Institutional Repository - Research Portal
Dépôt Institutionnel - Portail de la Recherche
researchportal.unamur.be
University of Namur

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Fictions de l'échec littéraire

Saint-Amand, Denis

Published in:
COnTEXTES: Revue de Sociologie de la Littérature

DOI:
10.4000/contextes.8981

Publication date:
2020

Document Version
Version revue par les pairs

Link to publication

Citation for pulished version (HARVARD):
Saint-Amand, D 2020, 'Fictions de l'échec littéraire', *COnTEXTES: Revue de Sociologie de la Littérature*, vol. 27. https://doi.org/10.4000/contextes.8981

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 05. Jul. 2025

Fictions de l'échec littéraire

Denis Saint-Amand

FNRS – Université de Namur

Fiction, Figuration, Configuration, GREMLIN

1. De l'échec littéraire

L'échec, en tant que « résultat négatif, et généralement d'une certaine gravité, d'une entreprise » (selon la définition générale du *TLF*), est une notion fuyante et multiple, envisageable de façon atomisée et globale — une succession d'échecs ne garantit pas forcément *l'échec*, définitif et irrésoluble. Dans le domaine littéraire, l'échec peut être saisi *via* au moins trois prises différentes : il s'observe dans les trajectoires effectives d'individus tenus à l'écart du *cursus honorum* lettré ; il s'incarne dans des postures (manières d'occuper une position au sein du champ[1] — dans le présent cas, en jouant, consciemment ou non, d'une inadéquation à celui-ci ou en la surjouant) ; il se déploie enfin sur le plan thématique dans des œuvres esquissant un portrait fictionnel de leur auteur ou relatant les péripéties de personnages écrivains en rupture de ban. Avant tout subjective, la notion d'échec est liée au regard posé sur une trajectoire ou sur un segment de celle-ci par celui qui la vit ou par un observateur, avant d'être éventuellement objectivable de façon quantitative (quand l'échec se mesure sur la base d'une norme — dans le cas de l'écrivain : nombre de publications, de prix obtenus, etc.) et/ou qualitative. Pierre Bourdieu l'a montré depuis longtemps : ce qu'il désigne comme « sous-champ de production restreinte » se fonde sur la logique économique alternative du « *qui perd gagne* » et accorde davantage de prestige à l'écrivain esthète incompris du grand public, misant sur l'accumulation du capital symbolique en quasi-vase clos[2]. Le sociologue se saisit du cas parnassien pour illustrer cette tendance, qui trouve à s'observer aujourd'hui encore du côté d'auteurs peu habitués aux grands médias et dont les ventes sont modestes, mais qui sont parfois salués et accompagnés, du temps même de leur vivant, par la critique[3]. Ceci permet d'emblée de mesurer que l'échec n'est pas l'exact opposé de la consécration et que ces deux pré-notions ne s'excluent pas mutuellement.

Au cœur du milieu littéraire, bohèmes, oubliés et maudits forment une triade associable à l'échec, dont les actualisations ne se recouvrent pas directement, bien qu'elles puissent dialoguer : mis au ban et souffrant, l'écrivain maudit, contrairement au bohème, est une victime dont le ratage est imputé aux autres, objectivement ou non. Si la bohème artiste, elle-

[1] Sur le concept de posture, voir les travaux de Jérôme Meizoz, dont l'ouvrage fondateur *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

[2] Pour rappel, Bourdieu distingue « le *sous-champ de production restreinte*, où les producteurs n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents les plus directs, et le sous-champ de grande production, qui se trouve *symboliquement* exclu et discrédité. Dans le premier, dont la loi fondamentale est l'indépendance à l'égard des demandes externes, l'économie des pratiques se fonde, comme dans un *jeu à qui perd gagne*, sur une inversion des principes fondamentaux du champ du pouvoir et du champ économique. Elle exclut la recherche du profit et elle ne garantit aucune espèce de correspondance entre les investissements et les revenus monétaires ; elle condamne la poursuite des honneurs et des grandeurs temporelles ». (Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 89, 1991, p. 7 ; voir aussi *Les Règles de l'art* [1992], Paris, Seuil, « Points essais », 1998, p. 234-suiv.).

[3] Par exemple, Jean-Benoît Puech, Jude Stéfan ou Manuel Joseph jouissent d'une certaine reconnaissance au sein du milieu académique. On pourrait même aller jusqu'à indiquer que la légitimité que leur ont conférée des spécialistes de littérature contemporaine en se penchant sur leur œuvre éclaire en retour, par réflexion spéculaire, ceux qui poursuivent l'étude de leurs textes : travailler sur ces auteurs confère une relative aura au sein du champ, fonctionne comme un critère de distinction et fonde un réseau privilégié de scoliastes. Léa Tilkens et moi avons essayé d'interroger ce phénomène à l'aune du cas Chevillard : voir « Ce qu'Éric Chevillard fait à la critique académique », dans *COnTEXTES*, *Varia*, 2017, [En ligne], URL : https://journals.openedition.org/contextes/6283.

même polymorphe, est une manière de s'accommoder de son indigence en valorisant l'investissement désintéressé dans l'œuvre tandis que l'oubli peut s'appréhender comme un échec dans le processus de consécration d'un auteur, la malédiction partage le dénuement de la première en s'en affligeant et vit l'indifférence du second comme le résultat d'un ostracisme comploté[4].

Au moins trois grandes prises (trajectoires, postures, récits) et trois grandes figures (le bohème, le maudit, l'oublié) permettent donc de saisir l'échec en régime littéraire. Si elle a des antécédents fameux chez Rutebeuf, Villon ou chez certains poètes baroques (Tristan L'Hermite, en particulier), la figuration de l'échec littéraire prend de l'ampleur sous la monarchie de Juillet, au moment où la mythologie du génie romantique est portée à son comble[5] et profite de la naissance d'une véritable « civilisation du journal »[6] — la presse, investie par les nombreux aspirants-écrivains de la période, ouvrira volontiers ses colonnes aux récits de la vie littéraire. Martine Lavaud lit dans la série des *Grotesques* de Gautier ce qu'elle appelle « l'invention médiatique de l'échec littéraire », qui permet de tisser une contre-histoire littéraire focalisée sur le ratage en misant sur un traitement périodique novateur, au fil des livraisons de *La France littéraire* :

> Aux feuilles mort-nées de la presse vont correspondre les écrivains d'un jour, si bien que l'écriture médiatique, sensible par nature à tous les régimes de l'éphémère, semble nourrir quelques affinités avec le ratage littéraire. Il en résulte une typologie, une poétique, et même une rentabilité épistémologique de l'échec médiatisé. Celui des poètes, en particulier. Car l'assimilation du genre poétique à l'essence même de la littérature, et parallèlement sa marginalisation croissante, hors des circuits économiques les plus rentables, le rendent plus apte que tout autre à concentrer les enjeux contemporains du romantisme, et plus généralement, à interroger les mécanismes de la survie littéraire[7].

L'échec est pourvu d'une puissance d'attraction et se révèle, peut-être plus encore que le succès, un puissant catalyseur de fictions. On évitera de creuser les considérations hypothétiques et psychologisantes, mais on pourrait se demander si la fortune de l'échec dans l'imaginaire de la modernité n'est pas aussi fonction d'un voyeurisme rassurant : un récit d'échec permet de constater qu'il y a des situations pires que la sienne, là où les histoires de

---

[4] Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à mon article « Bohèmes, oubliés et maudits », dans *Textyles*, n° 53, « Malédictions littéraires », 2018, p. 11-24, également disponible en ligne, URL : https://journals.openedition.org/textyles/2863.

[5] Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici, en deux mots, que la singularité de l'écrivain romantique procède notamment de la reconfiguration de la sphère des discours qui se fait jour après la Révolution : isolant la pratique littéraire en la tenant pour l'ensemble des écrits composés avec une visée esthétique ou relevant d'une démarche artistique, Germaine de Staël (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800) participe à la réinvention d'une typologie des discours qui, de la Renaissance à la fin du XVIII^e^ siècle, faisait le départ entre les Lettres savantes, les Lettres sacrées et les Belles-Lettres, ce dernier terme fonctionnant comme un hyperonyme englobant l'éloquence, l'histoire et la poésie (autre hyperonyme recouvrant l'épopée, le roman, la poésie au sens strict, etc.). Au XIX^e^ siècle, la littérature devient un discours spécifique, distinct de domaines auxquels il était précédemment associé et qui se développent en tant que disciplines d'enseignement et de recherche (l'histoire, l'histoire de l'art, la psychologie, etc.) : la littérature peut alors se penser comme doublement singulière parce qu'elle possède une visée esthétique et parce qu'elle *ne s'enseigne pas*. Ce dernier point favorise le développement de la mythologie du génie, que la presse, investie par la bohème littéraire, contribue à faire rayonner et à laquelle s'articule un engagement sociopolitique hérité de la figure fantasmée de l'orateur révolutionnaire. (Voir notamment Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005).

[6] Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e^ siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011

[7] Martine Lavaud, « Théophile Gautier et l'invention médiatique de l'histoire littéraire », dans *Revue Gautier*, n° 36, novembre 2014.

succès fascinent, mais peuvent aussi écœurer et révéler le décalage séparant la vie du lecteur et celle du sujet en réussite. La narration d'une trajectoire toujours florissante peut lasser : les *self-made men* les plus prospères savent que le récit de leur succès ne peut se passer d'une part d'ombre, doit miser sur des périodes de doute, des ratages ponctuels, des phases de découragement, pour favoriser l'adhésion du lectorat et pour mettre davantage en relief la réussite finale. Mieux, il s'est trouvé et se trouve encore des éditeurs misant sur l'imaginaire de l'échec littéraire pour forcer leur propre distinction : la maison d'édition française 13e Note, portée par Éric Vieljeux et dont l'objectif était d'introduire en France les œuvres d'écrivains étrangers présentés comme marginaux, a largement misé sur l'imaginaire de l'échec en publiant des textes consacrés explicitement à cette thématique (comme l'indiquent des titres tels *Confession d'un loser* (2010) de Mark SaFranko, *Dommages collatéraux* (2012) et *Rien dans les poches* (2011) de Dan Fante, *La Tête à l'envers, les pieds au mur* (2012) de Rob Roberge, *Notre-Dame du Vide* (2009) et *Du bleu sur les veines* (2013) de Tony O'Neill ou l'anthologie *Le Livre des fêlures* (2010)) et en forgeant dans le discours d'escorte de ces œuvres la mythologie d'une grande « famille maudite » permettant d'assurer l'homogénéité de la collection et de forcer son succès paradoxal[8].

