



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues et Lettres françaises et romanes

La Littérature embarquée

Réflexivité et nouvelles configurations critiques
dans le *moment* des années 2000

Thèse présentée en vue de l'obtention
du titre de Docteur en Langues, Lettres et Traductologie
par Justine HUPPE
sous la direction de Jean-Pierre BERTRAND et Frédéric CLAISSE

Année académique 2019-2020



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues et Lettres françaises et romanes

La Littérature embarquée

Réflexivité et nouvelles configurations critiques
dans le *moment* des années 2000

Thèse présentée en vue de l'obtention
du titre de Docteur en Langues, Lettres et Traductologie
par Justine HUPPE
sous la direction de Jean-Pierre BERTRAND et Frédéric CLAISSE

Année académique 2019-2020

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à mes deux directeurs de thèse. Sans le concours de Jean-Pierre Bertrand, ni mon mémoire, ni ce travail n'auraient vu le jour. Je le remercie vivement de m'avoir donné et l'envie et les moyens d'aller au bout de cette aventure intellectuelle, de m'avoir à la fois témoigné sa confiance – qui n'a cessé de m'honorer – et de m'avoir offert sa disponibilité et son soutien – qui m'ont été particulièrement salutaires. Frédéric Claisse a accompagné l'avancement de mes travaux avec une patience et une rigueur infaillibles, et je ne crois pas exagérer en disant que j'ai en quelque sorte (ré)appris à écrire à ses côtés ; je lui exprime ici toute ma reconnaissance tant pour ses critiques (toujours justes) que pour ses encouragements (jamais surfaits). Je suis également très reconnaissante à Marc Jacquemain d'avoir soutenu et codirigé avec Jean-Pierre Bertrand le projet de recherche « STORYFIC », projet qui a bénéficié d'une convention avec le Fonds de la Recherche Scientifique (F.R.S – FNRS).

Je remercie également Laurent Demanze, qui m'a non seulement offert la possibilité d'intervenir dans un séminaire qu'il organisait à l'ENS de Lyon, mais m'a aussi donné l'opportunité de discuter avec lui de quelques questions qui me taraudaient alors ; je lui suis très reconnaissante d'avoir en sus accepté de faire partie de mon jury de thèse. Merci à Nancy Murzilli, qui me fait l'honneur et le plaisir de siéger dans ce même jury. David Vrydaghs a quant à lui accepté d'intégrer mon comité de thèse et de suivre mon travail avec intérêt et disponibilité jusqu'à cette défense : je l'en remercie chaleureusement.

À Marie-Jeanne Zenetti qui m'a fait l'honneur de m'accueillir avec beaucoup d'enthousiasme dans son laboratoire à l'Université Lumière Lyon 2. À Jean-François Hamel, qui m'a quant à lui accueillie dans son département de l'Université du Québec à Montréal, et avec qui j'ai eu l'immense plaisir de continuer à dialoguer depuis.

Florent Coste, croisé à Lyon et à Montréal, s'est lancé avec moi dans des échanges particulièrement stimulants et a accepté de me relire avec une attention aussi aiguisée que bienveillante. Son soutien m'a été extrêmement précieux. Pour la générosité de ses conseils, la finesse de ses relectures et son enthousiasme contagieux : j'exprime ici toute ma reconnaissance et mon amitié à Denis Saint-Amand.

Ces remerciements ne seraient évidemment pas complets sans saluer ma collègue (du Département d'Information et Communication) et inséparable amie Caroline Glorie, à l'égard de qui j'ai contracté une incommensurable dette : une grande partie de cette thèse est nourrie du temps passé ensemble à discuter, à s'échanger des références et à se relire mutuellement avec l'intransigeance et la confiance que seules peuvent se permettre les meilleures alliées. La petite escouade que nous formions doit aussi beaucoup à Alievtina Hervy, que je remercie pour sa disponibilité et sa générosité.

Je remercie également les collègues (et anciens collègues) du service « Littérature et société » pour le sympathique accueil qu'ils m'ont fait et pour les complicités qu'il m'a été

donné d'établir avec certains d'entre eux : merci en particulier à Laurent Demoulin, à Fanny Lorent et à Siân Lucca.

Merci aussi aux membres du comité de rédaction de la revue *CONTEXTES*, dans lesquels j'ai trouvé à la fois un modèle d'exigence et un exemple probant (s'il en fallait encore un) que le travail collectif, lorsqu'il est bien mené, est crucial pour une recherche de qualité.

La finalisation de ce travail doit beaucoup aux nombreuses personnes qui ont accepté de me relire avec attention et dévouement : qu'elles en soient toutes vivement remerciées.

J'ai aussi une pensée particulière pour tous les membres du personnel scientifique de l'Université de Liège qui s'engagent, à des niveaux multiples, dans un travail de représentation et de défense des intérêts de notre corps. Si les derniers plans de financement décidés à l'Université ne laissent pas présager un avenir nécessairement souriant pour la recherche en Lettres, nul doute que les conditions dans lesquelles j'ai pu réaliser cette thèse auraient été nettement moins confortables sans le travail acharné de ces personnes. Ces mêmes conditions m'auraient semblées tout à fait kafkaïennes si je n'avais pas eu la chance de tomber sur des membres du personnel administratif qui ont su, avec une indulgence et une réactivité secourables, rendre mon quotidien (comme celui de la plupart des enseignants et chercheurs de cette université) plus aisé – je pense aux secrétaires exécutifs, membres de la Cellule de Justification centralisée, gestionnaires de location de salle et autres employés au Décanat.

Toute ma gratitude va à mes amies et amis, qui se sont montrés nombreux, solides et compréhensifs à mesure que mes défections se faisaient récurrentes et mes angoisses envahissantes.

Je remercie enfin mes parents et mes deux sœurs pour leur amour entêté et la confiance à toute épreuve (et vraiment, c'en était une !) qu'ils m'ont toujours témoignée. Tendre et chaleureux merci, pour finir, à mes quatre filleul.e.s, neveu et nièce, dont la joie espiègle est, à elle seule, une belle promesse d'avenir.

« Bref, je crois qu'il faudrait veiller à ce que le thème ne vire pas à la manie, à ce qu'il n'y ait pas une manie ou une maniaquerie du politique. Peut-être qu'en évitant de viser droit au but, on atteint mieux les choses. Et surtout, en songeant que le choix d'une forme est toujours une prise de position. »

Nathalie Quintane, « Comment planter des tomates avec une caméra »,
Débordements, février 2016.

INTRODUCTION

I. « ON CONSTRUIT TOUS DES IDÉOLOGIES DE CE QU'ON A »

En quatre ans, et comme tout chercheur dans le domaine des études littéraires, j'ai dû affronter un petit nombre d'interlocuteurs – naïfs, curieux ou carrément désinvoltes voire parfois malveillants – qui m'ont demandé, chacun à leur façon et sous des modalités de brutalité variable, à quoi mes recherches « pouvaient bien servir ». À chaque fois, j'ai tâché de répondre à cette question avec plus ou moins d'autodérision, de patience ou de franc agacement.

Ma dernière autojustification d'utilité sociale (puisque c'est bien de cela qu'il s'agit) me laisse un souvenir particulièrement vif, sans doute parce que cette requête m'a été adressée par une personne qui, elle aussi, mène des recherches doctorales en sciences humaines, dans un domaine dont il semble néanmoins que l'utilité aille de soi.

Même si la tentation était grande de lui répondre sur le ton d'Agnès Jaoui dans *On connaît la chanson* (1997)¹ – personnage qui depuis, a été rejoint par toute une cohorte fictionnelle de doctorants en lettres souvent malmenés ou abattus, à l'instar de la Jeanne Dargan des *Carnets de thèse* (2015) de Tiphaine Rivière² – je n'en ai eu ni l'idée, ni même l'envie.

C'est qu'il me paraît difficile de déconsidérer cette question sitôt qu'elle est posée, en jouant sur l'inutilité prestigieuse de mes objets et de ma discipline. Mais tout aussi fâcheux me semblerait le regret d'une époque révolue où l'une de mes consœurs se serait au contraire enthousiasmée à l'évocation de la littérature, et aurait très élégamment mobilisé dans la conversation quelques références canoniques, tout droit sorties d'un patrimoine culturel encore dûment entretenu

¹ « - Mais, heu, excuse-moi, il y a des gens que ça intéresse, ce... ?

- Non, personne

- Mais pourquoi t'as choisi ce sujet, alors ?

- Pour faire parler les cons. » (Alain Resnais, *On connaît la chanson*, 1997, Pathé Vidéo, 117 minutes).

² Tiphaine Rivière, *Carnets de thèse*, bande dessinée, Paris, Seuil, 2015.

au sein de la bourgeoisie. La massification de l'enseignement supérieur a pour corollaire celle de la recherche, et c'est un phénomène dont j'ai moi-même bénéficié. Comme l'étiollement progressif du prestige social de la littérature tout au long des XX et XXI^e siècle, et de même que tout processus historique, il s'agit d'une évolution complexe et ambiguë que, contre toute tendance à la lamentation, ces pages souhaiteraient contribuer à penser dans leurs négativités comme dans leurs positivités.

Si cet épisode excède pour moi la seule anecdote personnelle, c'est parce qu'il entre précisément en résonance avec mes objets d'études. Au fond, je faisais ce jour-là l'expérience d'un impératif de justification qui me paraît peser tant sur les chercheurs en études littéraires que sur les écrivains eux-mêmes, et dont Nathalie Quintane a parfaitement ramassé les enjeux en écrivant dans *Les Années 10* : « C'est qu'aujourd'hui, déclarer que la littérature est inutile, c'est participer à sa mise en bière³. »

Le présent travail prend ainsi pour point de départ la matrice de discours qui s'élaborent depuis une petite vingtaine d'années, parmi les théoriciens de la littérature comme parmi les auteurs, à propos de la grandeur sociale à laquelle peut prétendre la littérature aujourd'hui. Certes, la littérature (comme toute pratique, sans doute) a toujours été sommée d'affirmer et de mettre en scène les façons dont elle entend agir dans et sur le monde social. C'est cependant aux modulations les plus récentes de cette prescription que je m'intéresserai, considérant la question (productiviste ? poujadiste ? pragmatique, au sens le plus vulgaire du terme ?) « À quoi sers-tu ? » à l'aune de ses reformulations par la rationalité instrumentale qui gouverne non seulement le marché, mais aussi des portions croissantes de la vie sociale (suivant une extension caractéristique du néolibéralisme tel que pensé par Dardot et Laval⁴, entre autres).

Mon propos n'a pas vocation à répondre à cette question, et ne prétend d'ailleurs pas non plus dégager exhaustivement les réponses que formuleraient d'une même voix écrivains et chercheurs. Il entend plutôt étudier les conditions d'énonciation de cette injonction utilitariste dans la France des années 2000, analyser quelques effets majeurs et parfois opposés de celle-ci sur le champ littéraire (des proclamations chagrines de la fin de la littérature jusqu'à la foi démesurée dans une poésie qui pourrait « sauver le monde⁵ ») et, surtout, de prendre au sérieux ce

³ Nathalie Quintane, « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature ? », dans *Les Années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 187.

⁴ Pierre Dardot et Christian Laval, *La Nouvelle Raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009.

⁵ Jean-Pierre Siméon, *La Poésie sauvera le monde*, Paris, Le Passeur, coll. « Hautes rives », 2016.

que la production littéraire a elle-même à dire sur ces sujets.

Dans l'entretien qu'il accordait à *Mediapart* à la sortie de *Qui a tué mon père* (2018), Édouard Louis justifiait la construction très genrée du corps des hommes issus des classes populaires par le fait que ceux-ci sont systématiquement dépossédés de tout (capitaux économiques et culturels), à l'exception de leur propre corps. L'auteur poursuivait avec cette comparaison, qui faisait étrangement sourire Lise Wajeman et Joseph Confavreux, présents à ses côtés sur le plateau :

On fait tous ça, on construit tous des idéologies de ce qu'on a. Vous voyez, si j'écris un livre, je suis obligé de me faire croire que la littérature c'est ce qu'il y a de plus important. Si vous êtes journaliste vous êtes obligé de vous faire croire que c'est ça qui va changer le monde, que c'est ça qui est déterminant pour la liberté, la démocratie. On construit tous des idéologies de ce qu'on a⁶.

Ce sont ces « idéologies de ce qu'on a », qui sans doute deviennent plus saillantes à mesure que s'affine la conscience d'une menace ou d'une dépossession, que le présent travail s'attachera à décrire – non pas des discours de légitimation qu'on bricole, un peu désemparée, à la terrasse d'un café, mais plus encore des autoreprésentations qui conditionnent certaines pratiques liées à la littérature, qu'on soit chercheur ou écrivain, ou bien les deux.



À ses origines, à l'automne 2015, le projet de recherche « STORYFIC⁷ », dont la présente thèse constitue l'un des aboutissements, se donnait pour objectif d'évaluer l'impact du phénomène du *storytelling* sur l'écriture littéraire contemporaine. Au départ d'indices convergents fondant l'hypothèse d'un « choc en retour » des pratiques « non littéraires » de *storytelling* sur le roman francophone contemporain, il s'agissait d'étudier les modalités d'une réaction de l'institution

⁶ Édouard Louis, « On propose deux choses aux classes populaires : mourir ou mourir », entretien avec Joseph Confavreux et Lise Wajeman, *Mediapart*, 16 mai 2018, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=he6CWAHa278&feature=youtu.be>.

⁷ Projet (PDR F.R.S - FNRS) dirigé par Jean-Pierre Bertrand et Marc Jacquemain à l'Université de Liège entre octobre 2015 et octobre 2019. Voir le carnet de recherche de ce projet : <https://storyfic.hypotheses.org/>.

littéraire à l'endroit d'un phénomène qui en menacerait les prérogatives.

Assez rapidement, cependant, ce projet nous a donné l'opportunité de complexifier cette question initiale, ne serait-ce que parce qu'elle avait déjà été développée dans le cadre d'autres publications et d'autres projets de recherche, à l'instar de celui dirigé par Danielle Perrot-Corpet à la Sorbonne⁸. Ceci nous a conduite à développer et à affiner nos partis pris.

II. TROIS HORIZONS CHOISIS

1. Des effets aux discours sur les effets

D'emblée, c'est la logique d'opposition un peu convenue entre « le gentil récit littéraire » et le « grand méchant *storytelling*⁹ » qui nous a semblé problématique, soit parce qu'elle recyclait les mêmes chefs d'accusation que ceux qui, depuis les débuts de l'industrie culturelle, sont portés par les élites contre les fictions populaires (conformisme, mystification, infantilisation, etc.¹⁰) ; soit, et peut-être plus encore, parce qu'elle est propice aux professions de foi dans la valeur essentiellement subversive ou à tout le moins émancipatrice du récit littéraire. Face à ce qui lui semblait être une alternative manichéenne, Raphaëlle Guidée s'interrogeait :

Comment sortir de cette opposition binaire et évidemment insatisfaisante entre l'art du récit littéraire comme « bond hors du rang des meurtriers » (Kafka) et le *storytelling* savant ou médiatique comme instrument des oppresseurs ? Comment échapper à la symétrie dévastatrice entre le pouvoir manipulateur du *storytelling* et la construction consolatrice et stratégique du contre-pouvoir littéraire ? Comment défendre l'idée que la littérature a effectivement, y compris dans mon expérience personnelle et quotidienne de lectrice, une fonction politique essentielle de résistance aux discours dominants, sans tomber dans une lecture morale, édifiante, réconfortante d'une littérature qui nous rendrait tous « plus humains », plus moraux, plus conscients, etc. ?¹¹

La réponse de Guidée consistait à reconnaître une vocation critique beaucoup plus

⁸ Projet de recherche de l'OBVIL (Observatoire de la vie littéraire, Université Paris-Sorbonne) intitulé « "Fiction littéraire" contre *storytelling* : un nouveau critère de définition et de valorisation de la littérature ? », et organisé entre 2014 et 2016.

