce fait un véritable potentiel explicatif : depuis le paysage kaléidoscopique que l'on parvient à éclairer à l'aide des « non canoniques », il semble possible de remettre en cause certaines hiérarchies établies et d'unifier le regard sur une époque. En ce sens, ce nouvel espace se présente comme un tissu à la fois beaucoup plus riche et beaucoup plus uni. Le dégagement d'une longue série de parcours parallèles autour d'un corpus figé d'écrivains invite à observer non plus les airs de famille habituels entre « grands auteurs » (les fameux jeux de filiation), mais entre « grands » et « petits », à l'intérieur d'un seul système : d'un point de vue diachronique, des rapprochements deviennent possibles entre les époques, car de nombreux espaces vides peuvent ainsi être comblés. D'un point de vue synchronique, de nouvelles passerelles, entre des expériences *a priori* très diverses, sont également ouvertes. Étoilement, mise en relation : ce jeu des airs de famille offre la possibilité de faire surgir des reliefs inattendus.

Une telle perspective amène à isoler une troisième valeur, liée à une appréhension du champ selon un point de vue non plus statique mais dynamique : observés de plus près, les « non canoniques » permettent de mieux saisir, à l'intérieur de l'espace littéraire, la cristallisation de la valeur autour de certaines figures. À travers

³⁶ Dans cette optique, cf. par exemple G. LEROY, J. BERTRAND-SABIANI, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1998.

³⁷ Professeur lui-même « de second ordre », cité par Luc Fraisse dans *Pour une esthétique de la littérature mineure*, cit., p. 86.

eux, l'espace de l'écriture peut être abordé comme un processus de constitution, auquel chacun participe³⁸. On peut avancer l'idée que *le « non canonique » offre une contribution silencieuse, mais néanmoins active, à la fondation du canon*. Le paradoxe n'est qu'apparent : l'auteur « non canonique » prend part au système des lettres, ne serait-ce que par la lecture, l'imitation, la proposition de solutions expressives diverses. Plus précisément, l'effort expressif des « oubliés » peut se déployer de deux façons : en alternative par rapport aux futurs « vainqueurs » (dans ce cas, l'insuccès et l'absence de postérité feront ressortir les choix gagnants des autres), ou en position d'émulation par rapport aux « grands » (dans ce cas, encore une fois, les moins bons résultats contribueront à mettre en valeur les « grands ») : d'une façon ou d'une autre, il faut reconnaître aux premiers une posture de recherche qui appartient pleinement au jeu des esthétiques d'une époque, et contribue à déterminer ses résultats.

Il semble impératif de prendre en compte cette fonction légitimante des « non canoniques ». Lorsque Valéry Larbaud évoque avec chaleur ces lettrés de tous les pays, membres d'une « aristocratie invisible, dispersée », à la fois nationale et internationale, capable de *faire vivre véritablement la littérature*, par la lecture et la discussion littéraire, il semble se référer à une foule d'auteurs-lecteurs-connaisseurs qui n'ont, en effet, pas leur place dans les histoires littéraires classiques³⁹. Quelques années plus tard, un passage des *Regards sur le monde actuel* évoquera, au passé, « ces amateurs inappréciables qui, s'ils ne créaient pas les œuvres mêmes, en créaient la véritable valeur ; c'étaient des juges passionnés, mais incorruptibles, pour lesquels ou contre lesquels il était beau de travailler. Ils savaient lire : vertu qui s'est perdue. Ils savaient entendre, et même écouter. Ils savaient voir. C'est dire que ce qu'ils tenaient à relire, à réentendre ou à revoir se constituait, par ce retour, en valeur solide. Le capital universel s'en accroissait⁴⁰ ». Le premier mérite des « non canoniques » est peut-être de participer à cette communauté de lettrés et de lecteurs qui, loin d'avoir un rôle passif, ont éclairé la valeur des œuvres de la modernité, en constituant leur autorité par l'émulation ou le refus. Grands lecteurs, il ne faut jamais oublier que les « non canoniques » sont les premiers instruments de légitimation et de consolidation des grands auteurs.

Mises à l'épreuve, travaux pratiques

Cette capacité de mise en perspective, propre aux œuvres « non canoniques », nécessite d'être sommairement illustrée. S'il est difficile de présenter dans un espace réduit l'analyse d'un cas isolé⁴¹, ou de se plonger dans l'étude d'un microcosme nécessitant une patiente mise en contexte, on peut proposer une liste de quatre champs de recherche, choisis aléatoirement dans le passé littéraire du xx^e siècle : ceux-ci offrent l'occasion d'illustrer l'interaction, au sein d'un même champ, entre « canoniques » et « non canoniques ». Ces paradigmes marginaux sont aussi, du point de vue critique, des territoires en friche.

