

## PRODUCTION DE L'INTÉRÊT ROMANESQUE

### to the book

#### UN AVANT-PROPOS DE CIRCONSTANCE

Un ouvrage fait toujours symptôme : soit il paraît trop tôt et son caractère paraît difficile, sinon obscur, soit il paraît trop tard, et sa compréhension pâtit des évidences que chacun voit réunies devant soi. Mais certains livres font plus symptôme que d'autres : ils sont venus, certes, à leur heure, mais leur objet particulier ou le style que l'auteur a voulu leur donner les rendent en quelque sorte rétifs. « Production de l'intérêt romanesque » est de ceux-là – du moins, je le crois –, et singulièrement le volume « technique », « complémentaire », qui accompagnait en son temps – sous couverture noire – la parution de la partie centrale analytique du livre – sous jaquette rose – chez Mouton à La Haye.

Car on peut dire qu'à sa sortie, lorsque « Production de l'intérêt romanesque » (P. I. R.) a paru, il y a quarante-sept ans – un bel âge –, il venait à n'en pas douter à point : les recherches en littérature populaire et de grande consommation – indépendamment de certaines compilations historiques (sens étroit) –, balbutiantes encore manifestaient pourtant l'urgence d'un besoin profond, les travaux de sociologie prenaient certes encore trop exclusivement en compte la seule dimension factuelle ou quantitative des événements « populaires » ou « littéraires », mais leur teneur fictionnelle, « mythique » ou médiatique tendait à rentrer sous le colimateur, tandis que, par ailleurs, l'instrument structuraliste, récemment affûté, proposait d'intéressantes perspectives pour la saisie des grands ensembles, d'un côté, tandis que, de l'autre, un marxisme tempéré, débarrassé des partis pris totalitaires, alimentait désormais une volonté critique à visage découvert : il n'était plus question d'élaborer un savoir « universitaire » indemne de tout jugement de fond et de toute appréciation politique. Puisque de toute façon celui-ci et celle-ci se donnent libre cours au cœur de toutes les disciplines.

Voilà donc indiqués, d'entrée, les trois symptômes de l'ouvrage dont on introduit ici brièvement à la publication – partielle – en ligne : P. I. R. a cherché à saisir dans son ensemble, sans discrimination – « populaire », « grand public », « à public restreint » ou « haut de gamme » – l'activité littéraire d'une époque – ce sera 1870-1880, dix ans de production narrative – ; P. I. R. a voulu privilégier l'analyse de l'écriture romanesque elle-même – le « texte » –, quelle que soit sa « valeur » ou sa « légitimité » supposées, par rapport au contenu apparent de l'intrigue, en mettant en avant les stratégies narratives qui en font l'« intérêt » ; P. I. R. a entendu proposer une approche généalogique du roman, en mettant au jour le matériau « créancier » latent – autrement dit, les croyances générales admissibles sur lesquelles ses énoncés – qu'ils le veuillent ou non – reposent.

« Production de l'intérêt romanesque » avait donc ses particularités. Certaines valent la peine d'être relevées, d'entrée de jeu, parce qu'il me semble qu'elles ne cessent d'être d'actualité, et aussi parce que les ambitions, évidemment démesurées, de cet

ouvrage sont encore aujourd'hui porteuses de leçons.

Je ne résiste pas à la tentation de donner ici – par commodité et pour bien faire entendre ce que je veux dire - ces « leçons » sous la forme d'une profession de foi – on en excusera le ton comminatoire - : le phénomène littéraire (ou romanesque) est un phénomène global, impossible d'en saisir la nature et le statut sans prendre en considération les mécanismes éditoriaux (de la presse et du livre) et les impératifs qui commandent le commerce de la chose écrite en général. C'est à la réunion d'une bonne partie de tels matériaux qu'est dévolu l'ouvrage qu'on va lire. C'est donc, dans mon intention, un ouvrage de pratique sociologique bien entendue que j'ai voulu écrire. J'ai voulu, en effet, réunir dans un volume à part le plus grand nombre de faits éditoriaux, journalistiques, critiques et autres, susceptibles d'expliquer les choix formels et les « croyances » dont se nourrissent les auteurs des ouvrages qui se trouvent, eux, analysés dans la partie principale – en rose - qu'il flanque.

