



Faculté de

Philosophie

et Lettres

Département de Langues et Littératures françaises et romanes

LA LITTÉRATURE

(RÉ)CONFORTANTE

Une forme particulière de littérature
moyenne

Mémoire présenté par

Jeanne ROGLIC

en vue de l'obtention du grade de Master en Langues et lettres françaises et
romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en Édition et métiers du livre

Sous la direction de Messieurs **Laurent DEMOULIN** et **Tanguy HABRAND**

ANNÉE ACADÉMIQUE 2022–2023

REMERCIEMENTS

J'aimerais en premier lieu remercier mes promoteurs Monsieur Laurent Demoulin et Monsieur Tanguy Habrand, pour leurs conseils, ainsi que Monsieur Benoit Denis, pour m'avoir guidée et conseillée, pour m'avoir donné confiance en ce projet de mémoire.

Ensuite, j'aimerais remercier mes relecteurs, et plus particulièrement ma mère qui a eu le courage d'endurer beaucoup de participes présents, en plus de mon humeur.

Mon dernier remerciement va à Victor Krywicki pour les débats animés qui ont mené à mon envie de réaliser ce mémoire, sans compter les prêts de livres et les échanges de bibliographies qui m'ont permis de le réaliser.

TABLE DES MATIÈRES

I.	Introduction.....	1
II.	Corpus.....	5
1.	Deux littératures ?	5
2.	Choix du corpus et critères.....	12
2.1.	Des auteurs.....	13
2.2.	Des maisons d'édition littéraires.....	24
2.3.	Une adaptation cinématographique	30
2.4.	Conclusion	32
3.	Résumé et présentation des romans	33
3.1.	<i>Je l'aimais</i>	33
3.2.	<i>La Délicatesse</i>	37
3.3.	<i>En attendant Bojangles</i>	42
4.	État de l'art.....	46
III.	Littérature « care », un <i>feel-good</i> chic ?.....	49
1.	Émergence d'une conception thérapeutique de la littérature	50
1.1.	Valeurs et bienfaits	52
1.2.	Conclusion	58
2.	Un corpus <i>feel-good</i> ou « care » ?.....	59
2.1.	Un procédé typique : la mise en abyme	60
2.2.	La quête du Bonheur	61
2.3.	Conclusion : une littérature <i>réconfortante</i>	70
IV.	Une littérature <i>confortante</i>	73
1.	Le monde du travail.....	73
1.1.	Les patrons	73
1.2.	Les employés	78

1.3.	Conclusion	81
2.	La famille	83
2.1.	Le couple.....	83
2.2.	Les enfants	94
2.3.	Conclusion : une question de perception	100
3.	Conclusion : la littérature <i>confortante</i>	102
V.	Conclusion	105
VI.	Bibliographie.....	111
1.	Bibliographie primaire	111
2.	Bibliographie secondaire.....	111
3.	Sources journalistiques.....	115
4.	Sitographie	117
VII.	Annexes.....	119
1.	Deux littératures ?	119
2.	Choix du corpus et critères.....	120

I. INTRODUCTION

« La parallaxe est l'effet de l'incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet. En d'autres termes, la parallaxe est l'effet du changement de position de l'observateur sur ce qu'il perçoit. »

(Définition de la *Parallaxe*)

Mon intérêt pour la littérature est né grâce à mes parents, et ma découverte de la littérature s'est donc faite avec la bibliothèque familiale. La simple présence d'un livre dans les rayonnages suffisait à faire de lui un *bon* livre. J'ai réellement découvert qu'il existait des « hiérarchies » entre les livres lors de ma dernière année à l'école secondaire. Nous avons dû lire un essai dans lequel l'auteur expliquait le champ littéraire (qu'il ne nommait pas ainsi, bien sûr) par une métaphore, celle de l'œuf. Il considérait la bonne littérature comme le jaune et la mauvaise comme le blanc. Le blanc pouvait grandir, s'étendre, cela n'impactait pas le jaune, qui demeurait intact. J'ai commencé dès cette époque à me questionner sur ce qui faisait la valeur d'un livre. Avant ce moment-là, je me souviens que c'était le plaisir que j'avais pu éprouver qui constituait avant tout la valeur d'un livre, mais après la lecture de cet essai, je me suis rendu compte que celle-ci pouvait être « jugée » également de manière externe, avec d'autres critères, généralement élaborés par des tiers. Ce n'est qu'après mon entrée à l'Université que j'ai découvert plus précisément ces critères qui permettent de déterminer, certes toujours subjectivement (il ne s'agit pas de fonder scientifiquement la valeur littéraire, tâche impossible), la « qualité » relative d'un livre. J'ai dès lors commencé à me questionner sur mes propres pratiques de lecture. J'ai commencé à lire en dehors de la bibliothèque familiale, d'abord

les « classiques » qui nous étaient imposés (Zola, Balzac, Flaubert, etc.), puis en choisissant mes livres par moi-même.

J'avais décidé d'entreprendre au départ un mémoire basé sur mes propres goûts en termes de littérature, sur un auteur donc que j'appréciais (Octave Mirbeau). Néanmoins, après des débats parfois animés avec d'autres étudiants sur la question de la place consacrée par l'Université aux études de la littérature dite « populaire¹ », j'ai moi-même eu envie de m'y intéresser. Mon choix s'est porté sur la littérature française contemporaine, plutôt que sur la littérature de genre (*fantasy*, policière ou sentimentale), probablement, à cause de cet essai dont j'avais un vague souvenir. Ayant entendu parler de ce genre qu'était la littérature *feel-good*, j'ai commencé à m'y intéresser directement *via* des livres *feel-good*. J'ai donc lu dans un premier temps, bien avant de tenter de définir le genre. J'ai donc lu pour définir. En cela, je me suis rendu compte, après certaines lectures plus théoriques, que je faisais notablement exception. Michel Murat, par exemple, confesse avoir attendu le plus longtemps possible avant de lire des romans de Marc Levy et de Guillaume Musso. Il n'a donc pas lu les livres pour écrire ses différents articles, se contenant de consulter leurs blogs personnels, leurs entretiens et les critiques de presse². Je dois reconnaître que j'avais un avantage sur Murat : j'avais déjà lu des livres *feel-good* auparavant. Néanmoins, en demandant à la fois à ma mère ou à ses amies de me prêter des livres *feel-good*, je me rendais compte que ce n'était pas une catégorie homogène. Certains livres étaient apparemment plus sérieux et pourtant on me les conseillait quand même comme *feel-good*. On me les conseillait car peut-être ma mère et ses amies avaient une forme de sentiment ou d'intuition qu'il pouvait exister des hiérarchies entre ces différents livres et que certains devaient être mieux que d'autres. En tout cas, que certains relevaient plus de la Littérature et moins du simple plaisir ou du divertissement, et que, effectuant des études de lettres, je risquerais de juger leurs goûts blâmables. Agissant en quelque sorte par « insécurité littéraire », elles me conseillaient dès lors ce qu'elles jugeaient elles-mêmes comme d'une meilleure qualité, comme *mieux*. J'ai donc eu rapidement une distinction entre des romans aux couvertures colorées et aux titres « amusants », et des romans qui avaient *a priori* l'air de relever de la littérature

1. Par « populaire », j'entends « qui connaît un succès populaire, c'est-à-dire de masse ».

2. MURAT, Michel, « À rebours de l'élitisme », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 285–286.

légitime. En tout cas, des romans qu'on me conseillait vivement de lire. Néanmoins, j'avais déjà entendu à l'Université certains jugements négatifs sur tel auteur ou tel livre, et c'est de cette ambivalence entre la réception par le public et la réception universitaire qu'ont commencé mes réflexions. Celles-ci seront guidées par un questionnement constant sur le point de vue que l'on porte sur la littérature : comment la littérature est-elle perçue en fonction du regard que l'on porte sur elle ? Comment ce regard peut-il, par lui-même, impacter la littérature ?

Ce que l'on appelle communément « erreur de parallaxe » en physique, est une erreur qui a toujours lieu lors des expériences scientifiques. Le scientifique doit donc en tenir compte, ce qui peut relativiser ses résultats. En effet, si l'on remplit d'eau un verre gradué, le fait de regarder le verre d'en haut ou d'en bas, modifie la mesure qui nous apparaîtra (et celle-ci, qui plus est, ne sera pas la mesure « correcte »). Par extension, il faut considérer que le point de vue que l'on porte sur un texte littéraire influence les éventuelles conclusions que l'on peut en tirer. C'est pourquoi nous tenterons tout au long de ce travail de questionner notre rapport à l'objet. Le surplomber, ce serait se contenter seulement de ce qu'il nous donne à voir au premier coup d'œil (l'amalgamer très clairement à la littérature de masse), tandis qu'à l'inverse, ne le considérer uniquement que comme de la culture légitime reviendrait à ignorer superbement les différences qui existent entre notre corpus et cette culture. Le choix est donc fait de n'utiliser ni les outils habituellement utilisés pour analyser la littérature de masse ou la paralittérature (études de réception, analyse de la tension littéraire, ...), ni ceux formels et stylistiques qui servent habituellement à analyser la littérature légitime (celle promue par l'Université, pourrait-on dire). Nous considérons (peut-être à tort) que les résultats qui seraient obtenus avec ces méthodes seraient insatisfaisants. Au moins insatisfaisants pour nous. En effet, nous ne prétendons pas aboutir à l'issue de ce mémoire à une réponse sur la valeur littéraire des romans. Le but n'est pas de déterminer (de juger) si ces textes sont *bons* ou *mauvais* et en quoi ils le sont. Se dégager de cette contrainte de « jugement final », nous permet également d'échapper à une explication interne (tension narrative etc.) du succès rencontré par ces textes. Nous considérons que ce succès peut certes être rationalisé au moyen d'outils théoriques mais ne peut rien expliquer complètement (le livre ne connaît pas le succès seulement parce qu'il est « bien fait »). Se concentrer uniquement sur les

raisons du « succès » conduirait aussi, nous le pensons, à passer à côté de la chose majeure d'un récit : l'histoire (non pas donc la manière dont c'est raconté, mais ce qui est raconté).

Le fait même que ces romans aient du succès implique que les valeurs et les messages (plus ou moins idéologiques) qui sont véhiculés par eux rencontrent eux aussi du succès. Ce sont ces messages et ces valeurs que nous nous proposons dans un premier temps d'identifier et dans un second temps d'analyser. Il faut cependant admettre, par honnêteté, que le choix des méthodes d'analyse est également dû au manque d'études consacrées à la littérature « moyenne » et donc à l'absence de méthode « reconnue » ou « officielle » (aucune n'ayant jamais vraiment vu le jour). Ainsi, nous avons été contraints d'utiliser, en guise de méthode, ce qu'on pourrait appeler un certain éclectisme théorique. Il s'agirait idéalement d'une multiplication suffisante des points de vue, des approches et des axes de recherche afin de relativiser nos conclusions intermédiaires, et *in fine* d'arriver à la conclusion la plus juste, celle qui serait la moins biaisée par un regard trop personnel ou un jugement de valeur.

II. CORPUS

La question de la qualité d'un livre demeure pour moi très ouverte. [...] Si un livre se vend à un moment donné à un million d'exemplaires, la question de savoir s'il est bon ou mauvais pour moi ne se pose pas ; il y a dans tous les cas là quelque chose qui explique cette vente, il y a forcément des personnes qui ont trouvé là quelque chose qui leur plait. Je ne crois pas du tout à la théorie du malentendu.
(MICHEL BUSSI, *Best-seller. L'industrie du succès*, 2021)

Ce chapitre s'intéressera à la manière dont a été constitué le corpus qui sera étudié ci-après, tout en tentant de le définir.

1. Deux littératures ?

Lorsque l'on tente de s'intéresser à la littérature à succès, l'on se retrouve rapidement face à une opposition entre ce qui est appelé la « littérature restreinte », celle qui serait la *vraie* littérature, et la littérature de grande production, dite aussi « littérature de masse ». Cette conception est à la fois réductrice et empreinte de jugement de valeur. Néanmoins, elle prévaut chez beaucoup de critiques. Le but ici ne sera pas d'en faire une généalogie, mais de s'intéresser plutôt à la manière dont sont conçues et théorisées, et donc aussi légitimées, les frontières entre la *bonne* et la *mauvaise* littérature.

II. CORPUS

La première critique qui fit date de la littérature de grande production est celle de Sainte-Beuve¹, dans son article de 1839 « De la littérature industrielle² » :

C'est une dialectique de la distinction symbolique et sociale qu'un Sainte-Beuve et d'autres actent à leur insu, plutôt que l'existence *a priori* d'une part malsaine de la chose littéraire. Dialectique par laquelle l'institution de la littérature pour les pairs se postule et se réalise dans les esprits, sinon déjà dans les faits, par la stigmatisation d'une littérature produite pour le marché³.

En effet, si cette critique est intéressante, c'est parce que l'on retrouve chez Sainte-Beuve bien des craintes et des prévisions qui sont encore présentes aujourd'hui – « instrumentalisation au service de la presse, surabondance, vénalité, redondance, stéréotypie, distension du style⁴ ». Et notamment cette conception qu'il existerait deux littératures, dont une devrait être freinée car elle constituerait un danger pour l'autre⁵. Néanmoins,

[s]on diagnostic est aussi un symptôme, s'ajoutant à ceux qu'il énumère. Symptôme non d'une montée numérique de la mauvaise littérature et des auteurs stipendiés par le marché mais d'une reconfiguration en cours de la morphologie du champ culturel. Cette reconfiguration, Sainte-Beuve ne se borne pas à en recueillir les signes : dans une large mesure, avec d'autres moralistes du temps, il contribue à la faire⁶.

-
1. « À partir de 1830, comme on l'a souvent noté après Sainte-Beuve, la société littéraire (et en particulier la "littérature artiste") s'isole dans l'indifférence ou dans l'hostilité à l'égard du public qui achète et qui lit, c'est-à-dire à l'égard du "bourgeois". » (BOURDIEU, Pierre, « Le Marché des biens symboliques », *Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 50).
 2. SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre, 1839, p. 25–43.
 3. DURAND, Pascal et GLINOER, Anthony, *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2005, p. 159.
 4. DURAND, *op. cit.*, p. 156.
 5. « [D]eux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté. » (SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 43).
 6. DURAND, *op. cit.*, p. 158.

II. CORPUS

Mais une fois cette distinction posée, comment, dès lors, en-dehors du chiffre de vente et du succès commercial, tous deux mesurables objectivement, faire la différence entre elles ? Sainte-Beuve, déjà,

repère [que] le tracé ne sépare pas seulement deux littératures en réalité, mais deux états morphologiques de la chose ou du système littéraire : d'un côté, un système pré-moderne, intégré, dans lequel le partage n'est pas encore nettement établi entre littérature pour le marché et de l'autre littérature pour les pairs ; de l'autre, le système moderne dans lequel non seulement la littérature pure va se distinguer de l'impure littérature industrielle, mais encore se constituer par la condamnation même que ses agents vont faire porter sur celle-ci autant que sur les contraintes matérielles et les conditions sociales auxquelles elle s'ordonne¹.

Umberto Eco, quant à lui, s'intéresse, dans un recueil d'articles regroupés sous le titre *De Superman au surhomme*², à la littérature de grande production, des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue à la série des *James Bond* de Ian Fleming. Dans le premier article, intitulé « Pleurer pour Jenny », il fait une distinction entre la littérature « problématique » de celle du « roman populaire³ ». Ce dernier

est tel non parce que le peuple le comprend mais parce que, [...] en dernière instance, le constructeur d'intrigues doit connaître les attentes de son public [...] à savoir si on décide de les provoquer ou de les flatter. Le roman « populaire » (le feuilleton) est tel parce qu'il choisit la seconde solution : ainsi, même s'il s'agit d'un roman « démocratique », il est avant tout « populiste » car « démagogique⁴ ».

La littérature « populaire » serait également celle de la *consolation* (« Ici, l'histoire résolvant ses propres nœuds, se console et nous console⁵ »). Celle-ci se situe dans le plaisir donné au lecteur – c'est le « plaisir régressif du retour à l'attendu⁶ » – qui se retrouve dans le style qui use de « solutions préconstituées⁷ », tout cela constituant

1. *Ibid.*, p. 158–159.

2. ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Grasset, Paris, 1978.

3. *Ibid.*, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 18–19.

5. *Ibid.*, p. 18.

6. *Ibid.*, p. 19.

7. *Ibid.*

II. CORPUS

justement ce qu'Eco appelle les « artifices de la consolation¹ ». Mais la consolation posséderait également une structure qu'Eco décrit dans un second article, « Eugène Sue : le socialisme et la consolation ». La littérature « populaire » flatte le lecteur, ne l'ébranle pas, lui fait *plaisir*. « La mer continue à ondoyer, mais pendant un moment on a pleuré, ri, souffert et joui². ». Cette littérature de plaisir serait en opposition à la littérature problématique, qui peut être considérée comme une reformulation de la définition que donne Barthes de la littérature dans l'avant-propos de son ouvrage *Sur Racine* :

Écrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation *indirecte*, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre³.

Umberto Eco reprend donc cette conception de la littérature, considérée comme littérature de questionnement, et la différencie de celle procurant un simple plaisir :

Il existe une constante permettant de distinguer le roman populaire du roman problématique : dans le premier, il y aura toujours une lutte du bien contre le mal qui se résoudra toujours ou en tout cas (selon si le dénouement sera pétri de douleur ou de joie) en faveur du bien [...]. Le roman problématique propose au contraire des fins ambiguës [qui] mettent en question la notion acquise de « Bien » (et de « Mal »). En un mot, le roman problématique place le lecteur en guerre contre lui-même⁴.

C'est cette opposition sur base du critère du conformisme supposé de la littérature populaire qui prévaut également chez Bruno Vercier et Dominique Viart dans leur ouvrage *La Littérature française au présent*⁵. Ils opposent quant à eux la littérature « concertante » à la littérature « déconcertante ». La première est une littérature mondaine, mercantile, « attentive aux modes et aux humeurs⁶ ». Elle consent à l'état du monde, elle le traduit mais ne le pense pas⁷. Cette littérature calibrée ne se préoccupe pas de l'écriture et du « style », pour elle ce qui compte avant tout ce sont les personnages et

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 83.

3. BARTHES, Roland, « Avant-propos », *Sur Racine* [1963], *Œuvres complètes II*, 2002, p. 55.

4. ECO, *op. cit.*, p. 20–21.

5. VERCIER, Bruno et VIART, Dominique, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Bordas, Paris, 2005.

6. *Ibid.*, p. 9.

7. *Ibid.*

II. CORPUS

leurs histoires¹. À l’opposé, la littérature déconcertante déplace les attentes du lecteur. Le reste de leur ouvrage sera consacré à cette dernière littérature, laissant de côté la première, et continuant de ce fait de perpétuer une vision de deux littératures dont une seule serait digne d’être étudiée.

Créer une frontière, c’est également créer deux catégories et les considérer comme étanches et hermétiques. Cependant, certains critiques ont tenté de dépasser cette conception binaire, comme Diana Holmes qui s’intéresse au roman « *middlebrow* », dans un article intitulé « Une littérature illégitime le “*Middlebrow*”² ». Elle s’y intéresse précisément au phénomène de la littérature dite « moyenne », qui serait celle qui « échappe à la fois aux critères des canons académiques et à ceux de la littérature pleinement “populaire”³ ». Le terme de « *middlebrow* » provient en réalité d’un article de Virginia Woolf⁴, qui a donné lieu chez les anglophones à la « *battle of the brows* », ou « bataille des cerveaux⁵ ». Il y aurait deux types de cerveaux : les supérieurs (« *highbrow* ») et les inférieurs (« *lowbrow* »). Les premiers seraient dans un monde des idées et les seconds dans le monde de la vraie vie (prosaïque et utilitaire, éminemment pratique). Entre les deux, il y aurait les « *middlebrow* », qui

ne sont ni dans les idées ni dans la vraie vie, mais dans un entre-deux fait de faux-semblants, de prétention et de clichés ; ils imitent la culture des « *highbrow* » à des fins de prestige social, mais ne donne de celle-ci qu’une version caricaturée, sentimentale et niaise⁶.

Ce terme de « *middlebrow* » est donc empreint d’un certain jugement de valeur, ce qui est jugé comme « *middlebrow* » l’est toujours par les tenants de la culture légitime⁷, les « *highbrow* ». Néanmoins, Holmes semble vouloir se détacher de cette conception élitiste de la culture. Ce faisant, elle n’échappe pas à la définition de la littérature

1. *Ibid.*, p. 10.

2. HOLMES, Diana, « Une littérature illégitime – le « *middlebrow* » », *Belphégor* [En ligne], n° 17, 2019. Cet article est tiré de son livre : *Middlebrow Matters. Woman, Stories and the Hierarchy of Culture in France since the Belle Époque*, Liverpool University Press, Liverpool, 2018.

3. *Ibid.*, p. 1.

4. MURAT, Michel, « À rebours de l’élitisme », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 281. Le terme fait référence à la hauteur de la ligne du front, qui était censée, en phrénologie, signaler la « hauteur de l’intelligence et de la sophistication ».

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 282.

II. CORPUS

canonique, mais elle se centre sur la légitimité et les instances de légitimation. La littérature canonique serait ainsi

celle qui est établie et transmise par les programmes scolaires et universitaires, par l'histoire officielle de la littérature et la critique universitaire et journalistique, du moins celle qui est considérée comme « sérieuse¹ ».

Son hypothèse de départ est la suivante : la littérature « moyenne » est une « tradition française » qui n'a jamais été reconnue ou étudiée. Si cette littérature n'est pas légitimée, c'est en partie à cause des critères de légitimation qui apparaissent à la fin du XIX^e siècle avec le modernisme. Ce dernier se caractérise par de grandes innovations formelles et un refus du réalisme. « L'art consiste à remettre en question les idées reçues, à trouver de nouvelles techniques pour donner forme à de nouvelles réalités² ».

Par ailleurs, elle considère qu'il y a corrélation entre l'apparition du modernisme qui érige la difficulté comme un critère valorisant, et celui d'un lectorat potentiel plus important permis grâce aux progrès techniques et à un plus grand degré d'alphabétisation de la population. La difficulté serait le « principal gardien de la culture³ » et l'opacité (l'hermétisme, même, pourrait-on dire), de ce fait, un critère de valorisation important.

Ce concept de littérature « moyenne » se retrouvait déjà chez Bourdieu, dans « Le Marché des biens symboliques⁴ ». Dans ce long article, il redéfinit les deux champs de production, l'un restreint (production pour et par les producteurs⁵) et l'autre de grande production (« qui obéit à la loi de la concurrence pour la conquête d'un marché aussi vaste que possible⁶ »), mais surtout les relations qui existent entre eux⁷. Il effectue une typologie des différentes œuvres d'art existantes :

Soit, pour ne marquer que quelques repères, les œuvres d'avant-garde, réservées à quelques pairs, les œuvres d'avant-garde en voie de consécration ou déjà reconnues par le corps des producteurs, les œuvres

1. HOLMES, *op. cit.*

2. *Ibid.*, p. 2.

3. DIEPEVEEN, Léonard cité dans HOLMES, *op. cit.*, p. 2.

4. BOURDIEU, *op. cit.*

5. Il « tend à produire lui-même ses normes de production et ses critères d'évaluation de ses produits et obéit à la loi fondamentale de la concurrence pour la reconnaissance proprement culturelle accordée par le groupe de pairs, qui sont à la fois des clients privilégiés et des concurrents. » (*Ibid.*, p.5).

6. *Ibid.*

7. Un schéma récapitulatif est disponible en annexe (*Figure 1*).

II. CORPUS

« d'art bourgeois », destinées plus directement aux fractions non intellectuelles de la classe dominante et souvent consacrées par les instances de légitimation les plus officielles (les académies), les œuvres d'art moyen enfin, à l'intérieur desquelles on pourrait encore distinguer, selon la position dans la hiérarchie sociale du « public cible », la culture de marque (avec, par exemple, les ouvrages couronnés par les grands prix littéraires), la culture en simili, entendue comme l'ensemble des messages qui s'adressent plus spécialement aux classes moyennes et plus particulièrement aux fractions en ascension de ces classes [...], et la culture de masse, c'est-à-dire l'ensemble des œuvres socialement quelconques et, si l'on peut dire, *omnibus*¹.

La culture de masse n'est donc pas un « bloc indifférencié² », néanmoins elle présente une certaine unité du fait qu'elle ne « bénéfici[e] pas de la légitimité ou de la reconnaissance, qui est propre à la littérature lettrée³ ».

Il y a dans les études littéraires, on l'a vu, une certaine tendance à distinguer deux types de littérature. Cette distinction n'est pas exempte de jugements de valeur, voire de mépris de classe. On y sépare « d'un côté les conducteurs d'autobus [qui] vivent leur vie, et de l'autre les intellectuels [qui] font de cette vie une œuvre d'art⁴ ». Plus rares sont ceux (dont Holmes et Bourdieu font visiblement partie, sans pouvoir se départir pleinement toutefois de ces mêmes jugements de valeur) qui signalent entre ces deux types une classe moyenne, urbaine, tertiaire et dominante⁵, toute pleine, selon les mots de Bourdieu, de « bonne volonté intellectuelle ».

Une disposition avide et anxieuse à l'égard de la culture, bonne volonté pure mais vide et dépourvue de repères ou de principes indispensables à son application opportune, voue les petits-bourgeois à toutes les formes de *fausse reconnaissance* qui définissent l'*allodoxia* culturelle : ces erreurs d'identification, bien faites pour donner à ceux qui en sont victimes l'illusion de l'orthodoxie culturelle, sont autorisées et même expressément encouragées par ce que l'on voudrait appeler la

1. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 85.

2. DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », Bruxelles, 2005 [1978], p. 64.

3. *Ibid.*, p. 65.

4. MURAT, *op. cit.*, p. 281–282.

5. *Ibid.*, p. 283.

II. CORPUS

« culture en simili », substitut dégradé et déclassé (au double sens du terme) de la culture légitime qui procure à bon compte ou au rabais l'illusion d'être digne d'une consommation légitime et unissant les apparences de la légitimité et l'accessibilité qui en est par définition exclusive¹.

Ce mémoire visera donc à appréhender au mieux cette littérature moyenne, cette *littérature en simili*, tout en tentant de se préserver d'un jugement de valeur, presque inhérent à la qualification de « moyenne » d'une part de la culture. C'est pourquoi, nous tenterons d'émettre une définition de ce que nous appellerons plus tard la littérature (ré)confortante, non en fonction du public ciblé, des lecteurs, mais en fonction, dans un premier temps, de critères externes (paratexte, maisons d'édition, prix littéraires, postures des auteurs), qui permettront par-là même de constituer un corpus, et, dans un second temps, interne, en nous intéressant au contenu de ces romans.

2. Choix du corpus et critères

Le choix du corpus permettra de mieux définir l'objet d'étude que serait cette strate intermédiaire et proprement moyenne, cette *littérature en simili*. C'est pourquoi celui-ci sera détaillé ci-dessous afin de l'appréhender au mieux. Celle-là sera définie selon plusieurs axes, dans un premier temps externes au texte, en-dehors du livre (*paratextuellement*) : l'auteur et son *ethos*, la maison d'édition dans laquelle il est publié et l'existence médiatique du livre, notamment avec son adaptation cinématographique. Tous ces axes s'articuleront toujours autour de deux centres : la légitimité et le succès. Ces critères externes permettront de déterminer à eux seuls le corpus. Le second temps de ce travail (cf. *infra* III et IV) se concentrera lui sur des questions internes, *architextuelles* et thématiques (l'analyse proprement dite).

1. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 90.

2.1. Des auteurs

2.1.1. *Le storytelling de l'artiste*

Dans leur article intitulé « Le storytelling des écrivains de best-sellers », Pierre-Carl Langlais et Marie-Ève Thérénty¹ observent qu'il existe autour des auteurs un *branding*² qui se concentre à la fois sur leur image et sur leur vie, bien souvent à mettre en parallèle avec leur œuvre³. S'offrent selon eux aux auteurs trois scénarios possibles : celui du petit entrepreneur, celui de l'artisan et celui de l'artiste⁴.

Le scénario du petit entrepreneur est celui, typiquement, de la *success story*, de l'écrivain décomplexé vis-à-vis de la réussite financière. Sont ici classés Gilles Legardinier ou Romain Puertolas dont « chacune de [leurs] petites entreprises littéraires se propose d'aider [leurs] lecteurs à trouver le bonheur⁵ ». Toujours dans la même logique, ces auteurs ne sont pas publiés par des maisons d'éditions dites « prestigieuses » et utilisent initialement de nouveaux canaux d'accès au marché comme l'autoédition. C'est notamment le cas d'Aurélie Valognes, passée de l'autoédition, justement, aux Éditions Mazarine, ou encore de Raphaëlle Giordano publiée quant à elle désormais chez Eyrolles⁶.

Vient ensuite le scénario de l'artisan. C'est celui choisi par les auteurs de bestsellers « à répétition⁷ » comme Marc Levy, Michel Bussi ou Guillaume Musso. Ces derniers promeuvent une littérature de plaisir (cf. *supra* ce qu'en disait déjà Umberto Eco) et « plaident pour des intrigues bien ficelées faites par des professionnels ayant le respect du lecteur⁸ ». Ils décrivent ainsi complaisamment leur journée de *travail*, rodée et millimétrée.

-
1. LANGLAIS, Pierre-Carl, THÉRENTY, Marie-Ève, « Le storytelling des écrivains de best-sellers », BESSARD-BANQUY, Olivier, DUCAS, Sylvie, GEFEN, Alexandre (dir.), *Best Sellers : L'industrie du succès*, Armand Colin, Malakoff, 2021, p. 325–342.
 2. Concept issu du marketing, consistant à créer une image de marque (*Ibid.*, p. 327), dans le cas des écrivains il s'agit d'analyser comment ils façonnent leur image au point d'être assimilables, *in fine*, à une marque (cf. l'ouvrage de THÉRENTY, Marie-Ève, WRONA, Adeline (dir.), *L'écrivain comme marque*, Sorbonne Université Presse, Paris, 2020).
 3. *Ibid.*, p. 328–331.
 4. L'ordre des scénarios est ici choisi en allant de celui ayant le moins de légitimité (l'entrepreneur) à celui en ayant le plus (l'artiste) et correspond à l'ordre inverse choisi par les auteurs de l'article (artiste–artisan–entrepreneur) (*Ibid.*, p. 332).
 5. *Ibid.*, p. 333.
 6. *Ibid.*, p. 333–334.
 7. *Ibid.*, p. 336.
 8. *Ibid.*, p. 336.

II. CORPUS

Le dernier scénario est assez caractéristiquement celui des auteurs de ce corpus, qui se situent en opposition à cette idéologie du travail et de l'effort (portée par les entrepreneurs et les artisans) : c'est celui dit de « l'artiste ». L'écriture est avant tout vue par eux comme une vocation *salvatrice*. Ce scénario consiste à

[s]e décrire comme une sorte d'écrivain maudit mais en mode mineur, un écrivain qui a vécu les pires malheurs et pour qui la littérature constitue une forme de résilience¹.

Pierre-Carl Langlais et Marie-Ève Thérénty citent quatre auteurs qui s'alignent sur ce scénario : Muriel Barbery, David Foenkinos, Anna Gavalda et Olivier Bourdeaut.

Ce concept de « scénario » est à mettre en relation avec celui de « posture », telle que la définit Jérôme Meizoz, à savoir l'*ethos* d'un auteur, associé à deux dimensions, l'une « rhétorique (*textuelle*) et [l'autre] actionnelle (*contextuelle*)² ». La posture est donc à la fois une « manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire³ » mais constitue également « l'"identité littéraire" construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à voir au public⁴. » C'est cette identité littéraire qui sera par la suite analysée, principalement via des sources médiatiques dans lesquelles apparaissent les différents auteurs du corpus. L'analyse se portera sur les deux dimensions de la posture, c'est-à-dire d'abord la conduite, « la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraires⁵ », et ensuite le discours, « l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*⁶ ».

La *conduite* des trois auteurs est assez similaire. Ils vont en effet dans les mêmes émissions radiophoniques et télévisées (cf. *infra*) et s'habillent d'une manière qu'on pourrait qualifier génériquement de « classique-décontractée⁷ » : chemise blanche et jeans pour tous, pull marine par-dessus pour Bourdeaut et blazer noir pour Foenkinos. Cette uniformité de l'apparence médiatique et de l'habillement (de la présentation de soi), peut s'expliquer ainsi :

1. *Ibid.*, p. 332.

2. MEIZOZ, Jérôme, *Postures Littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genève, 2007, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 18.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 21.

6. *Ibid.*

7. « Sans crier gare, avec son allure B.C.B.G. (à l'époque !) et ses bonnes manières » (PERAS, Delphine, « Anna Gavalda – la discrète », *L'Express*, 1 avril 2004).

II. CORPUS

Dans l'ère du « regardement », pour parler comme Michaux, que partagent toutes ces représentations médiatiques, le génie de l'auteur passe toujours par sa photogénie et la sérialité médiatique fabrique de l'aura, celle de l'écrivain érigé en vedette médiatique soumise à la répétition de l'identique, du sériel, du stéréotypé¹.

Il faut tout de même signaler qu'Anna Gavalda, depuis 2008 et la sortie de son livre *La Consolante*, refuse généralement les interviews, à l'une ou l'autre exception près, qu'elle choisit donc avec soin : chez Laurent Ruquier, Bernard Lehut et Patrick Poivre d'Arvor², ou encore avec un lexicographe comme Henri Bertaud du Chazaud³. Cette attitude de « retrait » et d'« invisibilisation » de « la personne derrière l'œuvre [...] apparaît comme une conduite apte à accroître la valeur⁴ » littéraire. Quant à Olivier Bourdeaut et David Foerkinos, ils sont très présents dans les médias, à la fois dans des émissions littéraires (ou soi-disant telles), comme *La Grande Librairie*⁵, ou dans des médias plus *mainstream*, comme *C à vous*⁶ ou *Télé Matin*⁷.

Le discours, lui, est fonction du lieu d'énonciation. En effet, comme cela fut souligné précédemment, les auteurs s'expriment via des canaux ne s'adressant pas au même public cible. C'est pourquoi lors des interviews données à *La Grande Librairie* ou à *On n'est pas couché*⁸, ils évoquent leurs modèles littéraires (Francis Scott Fitzgerald⁹ ou Fiodor Dostoïevski¹⁰), leur manière d'écrire (« inspirée »), leur méthode (tout à fait intuitive, une véritable non-méthode, pour Olivier Bourdeaut, qui s'accommode cependant d'une

-
1. DUCAS, Sylvie « Best-sellers d'hier et d'aujourd'hui », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 237.
 2. IMBAULT, Marie-Christine, « Anna Gavalda à "Vol de nuit" », *Livres Hebdo*, 14 décembre 2013.
 3. PERAS, Delphine, *op. cit.*
 4. MEIZOZ, Jérôme, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et forme d'incarnation*, Slatkine Érudition, Genève, 2016, p. 30.
 5. BUSNEL, François, « Le premier roman pétillant, léger et extravagant d'Olivier Bourdeaut : En attendant Bojangles », *La Grande Librairie*, 14 janvier 2016.
BUSNEL, François, « "Vers la beauté" : l'art comme remède de l'âme chez David Foerkinos ? », *La Grande Librairie*, 22 mars 2018.
 6. LAPIX, Anne-Sophie, « En attendant Olivier Bourdeaut », *C à vous*, 10 mai 2016.
 7. SOTTO, Thomas, VIGNALI, Julia, « David Foerkinos - L'invité du jour », *Télé Matin*, 6 janvier 2022.
 8. RUQUIER, Laurent, « David Foerkinos », *On n'est pas couché*, 12 janvier 2013.
 9. BUSNEL, François, « Le premier roman pétillant, léger et extravagant d'Olivier Bourdeaut : En attendant Bojangles », *op. cit.*
 10. BUSNEL, François, « David Foerkinos - Le livre qui a changé ma vie », *La Grande Librairie*, 21 juin 2016.

II. CORPUS

simple musique qui l'accompagne durant l'écriture¹ (cf. *infra*)), ou leur conception de l'art (le « sauvetage par l'art² » pour David Foenkinos). Notons que *La Grande Librairie* est certes plus littéraire « de contenu » et peut apparaître comme plus légitime et plus prescriptive que *On n'est pas couché*, mais ces deux émissions fonctionnent de la même manière depuis la retraite de Bernard Pivot au moins³ (la première étant considérée depuis le début comme l'incarnation de la culture moyenne pour Michel Murat⁴) : des écrivains viennent y présenter leur livre mais surtout eux-mêmes. La critique littéraire se « médiamorphose⁵ », car la « démocratisation de la littérature passe aussi par sa spectacularisation et sa *peoplisation* croissante⁶ » et ce avant même l'avènement de la télévision, avec des magazines comme *Paris-Match*⁷, où sont privilégiées des « approches événementielles, photogéniques, sensationnalistes et *people* de la littérature⁸ ». C'est pourquoi Olivier Bourdeaut comme David Foenkinos soignent leur image et leur *storytelling*⁹, mais toujours en ayant soin de les rapprocher au mieux de l'acte d'écriture.

