



Elfe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

8 | 2019

Extension du domaine de la littérature

« Consentante », « concertante » et déconcertante » : les critères stylistiques de la valeur littéraire dans la production romanesque contemporaine

Stéphane Chaudier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1080>

DOI : 10.4000/elfe.1080

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Stéphane Chaudier, « « Consentante », « concertante » et déconcertante » : les critères stylistiques de la valeur littéraire dans la production romanesque contemporaine », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1080> ; DOI : 10.4000/elfe.1080

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.



La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

« Consentante », « concertante » et déconcertante » : les critères stylistiques de la valeur littéraire dans la production romanesque contemporaine

Stéphane Chaudier

- 1 Il est impossible d'ouvrir une réflexion sur que pourrait ou devrait être aujourd'hui l'extension du domaine des lettres sans préciser d'emblée la direction dans laquelle il conviendrait de pratiquer une telle extension. C'est pourquoi notre proposition prétend se placer dans le sillage des propos tenus par Pierre Macherey à la fin de sa préface, datée de juin 2012, pour la réédition d'un ouvrage devenu un quasi classique dans ce genre étroit mais stimulant de l'essai critique consacré à l'articulation toujours problématique de la littérature et de la philosophie :
- 2 L'idéal serait de parvenir à couvrir tout ce champ ¹celui de la production littéraire², en respectant la diversité de ses composantes et de proposer des exercices de philosophie littéraire concernant aussi bien Tolstoï que Simenon, Françoise Sagan que Gide, Jules Verne ou H.-G. Wells que Joyce ou Virginia Woolf, Manchette que Sartre, etc. ³...⁴¹.
- 3 Il y aurait toute une petite étude sémio-stylistique à faire sur la répartition structurale des prénoms (entiers ou réduits à un jeu de majuscules) et l'absence de prénom dans cette liste d'auteurs : d'un côté les majeurs, dont le nom seul suffit à énoncer le prestige (Tolstoï, Gide, Joyce, Sartre, la seule exception à ce régime étant évidemment constituée par l'écrivaine anglaise – mais nul n'est parfait – nommée Virginia Woolf) ; de l'autre, la série des mineurs, morphologiquement plus hétéroclite : Simenon ou Manchette y côtoient Jules Verne ou Françoise Sagan et H.-G. Wells. Cette remarque malicieuse, narquoisement superficielle, indique néanmoins l'orientation que prendra cette étude. Pourquoi Pierre Macherey s'arrête-t-il en si bon chemin ? « L'exercice de

philosophie littéraire » (c'est-à-dire la forme la plus « noble » et la plus « légitime », herméneutiquement parlant, du commentaire littéraire) peut-il à bon droit englober dans ses filets spéculatifs les œuvres indignes, forcément indignes de Musso ou Gavalda, de tous ces *page-turners* aux succès éhontés ? Nous voudrions plaider pour un *oui* raisonnablement conditionnel : nous voudrions donc préciser au nom de quel usage, en vue de quels gains nous souhaiterions étendre à ce type d'ouvrages littérairement non légitimes l'étude de la littérature contemporaine. Nous voudrions donc poser la question de la valeur littéraire dans le cadre circonscrit de ce qu'il est convenu de nommer l'extrême (c'est-à-dire l'immédiatement) contemporain².

- 4 Position du problème
- 5 Rapportés à la question de la valeur littéraire, trois cantons se partagent le vaste domaine des lettres. Le premier est constitué par les œuvres patrimoniales ; à leur propos, la question de la valeur ne se pose pas ou plus. Si je n'aime pas Corneille, Stendhal ou Proust, c'est évidemment moi qui ai tort et non eux ; car nul ne peut pas avoir raison contre le consensus. Les bons étudiants et les professeurs de littérature le savent : il n'est pas d'ennui, pas de dégoût ou de réticences qu'une analyse littéraire bien conduite ne parvienne à vaincre. Presque toujours, le lecteur récalcitrant finit par rentrer dans le rang et par reconnaître la valeur, et ce faisant l'intérêt, des chefs-d'œuvre consacrés. Le canon littéraire est remarquablement stable ; certes, comme toute chose, il varie, mais peu ; ce n'est donc pas de ce côté qu'il faut chercher si l'on veut à tout prix étendre le domaine des lettres. Le deuxième canton est plus réduit : il circonscrit les œuvres littéraires dites à tort ou à raison *mineures* ; elles servent à contextualiser les grands textes. À leur sujet, la question de la valeur ne se pose pas non plus. Leur intérêt documentaire suffit à leur assurer une survie dans la mémoire des doctes. Que ces œuvres mineures aient une valeur qui excède leur intérêt historique, et voilà qu'elles apparaîtront comme de bons candidats pour rejoindre à leur tour le panthéon. Ces fluctuations du goût affectant le canon constituent à n'en pas douter un objet d'étude intéressant pour l'histoire littéraire. C'est donc à propos des œuvres contemporaines que se pose le problème épineux de la valeur ; car il faut bien que certaines d'entre elles aient de la valeur pour qu'on les étudie à l'université, en excluant les autres. Or le temps n'a pas encore fait son œuvre de tri entre le bon, qui échappe aux modes, et le médiocre, qui plaît pour de mauvaises raisons. L'argument historique ne peut guère être invoqué : au nom de quoi décider que telle œuvre contemporaine est plus représentative de son époque qu'une autre, qu'elle contribue mieux que ses rivales à l'intelligence du monde contemporain³ ?
- 6 C'est un fait qu'on ne peut pas étendre l'étude du domaine des lettres à toute la production contemporaine⁴. C'est aussi un fait que l'analyse des textes contemporains a acquis droit de cité dans presque toutes les universités françaises. Notre génération et la précédente furent les témoins et les acteurs de cette spectaculaire extension du domaine des lettres. Mais il n'en reste pas moins que la question de la valeur littéraire continue de peser comme une épée de Damoclès sur la tête des contemporanéistes. Dominique Viart, l'un des chefs de file incontestés et légitimes des vingt-et-uniémistes, s'est avisé du problème ; il a cru pouvoir le résoudre en opposant la littérature « consentante » (celle qui consent à la mode dans ce qu'elle a de plus éphémère), la littérature « concertante » (qui concerte avec la tradition sans songer à la renouveler) et la littérature « déconcertante », à la fois innovante du point de vue formel (ce qui la distingue de la littérature concertante) et exigeante quant au contenu (ce qui la

