



HAL
open science

Médiation éditoriale, 4èmes de couvertures et valeur minimum du texte

Brigitte Ouvry-Vial

► **To cite this version:**

Brigitte Ouvry-Vial. Médiation éditoriale, 4èmes de couvertures et valeur minimum du texte. La Valeur littéraire en question, Textes réunis par Vincent Jouve, Editions L'Improviste, 2010, 2010. hal-02112960

HAL Id: hal-02112960

<https://hal.science/hal-02112960v1>

Submitted on 11 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Brigitte OUVRY-VIAL

**Médiation éditoriale, 4e de couvertures
et valeur minimum du texte**

Il est aujourd'hui de bon ton de considérer que la publication d'un livre n'est pas un gage absolu de la valeur du travail d'écriture et d'édition qu'il transmet ; voire que la qualité littéraire du texte publié est inversement proportionnelle à sa valeur marchande potentielle. Pourtant, l'opposition des deux ne suffit ni à définir l'une ou l'autre, ni à déterminer le système de valeurs qui sous-tend la mise en livre d'un texte. On doit en effet tenir compte du fait qu'un livre, qui transforme le texte par une suite d'opérations techniques et intellectuelles d'édition, d'impression et de diffusion, est, un peu comme la monnaie, moins un bien réel – l'objet manufacturé n'est pas très coûteux en soi et ne vaut pas grand-chose –, qu'une valeur fiduciaire qui doit son existence à la réalité, difficilement quantifiable, des biens et services qui le font naître comme de ceux qu'il fait circuler. Sans cette contrepartie, à une époque de surproduction de l'écrit et de brouillage des repères, il perd sa validité et, ne reposant sur rien, devient une monnaie folle sans limite définie. Cela ne se ressent pas tant que sa valeur, fiduciaire justement, et celle des titres – le savoir, la culture, la lecture, la littérature –, restent crédibles aux yeux de ceux qui les utilisent normalement. Dans l'océan des mouvements éditoriaux et de la production des livres, aux livres sains se sont toujours ajoutés des livres vains. Le problème, c'est quand le nombre des seconds se met à exploser. Or, c'est justement ce qui se passe aujourd'hui. Les éditeurs de littérature ne manquent pas de le remarquer et déplorer¹, mais leur réaction

1. Voire d'en pâtir. L'accélération des fermetures et dépôts de bilan des maisons d'éditions littéraires de qualité en témoigne.

aboutit moins à définir la valeur littéraire qu'à dénoncer des contre-valeurs ou une valeur par défaut. Le lecteur ordinaire, quant à lui, ne connaît pas plus aujourd'hui qu'hier les conditions qui ont présidé à la publication et, antérieurement, au choix et à la conception d'un livre ; mais il est sensible à la caution implicite ou explicite de l'éditeur.

En examinant quelques-unes des pratiques intellectuelles relatives à l'édition du texte littéraire aux XX^e-XXI^e siècles, parmi lesquelles la 4^e de couverture, on est dès lors amené à se demander ce que la situation éditoriale contemporaine, considérée comme un *champ* institutionnel d'entreprises culturelles concurrentes², peut apporter à la question de la valeur du texte et des critères de son évaluation.

Constantes dans l'expression de la valeur éditoriale du texte

Première constante : les acteurs (auteurs, éditeurs, libraires, critiques) du monde du livre et de l'édition, dans la double dimension intellectuelle et marchande qu'on lui connaît depuis le XIX^e siècle, ne cessent de s'interroger, voire de mettre au centre de leur pratique, la notion de valeur des textes, de valeur respective des livres, de différence entre livre et livre, entre originalité ou vulgarité. Tous cherchent par là à établir différence et légitimité par rapport à leurs homologues et confrères en se fondant sur l'idée qu'ils se font eux-mêmes du livre en général ou de la littérature en particulier³. L'éditeur en effet est un évaluateur : cela fait partie de sa fonction que de lire et d'effectuer des choix en fonction de la valeur qu'il assigne à un texte. L'édition et la publication d'un texte sont un indice de valeur du texte, peut-être pas l'indication d'une valeur littéraire en soi (qui resterait

2. C'est, on le sait, la perspective de Pierre Bourdieu. Voir, en particulier, *Les Règles de l'Art, Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

3. On s'inscrit ici dans la perspective de Bourdieu qui situe les acteurs culturels dans un champ d'institutions concurrentielles et lie la production de l'œuvre d'art à la compétition et à la lutte entre les institutions et les instances qui s'en préoccupent.

elle-même à définir) mais, du moins, le signe concret, irréductible, qu'on a reconnu au texte mis en livre une valeur suffisante.

Deuxième constante : la préoccupation de la valeur va de pair avec une grande diversité d'échelles de valeur. A chaque époque considérée de l'histoire littéraire du livre, on voit coexister des éditeurs, des auteurs et des livres qui ne partagent pas le même système de valeurs littéraires. Mais, comme le rappelle Jean-Yves Mollier⁴, le dimorphisme structurel est ce qui fait la spécificité de la médiation éditoriale, du livre comme objet matériel et culturel, marchandise et bien symbolique, jusqu'à l'éditeur qui doit exercer une activité économique en conservant des velléités intellectuelles. Selon que l'on est l'éditeur du XIX^e siècle Dauriat – le véritable ou le personnage des *Illusions Perdues* – chez lequel tous les matins libraires, marchands de papier, imprimeurs venaient attendre les ordres et s'informer de la tendance avant d'investir dans un ouvrage –, Léon Curmer, le grand éditeur romantique, Jean Paulhan, directeur de la *NRF*, directeur de collection chez Gallimard et éminence grise de la littérature française pendant plus d'un quart de siècle, ou n'importe lequel des éditeurs français d'aujourd'hui, grands et petits confondus, installés ou nouveaux venus, et quels que soient le prestige et l'orientation de leur politique éditoriale – Christian Bourgois, Bernard Fixot, Viviane Hamy, Joëlle Losfeld, Hubert Nyssen, José Corti, André Dimanche (tous noms cités au hasard) –, la valeur affirmée du texte variera en fonction des critères respectifs de chacun. Elle sera donc chaque fois singulière et générale : singulière, parce que le propre de l'éditeur de littérature générale est de présenter chaque livre comme nouveau, différent et unique ; générale, parce que l'éditeur veut s'adresser au plus grand nombre possible de lecteurs – même à l'intérieur d'un lectorat défini et restreint. La valeur d'un texte publié est donc

4. Jean-Yves Mollier, « L'édition aux XIX^e et XX^e siècles, une médiation culturelle menacée », in *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX^e et XX^e siècles)*, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Ahmed Silem (dir.), Presses de l'Esssib, 2005, chapitre 10, p. 183-192.

une moyenne, un équilibre, entre la reconnaissance de sa valeur de lecture pure – déterminée par l'intérêt personnel, expérimenté, que l'éditeur lui-même ou son comité de lecture a pris à cette lecture – et l'estimation de sa valeur de lecture probable – qui est fonction de l'horizon d'attente global supposé d'un public large et anonyme. Comme l'écrit Philippe Lejeune dans un entretien accordé au magazine *Lire* :

Le bon éditeur est celui qui choisit ce qui lui plaît en même temps que ce qui va plaire à son public. [...] La question, très légitime, qu'il se pose, c'est : « A combien de personnes le plaisir que j'ai pris à lire ce texte est-il communicable ? » Ou, pour dire les choses autrement : « Ai-je intérêt à vendre ce texte ? »⁵

L'opposition entre lecture pure et lecture probable, dont l'éditeur ferait la moyenne pour décider de publier ou non un texte, n'implique pas nécessairement une opposition entre valeur littéraire et valeur commerciale, mais simplement un compromis intellectuel et esthétique dont Bernard Grasset s'explique dans *La Chose littéraire* :

[...] Je ne saurais éprouver dans l'ordre des Lettres aucun sentiment intermédiaire entre l'admiration et le mépris. Mais comme il m'est vite apparu qu'un éditeur qui ne publierait que des ouvrages qu'il admire entièrement serait dans une situation intenable [...], je me suis trouvé dans l'obligation de chercher un compromis entre le caractère absolu de mon jugement et les nécessités de ma profession. [...] Ainsi, dès qu'il m'est apparu qu'une œuvre ne s'impose pas et que même elle ne contient aucune promesse certaine, je m'en détache personnellement et j'en livre le manuscrit à un de mes lecteurs pour qu'il m'en fasse un rapport. [...] Son sort ne dépend plus de mon seul goût ou de ma seule opinion, mais d'une sorte de moyenne entre l'opinion