³⁸ Rappelons avec Bourdieu que « ce qui "fait les réputations", ce n'est pas, comme le croient naïvement les Rastignac de province, telle ou telle personne "influente", telle ou telle institution, revue, hebdomadaire, académie, cénacle, marchand, éditeur, ce n'est même pas l'ensemble de ce que l'on appelle parfois "les personnalités du monde des arts et des lettres", c'est la champ de production comme système [...] où s'engendrent continuellement la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur ». L'autorité n'est rien sans la foi qui la rend possible et la reconnaît, même parmi les futurs exclus (P. BOURDIEU, « La production de la croyance », in *Actes de la recherche en sciences Sociales*, n° 13, p. 7).

³⁹ V. LARBAUD, *Ce vice impuni : la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard, 1936, p. 11.

⁴⁰ P. VALÉRY, *Regards sur le monde actuel*, in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. II, 1960, p. 1091.

⁴¹ Nous nous permettons néanmoins de renvoyer à un article publié dans *Fabula*, « Anachronisme et historicité d'une œuvre oubliée », qui traite du cas singulier d'Agostino John Sinadino (1876-1956).

Citons tout d'abord le champ de la « critique de droite » de l'entre-deux-guerres, analysé lors d'une récente journée d'étude⁴² : toute une frange de la critique d'avant-guerre (entre 1920 et 1945), extrêmement active à l'époque, s'est trouvée, pendant de longues années, systématiquement sous-estimée. Cette critique « liée aux engagements socialistes et "populaires", fascistes ou monarchistes de ses représentants⁴³ », fait intervenir, aux côtés de noms reconnus (Maurras, Drieu, Montherlant), une série d'auteurs oubliés, mais pourtant tout à fait dignes d'étude, comme le très académique (et académicien) Marcel Arland ou le plus sulfureux Lucien Rebatet ; à l'éclipse "punitiv" de certains noms – parfois liée à des parcours politiquement très tangents au moment du régime de Vichy – s'est ajoutée la dépréciation implicite du travail littéraire conçu comme collaboration dans les revues ou comme activité d'essayiste, et non comme réalisation d'un *grand œuvre*.

On peut évoquer, dans le même ordre d'idées, un colloque récent sur « l'idée de littérature dans les années 1950⁴⁴ ». En règle générale, cette période se lit presque exclusivement à la lumière de *Qu'est-ce que la littérature* (1947) et des thématiques sartriennes de l'engagement, qui s'intègrent très bien, à première vue, dans l'atmosphère de la reconstruction de l'après-guerre : il est aisé, en effet, de céder à la tentation de représenter une homogénéité parfaite entre littérature, politique et vie sociale. Au mieux, cette perspective est légèrement compliquée par l'analyse de *La littérature à l'estomac* (1949) et des travaux critiques de Blanchot. Mais le paysage littéraire de l'époque se révèle, à la lecture des actes du colloque, bien plus complexe. On en vient à se demander jusqu'à quel point cette complexité ne relève pas de l'impensé : beaucoup d'expériences relevant de l'« écriture romanesque de droite⁴⁵ » (dans le sillage de Mauriac) ou de la poétique pamphlétaire (à la Jules Monnerot⁴⁶) sont ainsi stratégiquement oubliées.

Mais on aurait tort de croire que le « noir du temps » ne fait disparaître que les expériences réactionnaires ou "droitières", évacuées par un regard qui serait trop "progressiste" : les replis de l'histoire masquent d'autres omissions, parfois encore plus étonnantes. L'une d'entre elles est signalée par un ouvrage au titre paradoxal, *Les oubliés des avant-gardes*⁴⁷ : le mérite de cet ouvrage collectif est de montrer que même la chronique des mouvements de rupture et des avant-gardes réalise une sélection drastique dans la substance de son récit. Alors même que les avant-gardes se présentent comme des mouvements collectifs fondés sur un principe d'égalité, sans *leader* déclaré, un auteur a tôt fait de passer du statut de « compagnon de route » à celui de « dissident » puis d'« adversaire ». Les purges sont ainsi sans pitié. Le cas du surréalisme – souvent réduit, dans les manuels scolaires, à une dizaine de noms organisés autour d'André Breton – est édifiant. Les récentes polémiques autour de Guy Debord, qui aurait volontairement « asphyxié » des créateurs de son entourage tels

⁴² « La critique de droite : une autre avant-garde ? », journée d'étude organisée le samedi 12 juin 2004 à l'Université Paris IV – Paris Sorbonne : interventions de Marie Gil, François-Xavier Hervouët, Pauline Bernon, Marielle Macé, Nadia Amara et François-Jean Authier. Les actes de cette journée ont été publiés dans *La revue d'histoire littéraire de la France* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, juillet-septembre 2005).