différencie de la littérature consentante⁵). Une typologie ainsi s'esquisse : la littérature consentante cherche le succès par des moyens peu honorables ; la littérature concertante le cherche sans trop le dire et use de moyens honorables ; la littérature déconcertante le méprise et obtient auprès des doctes la reconnaissance symbolique qu'il sied. Si le succès advient (Duras, Echenoz), c'est une divine surprise ; mais ce n'est jamais le but avoué de « l'entreprise » littéraire.

- 7 Cet effort de mise en ordre du champ littéraire est certes remarquablement clair ; il est avantageux de s'y référer et de le consolider ; mais en l'état, il ne convient pas, et cela pour deux raisons simples : la première est qu'il pose une hiérarchie des poétiques sans l'explicitier ni la fonder. La seconde est qu'il repose sur tout entier sur la reconduction tacite de la *doxa* esthétique moderniste ou avant-gardiste. Comme le montre le préfixe *dé-* qui oppose les adjectifs *concertant* et *déconcertant* en ignorant le troisième terme, le *consentant*, la poétique déconcertante, identifiée à la valeur littéraire et à ce titre enseignable à l'université, est une poétique de la négativité conçue comme une manifestation de l'intellectualité. Est en effet *déconcertante* l'œuvre qui, au niveau du style et de la forme, présente des obscurités ou des étrangetés qu'on ne peut expliquer qu'au terme d'une enquête savante sur le texte ; qui, appréhendée selon la vieille question du sens ou du contenu (pour ne pas parler de message), déroute en empêchant le lecteur de reconnaître les intentions ou l'*ethos* du scripteur ; qui au niveau du référent embarrasse en bloquant l'accès à des représentations partagées du monde. Une œuvre déconcerte, dépayse ou défamiliarise quand elle remet en cause la relation ou le pacte avec le lecteur ; celui-ci ne parvient plus à comprendre à quoi exactement il a affaire : à un texte ou à un ovni littéraire ? À un chef-d'œuvre encore méconnu ou à une supercherie d'une indigeste complication ? L'œuvre déconcerte quand personne, sauf l'élite des connaisseurs, n'y comprend goutte et que tous craignent de se tromper.
- 8 Il n'est pas douteux que les œuvres déconcertantes existent ; et il n'est pas douteux non plus qu'elles ont parfois de la valeur et de l'intérêt. Mais il n'y a pas de raison *a priori* qu'elles soient l'objet exclusif de l'attention des universitaires contemporanéistes ; c'est en cela qu'il convient d'étendre ou de redéfinir le domaine d'étude des lettres contemporaines en posant sur nouveaux frais la question de la valeur, sans l'identifier par préjugé moderniste à la littérature déconcertante⁶. C'est pourquoi notre démarche sera double : dans un premier temps, nous essaierons de montrer qu'il est possible de donner un contenu raisonnable donc discutabile et amendable à la notion contestée de valeur littéraire ; car sans normes explicites, il n'est pas d'extension possible du domaine des études de lettres. Pour faire fonctionner la typologie de Dominique Viart, il convient en effet de la fonder en raison. Nous voudrions disposer d'une critériologie déterminant ce qu'est la valeur littéraire. L'adversaire à convaincre ou désarmer est ici le sceptique relativiste. Dans un second temps, trois exemples seront mobilisés pour plaider en faveur d'une poétique renouvelée. Soient trois romans correspondant aux trois catégories de Dominique Viart : le roman de Guillaume Musso, *La Fille de Brooklyn* (XO éditions, 2016) appartient à la littérature consentante ; nous verrons au nom de quoi opérer un tel classement qui vaut jugement de valeur. *La Vérité sur l'affaire Harry Québert* de Joël Dicker (De Fallois, L'Âge d'homme, 2012) relève quant à lui de la littérature concertante : il a reçu le Grand Prix de l'Académie française ainsi que le prix Goncourt des lycéens. *Envoyée spéciale* d'Echenoz (Minuit, 2016) est à ranger sans conteste du côté de la littérature déconcertante. Ces trois textes romanesques sont comparables car ils jouent tous les trois sur le suspense, en proposant des intrigues

policières (*La Fille de Brooklyn* et *La Vérité sur l'affaire Harry Québert*) ou un récit d'espionnage (*Envoyée spéciale*). À propos de ces trois textes, nous montrerons que les jugements de valeur (déterminant ce qui mérite ou non d'être présenté aux étudiant-es de lettres) sont d'autant mieux argumentés qu'ils prennent en compte les acquis d'une poétique contrastive qui balaie l'ensemble de la production littéraire. Cette méthode réserve quelques bonnes surprises. Elle montre que l'extension du domaine des études littéraires apporte une véritable plus-value à la connaissance et à l'évaluation des textes contemporains, avant que la postérité ne tranche définitivement la question de leur valeur.