5. Philippe Lejeune, « L'écriture appartient à tous », propos recueillis par Catherine Argand, *Lire*, février 2000, p. 42-43.

de tel ou tel de mes collaborateurs ou de plusieurs à la fois et ma propre opinion.⁶

Troisième constat, corollaire du deuxième : même si le risque, dès lors, est réel de voir le profit financier conditionner le degré de littérarité choisi, cette mixité de la valeur éditoriale n'est pas *a priori* un signe ou un facteur de dévalorisation du littéraire ; si la recherche, par les éditeurs, de la valeur de lecture d'un texte s'est toujours traduite par une pluralité de réponses, c'est parce qu'elle a toujours aussi été assortie d'un souci de la pluralité des lecteurs, que les éditeurs s'efforcent traditionnellement de séduire mais aussi de guider. La publication de livres jugés plus faciles n'a pas toujours correspondu à un choix mercantile, mais plus largement, y compris jusque dans la première moitié du XX^e siècle, à une tentative de faire venir au livre le plus grand nombre possible, de publier pour tous. Contrairement à l'idée, aujourd'hui répandue, que les mauvais livres chassent les bons, nombreux étaient autrefois les éditeurs – Michel Lévy, Louis Hachette, Flammarion –, confiants dans le pouvoir « tonique » des œuvres mineures et dans l'indice de progression des petits auteurs ; ils pensaient qu'il n'y avait pas de mauvaise littérature et que les œuvres mineures pouvaient conduire les lecteurs vers les majeures. Qu'il s'agisse donc pour lui de contribuer à la constitution de canons, de servir de baromètre pour des livres susceptibles de passer au rang de classiques, de constituer son catalogue comme une anthologie de la littérature française du siècle en cours ou, plus simplement, de mettre en situation d'être lus des auteurs temporairement jugés valables, l'éditeur cherche dans son évaluation à reproduire les conditions mêmes de la lecture publique, à se faire l'interprète équitable et aussi objectif que possible de la multiplicité des sensibilités possibles et à exprimer la valeur par des repères visibles.

6. Bernard Grasset, *La Chose littéraire*, extrait publié dans *Lire*, février 2000, p. 45.

D'où la situation paradoxale de voir, par exemple, un même texte publié dans deux éditions différentes ; ou des textes analogues, venant du même auteur, traduits par le même traducteur mais publiés par deux éditeurs différents, faire l'objet d'une présentation quasi antithétique. Ainsi de la nouvelliste afghane Spôjmaï Zariab, écrivain reconnu pour la qualité de sa prose poétique, dont les œuvres écrites en persan sont depuis 1988 traduites en français et adaptées au théâtre. Deux recueils de ses nouvelles sont parus plus récemment, aux éditions de L'Inventaire en 2000⁷ et de L'Aube⁸ en 2001. Une brève comparaison de ces deux éditions (fig. 1, 1 bis et 2) montre qu'il s'agit d'une parution en première édition d'un côté, d'une édition en poche de l'autre ; d'une nouvelle traduction et édition bilingue d'un côté, d'une reprise pure et simple, sans révision ni correction, de la traduction de 1988 de l'autre ; d'une maquette recherchée (recours à deux couleurs d'encre pour distinguer les deux langues de l'édition), élégante (mise en page, visuel de couverture), sobre et abstraite d'un côté ; accrocheuse et figurative de l'autre. Les argumentaires des éditeurs en 4^e de couverture différent⁹ : le premier replace l'écrit dans son contexte politique et historique passé, situe précisément l'auteur dans la lignée des figures littéraires dont elle relève et souligne la dimension profondément humaniste de l'ouvrage. Le second cite un extrait banal du fait même de sa brièveté et hors contexte narratif,

7. Spojmaï Zariab, *Ces murs qui nous écoutent*, traduit du Persan (Afghanistan) par Didier Leroy, postface de Michael Barry, édition bilingue, L'Inventaire, 2000.

8. Spojmaï Zariab, *La Plaine de Cain*, traduit du Persan (Afghanistan) par Didier Leroy, Le Septentrion, 1988, rééd. L'Aube poche, 2001.

9. *Ces murs qui nous écoutent*, voir fig. 1 ; *La Plaine de Cain*, L'Aube, 4^e de couverture : « Le soleil se levait avec lenteur et s'efforçait, sans y parvenir, de réchauffer la ville, froide et desséchée. Cette atmosphère troublait le vieillard et le mettait mal à l'aise : quelque chose n'allait pas ; la ville n'avait pas son allure des jours de fête. Elle avait changé. Elle était toute retournée ». Héritière de la longue tradition littéraire afghane enracinée dans une terre de poètes, de guerriers et de paysans, prise dans une histoire bouleversée et témoin d'un présent déchirant, Spôjmaï Zariab incarne dans ce recueil la permanence des valeurs affectives les plus élémentaires – et les plus universelles ».

« Une très belle façon de découvrir un pays plongé dans la terreur. Spôjmaï Zariab parle comme elle écrit. Superbement », Annick Le Floc'Hmoan, *Elle* (mai 2001).

évoque sans précision « une longue tradition littéraire » et insiste avec force intensifs – *histoire bouleversée, présent déchirant, valeurs affectives les plus élémentaires* – sur la charge émotive de l'ouvrage pour en déduire sa valeur de témoignage d'actualité : « une très belle façon de découvrir un pays plongé dans la terreur ». Loxymore, digne d'un magazine d'actualité à sensation, désamorce la réalité dramatique au profit d'une lecture touristique et d'agrément d'autant plus inappropriée et inadaptée au texte que le contexte historique auquel ce dernier renvoie n'est pas l'actualité du conflit de 2001 en Afghanistan – comme l'argument de 4^e de couverture semble le faire croire – mais l'occupation soviétique de ce pays dans les années 80. Dans le premier cas, on a cherché à transmettre une approche critique, c'est-à-dire à situer la valeur littéraire de l'œuvre dans une hiérarchie organisée puis à la *convertir*¹⁰ en valeur existentielle. Dans l'autre cas, il s'agit avant tout de communiquer une valeur d'usage du texte, son contenu d'information, son actualité, et d'attirer l'attention du lecteur – car « pour communiquer, il suffit d'intéresser »¹¹ – sur la pertinence de l'œuvre par rapport au seul contexte de parution de sa nouvelle édition.

Les deux démarches dont témoignent ces exemples de 4^e de couverture, l'une soucieuse de transmission intellectuelle, l'autre davantage de communication marchande, relèvent toutefois autant l'une que l'autre d'un *habitus*¹², d'une rhétorique de valorisation des textes et sont, au titre de l'institution éditoriale elle-même, également conventionnelles et légitimes, quelle que soit la différence de nature et de pertinence entre les valeurs exposées du texte littéraire et les modèles, normes ou références dont elles relèvent. L'expression de la valeur est en effet labile et

10. « Pour bien transmettre, il faut transformer, sinon convertir. Gardienne de l'intégrité d'un nous, et pas seulement de la mise en rapport de deux ou plusieurs moi, la transmission est solidaire d'une construction d'identité, qui concerne l'être plus que l'avoir des individus » (Régis Debray, *Introduction à la médiologie, op. cit.*, p. 12).

11. *Ibid.*

12. Régis Debray souligne « la nécessité d'un médiateur entre textes actuels et lecteurs potentiels, telle l'institution éditoriale, avec ses attributs classiques de labellisation, sélection et hiérarchisation de l'information », *Ibid.*, p. 8.

variable : elle dépend de la politique éditoriale, du public visé. Bien plus, chez un nombre certain de professionnels du livre, elle ne témoigne pas d'un véritable souci critique de situer le texte dans un horizon littéraire, mais d'une stratégie plus générale de promotion des ouvrages. Elle confirme ainsi, pour reprendre les thèses de Bourdieu, que le champ de production (agents, éditeurs, institutions) « participe à la production de la valeur de l'œuvre à travers la production de la *croissance*¹³ dans la valeur de l'art en général ou de telle ou telle œuvre distinctive »¹⁴.