L'histoire de la littérature accompagne l'histoire du livre, ou plus précisément, de la forme imprimée (et visuelle) que celle-ci est susceptible de prendre : les savantes compilations factuelles et les « tableaux » qu'on trouvera ici réunis en apportent la preuve, encore artisanale, mais déjà hautement parlante.

Par ailleurs, la démonstration est faite, tout l'éventail de la production romanesque d'une période étant tenu en mains, non seulement que le champ littéraire ne se réduit pas à l'infime frange qui trouve grâce aux yeux de la postérité – ce qui va décidément de soi – ou à laquelle la reconnaissance publique a donné – « de son temps » – un semblant de légitimité – ce qui n'est pas moins évident - , mais qu'il comprend, ce champ, non pas un (celui de la légitimité), non pas deux (celui de la légitimité et celui qui ne l'atteint pas – le « populaire » - ), mais trois, voire quatre circuits différenciés (« haut de gamme », « à public restreint », « grand public », « populaire ») pour lesquelles valent des règles spécifiques de production et de consommation. De sorte donc que nous n'avons pas affaire au face à face classique entre « littérature » et ce qui ne le serait pas, « paralittérature » ou « Trivialliteratur », comme disent nos voisins allemands, paix soit rendue à ces concepts déplacés et trompeurs ! , mais à une « distinction » de différents calibres. Car la culture est nombre et elle est flux. Et là où il y a circuit règne la circulation. Nous sommes confrontés à une profusion littéraire multiple – à un intertexte multiface - , ce qui a été imaginé « en haut » suit sa partie « en bas », ce qui provient d' « en bas » vit d'autres vies « en haut », ainsi que nous l'éprouvons sans le bien voir. Eh bien, c'est de ce non vu de la circulation pandémique des effets littéraires qu'il s'agit. Le « populaire » n'est qu'une des cartes de la donne ; le jeu implique qu'à tout bout de champ les cartes soient rebattues. D'où il ressort donc que la littérature populaire (« les littératures populaires » plutôt) doit être confrontée à chacun des usages que les « autres » littératures connaissent, et réciproquement – sauf à en faire un monstre à part ou un objet inassimilable à ranger dans un musée comme un objet de collection. Sauf à faire de son « pendant » une littérature de luxe sans pertinence réelle.

Chercher à penser la totalité textuelle d'une époque, autrement dit, son imaginaire, – même s'il a bien fallu pour des raisons pratiques limiter l'extension de l'analyse au seul genre romanesque (et même aux seuls romans inédits publiés en volume) – exigeait qu'on secoue le carcan du face à face monographique : certes, un texte donné est unique et les spécificités qui sont les siennes, grandes ou petites, sont

indéniables, mais celles-ci reposent toutes, qu'il les accepte ou qu'il les nie – sur les canons de la lecture du moment. Cela signifie aussi que des balises paratextuelles – comme la couverture -, des renforts intertextuelles – comme le genre et les sous-genre sont susceptibles d'en donner -, des appuis illustratifs – comme la mise en scène visuelle des scènes-clefs du récit -, appelés à la rescousse pour faciliter la « prise d'intérêt », doivent tous rentrer dans le champ de l'observation. C'est le chemin presque interminable qu'on s'est efforcé de frayer ici.

On peut être fasciné par l'impression d'innovation que donne un récit donné, on peut être séduit aussi par la compulsion dont il fait montre, par le déjà-vu de scènes dont la force résulte justement de ce qu'on les a déjà vécues, par l'insistance des thèmes, par la répétition des motifs – par l'obsessionnalité de l'écriture. Gautier pointait la ficelle dans ce mécanisme, mais il aurait pu tout aussi bien pointer la vertu cardinal du rabâchage, qui est de faire jouir le lecteur de ce qu'il connaît. Face à une telle donne, originalité ou banalité d'une oeuvre ne sont que des épiphénomènes : ce qui compte est redite, un clou ne rentre bien dans la planche qu'en frappant dessus plusieurs fois.