La valeur littéraire : tentative d'approche

- 9 À la fin de son septième et dernier chapitre consacré à la valeur littéraire, Antoine Compagnon, dans *Le Démon de la théorie*, conclut ainsi sa réflexion : « La valeur littéraire ne peut pas être fondée théoriquement : c'est une limite de la théorie, non de la littérature⁷. » Avouons que le problème n'est pas de fonder la valeur littéraire *théoriquement*, mais *rationnellement*, ou si l'on préfère éviter les grands mots, de la fonder *de manière raisonnable*, afin de proposer aux étudiants un enseignement cohérent. Comme ne cesse de le démontrer Antoine Compagnon, identifier raison et théorie n'est, de fait, pas très raisonnable et la conclusion de son ouvrage enfonce le clou : « nous sommes condamnés à la perplexité⁸ » ; « La perplexité est la seule morale littéraire⁹. » Ce jugement est curieusement dogmatique ; aussi est-il sans doute moins convaincant que le reste de l'ouvrage ; car les caractères qui aiment la perplexité trouveront dans la littérature de quoi alimenter leur perplexité ; et ceux qui veulent des certitudes y dénicheront des certitudes. De ce point de vue, la littérature est un peu comme une auberge espagnole : chaque lecteur (et chaque critique) y trouve ce qu'il a apporté. On peut demander à la littérature de conforter les valeurs de la République et la chérir comme l'un des soutiens les plus efficaces de l'idéal démocratique ; mais on peut aussi voir en elle (pour s'en réjouir ou le déplorer) un outil de sélection impitoyablement aristocratique, départageant les esprits prétendument subtils ou cultivés et tous les autres¹⁰. Tous ces débats sont intéressants ; mais ils ne font guère progresser la connaissance du domaine des lettres. De manière très empirique, en abordant cet objet d'étude nouveau pour moi qu'était la chanson française contemporaine, je me suis posé la question de la valeur des différentes œuvres que je voulais étudier du point de vue stylistique¹¹. Il a donc fallu mettre au point quelques critères simples pour distinguer dans le vaste corpus contemporain les chansons les plus intéressantes du point de vue de l'analyse littéraire, sans retomber dans la stérile opposition des *chansons à texte* (qui, dans les années 60, reproduisaient ou s'approprièrent des procédés poétiques reconnaissables par l'auditeur cultivé) et des chansons qu'on aurait pu qualifier de *sans texte*, tant le texte était perçu comme indigent¹².
- 10 Cette critériologie présente d'abord un ensemble de questions à poser ou de tests à faire subir aux textes et qui concernent leur forme. Sera déclaré intéressant, doté de valeur, le texte chansonnier où se donne à lire, par l'humour ou l'ironie, la mise à distance (même intermittente ou sélective) des clichés ; où apparaît le souci manifeste de créer des ambiguïtés qui font droit à la complexité des énoncés (même si ces ambiguïtés ne rendent pas nécessairement le texte obscur et ne gênent pas une

compréhension littérale) ; où la composition (l'ordre et la variété des séquences, la motivation des répétitions) semble appeler et mériter l'effort d'une interprétation (critères 1 à 3). La seconde série de critères concerne le contenu : l'auteur de la chanson a-t-il, oui ou non, fait la preuve qu'il ou elle avait l'art de surprendre l'auditeur ou le lecteur par le choix du thème ou par sa manière de le traiter ? Sait-il donner de l'intensité aux expériences rapportées sans recourir aux hyperboles, aux procédés éculés du pathos ? Parvient-il ou non à dissimuler ses intentions, à en retarder l'explicitation, à rendre problématique son *ethos* ? (critères 4 à 6). La valeur littéraire d'un texte tient à la présence de quelques-uns de ces six critères et à leur combinaison¹³ ; au moyen de citations commentées, on peut argumenter quant à leur existence et espérer ainsi convaincre le lecteur de bonne foi¹⁴. Ces six critères définissent une poétique de l'intellectualité ouverte. Nul n'est besoin en effet que la forme ou le fond soient *déconcertants* (ardus à comprendre) pour être problématiques ; car s'adresser à l'intelligence du public n'est pas s'adresser à son intellectualité. La première est en droit universelle ; la seconde requiert une culture spécifique et met en œuvre une volonté de distinction.

- 11 Résumons l'acquis. La chanson se rapproche du roman contemporain en ce qu'elle est un genre dont l'étude à l'université ne va pas encore tout à fait de soi et rencontre des résistances ou des objections parfois légitimes, portant précisément sur la question de leur valeur. La critériologie proposée ne s'écarte guère de la triade « unité, complexité, intensité » : unité perceptible mais ouverte d'une œuvre dont le principe de cohérence est sujet à interprétation diverses ; complexité du discours et des représentations (se refusant aux facilités du cliché ou des procédés éprouvés) impliquant la « valorisation » de tout énoncé, de toute « image » qui se propose sous la forme d'une énigme, d'un problème, pour l'intellect ; intensité émotionnelle corrélée à l'esthétique baudelairienne du choc, de la surprise. C'est donc sur la capacité de nourrir une discussion argumentée entre amateurs relativement éclairés que se fonde la valeur d'une chanson (appréhendue dans sa dimension de texte) ou d'une œuvre littéraire : c'est cette épistémologie toute provisoire dont je me sers, dans ma pratique d'enseignant et de chercheur contemporanéiste. Muni de ce viatique sans prétention théorique, le second volet de l'étude peut être abordé : en quoi la poétique contrastive de trois romans contemporains éclaire-t-elle la question de la valeur à laquelle semble suspendu le problème de l'extension du domaine des lettres et de leur enseignement ?