Il faut remarquer pourtant que dans d'autres médias ils sont plus volubiles vis-à-vis de leur succès, de la chance qu'ils ont, et parlent plus facilement de leur vie privée. Il s'agit de ce que Jérôme Meizoz a appelé la « libération du *mérite* comme principe potentiel de réussite¹⁰ ». Olivier Bourdeaut donne notamment de longues interviews dans lesquelles il se plaît à décrire les nombreux échecs et obstacles qu'il a connus avant de devenir un auteur à succès¹¹. Succès qui serait ainsi le « fruit de 35 ans d'échecs¹² » (ce

-
1. BUSNEL, François, « Le premier roman pétillant, léger et extravagant d'Olivier Bourdeaut : En attendant Bojangles », *op. cit.*
 2. BUSNEL, François, « “Vers la beauté” : l'art comme remède de l'âme chez David Foenkinos ? », *op. cit.*
 3. « Avec la retraite de Pivot, le littéraire se mêle désormais aux autres biens culturels sur les plateaux de *talk-show* et de *reality-show* où l'écrivain n'est plus la seule vedette » (DUCAS, *op. cit.*, p. 238).
 4. « [...] *Apostrophes*, une émission du service public dont l'animateur pouvait passer pour un représentant typique du « *middlebrow* » (MURAT, *op. cit.*, p. 282).
 5. THÉRENTY, Marie-Ève, « Médiamorphoses de la critique », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 197.
 6. *Ibid.*
 7. *Ibid.*
 8. *Ibid.*
 9. « Sont donc mises en place, dès l'entrée dans l'ère médiatique, d'autres formes de démocratisation de la littérature, plus proches sans doute du *storytelling* que de la grande critique » (*ibid.*, p. 179).
 10. MEIZOZ, Jérôme, *Postures Littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, *op. cit.*, p. 48.
 11. LOPEZ, Frédéric, « Histoire de vie : de cancre à auteur à succès, Olivier Bourdeaut », *Mille et une vies*, 7 octobre 2016.
 12. VALET, Philippe, « Le livre du jour – En attendant Bojangles », *France Info*, 3 mars 2016.

II. CORPUS

qu'il résume ailleurs en une formule : « je suis un roi de l'échec¹ », durant lesquels il a effectué de nombreux métiers, écrit un premier roman refusé partout, puis un deuxième qui connut le même sort avant d'être finalement accepté par une petite maison d'édition bordelaise (*Finitude*). Ce roman il l'écrit en sept semaines avec une méthode se situant entre les scénarios précités de l'artiste et de l'artisan :

Je me levais extrêmement tôt pour commencer à écrire dès le réveil. Trouver un mot, une phrase ou une situation qui va me permettre, dès le réveil, de dérouler le fil, d'avoir une amorce pour lancer la machine. Parce que j'ai réalisé que quand je n'avais pas d'amorce je mettais plus de temps. Et de la musique, c'est une béquille très importante la musique dans mon écriture².

Anna Gavalda joue quant à elle le rôle de la personne commune et accessible, qui « n'a pas oublié d'où elle venait » (« caissière de Monoprix, fille au pair, préceptrice, “potiche” dans les Salons professionnels, assistante vétérinaire³ »). Ou encore cette anecdote, tout à fait significative :

L'année dernière, elle était invitée au 21^e Festival du film romantique de Cabourg pour remettre à Guillaume Canet le prix du meilleur acteur dans *Ensemble, c'est tout*, raconte Claire Soubranne, l'attachée de presse du Dilettante. Mais Anna a refusé de venir : elle s'était engagée à tenir un stand à la kermesse de l'école de son fils⁴.

Par ailleurs, en « esquissant ainsi le portrait de l'auteur en personne ordinaire⁵ » l'émission en fait « des êtres accessibles, figures d'identification possibles pour les téléspectateurs⁶ ». Il y a donc une volonté d'entretenir cette image de mère de famille, de femme comme les autres, pour qui l'écriture reste, non sans paradoxes on le verra, d'abord un simple métier (scénario de l'artisan) avant d'être un plaisir ou une vocation (scénario de l'artiste).

1. BELLEFROID, Thierry, « Sous couverture », *RTBF*, 20 mars 2021.

2. CHAZAL, Claire, « L'écrivain Olivier Bourdeaut publie son premier roman “En attendant Bojangles” », *Entrée Libre*, 22 février 2016.

3. PERAS, Delphine, *op. cit.*

4. *Ibid.*

5. MEIZOZ, Jérôme, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Slatkine Érudition, Genève, 2020, p. 29–30.

6. *Ibid.*, p. 30.

En effet,

[l]'exclusion des femmes hors du « régime “vocationnel” » s'accroît avec la séparation, au XIX^e siècle, entre culture d'élite (marquée entre autres par la logique de « l'art pour l'art » et la figure du poète maudit) et culture de masse (la littérature conditionnée par des intérêts commerciaux) : parce que la vocation des femmes est réputée d'être mères, leur motivation à écrire ne peut être que liée à leur rôle procréatif ; « petites fonctionnaires des lettres », elles n'écriraient que pour gagner leur vie (contre l'impératif de l'art pour l'art), et le feraient avec une facilité qui les disqualifie (par opposition au poète maudit, pour qui l'écriture est une souffrance¹).

Anna Gavaldà, pour ne pas être soupçonnée d'être une autrice uniquement motivée par un intérêt financier, doit cependant maintenir un *ethos* d'artiste « désintéressée » en même temps que dilettante. Pour ce faire, elle met en avant les autres métiers qu'elle a pu exercer et qui lui ont permis d'acquiescer son indépendance (et avant tout son indépendance financière). Elle ne « gagnerait » ainsi pas sa vie en écrivant. Par ailleurs, ceci est accentué par la sobriété dans laquelle elle semble vivre (une simplicité affichée). Elle ne serait pas à la recherche des honneurs, des récompenses et de la gloire littéraire.

Néanmoins, ce scénario de l'artiste pose encore une autre question. En effet, depuis Flaubert, l'écrivain ou le poète met en avant la valeur du travail (véritable travail du texte, travail proprement formel) inhérente à la production d'une œuvre culturelle légitime (poème ou roman). Ceci aurait pour but de se distancier du modèle de l'artiste romantique inspiré, qui travaille, certes, mais bien plus quantitativement que qualitativement. Cependant c'est bien dans ce dernier registre du romantisme que viennent s'aligner nos auteurs. Ils ont une histoire tragique, l'écriture est pour eux un sauvetage, ils sont proprement inspirés. Pour expliquer ce décalage, nous pouvons reprendre le concept d'*allogoxia* de Bourdieu évoqué précédemment. En effet, dans l'imaginaire collectif le « grand écrivain² » apparaît plus souvent sous les traits d'un Hugo (romantique inspiré)

-
1. LUCCA, Siân, *Promenade vers l'infini. Lire le genre et genrer Aragon (1917–1930)*, Thèse de doctorat en langue, lettres et traductologie, Université de Liège, 2022, p. 141.
 2. Cf. à ce sujet l'article de DEMANZE, Laurent, « Mythe et réalité du grand écrivain », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 201–224.

que sous ceux d'un Flaubert ou d'un Mallarmé (*travailleurs formels*). Pourtant, pour ceux se considérant comme les tenants d'une culture légitime, les « *highbrow* », les écrivains romantiques paraissent à ce titre « démodés » ou dépassés, ayant délaissé le seul vrai travail artistique qui compterait. C'est ce que Roland Barthes exposait dans *Le Degré zéro de l'écriture* : « Cette valeur-travail [l'artisanat du style] remplace peu à peu la valeur-génie¹. » L'identification des auteurs de notre corpus à cette figure « romantique-inspirée » trahirait ainsi une faute de gout typiquement « *middlebrow* » (perpétuellement en retard sur le « bon gout *highbrow* »). Néanmoins, cette référence implicite à une culture savante, en l'occurrence romantique, permet aux auteurs de tout de même se légitimer.

2.1.2. *Le(s) prix des auteurs*

Les prix littéraires, même classiques ou prestigieux tels le Goncourt ou le Renaudot, paraissent bien souvent suspects. Suspects d'abord pour les spécialistes de la littérature² ou encore pour les auteurs évoluant dans le champ de la littérature restreinte³. Ceci s'explique en partie par la position paradoxale occupée par les prix. En effet,

[I]es prix littéraires cristallisent [...] ce problème de pluralité des grandeurs, puisqu'ils sont étroitement attachés au marché ; soit qu'ils anticipent le succès commercial, soit qu'ils le créent, soit même qu'ils se destinent à en compenser l'absence⁴.

Le succès commercial est, donc, étroitement lié aux prix littéraires, ce qui a tendance à faire baisser sa légitimité auprès de ceux qui se considèrent comme appartenant à la sphère de la production restreinte (« de la vraie littérature⁵ »). Pourtant,

[q]uant à l'autorité des instances de consécration [...], elle semble d'autant plus indiscutée, paradoxalement, que l'on est plus éloigné de la conformité aux normes qu'elles garantissent et imposent, comme en témoignent les variations selon la classe sociale des opinions sur ces

-
1. BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Points », 1972 [1953], p. 47.
 2. « Quant aux universitaires et aux spécialistes de la littérature en général, ils considèrent les prix littéraires comme un objet indigne » (HEINICH, Nathalie, *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, Paris, 1994, p. 25.).
 3. L'exemple le plus représentatif étant Julien Gracq refusant le Goncourt en 1951.
 4. HEINICH, *op. cit.*, p. 237.
 5. *Ibid*, p. 260.

II. CORPUS

instances de consécration situées aux frontières du champ de production restreinte que sont les prix littéraires¹.

Et en effet, « devant la consécration massive d'un grand prix littéraire, l'opinion d'un critique ne tient pas, renvoyé à une subjectivité hasardeuse, voire à la rationalisation d'une réaction d'envie² ». De fait, les prix littéraires ne s'adresseraient pas à des « fins lettrés mais à des lecteurs occasionnels qui ne lisent que les livres dont on parle dans les médias³ ».

Cependant, on observe ces dernières années un déclin des prix traditionnels au profit des « prix médias⁴ ». Ces derniers trouvent leur légitimité dans une « capacité à corriger et enrayer la corruption des jurys littéraires traditionnels⁵ ». La supposée corruption des jurys et l'opacité de l'attribution d'un prix font partie des critiques récurrentes faites aux prix traditionnels par ces mêmes médias⁶. Ces prix, même s'ils ne sont pas nécessairement *vendeurs*, « interagissent avec les autres sur la ligne de faille instable qui sépare la littérature de production restreinte et la littérature de grande production⁷ ». Une des principales caractéristiques de ces prix médias est de placer simultanément le lecteur et le plaisir de lecture au centre des préoccupations⁸, et de donner de ce fait le « pouvoir de consécration⁹ » au lecteur. Cette sacralisation du lecteur se fait par la « désacralisation de l'écrivain¹⁰ ». Cela rejoint par ailleurs la tendance actuelle, mise en exergue par Marie-Ève Thérenty, à une « critique citoyenne, horizontale, fondée sur le modèle du réseau social et sur un modèle participatif¹¹ »

1. BOURDIEU, *op. cit.*, p.80.

2. HEINICH, *op. cit.*, p. 160.

3. BESSARD-BANQUY, Olivier, *L'Industrie des Lettres. Études sur l'édition littéraire contemporaine*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, coll. « Agora », 2009, p. 418–419.

4. Le grand prix RTL-Lire, le prix Livre Inter, le prix France Culture-Télérama, etc.

5. DUCAS, Sylvie. « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, n° 117, 2003, p. 62.

6. « Les prix des médias décernés au printemps par le public s'imposent au détriment des prix d'automne chaque année décriés par ces mêmes médias. » (BESSARD-BANQUY, Olivier, *op. cit.*, p. 404.)

7. DUCAS, Sylvie, « Prix littéraires, du meilleur livre aux meilleures ventes : mutations prescriptives d'une usine à best-sellers », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 54.

8. DUCAS, Sylvie. « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *op. cit.*, p. 49.

9. *Ibid.*, p. 58–59.

10. *Ibid.*, p. 78.

11. THÉRENTY, *op. cit.*, p. 199.

II. CORPUS

Dans le cas des auteurs sélectionnés pour le corpus, il faut justement souligner qu'ils entretiennent tous¹ un rapport étroit avec l'univers des prix médiatiques. Premièrement, Anna Gavalda a obtenu le Grand Prix RTL-*Lire* pour son recueil de nouvelles *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part* et elle tient une chronique dans le magazine féminin *Elle*. Autre lauréat du Grand Prix RTL-*Lire*, Olivier Bourdeaut, qui a reçu en outre le prix France Culture-Télérama ainsi que le prix France Télévisions, le tout pour son premier roman *En attendant Bojangles*. David Foenkinos, quant à lui, a reçu le prix des Lecteurs du journal quotidien Le Télégramme pour *La Délicatesse*, mais vient surtout d'être nommé président du prix Livre Inter 2023, pour son « rapport au lecteur » et sa « force de vie² ». Ce dernier a rapidement accepté sa nomination, car, selon lui, « c'est un prix qui [l]e fascine, [qu'il] trouve beau, qui est démocratique³ ».

Il est intéressant de noter par ailleurs que ces auteurs se situent d'autant plus sur la « ligne de faille » soulignée par Ducas qu'ils sont également récompensés par des prix traditionnels : c'est le cas d'Anna Gavalda avec le Prix de la nouvelle de l'Académie française et celui de David Foenkinos avec le Renaudot (pour *Charlotte*).

2.1.3. Marqueurs de légitimité textuels et péritextuels

Chaque roman de ces trois auteurs possède des marqueurs visant à être associé à une culture légitime⁴. Un des premiers traits est la référence explicite à d'autres œuvres littéraires. Cette « citatologie⁵ » est présente sous différentes formes et à différents lieux, à la fois paratextuels et textuels.

Deux des romans étudiés (*La Délicatesse* et *En attendant Bojangles*) possèdent une épigraphe. Selon Genette, l'épigraphe peut avoir quatre fonctions⁶. La première est celle de commentaire ou d'éclaircissement. C'est le cas de *La Délicatesse*⁷ qui, par la citation d'Emil Cioran (« Je ne saurais me réconcilier avec les choses, chaque instant dût-il

1. Ce critère des prix littéraires octroyés par les médias a permis en amont de ne pas sélectionner Muriel Barbery dans le corpus, puisqu'elle n'en a reçu aucun. Ceci expliquant par la même occasion le fait qu'elle n'ait pas été analysée précédemment.

2. BETTAN, Eva, « C'est un prix qui me fascine, j'en rêvais », témoigne David Foenkinos, le président du Prix du Livre Inter », *France Inter*, 30 janvier 2023.

3. *Ibid.*

4. Les trois livres qui seront analysés ont été sélectionnés au moyen d'un dernier critère (cf. *infra* 2.3).

5. « La représentation suprêmement naïve de la production culturelle qui est impliquée dans le fait de prendre en compte que les *références explicites*, c'est-à-dire la seule face visible, tant pour le producteur que pour le public, des références réellement effectuées » (BOURDIEU, *op. cit.*, p.120).

6. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1987, p. 159.

7. Désormais abrégé dans les notes en *LD*

II. CORPUS

s'arracher au temps pour me donner un baiser. »), annonce déjà la présence dans le roman des notions d'instant et de temps. Mais cette citation a plus certainement été choisie pour la référence au baiser, qui sera l'élément déclencheur du récit. L'éclaircissement est plus présent dans *En attendant Bojangles*¹ (« Certains ne deviennent jamais fous... Leurs vies doivent être bien ennuyeuses ») car cette citation de Charles Bukowski résume tout le propos du livre : une vie amusante est une vie pleine de folie. C'est pourquoi cette épigraphe sera réutilisée par les journalistes lorsqu'ils devront présenter le livre². Néanmoins, il semble que la fonction la plus importante de ces épigraphes soit la troisième déterminée par Genette, c'est-à-dire que « l'essentiel [dans une épigraphe] n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine³ ». C'est bien sûr le cas dans *La Délicatesse*, Cioran ayant un capital symbolique élevé. Pour Bukowski, ce n'est pas tant le capital symbolique qui est ici sollicité que son aura d'auteur subversif ou anticonformiste. Dernier effet, « l'effet épigraphe⁴ » : les « jeunes écrivains [...] se donnaient l'onction d'une (autre) filiation prestigieuse⁵ », et donc « l'épigraphe se veut à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité⁶ ». Il y a donc pour les deux auteurs une volonté de se rattacher à une culture restreinte *via* l'utilisation d'une épigraphe.

Il peut y avoir également des citations internes au texte, soit la mention d'auteurs soit la mention d'œuvres. C'est particulièrement le cas dans *La Délicatesse*, dont tous les personnages sont des amateurs de littérature. La littérature est même « entre eux » lors de leur rencontre⁷, lorsqu'ils font référence à la *Marelle* de Cortázar, puis aux trois livres préférés de Nathalie⁸ : *Belle du seigneur* d'Albert Cohen, *L'Amant* de Marguerite Duras et *La Séparation* de Dan Franck. Ces trois livres ont pour particularité d'appartenir à la littérature légitime (relativement, en tout cas, Dan Franck se situant pour ainsi dire « un cran en-dessous » des deux premiers cités) tout en étant des best-sellers. L'appartenance à la culture « *highbrow* » ou « *middlebrow* » est assez fluctuante, un même livre pouvant

1. Désormais abrégé dans les notes en *EAB*.

2. BUSNEL, François, « Le premier roman pétillant, léger et extravagant d'Olivier Bourdeaut : En attendant Bojangles », *op. cit.*

3. GENETTE, *op. cit.*, p. 161.

4. *Ibid.*, p. 163.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *LD*, p. 16.

8. *Ibid.*

II. CORPUS

passer d'une catégorie à une autre en fonction de facteurs externes¹, comme l'attribution d'un prix littéraire, ce qui est le cas de *L'Amant*.

C'est d'ailleurs depuis le succès de ce dernier livre que Bessard-Banquy considère que la

dissociation entre production « commerciale » et « janséniste » a globalement disparu depuis les années 1970–1980 et le succès de *L'Amant*. Avec l'évasement du lectorat, la littérature de création est devenue plus démocratique².

La mention d'œuvres littéraires au sein du texte de Foenkinos a donc pour but de faire référence à une sorte de culture commune légitime partagée par une grande partie de la population, à une culture « démocratique ». Les autres références sont du même acabit : *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy (et son adaptation cinématographique par Roman Polanski³) ; les *Syllogismes de l'amertume* de Cioran⁴ ; Camus et Sartre⁵ ; Strindberg⁶ ; *Mort à Venise*⁷ ; Michel Butor⁸ ; *L'élégance du hérisson* de Muriel Barbery. Cette dernière est une autrice de *best-seller* qui a déjà été évoquée précédemment et qui est, tout comme David Foenkinos, éditée chez Gallimard (dans la même collection). Sa présence dans le texte peut s'expliquer par un clin d'œil complice à ses lecteurs (ou à sa consœur), le livre n'étant évoqué que subtilement (« En véritable concierge, sans la moindre élégance du hérisson⁹ »).

Anna Gavalda use du même procédé référentiel dans *Je l'aimais*¹⁰ avec la mention des Sœurs Brontë et du *Monde selon Garp* de John Irving. Par ailleurs, Anna Gavalda se sert des marques (Barbie, McDonald's, Danette, etc.) de la même manière que des mentions d'écrivains, pour ce que l'on pourrait qualifier d'« effet de réel », qu'il faut concevoir ici plus proche des procédés d'un Bret Easton Ellis¹¹ que des théories d'un

1. HOLMES, *op. cit.*, p. 5.

2. BESSARD-BANQUY, *L'industrie des Lettres, op. cit.*, p. 475.

3. *LD*, p. 41.

4. Ceux-ci étant lus dans le métro parisien (*LD*, p. 76).

5. *Ibid.*, p. 97.

6. *Ibid.*, p. 112.

7. *Ibid.*, p. 118.

8. *Ibid.*, p. 143.

9. *Ibid.*, p. 119.

10. Désormais abrégé dans les notes en *JLA*.

11. Cf. *American Psycho*, emblématiquement.

Roland Barthes. Entendons donc par là une accumulation de références dites « universelles » visant à donner un effet réaliste mais également ultra référentiel.

Olivier Bourdeaut, quant à lui ne fait que des mentions à de la « pop-culture », comme Claude François, mais c'est pour mieux s'en distancier et donc s'en distinguer. Néanmoins, il expose sa référence principale dans un élément paratextuel : le titre. En effet, celui-ci est composé de deux éléments, une première partie faisant référence à Samuel Beckett et à sa pièce *En attendant Godot*, ainsi que d'un objet, faisant référence à la chanson de Nina Simone, *Mr Bojangles*. Comme précédemment, se remarquent ici des éléments culturels appartenant à la culture légitime mais faisant partie d'un imaginaire commun (quelque chose comme une « culture démocratique générale »).

Il y a donc tension avec d'une part des éléments appartenant à une culture légitime (Cioran, Godot, les sœurs Brontë) et d'autre part des éléments appartenant à une culture plus populaire. Néanmoins, dans les trois cas il y a la mention d'œuvres n'appartenant à aucune des deux catégories. Dans le cas de David Foenkinos, l'on pourrait considérer ainsi Muriel Barbery ou Dan Franck, tandis que chez Anna Gavalda, l'on retiendrait la mention de Paulo Coelho. Ces trois auteurs ne servent pas tant à apporter une légitimité culturelle que de s'inclure dans une culture démocratique, antiélitiste et universelle. Cela peut également se traduire par la nationalité même des auteurs mentionnés. Si David Foenkinos propose une liste d'auteurs internationaux mais à prédominance française, ce n'est pas le cas chez Anna Gavalda, dont les auteurs sont majoritairement anglosaxons. La référence ne sert pas à se situer dans une histoire littéraire, dans un champ ou dans un courant littéraire bien précis, elle devient purement gratuite (*postmoderne* au sens de syncrétique et indifférente au contenu).

2.2. Des maisons d'édition littéraires

Dans cette section sera analysée l'*ethos* des maisons d'édition de chaque auteur. Les trois auteurs sélectionnés publient chez Gallimard (Foenkinos), Le Dilettante (Gavalda) et Finitude (Bourdeaut). Il faut tout d'abord postuler que « chaque éditeur a sa marque, son image. C'est son capital symbolique. C'est aussi sa force de vente¹ » et également avoir à l'esprit que

1. BESSARD-BANQUY, *L'industrie des Lettres*, op. cit., p. 471.

II. CORPUS

[I]es maisons d'éditions « littéraires », si elles aspirent elles aussi à vendre leur production, cherchent ce faisant à l'imposer en tant que production de qualité supérieure. Leurs clients potentiels sont lettrés. Ils achètent tels livres parce qu'ils relèvent à leurs yeux de la littérature. La marque est essentielle. Plus elle s'est imposée comme synonyme de grande littérature, par ses choix passés, plus elle parvient facilement à faire prescrire sa production nouvelle¹.

L'intérêt sera donc porté sur les marqueurs de littérarité ainsi que sur les procédés visant, pour les maisons d'édition, à se légitimer. Les analyses seront menées au moyen des outils développés par Gérard Genette dans *Seuils*², principalement l'épitéxte et le péritéxte³ éditoriaux.

2.2.1. La « Blanche » de Gallimard

Gallimard et *La NRF* ont connu leur âge d'or entre 1919 et 1939, période durant laquelle

[t]ous les auteurs les plus talentueux [...] viennent publier leurs ouvrages sous la couverture blanche griffée Gallimard qui devient de loin la plus prestigieuse des preuves littéraires⁴.

Gallimard se définira ainsi comme une maison d'édition littéraire exigeante et mettant en avant une littérature dite « autonome », et donc une littérature appartenant au champ de production restreinte :

Car ici, la littérature a tous les droits. Rien ne lui est opposable. Ni la religion ni la politique, ni les mœurs ni la morale, ni la tradition ni la mode. La parole de l'écrivain y est libre, jamais soumise. Peu importe qu'elle soit considérée comme un don ou un effort, une aptitude ou une discipline, l'effet d'une grâce ou d'une règle conventuelle librement choisie. Seuls comptent l'intensité d'écriture et son pouvoir de révélation, cette singularité dans l'ordre de la connaissance et du discours qu'on lui accorde, au-delà de toute doctrine et « préoccupation » qui la limiterait. Que l'on vienne à mettre en cause cette autonomie, et c'est tout l'édifice

1. *Ibid.* p. 472.

2. GENETTE, Gérard, *op. cit.*

3. Des reproductions des couvertures des éditions grand format sont disponibles en annexe.

4. BESSARD-BANQUY, *op. cit.*, p. 158.

II. CORPUS

qui s'effondre. « Sans prévention d'école ni de parti », telle fut La NRF :
« Un lieu d'asile, imprenable, ménagé pour le seul talent, le seul génie,
s'il veut bien se montrer¹. »

Le discours de Gallimard joue donc encore actuellement sur ce passé glorieux, et ce en valorisant son prestigieux fond, faisant se côtoyer « sous la même couverture blanche les vieux titres du fonds et les nouveautés du jour² ». Cela a pour effet de placer dans la descendance d'un Sartre ou d'un Camus les « derniers livres des stars des lettres³ » :

Pour les uns, auteurs ou lecteurs, elle restera à jamais la collection de Proust, de Claudel ou de Gide, pour les autres celle de Malraux, de Camus ou de Sartre, pour ceux-ci enfin celle de *Belle du Seigneur*, du *Roi des Aulnes* ou, pourquoi pas, des *Vies minuscules* ou de *Miette*. De telles proximités ne se refusent guère, même si elles ne font pas forcément école⁴.

Gallimard (et par conséquence ses auteurs, comme David Foenkinos) tire donc toute sa légitimité des publications passées, est ainsi « immunisée contre tout déclassement⁵ » et ne peut être suspectée de compromission pour des besoins commerciaux. Mais cette référence constante au passé a également comme autre conséquence de faire apparaître la maison Gallimard comme « un merveilleux vestige du passé en décalage avec l'époque⁶ », puisqu'elle laisse désormais les innovations et la prise de risques à de plus petites structures, avant de les racheter en cas de succès⁷.

La « Blanche » de Gallimard est une collection qui signale paradoxalement une absence de collection, cette dernière désignant plus précisément

[t]out ce qui [...] ne porte pas de label spécifié. On sait la puissance symbolique de ce degré zéro, dont la dénomination officielle trouve ici une ambiguïté fort efficace, le « blanc » faisant office de signe par absence de signe⁸.

-
1. Jacques Rivière, cité sur le site des Éditions Gallimard, *Collection Blanche*.
 2. BESSARD-BANQUY, *op. cit.*, p. 163.
 3. *Ibid.*, p. 163.
 4. Tiré du site des Éditions Gallimard, *Collection Blanche*.
 5. BESSARD-BANQUY, *op. cit.*, p. 473.
 6. *Ibid.*, p. 153.
 7. *Ibid.*, p. 159.
 8. GENETTE, *op. cit.*, p. 27.

Quant à la 4^e de couverture de *La Délicatesse*¹, malgré la tendance de Gallimard à les offrir presque généralement muettes², elle présente pourtant un bref résumé ainsi qu'une biographie succincte de l'auteur. Cet entre-deux spécifique, hésitant entre une sobriété noble et un résumé trop fourni, ou trop vendeur, correspond bien à ce *middlebrow* qui avait été souligné précédemment.

2.2.2. *Le Dilettante*

Le Dilettante est une maison d'édition issue de la librairie Tout sur le Tout située à Paris et fondée en 1972 par Dominique Gaultier et Guy Ponsard. Elle a pour but autoproclamé de rééditer de « vieux textes introuvables³ ». Le partenariat originel prit fin en 1984 car Dominique Gaultier décida alors de publier de la littérature contemporaine. Il fonda donc seul Le Dilettante. La maison d'édition possède également une librairie à Paris où elle vend évidemment ses productions, se plaçant donc dans la lignée des maisons d'éditions traditionnelles, telle Gallimard par exemple. Le Dilettante est toujours indépendante puisque, même si elle est distribuée par Union Distribution, elle maintient seule l'activité de diffusion (un poste occupé par Claude Tarrène pour l'ensemble du territoire français), et qu'elle continue de publier des textes introuvables aux côtés d'auteurs proprement contemporains. Bernard Frank côtoie ainsi par exemple Anna Gavalda dans le catalogue. Cette stratégie, toujours calquée sur des grandes maisons comme Gallimard, permet d'en tirer une certaine légitimité, tout en gardant une image d'éditeur indépendant.

Figurent au programme des petites maisons à l'image raffinée des romans de gare à peine plus élaborés que ceux publiés par des marques plus commerciales. Malgré cette confusion des genres, la petite édition est survalorisée par rapport aux grandes maisons parce que ces dernières se sont décrédibilisées à publier trop de textes de circonstance ou de complaisance⁴.

C'est pourtant sur une image d'anticonformiste (à la fois cynique-réac et postmoderne) en opposition aux grandes maisons que joue Dominique Gaultier dans une

1. Cf. *Figure 3* en annexe.

2. « [...] cette discrétion est évidemment un signe extérieur de noblesse » (GENETTE, *op. cit.*, p. 31.)

3. BESSARD-BANQUY, *op. cit.*, p. 191.

4. *Ibid.*, p. 474.

II. CORPUS

interview accordée au *Matricule des Anges*¹. Il cite ainsi toutes les qualités dont aurait besoin un bon éditeur : « ne pas donner priorité aux qualités littéraires d'un manuscrit au détriment de ses potentialités commerciales », « se tenir au courant des nouvelles tendances, regarder les influenceurs », « flatter les libraires », « maîtriser les réseaux sociaux », « courtiser les membres des jurys des prix littéraires », « solliciter un livre auprès des personnes célèbres voire mieux, celles qui vont le devenir », « prévoir un budget pour les déjeuners avec les journalistes », « ne jamais critiquer la pertinence de tel ou tel évènement littéraire (salon, fête, etc.)² ». Il conclut son énumération ainsi :

Tout cela prouve que je ne suis pas un bon éditeur. Lecteur je suis, lecteur je reste. [...] J'essaye de trouver un équilibre entre ma volonté de défendre une certaine idée de la littérature (De Gaulle) et en même temps (Macron) j'ai toujours l'envie d'être étonné, de découvrir de nouvelles voix, quitte à être bousculé dans mes certitudes. Et maintenant je sais qu'on ne sait jamais (Gabin)³.

Paratextuellement, cela se traduit par des livres cousus et à rabats, des tirages de tête (des pratiques généralement « tombées en désuétude⁴ »), ainsi que des couvertures qui consistent en l'œuvre originale d'un artiste (pour *Je l'aimais* il s'agit d'une création d'Anne-Marie Adda). Tout cela vise à fournir une impression de livre luxueux et augmente donc la légitimité de la maison par le soin apporté à l'objet livre. La 4^e de couverture⁵ est, quant à elle, entièrement vierge, confirmant ainsi la noblesse supposée de l'ouvrage. Quant aux rabats, ce sont eux qui supportent tout le discours éditorial : résumé succinct, biographie et bibliographie de l'auteur. Cette bibliographie est accompagnée de la mention « chez le même éditeur » renforçant l'idée que l'éditeur est un partenaire de l'auteur, l'accompagnant dans tous ses succès. Autre particularité remarquable, la présence de la définition du terme *dilettante* par le Petit Larousse⁶, qui permet de réaffirmer la marque éditoriale, et d'accentuer le *branding* : celui d'une maison d'édition indépendante, à haute valeur littéraire ajoutée, animée par des passionnés et ne

-
1. SAVARY, Philippe, « Le *Dilettante* sans repos », *Le Matricule des Anges*, n° 225, juillet 2021.
 2. *Ibid.*
 3. *Ibid.*
 4. *Ibid.*
 5. Figure 5.
 6. Figure 7.

recherchant pas le profit. Ce *branding* est pourtant paradoxal puisqu'il contrevient, en partie du moins, au discours de son fondateur et directeur.

2.2.3. *Finitude*

Finitude est la plus petite maison d'édition étudiée dans ce corpus. Elle est basée à Bordeaux et est donc considérée comme « provinciale ». Elle adopte le même genre de positionnement stratégique que Le Dilettante : republication d'œuvres d'auteurs reconnus et classiques (Italo Svevo, Rétif de la Bretonne, Jack London, Mary Shelley, etc.), revue littéraire (*Capharnaïm*) et tirages de tête. Autres points communs, le format – du semi-poche – et le prix – autour de 15 €.

Les auteurs contemporains appartiennent à une collection spécifique uniquement identifiée au moyen de sa charte graphique : une image ou illustration occupant 90 % de la partie inférieure de la couverture et une bande colorée occupant le reste de la page, cette dernière permettant de mettre en exergue le titre de l'ouvrage et le nom de l'auteur. Cette différence de charte avec les auteurs classiques et republiés crée une distinction nette entre ceux-ci et ceux-là et n'implique donc pas directement comme chez Gallimard ou Le Dilettante un brouillage, un amalgame et une continuité entre des auteurs reconnus et des néo-auteurs. Néanmoins, la sélection de ces auteurs classiques permet d'augmenter le capital symbolique de la maison, de lui donner plus de légitimité et donc un plus grand pouvoir prescripteur.

Le caractère indépendant de la maison est renforcé par son diffuseur-distributeur qu'est Harmonia Mundi, un des deux principaux diffuseurs-distributeurs indépendants de France (avec Belles Lettres Diffusion Distribution). La mention de ce distributeur-diffuseur est présente en 4^e de couverture¹, accentuant l'importance que le capital symbolique d'Harmonia Mundi peut avoir sur une petite maison d'édition comme Finitude. En effet, Harmonia Mundi se présente comme un défenseur des valeurs littéraires² : « une création artistique et culturelle exigeante », « qualité », « originalité », « diversité », diffuseur « engagé », « acteur de “la démocratie culturelle” ». Toutes ces valeurs sont transférées *de facto* aux éditeurs distribués par le biais des représentants en librairies, le libraire faisant confiance au travail de sélection du diffuseur-distributeur.

1. Figure 9.

2. COUTAZ, Benoît, sur le site de Harmonia Mundi Livre.

La 1^{re} de couverture¹ porte les marqueurs de la pop-culture avec une illustration de Valeriy Kachaev qui fait référence à l'iconographie pop' des années 1960 et 1970 (celle-ci n'a cependant pas été créée spécifiquement pour le livre). Comparativement à la mention de l'auteur (voire à celle du titre), la mention de la maison d'édition est très discrète, se fondant confusément dans l'illustration, et n'est reconnaissable sur le dos que par la présence de son logo (un hibou²). Cette légèreté du périphrase éditorial, l'effacement du label éditorial, rapproche plus la maison d'une maison d'édition « commerciale », vendant avant tout un texte, un auteur, plutôt qu'une marque éditoriale.

2.3. Une adaptation cinématographique

Le dernier critère de sélection du corpus est le suivant : un livre ayant été adapté au cinéma. Chaque auteur a en effet bénéficié d'une adaptation cinématographique pour certains de ses livres publiés, ce livre transposé sur grand écran étant celui qui est ici sélectionné, à savoir : *Je l'aimais*, d'Anna Gavalda ; *La Délicatesse*, de David Foerkinos ; *En attendant Bojangles*, d'Olivier Bourdeaut. Pour ce qui est d'Olivier Bourdeaut c'est uniquement ce dernier roman qui a été adapté au cinéma, mais Anna Gavalda et David Foerkinos ont vu plusieurs de leurs ouvrages bénéficier d'une adaptation. Il a donc fallu d'autres critères pour les sélectionner.

Dans le cas d'Anna Gavalda ce fut relativement aisé : en effet, ses autres livres adaptés étant des recueils de nouvelles (*Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*), il a suffi de sélectionner le seul roman adapté, et ce fut *Je l'aimais*.

David Foerkinos a eu quatre de ses romans adaptés : *La Délicatesse* (2011), *Les Souvenirs* (2014), *Je Vais Mieux* (2018) et *Le Mystère Henri Pick* (2019). *La Délicatesse* est le seul film qu'ait réalisé David Foerkinos³ et qui ait été nommé aux Césars (dans la catégorie « meilleure adaptation »). Si l'on ajoute à cela que c'est également le roman (ainsi que le film), qui fut le plus grand succès de David Foerkinos, le choix semblait évident.

