
“On ne sait jamais rien du sort d’un livre” Théorie et pratique des best-sellers

Alexandre Gefen



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/12042>

DOI : 10.4000/fixxion.12042

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2017

ISSN : 2033-7019

Référence électronique

Alexandre Gefen, « “On ne sait jamais rien du sort d’un livre” Théorie et pratique des best-sellers », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 15 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2017, consulté le 21 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/12042> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.12042>

Ce document a été généré automatiquement le 21 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

“On ne sait jamais rien du sort d’un livre” Théorie et pratique des best-sellers

Alexandre Gefen

Il y a trois règles à respecter pour écrire un roman. Malheureusement, personne ne les connaît.

Somerset Maugham

- 1 Pas plus qu’il n’y a d’études universitaires consacrées aux best-sellers, il n’existe en France de travaux consacrés aux manuels d’écriture, alors que le genre fait florès, des manuels de réussite littéraire, condensés de rhétorique ou nomenclatures de procédés pour *page-turners*, aux sites offrant conseils rédactionnels et recommandations commerciales pour réussir un best-seller. La théorie de la réception comme la poétique semblent refuser de s’investir dans des questionnements jugés indignes : au désintérêt des travaux universitaires sur les écrivains ou les écritures à grand tirage (pas une étude consacrée à Guillaume Musso, plus de 30 millions de livres vendus, mais pléthore sur des écrivains dont les tirages totaux ne dépassent pas quelques centaines d’exemplaires) s’ajoute un renversement manifeste des études littéraires, qui, après avoir été prescriptives pendant des millénaires, des rhétoriques antiques aux traités du XVIII^e siècle en passant par *L’art poétique* de Boileau, sont devenues exclusivement descriptives. Triple silence académique donc, à l’égard des œuvres à succès, des raisons du succès et des discours sur le succès littéraire. Comment pourtant, comprendre le fait littéraire, que ce soit sur un plan cognitif ou anthropologique, en évitant de se confronter aux œuvres les plus lues ? Et comment mesurer les normes de la sensibilité contemporaine sans jeter un regard sur les systèmes de valeurs dominants que manifestent les manuels d’écriture ?
- 2 L’option critique consistant à s’intéresser aux œuvres les plus lues et non les plus remarquables esthétiquement, a été inaugurée au contraire dès 1939 dans le champ anglo-saxon par l’essai à ambition anthropologique de Queenie Dorothy Leavis sur le

grand public de la lecture^[1]. En dehors des questionnements qui font des best-sellers des indices historiques ou sociologiques^[2], l'intérêt pour le champ est étranger en France à l'histoire et à la critique littéraire (y compris à la critique structuraliste qui a préféré trouver des invariants dans les contes). Aux USA, l'approche des best-sellers est d'abord éditoriale (les travaux de John Sutherland, dont *Bestsellers. A Very Short Introduction* ou l'essai de Clive Bloom, *Bestsellers Popular Fiction Since 1900*), plusieurs travaux allant plus loin et proposant d'en faire un sous-champ des études culturelles en rangeant les best-sellers dans la "fiction poubelle" (*junk fiction*), au risque de reconduire l'assimilation de la fiction à grand tirage à une fiction de faible exigence. La "fiction poubelle" est étudiée en tant que sous-culture^[3] ou en tant que paradoxe. Ainsi le philosophe analytique de l'esthétique Noël Carroll propose de réfléchir à ce qu'il appelle le paradoxe de la fiction poubelle : pourquoi éprouvons-nous avec les best-sellers du plaisir à découvrir ce que nous connaissons déjà ? En répondant que la valeur de telles lectures est "transactionnelle" : elles "exercent notre capacité d'inférence et notre pouvoir d'interprétation"^[4]. De manière plus ambitieuse encore, Thomas J. Roberts propose dans *An Aesthetics of Junk Fiction* (2012) de renouveler nos catégories esthétiques pour aborder les best-sellers sans recourir à des positions précatégorisées ("art populaire", art de masse, arts mineurs, contre-culture, réception contre création...) ni les écraser par comparaison à des œuvres restreintes, au sens bourdieusien, option qui demande encore à être explorée.

- 3 La France, tout au contraire, d'Alexandre Dumas à Marc Levy, produit des best-sellers et sait les mondialiser, sa machine éditoriale ayant depuis le XIXe siècle la puissance d'un outil industriel, mais, dans une impressionnante hypocrisie, en garde le secret et se refuse à les théoriser. La critique française valorise les écritures à programme, théorise volontiers sur la valeur, le fonctionnement de la fiction et la nature générale du récit, en évitant savamment de confronter ses hypothèses à des faits massifs et à des réalités empiriques qu'elle devrait pourtant pouvoir expliquer, en se refusant totalement au risque pourtant pris en 1927 par Victor Chklovski dans sa *Technique du métier d'écrivain*. C'est cet assourdissant silence que cet article voudrait comprendre et faire cesser.