Le critère décisif du rapport aux clichés

- 12 Dans le cadre limité d'une telle étude, un seul test sera retenu, celui du rapport de l'énoncé aux clichés qu'il véhicule, tant ce critère apparaît efficace¹⁵ : il permet en effet de distinguer littérature consentante (où le cliché, avalisé, n'est presque jamais dénoncé comme tel), littérature concertante (où le cliché consensuellement repérable comme tel fait l'objet d'une ironie explicite) et littérature déconcertante (où le repérage du cliché et son ironisation impliquent une culture littéraire savante et mobilisent des calculs interprétatifs complexes). Dans le premier cas, *La Fille de Brooklyn*, le cliché est partout. Partout, il règne en maître : au niveau microstructural de la phrase, comme au niveau macrostructural des situations romanesques. Soit ce cliché descriptif :

Ex. 1 : La villa que nous avons louée se situait dans le Domaine des pêcheurs de perles, un élégant lotissement d'une dizaine de maisons qui surplombait la Méditerranée¹⁶.

- 13 La phrase ne se distingue pas d'un énoncé publicitaire dont le contenu serait reproduit sans aucune marque de distance. L'antéposition littéraire de l'adjectif *élégant*, cette marque usuelle de poéticité, fonctionne en contexte comme un indice de marketing littéraire. En entrant dans ce roman, le lecteur se voit garanti l'accès à une certaine *élégance* conventionnelle du style et du référent, les deux « valeurs », l'une esthétique, l'autre immobilière, se confortant l'une l'autre par leur commun caractère : ce sont des élégances marchandes. Changeons de poste d'observation et passons au discours psychologique, en commençant par les énoncés attribuables à un personnage :

Ex. 2 : « Je suis sérieux, Anna : je ne peux pas vivre dans le mensonge.
- Ça tombe bien : moi non plus. Mais ne pas vivre dans le mensonge ne signifie pas n'avoir aucun secret. » (FB, 13)

- 14 Le jeu des répliques fait se succéder un constat éthique (dont la teneur est difficile à contester) et un distinguo « intéressant » entre mensonge et secret. Pour créer de l'intérêt romanesque, il faut en effet que l'héroïne dise avoir un secret, mais qu'elle ne veuille pas ou ne puisse pas préciser à son partenaire (amant et futur mari) quel en est la teneur. Voilà un joli cas de casuistique amoureuse : chacun a le droit d'avoir des secrets mais, sauf à exacerber la curiosité, la jalousie ou l'inquisition de son partenaire, il convient de ne pas le lui faire savoir ; il faut donc mentir, ne serait-ce que par omission. Sitôt mise en œuvre, la distinction philosophique du mensonge et du secret, deux notions aujourd'hui tenues pour essentielles à une vie réussie en couple, s'avère donc problématique ; mais le texte ne tire aucun parti de cette problématique. Blessé dans son orgueil ou dans son désir de savoir, le héros ne supporte pas un tel distinguo ; il boude, il s'enfuit ; la femme disparaît à son tour ; et le voilà obligé, pour la retrouver, de percer ce secret si terrible qu'elle prétendait lui cacher. Avouons-le : ce commentaire quelque peu ironique du roman de Musso méconnaît la valeur presque éducative d'un tel roman pour un lectorat populaire ou non lettré : le roman a du succès entre autres parce qu'il fournit des patrons cognitifs et stylistiques tout prêts au réemploi. Détachable, le distinguo élégamment gnomique (« Mais ne pas vivre dans le mensonge ne signifie pas n'avoir aucun secret ») peut être repéré et apprécié par des lecteurs désireux de s'en resservir dès que l'occasion s'en présentera. Méprisé par les « critiques » savants au nom d'un idéal intellectualiste de complexité, le cliché, non perçu comme tel, sera savouré par un lecteur moins exigeant, qui appréciera dans cette phrase une performance esthétique et un apport cognitif non négligeables¹⁷.

- 15 Dans le discours du narrateur, les clichés psychologiques ne sont pas moins saillants. Soit cette très courte liste :

Ex. 3 : J'étais en colère parce que j'avais besoin d'être rassuré. (FB, 14)

Ex. 4 : Quelque chose s'était inversé. Une digue avait cédé. À présent, je le voyais bien, toi aussi, tu te demandais ce que j'avais vraiment dans le ventre. Toi aussi, tu voulais savoir. Si tu m'aimais toujours. Si je t'aimais encore. Si la grenade que tu t'apprêtais à dégoupiller détruirait notre couple. (FB, 15-16)

- 16 Passons sur le fait que le narrateur à la première personne ne s'exprime pas très différemment du personnage en situation de dialogue ; passons aussi sur les expressions toutes faites (la « digue » qui cède, la « grenade » qu'on dégoupille, le fait avoir quelque chose « dans le ventre ») : ce sont des images dont le français courant s'abreuve. Ne retenons que la fonction esthétique du cliché : il s'agit, dans un roman qui

doit se lire vite, de ne jamais laisser inexpliqués un mot, une attitude, une réaction du personnage, afin que l'effort intellectuel du lecteur soit orienté sur les seules lacunes du récit, ces zones d'ombre ménagées par le suspense, et que le déroulement de l'intrigue éclaire au fur et à mesure qu'elles se présentent.