A cet égard, convenons que l'arbre cache la forêt, ainsi que l'indique le dessin de Folon qui sert d'exergue au livre que nous présentons : le roman que nous lisons dissimule sous ses feuilles l'alphabet des croyances grâce auxquelles il dévide l'intrigue, et, pour commencer, grâce auxquelles il donne chair aux personnages dans la peau desquelles il est alors loisible de se glisser. Nous ne voyons pas ce que nous éprouvons. Nous éprouvons ce que nous répugnons savoir. Nous désirons par ignorance.

Mais il y a encore une autre leçon à tirer du dessin de Folon : un homme, debout sur la rive d'un fleuve, penché dessus son flot comme en s'y mirant, s'aperçoit lui-même transféré sur l'autre rive par la vertu de son propre regard. Il a franchi. Il a joui. La seule considération de l'histoire – cette eau courante devant lui – le transporte là où il ne paraît pas être. Le roman crée cette illusion du transfert ; un sujet se tient là où il est réputé ne pas être ; il vit ce hors-lieu de la fiction, mais la fiction imprime en lui, ce faisant, les certitudes qu'il fait siennes. L'infini jeu de miroirs du récit projette le lecteur dans un imaginaire qui n'est que le double trop évident de ce que le réel lui donne à vivre.

J'ai voulu briser un leurre, moins dénoncer le roman d'une certaine société – celle qui s'établit sur les ruines de la Commune et va installer la Troisième République -, ce qui d'ailleurs serait faire preuve d'une bien grande légèreté, qu'en faire saisir – à tous les étages - les mécanismes profonds de substitution : ce que vous voyez, vous ne le vivez pas ; par contre, ce que vous ne vivez pas vous est remis ici comme votre part propre, en tant que désir. Ainsi que l'éprouve le personnage du bord de l'eau : il est toujours satisfaisant pour lui de retomber sur ses pieds « de l'autre côté », « là-bas » - mais hors-jeu. Et quel que soit l'ouvrage que vous tenez en mains, à quelque niveau de littérature qu'il agisse, c'est bien votre histoire qu'il raconte et vous aussi qu'il alimente des contenus de bon aloi les plus convoités.

Il y a donc quelque paradoxe à vouloir dénoncer, ainsi que le faisait Jean Baudrillard à l'époque – même si l'on conçoit quelle cible il vise -, la fausse bonne idée du transfert symbolique que je viens d'indiquer : « Un spectre hante l'imaginaire révolutionnaire : c'est le phantasme de production. Il alimente partout un romantisme effréné de la productivité. La pensée critique du *mode* de production ne

touche pas au *principe* de la production. Tous les concepts qui s'y articulent ne décrivent que la généalogie, dialectique et historique, des *contenus* de production, et laissent intacte la production comme *forme*. C'est cette forme même qui ressurgit idéalisée derrière la critique du mode de production capitaliste [...] Leitmotiv du système, leitmotiv de sa contestation radicale, un tel consensus sur les termes est suspect »<sup>1</sup>. La « production de l'intérêt romanesque » existe ; elle commande l'exercice du roman et son ingestion au moment de la lecture, certainement au niveau des contenus créanciers, « universels », qu'elle façonne, et certainement aussi à celui des leurres narratifs qui assurent la portée symbolique de ceux-ci : ce que vous lisez, vous le vivez, même s'il ne vous est pas réellement acquis – pourvu que vous lui trouviez de l'agrément, en raison de l'adhésion ouverte ou rentrée que vous manifestez pour les éléments qui le fondent.