Mort et résurrection des arts d'écrire dans le champ français

- 4 Depuis la disparition progressive des manuels de rhétorique (dont a pris acte le remplacement dans les instructions officielles de 1890 du discours français et des textes modèles de l'art oratoire par l'explication de texte, assurant le passage d'une "culture rhétorique" à une "culture du commentaire" pour reprendre une opposition de Michel Charles^[5]), et la montée d'une culture romantique de l'inspiration opposée à celle du métier^[6], il n'existe, à ma connaissance, que peu de manuels d'écriture de romans, ceux d'Antoine Albalat au début du XXe faisant exception, même si l'on trouve des conseils aux jeunes écrivains (des *Conseils aux jeunes littérateurs* de Baudelaire aux deux volumes de *L'histoire de la littérature récente* d'Olivier Cadiot en passant par les *Conseils à un jeune poète* de Max Jacob) et, dans la critique des artistes, une abondance de méditations variées sur les processus littéraires intérieurs. Récemment réédités chez Armand Colin et Mille et une nuits, les manuels d'Albalat de *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899) à *Comment on devient écrivain* (1925) détonnent donc dans le paysage français, qui semble

s'être fixé sur une théorie de l'inspiration, d'une mystique du génie et sur l'idée, non moins, française, d'une opposition entre la lisibilité et le succès d'un livre d'une part, et de l'autre son intérêt littéraire. Assurément, comme le notait Jean Paulhan, les traités d'Albalat sont “les derniers que l'on ait vus”^[7] — avant la renaissance au XXI^e siècle des manuels d'écriture. Si leur méthode est prémoderne et insiste sur les modèles (on cherche “*La formation du style par l'assimilation des auteurs*”, pour reprendre le titre d'un essai du critique français), et si Albalat prévient contre les fausses vocations (“L'ambition d'écrire fait partie de ce fond de vanité qui est le propre de tous [...] Rien n'est plus commun que la vocation littéraire, rien n'est plus rare que le talent”^[8]), le critique défend néanmoins l'idée d'un don universel : “La littérature n'est pas une science inabordable, réservée à quelques initiés et qui exige des études préparatoires” car “Le don d'écrire, c'est-à-dire la facilité d'exprimer ce que l'on sent, est une faculté aussi naturelle que le don de parler”^[9]. À contre-courant des débats littéraires ambiants, Albalat fait l'éloge des écritures d'amateurs^[10] et défend l'idée d'un style propre à chacun. “Les trois quarts des personnes écrivent mal parce qu'on ne leur a pas démontré le mécanisme du style, l'anatomie de l'écriture, comment on trouve une image, comment on construit une phrase”^[11] : d'où une entreprise didactique qui traverse certaines grandes catégories rhétoriques (invention/disposition/élocution), mais cherche aussi à répondre à des questions concrètes (“Comment on pousse une idée et une image”, “Doit-on faire du dialogue photographique ?”, etc.) avec parfois un sens pratique tout à fait immédiat, en donnant des exemples de réécritures. Si la question centrale d'Albalat, celle du style où “la forme et le fond ne font qu'un”, style qui dit l'originalité et la personnalité de l'écrivain, a un peu disparu, comme on le verra, des manuels d'écriture contemporains, le problème des personnages et de l'intrigue est quasiment absent des réflexions d'Albalat sur le bien écrire. Malgré ces différences, le projet fondamental est bien celui d'un manuel professionnel pratique : “J'ai rompu avec les préjugés de doctrine, les appréciations timides et méthodes consacrées. [...] Tout le profit d'un Cours de littérature doit consister dans l'étude du métier et des procédés”^[12]. L'entreprise suscitera le scepticisme de Gourmont et l'ironie d'un Thibaudet (qui traitera l'auteur de *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* de “marchand de poudres colorantes”^[13]), mais elle retrouve sens aujourd'hui dans le contexte d'une démythification et d'une démocratisation de l'écriture.

- 5 Avant l'arrivée d'Amazon et l'ère de l'autopublication désintermédiée, le genre a cependant commencé à renaître à partir de la fin du XX^e siècle : on trouve des livres sur l'art des discours “en toute circonstance” dans le *Grand livre du mois*^[14], des manuels pour ateliers d'écriture (cette pratique collective étant une spécialité française, clairement opposée à l'écriture-projet individualiste à l'américaine), d'autres sur l'écriture scolaire, des guides du thésard (dont la traduction récente de celui d'Umberto Eco), quelques traductions largement destinées à des scénaristes (*Créer des personnages inoubliables* de Linda Seger^[15]), mais aussi quelques essais comme celui de Marie de Saint-Dizier, *J'écris mon premier roman policier*^[16]. Quand ils existent, la visée de tels manuels est plus la pertinence sociale que le succès éditorial, le manuscrit achevé plus que le best-seller, objectif modeste en regard des contreparties anglo-saxonnes de ces compendiums, on le verra : Isabelle Meyer propose dans *Écrire un roman. Les trucs qui marchent* à la fois une théorisation de la narration (“Le sujet principal du livre est son personnage principal, le problème qui lui tombe dessus, ce qu'il désire, son éventuelle évolution”^[17]) et des conseils concrets sur le rythme de l'écriture ou le matériel, en insistant sur la programmation du travail et l'exigence de produire une “ligne de

temps”. À la française, l’auteure insiste beaucoup sur des questions stylistiques, et passe rapidement sur la question du public, de l’éditeur, de la commercialisation et de la rémunération, faisant montre même d’un pessimisme en rupture radicale avec ses équivalents anglo-saxons : “il est rare de réussir un premier livre”, d’où la recommandation “d’écrire plus pour se faire plaisir que dans un but commercial”^[18]. Ce manuel est paru dans une collection largement destinée à la jeunesse, ce qui est aussi le cas du *Super manuel pour devenir un écrivain génial* de Bernard Friot^[19], comme si les éditeurs français avaient du mal à prendre au sérieux le besoin de prescription littéraire. Tout se passe comme si la France tenait absolument au régime vocationnel de la littérature et à la mystique de l’inspiration : s’il existe un *Écrire pour les nuls* de Gilles Guilleron, qui ne touche pas à la fiction, on est loin des six titres de la collection “For the dummies” consacrés à la fiction, dont *Writing Fiction For Dummies* de Randy Ingermanson et Peter Economy (plusieurs éditions et au moins 80 000 exemplaires vendus). On trouvera essentiellement des manuels assez indigents comme les *101 conseils et astuces pour écrire un best-seller* signé par le pseudo “Publicimo”^[20] et ses conseils empiriques toujours flous, parfois assez contradictoires (“sortir des sentiers battus” et à la même page “rester classique”). Mais loin de valoriser l’effort individuel et l’acquisition d’une compétence technique comme ses équivalents anglo-saxons, les *101 conseils* restent prisonniers de la dialectique imitation/inspiration et de l’idée si profondément française de *naturel*. Ils accordent une place non négligeable à la culture littéraire (“Lire, lire et lire encore. Un chef cuisinier aime manger... un écrivain doit aimer lire”^[21]) et aux grands écrivains (à travers une micro-référence à un auteur classique, Maupassant, et une invitation à “réviser ses classiques” pour y trouver des “règles de construction”^[22]), références dont les prescripteurs anglo-saxons se passent allègrement. Mais par leur brièveté même, qui les rapproche plus de mystérieux apophtegmes que de conseils opératoires, les *101 conseils et astuces pour écrire un best-seller* contribuent en fin de compte à renforcer plus qu’à éclaircir la culture française du secret.