- 17 Une première conclusion s'impose : il serait sans doute formateur de faire étudier quelques extraits de Guillaume Musso en licence de lettres dans un cours qui aurait pour objectif d'apprendre à repérer, classer et commenter les clichés et leurs fonctions. L'honnêteté impose pourtant de souligner que certains clichés sont parfois désignés comme tels :

Ex 5 : « Je ne te cache rien qui puisse nous menacer. Fais-moi confiance. Fais-nous confiance. – Arrête avec *tes formules toutes faites*. » (FB, 14, nous soulignons)

- 18 Dans ce fragment autonymique, qui peut prétendre au réalisme psychologique, le cliché est instrumentalisé par une mauvaise foi clairvoyante. C'est un fait : on ne repère « les formules toutes faites » que dans la parole de l'autre, et lorsqu'elle déplaît. Le cliché dénoncé par le personnage est néanmoins validé par la morale de l'histoire : si seulement l'amant avait fait confiance à sa compagne, l'épreuve leur eût été évitée ; mais le roman perdait son ressort. On peut aussi faire valoir, de manière plus critique, que dénoncer un cliché permet de les « faire avaler » tous, selon l'adage qui veut que cliché avoué est à demi pardonné. Dans le récit, deux autres occurrences semblent jeter les linéaments d'une poétique du cliché :

Ex. 6 : Alors, tu as fouillé dans ton sac pour en sortir ta tablette tactile. Tu as tapé un mot de passe et ouvert l'application de photos. Lentement tu as fait défiler *les clichés* pour trouver celui que tu cherchais. Puis tu m'as regardé bien en face, tu as murmuré quelques mots et tu m'as tendu la tablette. Là, j'ai contemplé le secret que je venais de t'extorquer. (FB, 16, nous soulignons)

- 19 Pris dans son double sens (1. *photo*, 2. *stéréotype*), le mot *cliché*, censé éviter la répétition avec le mot *photo* qui précède, dévoile un secret d'écriture : car ce cliché compromettant contient le fameux secret que le héros se fait révéler, et qui, bien sûr, reste caché au lecteur. La phrase *Lentement tu as fait défiler les clichés* pourrait alors avoir valeur de métatexte crypté, destiné aux lecteurs les plus vigilants. Cette hypothèse hasardeuse n'est cependant pas inintéressante : car si l'on faisait une étude comparée des clichés et de leur usage chez Guillaume Musso et Marc Levy, on s'apercevrait sans doute que l'un préserve une distance dont l'autre est peut-être incapable. Il y aurait donc des degrés dans la manière dont un roman « consent » aux lois du marché littéraire. Signalons enfin cette perle :

Ex 7 : Je me souviens parfaitement de ce moment : la clarté de ton regard d'émeraude, ton chignon bohème, ta jupe courte, ton blouson de cuir fin ouvert sur un tee-shirt jaune vif barré du slogan « *Power to the people* ». (FB, 11)

- 20 Dans le portrait inaugural qui est fait de l'héroïne, véritable gravure de mode, le slogan « *Power to the people* » fonctionne comme un indice aléatoire de l'importance du cliché : attirer l'attention sur l'énoncé « *Power to the people* » revient peut-être à dire au lecteur qu'il coïncide avec ce peuple rebaptisé *people* à qui Musso, romancier non élitiste, donne le pouvoir, en flattant ses goûts ; mais si l'on se souvient que le mot *people* désigne en français les vedettes, on comprend alors le romanesque de Musso avoue sans honte qu'il concurrence avantageusement la presse dite *people* en mettant en scène des héros et héroïnes qui pourraient être des *people*, en ont l'allure et l'*ethos*. Bref, il n'est pas du tout impossible que Musso, par son cynisme ou par son savoir-faire, soit et rende

intelligent son lectorat. Ce bénéfice n'est-il pas à mettre au crédit de l'extension du domaine des lettres ?

- 21 Venons-en aux clichés dans les deux autres romans. Dans le roman concertant, le cliché est intelligemment mis à distance. Soit ces deux paragraphes :

Ex. 8 : Un livre, un seul, et je me voyais ouvrir désormais ouvrir les portes d'une nouvelle vie : celles des jeunes vedettes millionnaires. Je déménageai de chez mes parents à Newark, pour m'installer dans un appartement cossu du Village, je troquai ma Ford de troisième main pour une Range Rover noire flambant neuve aux vitres teintées, je me mis à fréquenter les restaurants huppés, je m'attachai les services d'un agent littéraire qui gérait mon emploi du temps et venait regarder le base-ball sur un écran géant dans mon nouveau chez-moi. Je louai, à deux pas de Central Park, un bureau dans lequel une secrétaire un peu amoureuse et prénommée Denise triait mon courrier, préparait mon café et classait mes documents importants.

Durant les six premiers mois qui suivirent la sortie de mon livre, je m'étais contenté de profiter de la douceur de ma nouvelle existence. Le matin, je passais à mon bureau parcourir les éventuels articles à mon sujet et lire les dizaines de lettres d'admirateurs que je recevais quotidiennement et que Denise rangeait ensuite dans de grands classeurs. Puis, content de moi-même, et jugeant que j'avais assez travaillé, je m'en allais flâner dans les rues de Manhattan, où les passants bruisaient à mon passage. Je consacrais le reste de mes journées à profiter des nouveaux droits que la célébrité m'octroyait : droit de m'acheter tout ce dont j'avais envie, droit aux loges VIP du Madison Square Garden pour suivre les matchs des Rangers, droit de marcher sur des tapis rouges avec des stars de la musique dont j'avais, plus jeune, acheté tous les disques, droit de sortir avec Lydia Gloor, l'actrice principale de la série télé du moment et que tout le monde s'arrachait. J'étais un écrivain célèbre ; j'avais l'impression d'exercer le plus beau métier du monde. (VAHQ, 19-20¹⁸)