⁹ Raphaëlle Guidée, « Le gentil récit littéraire et le grand méchant *storytelling* : anatomie d'un conte contemporain », *Raison Publique*, 16 juin 2018, URL : <http://www.raison-publique.fr/article894.html>.

¹⁰ Jacques Migozzi, « *Storytelling* : opium du peuple et/ou plaisirs du texte ? », *French Cultural Studies*, n° 4, URL : <hal00764242>.

¹¹ Raphaëlle Guidée, *art. cit.*

modestes aux pratiques littéraires, y compris aux pratiques dites mineures (« œuvres sans valeur, irrécupérables sur le marché des œuvres comme sur le marché des idées »). La nôtre s'est plutôt attachée à déplacer la question, et à préférer – à l'interrogation sur les pouvoirs dont la littérature pourrait se prévaloir *contre* les logiques culturelles du capitalisme – un questionnement sur les raisons pour lesquelles la dénonciation du *storytelling* s'est mise, au tournant des années 2000 et 2010, à inquiéter une certaine frange du champ littéraire. Autrement dit, à la logique binaire de la littérature *contre* le *storytelling*, nous avons privilégié celle de la littérature prise *dans* un moment où il s'agit de composer avec plusieurs phénomènes, dont l'émergence et la diffusion de la communication narrative.

Cette orientation, mûrie tout au long de la première année du projet, a été particulièrement éperonnée par la lecture d'un texte du philosophe et écrivain allemand Hans Magnus Enzensberger, intitulé « Modeste proposition concernant la protection de la jeunesse contre les productions de la poésie ». Avec l'ironie d'un Jonathan Swift (dont il détourne d'ailleurs l'un des titres les plus célèbres), Enzensberger concluait son texte par une critique de l'interprétation de texte telle qu'elle est pratiquée dans les écoles allemandes et exhortait : « Ne contraignez jamais un homme sans défense à ouvrir la bouche toute grande pour avaler un poème dont il n'a aucune envie¹². » Mais plus que cette critique, qui emprunte ouvertement à Susan Sontag et à son *Against Interpretation* (1966), c'est le mouvement du texte qui a requis notre attention, puisqu'il prend pour point de départ l'un des lieux communs les plus éculés sur la littérature, celui-là même qu'on a vu, avec Raphaëlle Guidée, réactivé par les dénonciations du *storytelling* : l'idée d'une littérature qui serait par essence subversive ou dangereuse.

Dès l'entame de son texte, Enzensberger moque cette prétention, dont il comprend mal la persistance, depuis l'époque de Platon jusqu'à la nôtre, où, dit-il, les tirages moyens de recueils de poésie sont dérisoires, et où, ajoute-t-il non sans humour :

Rares sont les signes laissant présager un changement d'esprit chez nos écoliers et apprentis, qui les ferait abandonner, en proie à une hypnose de masse, magnétophones à cassette et motos, et négliger grossièrement leurs obligations sportives, consommatrices et copulatrices pour s'adonner sans retenue aux jouissances de la poésie lyrique¹³.

¹² Hans Magnus Enzensberger, « Modeste proposition concernant la protection de la jeunesse contre les productions de la poésie », repris dans *Médiocrité et folie*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1991 [*Mittelmaß und Wahn*, 1988], p. 52.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

Malgré son apparente déconnexion avec la situation réelle occupée par la poésie sur le marché des biens et des pratiques culturels dans les années 1980 (i.e. au moment de la parution de ce texte), cet imaginaire d'une littérature subversive continue, selon Enzensberger, d'animer les esprits les plus progressistes, que l'auteur prend plaisir à renvoyer à leur propre naïveté. Sans verser dans la proclamation complaisante d'une radicale inutilité du fait littéraire, Enzensberger s'attache plutôt à considérer que celui-ci n'a pas d'effets *directement* révolutionnaires¹⁴, que ces effets sont de toute façon difficiles à maîtriser, et qu'ils sont en sus impossibles à mesurer empiriquement. De là, la déplaisante impression que l'auteur avait en quelque sorte précédé et moqué nos velléités initiales :

N'apportant pas l'ombre d'une preuve, ils [les discours portés sur les effets dangereux ou subversifs de la littérature] n'offrent au mieux que la généralisation de connaissances provenant de lectures personnelles ou de la juxtaposition de statistiques sans aucune signification. Leur méthodologie se résume dans l'un des cas à l'utilisation du maillet et se dégrade dans l'autre jusqu'à conclure de soi-même à autrui ; parler à son propos de sociologie de la littérature, d'esthétique de la réception ou d'étude de la communication fait toutefois meilleur effet, et vous procure des contrats de recherche¹⁵.

Nous n'adopterons ici ni la défense d'une littérature modestement soustraite à toute forme d'autorité (R. Guidée), ni l'ironie désabusée face à la possibilité que la littérature puisse exercer un quelconque pouvoir (H. M. Enzensberger). De ces deux positions, et de leurs mises en garde respectives, nous retiendrons avant toute chose cette orientation : celle qui tourne le dos à toute tentative de vouloir nous-même évaluer ou faire valoir quels seraient les effets émancipateurs qui viendraient distinguer la littérature des mauvais récits du *storytelling*.

2. Les auteurs comme producteurs

S'intéresser moins aux puissances utopistes, déconstructrices ou réparatrices des récits littéraires qu'à la manière dont ces puissances sont conçues et réfléchies par certains auteurs et théoriciens : voilà donc notre premier pas de côté. Mais celui-ci

¹⁴ Dans un autre texte, intitulé « Poésie et politique » et publié plus de vingt ans auparavant, Enzensberger considérait la poésie comme l'anticipation d'une révolution triomphante, non pas parce qu'elle exciterait les résolutions révolutionnaires des lecteurs, non pas parce qu'elle inventerait un quelconque avenir, mais parce qu'« elle parle comme si l'avenir était possible, comme si l'on pouvait parler librement parmi les hommes qui ne sont pas libres, comme si aliénation et silence forcé n'existaient pas [...] ». Voir Hans Magnus Enzensberger, « Poésie et politique », repris dans *Culture ou mise en condition*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Julliard, 1965 [*Einzelheiten*, 1962], p. 324.

¹⁵ Hans Magnus Enzensberger, « Modeste proposition concernant la protection de la jeunesse contre les productions de la poésie », *op. cit.*, p. 40.

en appelle d'autres, à commencer par celui qui consiste à déplacer la cible de cette réflexivité. En effet, loin de nous cantonner à étudier des romans et des essais attachés à (se) représenter la façon dont l'écriture peut déconstruire ou dénoncer les logiques du néolibéralisme (dont le *storytelling* est l'un des avatars), s'est imposée à nous la nécessité de mettre à distance un questionnement qui se serait confiné à une analyse *thématique*.

Du management « créatif » évoqué par Beigbeder dans *99 francs* aux restructurations mâtinées de développement personnel décrites par Thierry Beinstingel dans *CV roman* en passant par le langage des cadres parfaitement mis en scène dans *L'Os du doute* de Nicole Caligaris : tout un corpus d'essais et de romans évoquent certes des réalités que l'on assimilera à bon droit aux symptômes d'une logique néolibérale, mais il nous paraissait inopportun d'étudier, dans ce cadre-ci, ces textes (qui ont au demeurant déjà fait l'objet d'analyses pointues¹⁶), et ce, pour deux raisons au moins. Celles-ci touchent, d'une part, aux spécificités des questions soulevées par le *storytelling* lui-même et, d'autre part, à une réflexion plus générale sur les relations qu'entretient la littérature aux logiques du marché.

Sur le premier plan, on perçoit en effet bien que le *storytelling* n'est pas réductible à une simple menace qui, à l'instar de la structuration quasi oligarchique du marché éditorial¹⁷, viendrait mettre en péril les possibilités d'indépendance de l'institution littéraire (en l'occurrence, pour ce qui est de la concentration éditoriale : l'indépendance dans le choix de ce qui peut être produit et diffusé). De manière singulière, les pratiques de communication narrative viennent en quelque sorte « récupérer » ce qui semblait être l'apanage de la littérature et des arts (l'usage du récit et de la fiction), en rappelant paradoxalement à ces derniers, et sous des modalités dévoyées, combien l'« art de raconter des histoires » est une source de pouvoir (exerçable sur des lecteurs, mais plus encore sur des électeurs, des consommateurs, des travailleurs, etc.). Les débats initiés autour du *storytelling* – et en particulier la réception littéraire des ouvrages successifs de Christian Salmon et d'Yves Citton – nous paraissent ainsi solidaires d'un moment où la réflexivité des acteurs du champ littéraire paraît particulièrement stimulée (et/ou mise à rude épreuve) concernant l'efficacité des pratiques littéraires. Pris

¹⁶ On pense notamment à : Sonya Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013 ; Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Garnier, 2015 ; Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvet, *La Langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2015 ou encore Aurore Labadie, *Le Roman d'entreprise au XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

¹⁷ Voir Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes [sur l'édition française au début des années 1980] », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 130, 1999, pp. 3-10 ou encore François Rouet, *Le Livre : une filière en danger ?*, 4^e éd., Paris, la Documentation française, 2013 [1^{re} éd. 2000].

dans un même moment – qu’il s’agira pour nous de dessiner – la redescription de certaines pratiques littéraires en termes de « contre-récits¹⁸ » ou de « contre-fictions¹⁹ », les sorties répétées de Nicolas Sarkozy sur *La Princesses de Clèves*, l’affaire de Tarnac ou encore le deux-centième numéro du *Matricule des Anges* intitulé « La littérature nous sauvera » (février 2019) nous paraissent participer d’une même scène d’énonciation, où il s’agit d’avancer et de défendre diverses conceptions de *ce que peut*, ou non, la littérature.

Cette scène d’énonciation n’a cependant rien d’une assemblée parlementaire où chacun discuterait librement des grandeurs ou des impuissances sociales de la littérature. Il s’agit bel et bien d’un débat pris dans des contraintes et des rapports de force – et nous rejoignons ici la deuxième raison pour laquelle nous avons délaissé une analyse thématique des positionnements des écrivains et théoriciens de la littérature vis-à-vis de certains aspects du capitalisme contemporain. C’est que très souvent, nous semble-t-il, on s’attache à penser la façon dont la littérature « témoigne » du système de production, mais sans toujours penser son intégration au sein de celui-ci. Or, s’intéresser à la littérature telle qu’elle témoigne thématiquement du climat néolibéral sans étudier la manière dont ce climat travaille les formes et les conditions de production de la littérature nous semble réitérer un partage entre la littérature et le monde de la production quelque peu stérile – raison pour laquelle il nous semblait judicieux de retraduire le *storytelling* et son contexte en éléments signifiants pour les écrivains et leur condition. Autrement dit, en élargissant les discussions initiées autour de la dénonciation du *storytelling* à un climat, plus général, où s’est (re)posée avec urgence et acuité la question « La littérature, à quoi bon²⁰ ? », notre ambition est bien de souligner les collusions entre cet impératif d’utilité et la rationalité néolibérale dont, *in fine*, ce dernier émerge.

Ici, c’est le texte d’une conférence de Walter Benjamin qui nous a confortée dans cette voie. Dans « L’auteur comme producteur », Benjamin revenait sur les

¹⁸ Voir, par exemple, les intitulés de journées d’études et d’un colloque organisés par le projet de l’OBVIL précédemment mentionné, et respectivement intitulé « Face au storytelling du dominant : Pratiques contre-narratives au prisme du genre et du fait colonial » (1^{er} 8 avril 2016, Paris-Sorbonne) et « Pratiques contre-narratives à l’ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances » (22-24 juin 2016, Paris-Sorbonne).

¹⁹ Voir *Contre-fictions politiques*, majeure de la revue *Multitudes*, n° 48, mars 2012, avec notamment un article d’Yves Citton expressément consacré aux modalités d’action politique de la littérature. Voir Yves Citton, « Contre-fictions : trois modes de combat », dans *Contre-fictions politiques, Multitudes*, n° 48, 2012, URL : <https://www.multitudes.net/contre-fictions-trois-modes-de/>.

²⁰ On se rappelle qu’il s’agit du titre qu’a donné Antoine Compagnon à sa leçon inaugurale au Collège de France en 2006 : Antoine Compagnon, « *La littérature, pour quoi faire ?* », *Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006*, Paris, Collège de France, 2007, URL : <http://books.openedition.org/cdf/522>.

conditions de politisation de la littérature à l'heure de la montée du fascisme – le texte étant significativement prononcé en 1934, à l'Institut pour l'étude du fascisme, à Paris. Dans cette allocution, Benjamin mettait en garde contre l'illusion consistant à croire que en tant qu'écrivain, l'auteur « de gauche²¹ » aurait à témoigner de sa solidarité idéologique avec le prolétariat et ses revendications d'égalité. Pour Benjamin :

[...] la tendance politique, même si elle semble des plus révolutionnaires, a une fonction contre-révolutionnaire aussi longtemps que l'écrivain ressent sa solidarité avec le prolétariat uniquement d'après son idéologie et non comme producteur²².

Au risque de réduire le caractère politique d'un texte littéraire à sa dimension purement mimétique (et, pour Benjamin, potentiellement récupérable), l'écrivain doit avant tout se percevoir et être perçu lui-même comme un producteur, qui, de ce fait, mobilise des outils, utilise des techniques et produit de la valeur. Ainsi, toute la démonstration de Benjamin consiste à faire valoir que la « tendance » politique d'un texte ne peut être considérée indépendamment des qualités formelles de celui-ci, puisque forme et fond, technique littéraire et tendance politique sont toujours déjà pris dans des circonstances historiques.

Cet appel à considérer les auteurs comme des producteurs (qui évoque à sa façon le mot de Dionys Mascolo, considérant que les intellectuels devaient, pour que leurs théories puissent agir comme des « forces matérielles », d'abord se reconnaître comme des « prolétaires de l'esprit²³ ») nous paraît moins constituer une recette à suivre qu'un horizon régulateur, qui en fonction des rapports de production peut donner lieu à des opérations et à des gestes distincts : de l'expérimentation formelle des surréalistes qui intéressaient tant Benjamin à la naissance du syndicalisme d'auteurs en Mai 68²⁴ (notamment). Dans la perspective

²¹ C'est ainsi que Benjamin se présente lui-même dans son texte. Benjamin cite longuement l'un de ses propres textes, en annonçant simplement : « Dans notre littérature, écrit un auteur de gauche, certaines oppositions qui sont mutuellement fécondées à des époques plus heureuses, sont devenues des antinomies insolubles [...] » avant d'ajouter l'air de rien, en reconnaissant implicitement la paternité du propos précédemment cité : « J'espère avoir montré par là que [...] ». Voir Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », dans *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1969 [Suhrkamp Verlag, 1966], pp. 112-113.