⁴³ Pour reprendre les termes qu'emploie Marie Gil dans la présentation de la journée d'étude.

⁴⁴ « L'idée de littérature dans les années 1950 », colloque organisé par l'équipe « Littératures françaises du xx^e siècle » sous la direction de Michel Murat. Interventions de Michel Murat, Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marie-Laure Basuyaux, Johan Faerber, Ganaëlle Lacroix. L'intégralité des interventions est disponible en ligne, sur la page www.fabula.org/colloques/sommaire46.php.

⁴⁵ Pour reprendre l'expression de Catherine Douzou et Paul Renard, qui posent dans leur ouvrage la question d'une ligne souterraine du « roman de droite » au xx^e siècle (cf. C. DOUZOU, P. RENARD [éd.], *Écritures romanesques de droite au xx^e siècle*, cit.).

⁴⁶ On trouvera une évocation instructive du parcours de Jules Monnerot dans le sixième chapitre de la seconde partie des *Antimodernes* d'Antoine Compagnon (*op. cit.*, p. 372-403). Cf. également, pour plus d'informations sur ce personnage singulier, J.-M. HEIMONET, *Jules Monnerot ou la démission critique, 1932-1990. Itinéraire d'un écrivain vers le fascisme*, Paris, Kimé, 1993.

⁴⁷ Cf. B. MEAZZI, J.-P. MADOU [éd.], *Les oubliés des avant-gardes*, cit.

qu'Ivan Chtcheglov⁴⁸, entrent dans la même perspective. De la difficulté de concevoir jusqu'au bout, dans le discours de l'histoire littéraire, une existence de groupe (les aspects les plus concrets du travail collectif, au sein des avant-gardes, sont généralement négligés). De la difficulté, également, d'intégrer totalement, dans le commentaire critique, le statut des créations collectives et des co-auteurs (notamment féminins, comme le remarque un chapitre de l'ouvrage marqué par les *gender studies*).

S'il se situe hors des frontières française, le quatrième exemple n'intéresse pas moins l'histoire littéraire nationale. Il concerne ce que l'on a appelé « la francophonie égyptienne » ou, plus exactement, l'« europhonie d'Alexandrie » : cet ensemble d'auteurs établis à Alexandrie entre 1900 et 1940, qui ont construit le mythe littéraire de la ville – un mythe qui, depuis, relève presque du cliché. Bien sûr, la « mémoire » d'Alexandrie est composée de grands noms, devenus de véritables monuments (Cavafis, Forster, Ungaretti, Durrell). Mais on a peut-être trop vite oublié cette nuée de figures fugitives, aux parcours fascinants mais totalement occultés, qui appartenaient à la communauté francophone : citons au moins le poète bilingue Agostino J. Sinadino, l'écrivain Raoul Wilkinson, l'essayiste arménien Grégoire Sarkissian, l'intellectuel suisse Elian J. Finbert, la poétesse Valentine de Saint-Point. Au centre de cette galerie de portraits, souvent hauts en couleurs (Valentine de Saint-Point a par exemple rédigé en 1912 un étonnant « manifeste de la femme futuriste », avant de se convertir à l'Islam⁴⁹), il faudrait évoquer les mystérieux frères Thuile, ingénieurs de profession, mais écrivains reconnus et lecteurs passionnés : propriétaires d'une demeure aux confins du désert, abonnés au *Mercur* et à la *N.R.F.*, ils avaient l'une des bibliothèques les plus fournies d'Égypte. C'est dans cette vaste demeure (aujourd'hui totalement délabrée) que venait se réunir l'aristocratie littéraire de la ville. Le nom de ces figures n'a guère subsisté⁵⁰, alors qu'ils offrent une clef de lecture essentielle pour cet espace : en contact avec bien des éditeurs parisiens, Henri et Jean-Léon Thuile ont été les premiers à lire et à encourager ceux qui deviendront les grands auteurs d'Alexandrie (en premier lieu Ungaretti). En valorisant les œuvres de leurs contemporains, ils ont participé à leur consécration, et les ont constitués en modèles indépassables. Bien sûr, on ne saurait nier la part de provincialisme de cette patrie culturelle si éloignée des débats parisiens : mais ce qu'il faut observer, c'est justement *cette curieuse union entre une situation provinciale et une culture de pointe*.