- 22 C'est incontestable, Joël Dicker écrit *bien*¹⁹ ; en traitant du thème de la célébrité, il montre qu'il sait distinguer les ressources du passé simple (le héros accède à la célébrité, premier paragraphe) et de l'imparfait (le héros jouit de sa célébrité, deuxième paragraphe). Une ironie légère gaze tous les détails du récit : quand le *je narré* juge qu'il a « assez travaillé », le *je narrant* s'arrange pour nous faire comprendre que ce jeune romancier grisé par son succès n'en fiche, en réalité, pas une. Là où le héros se gargarise d'avoir une secrétaire et un agent de change, le lecteur se laisse facilement persuader que Denise et Douglas ne sont que de sympathiques parasites, payés à ne rien faire. Tous les signes de la célébrité sont livrés sous un double regard : au point de vue sympathique et niais d'un jeune parvenu ébloui se surimpose le regard dégrisant du narrateur, qui dénonce la foire universelle aux vanités. Ironiquement la vie de l'écrivain célèbre ne se distingue plus de celle des autres *gogos* qui alimentent l'industrie du divertissement : acteurs, sportifs, chanteurs. La rançon du succès, c'est évidemment la nécessité de produire sans cesse : « Tu as étudié un peu l'économie, Marc ? Les livres sont devenus un produit interchangeable : les gens veulent un bouquin qui leur plaît, qui les détend, qui les divertit. Et si c'est pas toi qui le leur donnes, ce sera ton voisin, et toi tu seras bon pour la poubelle. » (VAHQ, 23). Les clichés sont ainsi présentés à la fois dans la perspective de la séduction qu'ils exercent sur l'âme naïve d'un blanc-bec et dans celle, plus lucide, d'un maître *es* réalité qui tire toutes les ficelles romanesques.
- 23 Sagement polyphonique, la littérature concertante met en scène les clichés que tout lecteur moyennement cultivé repère aisément là où la littérature consentante,

résolument non polyphonique, « gobe » tout et fait tout « gober ». Dans la littérature déconcertante, le cliché n'est repérable que pour un lecteur supérieurement cultivé et son interprétation en tant que cliché reste délicieusement ambiguë :

Ex 9 : Nous ne sommes pas loin de midi. Les deux hommes réfléchissent, assis de part et d'autre d'un secrétaire métallique vert, vieux modèle réglementaire à caisson derrière lequel se tient le général. Le plateau de ce meuble n'est occupé que par une lampe éteinte, une boîte de cigarillos Panter Tango, un cendrier vide et un sous-main en buvard très ancien, fort effiloché, qui semble avoir épongé puis conclu nombre d'affaires depuis, disons, le dossier Ben Barka. Le secrétaire vert occupe le fond d'une pièce austère dont la fenêtre commande une cour de caserne pavée, à part lui se trouvent deux chaises en tubulure et Skaï, trois armoires de classement à dossiers suspendus, une tablette supportant un vieil et gros ordinateur malpropre. Tout cela ne date pas d'hier et le fauteuil du général n'a pas l'air bien douillet, ses accotoirs sont oxydés, ses coins fendillés laissent distinguer, voire fuir par lambeaux, son infrastructure en polyuréthane de la première génération.

Les coups de midi ont fini par sonner au clocher, tout proche, de Notre-Dame-des-Otages. (ES, 9-10²⁰)

- 24 On mesure la pertinence de l'adjectif *déconcertant* à l'aune de la prévisible réaction d'un amateur de roman d'espionnage populaire : l'incompréhension et la méconnaissance du code suscitent inévitablement l'ennui. Seul en effet le lecteur cultivé reconnaît le cliché (qu'on peut en l'occurrence baptiser du nom d'*intertexte*) : la description objectiviste du Nouveau Roman, où la densité opaque et insignifiante des choses se substitue à la psychologie réputée bourgeoise et arbitraire des personnages. C'est grâce à ce code que nous comprenons, *via* le mobilier, qui est le général : la « lampe éteinte », le « cendrier vide », la récurrence de l'adjectif *vieux* et de ses synonymes (*vieux modèle réglementaire, buvard très ancien, vieil et gros ordinateur malpropre, ne date pas d'hier, accotoirs oxydés, coins fendillés*) sont autant de signes ironiques qui pointent en direction d'un gradé *has been*, sans doute mythomane, tandis que l'inconfort et la laideur des matériaux évoqués (*secrétaire métallique, pièce austère, pas l'air bien douillet*) connotent la froideur et la dureté inhumaines censées caractériser le monde des espions, des barbouzes et autres agents doubles. Description programmatique ou exercice de style expédié en forme d'hommage un peu parodique ? Comment interpréter l'*exécution* des clichés poétiques ? Les procédés descriptifs sont en effet si saillants (en raison de l'exhibition d'un lexique technique ou semi-savant, de l'énumération exhaustive des objets, de la décomposition minutieuse du fauteuil) qu'il est tentant de les interpréter comme autant de clins d'œil adressés au lecteur détenteur du *bon code* : l'antiquité du mobilier date moins le texte que son intertexte, le roman *Minuit* des années 50-60. Va assurément dans le même sens le jeu sur le pronom *nous* : il fait du narrateur une sorte d'instance intradiégétique invisible (*Nous ne sommes pas loin de midi*) que le texte ensuite couple à une figure d'ironiste décalant l'énoncé par une feinte hésitation (*disons*) ; cet indice autonymique parodie l'omniscience prêtée au susdit narrateur. Mais le joyau du passage est assurément la référence réaliste à « Notre-Dame-des-Otages », église bien réelle du XX^e arrondissement. Le nom significatif du monument symbolise l'ambivalence productive chère à l'esthétique des *Minimalistes* : le nom *otages* commémore les martyrs « de droite » de la Semaine sanglante, au cours de laquelle les Fédérés ont exécuté cinquante-deux otages en représailles des massacres commis par les Versaillais. Ces otages historiques sont une vraie fausse fenêtre : fausse, puisque sans rapport avec la diégèse, et vraie puisque les héros du livre finiront pris en otage par le régime nord-coréen, otages dont le texte racontera la libération difficile et en partie ratée. Tout cela

sent le procédé à plein nez : mais le talent d'Échenoz consiste, comme celui de Musso en somme, à suggérer qu'il n'est pas tout à fait dupe de sa propre poétique.