Variabilité des critères d'évaluation

Dans les documents rendant compte du travail éditorial, on constate en effet une similitude des méthodes ou repères d'évaluation, une évocation permanente de la notion de jugement, mais en même temps un flou dans la définition précise des critères, qui ne renvoient pas à des idéaux, à des exigences textuelles claires et fixes. Les critères de base énoncés sont le « ton », mais au sens général de « tonalité » autant qu'étymologique de « tonus », tension¹⁵ ; de « nouveauté », mais au sens temporel de « primeur » autant que qualitatif d'« originalité » ; de livre « nécessaire », mais aussi bien parce qu'il s'imposerait en dehors des normes que parce qu'au contraire il répondrait à une norme sociale existante ; de « public », mais il s'agit autant d'acheteurs réels probables que d'un lecteur virtuel désigné par le texte. L'instrument de mesure le plus fréquemment signalé est le sentiment d'admiration éprouvé à la lecture, la certitude révélée, quasi instantanément, dès la première page, qu'on est en face d'une œuvre remarquable

13. C'est moi qui souligne.

14. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Points, Seuil, 1992, 1998, p. 375.

15. Pour une réflexion sur la notion éditoriale de « ton », voir B. Ouvry-Vial, « Le Savoir-lire éditorial ? Présupposés et modalités », in *Figures de l'éditeur*, dir. Bertrand Legendre et Christian Robin, ed. Nouveau Monde, 2005.

ou au contraire sans intérêt. D'une pratique à une autre, on retrouve aussi une même technique de lecture, à la fois concentrée, intense et rapide : quelques minutes suffisent dans un premier temps pour acquérir une conviction et décider ou non d'une lecture ultérieure approfondie.

Toutefois, la réalité de l'expérience de lecture recouverte par ces termes comme la nature des textes qui en font l'objet sont loin d'être explicites et univoques. En fonction de sa sensibilité personnelle ou de celle du public auquel il prétend s'adresser, tel jugera sublime ce que tel autre estimera exécrationnel ou tout juste divertissant. Et Philippe Lejeune de remarquer que « souvent le mot "littérature" se trouve mêlé de façon hasardeuse à ces spéculations sur la "publicabilité" des textes »¹⁶.

Les différences remarquées dans les critères ne peuvent être tenues pour des preuves de validité ou d'invalidité du texte, car les éditeurs sont individuellement maîtres et responsables des étiquettes littéraires qu'ils utilisent. Mais on ne peut ramener non plus les éditeurs à la catégorie vaste des lecteurs ou critiques opiniâtres, ni leurs évaluations à des opinions spontanées ou à des jugements de goût irréfutables par leur absence même de fondement argumentatif¹⁷. La labilité des critères, dont l'usage est constant mais l'application variable, tient au contraire en grande partie à la spécificité de la lecture éditoriale, qui doit être à la fois experte, aguerrie, et en même temps spontanée, profane, analogue à la lecture du « premier venu » de Jean Paulhan. L'expertise est ce qui conduit à une « mesure toute objective des difficultés surmontées par l'artiste, par un professionnel exclusivement professionnel capable de hiérarchiser les mérites et de discerner les virtuosités »¹⁸ ; la spontanéité est ce qui permet de ressentir un effet de lecture relevant de l'expérience commune. Gaëtan Picon confirme cette expérience duale :

16. *Ibid.*

17. Gérard Genette souligne qu'un argument précisément irréfutable ne peut être argument ou preuve de vérité.

18. Michel Philippon, « Valéry, critique d'art ? », *op. cit.* p. 156.

Le sentiment qui nous jette vers les œuvres repose sur l'espoir et l'inquiétude de leur valeur. On ne le sent jamais mieux qu'en présence de l'œuvre nouvelle abordée sans intercesseur. Quand nous ouvrons le livre qui vient de paraître ou le manuscrit qui nous est soumis, est-ce l'essence de la littérature que nous cherchons, celle de la littérature moderne, la relation de cette littérature à une époque ou à une vérité ? Non point. Nous l'ouvrons simplement avec l'espoir de découvrir un livre de plus à aimer, et la crainte d'être déçu.¹⁹

En effet, sur la question de l'esthétique, de l'*aesthesis*, le spécialiste ne se distingue pas du non-spécialiste ; et si on considère le plaisir de la réception comme un critère premier de valeur du texte, l'appréciation de cette valeur ne dépend pas strictement des compétences et des connaissances du récepteur. En revanche, la compréhension et l'expression de cette valeur peuvent varier d'un récepteur à un autre parce que, comme certains le remarquent, « lorsqu'on passe du premier moment de l'*Aesthesis* à l'interprétation, on s'aperçoit que les lecteurs habituels produisent des lectures stéréotypées et analogues, sans fournir d'effort exceptionnel pour échapper aux normes traditionnelles »²⁰. Envisager la question de la valeur du texte littéraire à partir de la pratique éditoriale est donc pleinement justifié et suppose en même temps de déplacer la réflexion en recourant à la notion d'« évaluation éditoriale du texte littéraire » : on attend en effet de l'éditeur qu'il transmette au public des œuvres valables, qu'il les livre quasiment sans commentaires ni explication, tandis que le paratexte – maison d'édition, catalogue, collection, appareillage, couverture, matérialité du livre – est censé cautionner une valeur du texte et la codifier, c'est-à-dire l'intégrer dans une norme que le public de lecteurs ne remettra pas nécessairement en question.

19. G. Picon, *L'Écrivain et son ombre*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 243.

20. Azelarabe lahkim Bennani, « Herméneutique littéraire et philosophie morale chez H. R. Jauss », Faculté des Lettres Dhar Mehraz, Fès, 2005.

Simplement, il en va du public supposé par les éditeurs comme du Lecteur Modèle supposé par les auteurs. Malgré la stratégie de l'auteur qui veut prévoir et instituer son lecteur dans le texte ou de l'éditeur qui veut prévoir le lecteur du livre, Umberto Eco souligne dans *Lector in Fabula*, d'une part que « la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur »²¹, d'autre part que « la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle »²². Quelles que soient la « sagacité sociologique et [la] prudence statistique »²³ avec lesquelles certains éditeurs essayent de cerner le lecteur modèle, ou le lecteur cible, pour mieux le toucher, il n'est pas certain qu'ils l'atteignent. Et, quand bien même, par suite d'une insuffisance ou « sous-évaluation des circonstances de destination »²⁴, la réception du livre lancé comme une bouteille à la mer sortirait des cadres et des effets prévus pour un public ciblé, faisant subir au texte ce que Eco appelle les « aventures [*perverses*] de l'interprétation »²⁵, du point de vue de l'industrie éditoriale ce ne serait pas forcément un mal.

S'interroger sur la valeur éditoriale d'un texte littéraire, c'est donc accoler à la question ouverte de la valeur littéraire un ensemble fermé mais labile de valeurs ou de critères que l'on confronte pour tenter de saisir une valeur approchée, relative à la situation de médiation considérée ainsi qu'aux objectifs de production et de transmission du texte. Cette restriction ne constitue pas *a priori* une limitation qualitative des critères d'évaluation et n'implique nullement une valeur au rabais, moindre, du texte. Le degré de valeur textuelle exigé est en revanche conditionné par la conception d'ensemble de la mission et de la pratique médiatrice de l'éditeur, c'est-à-dire par

21. Umberto Eco, *Lector in Fabula* [1979], Editions Grasset [1985], Le livre de poche, biblio essais n°4098, p. 64.

22. *Ibid.*, p. 73.

23. *Ibid.*, p. 70.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

sa méthode personnelle d'approche du texte, les modalités pratiques de son évaluation, les conditions locales de sa production. Les manœuvres éditoriales sont en effet autant des médiations pré-créatrices, susceptibles d'orienter les textes, la position auctoriale et les conditions d'écriture, que des médiations post-créatrices, qui accueillent et légitiment l'auteur et le texte en les portant dans l'espace public²⁶.

Modèle esthétique ou empirique ?