La raison pour laquelle ces livres ont été adaptés est plus que probablement leur succès en librairie (c'est du moins le cas majoritaire des adaptations de livres⁴).

1. Figure 8.

2. Ce dernier peut être une référence possible aux Penguin Books, ou aux livres des éditions Marabout.

3. Il le coréalise plus précisément avec son frère Stéphane.

4. FLORIMOND-Clerc, Adeline, LACÔTE-GABRYSIK, Lylotte, « L'influence des adaptations cinématographiques sur les ventes de livres en France », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 146.

Néanmoins, David Foenkinos explique en interview avoir eu envie d'adapter son roman bien avant le succès du livre¹, son frère l'ayant adoré et ayant voulu l'adapter « tout de suite ». Le film sortant à peine deux ans plus tard, le succès de l'un a donc nourri l'autre et *vice versa*.

Avec le cinéma, c'est le succès massif d'une narrativité grand écran qui s'impose, une scénarisation du réel, qui, [...] entre monstration et narration, son et image, vole de plus en plus la vedette à l'univers fictionnel du roman. Celui-ci n'y est pas totalement perdant qui trouve ses ventes dopées dans les adaptations cinématographiques²

Il y a donc effet sur les ventes à long terme, faisant passer le livre du statut de *best-seller* à celui de *long-seller*. En effet, les adaptations ont amené un nouveau public, conquis par la promotion et la mise en avant du livre.

2.3.1. Une réception critique mitigée

En se basant sur les notes obtenues par les films sur le site Allociné, il ressort un point commun entre eux : leur réception critique pour le moins mitigée.

Du point de vue des spectateurs, les trois films sont assez bien reçus et obtiennent le même genre de notes³ (3,1 sur 5 pour *Je l'aimais* – 3,4 sur 5 pour *La Délicatesse* – 3,7 sur 5 pour *En attendant Bojangles*) tandis que les critiques de presse se montrent plus sévères (2,4 pour *Je l'aimais* – 2,5 pour *La Délicatesse* – 2,9 pour *En attendant Bojangles*). Si les spectateurs perçoivent les films dans l'ensemble comme « bons », les critiques les perçoivent plutôt comme « moyens ». Cela rejoint l'observation de Pierre Bourdieu, qui soulignait que le jugement porté sur une œuvre culturelle dépend de la place que l'on occupe dans le champ⁴. Les critiques cinématographiques, comme les critiques littéraires, sont perçus et se perçoivent généralement comme les garants d'une culture légitime, des « *gatekeepers* », et donc ici comme les défenseurs du cinéma d'auteur, et pas celui du cinéma à gros budget (même français). Dans ces critiques de presse, ce sont d'ailleurs les *Cahiers du Cinéma* ainsi que les *Les Inrockuptibles* qui sont souvent les plus virulents : « L'émotion affleure, mais la fringale généralisée de romanesque parasite

-
1. DUPUIS, Nathalie, DE LAMBERTERIE, Olivia, « Les frères Foenkinos : rencontre en toute délicatesse », *Elle*.
 2. DUCAS, Sylvie, « *Best-sellers* d'hier et d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 239.
 3. Les notes sur le site Allociné vont de 0,5 (note minimale) à 5 (note maximale).
 4. BOURDIEU, *op. cit.*, p.80.

le foyer tragique du récit¹ » ; « On se demande [...], avec une certaine gêne, ce que vient faire la délicatesse dans cette histoire balourde et mesquine racontée sans la moindre grâce². »

2.3.2. Des acteurs stars

Les acteurs de ces trois films évoluent tous plus ou moins dans le même milieu parisien et changent parfois de binômes³ de film en film : Daniel Auteuil et Marie-Josée Croze pour *Je l'aimais*, Audrey Tautou et François Damiens pour *La Délicatesse* et Romain Duris et Virginie Efira pour *En attendant Bojangles*.

Le choix de ces acteurs ne traduit pas qu'un entre-soi parisien mais aussi la volonté de faire de ces adaptations des films qui « marchent » et d'obtenir un certain succès public (et donc d'atteindre ce faisant la rentabilité). Adapter un *best-seller* n'est pourtant pas forcément synonyme de succès, comme a pu le témoigner l'adaptation du roman de Michel Houellebecq (par lui-même), *La Possibilité d'une île*.

2.4. Conclusion

Le choix du corpus s'est fait par l'accumulation de certaines similitudes et leur convergence. Ces trois romans sont tous l'œuvre d'un auteur se présentant comme un artiste, étant écrivain par vocation (2.1.1.), ayant reçu des prix littéraires médias (2.1.2.) et publié dans une maison d'édition dite « littéraire ». Dernier point de similitude, ils ont tous fait l'objet d'une adaptation cinématographique.

Néanmoins, il y a aussi des divergences qu'il faut dès à présent signaler. Premièrement, la date de publication du roman. En effet, les trois romans ont été publiés à presque quinze ans d'intervalle. Le plus ancien est celui d'Anna Gavalda qui fut publié en 2002, vient ensuite en 2009 celui de David Foenkinos, pour terminer en 2015 avec le roman d'Olivier Bourdeaut. Ce qui pourrait apparaître comme un problème sera en réalité extrêmement utile pour apporter une perspective diachronique à ce travail, en observant l'évolution du traitement de certains thèmes communs aux trois romans. Deuxièmement, les trois auteurs ne sont pas au même stade de leur carrière lorsqu'ils écrivent leur roman. David Foenkinos a déjà publié sept romans chez Gallimard et s'est déjà fait repérer par

1. Extrait de la critique de *EAB* de Charlotte Garson pour les *Cahiers du Cinéma*.

2. Extrait de la critique de *LD* de Jean-Baptiste Morain pour *Les Inrockuptibles*.

3. Par exemple, Romain Duris et Audrey Tautou dans *L'Écume des jours*, adaptation du roman éponyme de Boris Vian.

le grand public avec *Le Potentiel érotique de ma femme* en 2004. Anna Gavalda est déjà l'auteurice d'un recueil de nouvelles, *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*, qui fut un *best-seller*. *Je l'aimais* est son premier roman. Quant à Olivier Bourdeaut, il a déjà écrit un roman qui n'a pas été édité, et *En attendant Bojangles* peut être considéré comme son premier roman, celui qui est effectivement édité et trouve son public. Il n'y a donc pas de point commun entre ces trois romans qui pourrait expliquer de manière externe ce qui fait d'eux des *best-sellers*.

Nous avons par ailleurs tenté de souligner tout au long de cette partie l'importance accordée par les auteurs, voire les maisons d'éditions, à se situer par rapport à une culture légitime. Nous pouvons à ce stade considérer qu'il y a une volonté de s'inclure dans cette culture tout en ayant une vocation démocratique et donc nécessairement populaire. Ce dernier point se traduit par la présence médiatique importante des auteurs, la relation qu'ils veulent entretenir avec leur public – des clin d'œil dans ses livres pour David Foenkinos, des séances de dédicace et l'apparence de la simplicité chez Anna Gavalda – et les références populaires qu'ils disséminent dans leurs romans.

3. Résumé et présentation des romans

Afin de simplifier la compréhension des analyses présentes dans les chapitres suivants, il sera fait ici un résumé détaillé des trois romans sélectionnés dans ce corpus. Le choix posé est de ne pas faire un résumé global de l'histoire (ou des histoires) mais de tenter de rendre compte de la construction du roman, de le résumer *linéairement*.

3.1. *Je l'aimais*

Je l'aimais est le premier roman d'Anna Gavalda publié en 2002, chez Le Dilettante.

Chloé est la jeune femme mère de deux petites filles (Marion et Lucie) que son mari, Adrien, vient quitter pour une autre femme. Son beau-père, Pierre, l'emmène dans sa maison de campagne avec ses filles. Pierre s'occupe des filles, les emmène acheter des nouveaux vêtements et manger au McDonald's. Il tente de les distraire et s'occupe également de Chloé. La majorité du roman consiste en des discussions sur l'amour et la famille qu'échangent Pierre et Chloé dans la cuisine et puis dans le salon de la maison de campagne, pendant que les enfants dorment à l'étage. Pierre parle et se confie, Chloé apprend à le connaître. Il lui parle de son frère, Paul, mort de la tuberculose après être

II. CORPUS

revenu d'Indochine. Il y était parti à cause d'un chagrin d'amour, avait été éconduit par une fille qu'il adorait mais qui ne l'aimait pas. Il raconte son enfance dans le 16^e arrondissement, parle de sa mère qui « papillonnait », de son père qui lisait le *Figaro*, et de lui qui n'était qu'un enfant très sage. Les jours qui suivent, Chloé tente de s'occuper seule de ses filles, mais il y a une coupure de courant, et donc plus de télévision pour les occuper ni même de chauffage. Heureusement Pierre revient avec des croissants et les emmène faire une balade sous prétexte de ramasser des champignons. Ils s'arrêtent chez un vieux couple du village et les filles peuvent y regarder Télétoon en mangeant des fraises Tagada. Le vieux Marcel et sa femme parlent avec Pierre et Chloé de Paul, et montrent les dessins qu'il avait réalisés de leur chien.

Le soir les filles s'endorment tout de suite après avoir regardé Babar, et Chloé et Pierre dînent tous les deux. Après le dîner il part chercher deux bouteilles de vin à la cave, une pour chacun. Pierre demande à Chloé de ne pas partir, elle s'énerve et commence à pleurer. Quand elle se calme Pierre commence à lui parler d'elle, de leur première rencontre, lorsque Adrien l'a présentée pour la première fois à lui et à sa femme, Suzanne. Chloé est impressionnée qu'il se souvienne de tout, des baskets qu'elle portait, des Converse jaunes avec des lacets rouges et du livre qu'elle lisait, *Le monde selon Garp*. Pierre veut qu'elle comprenne qu'il s'est intéressé à elle, qu'il ne pense pas seulement à lui. Se rappeler ces moments (la première rencontre avec ses beaux-parents et son mariage) sont douloureux à Chloé et elle (re)commence à pleurer. Elle commence également à raconter les derniers mois avec Adrien et se plaint de sa propre bêtise. Elle n'a rien vu venir. Pierre lui avoue qu'il ne se fait pas de souci pour elle, elle s'en sortira très bien, mais qu'il s'en fait pour Adrien, car il est malheureux. Chloé s'énerve, car elle s'est sacrifiée pour Adrien, pour qu'il reprenne des études et confiance en lui, lui a donné l'amour que Pierre ne lui a jamais donné. Pierre s'en veut et monte se coucher avant de revenir quelques temps plus tard.

Lorsqu'il revient, il parle de lui. D'abord en abordant le courage qu'il faut pour partir, comme Adrien, pour se donner « le droit à l'erreur ». Lui n'a pas eu ce courage. Il avoue à Chloé qu'il a aimé une femme (autre que sa femme), Suzanne. Il l'a aimée puis il l'a perdue. Il commence à parler d'elle. Elle s'appelait Mathilde, il l'a rencontrée quand il avait quarante-deux ans, à un moment où il n'attendait plus rien de la vie. Avant de raconter sa rencontre avec Mathilde, il aborde en premier lieu le moment où Suzanne l'a

II. CORPUS

confronté, à ce moment-là, c'était déjà fini avec Mathilde. Suzanne se fâche, avoue être allée voir un avocat pour un éventuel divorce puis finalement lui dit qu'elle ne veut pas le quitter. Elle aime son quotidien, ses commerçants, son nom.

Pierre avoue alors à Chloé qu'il a vu Adrien, avant qu'il ne quitte Chloé, et que ce dernier lui a dit ce qu'il comptait faire. Chloé se sent alors trahie par Pierre. Celui-ci pour la reconforter essaie de lui faire comprendre qu'elle valait mieux que Adrien, et qu'elle n'était pas satisfaite de sa vie et de son couple. Elle mérite d'être traitée comme une princesse.

La soirée continue d'avancer et Chloé demande enfin à Pierre ce qu'il s'est passé entre lui et Mathilde. Il commence donc à raconter leur histoire en débutant par leur rencontre. C'était en 1978 à Hong-Kong, où il devait négocier un contrat important pour sa société, elle était sa traductrice en anglais auprès des Chinois. Il tombe amoureux dès qu'il la voit, il se souvient encore de ses vêtements et de tous ses gestes. Il dit avoir été fasciné par sa capacité à traduire très rapidement. Son trouble n'échappe pas aux autres personnes présentes, dont monsieur Singh qui pense que ce n'est pas une bonne idée de négocier quand on commence à tomber amoureux. Mathilde saisit cela comme prétexte pour demander à Pierre s'il est en train de tomber amoureux. Il répond par la négative et l'entretien se poursuit. Quand il la quitte, il est désespéré, se rendant compte qu'il ne sait rien d'elle. Heureusement, lorsqu'il arrive à l'hôtel, elle l'attend. Ils s'asseyent et commencent à discuter, à apprendre à se connaître. Il apprend son prénom, son âge et que son enfance a été bercée dans le monde pétrolier. Toute sa famille travaillant pour Shell, elle vivait à Hong Kong car elle aimait « l'énergie de la ville » et qu'il y était aisé de trouver un travail. Après la soirée, elle lui dit au revoir et lui l'embrasse. Il ne la reverra que deux mois plus tard. C'est une nouvelle fois elle qui va le (re)trouver, sous prétexte de lui rendre un stylo qu'il avait oublié. Ils passent la journée à se balader dans Paris puis la nuit dans un hôtel, elle repartira le lendemain. La fois suivante où ils se revoient, c'est peu avant Noël. Mathilde tente de lui prendre la main dans un restaurant, il la retire. C'est à partir de ce moment là qu'elle se rend compte qu'ils ne peuvent être ensemble. Ensuite c'est à son tour de partir la rejoindre et il va vivre chez elle une semaine en Chine. Pierre avoue ensuite à Chloé que s'il n'a jamais quitté sa famille pour recommencer sa vie avec Mathilde c'était pour servir de modèle à celle-là (dont Adrien), mais pas seulement. En effet, il avait commencé à entreprendre des démarches pour déménager, s'était renseigné

II. CORPUS

sur le divorce, puis sa secrétaire, Françoise, s'est fait quitter par son mari. Elle était effondrée. Pierre s'est dit qu'il ne voulait pas être le genre de personne à faire subir cela à une femme. Il n'a pas pour autant rompu avec Mathilde, continuant de lui promettre un futur. Il raconte ensuite que des années plus tard, Françoise est tombée gravement malade. Il est allé la voir, elle n'avait plus que quelques mois à vivre. Ils discutaient jusqu'à ce qu'un homme rentre dans sa chambre, Simon, l'ami de Françoise. Lorsqu'il quitte la chambre, elle confie à Pierre que c'est grâce à lui qu'elle est toujours en vie, qu'elle se bat pour vivre des choses avec Simon.

Après une pause dans le récit durant lequel Pierre, ému, se retient de pleurer, celui-ci continue son histoire avec Mathilde. Notamment en parlant de la lettre qu'elle lui a écrite servant de base à leur relation. Elle lui dit que leur relation est un jeu et que donc il faut des règles. Une des premières étant qu'ils ne se verront plus à Paris et qu'il ne saura jamais où la trouver. Lorsqu'il quittera la France, il devra écrire l'adresse où il va à la sœur de Mathilde qui la lui transmettra, elle le rejoindra peut-être. Elle dit vouloir vivre libre et sans scrupule, pouvoir tomber amoureuse de quelqu'un d'autre. Même si Pierre sent qu'elle lui ment, que cela ne lui convient en fait pas, il accepte car c'est parfait pour lui. Si au départ cela peut être considéré comme romantique de sortir de l'avion et de ne pas savoir si on va voir l'autre, Pierre et Mathilde se rendent tous deux compte que cela ne peut durer éternellement, qu'ils en souffrent. Pendant toute leur relation Pierre ne sait rien d'elle, à peine dans quel pays elle travaille, mais rien de sa vie privée. Un soir, Pierre retourne dans leur hôtel et la voit en train d'écrire des dizaines de pages de ce qu'elle aimerait faire avec lui. Il commence à lire et au milieu de cette liste il y a « faire un enfant », Pierre ne sait pas comment réagir et préfère demander l'identité de deux personnes mentionnées par ailleurs dans cette liste. Mathilde, déçue, part s'enfermer dans la salle de bain et Pierre va fumer une cigarette dehors. Ce soir-là, quand ils iront dîner ensemble, Pierre se rend compte qu'il l'a perdue. Elle reviendra à Paris quelques semaines plus tard, pour lui annoncer qu'elle est enceinte. Pierre lui demandera qui est le père, elle se lèvera et partira. Il n'essaiera pas de la rattraper. Pierre tombe malade d'une hépatite le soir même et doit rester alité plusieurs mois.

Il ne revoit plus Mathilde pendant des années jusqu'à un jour la croiser dans Paris en compagnie d'un petit garçon. Il la force à accepter un café. Elle le coupe en lui disant que son fils n'a pas cinq ans (date de leur dernière rencontre) et puis part. Il pleure car il ne la

croit pas mais cela ne change rien. Il ne la reverra plus jamais après cela. Son histoire finie, Pierre enjoint Chloé à se battre pour être heureux, qu'elle ait le courage d'être elle-même, puis lui dit bonne nuit et monte dormir.

3.2. *La Délicatesse*

La Délicatesse est un roman de David Foenkinos publié chez Gallimard en 2009. Il raconte l'histoire de Nathalie, jeune fille brillante et pleine de charme, qui rencontre l'amour en la personne de François. Celui-ci la voit marcher dans la rue, l'accoste et lui propose de boire un verre. Ils ont l'impression de se connaître depuis toujours. François est un homme plein d'énergie, passionné et qui travaille dans la finance. Néanmoins, il a comme passion les puzzles. Nathalie, elle, quand elle le rencontre est encore étudiante (elle étudie l'économie) et travaille comme ouvreuse de théâtre à côté. Ils emménagent ensemble et tout se passe sans nuages. Deux ans après leur rencontre, il la demande en mariage (au moyen d'un puzzle) et elle accepte. Bien sûr, leur mariage se déroule très bien, malgré un peu de pluie, puis ils partent en voyage de noces. À leur retour, Nathalie décide de chercher du travail et en trouve très rapidement, car sa photo tape dans l'œil de Charles, patron d'une entreprise suédoise. Sa vie continue de s'écouler très simplement, sans dispute. Dans son travail tout se déroule bien également, même si pendant les cinq années où elle a travaillé pour Charles celui-ci tente de la séduire. Lui s'amuse du jeu de séduction, le fait qu'elle ne réponde jamais à ses avances est vu par lui comme un défi. Nathalie, quant à elle, sait que sa relation privilégiée avec le patron peut exciter des jalousies et c'est pourquoi elle est plus exigeante avec elle-même que les autres.

Le monde de Nathalie bascule un dimanche. Nathalie lit dans le canapé et François est parti courir, comme à son habitude, et se fait percuter par une camionnette de fleuriste (qui livrait des fleurs pour une demande en mariage). Il tombe dans le coma et décède quelques jours plus tard. Après l'enterrement de François, Nathalie veut rester seule, elle déprime, pense à se tuer au même endroit que lui. Sa famille et ses amis la veillent, la surveillent même. Un de ceux qui vient le plus souvent est Charles. Il lui parle travail mais tente de créer une plus grande intimité également entre eux, notamment en commençant à la tutoyer et tente des contacts physiques en posant sa main sur son genou. Toutes tentatives qu'elle repoussera.

Quand Nathalie reprend le travail, elle ne prévient personne et arrive, de fait, à l'improviste. À partir de son retour, Charles commence à être de bonne humeur et

II. CORPUS

Nathalie mesure la chance d'avoir un patron aussi bienveillant. Néanmoins, elle se doute qu'elle lui plait toujours et qu'il n'a pas abandonné ses projets. Après avoir reçu une promotion importante, Nathalie ne peut qu'accepter la proposition de Charles d'aller dîner. Au début tout se passe bien, et même si Nathalie ne se sent pas encore dans l'« instant présent », Charles tente de la faire boire. Le dîner bascule lorsque Charles met sa main sur celle de Nathalie. Évidemment, Nathalie le repousse une nouvelle fois mais Charles s'agace, il veut savoir s'il lui plait ou pas. Nathalie rappelle à Charles qu'il est marié, ce qu'il avait lui-même oublié. Au sortir du restaurant, la gêne est présente, il tente de l'embrasser de manière désinvolte sur la joue mais elle se crispe. Charles comprend qu'il a agi trop rapidement, pas suffisamment *délicatement*. Nathalie part, s'éloigne puis revient vers lui. Charles pense qu'elle vient lui avouer son attirance pour lui, mais c'est tout l'inverse qui se produit. Nathalie lui dit qu'il ne se passera jamais rien entre eux. Tout ce qui tenait Charles vivant s'effondre, et il doit rentrer chez lui retrouver sa femme et sa fille. Néanmoins, en rentrant chez lui, il décide de faire l'amour à sa femme. Après cette soirée les rapports entre Nathalie et Charles deviennent strictement professionnels.

Pour oublier son chagrin, Nathalie se plonge dans le travail et s'achète des chaussures, elle est pleine d'énergie. Après trois ans, tout le monde commence peu à peu à oublier ce qui lui est arrivé, ce qui lui convient parfaitement. Elle se lie avec une jeune collègue, qui est sous ses ordres, Chloé. Un jour, elles vont boire un verre et Chloé l'encourage à accepter le verre que lui offre un inconnu, mais Nathalie n'a pas la force de jouer le jeu de la séduction, de faire semblant d'être dans l'instant présent.

Le lendemain, elle se questionne sur sa sensualité et marche en talons sur la moquette de son bureau, lorsque Markus, un collègue originaire de Suède, frappe à la porte et entre. Elle marche vers lui et l'embrasse avant de le congédier. Markus n'en revient pas, il a toujours considéré Nathalie comme un fantôme inaccessible et est déboussolé mais heureux quand il rentre chez lui. Le lendemain, il souhaite voir Nathalie, et fait des allers-retours devant son bureau pour lui demander une explication mais apprend par Chloé qu'elle n'est pas là. Lorsqu'il revient le surlendemain, il est dans un esprit différent et frappe énergiquement à sa porte, puis rentre. Il lui demande pourquoi elle l'a embrassé mais elle ne sait pas, ayant même oublié ce baiser. En y réfléchissant ensuite, Nathalie pense que c'est son « horloge biologique », que c'est une pulsion. Markus quitte la pièce

II. CORPUS

et Nathalie s'en veut d'avoir agi d'une telle façon, c'est pourquoi elle le rappelle pour s'excuser. En quittant le bureau de Nathalie, Markus verse une larme.

Le chapitre suivant retrace la vie sentimentale de Markus avant Nathalie. En Suède, adolescent, il est sorti brièvement avec la plus jolie fille de son école, Brigitte. Celle-ci, pour calmer les ardeurs qu'elle inspirait, décide de sortir avec le plus insignifiant des garçons : Markus. Celui-ci croit réellement à l'attrance de Brigitte pour lui, c'est pourquoi il fut surpris quand après avoir tenté de lui toucher les seins, elle lui donna une gifle. Après son baccalauréat, il partit pour la France et après trois ans de solitude décida d'aller à un *speed-dating*, où il rencontra Alice. Leur histoire ne dura pas un an, Markus n'étant pas amoureux, il décida de quitter Alice. Quand Nathalie l'embrasse, cela fait deux ans que rien ne s'est passé dans sa vie sentimentale. Le week-end après le rejet de Nathalie, il le passe devant la télévision et se passionne pour la bataille politique entre Martine Aubry et Ségolène Royal pour l'élection du premier secrétaire du Parti Socialiste. C'est dans ce débat qu'il apprend l'importance de la lutte et décide de se battre pour séduire Nathalie. Il décide dès le lundi d'aller la trouver et de l'embrasser sans lui demander son consentement, sur le principe de la réciprocité. Il avance vers elle et l'embrasse virilement puis la quitte. Nathalie décide de partir à sa recherche, elle est troublée par ce qu'il vient de se dérouler, elle n'avait pas ressenti cela depuis trois ans. Il est sur le toit de l'immeuble et elle le rejoint. Markus après une brève discussion arrive à faire accepter un diner avec lui le soir même.

La soirée se déroule bien, Nathalie apprécie de rassurer Markus sur sa timidité, elle apprécie son humour et elle commence à se confier à lui sur son enfance. Leurs rapports sont simples. Markus, lui, découvre en Nathalie une femme fragile. Il paye l'addition, la raccompagne chez elle et l'embrasse sur la joue. Nathalie aime la délicatesse avec laquelle il effectue le tout et lui envoie un message en rentrant chez elle pour le remercier de cette belle soirée.

Le lendemain, quand ils se recroisent, ils ne savent pas comment agir l'un avec l'autre. Markus cherche une idée, une activité à lui proposer mais c'est finalement Nathalie qui lui propose de l'accompagner au théâtre le lendemain. Tout se déroule normalement entre eux, jusqu'à ce que Chloé s'imisce en demandant à Nathalie ce qu'elle comptait faire le soir même (aller au théâtre) et la voie partir en compagnie de Markus, et en ressentant du dégoût. Ils vont au théâtre et, ensuite, Nathalie propose d'aller

II. CORPUS

boire un verre. C'est durant cette fin de soirée que Markus commence à ressentir de la mélancolie. Il se demande pourquoi il déploie tant d'efforts pour plaire à une femme qui ne le désirera jamais. Il décide alors de partir pour éviter de souffrir. Nathalie en veut à Markus, elle trouve qu'il a gâché une soirée parfaite, ne comprenant pas qu'il est parti parce que précisément elle était trop parfaite. Elle est frustrée et commence à se demander réellement ce qu'elle ressent pour Markus.

Markus décide à partir de cette soirée-là d'ignorer Nathalie, et pour cela de ne plus la regarder. Bien sûr, cette attitude le lendemain au travail éveille la curiosité, et notamment celle de Chloé qui se permet de demander à Nathalie s'il se passe quelque chose entre elle et Markus. Nathalie se sent froissée par ce manque de délicatesse. Le lendemain, Chloé fête son anniversaire au bureau et Markus décide de lui faire comme cadeau un énorme bouquet de fleurs blanches. Nathalie se rapproche de Markus, semble jalouse jusqu'à ce que celui-ci lui dise qu'il a également un cadeau pour elle, qu'elle ne pourra ouvrir qu'une fois chez elle. Il s'agit de « Pez », objet dont ils avaient parlé à leur premier rendez-vous et qui rappelait à Nathalie des souvenirs de son enfance. Elle fonce chez ses parents pour le montrer à son père, et pleure dans les bras de celui-ci, ce qu'elle n'avait jamais fait auparavant.

Le lendemain, elle va voir Markus et lui propose un verre pour le remercier de son cadeau. Ils y vont le soir même, chacun de leur côté pour ne pas attirer l'attention. La soirée se déroule si bien, qu'au moment de se séparer, Markus demande à Nathalie s'il peut l'embrasser, et elle accepte. Quand elle retourne au bureau le lendemain matin, Nathalie croise dans Charles dans l'ascenseur. Quand il lui demande de passer la voir dans son bureau plus tard, Nathalie comprend qu'il a une idée derrière la tête. En effet, Charles veut lui demander ce qu'il y a entre elle et Markus. Cette intrusion dans sa vie privée énerve Nathalie et elle quitte le bureau de son patron. Charles, agacé lui aussi, décide de convoquer Markus. Au départ il y a un quiproquo, Markus rentre dans le bureau de Charles, celui-ci ne le reconnaît pas, Markus est vexé d'être traité ainsi et Charles ne comprend pas pourquoi il arrive en retard. En le voyant et en le regardant bien une première fois, Charles est choqué : Markus est « repoussant ». Charles, même dans son bureau, en face de Markus ne lui adresse pas la parole, il décide de le faire mariner. Markus, lui, ne comprend pas ce qu'il fait là, ce qu'il a fait. Finalement, Charles lui demande d'aller dîner avec lui, afin de faire connaissance. Markus ne peut qu'accepter.

II. CORPUS

Pendant ce temps là, dans l'entreprise tout le monde est au courant de la liaison entre Nathalie et Markus, en exagère l'importance. Toute cette attention autour d'elle, Nathalie ne la supporte pas, tandis que Markus ne se rend pas compte qu'il est devenu le centre de l'attention générale. Nathalie fait en sorte de voir Markus sur le toit de l'immeuble pour l'inviter à dîner, mais Markus ne peut pas, il a déjà accepté l'offre de Charles. Nathalie est choquée de ce que Charles a osé faire, mais ne tente pas d'expliquer à Markus les raisons qui ont poussé Charles à l'inviter.

Markus arrive en retard au dîner à cause de problèmes de transports en commun. Néanmoins, Charles ne le sait pas et pense que Markus est une sorte de génie, doté d'un courage extraordinaire pour faire attendre ainsi son patron. Sa conviction est d'autant plus renforcée qu'il boit du vin rouge en attendant Markus. Durant tout le dîner, Markus trouve son patron étrange, incohérent. Charles lui avoue qu'il aime Nathalie, et qu'il aimerait être comme Markus, pour qu'elle l'aime aussi. Après le souper, ils se rendent dans un dancing car Charles ne veut pas quitter Markus. Charles parle de Nathalie, et Markus aussi se met à se confier sur les premières fois où il l'a vue. En retrouvant Nathalie le lendemain midi, il lui raconte toute la soirée, elle n'en est que moins rassurée. Dans un même temps, tout le monde s'intéresse à Markus, et à l'histoire qu'il a avec Nathalie ce qui irrite grandement cette dernière. Il lui conseille de faire comme lui et de « s'en foutre ». Nathalie, toujours remontée, décide d'aller trouver Charles, qui lui se sent honteux du son comportement de la veille. Elle avance vers lui et le gifle. Charles, en colère, lui annonce qu'il a prévu de muter Markus en Suède. Nathalie lui annonce qu'elle est prête à démissionner pour le suivre, puis quitte le bureau et l'entreprise, elle décide de partir pour la campagne, laissant tout le monde en plan. Markus tente de la rejoindre mais elle ne répond pas. Au même moment il est convoqué par le directeur des ressources humaines. Celui-ci lui fait des éloges, avant de lui annoncer sa promotion en Suède. Markus refuse net et fonce chez Charles. D'abord pour refuser la proposition de mutation, ensuite pour démissionner, puis il gifle également Charles avant de quitter la pièce.

Nathalie, arrivée à Lisieux, se souvient de Markus et des moments partagés ensemble et décide de l'informer de sa localisation, il lui annonce qu'il arrivera par le prochain train. Nathalie conduit et un silence s'installe dans la voiture jusqu'à ce que résonne à la radio la chanson de Nathalie et François (*L'Amour en fuite*, d'Alain Souchon). Elle commence parler de lui (son mari qui est mort), et montre là où il est enterré. Ensuite,

Nathalie conduit Markus chez sa grand-mère. Celle-ci est très heureuse de revoir sa petite-fille et Markus lui plaît, elle est heureuse de voir que sa petite-fille va enfin mieux de puis la mort de François. Elle leur prépare de la soupe et les laisse monter à l'étage. Nathalie entraîne Markus dans une chambre, et ils passent la nuit ensemble. Le matin, Nathalie se réveille tôt et propose un cache-cache à Markus dans le jardin de sa grand-mère. Il est heureux de se cacher au centre de ses *souvenirs*.

3.3. *En attendant Bojangles*

En attendant Bojangles est le premier roman d'Olivier Bourdeaut. Il est paru en 2015 aux Éditions Finitude et raconte l'histoire d'un couple et de leur enfant (le narrateur du récit).

Le père du narrateur, Georges, est « ouvrier de garages », il gère les garages effectuant les contrôles techniques. Cela lui a été permis via l'entremise de son meilleur ami, l'Ordure, un sénateur, et il gagne très bien sa vie, en est très heureux même si pour cela il doit beaucoup travailler, et donc voir peu sa famille. Les parents du narrateur passent leur dimanche après-midi à boire des cocktails et à écouter du jazz. Le père fait de la « gym-tonic » : il soulève de temps en temps un haltère de la main qui ne tient pas son gin tonic. Une des particularités du couple est que chaque matin Georges choisit un nouveau prénom pour sa femme, sauf le lendemain de la Saint-Valentin, le jour de la Sainte-Georgette, où la mère se nomme Georgette. Après avoir démissionné (revendu ses garages) le père se met à écrire un roman qui est refusé partout car « sans queue ni tête ».

La mère du narrateur est quelqu'un d'original, et vouvoie tout le monde, son fils et également son oiseau de compagnie, une demoiselle de Numidie surnommée « Mademoiselle Superfétatoire » par le narrateur. Elle demande également à son fils de lui raconter une journée imaginaire, à son retour de l'école car la réalité est trop banale et triste. Les parents du narrateur dansent beaucoup, avec leurs nombreux amis chaque soir en buvant des cocktails. Une chanson passe en boucle sur leur vieux tourne disque « Mister Bojangles » de Nina Simone. L'appartement dans lequel ils vivent est très grand afin de recevoir le plus de personnes possible et ils font appel à un traiteur pour pouvoir nourrir tout le monde. Sa mère n'a pas de notion du temps, aussi les fêtes peuvent-elles commencer très tôt comme très tard, c'est toujours une surprise. Trois fois par semaine, ils reçoivent l'Ordure, leur ami sénateur, qui boit beaucoup de vodka et tente de séduire toutes les amies de la mère. Avec l'argent gagné dans la vente des garages, le père du

II. CORPUS

narrateur a acheté un château en Espagne, au bord d'un lac et au pied d'une montagne, qu'ils appellent le Paradis. Heureusement pour eux, ils sont seuls et isolés, car ils ne comprennent pas comment certaines personnes peuvent décider d'aller en vacances sur la côte espagnole, où les plages sont bondées. En vacances, les parents boivent de la sangria en se prélassant sur leur terrasse.

Il y a ensuite un chapitre, où le narrateur est le père, Georges. Celui-ci raconte sa rencontre avec sa future femme. Il était invité dans un palace à la côte d'Azur pour fêter l'ouverture de son dixième garage par son banquier. George pour passer le temps s'invente des biographies fantaisistes (comme une filiation avec Dracula) qu'il tente de faire avaler à ses auditeurs naïfs. Au moment de partir, il remarque une belle femme dansant de manière tellement affriolante au bord de la piscine qu'il pense au départ qu'elle a été engagée pour. Il se décide à l'aborder et lui demande son prénom, elle lui dit qu'il peut lui donner le prénom qu'il veut. Une conversation commence où ils sont tous deux dans la surenchère de mensonges et d'élucubrations. Ils passent tout l'après-midi ensemble et lui tombe sous son charme.

Le narrateur, enfant, raconte ensuite sa brève scolarité. Évidemment, ses camarades et sa maitresse ne croient pas à la vie qu'il mène chez lui, et est donc obligé de mentir, de prétendre que ses parents sont normaux. La maitresse lui demande d'abandonner son écriture « miroir » et l'empêche de partir quand il le souhaite au Paradis. Comme le narrateur voit que la maitresse ne l'apprécie pas, il décide de lui rendre service en dénonçant ses camarades qui font du chahut. La maitresse tente de lui faire comprendre que la délation c'est mal, lui ne le comprend pas mais accepte d'arrêter de « rendre service ». Sa mère elle le félicite de cette « belle passion ». Le narrateur est très en retard sur le programme scolaire, déjà à cause de son écriture, puis parce qu'il ne va jamais à l'école la matinée (à cause des soirées organisées par ses parents). Aussi après une dispute entre la mère sur l'intérêt ou non d'apprendre à lire l'heure sur une horloge, l'enfant est-il retiré de l'école. Les parents, dès lors, s'occupent de son éducation.

Lors des vacances au Paradis, l'Ordure les rejoint et passe sa journée à dormir au soleil, et à boire de la vodka. Ils vont parfois marcher ensemble et organisent des grandes fêtes avec des feux d'artifices.

Nouveau chapitre dont le narrateur est Georges. Peu après son mariage sa femme lui fait le reproche de trop travailler et de la laisser seule, de la laisser s'ennuyer. Georges

II. CORPUS

fait mine de croire que si sa femme ignore la réalité, c'est volontairement et non dû à sa maladie mentale. Après leur fuite du palace, ils ont roulé à folle allure puis se sont mariés sans témoins et sans prêtre dans une chapelle se trouvant sur leur route. Elle a rempli la vie de Georges de fantaisies et d'extravagances. S'ils achètent un château en Espagne, par exemple, c'est pour tenir un pari. Quelqu'un lui ayant affirmé qu'il s'agissait d'une expression signifiant chimère, elle lui avait donné rendez-vous un an plus tard dans son château espagnol. Georges sait que dès le moment où il lui donnera un enfant, il lui faudra se consacrer uniquement à sa famille et quitter son travail.