Conclusion

- 25 De cette trop rapide analyse, quelques enseignements se dégagent : chaque régime poétique (le consentant, le concertant et le déconcertant) dispose de ses indices propres ; les critères formels que nous avons énumérés (statut poétique des clichés, des ambiguïtés et des marques de structuration ou de composition de l'œuvre) permettent d'inscrire chaque texte dans la catégorie qui lui est propre ; seule l'interprétation de ces marques formelles permet de donner une certaine objectivité à la prise en compte des critères relevant du contenu : capacité de surprendre, de dissimuler, de créer des intensités émouvantes. Ce sont ces derniers critères qui permettront d'argumenter en faveur du jugement de valeur. Si les textes appartenant à la catégorie du consentant sont évidemment des repoussoirs absolus dotés d'une très faible valeur littéraire, il se peut qu'un roman relevant de la catégorie du concertant soit assez réussi, comme celui de Dicker, en raison de l'ingénieuse mise en abîme qu'il met en place et qui, inattendue dans ce type d'intrigue policière, crée un véritable effet de surprise ; mais il se peut aussi qu'un roman appartenant à la classe du déconcertant soit assez raté, en raison de l'incapacité de l'écrivain à renouveler le stock de ses procédés ironiques. C'est peut-être le cas d'*Envoyée spéciale* ; mais un tel jugement de valeur se discute, argument contre argument.

NOTES

1. Pierre Macherey, *Philosopher avec la littérature, Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, 2013, p. 27-28. Ce texte est la reprise de *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990 pour la première édition.
2. Sur la question de la valeur en littérature, voir Dominique Vaugeois (dir.), *La Valeur, Revue des Sciences Humaines*, n° 283, 7/2006. Dominique Vaugeois souligne combien la notion même de valeur, par définition relative plus encore que subjective, (qui la définit ? qui l'attribue ? pourquoi et dans quelles circonstances ?) relève « de la relation qui lie l'individu (acteur ou spectateur de l'art) à la collectivité, par-delà les œuvres. » D'où le paradoxe : ce serait plutôt à la sociologie de la culture ou à la philosophie morale, et non aux études littéraires, que reviendrait la tâche de décrire les procédures par lesquelles la notion de valeur s'applique au corpus des œuvres contemporaines.
3. Dès 2004, dans « Pour une géographie française du roman contemporain », *Acta fabula*, vol. 5, n° 1, Printemps 2004, URL : <http://www.fabula.org/acta/document126.php> Arnaud Genon notait avec perspicacité : « Le problème soulevé ici se trouve dans l'absence de véritables cadres théoriques, épistémologiques et esthétiques pour l'appréhension et la description de la littérature du présent. »
4. Dans *La Valeur dans les Lettres : relativisme théorique et essentialisme pratique*, texte publié dans *L'Art et la question de la valeur*, Dominique Rabaté (dir.), *Modernités* n° 25, PU de Bordeaux, 2007 et

consultable en ligne http://www.fabula.org/atelier.php?La_Valeur_dans_les_Lettres, Dominique Vaugeois pose le problème de l'enseignement universitaire du contemporain, inévitablement interprété comme une pratique explicite de valorisation des textes, voire de « consécration ». Sommé de justifier ses choix, l'enseignant chercheur peut invoquer le caractère symptomatique de l'œuvre qu'il choisit de faire étudier, sa contribution à la formation de l'esprit critique, d'une « sensibilité compétente » (Gaétan Picon) capable d'éprouver et de goûter la résistance de l'œuvre aux questionnements du lecteur. Le premier critère est subjectif donc partial ; le second loge la valeur littéraire dans l'idée de « profondeur » de l'œuvre, oubliant la pertinence des interrogations problématiques qui lui sont adressées.

5. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris, 2005, p. 8-11.

6. Le collectif *L'Art et la question de la valeur*, *op. cit.*, montre bien comment l'extension du domaine des lettres du côté de la paralittérature, de la littérature de jeunesse et autres mauvais genres pose crucialement la question de la « mesure » et de la « fabrique » des valeurs.

7. Antoine Compagnon *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 273.

8. *Ibid.*, p. 281.

9. *Ibid.*, p. 283.

10. Ce ne sont là que des opinions. Il est inutile de prétendre les référer à des ouvrages spécifiques.

11. Pour poser la question de la valeur littéraire, le détour par la chanson (art plurimédial, polysémotique, mais dont la composante verbale et poétique est essentielle à la reconnaissance de sa valeur, de sa « patrimonialisation ») rejoint le parti-pris épistémologique de Dominique Rabaté dans *L'Art et la question de la valeur*, *op. cit.*

12. Pour décrire et « cartographier » l'univers de la chanson contemporaine Joël July propose la notion d'*esthétique populariste* : cf. Joël July, « Chanson Mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchanter le populaire », dans Gilles Bonnet (dir.), *La Chanson populittéraire. Texte, musique et performance*, Paris, Kimé, 2013, p. 293-308.