- 6 On retrouvera ce type de généralités creuses dans *Comment écrire un best-seller. 8 étapes simples et efficaces*, de Murielle Lucie-Clément^[23] dont les injonctions floues sont bien loin de la technicité traditionnelle de la rhétorique : “Soignez votre plan”/ “Soignez votre recherche”/ “Soignez votre écriture”/ “Soignez votre contenu”/ “Soignez votre peur” (de la page blanche)/ “Soignez vos corrections”/ “Soignez vos lecteurs”/ “Soignez vos lectures”. Le manuel, très bref, se contente donc d’un discours démagogique (“Écrire un best-seller est loin d’être aussi difficile que la plupart des gens le pensent et que nous le croyons”^[24]) accompagné d’un anti-intellectualisme revendiqué (“Écrivez de manière naturelle de façon à ce que vos livres soient compréhensibles pour tout le monde. Si vous voulez écrire un best-seller, n’essayez pas d’impressionner vos lecteurs. Vous n’êtes pas en compétition avec un professeur de littérature : vous écrivez pour des gens simples comme vous et moi”^[25]), et sa seule validité est autoperformative : le livre est “entré dans les 20 meilleures ventes d’Amazon” explique l’auteur, copie d’écran à l’appui, avant de fournir plusieurs pages de commentaires de lecteurs : c’est ici à l’inaccessibilité symbolique de la littérature et non aux difficultés réelles du succès que l’on s’en prend, sans parvenir à échapper à l’antinomie française de la qualité et de la quantité. Ces réticences cultivées transparaissent très fréquemment, y compris dans les blogs les plus démagogiques : “Je ne suis pas sûr que Rimbaud, par exemple, ait toujours beaucoup pensé à son lecteur,

au contraire de Marc Levy [...] (Oui, le premier laissera une empreinte plus profonde sur la littérature, mais ce n’est pas la question du jour !)”^[26], explique un site.

- 7 À peine les manuels d’écriture commençaient-ils à pénétrer la France, d’abord avec l’arrivée d’essais autopubliés sur Amazon et de sites web, que paraissaient des contre-feux ironiques, comme l’amusante parodie *Comment devenir le nouveau Marc Levy* d’Arnaud Demanche, qui caricature le volontarisme émergent : “Découvrez les techniques ancestrales de fabrication d’un best-seller”^[27], proclame la quatrième de couverture d’un livre dédié à “ceux qui rêvent d’avoir le Goncourt” et qui revient sur bien des thématiques des manuels de best-sellers : le titre, les personnages indispensables, le “titre-choc qui déclenche l’achat”^[28], etc. Si cette parodie égratigne au passage François Bégaudeau, celui-ci s’est moqué lui-même des mythes littéraires dans son *Anti-manuel de littérature* et dans *Tu seras écrivain mon fils*. Loin d’être désirable, le succès reste un repoussoir : les plus vendus des écrivains français ont le choix entre l’adoption d’une posture décalée puisant dans le dandysme (Frédéric Beigbeder ou Amélie Nothomb) ou l’exclusion radicale de la littérature, par définition française, restreinte – même un auteur de best-sellers ultra-formatés et américanisés comme Éric Giacometti, l’auteur du *Règne des Illuminati*, se sentira obligé d’affirmer sur un site populaire “Ne cherchez pas la recette magique du best-seller”, au contraire “Soyez authentique”^[29], en activant le mythe de l’inspiration à l’intérieur d’un régime littéraire pourtant fortement professionnalisé. Que la réussite ne puisse être vraiment assumée dans le champ symbolique des valeurs littéraires et qu’elle ne puisse être modélisée, on en trouvera une dernière preuve dans l’embarras que les écrivains français éprouvent par rapport aux ateliers d’écriture, qui sont pourtant devenus l’une de leurs premières formes de rémunération (les “Ateliers de la NRF”, près de mille euros pour 5 séances de 3 heures avec un écrivain Gallimard comme Jean-Baptiste Del Amo, Jean-Marie Laclavetine ou Camille Laurens) : refusant toute garantie de résultat, ils sont au mieux “une initiation à l’expérience alchimique de l’écriture” comme l’écrit Laurence Nobécourt, qui s’en est fait une spécialité^[30], au pire un divertissement expressif ou un exercice du lien social découplé de toute ambition littéraire.