On s'intéressera ici, de manière restrictive, à l'assignation d'une valeur par les éditeurs, à ce qu'ils disent de cette valeur et à la façon dont ils la justifient²⁷. Prenant acte de la nécessité, soulignée par Gaëtan Picon, Jean Paulhan ou d'autres, d'un jugement qui soit un jugement de « valeur », on observe que la coexistence, à toute époque, dans les choix éditoriaux, de livres de valeur littéraire variable, majeure et mineure, a pour corollaire la coexistence affirmée et nécessaire de deux catégories d'auteurs et d'écrits : d'un côté, des auteurs et écrits à effets didactiques ou spectaculaires, dont on peut se saisir immédiatement, parce qu'ils sont jugés représentatifs de l'actualité littéraire de leur

26. « Il apparaît que l'écrivain peut être saisi de deux façons différentes par l'épreuve de la médiation. À travers les médiations pré-créatrices ; c'est-à-dire tout ce qui relève, en amont du livre comme objet public, des choix opérés par l'écrivain, des conditions éditoriales, des matériaux témoignant des étapes de la création (carnets, notes, manuscrits... et autres formes du péri-texte), du rapport de l'auteur à sa propre production [...]. À travers les médiations post-créatrices : on aura remarqué que l'auteur est une médiation au sein d'une autre médiation qui le recouvre, l'accueille, parfois le légitime. Il est avec son livre, l'opérateur et l'objet même de cette médiation. Comment et pourquoi s'élabore cette relation gigogne et complexe ? Qu'est-ce qui structure les discours qui entourent et portent l'auteur dans l'espace public ? Quels en sont les formes, les intérêts et les enjeux pour l'œuvre elle-même ? Constituent-ils quelque éclairage sur le texte, sur l'activité du champ littéraire ? » Audrey Alvès et Maria Pourchet, doctorantes en Sciences de l'information et de la communication, chercheurs au CREM, Journée d'étude « Les médiations de l'auteur. Le cas de l'écrivain », 7 décembre 2006, Université Paul Verlaine-Metz, appel à communication publié sur *Fabula*, 20 septembre 2006.

27. On laissera donc de côté l'étude de la notion précise de jugement éditorial. Pour une approche partielle de la notion, voir B. Ouvry-Vial, « Jean Paulhan et Gaëtan Picon... », Article cité.

temps, parce qu'ils expriment et traitent aussi de *l'air du temps* palpable par chacun d'entre nous ; de l'autre, des écrivains et des textes énigmatiques relevant d'un art qui en tant que tel est d'avenir, anticipe sur son temps, qui *dépose* dans les mots, pour reprendre les termes de Blanchot, « une charge poétique à laquelle cède une sensibilité inattentive »²⁸ et fait grandir un public pourtant non préparé à recevoir des œuvres qui ne le concernent en rien.

Le « rangement » des écrits dans l'une ou l'autre catégorie dépend des critères et de l'expérience de celui qui les évalue et, à titre de mesure-étalon de cet ordre binaire de valeurs distinctes, je citerai les propos de Maurice Blanchot dans une série de courts essais critiques consacrés à Henri Michaux²⁹. Il commence par objecter :

L'une des faiblesses du surréalisme est venue de sa complaisance pour le succès. Le grand nombre a été invité comme à entrer dans un univers interdit et à vivre familièrement avec les espèces horribles dont le sens est justement de demeurer cachées et d'exclure toute possibilité d'une vie familière. Le fait que les surréalistes ont prétendu à une sorte de direction de l'âme, ont toujours été attirés par l'action sans en apercevoir les servitudes, explique en partie une dégradation qu'on a aujourd'hui un peu trop tendance à étendre à tout mouvement authentique et profond.³⁰

Puis il affirme en contrepoint :

Il nous semble que l'art d'Henri Michaux est resté naturellement fort loin de cette naïve gloire que l'extraordinaire et l'insolite aiment à conquérir, comme si l'extraordinaire pouvait devenir la règle et l'insolite, la coutume. Son influence s'est

28. Maurice Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Farrago, 1999, p. 41.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 31-32.

étendue d'année en année sans être liée le moins du monde à une recherche des moyens qui permettent de manœuvrer les esprits et de disposer par surprise de leur admiration.³¹

Plus loin dans l'ouvrage, il souligne que cette valeur de l'œuvre de Michaux, « produit direct de l'émotion »³² et en même temps projection objective de cette émotion, tient à des ingrédients déterminants qui sont d'une part l'étrangeté – qui s'oppose à *l'extraordinaire et l'insolite*³³, d'autre part la gratuité – qui s'oppose à la volonté de *direction* de l'âme³⁴. Outre que les notions d'étrangeté et de gratuité n'excluent ni l'émotion ni la proximité avec l'expérience propre du lecteur et restent des critères formels d'appréciation de la valeur du texte, on soulignera que la conscience de registres de valeurs coexistants est une loi de l'espèce. Elle est exemplifiée à l'extrême chez Blanchot à travers l'opposition de valeur entre les surréalistes et Michaux, alors même que des critiques moins esthètes rangeraient les deux dans la même catégorie de littérature majeure. Mais on la retrouve aussi, sous une forme plus schématique, à travers les propos d'éditeurs de la même génération et dont les choix de publication diffèrent. Bernard Grasset estime que l'éditeur doit composer avec « tous les écrivains de talent médiocre qui constituent la grosse masse dans la République des Lettres et qui font l'opinion [...] et sont incapables de s'élever au-dessus de la conception qu'a leur époque de ce métier. Ceux-là ne sauraient

31. *Ibid.*, p. 32.

32. *Ibid.*, p. 57.

33. « Il y a dans toutes ces œuvres un effort extraordinaire – et l'un des plus significatifs de ce temps – pour exprimer l'homme par l'absence de l'homme, pour décrire le monde de la réalité humaine en créant un monde où l'homme ne peut plus se reconnaître, en imaginant un point de vue de l'homme sur l'homme absolument étranger à l'homme », *Ibid.*, p. 61.

34. « Si les inventions de Michaux nous paraissent si proches et intéressent notre sort, même lorsque rien de nous n'y semble impliqué, c'est d'abord parce qu'elles symbolisent cette condition générale de notre destin qui ne peut trouver un sens que par un effort pour échapper à ce sens et même à tout sens possible – de sorte que la gratuité de ses fables et parfois de son langage est ce qui nous importe le plus », *Ibid.*, p. 61-62.

concevoir qu'un éditeur eût la prétention de ne publier que des œuvres qu'il admire véritablement »³⁵. Pour sa part, Gaëtan Picon, écrivain, essayiste, directeur du *Mercure de France*, éditeur de Bonnefoy et de Malraux, consacre *L'Écrivain et son ombre* à une réflexion sur la valeur de l'œuvre, à une description de ses enjeux esthétiques et de ses modalités expérimentales, valeur d'usage et d'expérience éprouvée par l'intellect autant que par le corps, attestée par le jugement autant que par une adhésion jouissive et réfléchie, immédiate et à distance de l'œuvre. Il écrit notamment :

Je ne dis pas : « j'aime cette œuvre parce qu'elle répond à une vérité de l'art », mais je ne dis pas non plus : « j'aime cette œuvre parce que je l'aime ». Je dis : « J'aime cette œuvre parce que sa valeur se révèle et résiste, quand on la place sous le jour de ce qu'une expérience réfléchie de l'art me révèle comme valeur ».³⁶

Grasset comme Picon connaissent et reconnaissent le critère de la révélation apportée par la lecture :

Je suis un idéaliste impénitent – écrit Bernard Grasset – j'attends toujours le chef d'œuvre ; bien plus, j'en attends, dès cette première page, la révélation. [...] Lorsque [...] j'ai eu, dès la première page, la révélation subite de l'œuvre remarquable ou que, sans être fixé dès cette première page, j'acquies, en lisant plus avant, la certitude que c'est là un ouvrage de réelle valeur, j'en fais porter le manuscrit chez moi, afin d'en poursuivre la lecture en toute tranquillité. Cette œuvre-là reste « mon affaire » à moi, en attendant d'être la partie que je jouerai moi-même.³⁷

35. Bernard Grasset, *La Chose littéraire*, *op. cit.*, p. 46.

36. Gaëtan Picon, *L'Écrivain et son ombre*, *op. cit.*, p. 74.

37. Bernard Grasset, *op. cit.*, p. 45.

La révélation est d'autant plus forte que le texte résiste à l'appropriation. Gaëtan Picon précise la nature de ce sentiment de la valeur d'un texte :

[L'œuvre valable] n'est pas celle qui est l'objet d'une connaissance érotique, mais celle qui résiste au jugement [...]. C'est une expérience complexe et sans analogue, qui est émotion de connaissance, activité totale de l'esprit et mouvement de la sensibilité sous l'éclair d'une révélation. Il s'agit d'une émotion révélatrice (et les œuvres qui ne sont rien, justement, ne révèlent rien) [...] Ce que j'appelle juger – ou admirer –, c'est ne rien dire qu'exposé à ce pouvoir.³⁸

Cette pesée comparative du pouvoir et de la force d'un texte reste une des conditions de la lecture éditoriale d'aujourd'hui, mais le poids mis dans la balance a changé de nature. Je citerai brièvement deux professionnels du livre, contemporains avertis, qui tentent, de manière empirique, anecdotique, partielle mais sincère, de définir cette nouvelle pesée.