Néanmoins, la fête commence à toucher à son terme, la mère du narrateur commence à changer, ses humeurs commencent à fluctuer. Celui qui déclenché tout cela est un inspecteur des impôts. En effet, les parents du narrateur n'ouvrent pas leur courrier et de ce fait n'ont jamais payé d'impôts, ils ont donc d'importants arriérés à régler. La mère s'énerve sur l'inspecteur et le chasse de chez elle à coup de parapluie. Ils décident de vendre leur appartement et le père envisage de recommencer à travailler. Heureusement grâce à l'intervention de l'Ordure, ils gagnent du temps et en profitent pour planifier leur déménagement. Malheureusement l'état de la mère se dégrade, elle devient de plus en plus instable. Un jour, Georges et son fils partent acheter des fleurs et à leur retour la mère a mis le feu à l'appartement, à toutes les lettres des impôts. À partir de là, la mère est internée en hôpital psychiatrique. Le narrateur et son père lui rendent visite, et l'enfant passe son temps à déambuler dans les couloirs et à se lier d'amitié avec les autres patients. La mère décide pour passer son temps, d'organiser des fêtes et de régner en reine sur l'hôpital.

Dans le même temps, le narrateur et son père organisent leur déménagement, font leurs cartons et repeignent leur salon. Leur nouvel appartement est bien plus petit, ils ne peuvent plus y organiser de fêtes, ils doivent se débarrasser de certains meubles. Ce nouveau logement est « triste ». A ce moment, la mère du narrateur décide de reprendre les choses en main et de planifier son évasion de l'asile. Georges et leur fils doivent venir l'enlever la nuit et faire croire à un kidnapping. Pour se donner du courage, Georges et le narrateur boivent du gin tonic et fument une cigarette avant d'y aller. Tout se déroule comme prévu et ils installent la mère dans un hôtel sous un faux nom quelques jours avant de planifier leur fuite vers l'Espagne et leur château. Ils décident de faire le trajet en voiture de luxe, de faire croire que la mère est une star américaine accompagnée de son

II. CORPUS

filis et de son chauffeur. Ils passent une nuit dans un palace, mangent du homard et boivent du champagne. Le trajet du lendemain se poursuit dans des odeurs de vomi et de gueule de bois.

Un nouveau chapitre est écrit par Georges, il y retrace la folie de la mère. Après la naissance de leur fils, elle a pris sur elle de l'éduquer et a semblé plus normale, plus saine d'esprit. Néanmoins, plus l'enfant grandissait plus elle en faisait une « expérimentation ». L'enfant vouvoie tout le monde et voue une admiration sans bornes à sa mère. Entre eux ils jouent, se lancent des défis, se taquent. Son fils prend part à l'organisation de toutes les fêtes, et sert de comparse à l'Ordure pour l'aider à séduire des jeunes femmes alcoolisées (il est « chasseur de “galinette pompette” »). Durant toutes ces fêtes l'enfant rencontre des personnages importants, discute avec eux de sujets sérieux. L'enfant ne se rend pas compte que sa mère perd pied, il pense qu'il s'agit d'un jeu et le père l'encourage à le croire. Néanmoins, après l'incendie, il doit admettre devant son fils que sa mère ne va pas bien. Georges décide d'organiser l'évasion de sa femme, mais lui laisse reprendre le stratagème à son compte, pour épater son fils.

Leur vie en Espagne se déroule comme des vacances éternelles. Cependant, ils ne reçoivent plus personne à part l'Ordure. La mère chaque matin va se baigner dans le lac, puis ils prennent ensemble un petit-déjeuner avant d'aller au marché, où ils se sont liés d'amitié avec tous les producteurs locaux. Tout va bien jusqu'à ce que la folie de la mère ne réapparaisse. Après plusieurs crises violentes, ils décident que la mère ne peut plus boire autant de cocktails, elle n'aurait droit qu'à un verre de vin à chaque repas. En plus, il avait été décidé que à chaque crise il faudrait l'enfermer dans le grenier, le temps que cela passe. Quand elle n'avait pas de crises la mère se montrait d'autant plus affectueuse.

À la San-Jose, les habitants du village à côté de leur château organisent une grande fête populaire et ils y vont., habillés en costumes traditionnels. Les parents boivent de la sangria avec les habitants du village puis se mettent à danser, épater tout le monde par leur talent et leur énergie. Le soir en allant mettre son fils au lit, la mère lui promet que cette situation va prendre fin, qu'elle a trouvé une solution.

Le lendemain en se levant, le narrateur voit sa mère faire comme à son habitude la planche dans le lac, mais le père remarque la boîte de somnifère sur la table et se précipite vers le lac. Mais c'est trop tard, la mère est déjà morte. Ils restent longtemps tous les trois au bord du lac, le père tenant la mère dans ses bras, avant de remonter vers la terrasse et

d'appeler un médecin. Le père dit à son fils qu'il s'agit d'un accident, mais le narrateur ne le croit pas. On vient chercher le corps le lendemain, et l'Ordure arrive dès qu'il apprend la nouvelle. Ils passent la journée à boire et à se raconter des souvenirs heureux. Une semaine passe avant l'enterrement et le narrateur reste avec l'Ordure pendant que son père boit et reste enfermé dans son bureau, mais le narrateur lui trouve un air joyeux. Le lendemain de l'enterrement, l'Ordure apprend au narrateur que son père est parti rejoindre sa mère. Le narrateur comprend alors mieux l'air joyeux et concentré que son père arborait, mais il ne lui en veut pas. Il découvre dans son bureau le roman que son père écrivait. Le narrateur décide de le faire éditer sous le titre de « En attendant Bojangles », et il devient un *best-seller*.

4. État de l'art

Comme cela fut déjà évoqué (cf. *supra* 1), les études littéraires ont souvent fait le choix, depuis Sainte-Beuve, d'étudier soit la littérature légitime, soit la littérature de grande production. Même les études sur la littérature de « masse » se sont souvent concentrées sur des études architextuelles, en étudiant les genres, ou en se concentrant uniquement sur la paralittérature (le roman policier, par exemple). Néanmoins quelques travaux ont vu le jour sur les *best-sellers* ces dernières années, comme la thèse de Séverine Mathieu¹ ou des recherches menées au Canada². Néanmoins, les deux réalisations principales dans la recherche contemporaine en France sont un numéro de *Fixxion* consacré aux *best-sellers* en 2017, dirigé par Michel Murat, Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona³, ainsi que le colloque de Cerisy de 2021⁴, également consacré aux *best-sellers*. Les auteurs qui ont participé à ces ouvrages collectifs sont par ailleurs les mêmes :

-
1. MATHIEU, Séverine, *Édition et best-sellers : tentative d'explication du fonctionnement du champ éditorial romanesque français contemporain*, Université libre de Bruxelles, Faculté des sciences sociales, politiques et économiques, Bruxelles, 1995.
 2. LEMIEUX, Jacques, GEISEN, Dirk (1994), « Lecteurs de best-sellers au Québec : comment dit-on lire ? », dans SAINT-JACQUES, Denis (dir.), *L'acte de lecture*, Nuit blanche éditeur, Québec, 1994, p. 159–174.
 3. MURAT, Michel, THÉRENTY, Marie-Ève, WRONA, Adeline, « Le Best-seller. Présentation. », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 1–5.
 4. BESSARD-BANQUY, Olivier, DUCAS, Sylvie, GEFEN, Alexandre (dir.), *Best Sellers : L'industrie du succès*, Armand Colin, Malakoff, 2021.

II. CORPUS

Sylvie Ducas, spécialiste des prix littéraires¹ ; Olivier Bessard-Banquy, qui est l’auteur de *L’industrie des lettres*² ; Michel Murat ; Jérôme Meizoz, qui s’était également intéressé à la question des *best-sellers* dans son livre *Faire l’auteur en régime néo-libéral*³ ; Alexandre Gefen, qui s’est occupé de théoriser la littérature du « care⁴ » ; Matthieu Letourneux ; Marie-Ève Thérenty ; Adeline Wrona. Ces deux dernières ont d’ailleurs dirigé en 2020 un ouvrage collectif (*L’écrivain comme marque*⁵) dans lequel contribuent, justement, Sylvie Ducas, Matthieu Letourneux et Jérôme Meizoz. L’étude des *best-sellers* est donc occupée par un groupe de chercheurs restreint et qui reste dans une perspective très descriptive en tentant d’analyser les *best-sellers* en fonction des « critères de la haute culture⁶ » et qui étudie les rapports entre économie et littérature, les questions de *marketing*, afin de répondre à la question « qu’est ce qui fait qu’un livre devient un *best-seller* ? ». Toujours dans cette même perspective descriptiviste, on peut citer les travaux de Raphaël Baroni, sur la tension narrative, ainsi que ceux de Jean-Marie Schaeffer⁷ et leur attention à l’*immersivité* des fictions.

Cependant, ces auteurs oublient une frange de la littérature, la littérature moyenne en l’occurrence, que pourtant Pierre Bourdieu avait déjà évoquée⁸ dans un article. Il y mettait en garde les potentiels chercheurs voulant analyser l’art moyen. En effet, ce dernier se caractérisait par le même intérêt porté à la technique que l’art pour l’art et, de ce fait, l’analyse de cet art au moyen des outils de la « haute culture » ne permettait d’y retrouver que les mêmes caractéristiques formelles. Il était ainsi tentant de légitimer cette culture moyenne⁹, en l’amalgamant à la culture du champ de production restreint (ou plus simplement, ou *simplistement*, de les confondre). Diana Holmes¹⁰, en Grande-Bretagne, s’est, elle aussi, intéressée à la culture moyenne (en la définissant de manière beaucoup

-
1. Elle a effectué sa thèse (*La littérature à quel(s) prix ?*) sur la question et participe à la revue *Fixxion* (« Prix littéraires, du meilleur livre aux meilleures ventes : mutations prescriptives d’une usine à best-sellers », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 55–66).
 2. BESSARD-BANQUY, Olivier, *L’Industrie des Lettres. Études sur l’édition littéraire contemporaine*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, coll. « Agora », 2009.
 3. MEIZOZ, Jérôme, *Faire l’auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Slatkine Érudition, Genève, 2020.
 4. GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Éditions Corti, Paris, coll. « les essais », 2017.
 5. THÉRENTY, Marie-Ève, WRONA, Adeline (dir.), *L’écrivain comme marque*, *op. cit.*
 6. MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 1.
 7. SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
 8. BOURDIEU, *op. cit.*
 9. *Ibid.*, p. 86.
 10. HOLMES, *op. cit.*

II. CORPUS

plus précise, et par un concept à bien des égards fécond, celui de « *middlebrow* ») mais une fois encore d'une manière très descriptive.

Ce travail ne visera pas à s'interroger sur ce qui fait des œuvres de ce corpus des *best-sellers*, mais plutôt de se demander ce qu'est la littérature moyenne, à qui elle s'adresse et surtout ce qu'elle « contient ». Pour ce faire, seront utilisés des outils issus des sciences sociales, ainsi que de la sociologie de la littérature, notamment des travaux menés dans le cadre des études de genre¹.

1. LUCCA, Siân, *Promenade vers l'infini. Lire le genre et genrer Aragon (1917–1930)*, Thèse de doctorat en langue, lettres et traductologie, Université de Liège, 2022.

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

C'est dans les bibliothèques de prêt que l'on comprend ce qu'aiment réellement les gens – comparé à ce qu'ils prétendent aimer. (GEORGES ORWELL, « Souvenirs de libraires »).

Le corpus sélectionné est un corpus de *best-sellers*. Ces derniers peuvent être définis de deux manières : soit d'une manière chiffrée soit d'une manière thématique. On considère généralement qu'un livre est un *best-seller* lorsqu'il dépasse un certain seuil d'exemplaires vendus, celui-ci étant généralement fixé entre 10000 et 100000 exemplaires. Néanmoins, il est très difficile d'avoir accès aux chiffres de ventes, surtout lorsqu'il s'agit de livres ayant été publiés depuis plus de dix ans, comme le sont *Je l'aimais* et *La Délicatesse*. Il faut donc se fier uniquement aux déclarations publiques des auteurs : plus de 1 200 000 exemplaires pour *Je l'aimais*¹, plus de 1 500 000 pour *La Délicatesse*² et probablement plus de 800 000 pour *En attendant Bojangles*³. En-dehors des chiffres de vente, les *best-sellers* sont plus complexes à définir : « [ils] se trouvent précisément entre les deux [Proust et la collection Harlequin], dans cet espace difficile à penser de la culture moyenne⁴ ». Il est néanmoins possible de les définir thématiquement par rapport au point de vue du lecteur, en se demandant « ce que les

-
1. PERAS, Delphine, « Anna Gavalda – la discrète », *L'Express*, 1 avril 2004.
 2. BISSON, Julien, « David Foerkinos : “Un succès littéraire a toujours des conséquences un peu ridicules” », *L'Express*, 1^{er} avril 2016
 3. BELLEFROID, Thierry, « Sous couverture », *RTBF*, 20 mars 2021.
 4. MURAT, Michel, THÉRENTY, Marie-Ève, WRONA, Adeline, « Le Best-seller. Présentation. », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 1.

gens y trouvent¹ ». Néanmoins, la réception est souvent réduite à « un public cible présumé consommer passivement une production calibrée, dans une économie du succès qui se ferait à la fois *pour* et *sans* lui² ». Or, c'est le lecteur qui fait le *best-seller*, il est donc un acteur massif et participatif³. Sylvie Ducas, pourtant, définit le *best-seller* comme « le livre le plus lu, celui qui plait le plus, autrement dit un livre consensuel qu'on dévore aussi pour le type de fiction narrative qui le fonde et qui captive⁴ ». Se retrouvent dans cette définition des éléments, notamment le terme « consensuel », rappelant Vercier et Viart et leur « littérature concertante ».

Michel Murat, lui, propose d'isoler trois « formules » contenues dans les *best-sellers* : « la résilience, le développement personnel, la projection empathique⁵ ». Ces trois caractéristiques du *best-seller* le font se rapprocher à la fois de la littérature dite « *feel-good* » et de son pendant légitime, la littérature du « care », définie par Alexandre Gefen⁶ dans son essai *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, comme une littérature « remédiatrice⁷ ». Ces deux genres se situeraient sur une même échelle littéraire mais à deux pôles opposés, l'un est légitime contrairement à l'autre, pourtant ils traitent tous deux de sujets similaires, contemporains et se basent sur un même présupposé : la littérature serait une « machine à aller mieux⁸ ».

1. Émergence d'une conception thérapeutique de la littérature

Alexandre Gefen part du postulat suivant : la notion de littérature en France subit actuellement un bouleversement, il y aurait un « tournant esthétique-éthique⁹ » de cette littérature française contemporaine.

[Les formes littéraires contemporaines] se laissent difficilement décrire par des critères génériques et formels conventionnels, parce

1. *Ibid.*, p. 4.

2. DUCAS, « *Best-sellers* d'hier et d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 226.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 227.

5. MURAT, *op. cit.*

6. GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Éditions Corti, Paris, coll. « les essais », 2017.

7. *Ibid.*, p. 15.

8. « Auteurs, lecteurs, éditeurs et critiques convergent pour faire de la littérature une machine à aller mieux » (*Ibid.*, p. 255).

9. *Ibid.*, p. 12.

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

qu'elles sont devenues des dispositifs, en renonçant au dogme de l'intransitivité et de l'incommunicabilité, en nous invitant à penser moins en termes de sens et d'herméneutique que d'effets et de thérapeutiques¹.

Alexandre Gefen émet donc l'hypothèse d'une perte d'autonomie de la littérature, qu'il nomme la « fin de l'intransitivité littéraire² », faisant par-là référence à Roland Barthes et à sa distinction entre l'*écrivain*, qui est transitif, écrit « sur quelque chose », et l'*écrivain* intransitif (qui simplement écrit). Gefen reprend d'ailleurs les concepts de Barthes en s'y opposant et en les transformant lorsqu'il définit les écrivains comme ceux qui essaient de dire le « pourquoi du monde » et s'absorbent dans « un comment écrire³ » tandis que les écrivains seraient des « hommes “transitifs” qui posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner)⁴ ». Gefen rajoute donc aux définitions de Barthes une éthique, une « morale », et par là réhabilite l'écrivain qui aurait des missions sociétales et *amélioratives*. Il conclut son essai en avançant son idée-force : « La littérature d'avant la littérature cherchait à représenter le bien, la littérature d'après la littérature cherche à faire le bien⁵. »

Cette notion d'effet positif qu'aurait la littérature, et qui serait une de ses principales vertus, se retrouve également dans la définition de la littérature *feel-good* de Michel Murat :

Les *feel-good books*, qui forment un genre particulier au sein de la littérature de grande consommation, définissent un programme d'ensemble, la fonction socialement assignée à l'objet livre⁶.

Ce que le lecteur recherche dans ces livres, c'est leur « “plus-produit”, c'est une amélioration de soi⁷ ». C'est donc la promesse de ces livres, et c'est de la tenue de cette promesse qu'ils tirent leur légitimation⁸, mais tout en mettant l'accent sur le « plaisir de lecture » :

1. *Ibid.*, p. 107.

2. *Ibid.*, p. 15.

3. *Ibid.*, p. 19.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 270.

6. MURAT, Michel, « Les livres qui font du bien », BESSARD-BANQUY, Olivier, DUCAS, Sylvie, GEFEN, Alexandre (dir.), *Best Sellers. L'industrie du succès*, Armand Colin, Malakoff, 2021, p. 249.

7. MURAT, *op. cit.*, p. 249–250.

8. *Ibid.*, p. 250.

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

Les discours des acteurs du livre, le fait littéraire, résident moins dans une essentialisation de la littérature que dans le plaisir que les littératures procurent, au pluriel, et qu'elles permettent de partager¹.

Ce plaisir, s'inscrit dans le champ littéraire de grande consommation, assumant pleinement son rôle de divertissement². Dès lors, pour retrouver une forme de légitimité, pour justifier cette appartenance à la littérature de grande production, le roman *feel-good* s'adjoit des valeurs, pour se présenter comme un « divertissement de qualité » à visées humanistes :

Une fois posé comme un interprétant de la vie humaine, le roman mérite d'être vendu en grande quantités, sans être soupçonné d'obéir aux seuls intérêts du commerce. La littérature comme réparation du monde, comme lieu du « care » et de l'attention à l'autre, n'est-ce pas là un des clichés indiscutés de notre époque³ ?

Le « care » serait-il ainsi seulement, comme le soupçonne et le sous-entend Meizoz, une manière de légitimer une littérature de grande production ?

1.1. Valeurs et bienfaits

Comme évoqué ci-dessus, le but de ces romans est de se sentir mieux. Le livre *feel-good* se présente comme un remède, et la littérature « care » également. On peut cependant émettre certaines réserves à l'égard de ce programme et de ses soi-disant vertus :

Les gens lisent ces ouvrages au lieu de se parler. Et, plutôt que de se confronter à eux-mêmes, ils préfèrent s'identifier aux héros qui, eux, trouvent la force de devenir meilleurs. En fait, ils rêvent d'être heureux sans tenter de l'être réellement. Or, si les livres possèdent une dimension thérapeutique, ce n'est pas parce qu'ils nous aident à nous évader, mais parce qu'ils nous ouvrent les yeux sur nous-mêmes. Et le but de toute

-
1. DESEILLIGNY, Oriane, « Glissements dans l'édition de fiction : confusion des genres ou altération de la littérature ? », *Communication & langages*, vol. 207, n° 1, 2021, p. 54.
 2. *Ibid.*
 3. MEIZOZ, Jérôme, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, op. cit., p. 69.

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

thérapie n'est pas le bonheur, mais l'autonomie, ce qui n'est pas la même chose¹.

Cette critique se trouve cependant prise en compte chez Gefen, qui parle quant à lui de « programme d'accompagnement » visant une « autonomisation de l'individu² ». La littérature du « care » serait donc plus proche d'une véritable thérapie, plus sérieuse en tout cas.

1.1.1. *L'empathie*

Cette première valeur est au centre du projet du « care » qui est de « ressaisir l'altérité³ » :

La doxa de notre époque avance que la littérature permet non seulement de comprendre ses propres émotions, de pouvoir les nommer, mais aussi de décoder la sensibilité des autres par la lecture et à ce titre de se rapprocher d'eux⁴.

Dans les romans *feel-good*, cela est rendu possible par une identification très forte entre les lecteurs et les personnages⁵, grâce à un univers de référence proche du nôtre (quoique nettement « monté en gamme » en général, ce qui permet soit dit en passant une identification dès lors dédoublée : à une situation « ordinaire » et à une « situation rêvée »), à savoir celui du roman réaliste, et peuplé d'êtres qui ne sont pas des êtres d'exceptions (puisque « leur histoire pourrait être la nôtre⁶ »). Du côté du « care », on décrédibilise⁷ cette fonction pathémique de la littérature en arguant qu'il y aurait une « éthique du *care* », permettant de se différencier de la littérature « larmoyante⁸ » (ou outrancièrement sentimentale et idéaliste). Cette éthique comporte plusieurs traits.

Le premier est l'intérêt pour de nouveaux sujets et plus particulièrement des sujets étant dans l'incapacité de communiquer. Il ne s'agit donc plus seulement de s'intéresser

-
1. PELLÉ-DOUËL, Christilla, « Romans “feel-good” : la recette du bonheur ? », *Psychologies*, 2 juin 2016.
 2. GEFEN, *op. cit.*, p. 16.
 3. *Ibid.*, 21.
 4. *Ibid.*, p. 150.
 5. BRUNO, Pierre, SMADJA, Isabelle, *Harry Potter, ange ou démon ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, p. 47.
 6. MURAT, *op. cit.*, p. 249.
 7. « Le rapprochement des innombrables textes contemporains qui fabriquent de l'empathie » (GEFEN, *op. cit.*, p. 157).
 8. *Ibid.*

à des sujets invisibilisés, comme pouvait le faire la littérature prolétarienne, mais il y sera question à la fois de *vivants* et de *morts*. Les vivants pourront être des migrants comme des personnes en situation de handicap ou des malades mentaux (atteints de folie, d'autisme ou d'Alzheimer¹). Les écrivains seront alors des « passeurs de paroles » : soit des médecins, soit des travailleurs sociaux ou humanitaires. Les morts, quant à eux, sont généralement apparentés au narrateur (un parent en effet, un enfant, une épouse ou un compagnon, un ami, ...). Cette littérature du deuil s'interroge sur la puissance de l'écriture² mais aussi sur ses limites, sur sa vacuité. Son but est de faire « survivre » l'être dans l'écriture tout en permettant le travail du deuil³. Ce travail de deuil est en effet une des caractéristiques de cette écriture. Là où auparavant la littérature du deuil pouvait servir de consolation, elle est aujourd'hui vue comme le « foyer d'une expérience qui s'interroge non tant sur la mort en tant que question métaphysique que sur le travail du deuil lui-même⁴ ». La littérature servirait ainsi de catharsis à la fois à l'auteur et au lecteur.

Deuxième point central, et c'est principalement en cela que le « care » se différencie du *feel-good*, le déplacement de l'intensité émotionnelle, dont le but principal n'est plus celui de représenter la souffrance, de susciter du pathos, mais bien de représenter la relation qui relie le narrateur et son sujet⁵. Cette prise de recul sur son sujet est possible au moyen de la forme d'un art pauvre et « antiromanesque⁶ » consistant en la « déflation du roman en récit⁷ ». Le tout est également associé à un discours moral abstrait et sans idéologie mais constituant une « micropolitique du sensible⁸ ». Il s'agit donc toujours d'écrire *pour* quelqu'un, la transitivity littéraire et le destinataire reviennent ici en littérature non par une volonté d'agir sur les vivants, de parler aux vivants, mais de dialoguer avec les morts⁹.

Pour Alexandre Gefen, la littérature ne doit pas rechercher un effet positif pour le lecteur, l'aider à « aller mieux », ni lui « faire du bien », elle reste intransitive et en cela

1. *Ibid.*, p. 111–122.

2. *Ibid.*, p. 133.

3. *Ibid.*, p. 139–140.

4. *Ibid.*, p. 132.

5. *Ibid.*, p. 157.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 158.

9. *Ibid.*, p. 242.

elle se détache du roman *feel-good*. La littérature montre, dialogue avec le sujet, provoque l'empathie mais pas le pathos.

1.1.2. *Le développement personnel*

Le développement personnel¹ est défini comme

un mouvement de fond, une attitude partagée par un nombre croissant de personnes, qui consiste à utiliser tous les supports et toutes les situations possibles pour chercher continuellement à s'améliorer².

Il connaît un développement croissant (en 2017 son marché représente, en France, plus de 53 millions d'euros³) et tire sa légitimité de la même promesse que les livres *feel-good* : aller mieux.

Historiquement, Julia de Funès isole quatre moments dans l'histoire du « moi », de la subjectivité, du rapport à l'individualité. Le premier est celui de l'Antiquité, où l'individu devait trouver sa place, son *topos*, au sein de l'univers⁴. Le deuxième est celui de la religion (monothéiste) dans lequel il faut agir en fonction de commandements divins. Il s'agit toujours d'un temps de l'hétéronomie mais l'homme commence à être au centre de la pensée⁵. Troisième moment, la Renaissance et les valeurs humanistes (raison, égalité, progrès) mettant tout à fait l'homme au centre⁶. Le dernier moment est celui du triomphe de l'individu, du rejet de toute transcendance, celui où « une vie réussie devient une vie personnelle et authentique⁷ ». Ce dernier moment connaît ses premiers instants aux États-Unis, au moment de la colonisation de l'Amérique par les WASP⁸, qui ont pour valeurs principales le travail et la volonté (apparition du concept de « self-made man »⁹), valeurs ayant initialement pour source la religion :

1. Souvent abrégé DP.

2. MARQUIS, Nicolas, « Les impasses du développement personnel », *Revue du Crieur*, vol. 7, n° 1, p. 40.

3. FUNÈS, Julia de, *Développement personnel, le succès d'une imposture*, Éditions de l'Observatoire, Paris, 2019, p. 52.

4. FUNÈS, *op. cit.*, p. 18.

5. *Ibid.*, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 20.

7. *Ibid.*, p. 24.

8. Abréviation de *White Anglo-Saxon Protestant*.

9. Cette vision du monde culminerait dans le « libertarianisme individualiste américain », dont une des figures les plus représentatives est Ayn Rand, dont on traduit et publie encore les œuvres aujourd'hui (*La Grève*, Belles lettres 2017 ; *La Source vive*, Plon 2018 ; *Une philosophie pour vivre sur la terre*, Belles Lettres 2020 ; *Nous, les vivants*, Belles Lettres 2023).

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

La promesse de l'entrée au paradis se détecte désormais dans les signes d'une vie active, laborieuse, tout entière tournée vers l'exploitation et la création de richesses à la gloire du Très-Haut (Dieu aime les « useful men », pour utiliser l'expression du révérend Cotton Mather, mort en 1728)¹.

Ils inscriront ainsi dans la déclaration d'indépendance des États-Unis le droit à la liberté, à la vie et à la *recherche* du bonheur². Tout cela nourrit la mythologie du rêve américain et des *success-stories*³ : dans une société véritablement démocratique où tous les gens naissent égaux, tout le monde peut réussir en s'en donnant les moyens (le travail étant le fondement de la liberté).

C'est donc le triomphe de l'individualisme qu'il faut entendre au sens sociologique comme

un contexte moral qui, d'une part, donne à chaque individu une valeur égale et plus importante que celle accordée au groupe et, d'autre part, investit comme jamais auparavant l'intériorité de chaque individu⁴.

Le développement personnel propose donc des solutions individuelles, responsabilise l'individu en valorisant « les choix, la volonté, le projet personnel et la résistance à toute norme imposée de l'extérieur⁵ » et donc, « plutôt que de chercher à agir sur les facteurs extérieurs qui rendent la vie compliquée, chacun peut internaliser la responsabilité du changement⁶ ».

Les essais de développement personnel prennent souvent la forme de témoignages, et tirent leur légitimité des « épreuves de la vie » que leurs auteurs ont traversées avec succès⁷. La littérature « care » a elle aussi, comme nous l'avons souligné précédemment, une forme fragmentée : celle de l'autofiction généralement, qui pourrait être confondue, avec celle du témoignage. Néanmoins, la littérature « care » ne montre pas un parcours, une « *success-story* », mais un travail, une réflexion et ne pose pas de solution. La

1. MARQUIS, *op.cit.*, p. 47.

2. RIBOT, Jean-Christophe, ALET, Claire, « Le Business du bonheur [documentaire] », *Arte*, 30 août 2022.

3. MARQUIS, *op.cit.*, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 46.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 50.

7. RIBOT, *op. cit.*

littérature *feel-good* quant à elle est de la fiction « pure » et peut donc mettre en scène le parcours d'un individu à la recherche du bonheur, suivant les conseils du développement personnel. C'est notamment le cas dans la catégorie des « romans de développement personnel » qui contient les *best-sellers* comme *Ta deuxième vie commence quand tu comprends que tu n'en as qu'une* de Raphaëlle Giordano et les romans de Maud Ankaoua, notamment *Kilomètre zéro. Le chemin du bonheur*, tous les deux publiés chez Eyrolles dans la collection « romans de développement personnel ». Ce type de romans est probablement le plus « caricatural » et représente d'ailleurs, avec ses couleurs chatoyantes et ses titres souvent « humoristiques¹ », une forme d'archétype du roman *feel-good*. Néanmoins, l'influence du développement personnel est éminemment variable et n'est pas toujours entièrement assumée, comme en témoigne la volonté, parfois, d'un changement d'appellation. D'un côté des romans qui assumeraient pleinement un côté léger, et qui deviennent de la « pop'littérature² » et de l'autre des romans abordant des thèmes plus sérieux (deuil, rupture, reconstruction, transmissions intergénérationnelles, etc.) qui eux recherchent une forme de légitimité, veulent se distinguer des premiers, et qui se renomment soit en livres « consolateurs³ » soit en « résilience⁴ ».

1.1.3. La résilience

La *résilience*, justement, est un terme issu du latin (*resilire*⁵) qui, en français, a d'abord donné le mot *résiliation*, mais qui évoluera en anglais vers *resiliency* en retenant l'idée de rebond après un choc⁶, et signifiant par extension la capacité « de se reconstruire après un choc⁷ ». C'est de ce terme anglais qu'a été tiré la *résilience*. Initialement étudié dans le cadre de la recherche en psychologie et en psychiatrie afin d'essayer de comprendre les mécanismes permettant à des personnes ayant subi des

-
1. Par exemple : *Si la vie te donne des citrons fais-en une tarte meringuée*, de Charlotte Léman.
 2. « Pop pour l'aspect populaire, accessible au plus grand nombre, mais aussi pour le côté pétillant, résolument optimiste de ces livres » (CHARONNAT, Cécile, « Romans qui font du bien : ne dites plus "feel-good", dites "pop littérature" », *Livres Hebdo*, 17 juin 2020).
 3. Faisant par-là référence au roman d'Anna Gavalda *La Consolante* (COMBET, Claude, « Phénomène : consolateur », *Livres Hebdo*, 17 octobre 2013).
 4. LIGER, Baptiste, « La littérature de résilience », *Lire Magazine Littéraire*, février 2023, p. 43–50.
 5. Formé à partir de *salire*, signifiant *sauter* et du préfixe *re-*, impliquant un mouvement vers l'arrière (TISSERON, Serge, *La résilience*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2007, p. 3–4).
 6. *Ibid.*, p. 4.
 7. *Ibid.*, p. 5.

traumatismes de guérir, le développement personnel se réapproprié le concept¹. La résilience devient dès lors « la capacité de résister à des situations traumatiques et la possibilité de transformer un traumatisme pour en faire un nouveau départ². » Le traumatisme est donc considéré comme une ouverture, permettant de découvrir une nouvelle partie de soi, et de se développer à travers les épreuves et non plus seulement d’y résister³. Si ce concept connaît autant de succès aujourd’hui, c’est probablement parce qu’il se situe à un carrefour de tendances : le souci de la vie humaine, le pouvoir de guérir sans aide et donc sans psychologue⁴, le fait de se définir par ses projets plutôt que par son passé, ainsi que de se concentrer sur le positif plutôt que sur le négatif⁵. Ce dernier point se marque particulièrement dans ce qui est nommé la « psychologie positive ». Cette dernière se base également sur des études scientifiques menées dans les années 1980 aux États-Unis par Martin Seligman visant à comprendre pourquoi certaines personnes seraient plus résistantes à la dépression que d’autres. La conclusion de ces travaux étant qu’il existerait deux types d’êtres humains, les optimistes et les pessimistes. Cette qualité qu’est l’optimisme pourrait par ailleurs être apprise⁶, on pourrait la *développer*, voire la cultiver chez les individus.

1.2. Conclusion

Les trois livres de ce corpus mettent tous en fiction des épreuves : la rupture amoureuse (pour *Je l’aimais*), le deuil (pour *La Délicatesse* et *En attendant Bojangles*) et la maladie (pour *En attendant Bojangles*). Pour reprendre les concepts de Greimas (et de son schéma actantiel), le sujet a pour objet de quête d’être plus heureux, son opposant principal n’étant autre que lui-même, ce qu’il devra découvrir (et surmontera) à travers une épreuve. Bref, le héros est le seul obstacle à son bonheur.

Dans *Je l’aimais*, Chloé vient d’être quittée par son mari, qui la laisse seule avec ses deux petites filles (épreuve). Elle va alors vivre chez son beau-père, Pierre (adjuvant à la quête), qui lui expliquera qu’elle a le droit au bonheur et toute la vie devant elle. Dans

-
1. « Du côté du pire, les innombrables recettes proposées par les tenants du développement personnel et la présentation des “résiliants” comme de nouveaux héros » (*Ibid.*, p. 6.).
 2. *Ibid.*, p.7
 3. *Ibid.*, p. 9–10.
 4. Dans une logique horizontale, c’est-à-dire sans aucune « domination » que pourrait exercer un médecin (FUNÈS, *op. cit.*, p. 54).
 5. TISSERON, *op.cit.*, p. 64–65.
 6. RIBOT, *op. cit.*

La Délicatesse, Nathalie a perdu l'amour de sa vie, François, dans un accident, elle n'arrive pas à faire son deuil. Jusqu'au moment où elle rencontre Markus (encore un adjuvant) qui lui réapprendra à aimer. Tandis que dans *En attendant Bojangles*, un enfant observe sa mère sombrer dans la folie pendant que son père, Georges, fait tout pour maintenir une « fête continue » (dont on aura compris qu'il s'agit de la substance même du bonheur). Les trois sujets sont des femmes (Chloé, Nathalie et « la mère¹ ») et elles vont toutes les trois bénéficier d'un adjuvant prenant la forme d'une figure masculine forte (Pierre, Markus et Georges) afin de les aider à réaliser leur quête. Cet adjuvant du schéma actantiel se retrouve sous un autre terme en psychologie, les *care givers*, qui sont « des personnes qui ne sont pas des professionnels du soin mais qui assurent un attachement et renforcent l'estime de soi d'une personne en situation de fragilité² ». Que les sujets défaillants soient des femmes et que leurs sauveurs soient des hommes est une convergence très intéressante des trois romans, dont il faudra reparler (cf. *infra* 2.2.1 et 2.2.2).

2. Un corpus *feel-good* ou « care » ?

Dans le roman *feel-good* se retrouve ce qu'Umberto Eco nommait les « artifices de la consolation³ », qui ont déjà été précédemment évoqués (cf. II.1.), et ces derniers sont également présents dans les livres de notre corpus. En effet, il s'y retrouve une présence de « lieux topiques » comme le deuil, la maladie, la rupture amoureuse. Et également des « caractères préfabriqués » qui sont « vierges de toutes pénétrations psychologiques » : dans ce corpus, il s'agit principalement des personnages secondaires, comme le « patron » (pour *La Délicatesse*), le « médecin » (pour *En attendant Bojangles*), la « femme au foyer » (pour *Je l'aimais*). Mais c'est surtout que l'écrivain moyen, toujours selon Eco, « dénaturera, en les réduisant à des clichés, les solutions autrement créatives de la littérature précédente⁴ ». Ce qui rejoint les vues de Pierre Bourdieu, pour qui

-
1. Son nom précis n'est jamais donné, cette dernière demande qu'on l'appelle par un nouveau prénom chaque jour.
 2. TISSERON, *op.cit.*, p. 23-24.
 3. ECO, *op.cit.*, p. 19.
 4. *Ibid.*

[l]'art moyen [...] se caractérise par le recours à des recettes et à des ressorts « éprouvés », le plus souvent empruntés à l'art savant, tant par le choix des situations que pour la construction des intrigues ou l'expression des sentiments¹.