Les manuels de best-sellers américains

- 8 À ces hypocrisies hexagonales, on opposera le dispositif anglo-saxon, qui va bien plus loin encore pour abaisser la barrière symbolique que constitue le succès littéraire et même la simple publication : ateliers d’écriture professionnalisés (dont on peut rappeler qu’ils furent inventés à la fin du XIXe siècle dans l’Iowa^[31]), *writing coaches*, *writing doctors*, *writing masterclasses*, *ghostwriters*, innombrables sites web proposant des *tips*, des *how-to*, des *guides*, rubriques dans les grands journaux (Louise Doughty pour *The Telegraph*, Philippa Pride pour *The Guardian*, etc.) et une gigantesque littérature de manuels et de témoignages à finalité didactique qui répètent la même volonté d’*empowerment* : chacun peut être écrivain, tout n’est affaire que de technique, car chacun possède une individualité méritant narration : “Si vous voulez écrire, vous pouvez, [...] Vous êtes un être humain, avec une histoire unique à raconter et vous avez tous les droits en la matière”^[32], affirme Richard Rhodes dans le manuel à succès *Comment écrire ?* avant d’utiliser la définition de la littérature donnée par Calvino dans les *Leçons américaines* pour comparer une histoire à un programme ADN, différent pour chacun^[33]. Le culte libéral de la singularité et le perfectionnisme moral se rejoignent

dans une mythologie de l’aventure littéraire individuelle, sans recourir aux catégories (catholiques ?) de la nécessité ou de la prédétermination^[34], avec cette autre différence culturelle, que les finalités de manuels de best-sellers sont ici moins l’introspection infinie et la découverte de son “identité narrative”, comme souvent en France, que l’expression confiante de soi.

- 9 Que veulent nous apprendre ces manuels et ces sites, que l’on trouve par dizaines ? Leurs recettes touchent à toutes les dimensions de l’écriture, de l’organisation du métier d’écrivain et du choix d’un sujet à la promotion du livre, en passant évidemment par les différents stades d’écriture. Le moto du site *Advanced Fiction Writing* est d’ailleurs précisément “Successful Fiction Writing = Organizing + Creating + Marketing”^[35]. Non seulement la dimension pratique de l’écriture est centrale, mais l’écriture de roman est perçue comme un outil de prise de pouvoir et d’enrichissement financier potentiel, alors que les manuels français insistent autant sur l’idée de développement personnel que sur celui de succès matériel. L’assimilation de la réussite littéraire à la réussite entrepreneuriale y est claire : l’écriture d’un best-seller est avant tout pensée en termes de gain financier et de changement de statut économique^[36], le prestige littéraire apparaissant toujours lié à la réussite financière. La désacralisation de l’inspiration et plus généralement du métier d’écrivain, qui est présumé accessible sans capital financier ni culturel en est aussi une revendication ; l’absence de spécificité du roman par rapport à un best-seller en développement personnel par exemple en est un principe, le roman n’étant qu’un espace de réussite parmi d’autres (un espace dont l’extension se passe de normes externes : “Si vous pensez que vous écrivez un roman, pour nous aussi c’est un roman que vous écrivez”^[37] affirme le National Novel Writing Month, association à but non lucratif dont le slogan est “Votre roman. Votre univers”, et dont le principe de base est d’affirmer que “toutes les histoires comptent”^[38]). Tout conduit à penser l’œuvre par rapport au seul horizon de sa réalisation effective et de son succès, les conseils rédactionnels étant indissociables de conseils sur la diffusion et la promotion du livre : si la créativité personnelle et la construction identitaire sont bien au cœur des *creative writings*, parfois communautaires, américains, il s’agit bien “d’écrire et de vendre” ensemble, comme l’explicitent bien des titres^[39]. On trouvera à titre de confirmation une fine satire du business américain du livre à succès dans *How I became a Famous Novelist* de Steve Hely, best-seller qui moque les règles du best-seller (“Règle 1 : Renoncer à la vérité” ; “Règle 2 : Écrire un livre à succès, ne pas gâcher de l’énergie à faire un bon livre” ; “Règle 5 : Inclure absolument un club, des missions mystérieuses, des personnages timides [...]” ; “Règle 9 : Inclure des descriptions de mets délicieux aux moments ennuyeux” ; “Règle 13 : Visez des catégories démographiques clés”^[40], etc.), comme les pratiques éditoriales (la fameuse liste des best-sellers du *New York Times*) et les finalités de la réussite littéraire (ne plus jamais avoir à travailler, habiter une belle maison avec vue sur l’océan, humilier son ex-petite amie à son mariage, etc.).
- 10 La conception managériale de l’écriture est apparente dans le traitement du problème de l’inspiration, qui est l’une des questions centrales adressées par ces manuels qui refusent de recourir à l’idée d’une muse psychopompe ou d’une initiation par les classiques. S’y associe un culte de la performance rédactionnelle : bien des titres font référence à des durées accélérées d’apprentissage du roman compatibles avec les contraintes contemporaines, mais aussi à une productivité narrative : il s’agit d’écrire en un mois un roman (*No Plot ? No Problem ! Revised and Expanded Edition : A Low-stress,*