Dans un esprit similaire, Robin Robertson a publié une anthologie intitulée *Mortification* (2003), traduite sous le titre *Hontes* (Joëlle Losfeld, 2006), dans laquelle une soixantaine d'écrivains plus ou moins confirmés (d'André Brink à Chuck Palaniuk, en passant par Irvine Welsh, Margaret Atwood, Jonathan Coe et Claire Messud) racontent les moments les plus embarrassants de leur trajectoire littéraire, dévoilant comment il leur est arrivé de présenter leur dernier livre dans une librairie vide, d'être débarqués de l'école dans laquelle ils animaient un atelier d'écriture ou d'être confondus avec le personnel d'entretien par un confrère qu'ils admirent. L'enjeu inavoué consiste sans doute à montrer qu'une série d'échecs n'implique pas forcément l'échec ou que ceux qui connaissent aujourd'hui le succès sont passés eux aussi par des moments difficiles (les deux perspectives se complètent, mais elles ne sont pas exactement corollaires). Encore faut-il bien entendu relativiser à la fois l'investissement et la confession des différents contributeurs du projet : s'il est plus simple d'avouer ses échecs quand on connaît le succès, il est aussi certaines déconvenues plus faciles à partager — nombreux sont ceux qui ont fait l'expérience de présenter leurs travaux face à une absence de public, moins ceux qui expliquent avoir trouvé dans une poubelle l'exemplaire de leur roman dédicacé à la main « Pour maman et papa ».

Ceci pour souligner que, si le statut fictionnel des œuvres qui m'intéresseront dans les pages qui suivent ne souffre aucune discussion, la dimension posturale des acteurs du monde des lettres peut au fond s'envisager comme relevant, en partie au moins, du domaine fictionnel — du « *let's pretend* », du « faire comme si »[9]. Céline, Beckett et même Houellebecq, que la presse internationale présente aujourd'hui comme « le plus grand écrivain français vivant »[10] et récipiendaire de la Légion d'honneur, ont en commun de s'être construit une fiction biographique misant en grande partie sur l'anomie, l'isolement, mais aussi plus foncièrement le ratage — l'érigeant pratiquement en principe définitoire chez Beckett, dont l'axiologie du « rater mieux » (le célèbre « *Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail*

[8] Sur ce cas, voir Björn-Olav Dozo et Denis Saint-Amand, « Une poétique de l'escorte », dans *Temps zéro*, [En ligne], 2013, URL : http://tempszero.contemporain.info/document1033.

[9] Voir notamment Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échec*, Paris, Éditions des EHESS, 2011 ; Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016 et le compte rendu de ce livre par Justine Huppe, dans *COnTEXTES*, [En ligne], 2017, URL : https://journals.openedition.org/contextes/6271.

[10] À en croire la revue de presse de l'AFP au moment de la sortie de *Sérotonine*, « Le retour de Michel Houellebecq, "le plus grand écrivain français vivant" », *La Dernière heure*, 6 janvier 2019, URL : https://www.dhnet.be/medias/livresbd/le-retour-de-michel-houellebecq-le-plus-grand-ecrivain-francais-vivant-5c30eec97b50a607245ec7e7.

again. Fail better. » de *Worstward ho*) infléchit autant la *persona* de l'auteur que ses récits[11]. Ce qui m'intéressera ici, c'est la façon dont l'échec est mis en scène dans les fictions de la vie littéraire en France, au XIX^e^ siècle. Je m'appuierai pour ce faire sur les outils conceptuels, la méthodologie et la base de données développés au cours des dernières années par le Groupe de Recherche sur les Médiations Littéraires et les Institutions (GREMLIN).

2. Figurer la vie littéraire

L'une des spécificités du domaine littéraire, compris comme univers spécifique englobant des acteurs (de l'écrivain à l'éditeur, en passant par le libraire), des valeurs et des productions spécifiques (la littérature), est sa capacité à se prendre lui-même pour objet, à se commenter de façon plus ou moins lucide, à se mettre en scène et à forger en cela une part importante des représentations qui circulent à son propos[12]. Cette manière dont la littérature construit des fictions centrées sur elle-même — donnant à voir, quelquefois, les splendeurs et misères d'aspirants écrivains ou la convivialité cénaculaire, mais aussi le rôle nodal d'acteurs de l'ombre (comme le mécène, l'imprimeur ou, aujourd'hui, l'agent d'écrivain) — permet de dresser ce que l'on pourrait qualifier avec Jacques Dubois de « sociologie romanesque »[13], forcément subjective dès lors qu'elle assume un régime autoscopique. Observateur privilégié du monde des lettres, l'écrivain est disposé à reconfigurer sur le plan fictionnel ce qui s'y joue : dès lors que son statut se singularise[14] et que le domaine littéraire devient, au mitan du XIX^e^ siècle[15], un petit monde à part, développant ses axiologies spécifiques et concurrentes, ses codes et les critères d'évaluation de ses propres produits, ses rôles particuliers, ses lieux, ses styles et ses modes de rassemblement, qui pourrait être mieux placé que les acteurs y prenant part pour rendre compte de ses rouages ? Comme le signale Pascal Durand[16], cette « littérature au carré » présente des réalisations majeures (des *Illusions perdues* de Balzac à *Démolir Nisard* de Chevillard, de *Paludes* de Gide à *La Carte et le Territoire* de Houellebecq), mais compte aussi une masse importante d'œuvres issues de seconds couteaux (les Gustave Drouineau, Léon Cladel, Camille Mauclair et autres Adolphe Retté), voire d'individus ayant disparu de la mémoire collective (Samuel-Henri Berthoud, Maurice Montégut, Charles Foleÿ ou Odysse Barot), tous très prolixes dès lors qu'il s'agit de fictionnaliser le milieu dans lequel ils tentent de se faire une place.

2.1 Le projet *Figurations*

C'est cet ensemble fictionnel foisonnant et hétérogène qui met en scène l'écrivain dans son milieu que le Groupe de Recherche sur les Médiations Littéraires et les Institutions (GREMLIN)[17] s'est donné pour objectif d'étudier, en lançant le projet de recherche

[11] Beckett écrira encore : « J'estime que Bram van Velde est le premier à s'être départi de cet automatisme esthétisé, le premier à se soumettre entièrement à cette incoercible absence de rapport que lui vaut l'absence de termes ou, si vous préférez, la présence de termes inaccessibles, le premier à admettre qu'être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer. » (*Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 29)

[12] Je reprends ici la présentation du projet du GREMLIN que j'ai développée dans l'article « Figurations du personnel littéraire : propositions théoriques, base de données et exploitation », dans *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, [En ligne], 2018, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Figurations_du_personnel. Le lecteur familier de ce projet est invité à reprendre sa lecture au point 3.

[13] Jacques Dubois, *Stendhal, une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007.

[14] Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1996.

[15] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 ; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art.*, *op.cit* ; Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

[16] Pascal Durand, « Vers une *illusio* sans illusion ? », *COnTEXTES*, n° 9, « Nouveaux regards sur l'*illusio* », [En ligne], 2011, URL : http://journals.openedition.org/contextes/4800.

[17] Le GREMLIN est initialement composé de Pascal Brissette, Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer, Michel Lacroix et Guillaume Pinson. Il a été rejoint par Mathilde Barraband, Olivier Lapointe, Julien Lefort-Favreau, Marie-Pier Luneau, Marie-Ève Riel, Chantal Savoie et moi-même. Le groupe a annoncé la fin de ses activités à

« Figurations romanesques du personnel littéraire en France, 1800-1945 ». Celui-ci visait à dégager la socialité des textes qui socialisent la littérature et à analyser comment la dimension sociale de la production de textes se trouve reconfigurée au sein d'œuvres fictionnelles. L'un des premiers enjeux du projet, qui a bénéficié d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH 2008-2011), était de constituer, par des coupes ciblées, un corpus d'œuvres romanesques françaises mettant en scène la vie littéraire, et de recueillir le plus grand nombre d'informations sur les lieux, acteurs et valeurs inhérents au monde littéraire qui sont mis en place dans ces textes. Cette phase de récolte de données, pour laquelle les membres du groupe et plusieurs assistants de recherche ont été mis à contribution, a constitué la première étape indispensable avant le développement d'une perspective analytique visant à mettre en lumière les logiques et les tendances à l'œuvre au sein de cet ensemble, dans une démarche sociocritique.

Le GREMLIN situe en effet ses travaux dans le cadre des approches sociales du littéraire en veillant à adopter un esprit d'ouverture à l'égard de la diversité des tendances qui s'y déploient (sociopoétiques, sociologiques, sociocritiques, socio-économiques, anthropologiques, etc.). Refusant les dichotomies dans lesquelles s'enferment souvent les études littéraires (le texte *vs* la société ; le singulier *vs* le collectif ; la grande littérature *vs* la littérature de masse ; le contemporain *vs* l'historique), le groupe entend porter son attention sur les lieux, les objets, les processus, les figures intermédiaires. Il s'intéresse à ce qui se produit entre les mots et les choses, entre le littéraire et le social, parce qu'il postule qu'il n'y a pas là des entités autonomes. Le travail du GREMLIN porte essentiellement sur les médiations et les institutions. Il s'agit, d'une part, d'envisager la médiation du champ littéraire comme espace de tensions et de luttes ; les individus et dispositifs médiateurs (intermédiaires du travail créatif, normes, techniques, supports, formes, codes, genres, lieux, classements) ; la médiation des imaginaires (les représentations littéraires du social et les représentations présentes dans le discours social de la vie littéraire et des écrivains). Il convient, d'autre part, d'interroger les institutions, aussi bien matérielles qu'immatérielles, par lesquelles un texte est transformé en livre, par lesquelles le livre acquiert une certaine valeur sur le marché des biens culturels.

Dans cette perspective, plusieurs propositions théoriques et méthodologiques ont été formulées et éprouvées à l'occasion de publications prises en charge tantôt par certains membres du groupe tantôt collectivement[18]. Le corpus des mises en scène fictionnelles du personnel littéraire, plutôt que de s'envisager à l'aune d'un critère de fidélité vis-à-vis d'une « réalité » toujours hors d'atteinte, peut s'appréhender pour la manière dont il tend à *figurer* de façon plus ou moins cohérente des acteurs évoluant dans un univers particulier, en jouant à grossir, déformer, voire inventer des données factuelles liées à ces individus. Forgée par le GREMLIN, cette notion de *figuration* consiste en la « représentation caractérisée par la construction sémiotique d'un sujet individualisé » et « opère un travail de "présentification" qui donne à voir un acteur dans un contexte, un "monde" spécifique (bien que diversement détaillé selon les cas), lui attribue actions, "qualités" et individualité »[19]. La démarche vise notamment à interroger la façon dont ces figurations sont élaborées et, par leur circulation, nourrissent l'« imaginaire social » d'une époque, qui, selon Pierre Popovic, se compose « d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans

---

l'occasion du colloque « Trajectoire du texte littéraire », à l'Université McGill, le 6 mars 2020. Pour plus d'informations, voir : http://legremlin.org/.