13. La prudence exige de rester relativement vague sur le nombre exact de critères auxquels une chanson devrait satisfaire pour « obtenir » la reconnaissance, à la manière d'un label de qualité, de texte littérairement intéressant. Mais on peut faire une confiance raisonnée à la bonne foi d'un amateur de chanson : rien ne l'oblige à coupler de manière contraignante le fait de reconnaître objectivement la qualité d'une chanson et le fait de porter à son encontre un jugement subjectif de goût, quelle qu'en soit la modalité : la chanson lui plaît ou non ; elle lui plaît beaucoup ou peu.

14. Sans tomber dans un relativisme radical, autre forme de dogmatisme, qui se prêterait mal à la discussion, Dominique Vaugeois met subtilement en garde contre le leurre de l'objectivité dont se prévaut une critériologie esthétique ou poétique appliquée à la valeur littéraire. Elle invite à se reporter à « la critique serrée que propose Gérard Genette (*L'Œuvre de l'art*, t. II, *La Relation esthétique*, Seuil, 1997) des trois valeurs que sont unité, complexité et intensité telles que les défend par exemple, à la fin des années 50, l'esthétique analytique de Monroe Beardsley, valeurs que Genette relie aux conditions de la Beauté selon Thomas d'Aquin (p. 94). » Cf. *La Valeur dans les Lettres : relativisme théorique et essentialisme pratique*, article cité.

15. Voir à ce sujet la synthèse de Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Nathan, 1997. Voir aussi *Le Préconstruit. Approche pluridisciplinaire*, sous la direction de Florent Bréchet, Sabrina Giai-Duganera, Raphaël Luis, Agathe Mezzadri et Solène Thomas, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017.

16. Guillaume Musso, *La Fille de Brooklyn*, Paris, XO éditions, 2016, p. 12. Nous abrégeons désormais la référence par les initiales FB, suivies du numéro de page, et intégrées dans le corps du texte.

17. Dans un article au titre éloquent, « Éloge du préconstruit. Contre la virginité du monde », Stéphane Vinolo défend la notion controversée du préconstruit en invoquant son utilité pratique et même épistémologique : elle permet de saisir les phénomènes qui ne peuvent être soumis aux lois du concept et de la connaissance. (*Le Préconstruit. Approche pluridisciplinaire, op.cit.*, p. 45-62).

18. Ces initiales transparentes renvoient à Joël Dicker, *La Vérité sur l'affaire Harry Québert*, Paris, éditions de Fallois / L'Âge d'homme, 2012.

19. Sur l'opposition fondatrice quoique toujours discutable entre *bien écrire* (le style comme norme rédactionnelle) et *écrire bien* (le style comme écart, signature singulière, expression d'un corps ou d'une vision du monde), voir Gilles Philippe, *Le Rêve d'un style parfait*, Paris, PUF, 2013.

20. Jean Échenoz, *Envoyée Spéciale*, Paris, Minit, 2016. La bibliographie concernant Echenoz est déjà considérable. Notons toutefois que dans *Le Sens de l'humour, Style, genre, contextes*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2018, Florence Leca-Mercier et Anne-Marie Paillet proposent la notion d'*humouronie*, superbe mot valise pour rendre compte des empiètements entre ces deux notions (qui sont aussi deux postures éthiques et existentielles) qu'il est nécessaire et partout difficile de distinguer. Le jeu echenozien ne relève-t-il pas par excellence de l'*humouronie* ?

RÉSUMÉS

Jusqu'où pratiquer, dans l'enseignement des lettres contemporaines, l'extension des œuvres à étudier ? Qu'inclure et que rejeter ? Peut-on définir ce qui fait la valeur littéraire d'une œuvre contemporaine ? En faisant un détour par la chanson, genre populaire pour qui se pose la question de la valeur, mais en restreignant l'enquête au cas du roman policier, cette étude reprend l'utile tripartition de Dominique Viart (littérature consentante ou commerciale, concertante ou déconcertante) en montrant que le critère clé du cliché (sa nature, sa fonction poétique et la distance du narrateur à son égard) permettent de classer les œuvres ; un enseignement renouvelé et étendu des lettres contemporaines se fonderait alors sur une étude contrastive des clichés et de leur usage romanesque. On échappe ainsi à la question de la valeur et du goût pour ne s'attacher qu'à la description et à l'interprétation d'un dispositif énonciatif et poétique.

Is it sensible to teach contemporary literature to students without determining the value of the texts selected by the teacher ? Why should it be compulsory to read this novel and to ignore that one ? The study of popular music and songs is confronted with the same problem. The point of this article is to show that the presence of clichés is a critical test to classify texts ; the three categories labelled by Dominique Viart, littérature consentante (complying with the literary market), littérature concertante (complying with a traditional approach of literary art) and littérature déconcertante (complying with a modernist poetics) can be used by a teacher willing to compare the nature, the function and the use of clichés in contemporary novels.

INDEX

Keywords : literary value, literary legitimacy, French contemporary novel, detective novel, popular song, cliché, teaching of literature

Mots-clés : valeur littéraire, légitimité littéraire, roman contemporain, roman policier, chanson, cliché, enseignement de la littérature

AUTEUR

STÉPHANE CHAUDIER

Stéphane Chaudier est professeur de littérature des XX^e et XXI^e siècles à l'université de Lille. Stylisticien, spécialiste de Proust, il s'intéresse aussi à l'étude de la chanson française.