High-velocity Guide to Writing a Novel in 30 Days), pendant les week-ends (*The Weekend Novelist* de Robert J. Ray) ou, mieux encore, en une heure (*A Novel Idea: Learn How to Write a Novel in Under 60 Minutes* d’Eddie Jones^[41]) en faisant de l’écriture une sorte de performance sportive. On retrouvera d’ailleurs cette tendance dans le NaNoWriMo durant lequel les participants doivent rédiger un roman d’au moins 50 000 mots (431 626 participants dont 40 000 ont atteint leur “but rédactionnel” avec plus de 900 librairies ou bibliothèques ou communautés partenaires en 2015). Tout en se donnant des ancêtres comme les réflexions d’Henry James sur l’art du roman, l’essai de Gertrude Stein *How to write* de 1931 (dont les tendances expérimentales suscitent pourtant les réticences des lecteurs d’Amazon qui pensaient y trouver un manuel pratique^[42]), ces manuels font souvent référence à l’essai de Ray Bradbury, *Le zen dans l’art de l’écriture* (1990) dont le sous-titre anglais est: “Libérer le génie créatif qui est en vous” (“*Releasing the Creative Genius Within You*”) et à celui de Stephen King, *Écriture: Mémoires d’un métier* (2000), pour nourrir d’ambitions et décomplexer l’aspirant écrivain. *Mutatis mutandis*, comme dans la tradition utilitariste de la rhétorique antique, ces manuels manifestent le primat de la technicité et de la méthode sur l’inspiration: aux ouvrages généraux assortis d’une méthode, comme *How to Write a Novel Using the Snowflake Method* de Randy Ingermanson, s’ajoutent d’innombrables manuels centrés sur une thématique ou un enjeu technique, sur le dialogue dramatique, la création de personnages irrésistibles, les genres de la comédie romantique et du mystère domestique, et mille autres angles. On ne peut résister à donner quelques exemples: *GMC: Goal, Motivation and Conflict: The Building Blocks of Good Fiction* de Debra Dixon, *Rivet Your Readers with Deep Point of View* de Jill Elizabeth Nelson, *Plot And Structure* de James Scott Bell, *Writing Fight Scenes* de Rayne Hall, *Strong Female Characters* de Marcy Kennedy ou, de manière encore plus spécialisée, *The Rural Setting Thesaurus: A Writer’s Guide to Personal and Natural Places* d’Angela Ackerman et Becca Puglisi^[43], *Writing the Paranormal Novel: Techniques and Exercises for Weaving Supernatural Elements Into Your Story* de Steven Harper, *DIY Chick Lit: A Writing Guide* de Alicia de Los Reyes et même *Writing in Obedience – A Primer for Christian Fiction Writers* de Terry Burns et Linda W. Yezak. Contrairement à leurs équivalents français attachés à une conception plus ouverte de l’efficacité littéraire, ces compilations de recettes se caractérisent souvent par une normativité très forte: “Les prémisses de votre histoire doivent offrir un conflit, un héros clairement défini, un mauvais type intéressant et la quête d’un besoin fondamental”^[44] (ceux-ci étant définis à partir de la célèbre hiérarchie des besoins du psychologue américain Abraham Maslow) – y compris lorsqu’il s’agit de faire de la rupture avec les normes un principe compositionnel^[45].

- 11 Sur le web, de nombreux sites proposent un ensemble de ressources pour l’apprenti écrivain assorties de propositions commerciales, un puissant relais d’information étant constitué par les forums de la gigantesque communauté de lecteurs Goodreads, point de contact entre écrivains consacrés, écrivains indépendants, écrivains amateurs, apprentis écrivains et communautés de *creative writing* en université. S’ajoute également le rôle de médiation des forums de Wattpad qui sont à la poétique littéraire ce que Wikipedia est au savoir académique, et témoignent d’une réflexion amateur, souvent intense et serrée, sur d’innombrables questions littéraires, esthétiques aussi bien qu’éthiques, sans jamais, ou presque, avoir recours à une culture classique qui manque totalement aux discutants. “Puis-je injecter du réalisme dans une fanfiction ?”^[46], comment faire parler un enfant de trois ans, comment écrire une lettre chargée d’émotion, quel titre est meilleur, comment décrire un suicide (on

recommande à l'auteur en herbe de se documenter sur la dimension médicale^[47]), comment éviter de répéter "dit" dans un dialogue^[48], "comment écrire une scène érotique sans tomber dans la pornographie", quelle est la taille optimale d'un chapitre ? etc. Nombre de ces questions problématisent à nouveaux frais des points de narratologie, en particulier des débats sur les modalités énonciatives les plus appropriées à tel ou tel type de récits, ou l'usage du discours indirect libre – qui se voit redécouvert empiriquement sans aucune référence à l'histoire littéraire^[49]. Si les écrivains de Wattpad n'ont pas tous l'ambition d'Anna Todd (1,5 milliard de lectures sur Wattpad et 15 millions d'exemplaires papier pour *After*^[50]), l'horizon de la réussite magnétise les débats et suscite d'innombrables offres bénévoles ou commerciales d'aide à l'écriture, sans solution de continuité entre épanouissement personnel et conquête des publics, exigence littéraire et succès envisagé, application de conseils et créativité, réécriture et originalité.

Les recettes du succès 2.0

- 12 Je voudrais pour finir insister sur deux tendances contemporaines remarquables et corrélées avec des options actives dans la théorie littéraire contemporaine : l'analyse des best-sellers basés sur la psychologie cognitive et sur des modèles mathématiques, approches qui produisent chacune à la fois une réflexion universitaire et des prescriptions littéraires. Rappelons que les approches cognitivistes (comme les approches sociologiques au demeurant) visent d'abord à comprendre des fonctionnements psychologiques standard et non les écarts propres à la déprogrammation de la lecture commune dans des projets esthétiques. Les exemples de tels usages paradigmatiques des best-sellers sont nombreux : le rôle de la lecture de la littérature populaire pour le développement par le lecteur d'une théorie de l'esprit a fait l'objet d'un article célèbre et fort contesté de David Comer Kidd et Emanuele Castano publié dans *Science*^[51] ; les best-sellers sont au centre des réflexions déterminantes de Suzanne Keen sur l'empathie^[52] ; Meir Sternberg utilise John Le Carré dans ses réflexions sur les universaux narratifs^[53] ; David Lodge a permis de réfléchir à la théorie cognitive de l'intertextualité d'Anna Kedar-Kardela^[54] ; Harry Potter à l'immersion fictionnelle^[55] ; John Grisham a été utilisé pour comprendre les rapports entre suspense et identification dans un article important de Keith Oatley^[56], et les auteurs populaires sont essentiels aux raisonnements du courant évolutionniste^[57]. Très récemment, une explication plus générale de la séduction des best-sellers a même été tentée par Sabine Albers. Celle-ci dans un article intitulé "Tops et flops : les caractéristiques des best-sellers"^[58], émet l'hypothèse qu'il existe une corrélation entre le degré d'identification permis par un roman et sa réussite éditoriale, la portée émotionnelle de la scène d'ouverture et la noblesse de la quête du protagoniste fournissant des indicateurs d'identification qu'une enquête de psychologie expérimentale vient ensuite corroborer. Avec l'expansion du cognitivisme littéraire, on peut s'attendre au développement de telles études, la jonction entre la compréhension psychologique des best-sellers et les recettes d'écriture étant déjà proposée plus ou moins empiriquement par certains manuels américains : de *The Emotional Craft of Fiction* de Donald Maass à *Take Off Your Pants!: Outline Your Books for Faster, Better Writing* de Libbie Hawker, toutes les recettes de ces manuels s'appuient sur des assomptions quant au fonctionnement psychologique d'un lecteur (et d'un écrivain lorsqu'il s'agit de l'aider à rédiger de manière efficace) dans une perspective