[18] Ces publications sont répertoriées sur le site du groupe : http://legremlin.org/index.php/ouvrages.

[19] « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », dans GREMLIN (dir.), « Fictions du champ littéraire », *Discours social*, volume XXXIV, 2010, p. 8.

cesse recomposées par des propos, des textes, des *chromos* et des images, des discours ou des œuvres d'art »[20].

À la notion de *figuration* s'articule celle de *configuration*, empruntée à Norbert Elias qui, dans *La Société des individus*, la mobilisait pour « penser le monde social comme un tissu de relations »[21]. S'appliquant à « des formations sociales de tailles très diverses » qui se différencient par « la modalité variable des chaînes d'interdépendances, plus ou moins longues, plus ou moins complexes, qui lient les individus les composant »[22], la configuration permet de dire des espaces et structures où les individus interagissent et endossent un rôle spécifique non seulement les uns avec les autres, mais surtout *en fonction* des positions et des statuts occupés les uns par les autres. Ces systèmes d'interaction sont également mis en scène dans la fiction du littéraire : étudier les configurations des acteurs fictifs du monde des lettres, c'est tenter de mettre en lumière la façon dont les œuvres réaménagent les échanges, jeux d'amitiés et de concurrences sinon de rivalités, rassemblements de pairs et autres hiérarchies qui dynamisent cet univers.

2.2 Une base de données

La méthode de composition du corpus et le protocole de lecture des œuvres qui le constituent ont fait l'objet d'une présentation dans l'article programmatique visant à définir les fondements et enjeux du projet[23], à l'occasion duquel était également annoncée la constitution d'une base de données informatisée. Mise sur pied par Olivier Lapointe et nourrie par les recherches des différents membres du projet, celle-ci est disponible dans une version alpha à l'adresse suivante : http://legremlin.org/index.php/figurationsprojet/recherchesimple[24]. La base permet un rassemblement et une conservation des données qui favorisent leur traitement transversal et systématique, mais elle constitue aussi, selon le modèle de l'*open data*, une banque ouverte à tous les chercheurs, susceptible de nourrir leurs travaux et de stimuler le développement de futures études. Concrètement, elle vise avant tout à collecter du matériau brut, c'est-à dire des extraits d'œuvres relatifs à la problématique d'ensemble et permettant de saisir des données en matière de « réflexivité énonciative, qualification des personnages, modes et scènes de sociabilité, rapports aux lieux, à la parole ou à la débauche, intertextualité mobilisée, textes et publications "au second degré", etc. »[25] Contrairement à des projets comme *FRANTEXT* ou la collection Chadwyck-Healey, la base *Figurations* n'a pas pour but d'offrir des versions numérisées complètes de textes littéraires, mais d'inciter à l'analyse en réunissant des parties d'œuvres sélectionnées en tant qu'elles s'inscrivent dans une large question de recherche. La structure de cette base présente l'intérêt d'être à la fois simple et fournie : elle est constituée d'un répertoire principal, listant les différentes œuvres

[20] Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008.

[21] Roger Chartier, « Avant-propos » à Norbert Elias, *La Société des individus* [1987], trad. Jeanne Étoré, Paris, Pocket, 1997, p. 12.

[22] *Ibid*., p. 15.

[23] De cette façon, si le corpus peut toujours, à l'heure actuelle, être complété par des éléments ayant échappé au regard des membres du projet, il n'en a pas moins été porté par une volonté de systématicité, favorisée, entre autres, par « la stabilisation, à la fin du XIX^e^ siècle, du système des recensions » qui permet de dépouiller les chroniques « afin d'y relever les indications au sujet du personnel romanesque ». (« Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », art. cit., p. 12.) L'examen du *Mercure de France*, de 1896 à 1901 puis de 1925 à 1935 a de cette façon permis de mettre en lumière une masse de romans de la vie littéraire méconnus, dont la moyenne avoisine la douzaine par année.

[24] On trouvera à la même adresse un accès à un moteur permettant une recherche avancée parmi les différentes fiches compilées et parmi les personnages répertoriés. Pour ne pas alourdir le système de notes du présent article, les extraits d'œuvres figurant dans la base de données sont suivis du numéro de page renvoyant à l'édition utilisée pour étayer ladite base.

[25] *Ibid*., p. 14.

examinées, auquel sont reliées une série d'entrées secondaires rassemblant des données relatives aux questionnements posés par le projet : celles-ci contiennent des informations sur l'énonciation, les phénomènes d'intertextualité, les scènes d'écriture ou de sociabilité littéraire développées dans les romans analysés. Une table secondaire est consacrée aux personnages participant du monde des lettres, dont les caractéristiques saillantes sont mises en lumière sur la base d'extraits (activité au sein du champ, description et origine de celle-ci – prise en charge par le narrateur/par un autre personnage –, intégration à des scènes directement liées à l'activité littéraire, etc.)[26].

3. Romans de l'échec littéraire

La base de données développée par le GREMLIN privilégie pour des raisons pratiques des textes qui ont peu fait l'objet d'une attention spécifique de la part de la critique et permet d'étoffer notre connaissance de certains pans des fictions de la vie littéraire en favorisant la mise en série de profils de personnages, de scènes de sociabilité, de prises de position ou d'œuvres imaginaires. Elle tend en cela à promouvoir la confrontation des « grandes œuvres » décrivant le monde des lettres avec des éléments de corpus traditionnellement moins exploités. Une recherche générale avec le terme *échec* isole, pour le XIX^e^ siècle, une vingtaine de romans, de *La Femme auteur* de Stéphanie de Genlis (1802) à *La Duchesse bleue* de Paul Bourget (1898) ; cet ensemble permet d'ouvrir une première enquête sur la place de l'échec dans les romans de la vie littéraire. Celle-ci est forcément lacunaire et gagnerait à être complétée à la fois par la convocation de textes canoniques et de productions appartenant à d'autres sphères discursives (poésie et théâtre, mais aussi peinture, gravure, caricature) et par le croisement de données sociohistoriques liées au contexte de production des œuvres. Nombreuses sont en effet les différences qui opposent les deux romans ici saisis comme balises : le siècle qui les sépare a vu évoluer les conceptions de la littérature, leurs scènes énonciatives sont bien distinctes et les modalités de l'échec y varient. Cette hétérogénéité s'accroît si l'on compare les héros picaresques des *Scènes de la vie de bohème* (1851) et le *Gilbert* dévot de Charles de Saint-Maurice (1832), dont les arrière-fonds idéologiques et axiologiques respectifs s'opposent. Il s'agirait, pour affiner les résultats, de réintégrer ces récits dans leur contexte d'émergence en mesurant à la fois leur statut pragmatique et en tentant de reconstituer le cadre de production et l'espace des possibles qui s'offre à leurs auteurs, pour saisir plus efficacement l'évolution des représentations de l'échec littéraire. Pour l'heure, un premier examen, tout en présentant le risque d'aplanir les singularités du traitement fictionnel de l'échec, permet de poser un certain nombre de questions. Les structures des récits rassemblés se ressemblent-elles ? Comment se construit la distinction entre l'échec ponctuel (l'accident de parcours, la pierre d'achoppement, le fiasco occasionnel) et l'échec définitif ? Comment se construisent les portraits de l'écrivain raté ? Quelle distribution des tâches et des rôles s'observe dans ces romans ? Quelles sont les configurations qui favorisent la mise en scène de l'échec ? Existe-t-il des solutions à ce dernier ? Quelle est la fonction de ces fictions insistant sur le ratage plutôt que sur la réussite de trajectoires littéraires ? Sans prétendre répondre définitivement à ces différentes questions, il est possible, en se fondant sur les données collectées dans la base *Figurations* et en les articulant à d'autres récits de la même période, d'envisager différentes pistes et de saisir des tendances en matière d'imaginaire de l'échec littéraire.

[26] Pour une description méthodique de la base et de son mode de fonctionnement, voir Olivier Lapointe, « Fictions et (con)figurations: réflexions sur la constitution de bases de données pour les études littéraires », dans *Cahier ReMix*, n° 10, « Figurer la vie littéraire », [En ligne], 2019, URL : http://oic.uqam.ca/fr/remix/fictions-et-configurations-reflexions-sur-la-constitution-de-bases-de-donnees-pour-les-etudes.

3.1 Raisons de l'échec

On relèvera d'emblée que, dans la mesure où l'échec est subjectif, les raisons de l'éprouver sont multiples : elles sont ici tantôt exogènes (en ce qu'elles tiennent d'un empêchement ou d'une inaccessibilité liée à des dispositions extérieures à l'état du champ), tantôt endogènes (en ce qu'elles procèdent du maintien d'une position dans le champ perçue comme défavorable). Dans deux textes portant le même titre, *La Femme auteur*, de Stéphanie de Genlis (1802) et d'Adélaïde Dufrénoy (1812), l'échec est lié à la condition féminine, mais selon des traitements différents ; dans *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* de Louis Reybaud (1842), le héros ne parvient à se faire un nom dans aucun des domaines qu'il investit et finit par devenir bonnetier ; dans les *Scènes de la vie de bohème* de Murger (1851), les personnages ne s'extirpent jamais d'une condition sociale qui ne peut être que transitoire sous peine de se muer en ratage ; dans *Les Martyrs ridicules* de Léon Cladel (1862), Alpinien Maurthal ne perce jamais en littérature, est quitté par Claire après l'avoir trompée avec son ancienne maîtresse et finit par accepter d'être le nègre d'un aristocrate, d'Esgunghàc, avant de devenir fou ; dans *La Première maîtresse* de Catulle Mendès (1887), le poète provincial Evelin Gerbier débarque à Paris pour faire carrière et est harponné par Honorine d'Arlemont, qui l'écarte du sacerdoce littéraire ; dans *L'Immortel* de Daudet (1888), Abel de Freydet tente en vain d'entrer à l'Académie française ; dans *Paludes* de Gide (1895), le narrateur autodiégétique n'arrive jamais à écrire le livre dont il peine déjà à présenter le fil et les enjeux[27]. Ainsi se devine, à grands traits, la multiplicité des formes de l'échec en fonction des positions occupées par les personnages et des objectifs qu'ils définissent.