²² *Ibid.*, p. 114.

²³ Dionys Mascolo, *Le Communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, Paris, Gallimard, 1953, p. 431, cité par Jean-François Hamel dans *Nous sommes tous la pègre. Les Années 1968 de Blanchot*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2018, p. 71.

²⁴ On pense à l'Union des Écrivains, fondée en 1968 et animée principalement par Jean-Pierre Faye, Bernard Pingaud, Eugène Guillevic et Roger Bordier. Pour une histoire de la naissance de ce syndicat d'auteurs en plein Mai 68, qui revient sur les débats que sa création a suscités à l'époque (notamment entre cette option d'un syndicalisme d'auteurs accusés par certains d'un corporatisme mal venu, et la voie choisie par le Comité d'Action Étudiants-Écrivains qui optait plutôt pour une

qui est la nôtre – prête à assumer des opérations de braconnage ou de contrebande en terrain philosophique pour mieux faire retour à notre domaine de prédilection – la thèse de Walter Benjamin nous a surtout consolidée dans cette impression : interroger les discours élaborés par les chercheurs et les écrivains concernant l'utilité de la littérature, c'est aussi questionner la façon dont des producteurs sont sommés de réagir face aux constantes remises en causes, formulées à partir d'une axiologie dominante, de leur valeur dans le système de production.

3. Une connaissance par les œuvres (mais pas que)

À travers cette qualification des écrivains et des chercheurs en tant qu'acteurs économiques et sociaux, nous venons ainsi de justifier le troisième et dernier parti pris que cette introduction voudrait désormais déplier : celui qui consiste à faire dialoguer, de près et sans y introduire de hiérarchie, littérature contemporaine et théorie littéraire contemporaine. Chacun des prochains chapitres sera en effet introduit par une propédeutique, axée sur une œuvre en particulier, dont l'analyse proposera une première traversée des enjeux ensuite développés. Plus généralement, tout notre travail s'appuie sur une quasi-indissociabilité de la théorie et de la littérature. Deux arguments soutiennent ce choix.

Le premier est d'ordre sociologique : partant du principe que les théoriciens de la littérature et les écrivains sont des acteurs sociaux, qui n'appartiennent pas nécessairement aux mêmes champs (au sens de Bourdieu) mais participent peu ou prou au fonctionnement d'une même institution (au sens de Jacques Dubois²⁵), on est en droit de penser que leurs discours viennent en partie répondre à des problèmes partagés, puisqu'ils font l'objet de délégitimations communes. Plus que la sociologie bourdieusienne, qui a certes contribué à accréditer la réflexivité des

fusion anonyme des écrivains dans la lutte) et qui documente les liens entretenus entre l'UE et groupe Tel Quel : voir Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 2018, pp. 98-113 et pp. 115-142.

²⁵ C'est l'un des intérêts de l'approche institutionnelle de la littérature, puisque dans la conceptualisation de Jacques Dubois, l'institution littéraire est formée d'une organisation autonome, d'un système socialisateur et d'un appareil idéologique : ainsi, dans ce modèle, on s'aperçoit bien que la recherche et l'enseignement universitaire en lettres participent à plusieurs niveaux de cette institution (base matérielle lorsqu'elle fournit un salaire fixe ou des rentrées ponctuelles à des auteurs, espace de socialisation des individus et d'imposition de normes et de valeurs via l'enseignement de la littérature, production de discours légitimants, etc.). Voir Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, préfacé par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Essai », 2019 [Labor, 1978], en particulier pp. 51-56.

écrivains sur le fonctionnement du champ littéraire²⁶, c'est sans doute à la sociologie d'Howard Becker que l'on doit d'avoir le plus explicitement radicalisé cette possibilité d'une connaissance *par* les œuvres. Dans *Comment parler de la société ?* (2007), Becker considère la littérature de la même manière que les cartes autoroutières, les photographies ou les enquêtes ethnographiques : à savoir comme des « moyens dont les gens se servent pour raconter aux autres ce qu'ils savent sur leur société ou sur une autre qui les intéresse²⁷ ». Ce qui peut passer pour un drastique appauvrissement de la littérature à sa seule transivité permet surtout, en réalité, de réaffirmer que les textes littéraires parlent, à leur manière, de la réalité sociale, et que ceci contribue pleinement à leur fonctionnement esthétique. Cette ambition d'une connaissance par les œuvres justifie en partie le type de lecture que nous opérerons sur nos textes littéraires, et qui relève en quelque sorte d'une sociologie de la littérature *par la littérature* – opposée à tout partage, à notre avis dommageable, entre d'un côté des lieux de production de savoir et, de l'autre, une littérature reléguée à une définition esthétisante et/ou à l'élaboration de savoirs *autres* ou *singuliers* (« L'écriture-est-un-savoir-comme-les-autres-mais-différent-et-ça-c'est-merveilleux-oh-Seigneur-aide-nous-à-le-trouver », comme ironisait Olivier Cadiot dans un entretien²⁸).

Le second argument pourrait être qualifié d'historique : si nous nous sentons fondée à jeter des ponts aussi directs entre production et théorie littéraires, c'est aussi parce que les liens de proximité entre ces deux domaines se sont objectivement resserrés au cours de ces quarante dernières années, suivant des évolutions qui concernent tant la condition du métier d'écrivain que l'enseignement du contemporain à l'université. Sur le premier de ces plans, on rappellera ce chiffre, mentionné par Bernard Lahire dans *La Condition littéraire* (2006) : à l'époque, c'est-à-dire au moment du lancement de son questionnaire en 2004, 49,2% des écrivains sondés par le sociologue exerçaient un second métier

²⁶ « Ainsi, toute l'histoire du champ est immanente à chacun de ses états et pour être à la hauteur de ses exigences objectives, en tant que producteur mais aussi en tant que consommateur, il faut posséder une maîtrise pratique ou théorique de cette histoire et de l'espace des possibles dans lequel elle se survit. Le droit d'entrée que doit s'acquitter tout nouvel entrant n'est autre que la maîtrise de l'ensemble des acquis qui fondent la *problématique en vigueur* [...] Dans le champ artistique parvenu à un stade avancé de son évolution, il n'y a pas de place pour ceux qui ignorent l'histoire du champ et tout ce qu'elle a engendré, à commencer par un certain rapport, tout à fait paradoxal, au legs de l'histoire. C'est encore le champ qui construit et consacre comme tels ceux que leur ignorance de la logique du jeu désigne comme des "naïfs" ». Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992], pp. 399-400.

²⁷ Howard Saul Becker, *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par Christine Merllié-Young, Paris, La Découverte, 2009 [*Telling About Society*, 2007], p. 19.

²⁸ Olivier Cadiot, « Questions pénibles à Olivier Cadiot », entretien avec Jean-Charles Massera, *TINA. There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n° 4, août 2009, p. 68.

rémunéré, activité très généralement liée à l'enseignement, à l'écriture, à l'art ou à la culture. Parmi eux, 36% enseignaient à l'université, et il n'est pas impossible que cette forte proportion ait encore augmenté depuis, sous l'effet de l'expansion, en France²⁹, de programme universitaires en écriture créative qui donnent parfois l'occasion à des auteurs d'accéder à une certaine sécurité de l'emploi (en 2011, Corine Robet parlait de 59 postes attribués, dans les universités françaises, à l'encadrement et à l'enseignement de l'écriture de création³⁰).

Ce mouvement de rapprochement entre la littérature et la recherche (qui fait écho à un phénomène au long cours aux États-Unis ainsi que dans le champ de l'art contemporain, où les avatars d'une figure d'« artiste-chercheur » sont régulièrement discutés³¹), n'est pas indépendant des évolutions qu'a connues, plus généralement, l'enseignement de la littérature contemporaine à l'université. Comme l'a bien montré Mathilde Barraband³², l'étude d'auteurs contemporains à l'université n'est pas si neuve : elle remonte en réalité aux années 1880, bien que ce réflexe se soit perdu dans les années 1930, avant d'être proprement réhabilité dans les années 1980. Ce qui semble nouveau depuis la fin du XX^e siècle, c'est donc moins l'étude de la littérature contemporaine que sa pleine légitimation au sein des institutions scolaire et universitaire.

On ne compte ainsi plus les invitations d'écrivains dans des colloques de contemporanéistes (y compris dans le cadre d'évènements qui leur sont expressément consacrés) et force est de constater que les espaces de réflexivité offerts aux écrivains se sont multipliés – entretiens, blogs, essais (on pense par exemple à la collection « Travaux pratiques » des Presses Universitaires de France), réseaux sociaux : les « entours des œuvres³³ » se sont ainsi élargis et complexifiés, dans une proximité avec les discours théoriques qui vient, sinon fragiliser, du moins questionner le travail du chercheur lui-même. Cette réflexivité des écrivains

²⁹ Pour un panorama des conditions d'émergence de ces programmes en France et de leurs héritages historiques (des ateliers d'écritures créés dès les années 1970 à l'influence des programmes américains de *creative writing*), voir Violaine Houdart-Mérot, *La Création littéraire à l'université*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

³⁰ Corine Robet, « L'écriture créative à l'université : une mise en perspective historique », *Australian Journal of French Studies*, vol. 48, n° 3, 2011, pp. 311-322.

³¹ Voir par exemple Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, éditions B42, 2016 ; voir aussi Sandra Delacourt, *L'Artiste chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Paris, éditions B42, 2019.

³² Voir le dossier dirigé par celle-ci dans la revue *Tangence* et intitulé « L'Histoire littéraire du contemporain ». Voir, en particulier, l'article que Barraband y co-publie avec Julien Bougie, « Un projet contrarié. L'histoire de la littérature contemporaine française au tournant du XX^e siècle », dans *L'Histoire littéraire du contemporain*, sous la direction de Mathilde Barraband, *Tangence*, n° 102, 2013, pp. 31-52, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n102-tce01170/1022656ar>.

³³ Voir *Les Entours de l'œuvre. La Littérature française contemporaine par elle-même*, sous la direction de Mathilde Barraband et Jean-François Hamel, *Analyses*, vol. 5, n° 3, automne 2010.

contemporains amenait ainsi Bruno Blanckeman à résumer ce qui constitue, pour nous comme sans doute pour tout chercheur en études littéraires contemporaines, un véritable enjeu :

Ce qui a changé, me semble-t-il, dans la relation entre les écrivains et la critique universitaire, c'est qu'ils relèvent dans bien des cas d'un même espace culturel. De plus en plus d'écrivains ont fait des études supérieures et bon nombre d'entre eux maîtrisent les théories littéraires, entre autres d'inspiration poststructuraliste, ce qui contribue non seulement à affiner leur rapport à la fiction, mais aussi à acérer leur propre discours critique. Leurs postulats n'en sont d'ailleurs que plus équivoques et, s'ils doivent être pris en compte dans l'étude de l'œuvre, ils doivent aussi être remis en question à l'occasion de cette même lecture. Il ne s'agit pas de souscrire aux discours d'intention de l'auteur, mais de le faire jouer par rapport à l'œuvre, voire de le tenir, quand il est inscrit dans l'œuvre, comme l'un de ses effets littéraires³⁴.

Nos efforts pour faire dialoguer textes et études littéraires sont ainsi sollicités, d'une part, par une approche sociologique du fait littéraire qui s'ingénie à considérer les romans comme les dépositaires d'un savoir sur l'activité organisée et collective dont ils émergent ; et d'autre part, par la volonté d'entériner au sein de nos méthodes l'une des spécificités de l'objet qu'elles se donnent – à savoir, pour paraphraser Blanckeman, celle d'une appartenance commune et de plus en plus lisible des universitaires et des écrivains issus du sous-champ de production restreinte à un même « espace culturel ».

Trois grands partis pris soutiendront donc nos prochains chapitres : une focalisation sur la réflexivité, un attachement à articuler la fascination pour l'efficacité littéraire au système de production auquel elle vient répondre et un pari, sinon d'indissociabilité, du moins de proximité entre littérature et théorie. En éclairant ceux-ci, ce prélude nous a déjà permis de circonscrire quelques-unes des logiques présidant à l'exposition de notre propos.

Notre premier chapitre (« **De la lisibilité de la menace** »), s'attachera à rendre compte d'un climat d'anti-littérature qui paraît, sinon s'être renforcé, du moins avoir gagné en lisibilité au cours de ces vingt dernières années. Amorcé par une propédeutique consacrée au texte *Tomates* (2010) de Nathalie Quintane, ce premier temps de notre réflexion consistera à tenir pour solidaires, sur la temporalité qui nous occupe (à savoir celle du début des années 2000), les logiques néolibérales, un certain tournant politique autoritaire et un anti-intellectualisme de plus en plus décomplexé. Partant de cette triple intrication, nous rentrerons dans l'étude de

³⁴ Mathilde Barraband, « Entretien avec Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Alain Viala » dans *Du « contemporain » à l'Université. Usages, configurations, enjeux*, sous la direction de Marie-Odile André et Mathilde Barraband, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 37.

textes de défenses de la littérature qui se sont multipliés à la même époque, en dégageant systématiquement à la fois les problèmes communs soulevés par ces discours, mais aussi la conflictualité inhérente à ces débats. Cette articulation entre un socle de problèmes communs et une pluralité de réponses apportées nous amènera à choisir de parler de ce contexte d'histoire littéraire non comme d'un tournant mais comme d'un « moment » - notion empruntée à l'historien de la philosophie Frédéric Worms.

Notre deuxième chapitre (« **Une zone à défendre... mais laquelle ?** »), part du principe que ce moment d'inquiétude a ceci de spécifique qu'il s'ouvre dans un temps où l'autonomie de l'institution littéraire ne va plus de soi. C'est, cette fois, le roman *La Conjuración* (2013) de Philippe Vasset qui nous mènera sur cette voie. Nous y défendrons la possibilité qu'une nouvelle « politique de la littérature », au sens défini par Jean-François Hamel, soit en voie de constitution : un moment où la légitimation de la grandeur sociale de la littérature est contrainte de passer par une justification de ses *effets*, dans un moment où elle se prévaut difficilement d'un *territoire* clairement défini. Le concept d'autonomie sera le pivot de ce chapitre : revenant au concept tel qu'il est défini par Bourdieu (et tel qu'il sera contesté et amendé par Bernard Lahire), nous tenterons d'en étudier les mises en jeu dans les discours qui prophétisent tour à tour la marchandisation de la littérature, sa désessentialisation et sa mort. Par appui sur un certain nombre de textes littéraires, nous montrerons toutefois que si la perte d'autonomie (au sens de perte d'indépendance et de contours fixe) est bel et bien réfléchi par les écrivains contemporains, elle s'accompagne moins de déplorations que de la prise en compte d'une socialisation accrue de leur pratique, dès lors assortie d'espoirs de revascularisation à la *praxis*.

Ce processus (qui est l'un des envers positifs possibles de sa perte d'autonomie) est d'ailleurs le leitmotiv du « tournant pragmatique des études littéraires » diagnostiqué par plusieurs chercheurs depuis le début des années 2000, et que **notre troisième chapitre** (« **Reprises, diffractions et allusions pragmatiques** ») analysera de plus près. *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* (2012), d'Olivia Rosenthal, nous éclairera sur quelques enjeux et ambiguïtés de cet apparent désir partagé de reconnecter la littérature à ses usages. Il s'agira d'insister sur les latitudes de ce supposé « tournant », en soulignant ses origines conceptuelles métissées, en décomposant sa désignation légèrement trompeuse (*pragmatique* n'est pas *pragmaticien* ni *pragmatiste*) et, surtout, en décrivant ses concrétisations diverses dans des essais et des romans qui témoignent de conceptions esthétiques et politiques parfois très divergentes.