behavioriste, sans recours à une analyse linguistique de l’écriture ni à des œuvres modèles. L’un d’entre eux, qui semble avoir un grand succès, *Wired for Story: the Writer’s Guide to Using Brain Science to Hook Readers from the Very First Sentence*^[59] de Lisa Cron, propose des principes d’écriture directement appuyés sur une habile vulgarisation des sciences cognitives (l’auteur cite par exemple Steven Pinker) ; ainsi le premier “secret rédactionnel” : “depuis la première phrase, le lecteur doit vouloir savoir ce qui suit” s’appuie sur un “secret cognitif”, “Nous pensons à travers des récits, qui nous permettent d’envisager le futur”^[60]. La raison pratique supposée désenfouer le succès littéraire de son irrationalité vient de trouver des fondements scientifiques.

- 13 De fait, bien des tentatives d’objectivation contemporaines ont cherché à comprendre de l’intérieur le succès des best-sellers : l’essai de Lisa Adams et John Heath, *Why We Read What We Read. A Delightfully Opinionated Journey Through Contemporary Bestsellers*, se contente d’une enquête subjective, mais *Making the List* de Michael Korda (2001) est une première tentative de discerner des constantes narratives dans les best-sellers sur la longue durée, projet poursuivi par James W. Hall dans *the Hit Lit : Cracking the Code of the Twentieth Century’s Biggest Bestsellers* (2012). De manière assez convaincante, l’essayiste parvient à discerner des traits marquants systématiques (le choix d’un sujet contemporain controversé, l’interrogation de l’idéal américain, la fonction didactique, etc.) qui sont autant de potentielles recommandations stratégiques pour de futurs auteurs.
- 14 Cette appétence anglo-saxonne contemporaine pour les secrets de la réussite trouve un tournant singulier avec les humanités numériques. La possible quantification du succès propose une étape complémentaire en offrant en effet non seulement des explications *ex post*, mais aussi des prédictions du succès à venir d’un livre. Le premier travail ayant fait sensation dans ce domaine est une étude d’“économophysique” utilisant des modèles de choc endogène et exogène utilisés pour la prédiction des tremblements de terre ou des chocs financiers, et capable de faire la différence entre l’impact prévisible d’une interview dans un journal connu et l’influence plus lente du bouche-à-oreille. À partir de l’analyse du devenir commercial de 138 livres, le modèle est capable de prévoir l’impact sur la courbe de vente d’événements affectant sa notoriété^[61]. Avec *The Bestseller Code : Anatomy of the Blockbuster Novel* (2016), de Jodie Archer (éditrice) et Matthew L. Jockers (spécialiste des humanités numériques), le changement de paradigme va encore plus loin, les auteurs étant capables de prédire le succès avant publication par l’analyse de son contenu, selon un modèle multifactoriel de lecture machine (*machine reading*), le “bestseller-ometer”, dont les auteurs avancent qu’il a été capable de prédire rétrospectivement le succès de 80 % des best-sellers de ces dernières années. À la différence des modèles fondés sur une lecture humaine, les outils de stylométrie et de quantification textuelle se passent d’assomption sur le désir ou le comportement du lecteur, mais “apprennent” par des mesures d’après les best-sellers antérieurs. Ces mesures portent sur la thématique profonde (par une méthode statistique de sémantique distributionnelle appelée le *topic modeling*), sur l’organisation des émotions durant le cours de l’intrigue (*sentiment analysis*), celle-ci devant suivre un cours régulier, ou encore par le niveau stylistique, par le rapport entre les verbes et les genres. Ce travail est complété par d’autres analyses lancées par des plateformes distribuant des ebooks, montrant par exemple que les best-sellers sont presque toujours des récits longs^[62] : de fait, la fouille des données en temps réel guide déjà les éditeurs^[63], et l’analyse comportementale des choix lectoriaux se profile, qu’il s’agisse

d’analyser les recommandations sur les forums de lecteurs pour optimiser le marketing du livre, comme cela se fait déjà couramment avec Goodreads⁶⁴ ou Babelio⁶⁵, ou de comprendre plus finement la lecture à partir des données remontées par les liseuses et tablettes qui, comme le Kindle, informent très précisément sur le rythme et la persévérance des lectures et permettent déjà de mettre en place des rémunérations à la page tournée, en ayant la possibilité de les croiser avec une analyse informatique des contenus.