2.1. Un procédé typique : la mise en abyme

Dans *Je l'aimais* la mise en abyme est due à un personnage, Pierre, qui raconte son histoire à un autre personnage, Chloé. Cela a pour effet de créer une distanciation critique et de commenter jusqu'au choix de narration de manière ironique, : « Oh ! comme c'est beau ce que vous dites là ! On dirait du Paulo Coelho²... ». Le personnage de Chloé prend le rôle d'un lecteur critique, en réagissant à l'histoire de Pierre et par ce procédé rhétorique annihile en quelque sorte les critiques qui pourraient être adressées au roman. Quant à Pierre il explique chacun de ses choix et les rationalise.

En attendant Bojangles met en scène un écrivain, Georges, père du narrateur, qui écrit un roman racontant sa rencontre avec la mère du narrateur et leur histoire. Des extraits de ce roman inventé sont présents dans *En attendant Bojangles*, distingués au moyen de l'italique, et permettent d'avoir le point de vue d'un autre personnage et un changement de ton, le récit étant ici raconté par un adulte. La fin du roman assume complètement la mise en abyme. En effet, le narrateur trouve le « roman » de son père et décide de le publier, et ce sous le nom de *En attendant Bojangles*, car « on l'attendait tout le temps³ ». Par ailleurs, cette mise en abyme a également pour fonction de réaffirmer les « pouvoirs de la littérature » :

Alors, le livre de mon père, avec ses mensonges à l'endroit à l'envers, avait rempli toutes les librairies de la terre entière. Les gens lisaient Bojangles [...], ils dansaient et riaient avec nous, pleuraient avec Maman, mentaient avec Papa et moi, comme si mes parents étaient toujours vivants⁴.

Par cette remarque, le roman remplit également une des fonctions de la littérature « care » dans le cas du deuil, qui est de « faire “survivre” l'être dans l'écriture⁵ » et de

1. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 87.
2. *JLA*, p. 215.
3. *EAB*, p. 157.
4. *Ibid.*
5. GEFEN, *op. cit.*, p. 140.

« continuer à vivre sans ou oublier ou dépasser l'événement¹ », mais il détourne ces propriétés pour simplement permettre une *happy-end*, une « *feel-good end* » pourrait-on dire.

Quant à *La Délicatesse*, il utilise un autre procédé. En effet, le roman consiste en un intercalage de chapitres qui narrent un récit et des chapitres de « commentaires » ou de précisions. Par exemple, lorsque Nathalie et Markus vont voir une pièce de théâtre de Strindberg, le chapitre qui suit s'intitule « Extrait de *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg. Adaptation française de Boris Vian. Pièce vue par Nathalie et Markus lors de leur deuxième soirée² ».

La mise en abyme peut et doit être considérée comme une dimension métalittéraire : « [elle] est devenue un trait caractéristique et presque obligé de la fiction post-moderne, elle est dans l'air du temps ; mais elle reste un gage de littérarité³ ». C'est donc ce gage de littérarité qui est recherché par l'emploi d'un tel procédé.

2.2. La quête du Bonheur

Il a été dit précédemment que la quête du bonheur était un des thèmes récurrents de ces romans. Néanmoins, ce thème est exploité selon différents axes, que l'on décrira ci-après.

2.2.1. Prendre sa vie en main

Il y a dans chaque roman une exaltation de l'indépendance, notamment *via* le fait de mettre en scène des femmes « fortes⁴ » au centre de chaque récit. Il n'est apparemment plus de bon ton de reléguer les personnages féminins au simple rôle de mère de famille, de femme soumise, de potiche ou d'épouse effacée. D'où l'injonction faite aux femmes, et par extension aux personnages de fiction féminins, de s'émanciper (par le truchement d'une intervention masculine cependant).

C'est dans *Je l'aimais* que cela est le plus frappant. En effet, un des reproches fait par Pierre à Chloé est qu'elle s'est « juste » contentée d'être mère et d'être la femme d'Adrien, sacrifiant tout par amour : son ambition (« J'avais à peine vingt ans et j'ai

1. *Ibid.*, p. 142.

2. *LD*, p. 112.

3. MURAT, Michel, « À rebours de l'élitisme », *op. cit.*, p. 289.

4. « Elle était une femme forte » (*LD*, p. 70).

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

délaissé toute ma vie pour lui¹ ») et son bonheur (« Tu ne l'as jamais entendue, cette voix dans ton for intérieur qui te pinçait de temps en temps pour te rappeler que tu n'étais pas si bien aimée que ça² ? »). Elle pourrait certes atteindre ce bonheur si elle s'en donnait les moyens, si elle était courageuse. Quant à Pierre, qui sert d'exemplum négatif, il a manqué de courage (cf. II. 3.1.). Ce n'est en revanche pas le cas d'Adrien qui lui a su abandonner la vie de famille qui ne lui convenait pas.

[Il a eu] le courage de tout casser, de tout saccager par... par égoïsme ? [...] Le courage de s'affronter. Au moins une fois dans sa vie. De s'affronter, soi. Soi-même. Soi seul. Enfin. « Le droit à l'erreur », toute petite expression, tout petit bout de phrase, mais qui te le donnera ? Qui, à part toi³ ?

Pierre, son *care giver*, a confiance en Chloé et essaie de lui faire comprendre qu'elle vaut mieux que le rôle qu'elle a passivement endossé (« Je pense que tu vauds mieux que ça...Mieux que cette gaieté un peu forcée [...] je pense qu'Adrien n'était pas à la hauteur⁴ ») tout en faisant de manière très positive son éloge :

Toi, Chloé, parce que tu es si douée pour la vie. Parce que tu l'empoignes à bout de bras. Tu bouges, tu dances, tu sais faire la pluie et le beau temps dans une maison. Tu as ce don merveilleux de rendre les gens heureux autour de toi⁵.

Pierre lui répète qu'elle doit abandonner son travail dans les sous-sols du Louvre et faire ce dont elle a toujours rêvé et qu'il lui était impossible de faire avec sa vie de famille (« Assume tes dons. Assume cette responsabilité. [...]. À toi maintenant. À toi de jouer, Chloé. Montre-nous ce que tu as dans le ventre⁶. »). Le bonheur ne dépendrait que de nous, ne serait qu'une question de volonté : « Se battre un petit peu. Un petit peu chaque jour, avoir le courage d'être soi-même, décider d'être heureux⁷... ». L'effet produit par ce type de discours est une responsabilisation de l'individu. En rendant Chloé responsable de son bonheur potentiel, Pierre la rend responsable de son malheur actuel.

-
1. *JLA*, p. 96.
 2. *Ibid.*, p. 126.
 3. *Ibid.*, p. 101.
 4. *Ibid.*, p. 125.
 5. *Ibid.*, p. 102.
 6. *Ibid.*, p. 126.
 7. *Ibid.*, p. 215.

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

Un autre personnage féminin de *Je l'aimais*, servant cette fois d'*exemplum* positif à Chloé, est Mathilde, la maîtresse de Pierre. Cette dernière est très proche du personnage de Nathalie dans *La Délicatesse* car ce sont deux femmes accomplies professionnellement : ce sont des *working girls*, l'une dans la finance (Nathalie), l'autre comme traductrice pour des entreprises pétrolières (Mathilde). Toutes deux sont très épanouies dans leur travail respectif. C'est également dans le cadre de leur travail qu'elles vont trouver ce qui leur manque : l'amour. Là aussi, elles doivent agir par elles-mêmes, il ne faut pas qu'elles aient « *peur du bonheur*¹ ». Paradoxalement, le bonheur auquel elles aspirent se réaliserait dans un cadre rural, la province chez sa grand-mère pour Nathalie et la campagne dans une vieille ferme pour Mathilde, à l'opposé de leur mode de vie actuel. Ceci crée un conflit pour ces personnages féminins, qui semblent être condamnées à soit être des femmes indépendantes mais pas entièrement heureuses, soit être des femmes amoureuses mais dont le bonheur implique un retrait de la vie professionnelle et de la maternité. C'est d'ailleurs ce dernier point qui marquera la rupture entre Mathilde et Pierre, ce dernier n'assumant pas sa paternité². Désireuse de vivre avec son amant, Mathilde était prête à abandonner son indépendance par amour. Nathalie renonce également à sa vie professionnelle pour Markus, lorsqu'elle décide de démissionner et de s'enfuir avec lui.

En attendant Bojangles est quelque peu différent puisqu'aucun personnage ne travaille. Cependant, c'est la mère qui est le personnage « décideur » du roman. En effet, c'est elle qui demande à son mari de ne plus travailler pour être tous les jours avec elle et leur fils (afin qu'ils soient « heureux »), c'est elle aussi qui décide de retirer leur fils de l'école et elle toujours, lors de son internement dans un hôpital psychiatrique, qui décide de s'en enfuir. Une fois en fuite, dans leur *château en Espagne*, lorsque ses crises se font de plus en plus fréquentes, c'est encore et toujours elle qui décide qu'on l'enferme dans une pièce du château le temps que cela passe, dans le but de maintenir pour son fils et son mari une illusion de bonheur. Chaque décision, jusqu'à son suicide, a uniquement pour but son bonheur et celui de ses proches :

1. *LD*, p. 122.

2. *JLA*, p. 195–198.

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

Maman m'avait murmuré qu'elle avait trouvé une solution pour régler cette malédiction¹. Elle avait soufflé que c'était mieux ainsi, alors je l'avais crue, les yeux fermés, j'avais été soulagé d'entendre que nous allions retrouver notre vie d'avant la folie².

Dans ces prises de décisions individuelles, on retrouve encore cette notion d'indépendance et de responsabilisation individuelle.

2.2.2. *Vivre l'instant présent*

Il s'agit d'une des solutions proposées dans chacun des romans : vivre l'instant présent serait un des moyens d'atteindre le Bonheur, ou peut-être même sa définition.

Dans *Je l'aimais*, cela prend surtout la forme d'une morale de fin. En effet, le roman se conclut sur Pierre qui raconte à Chloé une anecdote prenant place à la sortie de la boulangerie, plusieurs années auparavant :

En sortant, ma petite fille m'a demandé de lui donner le croûton de la baguette. J'ai refusé. Non, lui ai-je répondu, non. Quand nous serons à table. Nous sommes rentrés et nous nous sommes tous assis pour déjeuner. Une gentille petite famille. C'est moi qui ai coupé le pain. J'y tenais. Je voulais honorer ma promesse. Mais quand j'ai tendu le croûton à ma petite fille, elle l'a donné à son frère.

« Mais tu m'as dit que tu le voulais... »

— C'était tout à l'heure que je le voulais, a-t-elle répondu en dépliant sa serviette.

— Mais, il a le même goût, ai-je insisté, c'est le même... »

« Elle a tourné la tête.

« Non merci³. »

Cette conclusion résume en elle-même tout le propos du livre : vivre l'instant présent (le saisir quand il passe) et être égoïste. Par ailleurs, plus tôt dans le roman, Pierre raconte à Chloé qu'après avoir passé plusieurs jours avec Mathilde, quand il a dû prendre

1. C'est ainsi qu'ils appellent la maladie mentale de la mère.
2. *EAB*, p. 144.
3. *JLA*, p. 217.

l'avion, pour la première fois de sa vie, il n'a pas eu peur¹ : « [l'avion] peut exploser, il peut tomber comme une pierre et s'écraser ce n'est pas grave² », car il vient de comprendre que sa vie peut s'arrêter dès maintenant, qu'il peut mourir à tout instant (« Je crois que j'envisage tous les jours de mourir³ ») mais que, désormais, il va vivre chaque instant. Il se rend compte de la valeur de sa vie et veut désormais en profiter.

Ce même message passe dans *La Délicatesse* de deux manières, l'une explicite et l'autre implicite. Explicitement d'abord, on peut isoler deux phrases : « Il y a des gens formidables qu'on rencontre au mauvais moment. Et il y a des gens qui sont formidables parce qu'on les rencontre au bon moment⁴ » et « [il fallait] simplement se laisser porter par chaque seconde⁵ ». Cette première phrase, l'auteur la fait passer pour celle d'un philosophe polonais⁶ dans un de ses chapitres indépendants fait pour commenter le récit. Celui-ci se situe au moment où Markus vient de se faire rejeter par Nathalie. L'aphorisme permet de comprendre que la tristesse de Markus est de courte durée et qu'il arrive au bon moment pour elle. La deuxième phrase fait quant à elle partie intégrante du récit, au moment où Nathalie et Markus s'apprêtent à passer leur première nuit ensemble. Plus implicitement ensuite, dans la première partie du roman, Nathalie vit une histoire d'amour idyllique avec François, dans laquelle les deux amants ne se préoccupent pas de l'avenir, ne se disputent pas, vivent l'instant présent (« Elle ne pensait plus à rien. La vie était pour la première fois vécue dans sa densité unique et totalitaire : celle du présent⁷. »). Néanmoins, à cause des *autres* (« Nathalie avait parfois l'impression que les gens enviaient son bonheur⁸ »), Nathalie a peur d'être trop heureuse, peur que cela s'arrête : « Il lui arrivait d'avoir peur de ce bonheur, peur qu'il puisse contenir la menace du malheur⁹ ». C'est pourquoi, lorsque François se fait brutalement renverser par une camionnette de fleuriste, Nathalie n'a pas de regret en

1. *Ibid.*, p. 161–162.

2. *Ibid.*, p. 161.

3. *Ibid.*, p. 162.

4. *LD*, p. 85.

5. *Ibid.*, p. 196.

6. David Foenkinos depuis son premier roman publié chez Gallimard fait apparaître trois Polonais dans chacun de ses romans, il s'agit d'une forme de jeu avec ses lecteurs (permettant encore une fois le clin d'œil et la complicité avec ceux-ci, mais aussi une certaine forme de « fidélisation »). Il y a d'ailleurs peu avant une autre pensée d'un deuxième philosophe polonais : « Seules les bougies connaissent le secret de l'agonie » (*ibid.*, p. 195).

7. *LD*, p. 22.

8. *Ibid.*, p. 26.

9. *Ibid.*

songeant à leur vie à deux, elle ne peut que se dire qu'elle a été pleinement heureuse et ne connaîtra plus jamais cela, que ce bonheur aurait pu durer toute leur vie. C'est d'ailleurs cette nostalgie, cet attachement au passé qui la rend malheureuse dans la deuxième partie du roman. Elle n'arrive plus à vivre l'instant présent¹ (« La douleur c'est peut-être ça : une façon permanente d'être déraciné de l'immédiat² »), jusqu'à ce qu'elle rencontre Markus et accepte de vivre dans le présent plutôt que dans le passé : « Il était un monde confortable, un monde sans aucun lien avec son passé³ ».

En attendant Bojangles peut lui être considéré comme une ode à la fête, au plaisir, à l'instant présent. Le roman raconte en effet la vie de deux personnes qui se rencontrent lors d'une fête, dansent ensemble et décident de se marier le soir même. À partir de cet instant, chaque jour doit être considéré comme une fête, tout doit être prétexte à l'amusement : « les invités s'exclamaient que c'était vraiment la fiesta tout le temps, et Papa répondait que la vie c'était bon comme ça⁴ ».

2.2.3. *Savoir rebondir*

Le concept de résilience évoqué précédemment est également présent sous sa forme la plus *altérée* : savoir rebondir. Elle permet le plus grand relativisme face aux malheurs qui arrivent aux différents protagonistes.

Dans *Je l'aimais*, l'appel à la résilience est surtout utilisé par Pierre vis-à-vis de Chloé, qui apparaît comme une femme abattue, incapable de se relever sans aide. Elle est d'ailleurs, dans les dialogues avec Pierre, présentée au départ comme « cynique⁵ », (« le piège c'est de penser qu'on a le droit d'être heureux⁶ »), ce qui crée un contraste avec son beau-père. C'est lui, en effet, le plus âgé des deux, qui est censé être l'archétype du « vieux bougon », et pourtant c'est lui qui arrivera à lui rendre le sourire et de l'espoir. Il accomplira cela au moyen de « leçons », la « parabole » du croûton de pain précédemment évoquée, mais aussi par d'autres exemples. Un des plus marquants est celui de sa secrétaire Françoise, que son mari a également quittée et en était très abattue, mais qui finit par retrouver l'amour. Elle avoue à Pierre n'avoir jamais été aussi

-
1. « Elle n'arrivait toujours pas à vivre l'instant présent » (*Ibid.*, p. 67).
 2. *Ibid.*
 3. *Ibid.*, p. 102.
 4. *EAB*, p. 45.
 5. « –Tu es cynique. –Je me protège. » (*JLA*, p. 90).
 6. *JLA*, p. 45.

heureuse, alors même qu'elle est atteinte d'un cancer¹. Le roman est aussi parsemé d'une myriade de petits aphorismes résilients : « les gens continueront à entrer dans ta vie comme dans un moulin, tu souffriras encore et c'est très bien comme ça² », « Je préfère te voir souffrir beaucoup aujourd'hui plutôt qu'un peu toute ta vie³ » et « la Vie est plus forte que tout⁴ ». Cette dernière phrase est plus problématique car elle utilise le contexte historique des camps de concentration nazis : ceux qui en sont revenus ont en effet, selon Pierre, continué leur vie malgré tout : « Des hommes et des femmes qu'on a torturés, qui ont vu mourir leurs proches et brûler leur maison ont recommencé à courir après l'autobus, à commenter la météo et à marier leurs filles⁵. » Le relativisme est complet : comment Chloé ne peut-elle pas se remettre d'une simple rupture alors que d'autres ont continué à vivre après la Shoah ? La dernière histoire exemplaire de Pierre est faite de paroles rapportées d'une conversation qu'il a eue avec Mathilde :

Les gens qui sont rigides à l'intérieur rebondissent sur la vie en se faisant tout le temps mal, alors que les gens qui sont mous... non, pas mous, mais souples plutôt, oui, c'est ça, souples à l'intérieur, eh bien, quand ils prennent des chocs ils souffrent moins⁶...

Ici, la résilience n'est pas en soi positive. Elle permet juste de mieux « encaisser les chocs ». L'épreuve (ou le choc) n'est pas quelque chose dont il faut tirer une leçon, mais qu'il faut juste réussir à traverser.

Toute l'intrigue de *La Délicatesse* est centrée sur le travail de deuil que Nathalie doit effectuer, et donc sur le fait qu'elle doit rebondir. Extérieurement, Nathalie semble se remettre très rapidement de la mort de François. Dans un premier temps, elle « nie la mort⁷ », en agissant comme si son mari était toujours présent, se demandant si elle ne devrait pas également se tuer, là même où il avait eu son accident. Néanmoins, « [s]ait-on comment survivre à un tel drame ? Il n'existe pas de méthodes⁸ ». Ainsi Nathalie est d'abord remplie de chagrin avant d'en être quelque peu soulagée : trois mois plus tard,

-
1. *Ibid.*, p. 178–179.
 2. *Ibid.*, p. 90.
 3. *Ibid.*, p. 172.
 4. *Ibid.*, p. 207.
 5. *Ibid.*
 6. *Ibid.*, p. 163.
 7. *LD*, p. 42.
 8. *Ibid.*

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

elle reprend en effet le travail afin de « ne pas se laisser aller¹ », mais elle associe à cela un devoir de « non-légèreté » et s'enferme dans le travail. Par ailleurs, durant tout son travail de deuil, Nathalie continue d'entretenir sa féminité, d'être sensuelle : « c'était peut-être un hommage à François, ou simplement l'idée qu'il suffit de se maquiller pour paraître vivante² ». Nathalie semble donc à première vue rapidement remise de la mort de François. Cependant, elle n'accepte pas encore de rencontrer quelqu'un de nouveau, évite les situations où elle devrait débiter une conversation risquant de mener à un début de relation avec un homme³. Ceci jusqu'au jour où son « horloge biologique interne⁴ » lui fait embrasser un de ses collègues⁵. Cet « acte gratuit⁶ » mais surtout Markus, son *care giver*, lui feront débiter le véritable travail de deuil, lui permettant de *sortir* et de passer une soirée tout en légèreté. Markus aussi doit rebondir après un premier rejet de Nathalie. Dans un premier temps, il veut simplement se « réfugier dans le weekend » et il utilise le « samedi et le dimanche comme deux grosses couvertures⁷ ». Mais il allume la télévision et assiste à l'élection du premier secrétaire du Parti socialiste, il s'agit plus précisément de la bataille entre Ségolène Royal et Martine Aubry. Chacune des deux se déclare vainqueur à l'issue du second tour et continue à se battre, refuse d'abandonner (« malgré une défaite, [continuait] de lutter avec une volonté extrême⁸ ») et ce combat des cheffes donne alors à Markus lui aussi l'envie de se battre, de ne pas abandonner non plus :

Il voyait dans la vigueur de ces deux bêtes politiques tout ce qu'il n'était pas. Et c'est bien ce samedi soir, perdu dans la bataille tragico-comique des socialistes, qu'il décida de se battre. Qu'il décida de ne pas en rester là avec Nathalie. Même si elle lui avait dit que tout était perdu,

1. *Ibid.*, p. 49.

2. *Ibid.*, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 69–70.

4. *Ibid.*, p. 82.

5. Ceci ne sera jamais considéré dans le roman par la suite comme du harcèlement sexuel, probablement car Nathalie est une femme et que pour Markus elle représente « une sorte de féminité inaccessible, doublée du fantasme que certains développent à l'endroit de tout supérieur hiérarchique, de tout être en position de les dominer » (*Ibid.*, p. 73).

6. *Ibid.*, p. 75. Ce terme d'« acte gratuit » renvoie peut-être aux *Faux Monnayeurs* d'André Gide, ou aux surréalistes.

7. *Ibid.*, p. 91.

8. *Ibid.*, p. 92.

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

que rien ne pouvait être envisagé, il continuerait d'y croire. Il serait, coûte que coûte, le premier secrétaire de sa vie¹.

Il faut également remarquer, par parenthèses, que la notion de consentement est assez floue et fluctuante dans ce roman. Nathalie ayant déjà repoussé d'une manière similaire Charles², son patron, ce dernier accepte d'abord son refus, ne tente plus rien avec elle. Néanmoins, Charles sera dans le roman celui qui harcèle sexuellement Nathalie, avant qu'elle ne le repousse une fois de plus. En revanche, la persévérance « harcelante » de Markus est considérée comme positive car Nathalie est sensible à son charme : si ce n'était pas le cas, il serait, comme Charles, un antagoniste. C'est ainsi que Markus décide d'embrasser Nathalie sans son consentement : « Si elle l'avait embrassé sans lui demander son avis, il ne voyait pas pourquoi il ne pourrait pas faire de même. [...] il irait lui rendre la monnaie de ses lèvres³ ». Il fallait souligner cette vision presque contradictoire de ce qui constitue finalement une même approche masculine entreprenante.

Le but des parents du narrateur dans *En attendant Bojangles* est de faire de chaque jour une fête, et ce même lorsque les problèmes vont commencer à s'accumuler. D'abord, il s'agit de problèmes d'argent. Étant donné que les personnages, pour mieux profiter de l'instant présent, n'ouvrent pas leur courrier, ils accumulent des dettes, et doivent se résoudre à vendre leur appartement. Ce changement d'appartement est concomitant avec l'internement de la mère, après qu'elle a tenté de mettre le feu à leur immeuble. Leur nouvel appartement est beaucoup plus petit et ils sont moins heureux, mais ils essaient de continuer à vivre comme avant, en poursuivant leurs jeux et leurs rituels⁴. La mère, quant à elle, dans l'hôpital psychiatrique⁵, tente de tirer parti de cette de la situation et y est beaucoup appréciée. Elle est considérée par le personnel et les patients comme une reine, continuant d'organiser des fêtes : « Au fil du temps, Maman devint la patronne du deuxième étage. Elle régentait tout avec bonne humeur⁶ ».

1. *Ibid.*

2. « Je crois que je peux te répondre : tu ne me plais pas. [...] Je suis certaine qu'il n'y aura jamais rien entre nous » (*ibid.*, p. 60).

3. *Ibid.*, p. 92.

4. *EAB*, p. 84–86.

5. Dans le livre, ce dernier est décrit comme un hôpital assez classique, tandis que dans le film le réalisateur fait le choix de tourner dans le décor d'un hôpital psychiatrique des années 1950, ce qui le rend beaucoup plus sombre et réaliste.

6. *Ibid.*, p. 79.

Néanmoins, le meilleur moyen de continuer à maintenir la fête est de s'enfuir de l'hôpital et c'est ce que Georges et la mère organisent : ils partent pour leur résidence secondaire en Espagne. Même cet « enlèvement » est un merveilleux prétexte à l'amusement. En effet, les protagonistes s'enfuient dans une magnifique voiture, la mère et l'enfant se faisant passer pour des stars américaines tandis que le père se déguise en chauffeur. Ils font un arrêt dans un hôtel cinq étoiles et boivent du champagne. Après le suicide de la mère, Georges et son ami, « l'Ordure » comme on le surnomme (il s'agit d'un sénateur), boivent de l'alcool et se racontent des souvenirs. Ils rient et le narrateur « [riait] avec eux parce qu'on ne peut pas toujours être malheureux¹ ».

2.3. Conclusion : une littérature *réconfortante*

Ces trois romans ne sont *a priori* pas des livres *feel-good*, du moins ils ne sont pas identifiés comme tels visuellement, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de marqueurs paratextuels « *feel-good* ». Néanmoins, ils reprennent des thèmes récurrents de cette catégorie de livres et visent le même but : « faire du bien ». Pour autant, se rattachent-ils à la littérature « care » ? Ce qui distingue un livre *feel-good* et un livre « care » selon Alexandre Gefen, rappelons-le, c'est l'éthique du « care » (cf. 1.1.1). Dans le cas de ce corpus, cette éthique n'est pas « respectée ». Si le récit est bien une fiction, un roman, et que l'intensité émotionnelle est placée sur le sujet (caractéristiques *feel-good*), il y a pourtant dans ces romans une distanciation critique, mise en place notamment par la mise en abyme (cf. 2.1.). Celle-ci, permet d'accroître le capital symbolique des romans, de les rendre plus légitimes (car plus réflexifs). Si l'on considère que la littérature « care » est un pendant légitime de la littérature *feel-good*, alors ces romans souhaitent se situer de son côté.

Nous avons montré dans nos analyses que les trois romans visaient à retracer l'itinéraire de personnages vers une vie plus épanouie, vers le Bonheur. Ce Bonheur est d'abord considéré comme atteignable et possible, mais il dépend également d'un choix. En effet, chaque individu doit être considéré comme responsable de son bonheur. Cela s'inscrit dans une conception méritocratique de l'existence qui considère que tout le monde peut être heureux s'il s'en donne les moyens. Les personnages, au début des romans, soit ne savent pas que le bonheur est encore possible (et dans ce cas il faut le

1. *Ibid.*, p. 84.

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

leur expliquer), soit pensent que le bonheur n'existe pas (et dans ce cas il faut leur prouver qu'il existe). Le Bonheur est vu quasiment comme une divinité, il n'est jamais décrit ou visible, il faut simplement y croire. Pour y accéder, il faut travailler, d'où sa dimension méritante, mais il faut paradoxalement vivre chaque instant, le bonheur se trouvant dans les petites choses. Il faudrait travailler à « vivre l'instant présent », être attentif à chaque joie tout en les favorisant, au moyen des fêtes, des voyages, des rencontres. Cette responsabilisation individuelle a plusieurs effets. D'abord une culpabilisation en cas d'échec, puisque si ce n'est qu'une question de volonté et qu'on échoue, c'est entièrement notre faute. C'est le cas de Chloé dans *Je l'aimais* qui est rendue responsable de son malheur présent. Ensuite, il y a un effet plus subtil qui est que le bonheur ne dépendrait pas de facteurs externes, et donc pas de la situation dans laquelle se trouvent les sujets, les questions d'ordre social et politique sont *de facto* évacuées. Dans les romans cette vision du monde est renforcée par le fait que les personnages sont issus de la classe-moyenne supérieure (de la petite bourgeoisie) et ne doivent pas se préoccuper de besoins triviaux, ne manquent de rien. Ces personnages ont tout le loisir de se concentrer sur leur seule recherche des plaisirs, que ce soit le fait de partir en voyage en Espagne ou de quitter son travail le temps de se remettre de sa rupture ou de son deuil. Il n'y a aucun rappel à la réalité « basement » matérielle. C'est en cela que nous pouvons considérer que ces romans réconfortent les personnages, ils les soignent de leur unique blessure, leur permet d'atteindre à ce qui serait une vie « complète » ou « totale ». Ils deviennent de cette manière aussi des modèles pour les lecteurs, qui sont à leur tour réconfortés.

Le choix est donc fait ici de créer une nouvelle catégorie (un nouveau genre, si l'on veut) qui est celui du livre *réconfortant*. Cette catégorie se définit par sa visée, qui est donc à la fois le réconfort des lecteurs mais aussi le réconfort des personnages de ces romans. Ici sont admis les deux sens du terme *réconfort* tel que donné par le *TLFi*¹, à savoir : « ce qui redonne de la force morale, du courage, ce qui apporte de la consolation dans une situation pénible, douloureuse » et « état psychologique fait d'un regain de force, de courage, en particulier parce que l'on se sent encouragé, appuyé par une autre personne ».

1. *Trésor de la Langue Française informatisé*, « réconfort ».

III. LITTÉRATURE « CARE », UN *FEEL-GOOD* CHIC ?

IV. UNE LITTÉRATURE *CONFORTANTE*

Je sais aussi, par expérience, qu'il n'y a que les gens malheureux pour mettre la souffrance des humbles de plain-pied avec la leur... Il y a toujours de l'insolence et de la distance dans la bonté des heureux !
(OCTAVE MIRBEAU, *Journal d'une femme de chambre*)

Il s'agit ici de reprendre les concepts d'Umberto Eco (cf. II.1.) et sa définition du roman populaire, c'est-à-dire le fait qu'il n'ébranle pas l'ordre du monde, qu'il nous *conforte* dans la vision qu'on a de lui. Ce chapitre se questionnera sur les *représentations* que les romans donnent à voir du monde du travail et de la famille. La question centrale sera donc : comment ces romans représentent-ils le réel¹ ?

1. Le monde du travail

1.1. Les patrons

Chaque livre de ce corpus met en scène un « patron » d'entreprise. Dans *En attendant Bojangles*, il s'agit du père, dans *La Délicatesse*, c'est Charles, le patron de Nathalie et de Markus, tandis que dans *Je l'aimais*, c'est Pierre, le beau-père de Chloé.

Georges, le père du narrateur d'*En attendant Bojangles*, a au départ un travail, qu'il quitte pour rester avec sa famille. Il est « ouvrier de garages² ». Il s'agit en réalité de garages où sont effectués les contrôles techniques automobiles. Georges s'est lancé dans cette affaire grâce à un ami sénateur qui l'a informé des nouvelles législations qui allaient entrer en vigueur (« Tenu informé à la source des nouvelles dispositions législatives, il

1. Question reprise du livre de Jean-Marie PIEMME, *La propagande inavouée*, Union générale d'éditions, Paris, 1975, p. 84-85.

2. *EAB*, p. 7.

s'était engouffré dans une nouvelle profession créée de toutes pièces par le sénateur¹ ») et cela lui a permis de gagner beaucoup d'argent rapidement, car

[r]iche ou pauvre, tout le monde devait s'y plier. Alors forcément comme c'était obligatoire, mon père facturait cher, très cher. Il facturait l'aller et le retour, visite et contre-visite, et d'après ses éclats de rire c'était très bien comme ça.

— Je sauve des vies, je sauve des vies ! riait-il le nez plongé dans ses relevés bancaires².

Nous avons affaire ici à une valorisation cynique de l'argent, présentée comme une morale acceptable (voire la seule morale acceptable), et qui s'accommode très bien des compromissions et des délits d'initiés. Georges est un entrepreneur. Il veut faire de l'argent rapidement afin de « s'arrêter tôt³ », ce qu'il effectuera en effet en revendant ses garages à un concurrent. Ce personnage s'inscrit donc complètement dans l'idéologie promue par les start-ups : innovation et croissance⁴. Même si ce dernier arrête dès les premières pages du roman de travailler, pour « profiter de la vie », ce début de roman permet de légitimer son oisiveté à venir : il a travaillé dur pour y arriver, il *mérite*. Cette valorisation du mérite s'accompagne d'une décrédibilisation de l'État. En effet, le sénateur (surnommé « l'Ordure » par ailleurs, il faut le rappeler) est le représentant de l'État et pourtant il utilise son pouvoir et ses devoirs (« sauver des vies ») dans l'unique but de servir ses amis, de les enrichir au détriment de ses concitoyens. Cette critique cynique est renforcée par l'apparition d'un contrôleur des impôts. D'abord décrédibilisé dans sa description physique (« ses joues creuses, son teint particulier que seul peut donner le travail de bureau, et un sens du devoir qui avait déteint sur sa gabardine⁵ »), il l'est ensuite par son discours :

— Il va falloir payer maintenant ! C'est bon pour la société de payer ses, ses, ses...ses im, im, im, pôts ! Vous vous vous... vous êtes bien

1. *Ibid.*, p. 8.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 9.

4. FLÉCHER, Marion, « Les start-ups : un cas d'étude pour analyser les transformations du monde du travail, des organisations et des entreprises à l'ère numérique », *Ressources économiques et sociales*, École Normale Supérieure de Lyon, 2022.

5. *EAB*, p. 59.

IV. UNE LITTÉRATURE CONFORTANTE

contents de les utiliser les ronds-points ! Vous êtes des profiteurs sans, sans, sans... sans scru, scru, pule !

Alors Maman lui répondit [...] :

— Espèce de gougnafier, vous nous insultez en plus de ça ! Nous, monsieur, nous n'allons jamais sur les ronds-points, nous ne sommes pas des gens comme ça ! Les trottoirs peut-être, les ronds-points jamais ! Et puis si c'est si bien de payer des impôts, faites-vous plaisir ! Vous n'avez qu'à payer les nôtres¹ !

L'inspecteur des impôts, et par là l'État, est donc représenté comme un personnage bête, insignifiant, pas sûr de lui, opposé à la mère et au père qui sont des personnages flamboyants, pleins de réparties et courageux, qui chasseront l'inspecteur hors de chez eux à coups de parapluie. Le fait de payer des impôts se réduit à une simple affaire entre deux personnalités, l'un étant jaloux de l'autre et promettant de se venger (« — Vous allez le payer cher ça aussi, vous allez tout payer ! Votre vie va devenir un enfer² ! »). Il s'agit donc d'un conflit de sujets dont les volontés sont simplement divergentes³, ceci ayant pour effet de « [transformer] toute problématique sociologique en une configuration morale⁴ ». La conclusion de cet épisode est la suivante : les personnages se considèrent désormais comme « pauvres » et ce à cause non pas d'un système étatique mais à cause des tristes et envieux individus qui le personnalisent :

Oui, parce que vous êtes pauvres, Georges, maintenant. Nous sommes tous pauvres ! C'est d'un commun, d'un banal, d'une tristesse... [...] ils nous ont tout pris. Ils vont tout nous prendre ! Tout, nous n'avons plus un sou⁵...

Le cadre de travail dans lequel évoluent les personnages de *La Délicatesse* est une start-up suédoise, dirigée par Charles. Ce dernier apparaît dans un premier temps lors du recrutement de Nathalie. Passant dans le bureau de DRH, il voit la photo de Nathalie sur son CV et veut la rencontrer, car « il trouvait que cette femme semblait sage⁶ ». Lors de l'entretien qu'il lui fait passer, il ne lui pose que des questions personnelles (si elle est

1. *Ibid.*, p. 60.

2. *Ibid.*, p. 60.

3. PIEMME, *op. cit.*, p. 195.

4. *Ibid.*

5. *EAB*, p. 61.

6. *LD*, p. 24.

mariée, si elle compte avoir des enfants), avant de l'engager. Par la suite, il continuera d'essayer de la séduire, tentant de la voir le plus souvent possible.

Certes il agissait ainsi de préférence le soir. Quand tout le monde était parti. Mais ce n'était pas grossier. Il éprouvait beaucoup de tendresse pour elle, et appréciait les moments où ils se retrouvaient seuls. Bien sûr, il tentait de créer un terrain propice à l'ambiguïté¹.