Ces trois premiers chapitres auront ainsi dessiné les contours de problèmes qui

semblent, sans pouvoir être réduits à un grand paradigme intégrateur, former l'ossature soutenant un certain nombre de sensibilités théoriques et poétiques contemporaines. Nos deux derniers chapitres s'arrêteront quant à eux sur un corpus plus précis, pour montrer comment ces textes-là s'articulent au « moment » précédemment décrit, mais aussi pour signaler comment ceux-ci font mentir un certain nombre de lieux communs souvent entretenus à propos du contemporain littéraire. Ainsi, **notre quatrième chapitre** (« **Le refus de faire retour** »), sera introduit par une lecture de *Féerie générale* (2012), d'Emmanuelle Pireyre, et nous amènera à circonscrire un sous-champ littéraire constitués d'écrivains qui, selon la belle expression de Rimbaud, reprise par Jean-Marie Gleize, « tiennent le pas gagné » des expérimentations critiques qui les ont précédées : en l'occurrence, celles du Nouveau roman et des avant-gardes artistiques des années 1960 et 1970. C'est donc à rebours d'une certaine historiographie du contemporain – qui insiste généralement sur les « retours au récit » opérés par une production littéraire contemporaine exempte de velléités avant-gardistes – que nous nous attacherons à sélectionner, à partir de bornes institutionnelles et générationnelles, un corpus d'auteurs, lequel atteste à la fois des persistances et des reconfigurations du geste critique en littérature.

Enfin, **notre cinquième et dernier chapitre** (« **Anywhere inside the world** ») prendra à bras-le-corps cette question critique, en s'amorçant par une propédeutique consacrée au *ParK* (2010) de Bruce Bégout. L'enjeu de ce chapitre final sera à la fois de prendre acte de certaines modifications ayant effectivement entraîné une transformation de la gestualité critique (i.e. le décryptage ou le dévoilement, tel qu'hérité d'une certaine vulgate marxiste), tout en tentant de repenser, ou plutôt d'induire, à partir de textes littéraires, une posture critique qui s'assume sans point d'appui extérieur au monde, sans capacité à transcender le réel, et sans remède à ses propres incohérences ou erreurs. Loin de toute restriction à un positionnement individuel, minimal ou éthique de l'écrivain, cette posture, que nous qualifierons, dans une généalogie qui va de Pascal à Bourdieu, d'« embarquée », viendra sonner comme une réponse à l'injonction à *servir à quelque chose* décrite dès notre premier chapitre. Réponse astucieuse de ces écrivains, puisqu'elle contredit à sa façon les fondements de la question même qui leur est posée – la nécessité de « servir » reposant, peu ou prou, sur l'*a priori* d'une littérature qui ne serait pas toujours déjà embarquée dans le monde pratique.

PREMIERE PARTIE
LE MOMENT MYTHOCRATIQUE

CHAPITRE PREMIER

DE LA LISIBILITÉ DE LA MENACE

PROPÉDEUTIQUE / FLOTTER PAR TEMPS PLOMBÉ

[Nathalie Quintane, *Tomates*, P.O.L., 2010]

De prime abord, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'une auteure entrée en littérature avec la publication d'un livre intitulé *Chaussure* (1997)¹, publie, treize ans plus tard, un ouvrage nommé *Tomates*. L'affinité apparente de ces deux titres, presque pongiens, et la fidélité de Nathalie Quintane à la maison d'édition P.O.L, depuis la fin des années 1990, portent à croire qu'un même parti pris préside à l'écriture de ces textes : celui d'une poétique qualifiée commodément de « formaliste » ou d'« expérimentale ».

Pourtant, depuis sa parution, Quintane n'a eu de cesse de faire de *Tomates* le point d'inflexion d'un tournant amorcé dans son œuvre : elle aurait compris en écrivant ce texte, qui revient sur l'affaire de Tarnac et sur le mandat présidentiel de Nicolas Sarkozy, que « la thématisation était (redevendue) indispensable » et que « le livre, pour être politique, devait parler de politique² ». Dont acte. Le texte renoue effectivement avec une sorte de transitivité, ou plus exactement, comme Quintane s'en explique dans « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature ? », avec un désir d'inclure dans le texte poétique le hors-texte sur lequel il se découpe. Ainsi, *Tomates*, publié en 2009, s'applique à penser ce qui venait tout juste de se constituer en « affaire » – dans les milieux judiciaires, médiatiques, intellectuels mais aussi littéraires – : l'inculpation de Julien Coupat et de certains de ses proches, suspectés d'être à la fois les auteurs du texte *L'Insurrection qui vient* et ceux du sabotage de plusieurs lignes de TGV en France³.

¹ Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L., 1997.

² Nathalie Quintane, « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature ? », *Les Années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 197.

³ En octobre 2008, plusieurs lignes de TGV sont sabotées en France, dans l'Oise, l'Yonne, la Seine-et-Loire et la Moselle. Julien Coupat et Yldune Levy ont été vus près de l'un des lieux de sabotage. Or il se trouve que Coupat est à l'époque mis sous surveillance depuis plusieurs mois, considéré par la police comme un individu pouvant porter atteinte à la sécurité de l'État. Sociologue de formation (EHESS), Coupat est le fondateur de la revue philosophique *Tiqqun* (définie comme l'organe conscient du Parti imaginaire), et sa proximité avec les milieux anarchistes est bien connue

Assez rapidement, en effet, des tribunes de soutien aux inculpés de Tarnac ont fleuri dans les journaux, suivant ainsi la forme sociale de l'« affaire » telle qu'elle est décrite par Luc Boltanski dans *L'Amour et la justice comme compétences* (1990). Progressivement, en effet, le cas singulier des « neuf de Tarnac » s'est vu déplacé vers l'intérêt général, acquérant ainsi une valeur exemplaire, visant à alerter l'opinion publique quant aux dérives autoritaires de l'État français, mais aussi quant à la remise en cause de la liberté éditoriale et de la liberté d'expression en France. Différentes publications (tribunes, pétitions, entretiens, etc.), parmi lesquelles on inclura à bon droit le *Tomates* de Quintane, ont ainsi contribué à la constitution de l'épisode de Tarnac en « affaire de Tarnac » : on opère des montées en généralité – en érigeant ces arrestations en symptômes d'un « ordre nouveau⁴ », en les mettant en série avec les répressions des banlieues à Villiers-le-Bel⁵, en insistant pour qu'elles ne soient pas perçues « comme un évènement isolé⁶ » –, et on « grandit⁷ », pour reprendre un terme boltanskien, les « persécuteurs⁸ » (i.e.

des services de renseignement français. En 2007 avait été publié aux éditions de La Fabrique un livre intitulé *L'Insurrection qui vient*, et signé par un collectif anonyme nommé le « Comité Invisible ». Très critique quant à l'organisation capitaliste des modes de production, mais plus encore des façons traditionnellement utilisées pour lutter contre elles, le texte préconise notamment de s'organiser, de s'engouffrer dans les faiblesses de l'État et des systèmes de surveillance, quitte à renouer avec des formes de violence politique et de sabotage, notamment de lignes de TGV. Lors de l'enquête, la police se rend à Tarnac, petit village de Corrèze, où Coupât et d'autres de ses proches ont repris une petite épicerie. Neuf personnes seront arrêtées, parmi lesquelles Coupât, qui sera maintenu en détention plus de six mois, érigé par les discours médiatiques et policiers comme la tête pensante d'un groupe « anarcho-autonome ». L'enquête se révélera vite boîteuse et prouvera, surtout, l'impatience des enquêteurs (et, à travers eux, de l'État français) à inculper les personnes arrêtées, quitte à obtenir des preuves de manière illégale (notamment la mise sur écoute sauvage de l'épicerie), et à se baser sur de faux témoignages. La charge d'« association de malfaiteurs en vue de préparer des actes de terrorisme », justifiée par l'attribution hâtive de la paternité de *L'Insurrection qui vient* à Julien Coupât, a dû être abandonnée début 2017. Le procès, clôturé en avril 2018, verra relaxées sept des huit personnes interpellées (la seule personne condamnée l'ayant été pour recels de vol de carte d'identité et tentative de falsification de documents administratifs). Pour une enquête approfondie sur ce qui a été nommé « l'affaire de Tarnac », voir David Dufresne, *Tarnac, magasin général*, Paris, Calmann-Lévy, 2012. Voir aussi le site de David Dufresne, qui reprend de très nombreux matériaux accumulés au cours de ses investigations : <http://magasin-general.fr/>.

⁴ Collectif, « Non à l'ordre nouveau », *Le Monde*, 23 novembre 2008, repris dans *Textes et documents relatifs à l'affaire dite « de Tarnac ». 2008-2018* dans *lundimatinpapier*, n° 2, 2017, pp. 29-30.

⁵ Tract pour une manifestation nationale, à Paris, le 31 janvier 2009, repris dans *ibid.*, p. 40.

⁶ Gabrielle Hallez, « Tarnac ou les fantasmes du pouvoir », *Le Monde*, 20 janvier 2009, repris dans *ibid.*, p. 35 pour la citation.

⁷ Luc Boltanski, « Des manœuvres pour se grandir », dans *L'Amour et la justice comme compétences*, Paris, Métailié, 1990, pp. 298-312.

⁸ Boltanski schématise le « système actantiel » de ces moments de dénonciation publique en distinguant celui qui dénonce (nommé « dénonciateur »), celui en faveur de qui la dénonciation est accomplie (« la victime »), celui au détriment de qui la dénonciation est accomplie (« le persécuteur ») et, enfin, celui auprès de qui elle est accomplie (« le juge ») – chacun de ces pôles pouvant bien entendu être constitué par des entités plus ou moins collectives ou plus ou moins abstraites. Voir Luc Boltanski, *L'Amour et la justice comme compétences*, Paris, Métailié, 1990, p. 267.

l'État français alors gouverné par Nicolas Sarkozy et sa Ministre de l'Intérieur Michèle Alliot-Marie), dont les politiques sont comparées dans certains textes à celles du régime de Vichy ou du fascisme mussolinien⁹. Dans un même temps, les liens de proximité entre les « victimes » et les dénonciateurs se sont peu à peu distendus : si l'une des premières prises de position publique concernant l'affaire est venue de Giorgio Agamben, qui reconnaissait avoir connu personnellement Coupat, se sont ensuite multipliés les textes collectifs signés par des individus de plus en plus éloignés des personnes arrêtées, suivant une exigence de désingularisation que Boltanski voit à l'œuvre dans toute affaire, avec pour fonction de garantir que les intérêts engagés ne soient pas purement individuels, mais bien collectifs.

Dans *Tomates*, Nathalie Quintane s'intéresse cependant moins à cette agitation du débat public qu'à la signification de l'« affaire de Tarnac » pour le « milieu numériquement faible¹⁰ » auquel elle appartient : celui des auteurs, des poètes et autres professeurs de lettres. Il faut dire que l'affaire avait certes agité les intellectuels anarchistes et d'extrême gauche, mais qu'elle avait aussi – et tout particulièrement, peut-être – touché les écrivains. Au moment de la publication de ce texte chez P.O.L, la dimension proprement « littéraire » de l'affaire était en effet déjà confirmée, et elle se solidifiera encore dans les années suivantes.

Ainsi, dès le 23 novembre 2008, un texte intitulé « Non à l'ordre nouveau » était publié dans *Le Monde*, avec pour signataires des grands noms de l'intelligentsia de gauche radicale : des philosophes, d'abord (Giorgio Agamben, Daniel Bensaïd, Judith Butler, Alain Badiou, Isabelle Garo, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Jean-Jacques Rosat, Slavoj Žižek), des sociologues (Luc Boltanski, Christine Delphy), des chercheurs en droit, théorie politique ou histoire (Karine Parrot, Carlo Santulli, Rémy Hernu, Stathis Kouvelakis, Enzo Traverso), mais aussi des acteurs du milieu littéraire, qu'ils soient chercheurs (Pascale Casanova, François Cusset), écrivains (Jean-Christophe Bailly, Bernard Noël, Dominique Noguez), éditeurs (Éric Hazan, Rémy Toulouse, François Gèze) ou qu'ils portent plusieurs de ces casquettes (Hugues Jallon, Yves Pagès, Jean-Marie Gleize). C'est sans doute à propos de cette première réaction que Quintane écrit :

Au début, ceux qui l'avaient défendu [Julien Coupat] étaient ceux qui l'avaient connu ou ceux qui connaissaient ceux qui l'avaient connu. C'étaient des philosophes, ces philosophes s'étaient présentés en premier, et peut-être ne voyions-nous pas ce que nous serions venus faire en second, ou alors attendions-

⁹ Giorgio Agamben, « Terrorisme ou tragicomédie », *Libération*, 19 novembre 2008, repris dans *Textes et documents relatifs à l'affaire dite « de Tarnac ». 2008-2018, op. cit.*, p. 25.

¹⁰ Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, Points, 2014 [P.O.L, 2010], p. 8.

nous d'en savoir un peu plus sur la fabrication et le fonctionnement des fers à béton¹¹.

Si Quintane occulte le soutien initial de certains chercheurs, écrivains et éditeurs, c'est pour mieux insister sur l'après-coup des réactions du milieu littéraire, et sur ses motivations propres : selon Quintane, c'est avant tout le caractère littéraire de *L'Insurrection qui vient*, son style particulièrement ciselé, qui charmera les écrivains, leur rendra Coupat sympathique, et leur redonnera, dans un même mouvement, espoir dans les capacités critiques de la littérature, notamment à l'occasion d'une tribune publiée par Coupat dans *Le Monde* qui recyclera le grand style du français classique, à la façon du Cardinal de Retz ou de Guy Debord¹².

En réalité, bien avant cette tribune, c'est par le biais du monde éditorial que le champ littéraire s'est vu plus spécifiquement touché par ce qui devenait « l'affaire de Tarnac » : Éric Hazan, directeur des éditions La Fabrique et, à ce titre, éditeur de *L'Insurrection qui vient*, avait été entendu comme témoin dans l'instruction, alors qu'il ne pouvait être logiquement tenu pour témoin des faits instruits (i.e. le sabotage des lignes de TGV), ce qui a inspiré à François Gèze, alors directeur des éditions La Découverte, une tribune intitulée : « De l'affaire Coupat à l'affaire Hazan : des éditeurs en colère ». Contre l'assimilation d'Hazan à celui d'un « complice objectif » d'une entreprise terroriste ; contre, surtout, la mise en danger de la liberté d'expression éditoriale que cette audition laissait présager, de nombreux éditeurs (Les Prairies ordinaires, Champ Vallon, Les Arènes, Harmonia Mundi, L'Aube, La Découverte, Métailié, L'Éclat), y compris de maisons proprement littéraires (Le Point du Jour, Albin Michel, Flammarion, Actes Sud, P.O.L et Verticales) ont signé cette tribune. Là où la première carte blanche, signée par des philosophes et des proches de Coupat, mettait l'accent sur les dérives autoritaires de l'arrestation des « neuf de Tarnac », en passant tout à fait sous silence l'utilisation de *L'Insurrection qui vient* comme pièce à conviction, cette deuxième prise de position publique déplaçait ouvertement la question vers celle du livre, de l'interprétation policière, et de la liberté d'expression menacée, en intégrant d'emblée à son argumentaire une dimension littéraire, non seulement par le biais de ses signataires, mais aussi par l'amorce du texte, qui dresse une comparaison entre le destin de *L'Insurrection qui vient* et celui des *Fleurs du mal* de

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² « Grande Prose Française » ou « GPF » : c'est ainsi que Quintane désigne ironiquement le style de Bossuet, Chateaubriand ou encore Debord dans « Hélène Bessette, un gladiateur en carton », *La Revue littéraire*, Paris, Éditions Léo Scheer, n° 28, automne 2006. Pour une étude du style debordien et de ses influences puisées chez les prosateurs classiques tels que le Cardinal de Retz ou Baltasar Gracián, voir Mario Perniola et Olga Vasile, « An Aesthetic of the "Grand Style" : Guy Debord », *SubStance*, vol. 28, n° 3, 1999, pp. 89-101.