Prêtant à son personnage principal, concierge et fine lectrice, une interrogation sur « A quoi sert l'art ? », Muriel Barbery dans son roman *L'Élégance du hérisson*³⁹ conclut que la quintessence de l'art, c'est d'être « l'émotion sans le désir », comme en témoigne la nature morte, « parce qu'elle figure une beauté qui parle à notre désir mais est accouchée de celui d'un autre, parce qu'elle convient à notre plaisir sans entrer dans aucun de nos plans, parce qu'elle se donne à nous sans que nous la désirions »⁴⁰. Et la lectrice-héroïne du roman de faire ainsi subir aux ouvrages dont elle interroge la valeur, le « test de la mirabelle » :

Sur la table en formica, je dépose le fruit et le livre et, entamant le premier, je me lance aussi dans l'autre. S'ils résistent

38. Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 58.

39. Muriel Barbery, *L'Élégance du hérisson*, Gallimard, 2006.

40. *Ibid.*, p. 218-220.

mutuellement à leurs assauts puissants, si la mirabelle échoue à me faire douter du texte et si le texte ne sait gâcher le fruit, alors je sais que je suis en présence d'une entreprise d'importance et, disons-le, d'exception, tant il est peu d'œuvres qui ne se voient dissoutes, ridicules et fates, dans l'extraordinaire succulence des petites boules dorées.⁴¹

Boutade et facétie romanesque mises à part, le test de la mirabelle est difficile à reproduire : sa fiabilité⁴² dépend d'abord des choix gustatifs du lecteur et d'une disposition à admettre un barème d'équivalence entre fruits et livres. Si l'exigence esthétique ne fait pas de doute, elle apparaît cependant diminuée, parce que mesurée en termes empiriques d'effets sensibles sur le lecteur et, du coup, restreinte à un simple arrêt du goût.

Dans *Au secours, Houellebecq revient*⁴³, un livre d'humeur plus qu'un essai critique, l'éditeur Éric Naulleau⁴⁴ dénonce la confusion entre la littérature et le livre à une époque qui verrait le triomphe du second et l'écrasement de la première. Il en souligne, comme signes distinctifs, l'escroquerie intellectuelle dont relèvent les usages de la langue et le plaisir douteux du lecteur, qui, retrouvant dans un livre les mots échappés d'un autre et venus y reformer les mêmes phrases, découvrant le romanesque jusque-là insoupçonné des quotidiens ou magazines, répond par son voyeurisme au goût de l'auteur pour une autofiction également insignifiante... Ce faisceau d'intentions « people »⁴⁵, « sympatoche »⁴⁶, constitue un « contrat minimal »⁴⁷ auquel contribuent des éditeurs cherchant explicitement à « changer l'encre en or »⁴⁸. Il fait de la plupart des livres qui paraissent un

41. *Ibid.*, p. 53.

42. En dehors des questions de saisons, des mirabelles en conserve ne constituant pas un étalon de même valeur que des mirabelles fraîches...

43. Éric Naulleau, *Au secours, Houellebecq revient*, Chifflet & Cie, 2005.

44. Il dirige les éditions L'Esprit des Péninsules.

45. *Ibid.*, p. 18 et *sq.*

46. *Ibid.*, p. 12 et 17.

47. *Ibid.*, p. 23.

48. Propos prêté à François Samuelson, agent de Michel Houellebecq. *Ibid.*, p. 45.

système et un lieu d'échange au rabais entre auteurs, éditeurs et lecteurs, et d'une partie du monde éditorial un capitalisme littéraire « à irresponsabilité illimitée »⁴⁹.

Valeur critique de la médiation éditoriale ?

Quelles sont alors aujourd'hui la nature et la valeur de cette médiation ? Est-elle simplement évaluative ou pleinement critique ? On entrevoit à la lumière de ce double cri du cœur ou « relevé d'humeurs »⁵⁰ que ce qui sépare le médiateur littéraire d'hier de celui d'aujourd'hui – où la valeur du texte est indiscernable dans une production massive et non triée d'ouvrages dits de littérature générale –, c'est une conception engagée de la fonction de l'éditeur et de son autorité critique.

Autrefois, la notoriété culturelle et intellectuelle des éditeurs cautionnait la place symbolique attribuée aux œuvres et aux auteurs dans une hiérarchie socio-littéraire ; et le public jugeait de la validité ou crédibilité de l'institution éditoriale à travers ses choix de publications. Bernard Grasset le mentionne en écrivant :

Il est des éditeurs qui classent une œuvre et d'autres qui ne la classent pas. Il en est dont la firme est pour un ouvrage une garantie de valeur et d'autres auxquels des complaisances trop nombreuses ont enlevé tout crédit. A nulle autre époque antérieure, on ne leur attachait autant d'importance qu'aujourd'hui : ce qui marque assez clairement que le public se fait de la production d'une maison d'édition une certaine idée d'ensemble, qui n'est autre que le jugement qu'il porte sur le goût personnel de son chef.⁵¹

49. *Ibid.*, p. 35.

50. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Tel Quel, 1979, Le Seuil, 1993, p. 436.

51. Bernard Grasset, *La Chose littéraire*, *op. cit.*, p. 47.

Les éditeurs d'autrefois se portaient garants *a priori* de la valeur littéraire des textes et auteurs publiés et cette fonction élective d'attribution leur conférait en retour pouvoir et crédibilité. Le pamphlet d'Éric Naulleau suggère qu'il n'y a plus de corrélation entre succès d'un livre, valeur d'un texte et notoriété socio-économique d'une maison d'édition. Un éditeur d'aujourd'hui peut s'investir avec art et passion dans la publication de littérature, il ne retirera pas de bénéfice commercial de ses choix et son bénéfice symbolique, en termes d'estime, sera limité à un cercle sans doute prestigieux mais confidentiel. À l'inverse, le poids médiatique et le succès commercial, considérés *a posteriori* comme des indices indirects de valeur de l'ouvrage, attestent surtout de la qualité de la stratégie de l'entreprise d'édition. Le décalage entre valeur du texte et notoriété éditoriale relativise de nos jours la question de la valeur littéraire et la rend facultative. Bernard Grasset faisait courageusement porter aux lecteurs de sa maison, « avocat[s] de la médiocrité acceptable »⁵², la responsabilité d'ouvrages de « valeur moyenne », c'est-à-dire des ouvrages n'ayant « pas moins de valeur que tel ou tel autre », ou ayant « la valeur des ouvrages que de notre temps on publie »⁵³. Mais il faisait mine en même temps de conserver pour lui-même une norme littéraire sévère et légitime, préférant donc passer pour cynique et opportuniste que dépourvu de sens critique.

La situation est tout autre aujourd'hui : d'une part, n'a plus cours l'opposition encore en vigueur il y a peu, théorisée par Bourdieu⁵⁴, décrite plus tard comme une survivance par Schiffrin⁵⁵ et vécue comme telle par les éditeurs, entre deux logiques éditoriales littéraires et économiques : l'une tournée

52. *Ibid.*, p. 46.

53. *Ibid.*

54. Pierre Bourdieu, « L'émergence d'une structure dualiste » et « Le marché des biens symboliques », in *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 191-233 ; p. 234-288.

55. André Schiffrin, *L'édition sans éditeur*, La Fabrique, 2001.

vers le pôle de la production pure⁵⁶, marquée par une *rupture fondatrice*⁵⁷ avec l'ordre économique, l'autre vers « le pôle de la grande production, subordonnée aux attentes du grand public »⁵⁸. La loi du marché et de la médiatisation aidant, on observe que l'élimination ou censure économique des éditeurs littéraires purs et la quasi-invisibilité de la littérature qu'ils défendent font place nette à une production massive et à prix compétitif de littérature d'usage, d'un tout venant littéraire dont l'hégémonie induit progressivement la valeur parce qu'il n'est contesté par aucune production contrapontique de volume égal ou suffisant⁵⁹. D'autre part et par conséquent n'a plus cours non plus l'opposition, thématisée par Roland Barthes, entre la Littérature, « le Livre "architectural et prémédité", censé reproduire un ordre du monde » et « le Journal [qui] n'est qu'Album [...] collection de feuillets non seulement permutables mais aussi supprimables à l'infini » et dont la « forme même ne peut être empruntée qu'à une Forme antécédente et immobile (celle précisément du Journal intime) qu'on ne peut subvertir »⁶⁰.