Revenons en particulier aux motifs et visées distincts des deux textes intitulés *La Femme auteur*, qui scénarisent les difficultés inhérentes à la condition féminine. Dans le récit de Stéphanie de Genlis (1802), le personnage central de Natalie, une aristocrate tentée par l'écriture, est écrasée par le sens des convenances et un sentiment d'imposture, qui l'empêchent de s'engager pleinement dans l'entreprise littéraire : « Elle écrivait depuis son enfance ; à vingt ans, elle avait déjà fait des comédies, des ouvrages de morale et des romans, mais elle s'en cachait […]. » (p. 55). La honte ressentie par l'héroïne est amplifiée par sa sœur, Dorothée, qui lui déconseille de pousser plus avant son investissement dans l'écriture, arguant qu'il s'agit d'un métier réservé aux hommes et qu'il ne peut que mener à des déconvenues :

> « Ne faites donc jamais imprimer vos ouvrages, ma chère Natalie ; si vous deveniez auteur, vous perdriez votre repos et tout le fruit que vous retirez de votre aimable caractère. On se ferait de vous la plus fausse idée ; en vain vous seriez toujours la bonne, la simple Natalie, vos amis n'auraient plus avec vous cette aisance, cet abandon, qui naissent de l'égalité ; ceux qui ne seraient pas de votre société, vous supposeraient pédante, orgueilleuse, impérieuse, dévorée d'ambition [...] Vous perdriez la bienveillance des femmes, l'appui des hommes, vous sortiriez de votre classe sans être admise dans la leur. Ils n'adopteront jamais une femme auteur à mérite égal, ils en seront plus jaloux que d'un homme. » […] Cet entretien affermit Natalie dans la sage résolution de ne jamais publier ses ouvrages, mais elle ne perdit rien de son ardeur pour l'étude et de son goût pour écrire. (p. 61-62)

[27] Voir Jean-Pierre Bertrand, « Le comble de la vie littéraire : *Paludes* », dans *Imaginaires de la vie littéraire*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-32 et Denis Saint-Amand, « Fictions de l'œuvre : Projets et textes possibles dans les romans de la vie littéraire », dans *Cahier ReMix*, n° 10, *Figurer la vie littéraire*, sous la dir. de Mathilde Barraband, Anthony Glinoer et Marie-Pier Luneau, 2019, En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, URL : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/fictions-de-loeuvre-projets-et-textes-possibles-dans-les-romans-de-la-vie-litteraire>.

On voit bien ce qui, dans cette mise en garde, tient de la projection de griefs qui risquent d'être prononcés contre l'aspirante écrivain : intégrant une manière de hiérarchie et de distribution propre à son époque, Dorothée illustre dans le récit ce que Bourdieu appelait la violence symbolique, c'est-à-dire la façon dont les dominés sont contraints à intégrer les cadres, rôles et limites qu'on leur impose, à finir par les trouver légitimes et, en cela, à participer à leur propre domination. Le mécanisme s'observe fréquemment dans les romans déployant des figurations d'un personnel littéraire féminin : ici, Dorothée peut apparaître comme une forme de repoussoir, fonctionnant comme un relai des idées reçues de l'époque sur le statut des femmes que Stéphanie de Genlis dénonce en donnant à voir leur effet ankylosant[28].

Dans le roman également intitulé *La Femme auteur* d'Adélaïde Dufrénoy (1812), sous-titré *Les inconvénients de la célébrité*, l'héroïne, Anaïs, fille du comte de Crécy, se lance dans une carrière littéraire après avoir entendu son père faire l'éloge de Racine et affirmer qu'il aurait tout sacrifié pour avoir un fils de cette trempe. La jeune femme épouse le marquis de Simiane, qui la laissera veuve, et compose ses premiers poèmes après la mort de ses parents : rapidement, elle obtient de premiers succès littéraires, puis apprend l'existence du général de Lamerville, dont elle s'entiche ; celui-ci refuse toutefois de se marier avec une femme auteur, prétextant qu'elle préférera toujours la gloire à la gestion du foyer (« Il s'applaudissait, chaque jour, du refus qu'il avait fait de Madame de Simiane. Quelle différence ! disait-il, entre cette femme douce, simple, modeste, qui conserve les goûts de son sexe, à la femme qui a la folle vanité de rivaliser avec la nôtre. », T1, p. 124). Anaïs de Simiane, vexée d'être éconduite, s'investit d'autant plus dans son œuvre littéraire, avec succès ; elle ne parvient toutefois pas à oublier le général et tente de s'attirer ses faveurs en usant de subterfuges et déguisements (ce qui confère à l'ensemble des airs de feuilleton ou de roman d'aventure). Finissant par gagner son cœur, elle confesse sa véritable identité, mais, face au silence surpris de son interlocuteur – qu'elle prend pour un nouveau désaveu –, elle sombre dans la folie : tout se termine toutefois bien (si l'on peut dire) puisqu'Anaïs se remet de ses troubles et qu'elle accepte de renoncer à sa carrière littéraire pour épouse Lamerville ; elle a deux enfants et son mari est bien aise de son renoncement à son statut d'écrivain (« Le général est le plus tendre des époux. Son amour pour Anaïs semble s'accroître à chaque instant. Il est maintenant assuré que l'on peut unir la constance du cœur à la mobilité de l'imagination ; il est revenu de son préjugé contre les femmes qui cultivent les lettres, mais s'applaudit que la sienne ait cessé d'être auteur. », T2, p. 196). La morale de ce texte peut sembler ironique dans la mesure où ce récit d'abandon est lui-même pris en charge par une « femme auteur », mais le procédé paraît plus retors, dans la mesure où Adélaïde Dufrénoy est avant tout connue pour une œuvre édifiante (comprenant l'édition d'une *Bibliothèque choisie pour les dames* et un manuel intitulé *La petite ménagère ou l'éducation maternelle*), qui intime aux femmes de conserver une position de retrait et de se consacrer à la gestion du foyer. En cela, son roman donne à voir ce que le lecteur du XXI^e^ siècle prendra pour un échec littéraire imposé par la volonté d'un mari totalitaire mais qui, dans le texte original, est présenté comme une *vraie* réussite — celle d'une femme capable de se délester d'aspirations tenues pour illégitimes afin de se consacrer à son devoir de mère et d'épouse. Les deux romans homonymes de Stéphanie de Genlis et Adélaïde Dufrénoy témoignent de façon similaire d'une axiologie misogyne propre à l'époque, mais n'adhèrent pas à celle-ci de la même façon.

[28] Selon Florence Lotterie, l'échec de Natalie ne procède pas directement de ses prétentions littéraires : « Le désir passionné d'écrire n'est pas […] complètement condamnable : c'est perdre sa lucidité qui l'est. Écrire n'est […] acceptable que comme compensation d'une obscurité sociale consentie et non comme pratique effusive d'un "moi" s'idéalisant et idéalisant le réel, sommet du "mauvais goût" romantique que Genlis dénonce ailleurs. » (« Autorité ou repentir ? Promotions paradoxales de la "femme auteur" chez Madame de Genlis et Madame Dufrénoy », dans *Orages*, n° 9, 2010, p. 45.)

3.2 Portraits de ratés

Si les scénarios de l'échec littéraire peuvent se révéler multiples et varier en fonction des attentes de ceux qui les vivent, la construction de personnages d'écrivains ratés, poètes-misères, éconduits du monde des lettres et autres Rousseau du ruisseau incapables de dépasser le statut de seconds couteaux s'effectue selon les règles de l'art du portrait défavorable, sinon caricatural, qui donne à voir un certain nombre d'invariants et de tendances convergentes. L'échec se devine d'abord dans l'*hexis* de personnages. Dans les *Scènes de la vie de Bohème*, Murger dresse de cette façon le portrait de Rodolphe, « un propre à rien qui était bon à tout, et qui ne laissait jamais passer une pièce de cent sous devant lui sans tirer dessus n'importe avec quoi » (p. 292)[29], que son physique et ses vêtements présentent comme usé de toute éternité, marginal et indigent, engoncé dans une privation aux airs de malédiction :

> Un jeune homme, dont la figure se perdait au fond d'un énorme buisson de barbe multicolore. Comme une antithèse à cette abondance de *poil mentonnier*, une calvitie précoce avait dégarni son front, qui ressemblait à un genou, et dont un groupe de cheveux, si rares qu'on aurait pu les compter, essayait vainement de cacher la nudité. Il était vêtu d'un habit noir tonsuré aux coudes, et laissant voir, quand il levait le bras trop haut, des ventilateurs pratiqués à l'embouchure des manches. Son pantalon avait pu être noir, mais ses bottes, qui n'avaient jamais été neuves, paraissaient avoir déjà fait plusieurs fois le tour du monde aux pieds du juif errant. (p. 91)

De même, le poète Gilbert, tel que dépeint par Charles de Saint-Maurice (*Gilbert. Chronique de l'Hôtel-Dieu*, 1832), est tenu pour un mendiant, tant son allure jure avec la clarté de ses vers (« Son œil hagard, sa pâleur, le désordre de ses vêtemens, tout contribue à inspirer contre lui des préventions terribles. », p. 212) ; tandis que l'Evelin Gerbier de Catulle Mendès, mieux loti financièrement, n'en est pas moins épinglé pour sa faiblesse (« Vous avez l'air d'une fillette habillée en homme. Votre peau est si fine, si claire, qu'on est étonné de ne pas voir au travers. », p. 138). Mais si l'apparence des protagonistes annonce volontiers leurs déconvenues à venir, celles-ci sont surtout fonction de leurs aptitudes cognitives et de leur comportement. La faiblesse d'esprit, l'inconvenance, la naïveté, l'absence de rigueur, la versatilité, l'adhésion préréflexive et ingénue à des règles et croyances qui dépassent le protagoniste, la mélancolie constituent autant de dispositions malheureuses favorisant l'échec littéraire. Le cas est frappant dans le portrait sévère que Louis Reybaud donne de son Jérôme Paturot, présenté — à l'image du Lucien de Rubempré de Balzac — comme une sorte de Candide arriviste, aussi agité qu'indécis :

> Jérôme Paturot, c'est son nom, était une de ces natures qui ne savent pas se défendre contre la nouveauté, aiment le bruit par-dessus tout, et respirent l'enthousiasme. Se passionner pour les choses sans les juger, se livrer avec une candeur d'enfant aux rêves les plus divers, voilà quelle fut la première phase de sa vie. [...] Avec de semblables instincts, Paturot était une victime promise d'avance à toutes les excentricités. [...] Il admirait tout naïvement et s'engouait des choses avec une entière bonne foi. Il eût, en des temps plus farouches, confessé sa croyance devant le bourreau. Seulement il changeait volontiers d'idole, se rangeant toujours du côté de celle qui avait la vogue, et dont le culte était le plus bruyant. (VIII-IX)

Dans *Lucien Spalma* de Jules-Antoine David (1835), le poète qui donne son nom au roman est perçu comme « un jeune homme éminemment sentimental » (T2, p. 293) : le Docteur Ludolph relève sans détour le caractère inné de sa mélancolie (« Des natures comme la vôtre