Baudelaire :

« Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie/ N'ont pas encor brodé de leurs plaisants
dessins/ Le canevas banal de nos piteux destins, / C'est que notre âme, hélas ! N'est pas
assez hardie. » En août 1857, ce ne sont pas ces vers qui ont valu à Baudelaire et son
éditeur Auguste Poulet-Malassis la censure des *Fleurs du mal*, mais six poèmes
« licencieux » de ce recueil, relevant selon la justice de l'« outrage à la morale
publique ». La France de 2009 n'est certes plus celle du Second Empire : les bien
tièdes « outrances » érotiques de Baudelaire passeraient aujourd'hui comme une
lettre à la poste. Un progrès, assurément. Mais est-ce si sûr ? Car ces vers-là, qui
pourrait garantir qu'ils ne tomberaient pas aujourd'hui sous le coup d'une
instruction pour « association de malfaiteurs en relation avec une entreprise
terroriste¹³ » ?

Quelques jours après la publication de cet article, c'est la Maison des écrivains et
de la littérature qui publiera un texte collectif intitulé, à l'instar d'un texte de
Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », et visant à répondre à la
perquisition de la bibliothèque de Julien Coupat. La liste des signataires est
particulièrement longue¹⁴ et témoigne d'un élargissement du spectre d'écrivains,
sinon concernés par l'affaire, du moins informés de son existence : au-delà du
cercle de poètes proches des signataires de la première tribune (Olivier Cadiot,
Christophe Fiat, Jacques-Henri Michot, etc.), on trouve des auteurs liés au collectif
Inculte (Mathieu Larnaudie), des romanciers du Seuil (Lydie Salvayre) ou de chez
Grasset (Sorj Chalandon, Lorette Nobécourt) ainsi que des écrivains de science-
fiction (Jean-Marc Ligny, Ayerdhal). Dans ce texte, la triangulation établie par la
police entre le sabotage des lignes de TGV, le livre du Comité Invisible et certaines
personnes vivant dans le village de Tarnac est moins prise pour objet qu'elle n'est
le prétexte d'une réaffirmation de la valeur subversive des livres. Ce qui y est
dénoncé, c'est donc essentiellement l'éventualité d'un « délit de lecture » attribué
à Julien Coupat.

Lorsque Nathalie Quintane prendra, en 2010, l'affaire de Tarnac pour point de
départ de la « fantaisie réaliste critique¹⁵ » qu'elle nommera *Tomates*, elle se saisit
donc d'un matériau qui a déjà fait preuve de ses accointances

¹³ François Gèze, « De l'affaire Coupat à l'affaire Hazan ? », tribune, *Le Monde*, 20 avril 2009,
URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/04/20/de-l-affaire-coupat-a-l-affaire-hazan_1182950_3232.html.

¹⁴ Elle peut être consultée sur le site de La Maison des Écrivains et de la Littérature, sous le lien
suivant : <http://www.m-e-l.fr/expression-libre-petitions-detail.php?id=8>. Cette pétition est
également consultable dans *Textes et documents relatifs à l'affaire dite « de Tarnac ». 2008-2018, op. cit.*,
pp. 61-63.

¹⁵ C'est ainsi que Quintane qualifie souvent, en référence aux *Nuits d'octobre* de Nerval, certaines de
ses productions poétiques. Voir, par exemple, la quatrième de couverture de *Crâne chaud*, Paris,
P.O.L., 2012.

littéraires ; accointances encore confirmées par d'autres tribunes¹⁶, mais aussi par des textes littéraires qui feront allusion à l'affaire de Tarnac¹⁷, voire qui la placeront au cœur de leur fonctionnement, à l'instar de *Tarnac. Un acte préparatoire* (2009) de Jean-Marie Gleize, ou encore de l'ouvrage collectif "*Toi aussi tu as des armes*" *Poésie & politique* (2011). L'une des dernières pièces apportées à ce dossier, dans sa section estampillée « littérature », est sans nul doute *Trompe-la-mort* (2019), de Lionel Ruffel, qui revient dans l'un de ses chapitres sur un atelier du Master de création littéraire de l'Université Paris 8, animé par ses soins en janvier 2017, avec pour thème principal « Publier Tarnac », le mot Tarnac étant alors entendu dans un réseau spécifique de signifiants, articulant des questions de répression, d'économie de l'attention, de *storytelling* et de résistance par l'écriture ou par la création. Avec *Trompe-la-mort* et, plus spécifiquement, avec le chapitre intitulé « Un livre dangereux – *L'Insurrection qui vient* », Lionel Ruffel emboîte explicitement le pas de Nathalie Quintane, en re-dépliant, dix ans après, les questions tout à la fois politiques et littéraires soulevées dans *Tomates*.

C'est parce que ces questions sont fondamentales, parce que leur énonciation relève de conditions de possibilité significatives d'un certain moment de l'histoire littéraire récente que nous voudrions ici les reprendre, en réorganisant les raisonnements de Nathalie Quintane autour de trois questions principales : comment l'affaire est-elle venue troubler le sens historique des intellectuels d'extrême gauche des années 2000 (« L'éternité par le désastre : durcissements et redites du XXI^e siècle ») ? Dans quelle mesure les crispations et les espoirs d'écrivains suscités par *L'Insurrection qui vient* et sa réception policière ne sont-ils pas significatifs d'un certain état du champ littéraire contemporain et de sa capacité à prendre acte non seulement des menaces que la littérature encourt

¹⁶ Par exemple, un texte publié dans *Libération* en juin 2015, où de nombreux intellectuels – parmi lesquels des écrivains (François Bégaudeau, Laurent Binet, Olivier Cadiot, Noël Godin, Roger Knobelspiess, Gérard Modrillat, Serge Quadruppani) – s'attribuaient, avec défiance, la paternité du texte. Voir « Je suis l'auteur de *L'Insurrection qui vient* », *Libération*, 11 juin 2015.

¹⁷ Allusion quelque peu mesquine, par exemple, dans *Les Renards pâles* (2013) de Yannick Haenel, où deux personnages, Myriam et Bison, finissent par rejoindre « le groupe de Tarnac ». Ces deux « artistes » (le narrateur utilise des guillemets), que le narrateur rencontre dans un bar, se considèrent comme « un groupe d'insoumis » et paraissent tournés en ridicule pour leurs postures de révoltés : abrutis d'alcool, presque paranoïaques (ils veulent s'organiser contre « le nouvel élu »), ils donnent conférence sur leurs expériences passées (le G8 de Gênes, en l'occurrence), se lancent dans des diatribes anarchisantes tandis que d'autres s'insurgent lorsque le narrateur avoue ne pas avoir voté aux dernières élections. Le contraste est net entre ces personnages, dont deux seront bientôt partis pour Tarnac, et le narrateur, qui condamnera par la suite toute forme de communauté politique : « Rien n'est plus absurde que ces groupuscules politiques repliés sur eux-mêmes qui se nourrissent de leurs certitudes au point d'en être satisfaits. Le fait d'avoir raison contre la société n'a jamais suffi à lui donner tort, car celle-ci n'accorde aucune attention à ce qu'elle est capable d'identifier. » Voir Yannick Haenel, *Les Renards pâles*, Paris, Folio, 2015 [Gallimard, 2013], pp. 37-43 et p. 85 et p. 165 pour la citation.

mais aussi des effets sociaux dont on la reconnaît aujourd’hui capable (« Des tomates, à la mode de chez nous ») ? Quelle défense et quels usages de la littérature ce texte offre-t-il l’occasion de repenser ou de réinventer (« Poésie action directe ? ») ?

1. L'éternité par le désastre : les durcissements du XXI^e siècle

Loin de l’assertivité d’un roman à thèse, le texte de Quintane vacille, hésite, tâtonne, transite du choix de semences pour ses plants de tomates à sa participation à un festival de poésie féminine à Majorque en passant par le commentaire d’une interview radiophonique de Michèle Alliot-Marie – alors Ministre de la Justice. Néanmoins, au fil de ces allusions, renvois et annexes, s’esquisse ce constat (d’ailleurs partagé par certains sociologues, juristes et politistes¹⁸) : celui d’un durcissement du climat social et politique français dans le courant des années 2000.

Ceci s’observe, d’abord, par les continuités que Quintane tente d’imaginer entre trois moments historiques marqués par des tentatives insurrectionnelles fomentées par des écrivains (ou du moins par des personnes qui écrivent) et suivies d’implacables répressions. À sa manière, Nathalie Quintane met en effet en parallèle la pensée d’Auguste Blanqui – révolutionnaire aguerri, enfermé plus de trente ans en France à la suite de ses engagements en 1830 et 1848, et auteur de plusieurs textes, parmi lesquels *L’Éternité par les astres* (1872) –, le contexte des années de plomb (1968-1989), marquées notamment en France par Action Directe et par la figure de Jean-Marc Rouillon, condamné à la réclusion à perpétuité pour les assassinats perpétrés dans ce cadre mais continuant d’écrire et d’être publié (chez Agone et Al Dante, principalement) ; et enfin le cas de Julien Coupat, « jeune homme à idées », fondateur de la revue *Tiqqun* et membre présumé du Comité Invisible, détenu préventivement pendant plus de six mois pour des faits qualifiés initialement de « terroristes ».

Il s’agit moins pour Quintane d’héroïser ces figures ou de les assimiler les unes aux autres que de redessiner une continuité historique, pour transmettre, dit-elle, « autant les raisons de la révolte que la continuité des révoltes et les “coupures”

¹⁸ Voir notamment *La Frénésie sécuritaire. Retour à l’ordre et nouveau contrôle social*, sous la direction de Laurent Mucchielli, Paris, La Découverte, coll. « Sur le vif », 2008 ; Ugo Palheta, *La Possibilité du fascisme. France, la trajectoire d’un désastre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2018 et Vanessa Codaccioni, *Répression. L’État face aux contestations politiques*, Paris, Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 2019.

comme de pseudo-coupures¹⁹ ». À plusieurs reprises, Quintane s'inscrit en effet dans une génération coupée de l'histoire partagée, à qui aucune mémoire de lutte n'a été transmise ; une génération qui n'a ni connu Mai 68²⁰, ni été en mesure de comprendre les luttes armées des années de plomb.

C'est pourtant cette génération pour ainsi dire « désarmée », à distance de l'histoire, qui se trouve aux prises avec un sentiment étrange, presque irréel ou onirique : l'impression que quelque chose – répression des révoltes en banlieues, surveillance des intellectuels, convergences des démocraties libérales et des dictatures – ferait retour en France au milieu des années 2000, quand bien même cette chose n'aurait jusqu'ici jamais été expérimentée par ceux qui l'affrontent.

C'est de ce sentiment que Quintane traite encore dans *Un œil en moins* (2018), lorsqu'elle souligne le caractère risqué et tentant de la comparaison du temps présent avec le fascisme des années trente : risquée, car insultante pour ceux et celles qui ont véritablement vécu le fascisme ; tentante, étant donnée l'émergence de redites de l'histoire : camps, assignations à résidence, fichages, violences policières²¹... Quintane précise :

¹⁹ Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, pp. 38-39.

²⁰ Dans *Un œil en moins*, Nathalie Quintane considère que le slogan « Élection, piège à cons » ne pouvait intégrer directement le répertoire des personnes mobilisées autour de Nuit Debout pour des raisons de disjonctions entre des générations et entre des expériences politiques : « [...] parce que ce slogan datait d'une autre époque, d'un passé lointain, que nous n'avions pas connu. La phrase appartenait à l'Histoire, comme la plupart des slogans de mai 1968 ; il nous appartenait de renouveler le stock de phrases, le stock symbolique – dont acte ». Voir Nathalie Quintane, *Un œil en moins*, Paris, P.O.L., 2018, p. 86.

²¹ Réactivée par le Président français Emmanuel Macron agitant le danger d'un « retour aux années 30 » dans une Europe divisée et tentée par les replis nationalistes (*Ouest France*, 30 octobre 2018), l'analogie a été en quelque sorte retournée contre le gouvernement Macron par le député centriste Charles de Courson, au moment du vote de la loi « anticasseurs » (janvier 2019), dans laquelle cet élu voyait le signe d'un quasi-retour sous le régime de Vichy. L'analogie divise les intellectuels qui la trouvent ou insoutenable et grossière – Serge Bernstein (*Le Monde*, 10 novembre 2018), Wendy Brown (*Défaire le dèmos. Le Néolibéralisme, une révolution furtive*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2018) – ou au contraire particulièrement utile – Éric Fassin (*Mediapart*, juin 2018), Ugo Palheta (*La Possibilité du fascisme : France, la trajectoire du désastre*, Paris, La Découverte, 2018), Mark Bray, *L'Anti-fascisme, son passé, son présent et son avenir*, traduit de l'anglais par Paulin Dardel, Montréal, Lux éditeur, 2018). Voir Joseph Confavreux, « Face au "Retour du fascisme" », *Mediapart*, 30 décembre 2018. Dans une perspective un peu différente, où il s'agit moins de mesurer la réalité d'un retour du fascisme en France que de recadrer sémantiquement certaines locutions (« violence policière », « dictature », « guerre », « répression », etc.) en usage dans le mouvement des gilets jaunes, voir la tribune de Kamel Daoud qui, sous prétexte de réaffirmer les contours définitoires de certains mots, manifeste surtout sa désapprobation à l'égard du mouvement. C'est très clair, par exemple, lorsque Daoud oppose l'expression « printemps arabes » au « printemps » que disent vivre certains gilets jaunes (« On y voit de la colère, pas de la haine de l'ordre. On y crie liberté, pas anarchie ») ou lorsque, de façon plus étonnante, l'écrivain en vient à minimiser les violences policières, tout juste un mois et demi

En vérité, il faut sans cesse que je lutte contre la mémoire de ce que je n'ai pas vécu, sans cesse que je retienne les rapports qui viennent quand j'entends *gestion des migrants* et *coups de bâton, torture à l'électricité* et *camp de rétention*. Il faut sans cesse diviser la mémoire quand la continuité narrative s'impose à nouveau par le retour de l'Histoire qui n'est jamais partie²².