Enfin, ce qui distingue l'évaluation éditoriale d'aujourd'hui de celle d'hier, ce n'est ni l'idée, ni la mesure de la valeur, ni la recherche d'œuvres relevant de l'un ou l'autre des registres établis et admis, c'est la dimension critique qu'elle suppose. Alors même que Gaëtan Picon en reste à une définition modeste – « Le jugement, dit-il, n'est pas un décret, mais une reconnaissance : critiquer, c'est reconnaître dans l'œuvre la présence (ou l'absence) d'une valeur »⁶¹ –, Starobinsky, décrivant la force de la critique

56. « Où les producteurs tendent à n'avoir pour clients que les autres producteurs », *Ibid.*, p. 203-204.

57. *Ibid.*, p. 204.

58. *Ibid.*

59. On rejoint la situation générale décrite par Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, *op. cit.*, p. 6 : « Les industries à renouvellement rapide de la communication gagnant de vitesse les institutions à rythme lent de la transmission, la nouvelle géographie des réseaux focalise l'attention, reléguant au second plan les chaînons devenus plus ténus et précaires de la continuité créatrice ».

60. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 435-436.

61. Gaëtan Picon, *L'Écrivain et son ombre*, *op. cit.*, p. 201.

de Picon, précise qu'il s'agit d'une « critique complète, car elle se préoccupe de tous les points du trajet où passe le rapport vivant qui, par et dans l'œuvre, relie auteur et lecteur, écrivain et public »⁶². C'est une critique de genèse qui *évalue*, qui cherche à « éprouver⁶³ [les] éléments de la valeur totale »⁶⁴. Et de souligner que « Picon propose une approche différentielle qui, se retournant vers le monde dont l'œuvre s'est détachée, *évalue* la force de rupture, la puissance de négation... »⁶⁵ « au lieu d'une critique qui, à la limite, réduirait l'œuvre à la somme de ses causes »⁶⁶.

Le fractionnement de la valeur a de multiples causes ; il tient à l'industrialisation de la production éditoriale, à sa dépendance vis-à-vis des médias, à sa fusion dans l'ensemble de la société de l'information, au développement de l'autoédition et de la circulation électronique des écrits qui créent des créneaux, des réseaux, des niches de valeur. Par suite, les ordres de valeurs sont brouillés, comme est brouillé, pour les mêmes raisons, l'ordre même du livre et de ceux qui en assurent l'*auctoritas* (on renverra, sur ce point, aux remarques de Roger Chartier sur l'occultation, la confusion et la permutation des étapes de la chaîne de transmission textuelle – auteur, éditeur, lecteur – entraînée par la manipulation interactive, hyper et intertextuelle, des textes). Le fractionnement de la valeur témoigne aussi de la rupture plus générale avec la tradition critique de l'éditeur, « tradition » étant employé ici au sens étymologique de « transport », « commerce critique ». Alors même qu'il s'agissait hier pour les éditeurs de « travailler un public au corps et en *corps* (de métier, mystique, ou enseignant [...]) pour proroger, sans garantie génétique aucune, le corpus de connaissances, valeurs et savoir-faire qui assoit, par de multiples aller-retour entre

62. Jean Starobinski, « Le critique », in *L'œil double de Gaëtan Picon*, catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, 18 avril-18 juin 1979, p. 15.

63. Valéry propose la même expérience, cf. note 19.

64. Gaëtan Picon, *L'Écrivain et son ombre*, *op. cit.* p. 153.

65. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 16.

66. *Ibid.*

hier et aujourd'hui, la personnalité d'un collectif »⁶⁷, le questionnement sur la valeur est aujourd'hui perturbé ; on le voit désormais restreint pour l'essentiel à un constat amer de l'émiettement ou de la dilution de la littérature, à une dénonciation plus ou moins polémique, chaque fois que les ouvrages ne rencontrent pas le public auquel ils étaient destinés, de la lecture *zapping* et de l'effondrement des canons littéraires et à un appel au réveil de la conscience individuelle des auteurs, lecteurs, éditeurs, libraires, critiques – tentative désespérée de sauver la littérature de la perdition à laquelle elle semble vouée.

Valeur fractionnée et valeur minimum garantie

Bien entendu, la médiation éditoriale et la mise en livre qui en résulte constituent toujours une « valeur ajoutée » au texte. Un nombre croissant d'études d'histoire du livre⁶⁸, appliquées à des corpus de textes essentiellement anglophones d'époque classique ou du XIX^e siècle, sont désormais consacrées à cette notion, parmi lesquelles *Ma(r)king the Text*⁶⁹ et *Re-constructing the book, Literary texts in transmission*⁷⁰ pour n'en citer que deux. D'une manière générale, une édition constitue une valeur de lecture ajoutée à un texte : en termes de communication, par le biais des conventions orthographiques, syntaxiques et typographiques ; en termes d'information, par le biais des vérifications, des corrections de données et de l'appareil critique ; en termes de connivence avec le lecteur, par le biais d'un ensemble de signes visuels, graphiques et matériels. On citera enfin Robert Darnton, pour qui « la nouvelle génération de l'editing électronique est prometteuse parce qu'elle voit réapparaître la

67. Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, op. cit., p. 12.

68. Cf. B. Ouvry-Vial, « L'accomplissement éditorial du texte », qui reprend l'expression et le point de vue de Jean Paulhan, ou encore « Réflexions sur l'étude critique de l'acte Éditorial : vers une théorie du geste », in *Communications et langages*, N° 153, novembre 2007.

69. Edited by Joe Bray, Miriam Handley and Anne C. Henry, Ashgate, 2000.

70. Edited by Maureen Bell, Shirley Chew, Simon Eliot, Lynette Hunter, James L. W. West III, Ashgate.

collection, l'éditeur, le club, soit des ensembles médiateurs structurés, opérateurs de synthèse et de sélection ». Alors même que Jérôme Lindon puis André Schiffrin ont stigmatisé la disparition de la figure de l'éditeur dans le livre imprimé, il poursuit : « La réapparition de la figure de l'éditeur dans l'archive numérique peut faire de la bibliothèque du futur autre chose qu'une dérive sur un océan documentaire sans boussole ni amers »⁷¹. Si tout n'est pas perdu, on voit qu'il n'est pas seulement question de valeur *littéraire* ajoutée. Mais cette piste de réflexion nous entraînerait dans un développement à soi seul long et complexe. On en fera donc l'économie pour consacrer la fin de cette réflexion à un état des lieux des valeurs du texte littéraire auxquelles la pratique éditoriale contemporaine en France semble aboutir.

Une observation globale, suivie d'une synthèse d'un ensemble d'ouvrages de littérature générale parus dans les dix dernières années, permet de constater que les textes littéraires semblent relever désormais de deux ordres distincts, établis et codifiés : d'un côté, ils tendraient à une valeur absolue, *La* littérature, son mystère, sa transcendance, en tant qu'ils proposent au lecteur une expérience dite traditionnellement de *l'écart*, qu'ils exigent de lui un effort pour rejoindre le langage de l'œuvre, l'intensité du plaisir de lecture tenant à l'adhésion à l'œuvre et à la mobilisation intellectuelle autant que sensible qu'elle implique ; d'un autre côté, ils détiennent une valeur d'usage, relative à une réalité, un quotidien, répondent à une fonction d'apprentissage, un besoin de compréhension, d'information, et supposent plus simplement du lecteur un partage thématique de l'expérience de l'auteur et une exploration mécaniste et opportuniste du territoire du texte.