[29] Le portrait s'oppose à celui d'un autre poète, Melchior, qui « n'aurait jamais consenti à abandonner ce qu'il appelait sa lyre, pour écrire un prospectus commercial ou une profession de foi. » (p. 292)

sont destinées, en naissant, à souffrir. », T2, p. 57), tandis que le narrateur, précisant qu'il « était une de ces âmes habituellement faibles, qui ont en horreur toute surexcitation, et qui pourtant sentent vivement les passions, les plaisirs, les peines » (T1, p. 55), ne craint pas de sursignifier l'inadéquation du poète à son époque et à son milieu pour expliquer son aveuglement au sujet des manipulations dont il est la victime[30]. La description riche et ciselée que les Goncourt donnent de Charles Demailly, dans ce récit qualifié par Jean-Didier Wagneur de « roman documentaire » donnant à voir « l'opposition entre monde et demi-monde de la bohème »[31], participe d'une veine similaire, qui fait elle aussi du héros un *affligé*, pauvre hère mal fichu par la nature et encombré d'un excès de sensiblerie qui le dispose à la souffrance. Courant sur deux pages, elle mérite d'être citée *in extenso* :

> Nature délicate et maladive, sorti d'une famille où s'étaient croisées les délicatesses maladives de deux races dont il était le dernier rejeton et la pleine expansion, Charles possédait à un degré suprême le tact sensitif de l'impressionnabilité. Il y avait en lui une perception aiguë, presque douloureuse de toutes choses et de la vie. Partout où il allait, il était affecté comme par une atmosphère des sentiments qu'il y rencontrait ou qu'il y dérangeait. Il sentait une scène, un déchirement, dans une maison où il trouvait des sourires sur toutes les bouches. Il sentait la pensée de sa maîtresse dans son silence ; il sentait dans l'air les hostilités d'amis ; les bonnes ou mauvaises nouvelles, il les sentait dans l'entrée, dans le pas, dans le je ne sais quoi de l'homme qui les lui apportait. Et toutes ces perceptions intérieures étaient si bien en lui sentiment et pressentiment, qu'elles précédaient les impressions et les remarques de la vue, et qu'elles le frappaient avant l'éveil de son observation. Un regard, un son de voix, un geste, lui parlaient et lui révélaient ce qu'ils cachaient à presque tout le monde ; si bien qu'il enviait de tout son cœur ces bienheureux qui passent au travers de la vie, de l'amitié, de l'amour, de la société, des hommes et des femmes, sans rien voir que ce qu'on leur montre, et qui soupent toute leur vie avec une illusion qu'ils ne démasquent jamais. Cela, qui agit si peu sur la plupart, les choses, avait une grande action sur Charles. Elles étaient pour lui parlantes et frappantes comme les personnes. Elles lui semblaient avoir une physionomie, une parole, cette particularité mystérieuse qui fait les sympathies ou les antipathies. Ces atomes invisibles, cette âme qui se dégage des milieux de l'homme, avait un écho au fond de Charles. Un mobilier lui était ami ou ennemi. Un vilain verre le dégoûtait d'un bon vin. Une nuance, une forme, la couleur d'un papier, l'étoffe d'un meuble le touchaient agréablement ou désagréablement, et faisaient passer les dispositions de son humeur par les mille modulations de ses impressions. Aussi, le plaisir ne durait-il pas pour lui : Charles lui demandait un ensemble trop complet, un accord trop parfait des créatures et des choses. C'était un charme bien vite rompu. Une note fausse dans un sentiment ou dans un opéra, une figure ennuyeuse, ou même un garçon de café déplaisant, suffisaient à le guérir d'un caprice, d'une admiration, d'une expansion ou d'un appétit. Cette sensivité nerveuse, cette secousse continue des impressions, désagréables pour la plupart, et choquant les délicatesses intimes

[30] Ainsi : « Il était en quelque sorte la lyre du musicien, la toile du peintre, l'écho du poète ; tant son âme acceptait les plus magnifiques sensations et s'identifiait avec elles. Un pareil caractère demandait à se développer sous l'inspiration solennelle et vraie de la nature, on lui substitua celle de la société, de la société française la plus capricieuse, la plus journalière de toutes, et Lucien Spalma devint un de ces hommes incomplets dont notre siècle est encombré. Comme eux, il se rendit malade de toutes les maladies imaginaires qu'on peut recueillir sur la scène ou dans les romans : et plus d'une fois il devint la chétive réalité d'un type fabuleux. » (p. 67) Ou encore : « Lucien était de ces esprits contradictoires que l'on dirige vers un but, plutôt en les conjurant de l'éviter qu'en les suppliant de l'atteindre. Esprits faibles, que l'on conduit en laisse aussi facilement que les esprits dociles, pourvu qu'on les tire à droite pour les faire tourner à gauche. » (p. 83)

[31] Jean-Didier Wagneur, « Goncourt et Bohèmes. Mythologies bohèmes dans *Charles Demailly* et dans *Manette Salomon* », dans *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 14, 2007, p. 46.

> de Charles plus souvent qu'elles ne les caressaient, avaient fait de Charles un mélancolique. Non pas que Charles fût mélancolique comme un livre, avec de grandes phrases : il était mélancolique comme un homme d'esprit, avec du savoir-vivre. À peine s'il semblait triste. L'ironie était sa façon de rire et de se consoler, une ironie si fine et si voilée, que souvent il était ironique pour lui-même et seul dans le secret de son rire intérieur. (p. 61-62)

Le portrait de Charles Demailly est celui d'un individu extrêmement sensible et réactif, mais aussi, il faut en convenir, celui d'un mollasson héritant des « délicatesses maladives » de sa lignée doublé d'un pessimiste, touché par le « mal du siècle » et incapable de trouver du plaisir dans le monde qui l'entoure. Dans *Les Martyrs ridicules* de Léon Cladel, Alpinien Maurthal semble occuper une position médiane en tant que dandy désargenté, synthèse monstrueuse et décontenançante de l'arriviste instable et du poète affligé :

> Alpinien Maurthal avait vingt-cinq ans. Sa bouche sans sourire, ses yeux sans caresse, ses épaules lourdement voûtées, sa démarche incertaine lui enlevaient tout aspect de jeunesse. Des sourcils charnus, noirs et barrés, un teint pâle, bilieux, des cheveux fauves courant sans art et formant un cadre tourmenté à une figure anguleuse, donnaient à sa physionomie je ne sais quoi de dur et de heurté. Le nez avait des lignes hardies et une bizarre courbure ; les crocs roussâtres et longs de sa moustache se mêlaient à sa barbe brune, curieusement plantée, échancrée aux joues. De profil, c'était la tête de Méphistophelès [*sic*] ; de face, l'*Ecce homo*. Si la prunelle de l'œil, jaunâtre, atone, voilée d'ordinaire, s'animait, une étincelle léonine en jaillissait, et les cils qui l'ombraient n'en atténuaient que faiblement les éclairs. Ses lèvres épaisses, facilement crispées, annonçaient à la fois les ardeurs de la chair et les fièvres de l'âme. À l'aspect de cet homme on ne pouvait se rendre compte du sentiment qu'il faisait naître. Était-ce une vicieuse nature, une tête foudroyée ? Tel qui, dans un sympathique élan, lui eût tendu la main, aurait senti la retenir une puissance supérieure à sa volonté. Certes, les douleurs avaient plané sur ce front et s'y étaient gravées ; mais quelles douleurs ? Pourquoi cette narine se mouvait-elle soudain de cet œil blafard ? Les vêtements de Maurthal n'offraient de remarquable qu'un contraste : la richesse de la coupe et l'usure de l'étoffe. Il les portait sans préoccupation, sans honte, sans afféterie, comme le voile indispensable dont le corps humain doit se couvrir. (p. 10-11)

De ce roman ironique, Pascal Durand note que « son auteur s'y emploie à frapper de ridicule les conduites et les valeurs de la bohème à laquelle il appartient dans ces années-là, avec une "rancuneuse énergie" [l'expression apparaît dans la préface de Baudelaire] qui se retourne contre lui », et que, par la convocation d'un ensemble de clichés liés à cette condition sociale, Cladel tend à « faire valoir que la bohème ne se survit guère après 1850 que comme modèle rétrospectif, c'est-à-dire comme mythe. »[32] Se souvenant de Cladel à l'occasion de la deuxième des conférences qui fondent *La Légende du Parnasse contemporain*, Catulle Mendès indique que, quand le poète de Montauban rejoignit les rangs de la *Revue fantaisiste* en 1861,

> il était alors ignoré de tout le monde, et il subissait les amères solitudes de la misère parisienne. Ce n'était plus le temps des bohèmes souriantes que Murger a racontées, des pièces de cent sous empruntées avec une désinvolture fâcheuse, des éclats de rire les jours des termes non payés. La jeunesse nouvelle avait le noble orgueil de croire que la misère doit rester digne, dût-elle être plus misérable encore, et que, lorsqu'on souffre il faut pleurer seul et ne jamais rire en public. Donc la pauvreté qui se cache, qui mord ses poings à l'écart, c'était elle que connaissait Léon Cladel ; il devait en souffrir plus qu'aucun autre à cause de son tempérament

[32] Pascal Durand, « Le ratage sans gloire. À propos des *Martyrs ridicules* de Léon Cladel », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoer (dir.), *Bohème sans frontière*, Rennes, PUR, « Interférences », p. 152 et 154.

> violent et farouche, soupçonneux d'intentions cruelles. Paysan presque barbare, transporté en plein Paris avec des ambitions rudes et naïves, avec des besoins instinctifs de gloire, de justice et de grandeur, avec la boulimie encore inconsciente de l'art, il fut longtemps, au milieu de toute la vie à laquelle il ne se mêlait pas, comme le Robinson, mais un Robinson sauvage, d'une île où la multitude augmentait la solitude[33].

Pierre Bourdieu a admirablement montré la position délicate de Cladel, toujours en porte-à-faux, tenu pour un paysan à Paris et pour un renégat parisien dès qu'il retournait dans son Quercy natal[34]. Ce qui importe dans la citation de Catulle Mendès, et dans l'observation de Pascal Durand, relue en parallèle, c'est le pouvoir conféré à la fiction romanesque en termes d'infléchissement de l'imaginaire social : tout se passe comme si les *Scènes de la vie de Bohème* de Murger avaient établi une représentation clichéique – disons-le franchement une *carte postale* – de la bohème parisienne, que Cladel se serait employé à corriger dix ans plus tard sur la base de son propre vécu. Sans nier leur portée illocutoire, il faut peut-être relativiser la singularité de ces récits qui se complètent davantage qu'ils ne s'opposent, reprenant des figures, des cadres et des ambiances circulant largement à l'époque dans les fictions de la vie littéraire, dans les romans mais aussi dans les micro-genres de la petite presse.