- 15 “On ne sait jamais rien du sort d’un livre”, disait Gaston Gallimard à la fin de sa carrière⁶⁶. Mais à l’heure où Google utilise des corpus de romans à l’eau de rose pour entraîner l’intelligence artificielle de ses moteurs, l’ambition prédictive des humanités numériques et de la psychologie sociale anticipe un horizon cybernétique : Darius Kazemi, développeur de jeux vidéo, a lancé le projet National Novel Generation Month (ou NaNoGenMo) qui propose un concours d’écriture à des intelligences artificielles — il semblerait d’ailleurs qu’une nouvelle écrite par des humains et une intelligence artificielle ait passé les premières sélections du Hoshi Shinichi Literary Award japonais⁶⁷, réalisant avec la “narrative science numérique”⁶⁸ non seulement le célèbre test de Turing mais un rêve industriel aussi ancien que la démocratisation du livre. La réflexion sur les best-sellers dépasse pourtant en fin de compte largement de simples problématiques économiques : méprisée par la poétique et la théorie littéraire, appelée par la démocratisation de l’écriture qui succède, à mon sens, au XXI^e siècle à la démocratisation de la lecture des deux siècles précédents, la question du succès littéraire est désormais celle de la visibilité sociale de l’individu contemporain.

NOTES

1. Q. D. Leavis, *Fiction and The Reading Public*, Chatto and Windus, 1939, dont la troisième partie s’intéresse à “la signification du best-seller” (p. 205 et sq.).
2. En particulier sur la question féminine : je pense aux réflexions d’Ellens Constans (*Parlez-moi d’amour : le roman sentimental des romans grecs aux collections de l’an 2000*, Presses Universitaires Limoges, 1999), de Nathalie Heinich dans *États de femmes* (qui doit d’ailleurs s’en justifier dans sa préface : voir *États de femme*, Gallimard, 1996, p. 18), aux travaux de Janice Radway (*Reading the Romance*, 1991), d’Eva llouz (*Hard Core Romance: Fifty Shades of Grey, Best Sellers and Society*, 2014). On y ajoutera l’essai d’E. Hemmungs-Wirtén sur la manière dont les éditions Harlequin ont formaté à partir des années 1950 le roman sentimental : *Global Infatuation: Explorations in Transnational Publishing and Texts. The Case of Harlequin Enterprises and Sweden*, Uppsala University, 1998.
3. S. T. Joshi, *Junk Fiction: America’s Obsession with Bestsellers*, Borgo Press, 2009.
4. Noël Carroll, “The Paradox of Junk Fiction”, *Philosophy and Literature*, Volume 18-2, octobre 1994, p. 234.
5. Michel Charles, *L’arbre et la source*, Seuil, 1985. Sur la résistance de la rhétorique à la fin du XIX^e voir aussi Antoine Compagnon, “Théorie du lieu commun”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1997, vol. 49, 1, p. 23-37.
6. Voir Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, 2000.

7. *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Gallimard, 1990 [1941], p. 53. Étrangement, Paulhan ajoute Albalat Gourmont (pour *Le problème du style*) et Marcel Schwob (pour ses *Mœurs des diurnales*, qui n’est pourtant qu’une satire du style journalistique et n’a rien d’un manuel de style).
8. *Comment on devient écrivain*, Plon, 1925, p. 3.
9. *L’art d’écrire enseigné en vingt leçons*, rééd. Armand Colin, 1992, p. 13.
10. “N’avez-vous jamais été frappé de l’aisance que mettent les paysans dans leurs récits, lorsqu’ils se servent de leur langue natale ? Les gens du peuple, pour vous dire les choses qu’ils ont vécues, ont des trouvailles de mots, des originalités d’expression, une création d’images qui étonnent les professionnels. Qu’une femme de cœur, la première venue, écrive à quelqu’un la mort d’une personne chère, elle fera un récit admirable qu’aucun écrivain ne surpassera, fût-il Chateaubriand ou Shakespeare” écrit Albalat (*ibid.*).
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 8.
13. Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, t. 2, Gallimard, 1939, p. 61.
14. Octave Ruyet, *Un discours pour toutes les circonstances*, Paris, Club du grand livre du mois, 1995.
15. Linda Seger, *Créer des personnages inoubliables*, Dixit, 1999.
16. Marie de Saint-Dizier, *J’écris mon premier roman policier*, Vuibert, 1999.
17. Isabelle Meyer, *Écrire un roman. Les trucs qui marchent*, Le Pont Du Vent, 2015, p. 70.
18. *Ibid.*, p. 168.
19. Bernard Friot, *Super manuel pour devenir un écrivain génial*, Flammarion jeunesse, 2016.
20. Publicimo, *101 conseils et astuces pour écrire un best-seller*, Paris, Etsi, 2012.
21. *Ibid.*, p. 13.
22. *Ibid.*, p. 57.
23. Murielle Lucie-Clément, *Comment écrire un best-seller. 8 étapes simples et efficaces*, MLC, 2015. Du même auteur et chez le même éditeur, on pourra également consulter *Comment écrire un livre et avoir du succès. 12 étapes simples et efficaces* (2015).
24. *Ibid.*, p. 11.
25. *Ibid.*, p. 76.
26. Voir ce lien.
27. Arnaud Demanche, *Comment devenir le nouveau Marc Levy*, Jungle, 2016.
28. *Ibid.*, p. 81.
29. Voir ce lien.
30. Voir son site.
31. Voir notamment Anne Garréta, *Devenir écrivain...*, *Le Monde*, 20 mars 1987, et Isabelle Rossignol, *L’invention des ateliers d’écriture en France*, L’Harmattan, 1996.
32. Richard Rhodes, *How to write*, Richard Morrow and Company, 1995, p. 1.
33. *Ibid.*, p. 198.
34. On en retrouvera néanmoins trace en France dans des sites qui ne font que transposer paresseusement les conseils américains, comme scribay.com qui reprend la finalité perfectionniste en invitant simultanément à “fournir des efforts réguliers” car “l’écriture est une question de pratique” et à “prendre conscience de votre voix”, aux fins de promouvoir une méthode de formation (“Profitez d’un mois d’essai gratuit. 19,90€/mois ensuite”).
35. Voir ce lien.
36. Voir par exemple l’article “7 Secrets To Writing A Best Selling Book That Sold 2 Million Copies! - How To Make Money Online” publié sur un site spécialisé dans les “revenus”.
37. National Novel Writing Month FAQ.
38. Communiqué de presse de 2016.
39. Par exemple *How to Write & Sell True Crime* de Gary Provost.
40. Steve Hely, *How I Became a Famous Novelist*, Black Cat, 2009, passim, je traduis.