Ce que montre ce dernier exemple, c'est la sous-estimation de groupes entiers d'auteurs parmi lesquels n'a jamais été isolée une figure dominante et représentative. Pourtant, en effaçant ces expériences, l'histoire littéraire oublie qu'elles ont participé au même titre que les autres à la constitution du champ littéraire de leur époque, qu'elles partagent même une sorte de co-responsabilité avec les auteurs « canoniques ». Cette observation peut trouver un écho dans une remarque de Bertrand Marchal sur un autre groupe d'auteurs, ceux du premier symbolisme. Selon Marchal, la production des symbolistes français « de stricte observance » est finalement très limitée, et quasiment illisible : qui a véritablement lu, de nos jours, les poèmes de Péladan, de Viélé-Griffin et de Francis Jammes ? Malgré l'influence qu'ils ont eue de leur vivant sur la contemporanéité, ces auteurs sont bien des oubliés de l'histoire littéraire. Mais leur valeur n'en reste pas moins inestimable, car « si le symbolisme *stricto sensu* n'a pas de grand nom à alléguer, s'il n'a pas produit d'œuvre considérable, à la hauteur de

⁴⁸ À propos d'Ivan Chtcheglov (1933-1998), cf. J.-M. APOSTOLIDES, B. DONNE, *Ivan Chtcheglov. Profil perdu*, Paris, Allia, 2006, et I. CHTCHEGLOV, *Écrits retrouvés*, Paris, Allia, coll. « Petite collection », 2006. La publication de ces deux ouvrages a donné lieu à des querelles vigoureuses parmi les intellectuels qui se réclament de l'héritage de Guy Debord.

⁴⁹ Ce texte vient d'être réédité dans la collection Mille et une nuits : cf. V. DE SAINT-POINT, *Manifeste de la femme futuriste*, édition établie et présentée par Jean-Paul Morel, Paris, Mille et une nuits, 2005.

⁵⁰ Signalons le seul essai qui, à notre connaissance, fait revivre cette communauté de lettrés, en reproduisant une part de sa correspondance : F. LIVI, *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici « egiziani »*, Napoli, E.S.I., 1988 (l'ouvrage, rédigé en italien, contient, outre une introduction très documentée, un bon nombre de lettres en français).

celles d'un Baudelaire, d'un Rimbaud ou d'un Mallarmé, c'est peut-être que son œuvre unique, c'est précisément Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé ». La formulation de Bertrand Marchal est déroutante, mais la justification irréfutable : « non pas que ces auteurs soient réductibles au symbolisme, mais parce que celui-ci fut d'abord [...] un phénomène de cristallisation intellectuelle, [...] une conscience nouvelle de la poésie et de son langage », c'est-à-dire une nouvelle façon de lire et de comprendre des auteurs environnants⁵¹. Cette définition du "moment symboliste" comme construction d'un espace de réception – plus que comme véritable révolution créatrice – semble tout à fait convaincante. Elle explique pourquoi *des "mineurs" (lorsqu'ils sont considérés singulièrement) peuvent devenir (une fois considérés dans leur ensemble) un groupe majeur, dans l'histoire littéraire, en tant qu'instrument de légitimation*. Si l'histoire littéraire a retenu cette valeur pour les symbolistes, elle l'a oublié pour beaucoup d'autres.

On le voit, la considération oblique des « non canoniques » pourrait peut-être fournir de nouveaux instruments d'analyse et de compréhension aux historiens de la littérature. Il s'agit moins d'aspirer, par là, à la « possession intégrale du passé » que Walter Benjamin appelait de ses vœux, que de comprendre, en définitive, ce que Margaret Cohen appelle le « désordre du siècle⁵² ». On parviendra peut-être, par ce biais, à répondre à une question posée en 1912 par Blaise Cendrars, c'est-à-dire à saisir dans quelle mesure « une littérature vit des œuvres qui ne sont pas lues ; un lettré, des projets qu'il n'a pas réalisés⁵³ ».

⁵¹ B. MARCHAL, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. XII.

⁵² Cf. M. COHEN, « Une reconstruction du champ littéraire : faire œuvre du "désordre du siècle" », cit.

⁵³ Cette phrase se trouve dans un article sans titre, publié dans la revue *Les Hommes nouveaux* (*Les Hommes nouveaux. Revue libre franco-allemande*, Paris, n° 1, 1912, p. 16).