Sur le plan narratif, on relèvera que cette galerie de portraits se construit en partie par le discours délégué à un narrateur omniscient, mais qu'elle se nourrit aussi des autoportraits esquissés par les protagonistes eux-mêmes *via* la médiation pratique de l'échange épistolaire, qui affermit la figuration par le regard prétendument lucide de celui qui en fait l'objet ou de son correspondant. Ainsi les caractéristiques d'Alpinien Maurthal sont-elles précisées par Henry de Roche-Brune, qui souligne son impétuosité (« Tu n'es pas fait pour vivre au milieu des tourments, de taille à les braver. Tu portes en toi une étincelle prête à s'enflammer au moindre choc, et loin d'écarter les flammes, tu te précipites au milieu des fournaises. », p. 343), mais aussi par l'aspirant-écrivain lui-même, qui se livre ponctuellement à l'esquisse d'une auto-analyse dès lors qu'il écrit à son ami (« Qui suis-je, d'ailleurs ? un rêveur, comme il en est tant, indocile et rétif au calme, affolé de colères et de plaintes stériles, un amant des désordres et des convulsions de l'âme. », p. 147 ; puis, plus tard, « Je suis seul. C'est hideux, la pauvreté. Je m'ennuie, je m'ennuie, et puis je vieillis, oui, je me fais vieux ! […] », p. 320)[35].

Surtout, ce qui se dégage de ces portraits, au-delà de la pâleur commune des protagonistes ou de leur excès de sensiblerie, c'est la dimension essentialiste d'un rapport au monde toujours-déjà hésitant, complexe et factice qui fait apparaître l'échec comme le dénouement inéluctable d'une trajectoire littéraire forcément décevante : en cela, ces récits tiennent au fond peut-être moins de fictions de l'échec littéraire que de fictions de l'anomie au sens plus large du terme, au sein desquelles ce ne serait pas tant la carrière d'écrivain qui mène à l'échec qu'une nature défectueuse qui conduit à la carrière d'écrivain.

3.3 Configurations – scènes d'échec

Au-delà des figurations d'écrivains ratés, les romans de la vie littéraire permettent de saisir des configurations particulières où l'échec peut advenir. Dans *L'Immortel* de Daudet (1888),

[33] Catulle Mendès, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1884, p. 110-111.

[34] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* [1992], Paris, Seuil, « Points essais », 1998, p. 431-433.

[35] La version que l'abbé Clovis Pinard donne de la trajectoire du poète Gilbert (*Gilbert ou le poète malheureux*, 1840) use de la même médiation : ce roman d'édification articule en effet deux récits enchâssés, le premier étant pris en charge par un abbé expliquant comment il a retrouvé les œuvres du poète et sa correspondance avec sa sœur ; le second se composant de la retranscription de ces échanges et des poèmes de Gilbert.

l'aspirant-académicien Abel de Freydet écrit de cette façon à sa sœur comment il prépare sa candidature en développant sa sociabilité dans l'attente des visites officielles aux membres de l'institution :

> Je vais aux « Jours » des uns, des autres, dîners, soirées. Ne me donne-t-on pas pour zèbre à la bonne Mme Ancelin, parce que je fréquente assidûment dans son salon le vendredi, et le mardi soir aux Français, dans sa loge. Zèbre bien rustique en tout cas, malgré les modifications que j'ai fait subir à mon personnage dans le sens doctrinaire et mondain. Attends-toi à des surprises pour mon retour. Lundi dernier, réception intime à l'hôtel Padovani où j'ai eu l'honneur d'être présenté au grand-duc Léopold. Son Altesse m'a complimenté sur mon dernier livre, sur tous mes livres, qu'elle connaît comme moi-même. (p. 166)

L'échec ne s'annonce pas explicitement ici et le personnage ne peut deviner le sort défavorable que connaîtra sa candidature, croyant que celle-ci se met en place dans les conditions idéales. À la fin du roman, la mort de sa sœur ne l'affecte pas autant que sa défaite, qui le laisse inconsolable : « Le coup terrible, le seul, pour lui, c'était son échec au fauteuil de Ripault-Babin qui venait de lui échapper comme celui de Loisillon. » (p. 331)

Récit de l'ascension et de l'échec par excellence, *Illusions perdues* de Balzac offre une série de différentes scènes d'anthologie donnant à voir une succession de ratages dans la trajectoire de Lucien de Rubempré. La plus célèbre, sans doute, apparaît au début de la deuxième partie, quand le jeune homme, « frisé comme un saint Jean de procession » et d'une « élégance empruntée [qui] le faisait ressembler à un premier garçon de noces »[36], est d'abord refoulé à l'entrée de l'Opéra, où il doit retrouver Louise de Bargeton et la cousine de cette dernière, mais ce passage emblématique donnant à voir le décalage entre Paris et la Province n'est pas directement lié à la trajectoire littéraire du héros. Plus tôt dans le récit, la grande scène censée révéler le talent de Lucien à la petite société mondaine d'Angoulème, à l'occasion d'une soirée organisée par Louise de Bargeton, est un véritable fiasco, qui montre que ce n'est que par antiphrase que Balzac qualifie son héros de « grand homme de Province ». Construites comme une satire jubilatoire n'épargnant ni le poète ni son auditoire, ces quelques pages auraient pratiquement pu trouver place dans l'anthologie des *Hontes* d'écrivains composée par Robin Robertson :

> Quand tout le monde fut arrivé, quand les causeries eurent cessé, non sans mille avertissements donnés aux interrupteurs par M. de Bargeton, que sa femme envoya comme un suisse d'église qui fait retentir sa canne sur les dalles, Lucien se mit à la table ronde, près de Mme de Bargeton, en éprouvant une violente secousse d'âme. Il annonça d'une voix troublée que, pour ne tromper l'attente de personne, il allait lire les chefs-d'œuvre récemment retrouvés d'un grand poète inconnu. Quoique les poésies d'André de Chénier eussent été publiées dès 1819, personne, à Angoulême, n'avait encore entendu parler d'André de Chénier. Chacun voulut voir, dans cette annonce, un biais trouvé par Mme de Bargeton pour ménager l'amour-propre du poète et mettre les auditeurs à l'aise. Lucien lut d'abord le *Jeune Malade*, qui fut accueilli par des murmures flatteurs ; puis *l'Aveugle*, poème que ces esprits médiocres trouvèrent long. Pendant sa lecture, Lucien fut en proie à l'une de ces souffrances infernales qui ne peuvent être parfaitement comprises que par d'éminents artistes, ou par ceux que l'enthousiasme et une haute intelligence mettent à leur niveau. Pour être traduite par la voix, comme pour être saisie, la poésie exige une sainte attention. Il doit se faire entre le lecteur et l'auditoire une alliance intime, sans laquelle les électriques communications des sentiments n'ont plus lieu. Cette cohésion des âmes manque-t-elle, le poète se trouve alors comme

[36] Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, édition de Philippe Berthier, Paris, GF, 2010, p. 199.

> un ange essayant de chanter un hymne céleste au milieu des ricanements de l'enfer[37].

Tout, dans ce passage, tient du décalage, l'ensemble des acteurs dérogeant à leur position et ne parvenant pas à s'élever à la solennité excessive du moment : Madame de Bargeton offre un écrin à un jeune homme dont elle ne connaît pas vraiment l'œuvre, mais dont la jeunesse la charme ; Lucien de Rubempré, malgré son égo surdimensionné, n'ose pas dévoiler ses propres compositions et se réfugie dans la lecture d'un auteur légitime derrière l'autorité duquel il se cache et que l'auditoire ne reconnaît pas ; le public mondain, enfin, croyant que l'évocation du « grand poète inconnu » est une médiation pudique témoignant de la modestie du poète, prête d'abord attention à ce dernier avant de s'en désintéresser progressivement, révélant à quel point cette pseudo-caste d'esthètes est en réalité navrante et combien sa position dominante au sein de l'espace social est arbitraire ― ce que montre la scène, en définitive, est une divergence entre champs marquée par la variation des *illusios*[38]. Et la narration de reprendre :

> À l'exception de Laure de Rastignac, de deux ou trois jeunes gens et de l'évêque, tous les assistants s'ennuyaient. En effet, ceux qui comprennent la poésie cherchent à développer dans leur âme ce que l'auteur a mis en germe dans ses vers ; mais ces auditeurs glacés, loin d'aspirer l'âme du poète, n'écoutaient même pas ses accents. Lucien éprouva donc un si profond découragement, qu'une sueur froide mouilla sa chemise. Un regard de feu lancé par Louise, vers laquelle il se tourna, lui donna le courage d'achever ; mais son cœur de poète saignait de mille blessures.
> — Trouvez-vous cela bien amusant, Fifine ? dit à sa voisine la sèche Lili qui s'attendait peut-être à des tours de force.
> — Ne me demandez pas mon avis, ma chère, mes yeux se ferment aussitôt que j'entends lire.
> — J'espère que Naïs ne nous donnera pas souvent des vers le soir, dit Francis. Quand j'écoute lire après mon dîner, l'attention que je suis forcé d'avoir trouble ma digestion.
> — Pauvre chat, dit Zéphirine à voix basse, buvez un verre d'eau sucrée.
> — C'est fort bien déclamé, dit Alexandre ; mais j'aime mieux le whist[39].

Conscient de son impuissance à conquérir l'auditoire, le poète est à la fois découragé et meurtri, tandis que les échanges entre les membres du public donnent à voir le prosaïsme et la médiocrité d'une assistance fatiguée et philistine. Balzac filera du reste la défiguration de ce genre de société dans *La Muse du département,* où le salon ouvert par Dinah de la Baudraye ne parvient jamais à se hisser au niveau de réflexion et d'élégance espéré par la maîtresse de maison[40]. Dans *Illusions perdues*, la représentation de la société mondaine semble d'abord un moyen choisi par le romancier pour suggérer que l'échec de cette soirée n'est pas directement imputable à Lucien de Rubempré et que la province angoumoisine est indigne du « grand homme ». Mais Sixte du Châtelet, invité et prétendant de Louise de Bargeton, explique aux convives que les poèmes lus par Lucien sont de Chénier : le jeune homme l'avait lui-même annoncé, mais, parce que cette précision liminaire était tenue pour une feinte, le public

[37] *Ibid*, p. 130-131.

[38] « Tout l'éclat des grandeurs n'a point de lustre pour les gens qui sont dans les recherches de l'esprit. La grandeur des gens d'esprit est invisible aux rois, aux riches, aux capitaines, à tous ces grands de chair. » Pascal, *Pensées*, cité par Pierre Bourdieu, dans *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, « Points essais », 2003, p. 140.

[39] Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 131-132.