Ces deux ordres de valeur textuelle, distincts mais non hiérarchisés, sont mis en œuvre dans la présentation critique des ouvrages que constituent les 4^e de couvertures, les prières

71. Robert Darnton, « Le Nouvel âge du livre », *Le Débat*, n° 105, Mai-Août 1999, p. 176.

d'insérer envoyés par les éditeurs à la presse et figurant tels quels dans les recensions, les fiches de lecture des revues professionnelles, les articles des pages « livres » et « suppléments littéraires » des journaux ou magazines. Dans quelques cas, rares, la 4^e de couverture souligne la valeur patrimoniale et commémorative de certains textes par rapport à l'ensemble de l'œuvre d'un auteur (Fig. 3)⁷², ou bien de textes anciens réédités parce que les mettre à la disposition du public est jugé nécessaire (Fig. 4)⁷³. Dans d'autres cas, également rares, d'objectivation du texte, un simple extrait, ou un commentaire sobre, quelques renseignements laconiques et factuels sur l'auteur et son œuvre tiennent lieu d'appréciation (Fig. 5)⁷⁴. Mais, en dehors de ces situations résiduelles, d'un livre à l'autre et malgré la variété apparente des sujets, des thèmes, des écrits, ces deux valeurs permettent de donner des clés de lecture pour favoriser le choix du livre concerné et fonctionnent comme des passe-partout dont on peut établir la typologie : c'est comme si un même calque critique était posé sur les livres en fonction de la catégorie dont on prétend qu'ils relèvent. Sans même qu'il soit nécessaire de se pencher sur la nature des arguments exposés, la valeur du texte

72. Par exemple à propos de Dino Buzzati, *Le Régiment part à l'aube*, Robert Laffont, collection Pavillons, 1987 : « 1971. Dino Buzzati va mourir. Il le sait. Lui dont l'œuvre entière a tourné autour du destin et de l'inéluctable dernier rendez-vous va se retirer dans son village natal [...]. Et là [...] Dino Buzzati va coucher sur un petit agenda [...] d'éblouissantes variations sur "l'approche de cette chose connue et absurde" que, tout comme *Drogo*, le héros du *Désert des Tartares* [...] il reconnaît pour sienne. [...] Et nous allons retrouver au fil des pages ces aventures que nous pensions avoir déjà lues – à cette différence essentielle que... ».

73. Silvio Pellico, *Mes Prisons*, [*Mes prisons ô mémoires*, Alfred Mame et fils ed., 1875], trad. Revue, présentée et annotée, Editions de Septembre, collection L'Européenne, 1990 : « Bizarrement inaccessible aux lecteurs français depuis cinquante ans, alors que les publications en poche se succèdent en Italie, *Mes Prisons* sont un des textes majeurs de la littérature du XIX^e siècle dont le succès et la diffusion ne peuvent se comparer qu'à ceux du « René » de Chateaubriand ou ... ».

74. *Orlando*, Virginia Woolf, Editions Stock, 2001 : «... "Roman à clefs multiples, Orlando est essentiellement le roman de l'androgynat, l'histoire d'un homme qui devient femme, une allégorie qui est un aveu [...] en même temps qu'une réflexion sur l'esthétique littéraire comme moyen de subvertir [...]", Diane de Margerie. Virginia Woolf (1882-1941) se classe aujourd'hui parmi les plus grands écrivains modernes. Stock a publié tous ses *Journaux* ainsi que sa *Correspondance* ».

est appréhendable d'emblée à travers la terminologie et la rhétorique de l'appréciation.

Dans la présentation et évaluation des ouvrages censés relever de la première catégorie (Fig. 5, 6, 7, 8)⁷⁵, on note une constante indétermination du sujet narratif ou thématique de l'écrit⁷⁶ ; une prégnance de l'univers linguistique, philosophique, esthétique ou spirituel dont la singularité⁷⁷ et les enjeux ontologiques⁷⁸ – éternité, destin... –, aux yeux de l'auteur comme à ceux du lecteur, débordent largement l'histoire qui leur sert de prétexte⁷⁹ ; une évocation de réminiscences ou de parentés littéraires possibles, sorte de parrainage qui, en situant l'écrit et l'auteur dans la sphère littéraire, leur confère en même temps la valeur d'un label autorisé par l'institution littéraire ; une suggestion du plaisir esthétique, subtil et complexe⁸⁰ – rêverie, musique... –, suscité par l'ouvrage pour peu que le lecteur se donne les moyens d'y accéder⁸¹.

Dans les ouvrages relevant de la deuxième catégorie (Fig. 9-12)⁸², au sens propre comme au sens figuré, les *tics* critiques in-

75. Voir documents en annexes : Outre *Orlando*, déjà cité (Fig. 5), *Damballah*, John Edgar Wideman, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Richard, Gallimard, 2004 (Fig. 6) ; *Canines*, Anne Wiazemsky, Gallimard, 1993 (Fig. 7) ; Wolfgang Büscher, *Allemagne, un voyage*, Esprit des péninsules, 2006 (Fig. 8).

76. Silvio Pellico, *Mes Prisons*, *op. cit.*, Fig 4 : « Aventure d'une conscience plus que réflexion politique, plainte tempérée de résignation évangélique, ce récit des souffrances de ce nationaliste ... ».

77. John Edgar Wideman, *Damballah*, *op. cit.*, (Fig. 6), 4e de couverture : « Cette épopée lyrique joue de tous les registres du gospel au rap, de la Bible aux cadences africaines, du sacré au trivial – pour construire une langue admirablement charnelle et sensuelle... ».

78. *Ibid.* : « qui atteint à la plus grande poésie et acquiert une résonance universelle ».

79. Anne Wiazemsky, *Canines*, *op. cit.*, Fig 7 : « les protagonistes du récit, tous singuliers, tous inoubliables, nous introduisent dans l'univers mal connu du spectacle théâtral et de son alchimie. Alexandra, finalement, y rencontrera son destin ».

80. *Ibid.* : « Ce bouleversant roman familial est tout à la fois un oratorio de voix, une célébration de la mémoire d'un peuple, et l'histoire d'une utopie détruite ».

81. Wolfgang Büscher, *Allemagne, un voyage*, *op. cit.* : « Au bout du compte et de la route, apparaît la carte secrète d'un pays infiniment plus original et singulier que nous sommes portés à le croire ».

82. Christine Angot, *Les Autres*, Fayard, 1996 (Fig. 9) ; Clémence Boulouque, *Sujets libres*, Gallimard, 2005 (Fig. 10) ; Gérard Oberlé, *Itinéraire spiritueux*, Grasset, 2006 (Fig. 11) ; Christian Combaz, *Le Roman de Budapest*, Le Rocher, 2006 (Fig. 12).

cluent au contraire une description détaillée de l'intrigue qui tient lieu d'analyse⁸³ ; une insistance sur les liens de proximité, familiarité et similarité entre l'univers du livre et le vécu, le quotidien, du lecteur ; une suggestion corollaire de la valeur d'usage du texte, qui ne tient pas tant à la facilité⁸⁴ qu'à l'aisance du parcours de lecture, présentée comme une preuve d'exemplarité profitable de l'ouvrage et de la leçon qu'on ne manque pas d'en tirer ; enfin, il n'est pas rare que le propos se termine par l'affirmation, découlant de ce qui précède, de la valeur de l'auteur, érigé au rang d'« écrivain ». On est gagnant à tous les coups ; et, à considérer la répétition de ce schéma argumentatif d'un ouvrage à un autre, on comprend pourquoi la rédaction de 4^{èmes} de couvertures est un des premiers exercices et passages obligés confiés aux aspirants éditeurs. Dans les exemples cités⁸⁵, on repère le principe d'accumulation de causes qui font la valeur du texte ; la citation de passages techniquement salaces⁸⁶ ; la promotion du texte par le renchérissement réciproque ou auto-immunisant de l'auteur et de l'éditeur⁸⁷ (un texte publié chez un éditeur est cautionné par les textes précédents publiés chez le même éditeur par le même auteur) ; le

-
83. Patricia Reznikov, *Juste à la porte du jardin d'Eden*, Mercure de France, 2001 : « Colomba donc traduit des romans policiers. Mais elle est fascinée par un Américain du nom d'Ashburn [...] dont l'unique roman, autobiographique, la fascine autant qu'il l'envoûte » ; ou Ethan Canin, *Vue sur l'Hudson*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Céline Schwaller, Calmann-Lévy, 2000 : « En une fin d'après-midi de septembre 1974, Orno Tarcher débarque à New York. Natif d'un bourg du Missouri, issu d'une famille de petites gens "honnêtes et travailleurs", il vient... ».
84. Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 396, suggère que le roman pur comme la poésie attendent une lecture exigeante et que le lecteur tire sa félicité de l'effort de réduction de la distance entre l'écrivain et le critique.
85. Fig. 9 à 12 et note 85.
86. Christine Angot, *Les Autres*, *op. cit.*, (Fig. 9) : « Ils ont deux types d'excitation. Une vague, brutale qui les terrasse de désir brut. Trop forte, elle occulte l'autre vague, lente à venir. Qui apparaît parfois, au bout de deux trois heures. Qu'ils aient joui ou pas, il se passe des choses ».
87. *Ibid.* : « *Les Autres* est le cinquième roman de Christine Angot, elle a publié chez Fayard *Interview* à l'automne 1995 ». Voir aussi Clémence Boulouque, *Sujets libres*, *op. cit.* (Fig. 10) : « Clémence Boulouque a vingt-six ans. Elle a déjà publié, aux Éditions Gallimard, *Mort d'un silence* (2003) ».

recours à une esthétique du vrai : « véritable » écrivain, « vrai » roman⁸⁸ (un livre renvoie à une réalité connue, donc il touche le lecteur ; parce qu'il touche le lecteur, il est vrai ; parce qu'il est vrai, il est beau)⁸⁹.