Charles agit plus en homme qu'en patron d'entreprise, se laissant guider par ses désirs. Ce dernier point se retrouve encore plus fortement dans sa jalousie à l'égard de Markus. En effet, apprenant que Nathalie a une relation avec lui, Charles décide d'abuser de sa position pour se venger de Markus en le faisant muter en Suède (« je vais le renvoyer en Suède...oui, c'est ça...une bonne petite mutation... je le mute dès demain² ! »). Lors de leur rencontre, Markus se demandait d'ailleurs comment « un tel homme pouvait diriger l'entreprise³ ? », tandis que Charles se demande comment un tel homme pouvait séduire Nathalie. Charles cherche donc à faire souffrir Markus. Il regrette qu'il n'ait pas commis de faute professionnelle pour pouvoir le « virer⁴ » et profite de sa position hiérarchique pour lui imposer un dîner le soir même, chose que Markus ne peut refuser. Lors de cet entretien entre Charles et Markus, une des caractéristiques principales du monde de la start-up est mise en scène : l'horizontalité (« les start-up [sic] se caractérisent par un modèle d'organisation qui se veut horizontal et fraternel⁵ »). Celle-ci se traduit par une phrase dite par Charles : « je trouve ça bien de casser parfois la barrière entre patron et salariés⁶ », puis par l'utilisation du tutoiement lors de leur dîner. Le tutoiement est présent par ailleurs entre Charles et Nathalie à partir de la mort de François (« elle ne comprenait pas pourquoi depuis la mort de son mari il s'était mis à la tutoyer⁷ »). Ils continuent de l'utiliser dans leurs échanges même dans un cadre formel. Dernier point, qui se retrouvera également dans *Je l'aimais*, c'est le motif de la « haine des patrons » et des responsabilités écrasantes (mais généralement ignorées, toujours sous-estimées) que

-
1. *Ibid.*, p. 29.
 2. *Ibid.*, p. 146.
 3. *Ibid.*, p. 145.
 4. *Ibid.*, p. 147.
 5. FLÉCHER, *op. cit.*
 6. *LD*, p. 147.
 7. *Ibid.*, p. 37.

IV. UNE LITTÉRATURE CONFORTANTE

ces derniers ont, de l'incompréhension dont ils sont victimes (voire du danger qu'ils courent).

Il se sentait oppressé. Les Suédois étaient tendus à cause de la crise financière. L'Islande avait été au bord de la faillite, et cela avait fragilisé pas mal de certitudes. Il ressentait aussi la haine grandissante pour les patrons. Comme d'autres dirigeants, il allait peut-être se faire séquestrer au prochain conflit social¹.

Tous les comportements tyranniques de Charles sont expliqués, et presque excusés, par la pression qu'il subit. Sa solitude est également mise en exergue : il est seul pour défendre les intérêts de l'entreprise face aux actionnaires étrangers et il est également seul à en subir les conséquences et à risquer une séquestration.

Je l'aimais représente un patron très similaire, Pierre, qui veut à tout prix protéger ses employés même si pour cela il doit passer pour quelqu'un de froid, de dur.

En vingt-cinq ans de tyrannie, je n'ai subi aucune grève et je n'ai jamais licencié personne. Même quand ça a été si difficile au début des années 90, je n'ai licencié personne. Personne tu m'entends² ?

Le patron est, une fois encore, ici, la personne qui doit prendre des décisions difficiles, qui est isolé, endosse toutes les responsabilités et qui subit énormément de pression.

J'étais à bout de nerfs. Je travaillais sur ce projet depuis des mois, j'avais investi des capitaux énormes. J'avais endetté la boîte et j'y avais laissé mes petites économies aussi. Je pouvais retarder la fermeture d'une usine près de Nancy. Dix-huit bonshommes³.

Ici aussi, Pierre, comme Charles précédemment, doit affronter des oppositions venant d'investisseurs (dans ce cas il s'agit de ses beaux-frères, qui sont des « bons à rien⁴ »). Lui ne pense qu'aux emplois qu'il peut sauver et préserver, tandis que les investisseurs ne sont intéressés que par l'argent. C'est une vision paternaliste du monde du travail, avec un patron puissant, fort, mais bienveillant. Les nouvelles tendances autour du bien-être

1. *Ibid.*, p. 163.

2. *JLA*, p. 108.

3. *Ibid.*, p. 133.

4. *Ibid.*

au travail y sont d'ailleurs raillées (ce sont des « foutaises¹ »), s'opposant par là à « l'esprit start-up² ». Lui assume d'être un « patron ringard³ ».

Deux jours enfermés au Concorde La Fayette de la porte Maillot à ingurgiter la bouillie démagogique d'une psy et d'un Américain surexcité. Il vendait son bouquin à la fin. *Be the Best and Work in Love* ça s'appelait. Mon Dieu, quelle fumisterie quand j'y repense... À la fin du stage, je me souviens, on nous avait distribué un diplôme du gentil patron compréhensif [il a été] punaisé dans le placard où l'on rangeait les produits d'entretien et le PQ⁴.

Par ailleurs, Pierre considère qu'il doit se montrer dur pour cacher ses faiblesses (« Je suis dur dans le travail, mais là, c'est parce que je joue un rôle⁵ »), il ne se considère pas comme un être d'exception, au contraire il doit « travailler trois fois plus que les autres pour arriver au même résultat⁶ ». Se retrouvent donc bien ici les valeurs méritocratiques attachées au travail.

Si Pierre incarne sous certains angles le patron paternaliste, c'est bien le mérite et le travail qui sont au centre de son personnage, tout comme dans celui de Georges. Valeurs que ne possède pas Charles et qui justifient sa place d'antagoniste. La valorisation de l'individu se retrouve donc une nouvelle fois exaltée, le patron est avant tout un entrepreneur plein d'énergie, il n'est freiné dans son entreprise que par des agents externes : l'État, les actionnaires. Ceux-ci sont volontairement présentés de manière floue et veulent voler le fruit du travail acharné du patron, qui est entièrement investi d'une autre responsabilité : la santé de l'entreprise et donc de ses employés.

1.2. Les employés

Il n'y a pas à proprement parler d'employés dans les trois romans, si ce n'est, peut-être, l'inspecteur des impôts dans *En attendant Bojangles*. Néanmoins, la mère du narrateur a un moment travaillé pour un fleuriste mais a été renvoyée car elle refusait de faire payer les bouquets, car « on ne vend pas les fleurs, les fleurs c'est joli et c'est gratuit,

1. *Ibid.*, p. 107.

2. « “L'esprit start-up” se caractérise également par l'accent mis sur le bien-être au travail » (Flécher, *op. cit.*)

3. *JLA*, p. 107.

4. *Ibid.*, p. 107–108.

5. *Ibid.*, p. 107.

6. *Ibid.*

il suffit de se pencher pour les ramasser¹ ». Les fleuristes sont donc considérés par la suite comme des escrocs (« j'ai refusé de participer à cette escroquerie généralisée² »), ils sont décrédibilisés. Par ailleurs, si la mère du narrateur veut travailler ce n'est pas pour gagner de l'argent mais pour s'occuper, elle qui ne supporte pas de rester seule chez elle sans son mari. C'est pourquoi, toujours dans le but de se divertir, elle accepte d'aider un voisin au chômage à trouver un travail.

Mais avant ça, je vais l'emmenner s'acheter un costume et des souliers, on ne peut pas déceimment trouver l'emploi (sic) avec des habits de sport tout troués, et des claquettes en plastique aux pieds³ !

Trouver un travail ne dépendrait donc de sa capacité à s'habiller correctement, et donc d'un minimum de volonté.

Dans *Je l'aimais* et *La Délicatesse*, deux personnages se distinguent par leur assiduité au travail : Pierre et Nathalie. Pierre a déjà été évoqué mais il est intéressant de noter qu'il se définit lui-même comme un « *workaholic*⁴ ». Ces deux personnages sont investis dans leur travail non pas en raison d'une passion pour celui-ci mais pour des raisons extra-professionnelles, et même personnelles. Pierre grâce à ses nombreux déplacements à l'étranger espère croiser Mathilde lors de ses voyages, dans les hôtels ou les aéroports. Pour justifier ces déplacements, il faut que l'entreprise dont il s'occupe croisse et se développe à l'étranger. Par ailleurs, « tous ces jours et toutes ces heures insensées⁵ » de travail servent également à faire passer le temps, il se plonge dans le travail pour oublier l'attente de Mathilde. Ce but (l'oubli) est celui partagé par Nathalie, qui se consacre entièrement à son travail pour oublier quant à elle la mort de son mari.

Les mois qui suivirent furent encore marqués par une boulimie de travail. [...] On ne pouvait pas dire qu'elle était ambitieuse. Elle cherchait seulement à s'étourdir de dossiers. Son entourage continuait de s'inquiéter, considérant sa façon excessive de travailler comme une forme de dépression. Cette théorie l'agaçait au plus haut. Pour elle, les choses

1. *EAB*, p. 53.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 54.
4. *JLA*, p. 159.
5. *Ibid.*

IV. UNE LITTÉRATURE *CONFORTANTE*

étaient simples : elle voulait juste travailler beaucoup pour ne pas penser, être dans le vide¹.

Ce surcroît de travail n'est donc en rien motivé par une passion et est jugé comme excessif. Pierre sacrifie sa famille au profit de son travail et Nathalie sa vie personnelle. Néanmoins, dans la première partie du roman, Nathalie a une vie professionnelle réussie, travaille beaucoup (« cette jeune femme brillante, énergique et travailleuse² ») et arrive à la concilier avec sa vie personnelle, son couple avec François et la lecture. Ses succès professionnels excitent des jalousies et des « coups bas » mais elle n'est « pas du genre à geindre³ ». Nathalie est donc présentée comme une travailleuse idéale : ambitieuse mais pas trop (« le petit cirque des ambitions n'avait pas plus d'importance que cela⁴ »), exigeante et qui ne tombe pas dans « les petites mesquineries de la vie de bureau⁵ ». Ce dernier point est justement ce qui manque à Chloé, une jeune collègue de Nathalie. Chloé est la dernière arrivée dans le groupe que dirige Nathalie et ignore donc en partie le deuil qu'elle a vécu. Chloé imagine être une privilégiée car elles partagent des moments en dehors du travail, et Chloé s'y confie sur sa vie sentimentale. Chloé tire un certain orgueil de sa relation avec Nathalie qu'elle juge justement « privilégiée » et aimerait que les autres s'en aperçoivent⁶. Chloé est l'inverse de Nathalie car elle introduit sur le lieu de travail sa vie personnelle, et qu'elle la laisse empiéter sur son travail. Elle souhaite que tout le monde agisse de même et particulièrement Nathalie. Elle l'oblige à se confier, à expliciter les liens qui l'unissent avec Markus. Ce que Nathalie n'apprécie d'ailleurs pas, puisqu'elle lui demande de « se remettre au travail⁷ ». Nathalie ne peut considérer que Chloé essaie de créer une relation amicale, elle n'y voit qu'une « quête excitée du ragot⁸ ». Cet empiètement de la vie privée sur le lieu de travail par Chloé est renforcé par sa volonté d'organiser son pot d'anniversaire avec ses collègues, le réussir est pour elle « essentiel⁹ ». La dernière preuve que Nathalie refuse de mélanger sa vie privée et sa vie professionnelle est le fait qu'elle s'excuse auprès de Markus de la manière non appropriée

-
1. *LD*, p. 66.
 2. *Ibid.*, p. 30.
 3. *Ibid.*
 4. *Ibid.*
 5. *Ibid.*
 6. *Ibid.*, p. 115.
 7. *Ibid.*, p. 120.
 8. *Ibid.*
 9. *Ibid.*, p. 124.

dont elle s'est comportée (« nous travaillons ensemble et je dois dire que c'était parfaitement inapproprié¹ »). Le fait qu'elle soit sa responsable et que son geste puisse entraîner des répercussions sur leurs relations professionnelles est l'unique raison qui pousse Nathalie à s'excuser. Elle lui demande donc d'agir comme s'il ne s'était rien passé, ce que lui ne peut accepter. A la fin du roman, il est montré qu'il est impossible de pouvoir concilier vie privée et vie professionnelle car Nathalie est poussée à la démission par Charles. En effet, ce dernier vire Markus (vie professionnelle) par jalousie (vie privée), ce qui pose un dilemme à Nathalie : elle doit choisir entre Markus (l'amour) ou son travail.

Un autre type d'employé est le syndicaliste. Dans *La Délicatesse*, un seul personnage est syndicaliste. Il est seulement mentionné lorsque Markus attend que Charles le reçoive dans son bureau, quand il pense qu'on se moque de lui : « Si ça continuait il allait vraiment céder aux sollicitations de Jean-Pierre, le syndicaliste du deuxième étage² ». Ici, la figure du syndicaliste est caricaturale et simpliste à l'extrême, comme si être syndiqué ne consistait qu'à réclamer des avantages personnels, à se plaindre de sa propre situation et donc à favoriser une situation particulière et individuelle plutôt qu'une cause commune. Plus tard, cette importance de l'individu est renforcée par Charles qui, en évoquant le fait qu'il ne peut pas virer Markus, le décrit comme

un employé exemplaire, un de ceux qui font des heures supplémentaires avec le sourire, un de ceux qui ne demandent jamais d'augmentation : un des pires quoi. Ce génie n'était peut-être même pas syndiqué³.

Être syndiqué est donc ici considéré comme un défaut, l'employé modèle n'a pas besoin d'être syndiqué, il n'a rien à se reprocher.

1.3. Conclusion

Si c'est dans *La Délicatesse* que nous pouvons le mieux observer le milieu professionnel c'est avant tout parce que ce dernier en est le cadre. Chaque personnage peut être défini par la place qu'il occupe dans la hiérarchie de l'entreprise : Charles est le patron, il est donc autoritaire ; Nathalie est cheffe de groupe, elle est donc humaine,

1. *Ibid.*, p. 84.
2. *Ibid.*, p. 145.
3. *Ibid.*, p. 146.

IV. UNE LITTÉRATURE CONFORTANTE

compréhensive mais exigeante ; Chloé est sous les ordres de Nathalie, elle est donc ambitieuse et flatteuse envers sa supérieure ; Markus est aussi insignifiant que sa position hiérarchique. Toute l'intrigue du roman se concentrera sur les incompréhensions qui se créent de voir Nathalie s'intéresser à Markus. Le cadre du travail en entreprise permet donc d'illustrer plus fortement encore les différences qui existent entre les deux protagonistes, différences non pas seulement physiques (Markus étant décrit comme « laid » et Nathalie comme « belle ») mais également de caractère : elle est entreprenante, ambitieuse, énergique et mérite sa place dans la hiérarchie ainsi que ses promotions, tandis que lui, personne ne le connaît, il n'a été engagé que pour respecter les quotas d'employés d'origine suédoise. Le travail sert donc le récit, ce n'est pas qu'un cadre, un élément accessoire. Cependant, la vision du travail qui en est donnée est celle de quelque chose dépendant uniquement de personnalités, d'aptitudes, et les progressions personnelles, sont certes liées au travail mais seulement à ceux qui y sont prédisposés. Cette importance dédiée à la personnalité individuelle s'explique par un changement de paradigme :

Il faut comprendre la culture montante de la subjectivité par la marchandise en rapport avec l'individualisme économique et politique qui l'accompagne. Dans la société de marché, chacun est perçu comme responsable de sa réussite et de ses échecs, chacun est jugé à l'aune de ses accomplissements. C'est pourquoi [...] les notions de « tempérament » et de « vertu » s'effacent au profit de celles relevant de la « personnalité ». On relève alors dans la presse et les manuels de savoir-vivre de moins en moins de célébrations de la frugalité, de l'épargne, du sens du devoir et d'autres qualités typiques de la mentalité de production, et d'avantage de portraits soulignant le charme, l'attraction, le magnétisme, et le brillant d'individualités exemplaires¹.

Être un employé exemplaire, qui ne se fait pas remarquer, comme Markus, ne suffit plus. Il faut désormais avoir *quelque chose en plus*, comme Nathalie. C'est son charme naturel qui lui permet de trouver un emploi, tandis que pour Markus ce ne sont que des quotas. Il y a donc dans un même temps une naturalisation des positions hiérarchiques et une injonction à cultiver ses compétences. Ici se retrouve ce qui avait déjà été mis au jour

1. GALLUZO, Anthony, *La fabrique du consommateur. Une histoire de la société marchande*, La Découverte, Paris, coll. « poche », 2023 [2020], p. 119.

comme valeurs dans le chapitre précédent (cf. supra III), à savoir les injonctions à se dépasser et à se développer.

Nathalie reçoit une forte promotion quand elle se consacre uniquement à son travail après le décès de son mari, mais avant cela on lui promettait un brillant avenir au sein de l'entreprise, ce qui excitait les jalousies. Justement, ce monde clos de l'entreprise est dominé par des considérations personnelles, ce qui est décrié par le fait que les deux principaux antagonistes (Chloé et Charles) se laissent guider uniquement par leur intérêt personnel, au détriment de l'entreprise. En faisant du monde du travail une caricaturale représentation de personnalités, le roman évacue le réel (un réel fait d'impératifs de résultats et de luttes internes). Ces conflits n'apparaissent qu'en filigrane avec la mention des « actionnaires » et du « syndicaliste, Jean-Pierre ». Les structures hiérarchiques régissant le monde du travail sont naturalisées car déterminées par des aptitudes personnelles. Certains sont faits pour diriger, d'autres non. Cependant ils se complètent (sont faits pour se compléter), à l'image de Nathalie et Markus.

Nous pouvons également remarquer que le monde de l'entreprise semble régi par deux valeurs principales : le travail et l'initiative. Celles-ci légitiment la position sociale occupée par les personnages. Pierre est un patron, décrit comme peu intelligent mais qui travaille beaucoup et n'hésite pas à se rendre en Asie pour conclure des contrats importants, il fait preuve d'initiative et prend des risques, il mérite sa maison de campagne et son confort matériel. Il en est de même pour Georges, qui a certes travaillé peu de temps mais intensément et a été suffisamment *innovant* pour créer un métier de toute pièce lui permettant de devenir riche. Les personnages qui ne travaillent pas, comme les chômeurs, sont eux rendus responsables par manque de véritable envie de travailler. Bien sûr, les antagonistes voient leurs places remises en cause, comme Charles, mais c'est uniquement pour exacerber leurs défauts et les rendre plus antipathiques auprès du lecteur.

2. La famille

2.1. Le couple

Les trois romans proposent tous des couples hétérosexuels, qui ont des enfants (Pierre–Suzanne, Chloé–Adrien pour *Je l'aimais* ; Charles–sa femme pour *La Délicatesse* ; la mère–Georges pour *En attendant Bojangles*) ou qui ont le désir d'en avoir

(Pierre–Mathilde pour *Je l’aimais* ; Nathalie–François et Nathalie–Markus pour *La Délicatesse*). Lorsque sera évoqué ci-dessous « le père » ou « la mère », il faudra également considérer comme tels celui ou celle qui ont le désir de le devenir (de « fonder une famille »).

2.1.1. La mère

Les trois romans mettent en scène différents types de « mères » qui s’opposent. Le premier type, est celui de la « bobonne », qu’il faut à tout prix éviter (« les femmes des générations récentes sont néanmoins hantées par le spectre de “bobonne¹” »). Dans *La Délicatesse*, cette figure est incarnée par la femme de Charles qui est « le prototype de la bourgeoise dépressive² ». Le couple défaillant qu’elle forme avec Charles et où il n’y a plus de tendresse ni de « sensualité³ » explique pourquoi ce dernier se sent attiré par Nathalie. Ce n’est qu’après un premier rejet de celle-ci qu’il revient vers sa femme : « Le rejet de Nathalie lui avait donné envie de faire l’amour à sa femme, de la prendre même un peu brutalement⁴ ». Néanmoins, la relation entre Charles et sa femme redevient rapidement *nulle* (« et ma vie sexuelle...ma femme...enfin cette chose...je n’ai même pas envie d’en parler⁵ »). Évidemment, si Charles considère sa femme comme une « chose », c’est à cause de cette dernière. En effet, elle s’intéresse plus à l’argent qu’à lui (« Et puis il y avait sa femme. Elle ne le comprenait pas. Ils parlaient si souvent d’argent qu’il lui arrivait de la confondre avec ses créanciers⁶ ») au point de ne pas remarquer qu’il s’est absenté toute une nuit avec Markus, ne dormant pas chez lui. Cette indifférence de sa femme, justifie le fait qu’il envisage de la battre (« il voulut la frapper⁷ ») et donc la violence conjugale. Après tout, il « manque d’amour⁸ », « personne ne le prenait jamais dans ses bras, personne ne manifestait le moindre signe d’affection à son égard⁹ ». Heureusement pour Laurence, Charles préfère « partir à la reconquête de son corps¹⁰ »

1. BERENI, Laure, *et al, Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, De Boeck, Bruxelles, 2008, p. 49.

2. *LD*, p. 63.

3. « Nul n’aurait pu deviner que Laurence avait été un jour animée par une sorte de frénésie sensuelle » (*Ibid.*)

4. *Ibid.*, p. 64.

5. *Ibid.*, p. 161.

6. *Ibid.*, p. 163.

7. *Ibid.*, p. 193.

8. *Ibid.*, p. 194.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

plutôt que de la frapper, même si cette dernière ne manifeste aucun enthousiasme : « Qu'est-ce que tu fais ? demanda-t-elle d'une voix pâteuse. — J'ai envie de toi. — Maintenant ? — Oui, maintenant. — Tu me prends au dépourvu¹. » Charles s'inscrit dans une logique patriarcale en initiant les rapports sexuels avec sa femme².

Dans *Je l'aimais*, c'est Suzanne, la femme de Pierre qui est « bobonne ». Ils se sont mariés jeunes, car Suzanne était enceinte (« j'avais épousé mon premier flirt, la sœur d'un de mes amis, parce que je n'avais pas su me retirer avant³ ») puis ont eu deux enfants avant que Pierre ne rencontre Mathilde. Lorsque Suzanne découvre que Pierre la trompe, elle le confronte mais ce dernier reste très prosaïque et lui demande si elle veut de l'argent (« Que voulait-elle ? De l'argent ? Combien ? Qu'elle me fixe un montant, j'avais déjà sorti mon chéquier⁴ »), mais elle ne veut pas le divorce. En effet, elle tient trop à son nom (« l'idée de n'être plus madame Pierre Dippel la laissait exsangue⁵ ») et à son confort (« elle aimait sa vie, sa maison, ses enfants, ses commerçants⁶ »), « elle n'avait pas le courage de [l]e quitter⁷ ». Pierre se considère pourtant d'abord comme le responsable de cette situation, c'est lui qui a « esquinaté⁸ » sa femme, c'est à cause de lui qu'elle est devenue le genre de femme qui ne quitte pas son mari « à cause de son fromager et de son charcutier⁹ ». Néanmoins, Chloé tient à rassurer Pierre, « ce côté dadame [...] vous n'y êtes pour rien¹⁰ », ce serait dans la « nature¹¹ » de Suzanne, « ce côté dame patronnesse, coureuse de solde et fiche cuisine¹² ». D'ailleurs, Chloé était sur la même voie que Suzanne avant que son mari ne la quitte. Il l'a quittée en partie pour cela : « il y a quinze jours, j'étais encore une mère de famille tout confort. Je feuilletais mon agenda dans le métro pour organiser des dîners et je me limais les ongles en pensant aux vacances¹³ ». Tout cela renforce l'idée que devenir « bobonne » est non seulement ce qu'il faut à tout prix éviter mais est également de l'entière responsabilité des femmes.

1. *Ibid.*

2. « [les enquêtés répondent que] leur dernier rapport sexuel était souhaité par [...] l'homme plutôt que la femme » (BERENI, *op. cit.*, p.53).

3. *JLA*, p. 160.

4. *Ibid.*, p. 115.

5. *Ibid.*, p. 117.

6. *Ibid.*, p. 116.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 117.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 121.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 88.

Cela dépendrait à la fois des prédispositions « naturelles » de la femme, mais également d'un manque de volonté, d'un laisser-aller qui justifie toutes les violences (morales et physiques) que l'homme pourrait avoir envers elle. La tromperie ou l'attirance physique envers une autre femme est justifiée, car la « potiche » n'est guère attirante ni sensuelle et que l'homme manque d'amour, de tendresse. L'homme doit donc aller chercher ailleurs ce qui lui manque.

Cette figure de la « potiche », de la « bobonne » et plus largement de la femme se consacrant uniquement à sa famille est mis en opposition avec celui de la femme libre, indépendante qu'incarnent Nathalie (*La Délicatesse*), Mathilde (*Je l'aimais*) et la mère du narrateur (*En attendant Bojangles*). Ces trois femmes sont décrites physiquement comme attirantes mais c'est leur « charme » qui est principalement mis en avant. Nathalie est « une sorte de féminité suisse¹ », « il émanait d'elle une sorte de naturel émouvant, une grâce dans le mouvement² ». Ce sont ses qualités physiques qui lui permettent d'obtenir un emploi, Charles la recrute car il trouve qu'elle semble « sage³ ». Nathalie est également « discrète⁴ », mais elle est aussi « féminine », et travaille son image, comme lors de son mariage où elle a préparé « depuis des semaines son poids et sa mine⁵ » (elle y est donc à « l'acmé de sa beauté⁶ »). De plus, elle porte des talons aiguilles pour accentuer sa féminité, pour « glorifier ses mollets⁷ » et regrette qu'« à cause de la moquette, on n'entendît pas le bruit de ses talons aiguilles. La moquette c'est le meurtre de la sensualité. Mais qui avait bien pu inventer la moquette⁸ ? ». Avec sa promotion et l'augmentation qui l'accompagne, elle achète des nouvelles chaussures⁹. Nathalie est donc une *femme féminine*, qui séduit les hommes (François, Charles, Markus) dès le premier regard, qui en est consciente et l'exploite. Il en va de même pour Mathilde. En effet, elle est traductrice dans le monde pétrolier pour des entreprises chinoises et se « déguise » en vieille fille (« elle avait un petit côté désuet, démodé, totalement anachronique. Elle portait une jupe écossaise jusqu'aux genoux, un twin-set vert foncé

1. *LD*, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 13.

3. *Ibid.*, p. 24.

4. *Ibid.*, p. 11.

5. *Ibid.*, p. 20.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 164.

8. *Ibid.*, p. 71.

9. *Ibid.*, p. 65.

[...] Même son soutien-gorge était démodé¹ ») car cela plait à ses clients chinois, qui la considèrent ainsi totalement « inoffensive² ». Consciente de sa féminité mais également des clichés sexistes qui peuvent exister, elle décide non pas de les combattre, mais, comme Nathalie, d'en jouer, de les accentuer pour en tirer avantage. Cette conscience réflexive (mais consentante aux clichés) n'existe pas dans *En attendant Bojangles*, la mère y est décrite comme une enfant qui ne se rend pas compte de sa beauté et de sa sensualité.

Certains traits de son visage portaient les nuances de son comportement enfantin, de belles joues pleines et des yeux verts pétillants d'étourderie. [...] Ses tenues légèrement extravagantes et extrêmement élégantes, du moins quelque chose dans leur assemblage, prouvaient aux regards scrutateurs qu'elle avait vécu, qu'elle avait son âge³.

Sa féminité est cependant exaltée par son comportement, notamment sa manière de danser, « alternant au gré des rythmes entre la grâce d'un cygne et la vivacité d'un rapace⁴ » et ses « poses suggestives⁵ ».

Ce qui distingue ces femmes des « bobonnes » précédemment évoquées c'est donc leur féminité, leur apparence physique, leur capacité à plaire aux hommes. Car en dehors de cela elles se comportent telles des femmes « classiques ». Nathalie, durant ses études, continue de travailler pour maintenir une forme d'indépendance financière vis-à-vis de François, mais elle souhaite en même temps lui « alléger le quotidien⁶ » car elle vit chez lui. François est en effet plus âgé et a donc déjà une situation professionnelle. Lorsqu'elle sort du cadre professionnel, elle abandonne son apparence de « femme rassurante et pleine d'assurance⁷ » et laisse apparaître ses faiblesses, sa « fragilité ». C'est ainsi qu'elle se sent bien avec Markus, qui endosse le rôle d'homme « viril » et « protecteur ». Elle recherche l'attention de Markus et se vexe lorsqu'il décide de ne plus la voir. Elle ne comprend pas comment « elle, une très belle femme [puisse être] délaissée par un homme quelconque⁸ ». La relation entre Markus et Nathalie se présente en réalité comme une

-
1. *JLA*, p. 138.
 2. *Ibid.*, p. 145.
 3. *Ibid.*, p. 14–15.
 4. *Ibid.*, p. 29.
 5. *Ibid.*, p. 30.
 6. *LD*, p. 17.
 7. *Ibid.*, p. 103.
 8. *Ibid.*, p. 116–117.

inversion des répartitions genrées classique du roman sentimental¹. En effet, Nathalie est « l'homme séducteur » et Markus « la femme timide ». Le roman suit donc le chemin de la « transformation du héros, transformation d'un personnage condescendant, distant, insensible et froid en un proche, tendre et démonstratif² ». Nathalie a donc des attributs pouvant être considéré comme masculins au début de sa relation avec Markus : elle est un supérieur hiérarchique de Markus, elle est professionnelle, se consacre à son travail et pas à sa vie sentimentale, elle ne pleure pas³. Tandis que Markus a des attributs féminins : il est sensible, pleure devant les femmes⁴, il est doux et délicat. Néanmoins, la fin du roman retourne les rôles et Markus devient un homme viril (« La virilité s'asseyait en lui⁵ ») et Nathalie une femme fragile⁶. Chacun retrouve la place qui doit lui être assignée traditionnellement, le nœud du récit est résolu. Le même procédé a lieu dans *Je l'aimais*. Mathilde est au départ une femme indépendante (émotionnellement et financièrement) et sûre d'elle, et c'est elle qui initie la relation avec Pierre en jouant avec lui. Pierre perd toute indépendance, il n'est plus sûr de lui et se sent complètement soumis à Mathilde. Pierre assume également des attributs *a priori* féminins comme le fait de parler beaucoup, d'être passionné et rêveur, tandis que Mathilde lorsqu'elle quitte son « déguisement », s'habille en homme, travaille dans un monde masculin (celui du pétrole) et veut « s'amuser ». La rupture entre les deux s'effectuera à cause précisément de l'inversion des rôles qui va se produire. Mathilde aura, finalement, des aspirations de femme classique, comme la vie de famille, un enfant, un quotidien. Pierre lui se contente de la voir peu, ne veut pas briser sa vie de famille, il veut être un modèle de père idéal pour son fils. Mathilde peut être considérée comme une femme « traditionnellement parfaite » : à la fin du roman elle réalise son souhait (son rêve) d'avoir un enfant, mais semble toujours aussi fière et indépendante. Pierre s'en veut d'avoir laissé passer sa chance d'être avec une telle femme, d'être resté dans une vie plate qui ne lui convient pas. Mathilde a su préserver ce qui faisait d'elle une femme accomplie (son travail, son indépendance et sa

-
1. RADWAY, Janice A., « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », *Politix*, vol. 13, n° 51, Troisième trimestre 2000. *La cause des femmes*, GUIONNET, Christine, LE GRIGNOU, Brigitte (dir.), p. 163–177.
 2. *Ibid.*, p. 172.
 3. Ce qui est expliqué dans le roman par le fait qu'elle est fille unique et doit donc jouer le rôle du garçon. Et un garçon, ça ne pleure pas (*LD*, p. 130).
 4. Voir le chapitre consacré à la *Petite histoire sentimentale de Markus à travers les larmes* (*Ibid.*, p. 85–91).
 5. *Ibid.*, p. 191.
 6. *Ibid.*, p. 198.

féminité) tout en devenant mère. Elle n'est pas devenue une « potiche ». Cela renforce, une nouvelle fois, le fait que le laisser-aller à l'œuvre dans le « devenir-bobonne » ne dépendrait pas de critères ou de circonstances extérieurs mais bien de la personnalité. Mathilde a la volonté de rester femme avant tout. Lorsqu'elle revoit Pierre c'est elle qui mène la conversation et qui la conclut. Elle est égale au souvenir que Pierre avait d'elle cinq ans avant, elle n'a pas changé, il la reconnaît au premier coup d'œil.

En attendant Bojangles est légèrement différent dans sa structure. La mère du narrateur est en effet l'incarnation de la féminité et de la volupté mais est également décrite comme une « femme enfant » (capricieuse et impulsive) du fait de sa « folie douce ». Le père, Georges, prend donc dès le départ le rôle du chef de famille, travaillant pour permettre à la famille de subsister. Néanmoins, les rapports entre la mère et le père sont présentés comme étant ceux d'égaux. La domination que peut exercer Georges sur sa femme est expliquée par la folie de celle-ci. Georges doit la protéger, prendre soin d'elle, non pas parce qu'elle est une femme, mais parce qu'elle perd la raison.

Dans les romans, les deux figures, celles des « bobonnes » et des « femmes-femmes », sont mises en concurrence les unes avec les autres. Néanmoins ceux-ci présentent tous une troisième voie intermédiaire, qui est en même temps un idéal-type : la femme-mère. Une mère, avec des aspirations de mère classique (un mariage, fonder une famille, prendre soin de son mari) mais qui arriverait à préserver la sensualité, l'amour. C'est Mathilde dans *Je l'aimais*, Nathalie dans *La Délicatesse*, et la mère du narrateur dans *En attendant Bojangles*.

2.1.2. L'amour

L'amour valorisé entre les personnages est celui de la passion qui naît d'un coup de foudre et au premier regard. Dans *La Délicatesse*, François est subjugué par Nathalie dans la rue, il l'aborde et ils vont boire un verre. Dans *Je l'aimais*, Pierre serre la main de Mathilde et en tombe amoureux. Dans *En attendant Bojangles*, Georges est à un cocktail et voit la mère du narrateur danser follement et est, lui aussi, subjugué. Il y a donc en premier lieu une attirance physique dont il faut remarquer qu'elle est réciproque. Nathalie, « si elle a accepté d'aller s'asseoir avec un inconnu, c'est qu'elle était tombée sous son charme¹ », appréciant sa maladresse et son attitude (« entre Pierre Richard et Marlon

1. LD, p. 15.

Brando¹ »), son physique (un léger strabisme) ainsi que son prénom. Dans *En attendant Bojangles*, la mère repère Georges car il a une coupe de cheveu lui rappelant un tableau qu'elle a chez elle d'un cavalier prussien (« vous êtes la copie conforme de ce cavalier dont je suis folle amoureuse depuis mon enfance² »). Après les premiers instants, l'amour naît d'une ressemblance de caractère entre les deux protagonistes. La première discussion entre Nathalie et François a lieu dans un café, au bout de dix minutes ils « [ont] l'impression de s'être déjà rencontrés, de se voir parce qu'ils avaient rendez-vous³ ». Néanmoins, François malgré son attirance première pour Nathalie considère que ce qu'elle va commander à boire va être déterminant. Il imagine alors toutes les boissons qu'elle pourrait commander et imagine celle qu'elle *devrait* commander. Il veut être sûr qu'elle correspond bien à l'idée de la femme idéale qu'il se fait.

Il lui demanda ce qu'elle voulait boire. Son choix serait déterminant. Il pensa : si elle commande un déca, je me lève, et je m'en vais. On n'avait pas le droit de boire un déca à ce genre de rendez-vous. C'est la boisson la moins conviviale qui soit. Un thé, ce n'est guère mieux. À peine rencontrés et déjà s'installe une sorte de cocon un peu mou. On sent qu'on va passer des dimanches après-midi à regarder la télévision. Ou pire : chez les beaux-parents. Oui, le thé c'est incontestablement une ambiance de belle-famille. Alors quoi ? De l'alcool ? Non, ce n'est pas bien à cette heure-ci. On pourrait avoir peur d'une femme qui se met à boire comme ça, d'un coup. Même un verre de vin rouge ne passerait pas. [...] Que restait-il maintenant ? Le Coca-Cola, ou tout autre type de soda...non, pas possible, cela ne faisait pas du tout femme. Autant demander une paille aussi, tant qu'elle y était. Finalement, il se dit qu'un jus, ça serait bien. Oui un jus, c'est sympathique. C'est convivial et pas trop agressif. On sent la fille douce et équilibrée. Mais quel jus ? Mieux vaut esquiver les grands classiques : évitons la pomme ou l'orange, trop vu. Il faut être un tout petit peu original, sans être toutefois excentrique. La papaye ou la goyave, ça fait peur. Non, le mieux, c'est de choisir un

1. *Ibid.*
2. *EAB*, p. 31.
3. *LD*, p. 15.

IV. UNE LITTÉRATURE CONFORTANTE

entre-deux, comme l'abricot. Voilà, c'est ça. Le jus d'abricot, c'est parfait. Si elle choisit ça je l'épouse¹ [...].

François, avant même d'apprendre à connaître Nathalie, se fait une image mentale de la « femme à marier ». Pour lui, elle doit être pétillante et énergique (ne pas prendre de déca ou de thé), féminine (ne pas choisir de soda), être sympathique et avoir juste ce qu'il faut d'originalité (éviter le jus de pomme) pour ne pas effrayer (éviter la papaye). Bien sûr lui-même sait que ce n'est qu'un jeu (« une analyse liquide de la première impression féminine² »), mais il est pourtant surpris lorsqu'elle choisit un jus d'abricot (« Il la regarda comme si elle était une effraction de la réalité³ »), considère ce signe comme déterminant et la demandera de ce fait en mariage un peu plus tard. Nathalie, elle n'imagine pas ce genre de choses, le lecteur ne saura d'ailleurs jamais le choix de boisson de François. Ce n'est pas important. Ce qui compte c'est que Nathalie corresponde parfaitement aux attentes de François en termes de « femme ».