Dans *Tomates*, Quintane fait donc de l'affaire de Tarnac un épisode significatif d'une séquence politique marquée par le raffermissement des discours et des pratiques sécuritaires dans les années 2000. Elle rappelle la manière dont le pouvoir, incarné notamment par la Ministre de l'Intérieur Michèle Alliot-Marie, a agité à cette occasion le fantôme d'une « ultra-gauche » violente, et a renoué avec des pratiques de surveillance et de filature particulièrement intrusives²³. Mais ceci fait sens – ou plutôt : Quintane s'attache à jeter des ponts entre ces éléments pour qu'ils fassent sens ensemble – avec les émeutes des banlieues de 2005 en France, avec la gouvernance conservatrice de grandes municipalités telles que Madrid ou Copenhague ou encore avec les sorties de Nicolas Sarkozy sur *La Princesse de Clèves*. Ce que *Tomates* décrit par la bande, c'est en réalité, nous semble-t-il, un moment où le social recouvre une forme de lisibilité, où des espaces d'affrontement se dessinent nettement entre ceux qui brûlent des voitures et ceux qui discréditent leurs modes d'expression, entre ceux qui s'organisent et ceux qui les traquent, entre ceux qui lisent et ceux qui gouvernent.

2. Des tomates, à la mode de chez nous

Ce durcissement du climat social et politique français, traînant quelques relents qu'elle hésite à qualifier de « fascistes », Nathalie Quintane s'attèle à en faire une problématique littéraire : pas seulement une réalité nouvelle que la littérature devrait couvrir, mais les conditions matérielles de son propre exercice et de sa propre efficacité.

C'est l'affaire de Tarnac qui, à nouveau, la mène sur cette piste. On se souvient en effet que l'une des raisons de l'inculpation de Julien Coupat est sa participation supposée à l'écriture de *L'Insurrection qui vient*, texte philosophique exhortant, sur un ton rappelant celui des situationnistes, à s'organiser contre l'État. Bien que les affinités intellectuelles et stylistiques entre les écrits du Comité Invisible et ceux de

avant que l'ONU n'exige une enquête sur un possible usage excessif de la force dans le cadre des stratégies de maintien de l'ordre en France, début mars 2019. Voir Kamel Daoud, « Ce qu'est vraiment un dictateur », *Le Point*, 18 janvier 2019, URL : https://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/kamel-daoud-ce-qu-est-vraiment-un-dictateur-18-01-2019-2286821_1913.php.

²² Nathalie Quintane, *Un œil en moins*, op. cit., p. 135.

²³ Voir illégales, comme le montrera en partie le procès.

Julien Coupat n'aurait finalement pas suffi à établir la parenté du texte, la police française a temporairement considéré les exemplaires de *L'Insurrection qui vient* retrouvés chez les saboteurs supposés comme des pièces à conviction. Dans une interview accordée au *Monde* en 2009, Coupat s'en félicitait :

De mémoire française, il ne s'était pas vu depuis bien longtemps que le pouvoir prenne peur à cause d'un livre. On avait plutôt coutume de considérer que, tant que les gauchistes étaient occupés à écrire, au moins ils ne faisaient pas la révolution. Les temps changent, assurément. Le sérieux historique revient²⁴.

Moins encline à prophétiser un quelconque « retour du sérieux historique », Nathalie Quintane reconnaît néanmoins implicitement que la tourmente dans laquelle a été prise *L'Insurrection qui vient* permet d'ouvrir des pistes de réflexion sur ce que la littérature est et peut ambitionner d'être. Ces réflexions se déploient à partir de trois niveaux que nous distinguerons par souci de clarté :

1 – Celui du texte du Comité Invisible lui-même, qui par son style et ses références intertextuelles²⁵ surjoue sa nature littéraire tout en appelant à l'insurrection. Ce texte amène Quintane à s'interroger sur la valeur politique de la langue littéraire, et à souligner la contradiction qui consiste, pour elle, à appeler à l'insurrection populaire dans une langue qui rejoue sans cesse sa distinction symbolique et son attachement à un imaginaire révolutionnaire moderne et dépassé (« Quelle espèce de révolution dite dans la langue de la Révolution peut bien avoir lieu, sinon une révolution de Révolution, en interne, en causerie intime avec Robespierre ou Just²⁶ ? »). L'ajustement de la langue littéraire à sa visée politique constitue donc l'une des problématiques qui agitent le plus directement *Tomates*.

2 – Celui de la situation éditoriale du texte, ensuite, puisque ce dernier est publié dans une maison dont le catalogue n'est pas consacré à la littérature. Au fond, *L'Insurrection qui vient* défait les partages qui voudraient opposer le domaine de la littérature – celui des classiques, de la poésie et des textes détachés de la praxis – et le domaine des textes transitifs à visée critique, à l'instar de ceux que publient traditionnellement les éditions La Fabrique. Ces partages, Quintane tentera elle-même de les défaire par la suite, non seulement parce qu'elle publiera ensuite

²⁴ Julien Coupat, « La prolongation de ma détention est une petite vengeance », propos recueillis par Isabelle Mandraud et Caroline Monnot, *Le Monde*, 25 mai 2009, URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2009/05/25/julien-coupat-la-prolongation-de-ma-detention-est-une-petite-vengeance_1197456_3224.html.

²⁵ Si Quintane parle essentiellement du style du Comité Invisible, c'est plutôt Lionel Ruffel qui a mis en évidence ces références intertextuelles (Dante, assurément, mais peut-être aussi Boccace et Ballard) participant de la réception littéraire du texte. Voir Lionel Ruffel, *Trompe-la-mort*, Paris, Verdier, 2019, pp. 67-68.

²⁶ Nathalie Quintane, *Tomates*, op. cit., p. 43.

certaines textes à La Fabrique, de manière, dit-elle, à « redéfinir le regard que l'on porte sur ses livres²⁷ », mais aussi parce qu'elle prendra à bras-le-corps ces apparentes dichotomies. Dans *Les Années 10* et dans *Un œil en moins*, elle évoquera à nouveau le cas de *L'Insurrection qui vient*, en se désolant que la justice ait tendance à considérer les textes pourvus d'effets sociaux réels – et non seulement d'effets de réel – comme non littéraires, et *a fortiori* comme potentiellement condamnables. Ce faisant, l'institution judiciaire définit implicitement la littérature comme le domaine des textes « à effet social nul²⁸ », définition que Nathalie Quintane tente de déconstruire. En effet, pour Quintane, « n'importe quel objet littéraire est politique²⁹ », et si une philosophie de la littérature peut s'inventer à partir d'un essai (poético-)politique – geste qui nous semble être celui posé dans *Tomates* –, un usage révolutionnaire du sensible peut s'imaginer à partir d'un chef-d'œuvre consacré – comme elle tentera de le faire, près de dix ans plus tard, à partir de *La Recherche du temps perdu*³⁰.

3 – Celui, enfin, de la réception du texte et des imaginaires ainsi mis en branle : non seulement l'imaginaire policier, qui révélera à cette occasion son emprisonnement dans des schémas hiérarchisés et des intrigues formatées (il fallait un groupe, avec son chef³¹), mais surtout, et avant tout, celui des littéraires. Quintane raconte en effet comment l'affaire de Tarnac a galvanisé les espoirs et fantasmes d'un petit cercle littéraire, attaché au désir d'écrire et de lire « des textes intenses » à une époque où « l'efficace littéraire³² » semblait spécifiquement menacée – elle rappelle les fameuses sorties, à la même époque, de Nicolas Sarkozy sur *La Princesse de Clèves*. Nathalie Quintane problématise ainsi l'affaire de Tarnac

²⁷ Nathalie Quintane, entretien dans le dossier *Nathalie Quintane. Écrire hors-piste*, dans *Le Matricule des Anges*, n° 157, octobre 2014, p. 29.

²⁸ Nathalie Quintane, « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature ? », *Les Années 10*, *op. cit.*, p. 190.

²⁹ *Ibid.*, p. 196.

³⁰ « Politiser Proust », ce serait l'objectif que l'on pourrait reconnaître à *Ultra-Proust*, texte qu'a fait paraître Quintane en 2018 aux éditions La Fabrique. Il ne s'agit nullement d'affirmer que Proust aurait une position politique identifiable, mais bien, pour Quintane, de montrer que la malice et le sarcasme de Proust sont des « sensations critiques » (p. 34) qui offrent des usages et des réappropriations aux lecteurs. Politiser Proust, c'est donc avant tout, pour Quintane, s'opposer à sa « lecture consolante, esthétisante et dégagée » (p. 21). Voir Nathalie Quintane, *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*, Paris, La Fabrique, 2018.

³¹ Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 55. Quintane ironisera encore sur cet imaginaire policier dans *Un œil en moins* (2018). La narratrice y raconte avoir été convoquée dans un commissariat de police après avoir participé à une opération « barrage gratuit ». Très vite, le policier lui demande le nom de l'organisme qui a pris l'initiative de cette action. Dubitative, elle commente : « L'orga. Le groupuscule clandestin tapi dans l'ombre et hyperorganisé comportant un chef, un théoricien, un artificier, des petites mains perdues qui ne savent pas très bien pourquoi elles sont là mais qui y sont et qui a réfléchi très longtemps pour se trouver un nom qui pète – somme toute, une construction littéraire. » Voir Nathalie Quintane, *Un œil en moins*, *op. cit.*, p. 147.

³² Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 11.

en tenant compte des postures, réflexes et fantasmes qu'elle a réactivés au sein de la sphère littéraire : Coupat, jouant sur l'imaginaire blanchottien de la disparition en dissimulant son visage comme autrefois Lautréamont ou Michaux³³ ; les commentateurs et soutiens avant tout subjugués par le *style* du jeune homme (« on apprenait encore dans les écoles³⁴ ») et les littéraires renouant avec l'espoir de voir un jour advenir une révolution tout droit sortie d'un livre.

3. Poésie action directe ?

Ce que *Tomates* semble donc articuler, c'est à la fois un constat sur le climat social et politique français, marqué par ce que nous avons nommé un « durcissement » ; et un diagnostic sur l'institution littéraire de ce début de XXI^e siècle, à la fois minoritaire, sommée de justifier sa grandeur sociale et perpétuellement mise en position d'impuissance, voire définie par cette impuissance même.

Néanmoins, Nathalie Quintane ne s'arrête pas à ce seul état des lieux : elle y trouve l'occasion de réfléchir à ce qui ferait l'éventuelle efficace de la littérature à l'heure actuelle. Ce faisant, elle initie un mouvement qui sera au cœur du recueil collectif, déjà évoqué, « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, publié en 2011 (dans lequel elle signera d'ailleurs un texte). Si ce volume doit être ici signalé, c'est parce qu'il a partie liée avec *Tomates* : comme lui, il trouve ses origines dans l'affaire, puisque ses rédacteurs se sont rencontrés lors des mobilisations pour la libération des inculpés de Tarnac³⁵, et comme *Tomates*, les textes rassemblés font montre d'une réflexivité particulière à l'endroit des outils, des armes et des capacités d'action de la poésie (et, plus généralement, de la littérature). Sont ainsi représentatifs de cette dynamique les articles de Christophe Hanna – qui compare modalités d'actions politiques et artistiques afin d'imaginer une opération

³³ Nathalie Quintane évoque successivement ces deux cas : celui de Lautréamont, dont le premier portrait photographique a seulement été publié en 1977 (dans Jean-Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977), et celui d'Henri Michaux, qui refusait de diffuser des photographies de son visage, et dont il fallut attendre la mort pour que Gallimard puisse ajouter l'une de ses photos en couverture de ses recueils. Selon elle, les écrivains étaient particulièrement familiarisés avec ce type de position : il y avait donc quelque chose d'habituel, d'évident ou d'attrayant, pour eux, à ce que les premières photos de Julien Coupat ne soient diffusées que plusieurs mois après son arrestation.

³⁴ *Ibid.*, p. 46.

³⁵ C'est ainsi que Jean-Marie Gleize explique en tout cas la genèse du projet dans un entretien intitulé « Poésie et politique », réalisé dans le cadre de l'émission « La Poésie n'est pas une solution », animée par Frank Smith sur *France Culture*, à la date du 23 juillet 2012. Le podcast de l'émission peut être écouté via le lien suivant : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-poesie-nest-pas-une-solution/poesie-politique-france>.

littéraire qui, à l’instar des pratiques des casseurs, serait pourvoyeuse de désordre et désaffublée de toute téléologie – ; de Jean-Marie Gleize – qui revient sur la transmission complexe des héritages avant-gardistes dans le champ poétique contemporain où il diagnostique certaines revitalisations critiques – ou, plus encore, d’Hugues Jallon. La contribution de ce dernier, intitulée « Toi aussi, tu as des armes, essaie de t’en souvenir (et accablé, tu voudrais arrêter de subir) », suit la destinée d’un militaire et théoricien de la contre-insurrection³⁶ dans laquelle apparaissent des incises attribuables, sinon à Jallon lui-même, du moins à un narrateur-écrivain. On y perçoit à la fois un sentiment d’apitoiement de l’auteur (« ce dont tu rêverais avec tes pauvres moyens que ta langue ait ce pouvoir-là³⁷ ») mais aussi de ressourcement :

[...] tu avais peut-être besoin d’entendre tout ça, une sorte de détour, tenter de le suivre, lui (que l’on continuera d’appeler Le Colonel avec un sourire entendu) qui n’appartient pas du tout à l’histoire littéraire à aucun moment ne la croise (ou presque) aller au bout d’un accablement réaliser dans quel monde tu te trouves retrouver par là une forme de confiance³⁸.

Retrouver, par besoin ou par nécessité, dans un climat globalement propice aux sentiments d’impuissance en tout genre, une forme de confiance dans les capacités d’action de la littérature : voilà ce qu’essaie exemplairement Nathalie Quintane dans *Tomates*. Mais cette recherche emprunte des chemins tout particuliers, et met à distance d’autres manières de penser la puissance d’agir des textes, d’autres façons d’envisager leur capacité à transformer le réel par appui sur différents éléments (collectifs, réseaux, matérialités, etc.), ou, pour le dire autrement, d’autres schématisations de l’agentivité³⁹ des textes littéraires. En effet, contre l’imaginaire

³⁶ Il s’agit du Colonel Lacheroy, qui sera l’une des figures de l’épopée idéologique du libéralisme et de la contre-insurrection que racontera Hugues Jallon dans *La Conquête des cœurs et des esprits*, Paris, Verticales, 2015.

³⁷ Hugues Jallon, « Toi aussi, tu as des armes, essaie de t’en souvenir (et accablé, tu voudrais arrêter de subir) » dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, ouvrage collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, Paris, La Fabrique, 2011, p. 77.

³⁸ *Ibid.*, pp. 87-88.

³⁹ Le concept d’*agency* – souvent traduit en français par *agentivité* – après avoir été développé plutôt du côté des études de genre, du champ des STS (sciences, techniques et société) ou de l’anthropologie, intègre depuis quelques années le répertoire des études littéraires francophones. On le retrouve par exemple sous la plume de Barbara Havercroft ou encore d’Yves Citton. Une bonne définition du concept a été donnée par l’anthropologue Alfred Gell dans *L’Art et ses agents*, traduit de l’anglais par Olivier Renaut et Sophie Renaut, Paris, Les Presses du Réel, 2009 [*Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998]. À l’instar des théoriciens de l’acteur-réseau, Alfred Gell est soucieux de pluraliser nos conceptions de l’action, en montrant que celle-ci relève rarement (sinon jamais) d’un individu, mais qu’elle s’appuie sur une pluralité d’instances (humains, animaux, objets, savoirs, etc.). Dans cette perspective, il nomme « agentivité » la croyance qui consiste à attribuer une intention à un phénomène – une action, un geste, mais aussi une œuvre d’art. De ce point de vue, les œuvres d’art sont, selon Gell,

réactivé par l'affaire de Tarnac – celui d'un « texte direct » qui « arme direct⁴⁰ » – et contre la spectacularisation de la littérature par un vocabulaire festif ou gustatif – le festival « Lire en fête », les romans de la rentrée qualifiés de « jubilatoires » ou de « savoureux » – Quintane fait valoir que le mode d'action d'un livre n'est, selon elle, ni autonome, ni soudain.