Les 4^e de couverture des romans de Christine Angot et Clémence Boulouque (Fig. 9 et 10) témoignent des effets pervers de ces codes de valeur quand, appliqués à contre emploi ou permutés ou mélangés, ils se neutralisent. Il est impossible de savoir à quel registre de valeur on a voulu apparenter le texte ; mais il est possible que, profitant de la confusion des genres, le lecteur confiant accorde tout de même au livre le bénéfice du doute. Plus largement, les exemples considérés de 4^e de couvertures d'ouvrages contemporains témoignent que l'évaluation éditoriale d'aujourd'hui a tendance à découper le texte en fonctions et effets fragmentaires : la valeur globale n'est pas définie comme une totalité indénombrable mais comme la somme de ses unités séparées. Ainsi, s'impose la reconnaissance du texte intéressant au détriment du texte beau ; du culturel au détriment du littéraire ; du familier au détriment du différent ; du livre court, dont se dégagent facilement quelques idées simples et fortes, au détriment de la somme complexe d'où on peine à les extraire ; du récent au détriment du nouveau ; de la copie au détriment de l'original – copie de la même émotion qu'on a déjà lue quelque part, entièrement au service du moi psychologique du lecteur.

88. Gérard Oberlé, *Itinéraire spiritueux*, *op. cit.* (Fig. 11) : « Le roman vrai de Gérard Oberlé est une splendeur d'érudition et de cocasserie. » ; Patricia Reznikov, *Juste à la porte du jardin d'Eden*, *op. cit.*, note 84 : « Ce livre est le deuxième de Patricia Reznikov qui a su créer un véritable univers romanesque dans lequel nous plongeons sans condition ».

89. Cf. Ethan Canin, *Vue sur l'Hudson*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Céline Schwaller, Calmann-Lévy, 2000 : « Car chez Canin, la véritable force de caractère réside non dans les coups d'éclat et de fureur, mais dans l'aptitude à rendre la vie plus douce et plus jolie ».

Conclusion : la valeur du lecteur ?

Il serait nécessaire de prolonger cet état des lieux de la valeur assignée au texte dans le paratexte par une étude précise – textes à l'appui – de la pertinence, du processus et des conditions de cette assignation. On en restera toutefois, pour conclure, à une remarque sur la représentation contemporaine du lecteur que semblent refléter les évaluations des éditeurs ; car, si la médiation éditoriale a désormais pour enjeu et résultat une valeur minimum garantie du texte, cette valeur n'est-elle pas d'abord calculée et rapportée à celle du lecteur ?

En effet, depuis le développement de l'impression massive des livres (à partir de la Renaissance), le livre publié correspond aussi, mais pas seulement, à la représentation – anticipée, virtuelle, idéaliste ou économiquement opportuniste – que l'éditeur se fait des pratiques de lecture. Pierre Loti affirmait, dès le début du siècle, que les lecteurs ont les auteurs et les livres qu'ils méritent. On constate en tout cas que la préoccupation du texte est de nos jours subordonnée à celle du lecteur, qu'elle dépend moins de l'interprétation du texte par la lecture éditoriale que de la valeur escomptée de la lecture à venir dont l'éditeur se fait l'interprète – c'est-à-dire de l'appréciation qualitative des compétences de lecteur autant que de son pouvoir d'achat.

Faut-il y voir une démission de l'éditeur ou une simple faillite de sa mission qui est aussi de contribuer à élargir l'horizon d'attente ? Force est de constater que l'éditeur ne maîtrise plus le champ de production de la valeur. C'est un peu comme si les éditeurs d'aujourd'hui, pour résoudre le casse-tête théorique que constitue le fait de penser le lecteur pour reprendre la formule de Vincent Jouve⁹⁰ et assurer en même temps l'avenir économique d'un texte, avaient pris au pied de la lettre le principe de Jauss selon qui « l'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour

90. Vincent Jouve, « Un casse-tête théorique : le lecteur est-il pensable ? », *La Lecture*, Hachette, 1993, p. 23-41.

décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public »⁹¹. Pour juger de la valeur du texte, ils anticipent sur son impact possible à parution, soit un contrat de lecture à la fois inversé et à effet immédiat qui suppose non plus la capacité du lecteur à faire l'effort de comprendre le monde spécifique du texte, mais la capacité du texte à percevoir et restituer le monde du lecteur anonyme. Tout en faisant leur, mais sans la même exigence de qualité⁹² et sans voir la difficulté de la tâche suggérée par la contradiction dans les termes, la mission d'expérimentation sociale du roman moderne voulue par Flaubert : « Bien écrire le médiocre »⁹³, « Fondre le lyrisme et le vulgaire »⁹⁴.

Mettons en regard, d'un côté, les propos de René Bertelé, éditeur du Point du Jour et rédacteur en chef de *Confluences*, écrivant à un de ses correspondants en 1945 : « Je crois que le jour où la littérature n'évoquera plus que ces destins anonymes et interchangeable, elle aura perdu (et elle est en train de perdre) sa principale raison d'être qui est non pas de décrire et d'exprimer ce qui est mais ce qui pourrait être – qu'on appelle justement le romanesque »⁹⁵, et, de l'autre, la remarque de l'éditeur Eric Naulleau sur l'avènement romanesque du fait quotidien, traité en magazine puis repris à l'identique et dans la foulée par le livre, sorte de « Journal intime collectif ». Que nous suggère ce rapprochement ? Que du point de vue de l'*industrie* éditoriale, qui mesure la valeur du livre à celle du « discours »

91. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 49.

92. Le « bien écrire le médiocre », rejoint le « bien transmettre » de Régis Debray, le « bien lire » de Jean Hébrard à propos des pratiques de lecture. La situation de production ou de réception du texte ne suffit en effet pas à définir la valeur du texte : il ne suffit pas d'écrire pour l'auteur, de transmettre pour l'éditeur et de lire pour le lecteur, encore faut-il « bien » le faire. Il y a là évidemment tout un pan de réflexion à développer.

93. Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 12 septembre 1853, Corr. P., t. II, p. 429, cité par Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 161.

94. Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, Corr. P., t. II, p. 429, *Ibid.*, p. 163.

95. Cité par Maurice Imbert in *René Bertelé, Écrits et Éditions*, bibliographie, Le Point du jour, 1998, folio 8-9 (non paginé).

direct et spontané qu'il véhicule, la question de la valeur littéraire du « texte »⁹⁶ est sans objet.

Université du Maine

96. Le texte s'oppose au « discours » du Journal intime, écrit Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 435-437 : « J'imagine que mes pages de Journal sont placées sous le regard de "vers qui je regarde", ou sous le silence de "à qui je parle". N'est-ce pas la situation de tout texte ? Non, le texte est anonyme, ou du moins produit par un nom de guerre, celui de l'auteur. Le Journal, nullement (même si son "je" est un faux nom) : le Journal est un "discours" (une sorte de parole "writée" selon un code particulier, non un texte [...]). Dans le Journal, faisait remarquer Kafka, l'absence de valeur d'une notation est toujours reconnue trop tard. Comment faire de ce qui est écrit à chaud (et s'en glorifie) un bon mets froid ? C'est cette déperdition qui fait le malaise du Journal ».