41. On ajoutera à cette liste par exemple : *How To Write 50,000 Words In 30 Days, and Survive To Tell Your Story!* de Mike Coville; *2k to 10k: Writing Faster, Writing Better, and Writing More of What You Love* de Rachel Aaron, ou *5,000 Words Per Hour: Write Faster, Write Smarter: Write Faster, Write Smarter* de Chris Fox.
42. Communiqué de presse de 2016.
43. On trouvera d’autres thesaurus du même auteur comme *The Emotion Thesaurus* ou *The Negative Trait Thesaurus*.
44. Eddie Jones, *A Novel Idea: Learn How to Write a Novel in Under 60 Minutes*, Lighthouse Publishing of the Carolinas, 2015, epub, p. 15.
45. Voir par exemple *Story Trumps Structure. How to Write Unforgettable Fiction by Breaking the Rules* de Steven James.
46. Voir ce lien.
47. Voir ce lien.
48. Voir ce lien.
49. Voir ce lien.
50. Voir ce lien.
51. Voir David Comer Kidd and Emanuele Castano, “Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind”, *Science*, 342, 18/10/2013, p. 377-380, résultats discutés par des articles en cascade: Panero, M. E., Weisberg, D. S., Black, J., Goldstein, T. R., Barnes, J. L., Brownell, H., & Winner, E., “Does reading a single passage of literary fiction really improve theory of mind? An attempt at replication”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 111 (5), 2016, p. 46-54.
52. Voir Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, 2007, ch. 5.
53. Meir Sternberg, “Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)”, *Poetics Today*, 24.3, 2003, p. 517-638.
54. Anna Kedra-Kardela, “A Cognitive Poetic Analysis of Intertextuality : David Lodge’s *The British Museum is Falling Down*”, in Piotr Stalmaszczyk (éd.), *From Philosophy of Fiction to Cognitive Poetics*, Peter Lang, 2016.
55. Arthur M. Jacobs, “Affective and Aesthetic Processes in Literary Reading. A Neurocognitive Poetics Perspective” in Michael Burke et Emily T. Troscianko, *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*, Oxford University Press, 2007 ; C.-T. Hsu, M. Conrad, A. M. Jacobs, “Fiction feelings in Harry Potter : Haemodynamic response in the mid-cingulate cortex correlates with immersive reading experience”, *Neuroreport*, 25, 2014, p. 1356-1361.
56. K. Oatley, “A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative”, *Poetics*, 23, 1994, 53-74.
57. Voir par exemple Jonathan Gottschall et David Sloan Wilson (dir.), *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Northwestern University Press Evanston, 2005.
58. Sabine Albers, “Top or Flop: Characteristics of Bestsellers”, in Lesley Jeries, Dan McIntyre et Derek Bouseld, *Stylistics and Social Cognition*, Rodopi, 2007.
59. Lisa Cron, *Wired for Story : The Writer’s Guide to Using Brain Science to Hook Readers from the Very First Sentence*, Ten Speed Press, 2012.
60. *Ibid.*, p. 16.
61. D. Sornette, F. Deschâtres, T. Gilbert et Y. Ageon, “Endogenous Versus Exogenous Shocks in Complex Networks: an Empirical Test Using Book Sale Ranking”, *Physics Review Letters*, 93, 2004.
62. Voir ce lien.
63. Voir ce lien.
64. Voir ce lien.
65. Voir ce lien.
66. Cité par Frédéric Rouvillois, *Une histoire des best-sellers*, Paris, Flammarion, 2011, p. 281. Dans la même veine, on pourra citer la formule de Curtis Sittenfeld, “les gens pensent que l’édition est une industrie, mais c’est plutôt un casino”.

67. Voir ce lien.

68. Voir Jodie Archer et Matthew L. Jockers, *The Bestseller Code: Anatomy of the Blockbuster Novel*, Penguin, 2016, p. 317.

RÉSUMÉS

Pour s'immuniser des aléas de l'édition, est née avec la littérature industrielle l'idée d'une rationalisation du succès littéraire grand public, qu'elle se nomme plan marketing ou sociologie des règles de l'art. Parallèlement, l'accessibilité inédite du roman à l'ère de l'auto-publication réalise la prophétie de Sainte-Beuve ("avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son toast, sera auteur") entraînant la parution d'un nombre considérable de manuels de réussite littéraire, condensés de rhétorique ou nomenclatures de procédés pour *page-turners* - jusqu'à la parodie récente d'Arnaud Demanche, *Comment devenir le nouveau Marc Levy ?* Alors que pointe à l'horizon la production de romans par des intelligences artificielles, la dernière mode est de confier l'objectivation des qualités structurelles, thématiques et stylistiques supposées des best-sellers aux Humanités numériques, ainsi que le proposent Jodie Archer et Matthew L. Jockers dans *The Bestseller Code*. C'est à un inventaire et un décodage de ces manuels, qu'ils soient descriptifs ou prescriptifs, que cet article voudra procéder.

INDEX

Mots-clés : Best-sellers, roman populaire, démocratisation

Keywords : Best-sellers, popular fiction, democratization

AUTEUR

ALEXANDRE GEFEN

C.N.R.S. – THALIM