Les deux épilogues qui clôturent *Tomates* peuvent être lus dans ce sens. Le premier épilogue décrit l'arrondissement des tomates – celles-là même que Quintane plante à l'entame du livre et qui lui font penser à la campagne corrézienne de Tarnac – et le compare à celui de testicules se gonflant de « précontentement » lors de l'excitation sexuelle. De ce processus physiologique, elle précise qu'il ne s'agit ni d'un réflexe purement mécanique, ni d'un acte particulièrement glorieux, mais qu'il résulte d'un art « du toucher, du tâter, du cerner, du circonvenir, de l'intellection sensible⁴¹ ». Cet art du tour, du détour, de la circonvolution fait directement écho à la poétique de Quintane, et à la manière dont elle en parle indirectement dans le second épilogue.

Dans ce deuxième texte, Quintane revient sur les tensions qui traversent *Tomates*, et qui font balancer le livre entre un côté « plombant » – militant, transitif, disposé à parler de style insurrectionnel et d'action directe – et un côté « flottant » – rebondissant, elliptique, plus enclin à passer les transitions sous silence. Ces tensions, elle les fait dialoguer par le truchement d'Auguste Blanqui, résolu et pragmatique, et celui de son frère Adolphe, plus porté sur la discussion. Si aucun des frères Blanqui ne semble sortir vainqueur de la joute qui les oppose, c'est parce que la dichotomie entre les dimensions « plombantes » et « flottantes » s'effondre au fil du dialogue, chacun reconnaissant la possibilité de « serrer un sujet au maximum », voire d'« écrire un petit manuel pratique », par des moyens indirects ou détournés.

caractérisées par une double agentivité : une agentivité primaire (celle qui fait que le récepteur a bien le sentiment de faire face à quelque chose qui émane d'une intention productrice), mais aussi une agentivité secondaire, indépendante de son premier agent producteur, et davantage liée à la capacité de l'œuvre à induire des conduites : émouvoir, façonner des jugements, favoriser des reprises sous d'autres formats artistiques, etc. Cette agentivité seconde est à la fois disséminée – l'œuvre d'art suscite des situations de quasi-animisme, où l'on prête à des objets des capacités d'action et où l'on reconfigure donc nos définitions de ce qu'est un acteur – et distribuée dans des structures d'interaction où interviennent les différents destinataires de l'œuvre (lecteurs, éditeurs, producteurs, investisseurs dans le marché du livre, groupes sociaux concernés ou représentés par l'œuvre, etc.). Voir la synthèse que fait Yves Citton de la pensée de Gell dans *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des idées », 2012, pp. 173-196.

⁴⁰ Nathalie Quintane, *Tomates*, op. cit., p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, p. 97.

Dans *Tomates*, Quintane imagine ainsi la littérature comme une force d'excitation et de mûrissement, un art de l'intellection sensible qui fonctionnerait par tâtonnements incertains – c'est l'arrondissement de tomates au soleil, ce sera, dans d'autres textes, le glissement de petits pois redessinant une forme aléatoire sur le paysage d'une nappe⁴² ou encore la mutation de chenilles au devenir inconnu⁴³. Quintane réaffirme donc l'efficacité politique de la littérature, mais une efficacité tortueuse, qui agit toujours en contexte⁴⁴. Si la littérature peut être révolutionnaire, c'est, pour elle, seulement en s'appuyant sur un élan commun, « qui s'exprime en poèmes quand on fait de la poésie, en coup de fusil quand on sait tirer – qu'on soit peuple ou poète ou les deux⁴⁵ ».

Ainsi, tout le texte *Tomates* peut être considéré comme la participation de Nathalie Quintane à un débat contemporain autour des pouvoirs et faiblesses de la littérature. Ce débat, elle en perçoit l'intensification à l'heure où la littérature est précisément en situation de fragilité : « C'est qu'aujourd'hui, déclarer que la littérature est inutile, c'est participer à sa mise en bière⁴⁶. » Mais refuser de grossir les rangs des fossoyeurs de la littérature n'implique pas de se dégager une ligne de défense commune. Au contraire, Quintane profite du contexte de l'affaire de Tarnac pour déconstruire les plaidoiries alors remises au goût du jour : celle d'une littérature par nature subversive (voir la tribune, déjà évoquée, de la Maison des écrivains et de la littérature), celle d'une poésie qui pourrait se propager et armer directement la révolte (voir l'effroi d'un présentateur américain de *Fox News* au moment de la traduction en anglais de *L'Insurrection qui vient*⁴⁷) ou encore celle d'un partage entre des textes esthétiques sans effets et des textes politiques à effets (partage attesté par le traitement réservé à ce texte durant l'enquête).

Tomates, en tentant de se brancher sur le temps présent, et en expérimentant une réponse possible à un questionnement visiblement partagé par les acteurs du champ littéraire – « la littérature aujourd'hui, à quoi bon ? » – formule moins une

⁴² Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L, 2014, p. 57.

⁴³ Nathalie Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, P.O.L, 2016, p. 64.

⁴⁴ « En tout cas la littérature seule ne peut pas grand-chose, je ne dirais pas qu'elle ne peut rien, je dirais qu'elle ne peut pas grand-chose. Il faut qu'elle soit accompagnée, par un contexte, comme on dit, par des tas d'éléments dans la société, dans le moment qu'on vit, dans la vie collective, et dans la vie privée aussi, qui permettent d'en avoir un usage et pas seulement d'en faire un objet de contemplation et d'émerveillement [nous transcrivons] », voir Nathalie Quintane, « Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive », entretien avec Marie Richeux, *Par les temps qui courent*, France Culture, 29 mars 2018, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/nathalie-quintane>.

⁴⁵ Nathalie Quintane, « Lettre à Jean-Paul Curnier », *Les Années 10*, op. cit., pp. 44-45.

⁴⁶ Nathalie Quintane, « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature ? », dans *ibid.*, p. 187.

⁴⁷ Pour un commentaire de cet épisode télévisuel, voir Lionel Ruffel, *Trompe-la-mort*, Paris, Verdier, 2019, pp. 57-61.

vision du monde qu'une critique ponctuelle, s'attache à un faisceau de questionnements plutôt qu'à une formulation totalisante de leurs réponses⁴⁸. Ce que Nathalie Quintane visibilise relève effectivement d'un phénomène biface. D'une part, Quintane décrit une situation dans laquelle l'efficacité et l'intérêt de la littérature sont publiquement minorés par les instances judiciaires et politiques – l'affaire de Tarnac faisant office d'exception dans un contexte global où « à droite et à gauche, culturellement doté ou pas⁴⁹ », on accorde peu d'importance à l'éventuelle dangerosité comme à la possible source d'émancipation qu'offrirait la littérature. D'autre part, elle montre comment, parmi les écrivains, poètes, professeurs – c'est-à-dire « en interne » – on ne s'accorde pas sur les manières de répondre à cet impératif de justification, qu'il soit explicite ou non.

Ce livre dessine donc moins les contours d'un horizon que d'un *moment* – au sens défini par Frédéric Worms⁵⁰, sur lequel nous reviendrons plus longuement dans les prochaines pages – : un temps qui soulève autant de problèmes communs qu'il ne suscite de réponses distinctes. Décrire ce moment, dans ce qu'il contient de partagé et de controversé, sera l'enjeu de ce premier chapitre, et plus transversalement, de cette première partie.

⁴⁸ L'un des points du texte « Astronomiques assertions », publié par Quintane dans le recueil collectif « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, renvoie à cette attitude critique, à la fois appelée et adoptée par Quintane elle-même : « 3.2.4. Une critique *ponctuelle*, qui ne viserait aucun horizon, n'esquisserait aucun genre de Weltanschauung. » Voir Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », *art. cit.* p. 196. Nous reviendrons sur cette conception quintanienne du geste critique au cours de notre cinquième chapitre (cf. *infra*, pp. 360-362).

⁴⁹ Nathalie Quintane, « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature ? », *Les Années 10*, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁰ Le concept de moment a été élaboré, dans le domaine de l'histoire de la philosophie, par Frédéric Worms (*La Philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009). L'intérêt de ce concept, transposé au domaine des études littéraires, nous a été suggéré par Jean-François Hamel, et par l'usage qu'il fait de cette notion pour élaborer celle de « politique de la littérature ». Voir Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement » dans *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, sous la direction de Laurence Coté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel, Cahier Figura, Université du Québec à Montréal, vol. 35, 2014, pp. 9-30. Nous reviendrons prochainement sur ce concept (cf. *infra*, pp. 63-68).



Le 23 février 2006, Nicolas Sarkozy, alors Ministre de l'Intérieur et candidat à l'élection présidentielle, s'exprimait devant une assemblée de fonctionnaires face à laquelle il s'engageait fermement à réformer les concours nécessaires à l'obtention de certains postes en France :

L'autre jour, je m'amusais – on s'amuse comme on peut – à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile – choisissez – avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur *La Princesse de Clèves*. Je ne sais pas si cela vous est souvent arrivé de demander à la guichetière ce qu'elle pensait de *La Princesse de Clèves* ? Imaginez un peu le spectacle⁵¹.

La phrase n'est pas restée sans réponse, à la fois de la part des adversaires politiques de Sarkozy, mais aussi de toutes celles et ceux qui se sont vus attaqués sur leur terrain de prédilection : celui de la culture et de son enseignement, déjà fortement miné par un climat d'« anti-littérature⁵² » et de « dévaluation des savoirs narratifs⁵³ ». On connaît la suite : des lectures publiques de *La Princesse de Clèves* ont été organisées un peu partout en France, les visiteurs du Salon du Livre de Paris étaient invités, en 2009, à arborer un badge « Je lis la Princesse de Clèves », les ventes du roman ont augmenté, les œuvres complètes de Madame de La Fayette sont entrées dans « La Pléiade » (2014), de sorte que ce livre est momentanément devenu le lieu de crispations réciproques entre les intellectuels et le pouvoir politique⁵⁴.

⁵¹ Nicolas Sarkozy, déclaration devant les adhérents de l'UMP, Lyon, 23 février 2006, URL : <https://www.vie-publique.fr/discours/160844-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-ministre-de-linterieur-et-de-lamena>. Comme le montre William Marx dans *La Haine de la littérature* (2015), cette déclaration n'est que la première d'une longue série ayant rythmé la campagne électorale du candidat Sarkozy et le début de son quinquennat.

⁵² William Marx, *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.

⁵³ Roland Gori, *La Dignité de penser*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2011, p. 120.

⁵⁴ Sur la polémique créée par ces déclarations de Nicolas Sarkozy, voir notamment : François Cusset, « La guichetière, le texte et le président », *Vacarme*, n°41, avril 2007 ; Clarisse Fabre « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de Mme de La Fayette », *Le Monde*, 29 mars 2011 ; François-Ronan Dubois, « Lire et interpréter *La Princesse de Clèves* dans la France des cités », 30 octobre 2013, <http://contagions.hypotheses.org/469>; le site en ligne de la Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien régime (<http://www.siefar.org/debats>); le documentaire de Régis Sauder intitulé *Nous, princesses de Clèves* (2011) ainsi que les textes d'Hélène Merlin-Kajman, Florent Coste, William Marx, Antoine Compagnon et Yves Citton dont il sera question dans les prochaines pages (section « Défendre la Princesse », cf. *infra*, pp. 54-62).

Sans réduire un moment d'histoire littéraire à la seule influence d'un homme politique, nous ferons l'hypothèse que le mandat de Nicolas Sarkozy a agi comme un catalyseur en rendant tangibles un certain nombre d'éléments :

1 – La recrudescence d'un impératif de justification pesant sur la littérature et les études littéraires, comme l'atteste cette sortie du futur candidat à la présidentielle à l'encontre de *La Princesse de Clèves*.

2 – La réaffirmation, lors de l'affaire de Tarnac qui avait agité le même gouvernement, et en particulier sa Ministre de l'Intérieur Michelle Alliot-Marie, de l'existence d'un pouvoir fort (intrusif voire abusif), cohabitant avec des logiques de gouvernance « douce » qui tendent généralement à le faire oublier – pouvoir qui s'est, à cette occasion, montré capable d'inquiéter de près des intellectuels, éditeurs et écrivains.

3 – La nécessité de réarmer un vocabulaire critique désireux de mettre des mots sur des formes de communication et d'influence peu lisibles. Le succès rencontré à la même époque par le concept de *storytelling* (C. Salmon, 2007 ; Y. Citton, 2010⁵⁵) est à la fois un indice de cet horizon d'attente, et une preuve des inquiétudes qu'il a soulevées, notamment au sein du champ littéraire.

Si nous nous sentons autorisée à associer et lire ensemble ces trois événements (polémique autour de *La Princesse de Clèves*, affaire de Tarnac, succès de la notion de *storytelling*), c'est parce que des écrivains et chercheurs en études littéraires nous ont menée sur cette piste : d'abord Nathalie Quintane dans *Tomates*, mais aussi, plus récemment, Hélène Merlin-Kajman dans *L'Animal ensorcelé* (2016) ou encore Florent Coste dans *Explore* (2017).

Bien que leurs textes respectifs défendent des visions distinctes de la grandeur sociale de la littérature, Merlin-Kajman et Coste mobilisent, dans leurs introductions, des éléments de contexte convergents. À côté des attaques de Nicolas Sarkozy à l'encontre de *La Princesse de Clèves* et des réactions qu'elles ont suscitées dans le champ culturel et littéraire, Merlin-Kajman évoque les « émeutes » des banlieues de 2005, mais aussi les attentats islamistes qui ont frappé l'Europe de manière rapprochée depuis le début des années 2000, actions violentes à la lumière desquelles se sont revitalisés certains débats sur l'accès à la langue et à la littérature comme dérivatifs aux exactions aveugles. Merlin-Kajman y voit la progression d'une « mise en avant d'une importance morale et quasi civilisatrice

⁵⁵ Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007 ; Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

de la littérature » qui aurait été proprement « impensable il y a vingt ans⁵⁶ ». Loin d'adhérer à une quelconque foi dans une mission civilisatrice de la littérature, battue en brèche dans un monde « liquide » et « multidirectionnel » où la transmission d'un patrimoine littéraire a perdu de sa valeur dans toutes les couches sociales⁵⁷, Merlin-Kajman trouve néanmoins dans ce contexte l'occasion de réfléchir aux fonctions qu'il faudrait désormais confier à la littérature. Autrement dit, Hélène Merlin-Kajman s'appuie, à l'entame de *L'Animal ensorcelé*, sur cette séquence sociale et politique afin non pas de dégager une quelconque essence de la littérature, mais de s'interroger sur « Ce que nous voulons qu'elle soit » – pour reprendre le titre de l'introduction de l'ouvrage.