Nathalie quant à elle s'intéresse à leurs points communs comme le fait d'être originaire la même région (« on a trouvé ça fou comme coïncidence. [...] Et c'est à Paris que nous nous sommes trouvés. Comme quoi... quand on doit rencontrer quelqu'un...⁴ ») accentuant de ce fait leur ressemblance. Autre point de similitude, leur amour de la littérature et de la culture, mais en même temps leur volonté de travailler dans des métiers « concrets » (la finance, le monde entrepreneurial). Leurs similarités font surtout que le reste de leur relation sera simple.

Les années passèrent ainsi et tout paraissait si simple. Alors que les autres faisaient des efforts. Nathalie ne comprenait pas cette expression : « Un couple ça se travaille. » Les choses étaient simples ou elles ne l'étaient pas, selon elle. [...] c'était à se demander s'ils ne se disputaient pas simplement pour le plaisir de la réconciliation. [...] Le temps passait sur cette facilité, sur cette rare habilité des vivants⁵.

La même simplicité est également présente dans les rapports entre Pierre et Mathilde. Pierre, dans sa relation avec elle, peut être lui-même. « Quand j'étais avec elle, j'avais

1. *Ibid.*, p. 14–15.

2. *Ibid.*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 15.

4. *Ibid.*, p. 184.

5. *Ibid.*, p. 28.

l'impression d'être un type bien... C'était aussi simple que ça¹ ». Leur relation est faite de coupures, et donc de ruptures, mais lorsqu'ils sont ensemble ils oublient tous les obstacles. Pierre ne peut pas quitter sa femme, Suzanne, il n'est pas assez courageux pour cela, cyniquement il admet que la situation qu'il avait avec Mathilde lui convenait (« ça m'arrangeait d'avoir l'épouse rassurante d'un côté et le grand frisson de l'autre² ») et a fait semblant de croire Mathilde lorsqu'elle a dit qu'elle s'en contenterait.

J'ai réfléchi, je pense que c'est la meilleure solution, faire comme toi, vivre de mon côté en t'aimant bien mais de loin [...] Parce que c'est toi qui as raison, la vie sans scrupule, c'est...*it's more convenient*. Je ne voyais pas les choses comme ça, mais pourquoi pas ? Je veux bien essayer³.

Mathilde se soumet donc à Pierre mais en se présentant à lui comme « une adversaire à sa taille⁴ ». Néanmoins ce n'est qu'une façade et Pierre le devine rapidement, « elle roulait des mécaniques et prenait des poses de femme fatale alors que c'était une grande tendre⁵ ». Pierre est celui qui joue et Mathilde en souffre, mais il souffre aussi de savoir qu'il la perdra un jour s'il n'agit pas. Cependant, il est résigné : « et plus je renâclais, plus je l'aimais, et plus je l'aimais, moins j'y croyais. Je me sentais dépassé, impuissant, ficelé sur ma toile. Immobile, résigné⁶. » Pierre attend que Mathilde le quitte, qu'elle ne vienne pas aux rendez-vous qu'ils se fixent. Leur histoire il la résume comme un « mirage » auquel il manquerait une vie quotidienne. Néanmoins, Mathilde veut continuer à croire à un avenir commun, elle imagine tout ce qu'ils pourraient faire ensemble, notamment faire un enfant, et veut convaincre Pierre d'un avenir commun. Pour ce faire elle lui signale qu'ils vont « bien ensemble », avec lui elle se sent en confiance, elle ne s'ennuie jamais, leurs défauts se complètent (« j'ai l'impression que tes défauts vont bien avec mes qualités⁷ »), et comme dans *La Délicatesse* elle souligne l'importance de « rencontrer la bonne personne » et la chance que c'est : « est-ce que ce n'est pas incroyable de rencontrer quelqu'un et de se dire : avec cette personne, je suis bien⁸ ».

-
1. *JLA*, p. 149.
 2. *Ibid.*, p. 182.
 3. *Ibid.*, p. 183.
 4. *Ibid.*
 5. *Ibid.*
 6. *Ibid.*, p. 190.
 7. *Ibid.*, p. 200.
 8. *Ibid.*, p. 201.

Il n’y a pas de quotidien dans le couple formé par Georges et la mère de *En attendant Bojangles*, car pour « elle le réel n’existait pas¹ » et donc leur amour ne peut qu’être idéal et éternel. Néanmoins, la mère est considérée comme une « charge² » par Georges, charge dont il doit s’occuper et qui implique donc d’arrêter de travailler pour rester avec elle toute la journée. Bien que le narrateur (l’enfant) décrive sa mère comme égale voire supérieure à son père, c’est ce dernier qui a le véritable ascendant. Ce qui menace leur amour ce n’est pas le quotidien, qui n’existe pas par le fait de fêtes perpétuelles, mais la folie et surtout son avancement. « Ce compte à rebours qu’au fil des jours heureux j’avais oublié de surveiller, venait de se mettre à sonner comme un réveil malheureux [...], la fête vient de finir brutalement³. » La décision de Georges de se suicider s’explique par sa volonté d’honorer la promesse qu’il lui a faite le jour de leur mariage : « —Vous jurez devant tous les anges que vous me suivrez partout, vraiment partout ? — Oui, partout, vraiment partout⁴ ! »

L’amour est donc éternel si on rencontre la « bonne personne ». Tel un conte de fée, ces romans mettent en scène des couples que rien n’atteint, qui se sont bien trouvés, mais qui sont surtout des êtres d’exceptions. S’il y a rupture c’est qu’un des deux n’était pas à la hauteur de l’autre (comme dans *Je l’aimais* avec Pierre et Adrien), ou que la mort les sépare (François et les parents du narrateur de *En attendant Bojangles*). L’Amour, comme le Bonheur, est quelque chose d’absolu, qui ne se travaille pas mais qu’on choisit, qu’on provoque. Il n’y a pas de sentiments, de brèves impressions qui se muent lentement en amour mais un coup de foudre. L’amour est synonyme de passion et pour cela il justifie tous les abus qui pourraient avoir lieu⁵. La manière dont Pierre agit à l’égard de Mathilde, est justifiée par l’amour trop grand qu’il ressent pour elle. Le fait que François tienne des propos sexistes par rapport à un choix de boisson ou suivent les femmes dans la rue⁶ est justifié par son romantisme. Le suicide des parents du narrateur est lui aussi un acte d’amour, provenant de la passion, et est donc sublime.

1. *EAB*, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. *Ibid.*, p. 111–112.

4. *Ibid.*, p. 159.

5. Cf. à ce propos : DELALE, Sarah, PINEL, Élodie, TACHET, Marie-Pierre, *Pour en finir avec la passion. L’abus en littérature*, Éditions Amsterdam, Paris, 2023.

6. « Il avait toujours aimé regarder les femmes dans la rue. Il se souvenait même avoir été une sorte d’adolescent romantique capable de suivre des jeunes filles de bonne famille jusqu’à la porte de leur appartement. » (*LD*, p. 13)

2.2. Les enfants

Il y a trois enfants dans le corpus : le narrateur dans *En attendant Bojangles*, et les filles de Chloé, Marion et Lucie, dans *Je l'aimais*. L'âge des enfants n'est jamais précisé mais on peut l'évaluer entre cinq et dix ans dans les trois cas. Il n'y a pas d'enfants dans *La Délicatesse*, juste une envie de la part de Nathalie et François qu'ils n'ont pas eu le temps de réaliser. Néanmoins, ce désir d'enfant est plus le fait de la pression d'un entourage que d'eux-mêmes : « la famille et les amis présents au mariage formaient ce qu'on pouvait appeler le *premier cercle de la pression sociale*. Pression qui demandait la naissance d'un enfant¹. » Un enfant est vu par Nathalie et François avant tout comme une contrainte, quelque chose pouvant entraver leur liberté et leur spontanéité (« ils avaient vécu depuis leur rencontre dans un élan de liberté absolue² »). Cependant, ils souhaitent tout de même un enfant : « Nathalie et François n'avaient pas voulu d'enfants tout de suite. C'était un projet pour l'avenir. Cet avenir qui n'existait plus désormais. Leur enfant demeurait virtuel³. » Se repère donc ici une volonté de se conformer à une vision traditionnelle de la famille.

Dans *Je l'aimais*, Chloé, avant que son mari Adrien la quitte, s'occupe de ses filles en majorité. Ce « surcroît d'investissement maternel⁴ » renvoie à la division sexuée du travail. Néanmoins, Chloé ne veut pas offrir à ses enfants un environnement différencié. Par exemple, elle va désapprouver le choix de vêtements de sa fille, Lucie, qui veut à tout prix être habillée en rose comme sa Barbie, ce qui rejoint le propos progressiste du roman sur les femmes et la « mère ». Les enfants dans *Je l'aimais* se conforment pourtant à ce que la société attend d'eux. Les enfants sont heureux d'aller au McDonald's et les petites filles sont heureuses d'avoir des « baskets "You're a Barbie Girl"⁵ ». Pierre, le grand-père des filles, tente également d'amoindrir l'impact que de telles représentations pourraient avoir sur des enfants, en considérant que

[ç]a lui fait tellement plaisir... [...] pourquoi les [ses enfants] avoir privés de ce genre de plaisir ? Qu'est-ce que ça m'aurait coûté après tout ?

1. *LD*, p. 26.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 41.

4. BERENI, *op. cit.*, p. 89.

5. *JLA*, p. 27.

IV. UNE LITTÉRATURE CONFORTANTE

Un mauvais quart d'heure ? qu'est-ce qu'un mauvais quart d'heure comparé au visage écarlate de tes gamines¹ ?

Tout peut donc être *désidéologisé* face au potentiel plaisir des enfants, celui-ci passant par la consommation (« la consommation [...], est progressivement acceptée tel un acte de plaisir en soi et pour soi² ») L'enfant est

celui qui socialise la famille : parce qu'il importe dans la famille la socialisation par les pairs qu'il connaît à l'école et l'influence des médias de masse [...], l'enfant peut être considéré non pas uniquement comme un produit de sa socialisation familiale, mais également, à l'inverse, comme un « cheval de Troyes (sic !) » du genre dans la famille³.

On peut considérer l'enfant également comme un « cheval de Troyes » de la consommation, c'est lui qui « pèse sur les achats parentaux⁴ » et donc qui initie ses parents au marché (« dans le cadre affectif qui structure la famille moderne, l'enfant est l'allié naturel du marchand⁵ »). Ici, la fille de Chloé ne veut pas simplement une poupée, elle veut une *Barbie*. Elle est sensible à l'image de marque attenante⁶ et cela parce que,

[d]e manière générale, les enfants sont reconnus comme plus sensibles à la dynamique d'affiliation/distinction et aux phénomènes de mode, et donc plus perméables aux associations de sens – valorisantes comme anxigènes – mises en place par la publicité⁷.

Dans *En attendant Bojangles*, l'enfant, le narrateur, n'est pas un « cheval de Troyes », il est considéré *de facto* comme un adulte par ses parents. L'enfant, ici, « imite⁸ » ses parents, la mère le considère d'ailleurs comme une « expérimentation⁹ », elle lui demande d'accomplir des actes qui ne sont pas en accord avec son âge, comme vouvoyer tout le monde (même ses parents) ou faire des baisemains aux petites filles qu'il croise. Le comportement de l'enfant fait de lui un être différent des autres enfants :

-
1. *Ibid.*, p. 27–28.
 2. GALLUZO, *op. cit.*, p. 118.
 3. BERENI, *op. cit.*, p. 95.
 4. GALLUZO, *op. cit.*, p. 198.
 5. *Ibid.*
 6. *Ibid.*, p. 199.
 7. *Ibid.*, p. 199–200.
 8. *EAB*, p. 112.
 9. *Ibid.*

IV. UNE LITTÉRATURE *CONFORTANTE*

Certaines mères le regardaient faire, puis tournaient la tête pour tomber nez à nez avec leur fils assis dans leur caddie, la bouche ouverte et couverte de miettes de biscuits et semblaient se demander ce qui avait bien pu se passer, si c'était leur enfant qui était raté ou le nôtre qui était taré¹.

Il est ici l'égal des adultes, et par conséquent ne peut que s'ennuyer dans un environnement pourtant normalement adapté à son âge, comme l'école, où, pour se faire accepter de ses camarades, il ne peut pas dire la vérité car elle est trop extraordinaire et doit avoir l'air d'un enfant « normal » (« Lorsque je racontais ce qui se passait à la maison, la maîtresse ne me croyait pas et les autres élèves non plus, alors je mentais à l'envers. Il valait mieux faire comme ça pour l'intérêt général, et surtout pour le mien² »). L'école est, ici, considérée comme inutile par les parents, qui décident de prendre en charge eux-mêmes l'éducation de leur fils. L'école est premièrement vue comme une contrainte, elle impose des horaires auxquels il faut se conformer. Les parents du narrateur organisant des soirées presque chaque jour, ils sont incapables d'amener leur enfant le matin à l'école, de plus ils ne peuvent pas partir quand ils le souhaitent, ils doivent respecter les vacances scolaires (« la maitresse ne voulait jamais me laisser partir au paradis quand mes parents le décidaient. Elle préférait qu'on attende les vacances de tout le monde pour partir³ »). L'enfant n'est pas considéré, ainsi que c'était le cas dans *La Délicatesse*, comme une entrave à la liberté mais c'est bien plutôt l'école qui l'est. L'école et les horaires sont vus également comme une menace, celui de « devenir fonctionnaire⁴ ». Ceci rejoint une autre critique faite à l'institution scolaire, celle de la conformité qui bride l'imagination. Le narrateur, en effet, doit abandonner une de ses particularités, « l'écriture miroir », que sa mère adore (« Une écriture comme ça, c'est comme un trésor, ça vaut de l'or⁵ ! ») mais que sa maitresse réprimande. Il doit écrire « à l'endroit⁶ ». Autre reproche fait à l'école, et qui a déjà été mentionné, c'est son caractère inutile, qui se caractérise par l'apprentissage de choses jugées comme vaines par le narrateur et sa mère. Par exemple, le fait de lire l'heure sur une horloge.

-
1. *EAB*, p. 113.
 2. *Ibid.*, p. 37.
 3. *Ibid.*, p. 39.
 4. *Ibid.*, p. 118.
 5. *Ibid.*, p. 38.
 6. *Ibid.*

IV. UNE LITTÉRATURE *CONFORTANTE*

Mon fils sait déjà lire l'heure sur la montre de son père c'est bien suffisant ! A-t-on déjà vu des agriculteurs apprendre à labourer avec un cheval de trait après l'invention du tracteur, ça se saurait¹ !

Il y a ici à la fois un reproche fait à l'égard de l'institution scolaire mais également une forme d'ode au progrès, trait déjà présent dans la caractérisation de la mère, « [elle] trouvait follement divertissant l'avancement du monde et l'accompagnait en sautillant gaiement² ». Cette idéologie du progrès s'accompagne d'une conception qui veut que « toute nouveauté est bonne en soi, car elle constitue une étape vers le mieux³ »

Ce n'est donc pas seulement la méthode d'enseignement qui est critiquée que les sujets qui sont enseignés.

Cette école ne lui sert à rien, elle lui lit des Bibliothèque rose, il n'apprend pas grand-chose, alors qu'avec nous, la nuit, il entend de la belle prose, il disserte des nouveautés littéraires avec des libraires, il discute des choses du monde avec des diplomates, [...] il s'entretient de politique fiscale et de finance internationale avec des banquiers de classe mondiale [...]. Mon fils est un érudit oiseau de nuit qui a déjà lu trois fois le dictionnaire, et vous voulez le transformer en mouette couverte de cambouis se débattant dans une marée noire d'ennui ! C'est pour éviter tout ça qu'il ne vient que l'après-midi⁴ !

Se repère donc ici une critique presque aristocratique de cette institution particulière. Le narrateur bénéficie contrairement à ses camarades de classe d'un environnement familial riche, notamment en capital symbolique et culturel. Néanmoins, ce n'est pas tant pour le seul bien du narrateur que l'école est critiquée, mais aussi pour tous les enfants. L'école, devrait, selon le roman, n'apprendre que des choses purement utilitaires et en résonance avec le temps présent et avec le progrès. Ici aussi l'individualité prime, il faut cultiver les dons de la nature et non les brider, il faut écouter son rythme propre et venir à l'école et partir en vacances quand on le souhaite. Bref, l'idéal serait avoir un précepteur, un rôle qui est ici occupé par les parents du narrateur. Leur méthode d'apprentissage se base sur le même présupposé idéologique qui dicte toute leur vie :

1. *Ibid.*, p. 42.

2. *Ibid.*, p. 14.

3. GALLUZZO, *op. cit.*, p. 120.

4. *EAB.*, p. 117–118.

s'amuser est le plus important. Tout devient une situation pratico-ludique : pour apprendre les mathématiques par exemple, on lui ajoute des vêtements et des accessoires qu'il doit compter, puis on les enlève pour les soustractions (le « chiffre-tease¹ »). Ou bien, pour apprendre la conjugaison, on recourra à des chansons accompagnées d'une chorégraphie.

Il y a donc deux représentations d'enfants dans ces romans. La première est celle présente dans *Je l'aimais* avec les filles de Chloé. Les enfants y sont soumis aux désirs de la masse, à la publicité, ils sont comme tous les enfants et tenter de les en détourner ne ferait que gâter leur bonheur. Il n'y a pas de forme d'éducation qui serait préconisée, juste une qui est effectivement dépréciée. C'est celle que Pierre a donné à ses propres enfants (Adrien et Christine), une éducation stricte, avec un père froid et autoritaire. Elle est dévalorisée car Adrien en a beaucoup souffert et que Chloé considère que c'est à cause de l'éducation qu'il a reçu que leur couple a échoué et qu'il l'a quittée. Néanmoins, Chloé a un désir d'élever ses enfants de manière moderne, en limitant la télévision et en favorisant des vêtements et des jeux non-genrés. Cependant elle se heurte aux désirs de ses filles et Pierre lui fait comprendre que c'est une perte de temps de s'y opposer, il faut seulement penser au plaisir des enfants. La seconde représentation est celle d'une éducation, considérée par le roman comme idéale, qui correspond, on l'a dit, à une vision aristocratique. L'enfant est à la fois un enfant roi (il est chéri et adoré), il peut agir à sa guise. Ce qui le justifie, c'est le fait qu'il traité en adulte. Pour ses parents, l'école ne sert à rien en cela qu'elle n'apprend rien que l'enfant ne sache déjà et c'est pourquoi les parents préfèrent se charger de tout. Le noyau familial est l'unique point de comparaison pour l'enfant qui, comme ses parents, ne peut que mépriser ses camarades de classe et sa maitresse, des gens « communs ». L'enfant se retrouve donc isolé avec pour seule compagnie sa mère et un oiseau exotique. Sa vie n'est faite que de jeux et de soirées. Cette absence de repère et de point de comparaison explique qu'il ne comprenne pas le problème dans cette scène :

Ils [l'Ordure et le narrateur] avaient élaboré tous les deux un stratagème astucieux pour faire tomber dans l'escarcelle du sénateur les dames et les demoiselles qu'ils voulaient entraîner dans sa chambre. L'Ordure lui désignait discrètement sa favorite du moment et le chargeait

1. *Ibid.*, p. 43.

IV. UNE LITTÉRATURE CONFORTANTE

de disposer des boissons tout autour d'elle, il venait avec son air innocent leur proposer de goûter toutes sortes de compositions alcoolisées et, pour lui faire plaisir, aucune d'elles ne prenait le risque de refuser. Lorsqu'elles étaient « *al dente* », l'Ordure venait s'asseoir à leurs côtés pour leur parler de son pouvoir, de ses rencontres avec le président et de tous les avantages qu'on pouvait tirer à connaître une telle personnalité. Puis il les emmenait dans sa chambre à coucher pour partager avec elles des morceaux de responsabilité et des miettes de célébrité. Une nuit, notre fils, considérant peut-être qu'il était temps de s'installer à son compte, avait lui aussi attiré une belle invitée dans sa chambrée. Il avait déboutonné sa chemise, retiré son petit pantalon, fait voler son mini-caleçon et c'était mis à sauter nu sur son lit devant la jeune femme totalement charmée, légèrement flattée et aussi un peu effarée¹.

Ici, l'enfant est utilisé par un adulte (l'Ordure) afin de l'aider à abuser de femmes. Il les saoule pour qu'elles soient plus dociles et plus réceptives, puis leur promet une protection politique en échange de faveurs sexuelles. L'enfant n'a pas de recul sur cette situation, ne se rend pas compte de la réalité, et décide d'imiter l'adulte. Cette scène est issue du discours du père du narrateur et lui-même n'a pas de recul sur la situation, la trouvant simplement amusante. Certes, celui qui commet les agressions sexuelles est surnommé « l'Ordure » mais il n'est jamais condamné pour ses actes. Ceux-ci apparaissant juste comme une anecdote relativement amusante. À la mort des parents, c'est à l'Ordure que sera confié le narrateur. Il est une figure parentale valable, un modèle pour le narrateur. L'éducation dans *En attendant Bojangles* est donc résumée à une pure imitation, sans critique. L'enfant accepte tout ce qu'un adulte lui dit pour vérité. Lorsque l'Ordure lui dit que « dans la vie, il y a deux catégories de personnes qu'il faut éviter à tout prix. Les végétariens et les cyclistes professionnels² », il l'accepte comme une leçon de vie (une transmission de valeurs), alors que ce n'est qu'une opinion. Opinion typique de l'« anticonformisme conformiste » du roman : en promouvant les valeurs de la fête, en dénigrant la grisaille supposée des fonctionnaires, l'État parasite accapareur d'argent, le complot mondial des passions tristes (le végétarisme, par exemple), l'égalitarisme coupeur des têtes qui dépassent, les occupations populaires (le cyclisme professionnel,

1. *Ibid.*, p. 116.

2. *Ibid.*, p. 47.

notamment, mais aussi les plages), c'est à un étalage de « culture aristocratique en simili », c'est-à-dire à la fois élitiste et tout à fait commune, à mettre en relation avec les précédentes caractéristiques du roman, que celui-ci procède.

2.3. Conclusion : une question de perception

Nous avons fait le choix d'observer *la famille* avec un certain regard, qui ne peut être considéré comme neutre. « Dans les études littéraires comme ailleurs, il s'agit d'accepter que n/os actes, n/os discours et n/os choix sont orientés par n/os situations, n/os convictions et n/os croyances¹ ». Il ne s'agit pas de poser un jugement de valeur sur ces textes, mais il nous faut assumer notre point de vue, notre perception de ces textes, tout en reconnaissant et admettant que celle-ci n'est peut-être pas partagée par tous les lecteurs. Il s'agit encore moins de postuler que nous pourrions retrouver une *intention de l'auteur*². Néanmoins, ces romans choisissent de représenter des situations, des relations et des interactions entre hommes et femmes et il faut donc les analyser et déterminer comment ils les *représentent*.

Si nous avons fait le choix de n'analyser que la *mère* c'est parce que ces romans en font le personnage central. Cependant, la figure du *père*, et de *l'homme* en général a été également été abordée. La vision globale qui se dégage de ces textes est celle véhiculée par un type de roman habituellement qualifié de « à l'eau de rose », ou « sentimentaux », et souvent décrédibilisés par la littérature et la culture légitime. Pourtant, nos romans reprennent les mêmes structures et stéréotypes : ce sont des histoires d'amour, la femme se réalise grâce à un homme, l'amour qui provient d'un coup de foudre. Ce qui distingue véritablement ces romans (les romans sentimentaux et ceux constituant notre corpus), c'est le traitement des personnages féminins et plus particulièrement la décrédibilisation d'un type de femme, la « bobonne ». En se posant comme opposés à cette figure de la femme au foyer, qui ne que ferait des fiches cuisines³ et que l'on suppose lire des romans à l'eau de rose, ces trois romans peuvent à première vue paraître progressistes, voire féministes. Il s'agit en fait ici d'un féminisme universaliste, pour lequel les hommes et

-
1. LUCCA, Siân, *Promenade vers l'infini. Lire le genre et genrer Aragon (1917–1930)*, Thèse de doctorat en langue, lettres et traductologie, Université de Liège, 2022, p. 132.
 2. « Il s'agit d'analyser le sexisme (ou le racisme, ou l'homophobie, etc.) d'une œuvre en admettant d'une part qu'il est impossible d'y trouver, lisible et disponible, l'intention de son auteur·rice, et d'autre part qu'un texte renferme toujours plus que son message le plus apparent » (*ibid.*, p. 148).
 3. *JLA*, p. 121.

les femmes naissent égaux entre eux (il n'y a pas de différence *essentielle*¹ entre eux, pour le dire autrement). Selon Nathalie Heinich, représentante de ce féminisme universaliste,

[celui-ci] est attaché à la conception républicaine de la « communauté des citoyens », qui appelle à la mise entre parenthèses, dans le contexte civique, de ce qui nous différencie au profit de ce qui nous rassemble. Il est la condition d'une réelle liberté : celle qui consiste, pour les femmes, à ne pas être assignées systématiquement à leur sexe, et à pouvoir déambuler dans l'espace public en tant que personnes, en tant qu'êtres humains, et pas forcément en tant qu'appartenant au sexe féminin. Or c'est justement cette liberté qui nous est déniée par celles des féministes qui prétendent qu'une femme est toujours, quels que soient les contextes, une femme, et en tant que telle forcément « dominée² ».

Une des critiques faites à ce féminisme, notamment par les féministes dites « différentialistes », est que la femme doit dès lors y prendre des attributs masculins (c'est à la femme de se modifier pour être l'égal de l'homme). C'est effectivement le cas dans les romans de ce corpus où les femmes, pour être considérées comme *fortes*, doivent adopter des comportements masculins. Dans le monde du travail il sera question d'ambition, d'initiative, de professionnalisme et dans le cadre privé de légèreté vis-à-vis des relations amoureuses, de liberté sexuelle. Néanmoins, dans un même temps, la femme ne possède pas les mêmes libertés que l'homme, car c'est elle qui doit prendre en charge les enfants et leur éducation. Il y a donc une forme d'impossibilité pour ces femmes d'être à la fois *carriéristes*, mères et amantes. Les représentations que donnent les romans c'est que les femmes doivent poser un choix entre ces trois termes, elles qui ne peuvent cumuler que deux caractéristiques à la fois (*carriériste*–amante pour Nathalie et Mathilde ; *carriériste*–mère pour Mathilde ; mère–amante pour Chloé et « la mère »). Cependant, ne se contenter que d'une seule de ces caractéristiques est décrié, comme lorsque Nathalie se contente après la mort de son mari d'être *carriériste*, ou comme chaque mère au foyer (femme de Charles et Suzanne) qui ne sont que *mère*. Dans le progrès apparent qui est ainsi exposé (l'ouverture à d'autres *rôles* pour la femme), réside donc une reconduction de la vision du monde patriarcale et masculiniste-paternaliste, pour laquelle les hommes

1. BERENI, *op. cit.*, p. 5.

2. HEINICH, Nathalie, « Les fractures du féminisme », *Commentaire*, vol. 174, n° 2, 2021, p. 262.

sont à la fois les modèles éthiques et les meilleurs adjuvants pour la conformation à ce modèle, tout en recyclant les vieux rôles féminins (la femme aimante, la mère de famille émancipée, etc.).

3. Conclusion : la littérature *confortante*

Dans ce chapitre, nous avons décidé d'analyser deux types de représentations, l'une ayant trait à la sphère privée (la famille) et l'autre à la sphère professionnelle (le travail). Le but, *in fine*, est de s'interroger sur les liens et les interactions qui existent entre elles. En effet, nous avons vu que dans les romans ces deux sphères ne sont pas étanches, qu'elles ont tendance à se mêler. Ces échanges et ce brouillage s'inscrivent dans un contexte où l'entreprise, le lieu de travail, devient de plus en plus un lieu d'échange de partage, un lieu convivial, comme en témoigne l'idéologie de la *start-up*, que nous avons brièvement abordé. Néanmoins, ce n'est pas ce modèle qui est valorisé par les romans. En effet, les héros de ces romans refusent l'hybridation, les mélanges des deux sphères et décident de choisir pour une des deux sphères exclusivement. Ce sera la sphère privée pour Markus et Nathalie dans *La Délicatesse*, et le père de *En attendant Bojangles*, et la sphère professionnelle pour Mathilde et Pierre dans *Je l'aimais*. Nous pourrions en conclure dès lors que ces romans se fondent sur une idéologie conservatrice, un modèle d'entreprise paternaliste. Cependant, la position des romans vis-à-vis de l'État ou des syndicats, tendent à les rapprocher d'une vision libérale ouverte du monde (sans aller jusqu'à être libertaire cependant, sauf peut-être *En attendant Bojangles*, qui en promeut quelques-unes des valeurs¹). Cette vision du monde quelque peu paradoxale serait menacée d'une part par les *start-ups* et leur idéologie, dont les *happiness-manager* sont une application concrète, et d'autre part par des valeurs qu'on dirait sociales et écologistes, s'il fallait d'une certaine manière les caractériser. Leur vision du monde, typiquement celle de la classe moyenne (plus ou moins cultivée) doit donc être réassurée et réaffirmée, et le moyen principal utilisé par ces romans est le ridicule. Les valeurs attenantes aux « mauvaises » idéologies font l'objet de risées et sont déformées au point d'en devenir grotesques. C'est le cas, par exemple, de l'inspecteur des impôts prêtant à rire et personnifiant un État constructeur de ronds-points, ou bien du syndicaliste qui

¹ . Cf. *supra* IV.2.2.

IV. UNE LITTÉRATURE *CONFORTANTE*

agace ses collègues par ses continuelles sollicitations et récriminations, ou encore des formations de « bonheur au travail ». Jean-Marie Piemme, à propos des feuilletons télévisés, affirmait dans les années 1970 :

Ce qui est reconnu en cet univers fictif, ce ne sont pas les processus réels qui structurent une formation sociale mais un point de vue sur ces processus. En d'autres termes, ce qui est reconnu c'est le « monde » tel que l'idéologie dominante le donne à voir¹.

Si cette idéologie dominante (celle des classes moyennes occidentales), aujourd'hui, est remise en cause et questionnée, qu'éventuellement elle se sent menacée, elle doit donc se réaffirmer et se réassurer. C'est en cela que nous parlons de littérature *confortante*. Pour nous, il faut entendre *confortant* d'abord dans le sens d'un véritable confort de pensée (le monde tel qu'il est intrinsèquement bon) et ensuite dans le sens de « réassurer son confort » (le monde tel qu'il est ne doit pas être remis en cause ni questionné, et la meilleure manière de s'en prémunir est de le réaffirmer à longueur de roman). Il y a une notion d'injonction et de performativité qui nous fait préférer ce terme de « confortant » à celui de Viart et Vercier (« concertant ») et à celui d'Eco (« consolant »). Le roman ne consent donc pas seulement à l'état du monde, il le fait aussi exister et perdurer en le réaffirmant sans cesse. En cela, nous rejoignons l'idée de Roland Barthes (dans *Le Degré zéro de l'écriture*) pour qui le Roman (réaliste notamment) « ordonne » le monde, lui donne un sens, le rend cohérent tout en affermissant définitivement sa position dominante

1. PIEMME, *op. cit.*, p. 93.

IV. UNE LITTÉRATURE *CONFORTANTE*

V. CONCLUSION

Les auditeurs de France Culture sont assez cultivés pour connaître par les deux bouts – Marc Levy à James Joyce – ce qu'ils considèrent être, à tort ou à raison, les limites de la littérature.

(ARNAUD VIVIAN, *Station Goncourt. 120 ans de prix littéraires*)

L'ambition de ce travail a été, dans un premier temps, de mettre au jour une nouvelle forme de littérature, que nous avons décidé de nommer *littérature (ré)confortante*. Le point de départ de cette réflexion était, certes, une intuition personnelle, mais elle a été confirmée, *confortée*, par des lectures et des analyses.

La première partie de ce travail, s'est donc concentrée sur la question de la définition, de la délimitation pourrions-nous dire, de cette forme de littérature. Il a été montré que s'il existait dans l'imaginaire à la fois collectif mais également critique et universitaire, une conception selon laquelle il existait deux littératures (l'une restreinte et l'autre de grande production), il existait entre elles un troisième type de littérature qui a été désigné comme « moyenne ». Cette littérature « moyenne » se définit par rapport aux deux autres : elle est dominée et dominante. Elle est dominée par cette littérature restreinte, mais en même temps dominante sur le marché et sur la littérature de masse. Pour cela, elle emprunte à la culture restreinte ce qu'elle considère être des signes d'appartenance, elle se définit par rapport à elle

Fondamentalement hétéronome, la culture moyenne est objectivement définie par le fait qu'elle est condamnée à se définir par rapport à la culture légitime et cela tant dans le domaine de la production que dans le domaine de la réception¹.

1. BOURDIEU, *op. cit.*, p.88.

V. CONCLUSION

Dans le domaine de la réception, il a été montré que ces auteurs, ces maisons d'éditions et le paratexte des romans empruntaient les signes de la « haute culture », de la culture « *highbrow* ». Néanmoins, ces signes rendus visibles perdaient par là leur légitimité, ces erreurs d'identification (ou *allodoxia*), sont des caractéristiques typiques de cette culture moyenne. En effet, elle se veut plus que la culture de masse, il y a chez elle une conscience de sa propre valeur. En cela elle est également dominante.

Entre un prolétariat exclu de toute culture et une intelligentsia qui a déjà commencé à mettre en question la Littérature elle-même, la clientèle moyenne des écoles primaires et secondaires, c'est-à-dire en gros la petite bourgeoisie, va donc trouver dans l'écriture artistico-réaliste – dont seront faits une bonne part des romans commerciaux – l'image privilégiée d'une Littérature qui a tous les signes éclatants et intelligibles de son identité. Ici, la fonction de l'écrivain n'est pas tant de créer une œuvre, que de fournir une Littérature qui se voit de loin¹.

Mais qui a conscience qu'elle se voit de loin ? Les détenteurs de la haute culture, les « *highbrow* » ou l'intelligentsia, désignée par Roland Barthes. C'est le défaut principal de ce terme de « moyen », il n'est défini que par ceux se jugeant supérieurs, il est donc nécessairement connoté. Même si certains comme Diana Holmes ont tenté de revaloriser cette culture moyenne, en se concentrant sur le lecteur et sur l'intérêt que celui-ci peut trouver, en termes d'*immersivité* et d'interaction, dans cette littérature et donc en tentant de justifier par-là les raisons du succès de ces romans.

Néanmoins, même en tentant de sortir des connotations charriées par ce terme, il recouvre une très (trop) large partie de la production culturelle, et n'est donc pas suffisamment précis. Il faut donc mettre à jour une nouvelle définition, et le parti pris de ce travail a été de baser cette définition sur le contenu des livres. C'est en cela que ce travail se distingue d'autres ayant été menés sur les *best-sellers* et la littérature de grande production. Ce contenu a ici été analysé d'abord à l'aune de la tendance dominante (sur le marché) du développement personnel et de sa double réalisation littéraire, le *feel-good* et la littérature « care ». Ces deux catégories ont déjà été définies et délimitées par, d'un côté, Michel Murat (pour le *feel-good*) et, de l'autre, par Alexandre Gefen (pour le

1. BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 51.

V. CONCLUSION

« care »). Ces deux auteurs ont eu la même forme d'intuition quant au changement de paradigme attaché à la valeur littéraire. Et donc que le fait

[q]ue ces orientations soient désormais majoritairement celles des œuvres contemporaines françaises, qu'elles en définissent les valeurs, qu'elles en garantissent la légitimité, exige d'être pensé¹.

Ces orientations sont les mêmes dans les deux types de littératures : la littérature comme thérapie et comme programme d'accompagnement. Bref, ce que Gefen nomme la fin de l'intransitivité littéraire². Dans le cas du *feel-good*, il s'agit principalement d'une valorisation des effets positifs de la littérature, de son pouvoir d'amélioration du « moi ». Cela s'inscrit comme nous l'avions montré dans une tendance générale, qui transparait *via* les livres et manuels de développement personnel, à une attention portée sur l'individu. La promesse de ces manuels est d'aider leurs lecteurs à la recherche du bonheur. Ce bonheur, sans être jamais défini, est synonyme d'accomplissement de soi. En centrant le bonheur sur la recherche individuelle et le travail qui lui y est inhérent, l'individu est rendu seul responsable de son bonheur mais aussi, en cas d'échec, seul responsable de son malheur, chacun « [étant] jugé à l'aune de ses accomplissements³ ». Cette trajectoire ascendante personnelle, si elle est un succès, amène à un conservatisme, une confiance dans les institutions et dans les méthodes qui ont lui ont permis de réussir⁴.