[40] « Dès la seconde année, on y jouait aux dominos, au billard, à la bouillotte, en buvant du vin chaud sucré, du punch et des liqueurs. On y fit quelques petits soupers fins, et l'on y donna des bals masqués au carnaval. En fait de littérature, on y lut les journaux, l'on y parla de politique, et l'on y causa d'affaires. » (*La Muse du département*, p. 171)

s'estime lésé et exige des vers originaux. Le poète se lance alors dans la récitation d'une œuvre médiocre, que le narrateur balzacien éreinte avant même qu'elle ne soit prononcée (« Lucien avait essayé de déifier sa maîtresse dans une ode qui lui était adressée sous un titre inventé par tous les jeunes gens au sortir du collège »[41]), son jugement se trouvant repris par Sixte du Châtelet (« C'est des vers comme nous en avons tous plus ou moins fait au sortir du collège »[42]). La totalité de l'assemblée s'accorde sur la faiblesse du poète (« En un moment chacun s'entendit pour humilier Lucien par quelque mot d'ironie aristocratique »[43]), et l'estocade lui est portée par l'évêque, familier des Bargeton, qui, par le biais d'une pique involontaire, lui laisse entendre que tous connaissent ses origines modestes ― partant, qu'il est extérieur au milieu et n'en fera jamais *véritablement* partie.

L'ensemble de cette scène donne à voir un univers censément spirituel, mais en réalité médiocre, où la trivialité et la mesquinerie l'emportent sur la profondeur et le raffinement. Lucien est mal accueilli dans la société des Bargeton, qui, toute grossière qu'elle soit, perçoit aisément les limites de ce rimailleur égoïste et maladroit : le moment est crucial parce qu'il révèle les carences du poète qui ne cesseront de se confirmer et de s'accroître au fil du récit (en plus d'être un mauvais écrivain, Lucien est un mercenaire falot prêt à tout pour se faire une réputation), mais aussi parce qu'il est perçu comme un événement traumatique qui infléchira la trajectoire du héros et le conduira vers la capitale, après le duel opposant M. de Bargeton à Stanislas de Chandour. Au fond, Lucien ne monte pas à Paris parce que la Province est trop petite pour lui, mais parce qu'il ne parvient guère à s'imposer dans un environnement qui lui paraît trop étriqué et où il n'est en définitive qu'un second couteau.

Comme son titre l'indique explicitement, l'ensemble du roman peut se lire à l'aune du thème de l'échec, qui irradie sur les trois parties. Quand l'imprimeur Doguereau baisse à quatre cents francs le prix qu'il propose de payer à Lucien pour son roman après avoir découvert l'endroit où il logeait ; quand le poète délaisse l'amitié des membres du Cénacle pour privilégier le cynisme et le succès journalistiques que lui fait miroiter Lousteau ; quand, après avoir *échiné* un livre de D'Arthez, il se fait cracher au visage par Michel Chrestien, qu'il provoque en duel et qui le blesse ; quand sa Coralie meurt et que, désargenté, il regagne Angoulême, où il tente de se suicider : nombreux sont les moments bien connus qui orientent la trajectoire de Lucien en l'enferrant dans une suite de misères dont sa maladresse et son impulsivité couplées à sa vénalité le rendent responsable[44].

Les scènes de négoces ne manquent pas dans les romans de la vie littéraire, qui mettent en scène les tentatives – souvent déçues – de vendre un texte. Dans *Ernest ou les travers du*

[41] *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 134.
[42] *Ibid.*, p. 135.
[43] *Ibid.*, p. 136.
[44] *Illusions perdues* se donne par ailleurs à lire comme un roman-ressource qu'exploiteront plusieurs récits à sa suite. Dans les *Scènes de la vie de bohème*, le célèbre chapitre consacré au « Manchon de Francine » resitue le parcours du sculpteur Jacques en évoquant son appartenance à une société inspirée par le roman de Balzac, au détour d'une brève transfiction : « Jacques faisait partie d'une société appelée *les Buveurs d'eau*, et qui paraissait avoir été fondée en vue d'imiter le fameux cénacle de la rue des quatre-vents, dont il est question dans le beau roman du *Grand Homme de province*. Seulement, il existait une grande différence entre les héros du cénacle et les *Buveurs d'eau*, qui, comme tous les imitateurs, avaient exagéré le système qu'ils voulaient mettre en application. Cette différence se comprendra par ce fait seul que, dans le livre de M. De Balzac, les membres du cénacle finissent par atteindre le but qu'ils se proposaient, et prouvent que tout système est bon qui réussit ; tandis qu'après plusieurs années d'existence la société des *Buveurs d'eau* s'est dissoute naturellement par la mort de tous ses membres, sans que le nom d'aucun soit resté attaché à une œuvre qui pût attester de leur existence. » (p. 291) L'évocation possède une valeur comique singulière, oscillant entre l'humour noir et le rire jaune, qui postule l'existence fictionnelle d'un cénacle inspiré par une autre fiction et pousse jusqu'à la caricature le destin lamentable de cette société des *Buveurs d'eau*, en la tenant pour une actualisation radicale du Cénacle de D'Arthez et consorts, lui-même tenu rétrospectivement pour un symbole de réussite (ce qu'il n'est évidemment pas dans la deuxième partie d'*Illusions perdues*, présentée comme l'inspiratrice du rassemblement bohème par Murger).

siècle, roman à succès de Gustave Drouineau (1829), le héros se rend de cette façon au secrétariat de l'Odéon pour y déposer sa tragédie intitulée *L'exil des Tarquins*. L'ensemble des employés du théâtre sont occupés par la représentation du lendemain et personne ne prête vraiment attention au jeune dramaturge, mais celui-ci parvient toutefois à remettre son manuscrit au secrétaire général, sous l'œil amusé des acteurs présents :

> La tragédie d'Ernest était aussi terminée. […] Il en fit secrètement une copie et la porta au secrétariat du théâtre royal de l'Odéon. C'était précisément la veille de la première représentation d'un drame historique sur lequel l'administration comptait pour payer ses acteurs ; le cabinet du directeur était encombré ; les uns se plaignaient du costumier, les autres du coiffeur ; l'auteur criait contre les décorateurs ; on disait ici des billets pour se composer un public d'amis, là, on partageait les coupons de loges entre messieurs les très redoutés journalistes, le pauvre directeur assailli de lettres, de demandes, de réclamations, ne savait à qui répondre. Ernest pénètre non sans peine jusqu'à lui, et lui offre sa tragédie : « On soumettra à l'examinateur, lui dit-il avec distraction, remettez-le à M. le secrétaire général. » Celui-ci, à travers un flux d'éloges, hasardait en cet instant quelques conseils, écoutés nonchalamment par une actrice assise au coin du feu : « Vous jouez la scène avec énergie, vous y êtes admirable, sublime ; pourtant un peu plus de chaleur, de sévérité et d'abandon ne vous serait pas inutile, je crois. Le titre de votre ouvrage, monsieur, s'il vous plaît, ajouta-t-il, en prenant un registre. » – « *L'exil des Tarquins*. » À ces mots les acteurs se regardèrent en souriant. « C'est bien, dit le secrétaire en serrant le manuscrit dans une armoire sur un tas de cahiers de toutes les dimensions. Passez dans quinze jours s'il vous est agréable, vous êtes enregistré sous le numéro 479. » Quinze jours après, le secrétaire reçut Ernest d'un air gracieux et lui dit en lui remettant son manuscrit que l'examinateur trouvait la tragédie bien conduite, écrite avec goût, élégance, chaleur, mais que le titre… en conséquence il ne croyait pas devoir l'admettre (vol. 3, p. 180-183).

Au lecteur de comprendre que le sort d'Ernest Elvin est scellé dès qu'il prononce le titre de son œuvre et que celui-là suffit à discréditer celle-ci, qui n'a pas vraiment été lue par le secrétaire. Un peu plus tard, le héros visite les différents libraires de la capitale, afin de leur vendre son recueil de poésie cette fois-ci :

> […] Ernest se présenta chez plusieurs libraires ; il leur proposa son recueil de poésies, mais il en obtint des réponses peu favorables : « Je ne me charge point de ce genre d'affaires, disaient les uns. – On ne vend plus de poésies, monsieur, répondaient les autres, sans lever les yeux vers le jeune auteur, cependant adressez-vous au libraire un tel, qui fait quelquefois de ces opérations. » Des affaires, des opérations à propos de poésie ! Ernest n'y comprenait rien. Il alla néanmoins chez le libraire qui lui était indiqué. Son magasin s'annonçait de loin par des affiches de toutes couleurs ; l'étalage chargé de brochures nouvelles et de gravures ingénieuses y captivait la curiosité des oisifs ; il entre et demande aux commis le chef de l'établissement ; l'un d'eux, jugeant à sa contenance modeste qu'il parle à un jeune auteur, lui dit que le libraire est sorti. Donnant un démenti soudain à ces paroles, le libraire paraît dans une élégante toilette : « Mon cabriolet, dit-il en entrant ! – Il est à la porte, Monsieur ». Ernest s'avance, et lui propose son ouvrage. « Des vers, dit-il, des vers ! je n'en imprime plus… J'ai tant d'affaires… j'en suis désolé, mais il m'est impossible de publier votre recueil. – S'il vous plaisait de lire ces *Essais*, peut-être mériteraient-ils votre suffrage ? – Y aurait-il de l'indiscrétion à vous demander votre nom, monsieur ? – Quel mérite mon nom ajouterait-il à mes vers ? – Vous avez raison : mais encore… ! – Ernest Elvin. – Elvin… ! Monsieur, je me suis promis de ne plus entreprendre de réputation. Cela coûte trop cher, dit-il en posant la main sur le bouton de la porte pour sortir. – Du moins, monsieur, reprit le jeune étudiant, observant qu'il lui parlait le chapeau sur la tête pendant qu'il s'était

> découvert, un peu de politesse ne vous coûterait rien. » Sans lui répondre, le libraire leva les épaules et s'élança dans son cabriolet qui s'éloigna rapidement.

La scène n'est pas sans annoncer les premières visites de Lucien de Rubempré aux libraires parisiens au cours desquelles le jeune poète essaye en vain de vendre son recueil les *Marguerites* à des négociants lui riant au nez ou l'insultant, effarés par son ingénuité et sa totale méconnaissance du milieu — car ces récits spéculaires sont aussi des romans de la crise d'un champ littéraire au sein duquel, la poésie s'étant réinventée depuis les *Méditations* de Lamartine et le métier de poète semblant désormais profitable, un déséquilibre s'observe entre l'offre et la demande. Romans de la crise aussi, parce que romans transfuges : Ernest Elvin, comme Lucien Chardon, est un jeune provincial issu d'un milieu modeste, et c'est depuis cette périphérie que le Paris littéraire lui apparaît comme un Eldorado ; las, la capitale se révèle moins séduisante dès lors que les protagonistes découvrent qu'ils n'en possèdent pas les codes, qu'ils n'ont qu'une idée fort approximative de l'espace des possibles et qu'ils ont les manières gauches des néophytes — en somme, qu'ils n'ont pas été *initiés* et ne peuvent dès lors se prévaloir de ce « privilège majeur » qui consiste en une « adaptation au jeu si immédiate et si totale qu'elle a les apparences de l'innéité et qu'elle procure à ses détenteurs l'avantage suprême de n'avoir pas besoin de calculer les plus rares des profits promis par le jeu[45] », pour reprendre les mots si affûtés de Bourdieu à l'endroit des normaliens.