C'est un fait, le déni caractérise l'objet dont nous parlons. Ou bien la forme « populaire » donnée au sens en camoufle la valeur, ou bien son prestige « littéraire » fait barrage à la compréhension qu'il commande. Comme si le statut stéréotype des phrases et des situations, ou alors leur « distinction », suffisait à en faire évanouir la portée symbolique. Or, la réalité est têtue et nos conceptions adhèrent si bien aux récits que nous lisons que voici plombée par avance la signification qu'ils engendrent quoique nous en ayons.

Quand un écrivain à succès proclame, avec un certain orgueil pourtant : « Je ne suis pas un auteur littéraire, je suis un auteur populaire »<sup>2</sup>, quand un bon observateur de la chose des lettres affirme, avec un peu de provocation certes, que le « grand » écrivain fait tout ce qu'il peut pour accéder au statut qu'il ambitionne, sans en avoir l'air et surtout en prenant soin de se démarquer des confrères coupables d'oeuvrer dans le tout-venant<sup>3</sup>, quand l'historien de la littérature oppose, dans chacun des strates qu'il croit reconnaître à la production, des « sphères de légitimité » différentes et concède à chacune un statut véritablement distinct<sup>4</sup>, les uns et les autres ont tous en tête la particularité motrice des catégories qu'ils privilégient *au vu des autres*. Or, texte à texte, les similitudes parlent, qu'on se situe en bas ou en haut de l'échelle, et les connivences sont légion tout autant que les différences. Léon Bloy avait raison d'écrire : « Tous les héros du roman-feuilleton sont habitués à voir la mort en face. Faut-il croire qu'aucun d'eux ne l'a jamais vue de profil ? C'est peut-être plus effrayant »<sup>5</sup>, et Yves Bonnefoy n'a pas tort d'affirmer – sans candeur - : « ...Je crois que *La Vénus noire* est l'oeuvre de Mallarmé »<sup>6</sup>.

Collusion, complicité, partage : il faut parler du coeur des langues ouvert à tout instant selon ce que nous lisons. Tout ce qui est livre ressurgit des sources premières, tout ce qui est écriture relance le flux élémentaire, tout repose sur sa base, tout remonte à la lumière présente pour se dire. Gaston Leroux, définitif ici comme ailleurs : « La littérature populaire est capable de nous enseigner l'autre côté de la pensée, de la morale, de la vie »<sup>7</sup>. Si elle le peut, cette littérature – à l'instar de l'autre qu'elle n'est pas - c'est que la « pensée » *unique* ne se dissocie pas, et qu'*unique aussi* est la production qui est sienne.

Charles Grivel

Crest, 1er novembre 2010.

---

## NOTES

- 1  "Le Miroir de la production", *Utopie 5* (mai 1972), repris dans Jean Baudrillard , *Le Ludique et le policier*, Sens et Tonka , 2001, p. 107-108.
- 2  Tatiana de Rosnay . Propos recueillis dans *Le Monde*, vendredi 13 août 2010, p. III.
- 3  Pierre Jourde , *La Littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules , 2002, p. 14.
- 4  Jean-Pierre Bertrand et Jacques Dubois , "Le Mauvais genre. Une introduction aux paralittératures", dans *Voir*, n°11 (décembre 1995), p. 5.
- 5  "Exégèse des lieux communs. (Nouvelle série)", dans *Œuvres de Léon Bloy VIII*. Edition établie par Jacques Petit , Mercure de France , 1983, p. 298.
- 6  Propos inédit . *La Vénus noire* (1877), « voyage dans l'Afrique centrale », « grand roman d'aventures africaines », d' Adolphe Belot , troisième volet de *La Sultane parisienne*, sommet du roman-feuilleton de la troisième génération, plusieurs fois porté au théâtre, figure en bonne place dans le corpus de *Production de l'intérêt romanesque*. Descriptif ici-même sous le n°121c, p.347.
- 7  *La Poupée sanglante. La Machine à assassiner*, Losfeld, 1970, p. 13 ( Gaston Leroux a prêté la parole à Ado Kyrou , présentateur du livre).