La première définition de la littérature étudiée est alors une définition basée en partie sur ses effets supposés (sur la promesse faite au lecteur) : celle de les reconforter. Néanmoins, cette définition se double d'une dimension basée sur le contenu même. En effet, elle reconforte le lecteur mais son contenu même s'auto-reconforte. L'histoire de ces romans met en scène des personnages cherchant le bonheur, et y arrivant, ils sont donc eux-mêmes reconfortés. Le bonheur qui est présenté dans ces romans est le même que celui qui est présenté par l'idéologie actuellement dominante, à savoir un bonheur individuel, basé sur l'accomplissement de ses désirs (et le travail nécessaire à cet accomplissement. Le bonheur devient méritoire et, par ce même mouvement, absolument

-
1. GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 20.
 2. Pour un avis opposé, cf. FOREST, Philippe, *Rien n'est dit. Moderne après tout*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Fictions et Cie », 2023. Ce dernier faisait pourtant partie des auteurs étudiés par Alexandre Gefen.
 3. GALLUZZO, *op. cit.*, p. 119.
 4. SCHWEISGUTH, Étienne, « Les salariés moyens sont-ils des petits-bourgeois ? », *Revue française de sociologie*, n° 4, 1983, p. 685.

V. CONCLUSION

indiscutable. Les romans illustrent, étayent et démontrent cette idéologie. Ils la naturalisent.

La littérature [*feel-good*] contribue ainsi à édifier une société de consolation ; elle oblitère par euphémisations la violence structurelle : elle en facilite notre consentement à l'ordre des choses¹.

D'où l'importance d'une deuxième définition de cette littérature, qui est celle de la *littérature confortante*. Le chapitre IV s'est concentré sur les représentations du réel (travail et famille, dans le cadre de ce mémoire) et pour cela s'est appuyé sur le travail de Jean-Marie Piemme sur les feuilletons télévisés. Il analyse le fait que, structurellement, les récits sont centrés sur un seul personnage, et que ce statut narratif a dès lors un effet, celui de « centrement » :

Le personnage occupe le centre d'un univers qui commence avec son problème et se termine avec la résolution de ce dernier. La clôture du discours assure sa position cardinale : le Feuilleton [télévisé, ici] aura toujours les allures d'un destin qui se réalise. On y voit naître et mourir un projet qui n'est lisible qu'à travers les yeux du héros. Si dans la vision que l'on fait du Feuilleton on n'adopte pas son point de vue, plus rien dans le récit n'a de sens².

Contrairement à ce « centrement » typique du Feuilleton télévisé, c'est le narrateur (et non plus donc le personnage principal) qui doit désormais, dans les trois romans étudiés, saisir et adopter le point de vue. C'est ce narrateur qui nous donne sa vision du monde et qui crée, *via* la fiction, un effet de naturalisation. Cet univers fictionnel nous apparaît alors comme la reproduction d'une réalité extérieure³. C'est pour cette raison qu'il est d'autant plus intéressant voire nécessaire d'interroger ces romans sur l'idéologie et les représentations qu'ils véhiculent, puisque, vu leur succès public, ils la diffusent fortement. Celle-ci est doxique mais se présente comme minoritaire, subversive, menacée, contre-culturelle presque, d'où cette notion (cette idée-force) de *confortation*. Nous considérons que ces romans ont une visée performative car ils ne se contentent pas de dire le réel, de le représenter, ils le réassurent.

1. MURAT, Michel, « Les livres qui font du bien », *op. cit.*, p. 250.

2. PIEMME, *op. cit.*, p. 124.

3. *Ibid.*, p. 126.

V. CONCLUSION

La vision du monde qui est propagée et diffusée est celle d'un monde basé sur le mérite et sur son pendant de juste défoulement, la jouissance. Ce mérite est au cœur même du développement personnel. Il se retrouve encore et d'ailleurs dans la représentation du monde du travail ou de la famille, et il a comme fonction de justifier le mode de vie des personnages. Celui-ci est essentiellement un mode de vie oisif (reposant sur le dur labeur préalable) et consumériste et est, nous semble-t-il, absolument en adéquation avec le mode de vie promu par l'idéologie néolibérale. En évacuant rapidement la question du mode de subsistance des personnages et donc en supprimant toute problématique sociologique, les romans peuvent ainsi se centrer essentiellement sur la résolution de problèmes affectifs entre les différents sujets (leurs peines de cœur) et leur recherche active du bonheur¹.

En conclusion, la *littérature (ré)confortante* est bien une forme de littérature « moyenne » ou « en *simili* ». Elle a donc en cela des traits caractéristiques de la littérature restreinte et légitime, lui emprunte ses canaux de diffusion, ses modes de légitimation et ses codes de reconnaissance. Mais cette démarche est éminemment visible. Elle s'auto-désigne donc, aux yeux des « *highbrow* », comme une littérature mercantile². Néanmoins, en se désignant comme de la Littérature, elle apparaît comme telle aux yeux des « *middlebrow* », et opère par là un brouillage des frontières entre la littérature restreinte et celle qu'on qualifierait de plus ouvertement commerciale. Il aurait pu être intéressant, dans le cadre de ce mémoire, de se pencher sur ce brouillage, *via* des études de réception (en interrogeant le public mais également des éditeurs, journalistes ou écrivains). Cela aurait permis soit de confirmer soit d'infirmer certaines craintes exprimées par les critiques sur la littérature française contemporaine. Par exemple, celles exprimées dans l'ouvrage de Hélène Ling et Inès Sol Salas, *Le Fétiche et la Plume*³, et pour lesquelles le livre serait devenu un pur produit, où la distinction entre deux sphères (« une littérature dite d'auteur et une littérature ouvertement commerciale⁴ ») ne serait plus qu'une « distinction rassurante⁵ ». Ou encore celles de Jérôme Meizoz pour qui aujourd'hui les

1. PIEMME, *op. cit.*, p. 195.

2. Bien que là aussi le brouillage opère et que cette littérature moyenne en vienne à passer pour de la littérature légitime aux yeux mêmes de ceux qui la jugeaient hier bassement commerciale.

3. LING, Hélène, SOL SALAS, Inès, *Le Fétiche et la Plume. La littérature nouveau produit du capitalisme*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2022.

4. LING, *op. cit.*, p. 16.

5. *Ibid.*

V. CONCLUSION

« sphères artistiques, économiques et financières s'interpénètrent de sorte qu'il devient peu aisé de différencier l'art industriel de l'art pour l'art, le succès commercial du prestige symbolique¹ ». Nos analyses ne permettent pas de trancher, mais comme nous l'avions précisé dans notre introduction, définir la valeur littéraire des textes n'a jamais été un des points centraux de notre travail. Ceci nous a permis, précisément, d'éviter les jugements, et parfois le mépris, inhérents à cette peur de la littérature moyenne (caractéristique très présente chez Hélène Ling et Inès Sol Salas).

Un point de développement que nous jugeons plus fécond partirait pourtant de cette crainte sur la place de plus en plus grande occupée dans le champ littéraire par cette littérature « moyenne ». Il s'agirait en fait d'adopter une perspective diachronique et d'observer l'évolution de cette littérature « moyenne ». Les contenus, les formes, les modes de légitimation ont-ils évolué ? Un bref aperçu en est donné dans ce travail par les trois romans de ce corpus (dont les dates de publications sont relativement éloignées). Le roman d'Anna Gavalda, le plus « ancien » (2002), est celui dont la forme est la plus simple, et le sujet le moins grave et le plus universel (une rupture amoureuse). Dans celui de David Foenkinos, publié en 2009, la forme se veut plus libre avec notamment des chapitres qui sont des commentaires et qui se signalent donc au lecteur comme une preuve de réflexivité de la part de l'auteur. Le sujet en est aussi plus sérieux, puisqu'il aborde la question du deuil et de la reconstruction. Olivier Bourdeaut, en 2015, adopte le style « fantaisiste » et « léger » de Boris Vian dans *l'Écume des Jours*, et le transpose (en le mixant avec une vision quelque peu mythifiée de *Gatsby le Magnifique*) dans une histoire d'amour tragique qui aborde les thèmes de la mort et les maladies mentales. Nous pouvons donc déjà observer une accentuation vers plus de gravité, de sérieux, vis-à-vis des thématiques abordées ainsi que des « recherches formelles » un peu plus importantes.

1. MEIZOZ, Jérôme, *Faire l'auteur en régime néo-libéral*, op. cit., p. 78.

VI. BIBLIOGRAPHIE

1. Bibliographie primaire

BOURDEAUT, Olivier, *En attendant Bojangles*, Finitude, Bordeaux, 2015.

FOENKINOS, David, *La Délicatesse*, Gallimard, Paris, 2009.

GAVALDA, Anna, *Je l'aimais*, Le Dilettante, Paris, 2002.

2. Bibliographie secondaire

ALBENGER, Viviane, *S'émanciper par la lecture*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2017.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Point », 1953.

BARTHES, Roland, « Avant-propos », *Sur Racine* [1963], *Œuvres complètes II*, 2002, p. 53-55.

BERENI, Laure, *et al*, *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, De Boeck, Bruxelles, 2008.

BESSARD-BANQUY, Olivier, *L'Industrie des Lettres. Études sur l'édition littéraire contemporaine*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, coll. « Agora », 2009.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « Du best-seller aujourd'hui », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 79-86.

BESSARD-BANQUY, Olivier, DUCAS, Sylvie, GEFEN, Alexandre (dir.), *Best Sellers : L'industrie du succès*, Armand Colin, Malakoff, 2021.

BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022.

BLOCH, Béatrice, « La construction de l'émotion chez le lecteur. Immersion et persuasion esthétique », *Poétique*, vol. 163, n° 3, 2010, p. 339-348.

VII. ANNEXES

- BONNASSIEUX, Marie-Pierre, LEMIEUX, Jacques, L'ITALIEN-SAVARD, Isabelle, MARTIN, Claude, « Les best-sellers et leurs lecteurs », *Communication*, n° 12(1), 1991, p. 75-99.
- BOURDIEU, Pierre, « Le Marché des biens symboliques », *Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49–126.
- BRUNO, Pierre, SMADJA, Isabelle, *Harry Potter, ange ou démon ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007.
- DELALE, Sarah, PINEL, Élodie, TACHET, Marie-Pierre, *Pour en finir avec la passion. L'abus en littérature*, Éditions Amsterdam, Paris, 2023.
- DEMANZE, Laurent, « Mythe et réalité du grand écrivain », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 201–224.
- DESAIVE, Suna, POGGIOLI, Noelle, *Le Marketing du livre. Études et stratégies*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 2006.
- DESEILLIGNY, Oriane, « Glissements dans l'édition de fiction : confusion des genres ou altération de la littérature ? », *Communication & langages*, vol. 207, n° 1, 2021, pp. 47–64.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Éditions Labor, Bruxelles, coll. « Espace Nord », 2005 [1978].
- DUCAS, Sylvie, « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, n° 117, 2003, p. 47-83.
- DUCAS, Sylvie, POURCHET, Maria, « De la prescription : comment le livre vient au lecteur », *Communication & langages*, vol. 179, n° 1, 2014, p. 21-31.
- DUCAS, Sylvie, « Prix littéraires, du meilleur livre aux meilleures ventes : mutations prescriptives d'une usine à best-sellers », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 55-66.
- DUCAS, Sylvie « *Best-sellers* d'hier et d'aujourd'hui », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 225–244.
- DURAND, Pascal, GLINOER, Anthony, *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2005.
- DOZO, Björn-Olav, « Des prix littéraires. Approches marginales », *Le Carnet et les Instants*, n° 179, 2013.
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Grasset, Paris, 1978.
- FLÉCHER, Marion, « Les start-ups, des entreprises “cools” et pacifiées ? Formes et gestion des tensions dans des entreprises en croissance », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], n° 15, 2019. URL : <https://journals.openedition.org/nrt/5930> (consulté le 10 juillet 2023).
- FLÉCHER, Marion, « Les start-up : un cas d'étude pour analyser les transformations du monde du travail, des organisations et des entreprises à l'ère numérique », *Ressources*

- économiques et sociales* [En ligne], École Normale Supérieure de Lyon, 2022. URL : <https://ses.ens-lyon.fr/articles/les-start-up-un-cas-detude-pour-analyser-les-transformations-du-monde-du-travail-des-organisations-et-des-entreprises-a-lere-numerique> (consulté le 10 juillet 2023)
- FLORIMOND-CLERC, Adeline, LACÔTE-GABRYSIK, Lyllette, « L'influence des adaptations cinématographiques sur les ventes de livres en France », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 143-156.
- FUNÈS, Julia de, *Développement personnel, le succès d'une imposture*, Éditions de l'Observatoire, Paris, 2019.
- GALLUZO, Anthony, *La fabrique du consommateur. Une histoire de la société marchande*, La Découverte, Paris, coll. « poche », 2023 [2020].
- GARNIER, Jean-Pierre, « L'invisibilisation des classes populaires », *L'homme et la société*, n° 197, 2015, p. 169-189.
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Éditions Corti, Paris, coll. « les essais », 2017.
- GEFEN, Alexandre, « “On ne sait jamais rien du sort d'un livre”. Théorie et pratique des best-seller », *Fixxion*, n°15, 2017, p. 87-98.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, coll « Poétique », 1987.
- HEINICH, Nathalie, *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, Paris, 1994.
- HEINICH, Nathalie, « Les fractures du féminisme », *Commentaire*, vol. 174, n° 2, 2021, p. 255–262.
- HOLMES, Diana, « Une littérature illégitime – le “middlebrow” », *Belphegor* [En ligne], n° 17, 2019. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/1774> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.1774> (mis en ligne le 13 mars 2019, consulté le 20 avril 2023).
- LACÔTE-GABRYSIK, Lyllette, « “C'est un best-seller !” », *Communication*, vol. 27/2, 2010, p. 187-216.
- LACÔTE-GABRYSIK, Lyllette, « 1984-2016 : 32 ans de best-sellers en France », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 18-39.
- LANGLAIS, Pierre-Carl, THÉRENTY, Marie-Ève, « Le storytelling des écrivains de best-sellers », BESSARD-BANQUY, Olivier, DUCAS, Sylvie, GEFEN, Alexandre (dir.), *Best Sellers : L'industrie du succès*, Armand Colin, Malakoff, 2021, p. 325-342.
- LEMIEUX, Jacques, GEISEN, Dirk (1994), « Lecteurs de best-sellers au Québec : comment dit-on lire ? », SAINT-JACQUES, Denis (dir.), *L'acte de lecture*, Nuit Blanche Éditeur, Québec, 1994, p. 159-174.

VII. ANNEXES

- LETOURNEUX, Mathieu, « Le best-seller, entre standardisation et singularisation », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 6-17.
- LING, Hélène, SOL SALAS, Inès, *Le fétiche et la plume. La littérature nouveau produit du capitalisme*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2022.
- LUCCA, Siân, *Promenade vers l'infini. Lire le genre et genrer Aragon (1917–1930)*, Thèse de doctorat en langue, lettres et traductologie, Université de Liège, 2022.
- MARQUIS, Nicolas, « Les impasses du développement personnel », *Revue du Crieur*, vol. 7, n° 1, p. 38–53. URL : <http://hdl.handle.net/2078/187876> (consulté le 27 juin 2023).
- MATHIEU, Séverine, *Edition et best-sellers : tentative d'explication du fonctionnement du champ éditorial romanesque français contemporain*, Université libre de Bruxelles, Faculté des sciences sociales, politiques et économiques, Bruxelles, 1995.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures Littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genève, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *CONTEXTES* [En ligne], n° 14, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5908> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.5908> (mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 23 juin 2023).
- MEIZOZ, Jérôme, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et forme d'incarnation*, Slatkine Érudition, Genève, 2016.
- MEIZOZ, Jérôme, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Slatkine Érudition, Genève, 2020.
- MURAT, Michel, THÉRENTY, Marie-Ève, WRONA, Adeline, « Le Best-seller. Présentation. », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 1–5.
- MURAT, Michel, « Les livres qui font du bien », BESSARD-BANQUY, Olivier, DUCAS, Sylvie, GEFEN, Alexandre (dir.), *Best Sellers : L'industrie du succès*, Armand Colin, Malakoff, 2021, p. 247–262.
- MURAT, Michel, « À rebours de l'élitisme », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 271–293.
- PAINBÉNI, Sandra, *La prescription dans le processus de décision d'achat de produits culturels. Le cas des romans et nouvelles de littérature générale contemporaine*, Thèse de doctorat en Sciences de gestion, Université Paris Dauphine, 2008.
- PIEMME, Jean-Marie, *La propagande inavouée*, Union générale d'éditions, Paris, 1975.
- RABOT, Cécile, « Des best-sellers en tête de gondole des bibliothèques ? Valeur littéraire et stratégie professionnelle », *Fixxion*, n° 15, 2017, p. 67-78.
- RADWAY, Janice A., « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », *Politix*, vol. 13, n° 51, Troisième trimestre 2000. *La cause des femmes*, GUIONNET, Christine, LE GRIGNOU, Brigitte (dir.), p. 163–177.

- RUFFEL, David, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, n° 160, 2010, p. 61-73.
- SAINT-AMAND, Denis, VRYDAGHS, David, « Retours sur la posture », *COnTEXTES* [En ligne], n° 8, 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011,
URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4712> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.4712> (consulté le 08 juin 2023).
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre, 1839, p. 25-43.
- SAPIRO, Gisèle, PICAUD, Myrtille, PACOURET, Jérôme *et al.*, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des Correspondances de Manosque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, p. 108-137.
DOI : 10.3917/arss.206.0108. URL : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2015-1-page-108.htm> (consulté le 27 juin 2023).
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SCHWEISGUTH, Etienne, « Les salariés moyens sont-ils des petits bourgeois ? », *Revue française de sociologie*, n° 4, 1983, p. 679-704.
- THÉRENTY, Marie-Ève, WRONA, Adeline (dir.), *L'écrivain comme marque*, Sorbonne Université Presse, Paris, 2020.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Médiamorphoses de la critique », BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres de Balzac à Houellebecq*, Armand Colin, Malakoff, 2022, p. 174–199.
- TISSERON, Serge, *La résilience*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2007.
- VERCIER, Bruno, VIART, Dominique, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris, 2005.

3. Sources journalistiques

- BETTAN, Eva, « “C’est un prix qui me fascine, j’en rêvais », témoigne David Foerkinos, le président du Prix du Livre Inter”, *France Inter*, 30 janvier 2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-7h50/l-invite-de-7h50-du-lundi-30-janvier-2023-3292189> (consulté le 21 juin 2023).
- BELLEFROID, Thierry, « Sous couverture », *RTBF*, 20 mars 2021.
- BISSON, Julien, « David Foerkinos : “Un succès littéraire a toujours des conséquences un peu ridicules” », *L’Express*, 1 avril 2016.
URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/david-foerkinos-un-succes-litteraire-a-toujours-des-consequences-un-peu-ridicules_1776490.html (consulté le 3 juin 2023).
- BUSNEL, François, « Le premier roman pétillant, léger et extravagant d'Olivier Bourdeaut : En attendant Bojangles », *La Grande Librairie*, 14 janvier 2016. URL :

VII. ANNEXES

- <https://www.youtube.com/watch?v=bLLhZ-ELRpI&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=4> (consulté le 10 mai 2023)
- BUSNEL, François, « David Foenkinos - Le livre qui a changé ma vie », *La Grande Librairie*, 21 juin 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B5zmVHn1uoo&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=7> (consulté le 10 mai 2023).
- BUSNEL, François, « “Vers la beauté” : l’art comme remède de l’âme David Foenkinos ? », *La Grande Librairie*, 22 mars 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=BnhdZvJZwfc&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=9> (consulté le 10 mai 2023).
- CHARONNAT, Cécile, « Romans qui font du bien : ne dites plus “feel-good”, dites “pop littérature” », *Livres Hebdo*, 17 juin 2020. URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/romans-qui-font-du-bien-ne-dites-plus-feel-good-dites-pop-litterature> (consulté le 27 juin 2023).
- CHAZAL, Claire, « L'écrivain Olivier Bourdeaut publie son premier roman “En attendant Bojangles” », *Entrée Libre*, 22 février 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OBwEzVEy1D4&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=16> (consulté le 10 mai 2023).
- COMBET, Claude, « Phénomène : consolateur », *Livres Hebdo*, 17 octobre 2013. URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/phenomene-consolateur> (consulté le 27 juin 2023).
- DUPUIS, Nathalie, DE LAMBERTERIE, Olivia, « Les frères Foenkinos : rencontre en toute délicatesse », *Elle*. URL : <https://www.elle.fr/Loisirs/Cinema/Dossiers/Les-freres-Foenkinos-rencontre-en-toute-delicatesse-1844906> (consulté le 23 juin 2023).
- IMBAULT, Marie-Christine, « Anna Gavalda à “vol de nuit” », *Livres Hebdo*, 14 décembre 2013. URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/anna-gavalda-vol-de-nuit> (consulté le 10 mai 2023).
- LAPIX, Anne-Sophie, « En attendant Olivier Bourdeaut », *C à vous*, 10 mai 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AM9t-nX4yJs&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=4> (consulté le 10 mai 2023)
- LIGER, Baptiste, « La littérature de résilience », *Lire Magazine Littéraire*, février 2023, p. 43–50.
- LOPEZ, Frédéric, « Histoire de vie : de cancre à auteur à succès, Olivier Bourdeaut », *Mille et une vies*, 7 octobre 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7ZfHMjGv4IQ&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=6> (consulté le 12 avril 2023).
- PELLÉ-DOUËL, Christilla, « Romans “feel-good” : la recette du bonheur ? », *Psychologies*, 2 juin 2016. URL : <https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Litterature/Articles-et-dossiers/Romans-feel-good-la-recette-du-bonheur> (consulté le 24 juin 2023).

- PERAS, Delphine, « Anna Gavalda – la discrète », *L'Express*, 1 avril 2004. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/anna-gavalda-la-discrete_813789.html (consulté le 10 mai 2023).
- RUQUIER, Laurent, « David Foerkinos », *On n'est pas couché*, 12 janvier 2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=O4cwa9aKW-A&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=10> (consulté le 10 mai 2023)
- RIBOT, Jean-Christophe, ALET, Claire, « Le Business du bonheur [documentaire] », *Arte*, 30 août 2022.
- SAVARY, Philippe, « Le *Dilettante* sans repos », *Le Matricule des Anges*, n° 225, juillet 2021.
- SOTTO, Thomas, VIGNALI, Julia, « David Foerkinos - L'invité du jour », *Télé Matin*, 6 janvier 2022.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wQUsDsT2UYk&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=11> (consulté le 10 mai 2023).
- VALET, Philippe, « Le livre du jour – En attendant Bojangles », *France Info*, 3 mars 2016.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gsQD0Qos4yg&list=PLLeHQrrPOY9CR7sA69tNmzA1I-IHT9oUm&index=15> (consulté le 10 mai 2023).
- VINCENT, Faustine, « *Feel-good books* : quand la fiction reconforte », *Livres Hebdo*, 25 mars 2016. URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/quand-la-fiction-reconforte> (consulté le 24 juin 2023).
- WOLFF, Sylvie, « David Foerkinos : “La cyclothymie me semble nécessaire à l'écriture” », *L'Express*, 30 novembre 2013, URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/david-foerkinos-la-cyclothymie-me-semble-necessaire-a-l-ecriture_1626788.html (consulté le 21 AVRIL 2023)

4. Sitographie

- Allociné, URL : <https://www.allocine.fr/> (consulté le 23 juin 2023).
- Éditions Gallimard, *Collection Blanche*, URL : [https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcnode\)/116029](https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcnode)/116029) (mis à jour juillet 2016, consulté le 21 juin 2023).
- Éditions Finitude, URL : <http://www.finitude.fr/> (consulté le 21 juin 2023).
- Éditions Le Dilettante, URL : <https://www.ledilettante.com/> (consulté le 21 juin 2023).
- Hachette, *Feel good books : le bonheur au bout du livre*,
URL : <https://www.hachette.fr/actualites/feel-good-books-le-bonheur-au-bout-du-livre>
(consulté le 24 juin 2023).
- Harmonia Mundi, URL : <http://harmoniamundilivre.com/> (consulté le 22 juin 2023).
- La Nouvelle Revue Française*, URL : <https://www.lanrf.fr/> (consulté le 21 juin 2023).

VII. ANNEXES

Le Trésor de la Langue Française informatisé, URL : <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm> (consulté le 10 juillet 2023).

VII. ANNEXES

1. Deux littératures ?

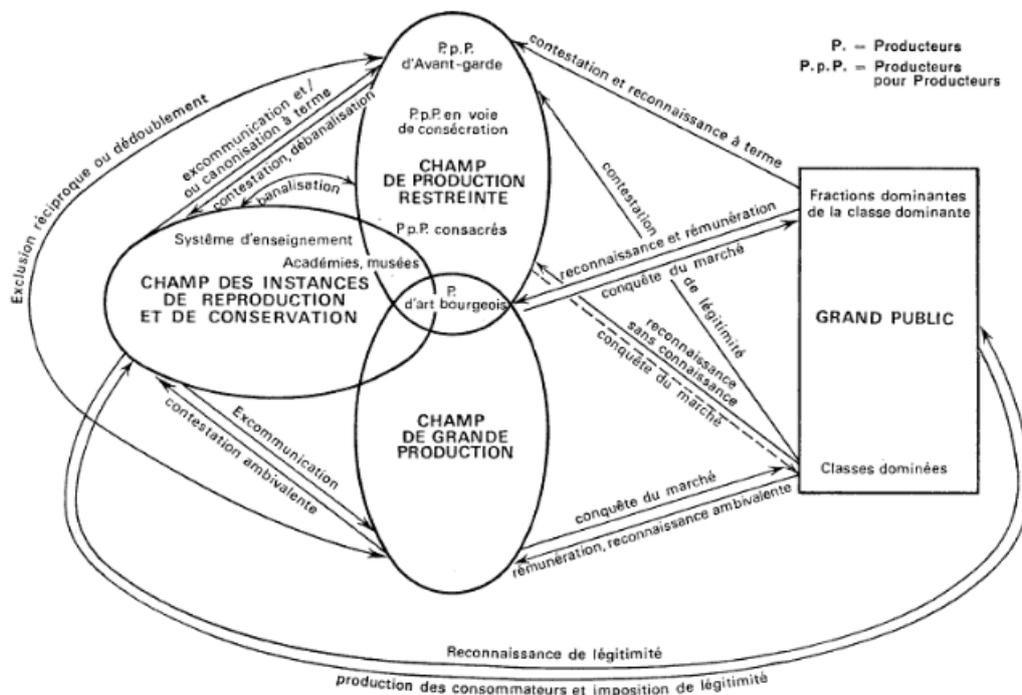


Figure 1

2. Choix du corpus et critères

2.2.1. *La « Blanche » de Gallimard*

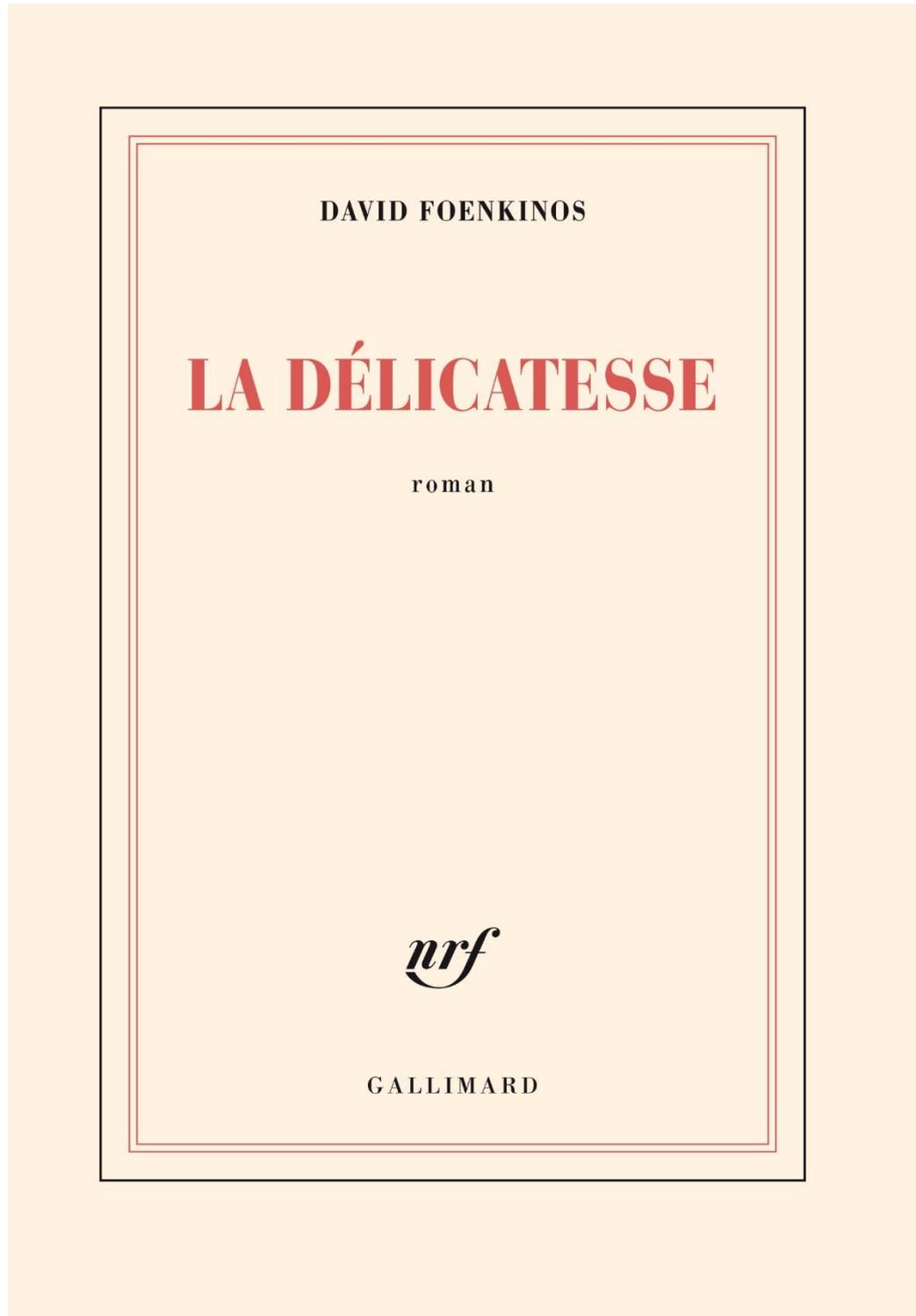


Figure 2

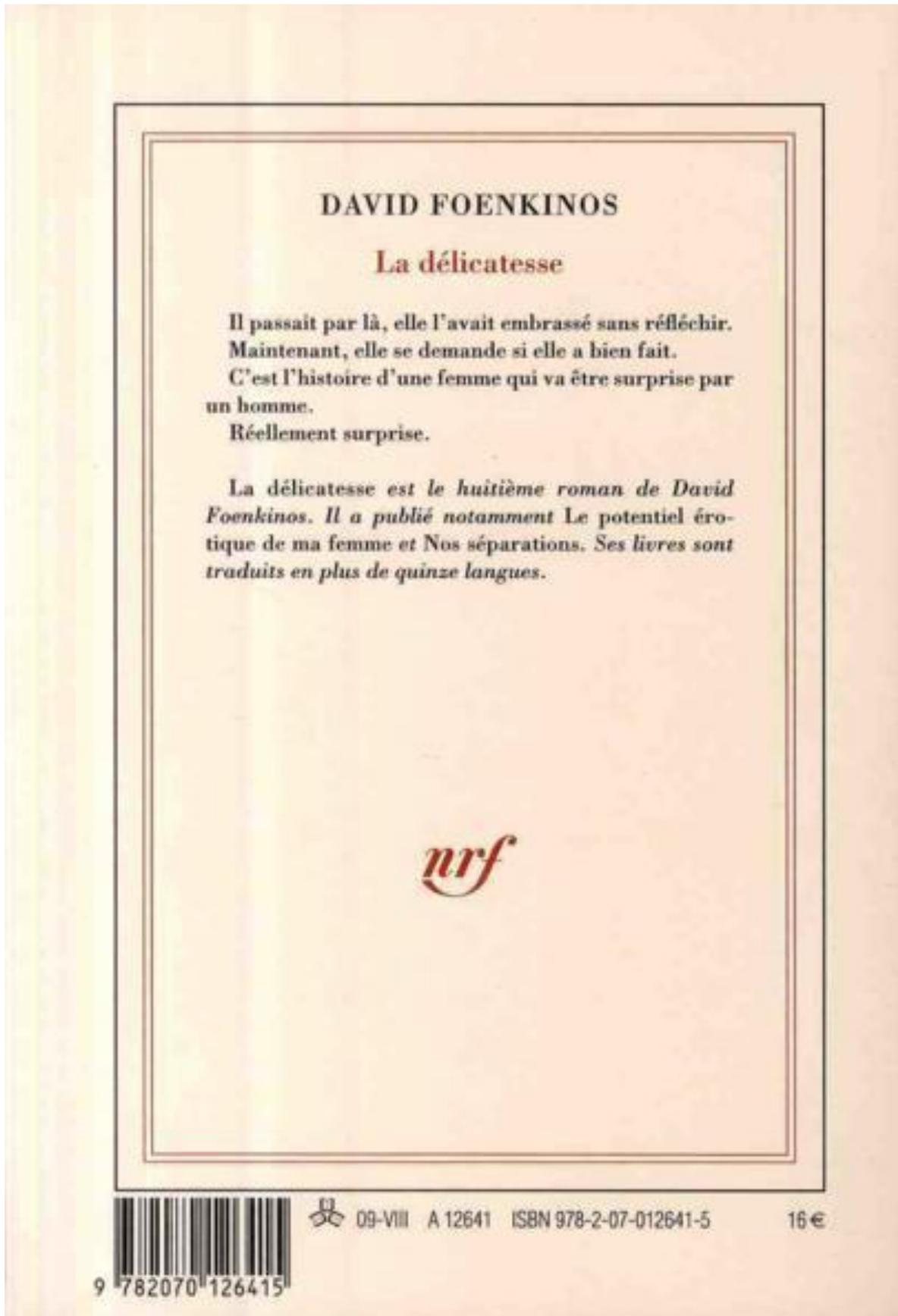


Figure 3

2.2.2. *Le Dilettante*



Figure 4



Figure 5

DU MÊME AUTEUR
chez le même éditeur



Couverture : Anne-Marie Adda

Figure 6

Anna Gavalda est née en 1970 en région parisienne, où elle vit toujours. *Je l'aimais* est son premier roman.

– ... Car vois-tu Chloé, ma vie, toute ma vie est comme ce poing serré. Je suis là, devant toi, dans cette cuisine. J'ai soixante-cinq ans. Je ne ressemble à rien. Je suis ce vieux con que tu secouais tout à l'heure. Je n'ai rien compris, je ne suis jamais monté au sixième étage. J'ai eu peur de mon ombre et me voilà maintenant, me voilà devant l'idée de ma mort et... Non, je t'en prie, ne m'interromps pas... Pas maintenant. Laisse-moi ouvrir ce poing. Un tout petit peu.

Je nous resserrais à boire.

– *Je vais commencer par le plus injuste, le plus cruel... C'est-à-dire, toi...*

dilettante *n.* (mot ital.). Personne qui s'adonne à une occupation, à un art en amateur, pour son seul plaisir. Personne qui ne se fie qu'aux impulsions de ses goûts. (Le Petit Larousse.)

2.2.3. *Finitude*



Figure 8

EN ATTENDANT BOJANGLES

Sous le regard émerveillé de leur fils, ils dansent sur « *Mr. Bojangles* » de Nina Simone. Leur amour est magique, vertigineux, une fête perpétuelle. Chez eux, il n'y a de place que pour le plaisir, la fantaisie et les amis.

Celle qui donne le ton, qui mène le bal, c'est la mère, feu follet imprévisible et extravagant. C'est elle qui a adopté le quatrième membre de la famille, M^{lle} Superfétatoire, un grand oiseau exotique qui déambule dans l'appartement. C'est elle qui n'a de cesse de les entraîner dans un tourbillon de poésie et de chimères.

Un jour, pourtant, elle va trop loin. Et père et fils feront tout pour éviter l'inéluctable, pour que la fête continue, coûte que coûte.

L'amour fou n'a jamais si bien porté son nom.

Olivier Bourdeaut a 35 ans. Il a longtemps hésité avant de se mettre à écrire, se sentant tout petit devant sa bibliothèque. *En attendant Bojangles* est son premier roman.

DIFFUSION DISTRIBUTION
HARMONIA MUNDI



9 782363 390639

15,50 €

Figure 9