3.4 Vers le suicide

On ne s'étonnera pas que, face à ces échecs multiples, l'une des solutions suggérées naturellement par le roman soit celle du suicide, qui participe de la liste des lieux communs associés au « mal du siècle » via une série de figures célèbres (le *Chatterton* de Vigny, le *Rolla* de Musset, etc.), et qui continue de peser sur un imaginaire de la vie littéraire qui l'actualise aujourd'hui encore (ainsi, parmi d'autres, de *La Revanche de Kévin* d'Iegor Gran, de *Bella Ciao* d'Eric Holder ou du film d'Olivier Assayas, *Doubles vies*). La mythologie est du reste nourrie par des passages à l'acte ponctuels : dans *Le Suicide*, Béranger déplore le sort de Victor Escousse et d'Auguste Lebras, « morts tous deux ! dans cette chambre close/ Où du charbon pèse encor la vapeur[46] ! » ; la disparition de ces deux aspirants-écrivains déçus par l'absence de succès fit grand bruit en 1832[47].

Comme Lucien de Rubempré, tenté par la noyade et sauvé de justesse par le prêtre Carlos Herrera (en réalité, Vautrin déguisé), l'Ernest Elvin de Drouineau est attiré par les eaux[48], avant d'envisager d'autres pistes – communiquées au lecteur par la médiation pratique du journal intime du héros[49]–, pour finalement se rétracter à la faveur d'une lettre de son père qui

[45] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, « Points essais », 2003, p. 58.

[46] Pierre-Jean de Béranger, *Œuvres complètes*, Paris, Perrotin, 1841, p. 469.

[47] Escousse avait laissé le mot suivant : « Je désire que les journaux qui annonceront ma mort ajoutent cette déclaration à leur article : "Escousse s'est tué parce qu'il ne se sentait pas à sa place ici-bas, parce que la force lui manquait à chaque pas qu'il faisait en avant ou en arrière, parce que la gloire ne dominait pas assez son âme, si âme il y a." » Il sera notamment repris par *La Revue de Paris* (19 février 1832, p. 189) et *L'Européen* (25 février 1832, p. 208). Voir Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, PUM, « Socius », 2005, p. 306 et Patrick Berthier, « Le thème du "grand homme de province à Paris" », dans José-Luis Diaz et André Guyaux (dir.), *Illusions perdues*, PUPS, « Colloques de la Sorbonne », 2004, p. 29.

[48] « Attristé par ses impressions et ses souvenirs, il se prit en dégoût lui-même, et, debout sur les rochers, mesura d'un œil sombre la distance qui le séparait des flots ; mais quand il songea au désespoir de ses parents, il eut la force de résister à son horrible tentation et recula quelques pas en arrière. » *Ernest ou les travers du siècle*, vol. 4, p. 53.

[49] « Le 18 [Avril]. […] Et puis ce dédain pour ma pauvreté… Je n'y saurais tenir plus long-temps, il faut que je meure… Comment ! me noyer… ! Le poison… ! Je réfléchirai ! » (vol. 5, p. 156-157) ; « Le 19 [Avril]. Cette pensée ne me quitte pas, elle me suit comme l'ombre suit le corps, elle est toujours là, fixe, immobile, épouvantable… Je me tuerai. » (vol. 5, p. 157-158) ; « Le 20 [Avril] au matin. Il faut en finir…! Mais j'ai résolu

lui fait prendre conscience de ses devoirs filiaux et religieux[50]. De même, face aux échecs répétés, Jérôme Paturot et sa Malvina envisagent et programment leur suicide, avant de revenir sur leur décision et d'accepter un déjeuner chez l'oncle du héros, qui les sauve en leur proposant de reprendre sa mercerie et leur offre une somme d'argent importante — la rédemption par le bonnet de coton. Dans *Une fausse position* (1844) de Claire Brunne (née Caroline Pétiniaud), la poétesse Camille Dormont, désargentée et seule, se convainc elle aussi de la nécessité d'en finir (« elle comprit qu'elle pouvait en finir avec la vie, sans que son absence ici-bas fît le plus petit vide autour d'elle ; elle se crut en droit de terminer enfin ce long et triste combat, que dès l'enfance elle soutenait sans résultat. », p. 184), avant de changer d'avis (« Le fourneau garni, elle mit en ordre ses papiers, ses manuscrits, écrivit quelques explications nécessaires après sa mort, et soufflant sur la braise, elle se mit en devoir d'allumer le charbon dont l'odeur devait l'étouffer. [...] – En ce moment, disait-elle plus tard […] : l'exaltation de mes idées devint si grande et rendit mes sens et mon intelligence si lucides, que ce que je n'avais jamais compris que partiellement, se déroula complet et réuni sous mon regard. », p. 185). Charles Demailly, lui-même, trahi par sa femme, déçu par un milieu littéraire duquel il attendait tout, sombre dans une folie qui lui sera fatale et qui est marquée par des épisodes suicidaires[51].

La liste pourrait se prolonger longuement et la fascination pour le suicide dépasse bien entendu de loin la figuration de l'échec littéraire (faut-il vraiment rappeler que, de *Roméo et Juliette* au *Feu follet* de Drieu la Rochelle, en passant par les *Souffrances du jeune Werther*, *Madame Bovary* et *Anna Karénine*, nombreux sont les grands récits de l'anomie qui se concluent par la mise en scène d'une suppression de soi ?). Mais le motif est significatif en tant qu'élément d'un système qui constitue le prêt-à-porter du raté littéraire : hésitants, trop délicats ou trop impulsifs, orgueilleux, versatiles et volages ou timorés, naïfs et inconscients, les personnages des récits de l'échec littéraire passent par des phases d'errance et intègrent des sociétés dont ils n'ont pas les codes, avant d'abandonner, bon gré mal gré, un projet qu'ils ne peuvent accomplir et dont l'inachèvement peut les orienter vers le renoncement à eux-mêmes.

Reste alors à se demander quel est l'enjeu de ces romans de l'échec littéraire : comment expliquer leur nombre et leur portée alors qu'ils recyclent les mêmes motifs et, il faut bien le dire, semblent globalement peu séduisants pour un large public (les étudiants en lettres sont encore contraints de lire *Illusions perdues*, souvent avec difficulté, mais plus personne ne lit vraiment *Charles Demailly*, *L'immortel* ou *Ernest ou le travers du siècle*). Il serait tentant de

---

d'apporter du calme à cette dernière action, et de me rendre compte de toutes mes sensations dans ce journal ; c'est mon dernier plaisir. – J'y suis décidé ! Je chargerai mes pistolets, une balle suffira… La détente lâchée, la cervelle jaillira… Et ma pensée, où ira-t-elle ? Que deviendra-t-elle ? Cette incertitude est effrayante. » (vol. 5, p. 158-159).

[50] « On frappe. À huit heures. Une lettre de mon père ! Et j'allais me tuer ! Je l'ai lue en frémissant de honte. "Toi seul me restes, m'écrit-il, toi seul, mon cher fils, es l'espoir et la consolation de mes vieux jours." Quel crime j'allais commettre ! j'ai un père et j'allais mourir ! misérable que je suis. Quels devoirs sacrés j'oubliais ! Oh ! qu'il y a plus de courage à vivre quand on souffre qu'à se tuer ! Et de quel droit disposais-je de mes jours ? ils n'étaient pas à moi, j'outrageais le ciel, la nature et la religion… […] Oui, je prends ici l'engagement solennel de ne jamais me détruire, quels que soient mes maux. Je vivrai ; et pour éloigner de moi toute pensée funeste… je vendrai demain mes pistolets. » (vol. 5, p. 167-169).

[51] « Hélas ! il en était arrivé à cette triste période de la folie mélancolique, où la volonté inconsciente, envahie par le désespoir, cède à la déduction rigoureuse d'un principe faux : il en était à la manie du suicide ! Déjà deux ou trois fois, en contemplation devant les nuages blancs courant dans le ciel bleu, les appelant, leur disant de venir le chercher, il avait essayé d'enjamber la fenêtre ; on l'avait arrêté à temps. Mais à ces élans, à ces appels instinctifs de la mort, à ces tentations du moment et de l'occasion, succédaient, sans se faire attendre, des résolutions et des plans de suicide arrêtés et mûris, dont la préoccupation n'échappa pas au médecin. », *Charles Demailly*, p. 324.

forcer l'homologie entre les récits de Claire Brunne, Charles de Saint-Maurice ou Jules-Antoine David et la trajectoire de leurs auteurs, mais aucun de ceux-là – respectivement femme de greffier et maîtresse de Balzac ; historien et directeur de la *Revue des modes de Paris* ; fils de consul et romancier prolifique – n'a véritablement connu l'échec, tous jouissant d'une position relativement confortable dans l'espace social et, certains, d'une petite réputation au sein du milieu littéraire. Que cet échec soit très présent au cœur de l'imaginaire spécifique lié au champ et ait valeur de fantasme paraît en revanche plus opérant : écrire l'échec littéraire, c'est peut-être tenter de le conjurer, mais c'est aussi et surtout transférer en récit une mythologie propre à l'*illusio* du champ, à la croyance selon laquelle il existe de bonnes et de mauvaises façons de jouer un jeu susceptible de générer des pertes et des profits. « Chaque champ, écrit Bourdieu, enferme […] les agents dans ses enjeux propres qui, à partir d'un autre point de vue, c'est-à-dire du point de vue d'un autre jeu, deviennent invisibles ou du moins insignifiants ou même illusoires. »[52] Entrer ou non à l'Académie, parvenir à vendre l'*Exil des Tarquins* ou les *Marguerites* à un libraire, écrire *Paludes* constituent autant de projets qui peuvent sembler dérisoires à ceux qui regardent le monde littéraire de l'extérieur, mais qui apparaissent cruciaux à ceux qui y évoluent : faire le roman de ces entreprises et de leur déception, c'est œuvrer en romancier sociologue à saisir les rouages d'un monde auquel on adhère en dévoilant ce qui s'y fait et ce qui s'y dit, mais c'est aussi, dans le même temps, entretenir l'adhésion aux valeurs et mécanismes de cet univers, par la mise en circulation de récits déçus qui dessinent en creux un idéal demeurant, lui, indiscuté.

[52] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*, p. 140.