Avant de développer une vision de la théorie littéraire ressourcée par les apports du pragmatisme et de la pensée de Wittgenstein, Florent Coste s'attache, de son côté, d'abord à planter rapidement le décor qui requiert ce renouvellement méthodologique, dans une section intitulée « La littérature en climat néolibéral⁵⁸ ». Les premières pages d'*Explore* reviennent ainsi non seulement sur le poujadisme⁵⁹ avec lequel Nicolas Sarkozy s'est appliqué à mépriser ouvertement l'œuvre de Madame de La Fayette, mais aussi sur un climat menaçant pour la recherche (notamment dans le domaine des lettres), sur les enjeux nouveaux posés par l'économie de l'attention ou encore sur l'avènement des pratiques de *storytelling*. S'il définit le néolibéralisme comme un climat, en vigueur depuis une quarantaine d'années, alliant à la fois dérégulation économique et méfiance à l'égard du potentiel émancipateur des humanités, force est de constater que les ouvrages et événements cités par Florent Coste remontent pour la plupart à la dernière décennie⁶⁰, comme si, et c'est l'hypothèse que nous défendons ici, plusieurs

⁵⁶ Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, coll. « Theoria incognita », 2016, p. 20.

⁵⁷ À l'appui de cette idée, Merlin-Kajman cite Dominique Pasquier, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, 2005.

⁵⁸ Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017, p. 3.

⁵⁹ Nous utilisons ici ce terme dans le sillage de Roland Barthes, qui a justifié l'extension culturelle de l'étiquette « poujadiste » dans son article « Poujade et les intellectuels », repris dans *Mythologies* (1957). Barthes y décrit, à travers le discours de Pierre Poujade, une axiologie qui assimile l'intellectuel à l'oisif incapable de comprendre l'art et le travail des mains, au Parisien déconnecté du monde, au souffreteux dont le cerveau est hypertrophié, mais dont le corps est faible. Plus encore, l'intellectuel est aux yeux de Poujade un mal magique et nécessaire : « dans la société poujadiste, l'intellectuel a la part maudite et nécessaire d'un sorcier dégradé » (p. 208), résume Barthes. Voir Roland Barthes, « Poujade et les intellectuels », dans *Mythologies*, Paris, Points, coll. « Essais », pp. 199-208, 1970 [1957].

⁶⁰ Notamment : Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, op. cit.; Yves Citton, *L'Avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010 ; André Schiffrin, *Le Contrôle de la parole*, Paris, La

menaces avaient gagné en lisibilité au tournant du XXI^e siècle, en rendant à la fois possible et urgent un débat sur l'utilité de la littérature, auquel théoriciens et écrivains contemporains se sont donc conviés.

Fabrique, 2005, Christophe Granger, *La Destruction de l'Université française*, Paris, La Fabrique, 2015 ou encore William Marx, *La Haine de la littérature*, *op. cit.*

I. LIBÉRALISME AUTORITAIRE, ANTI-INTELLECTUALISME DÉLIBÉRÉ

Ce que décrivent à leur manière Hélène Merlin-Kajman et Florent Coste, c'est une même séquence historique où se renforcent mutuellement un néolibéralisme autoritaire et un anti-intellectualisme décomplexé, dans une intrication de plus en plus lisible depuis le champ littéraire. Ces deux pans, qui semblent bien avoir pris une tournure particulière en France depuis le début des années 2000, ont été parallèlement documentés par plusieurs études menées par des philosophes, des sociologues et des politistes.

1. Croissance, répression et répression croissante

Sur le plan de la gouvernance, Grégoire Chamayou a récemment retracé la genèse du « libéralisme autoritaire » dans *La Société ingouvernable* (2019). Chamayou s'inscrit de ce fait dans un mouvement d'académisation croissante, ces vingt dernières années, des travaux sur le néolibéralisme : on pense aux ouvrages de Pierre Dardot et Christian Laval⁶¹, de Serge Audier⁶² ou encore de Wendy Brown⁶³. L'histoire du néolibéralisme et de ses grands moments (colloque Lippmann, Société du Mont-Pèlerin, expérience chilienne, ordolibéralisme allemand, etc.) a ainsi été documentée avec une attention grandissante ces dernières années. Si l'essai de Chamayou nous intéresse particulièrement, c'est parce qu'il s'attache plus spécifiquement – comme le font d'ailleurs les travaux d'Ugo Palheta et de Vanessa Codaccioni publiés dans un temps proche⁶⁴ – à penser les articulations entre néolibéralisme et répression politique, depuis un contexte où le mouvement des Gilets Jaunes et le traitement que lui réserve l'État français semblent bien avoir fait naître un besoin de décrire et de qualifier un tournant autoritaire et un désir

⁶¹ Pierre Dardot et Christian Laval, *La Nouvelle Raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009.

⁶² Serge Audier, *Le Socialisme libéral*, Paris, La Découverte, 2006 ; *Le Colloque Walter Lippmann. Aux origines du néo-libéralisme*, Latresnes, Le Bord de l'eau, 2008 ; *Néo-libéralisme(s). Une archéologie intellectuelle*, Paris, Grasset, 2012.

⁶³ Wendy Brown, *Défaire le dèmos. Le Néolibéralisme, une révolution furtive*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2018 [*Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, 2015] ; *In the Ruins of Neoliberalism: The Rise of Antidemocratic Politics in the West*, New York, Columbia University Press, 2019.

⁶⁴ Ugo Palheta, *La Possibilité du fascisme. France, la trajectoire du désastre*, Paris, La Découverte, 2018. Vanessa Codaccioni, *Répression. L'État face aux contestations politiques*, Paris, Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 2019.

d'en comprendre les origines et le fonctionnement⁶⁵.

L'enquête de Chamayou va expressément à rebours de deux lieux communs entretenus à l'égard du libéralisme : celui, d'une part, qui l'associe à une rationalité dépourvue de toute intention, de toute motivation ou de tout projet (à part le vœu d'une allocation optimale des ressources par la liberté du marché) ; et celui, ensuite, qui assimile étroitement libéralisme économique et démocratie libérale. En s'attachant à décrire la période des années 1970 où, à droite comme à gauche, bon nombre d'intellectuels s'entendaient à observer une même crise de la gouvernabilité (crise du modèle familial, indiscipline massive au travail, mouvements sociaux, etc.), Chamayou documente – en lisant les écrits de directeurs d'entreprises, d'économistes et d'intellectuels (néo)libéraux (Friedrich Hayek, Milton Friedman, Samuel Huntington, etc.) – comment cette décennie fut le lieu d'une véritable « guerre des idées » qui a pris les atours d'une contre-offensive libérale, s'accommodant volontiers de politiques de plus en plus répressives.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, Chamayou s'intéresse en particulier aux effets de cette reconfiguration du discours libéral sur sa conceptualisation de l'État : contre toute réduction du libéralisme au credo d'un non-interventionnisme étatique, il s'avère que ces années sont plutôt propices à des professions de foi libérales en faveur d'un État fort – comme l'attestent notamment les contorsions de Friedrich Hayek pour justifier son soutien à la dictature chilienne d'Augusto Pinochet (vantée en tant que « dictature libérale », par contraste avec la « démocratie totalitaire » du régime de Salvador Allende).

Ce durcissement autoritaire du libéralisme, Chamayou le voit également à l'œuvre dans les recommandations émises par un groupe d'économistes mandatés par l'OCDE en 1977 pour faire face au ralentissement de la croissance économique mondiale. Le rapport issu de cette mission – nommé *Rapport McCracken*, préconisait le recours à des « États disciplinaires démocratiques [...] capables de persuader leurs citoyens d'accepter de plus sévères restrictions économiques avec moins d'avantages sociaux⁶⁶ ». Peu après la publication du rapport, le politiste Robert Keohane y réagissait en se montrant dubitatif quant à l'applicabilité du modèle d'une « démocratie disciplinaire » dans certains pays de l'OCDE particulièrement

⁶⁵ Dans une démarche convergente, voir le très récent ouvrage de Romaric Godin, *La Guerre sociale en France. Aux sources économiques de la démocratie autoritaire*, Paris, La Découverte, 2019, qui prend expressément pour point d'appui la tentation autoritaire du Président Emmanuel Macron.

⁶⁶ Paul McCracken et al., *Towards Full Employment and Price Stability : A Report to the OECD by a Group of Independent Experts*, OCDE, Paris, 1977, p. 122, cité par Grégoire Chamayou dans *La Société ingouvernable. Une généalogie du libéralisme autoritaire*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 243.

attachés à la défense des acquis sociaux et à la redistribution des ressources. Keohane écrivait – et c’est Chamayou qui le cite et le commente ici entre crochets :

En appeler à faire des sacrifices [...] pour accroître les profits et préserver le capitalisme ne constitue pas un cri de ralliement très brillant pour former une nouvelle majorité. Il est difficile d’imaginer que des socialistes français [s’il savait...], des communistes italiens ou des syndicalistes britanniques se joignent facilement à un « consensus sur la nécessité de profits plus élevés⁶⁷ ».

Si la « généalogie du libéralisme autoritaire » dessinée par Chamayou s’arrête dans les années 1980, cette incise (« s’il savait... ») renvoie aussi directement qu’allusivement au contexte français le plus contemporain, et plus que probablement au quinquennat du socialiste François Hollande, marqué notamment par le vote de la très controversée « loi Travail » (ou loi El Khomri) et par le décret et la prolongation de l’état d’urgence. Cette remarque de Chamayou jette donc un pont vers le contexte des années 2000, dont les alliances entre politiques néolibérales et répressives ont été plus spécifiquement étudiées par Vanessa Codaccioni (*Répression*, 2019) et Ugo Palheta (*La Possibilité du fascisme*, 2018). Dans leurs ouvrages respectifs, les deux chercheurs s’entendent à insister sur la cohérence des entreprises menées successivement, depuis la tête de l’État français, par Nicolas Sarkozy, François Hollande et Emmanuel Macron.

Si, rappelle Palheta, les institutions de la v^e République peuvent incontestablement être qualifiées de « fortes⁶⁸ », les derniers gouvernements en ont selon lui radicalisé les potentialités autoritaires. De concert avec Vanessa Codaccioni, Palheta pointe les dispositifs sécuritaires renforcés sous l’influence de la lutte antiterroriste, l’usage répétitif de procédures marginalisant le contre-pouvoir parlementaire (le « 49-3 » utilisé à plusieurs reprises par le gouvernement Valls), l’élargissement des autorisations accordées à la police en ce qui concerne l’usage d’armes (loi Urvoas, 2016), l’imposition de l’état d’urgence (2015) et ses usages en dehors de la stricte lutte contre le *ihadisme* (notamment pour assigner à résidence de nombreux militants en amont de la COP 21⁶⁹), et sa progressive intégration au sein des

⁶⁷ Robert Keohane, « Economics, Inflation and the Role of the State », *World Politics*, vol. 31, n° 1, octobre 1978, p. 123 cité par Grégoire Chamayou dans *ibid.*, p. 244.

⁶⁸ Ugo Palheta, *La Possibilité du fascisme. France, la trajectoire du désastre*, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁹ Vingt-quatre militants ont ainsi été assignés à résidence « grâce » à l’état d’urgence, comme s’en est ouvertement félicité François Hollande : « C’est vrai, l’état d’urgence a servi à sécuriser la COP21, ce qu’on n’aurait pas pu faire autrement [...] Imaginons qu’il n’y ait pas eu les attentats, on n’aurait pas pu interpeller les zadistes pour les empêcher de venir manifester. Cela a été une facilité apportée par l’état d’urgence, pour d’autres raisons que la lutte contre le terrorisme, pour éviter qu’il y ait des échauffourées. On l’assume parce qu’il y a la COP » (voir Gérard Davet et Fabrice Lhomme, *Un président ne devrait pas dire ça. Les secrets d’un quinquennat*, Paris, Stock, 2016, cité par Palheta, *op. cit.*, p. 104). Comme Palheta (*ibid.*, p. 103), Codaccioni (*op. cit.*, p. 38) rappelle que le dispositif de l’état d’urgence, régime d’exception hérité de la guerre d’Algérie (que Codaccioni

normes de droit commun sous le gouvernement Macron (2017).

Palheta replace cette « poussée liberticide » dans le sillage de la « contre-révolution autoritaire » de la fin des années 1970 (celle-là même qu'étudie Chamayou), mais il en souligne aussi les spécificités les plus contemporaines. Là où il s'agissait initialement de répondre à une intensification de la contestation sociale (ou de l'« ingouvernabilité », pour le dire avec Chamayou), le néolibéralisme autoritaire mis en œuvre par Sarkozy, Hollande et Macron viserait davantage, pour Palheta, à pallier un déficit de légitimité. Dans l'état néolibéral, la dépendance des politiques à l'égard des classes dominantes est, selon le sociologue, de plus en plus difficile à masquer, de sorte que ces derniers peinent à prétendre incarner l'intérêt général (au risque d'être taxés, comme l'ont d'ailleurs été les trois derniers chefs d'État français en date, d'être les « présidents des riches⁷⁰ ») :

En découle une situation de *domination sans hégémonie*, qui enferme les possédants dans une spirale de radicalisation autoritaire. Cela implique en particulier le recours à des formes politico-juridiques de moins en moins démocratiques. Moins les classes dominantes disposent d'une assise sociale robuste et d'une légitimité politique consistante, plus elles sont amenées à employer des procédures législatives expéditives, à contourner les corps intermédiaires ou encore à user d'une répression croissante⁷¹.

Cette répression croissante, dont Vanessa Codaccioni a décrit les effets sur les militantes et militants depuis le début des années 2000, avait déjà trouvé l'une de ses illustrations (qu'avec le recul, on pourrait considérer comme emblématique) dans l'affaire de Tarnac⁷², puisque l'État a déployé à cette occasion tout un attirail répressif : mesures préventives (fichage, mise sur écoute), usage de la catégorie, aussi flottante qu'efficace, d'« association de malfaiteurs », assimilation de la militance des inculpés à du terrorisme (par appui sur des dispositions antiterroristes qui ne feront que se renforcer dans les années suivantes, à la suite des attentats de janvier et novembre 2015), et enfin, renvoi de l'affaire devant le tribunal correctionnel, c'est-à-dire devant un tribunal de droit commun (et non devant une cour d'assises, institution qui usuellement permet une politisation et une publicisation accrues des procès⁷³).

considère, avec le régime de Vichy, comme l'une des deux grandes matrices d'expériences dans laquelle puisent traditionnellement les politiques autoritaires en France), a dans un premier temps touché, et sans que cela ne soulève de débats, des personnes musulmanes, des habitants de quartiers populaires et des descendants de colonisés.

⁷⁰ Ugo Palheta, *op. cit.*, p. 126.

⁷¹ *Ibid.*, p. 96.

⁷² Vanessa Codaccioni, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁷³ Le renvoi devant des tribunaux de droit commun fait partie, pour Codaccioni, de toute une stratégie répressive qui passe par un déni stratégique du caractère politique des faits incriminés (et

Quand Nathalie Quintane s'interroge, dans *Tomates*, à la fois sur l'affaire de Tarnac, les émeutes de banlieues de 2005 et les survivances du franquisme à Majorque, c'est donc bien parce qu'elle observe s'opérer une même poussée répressive au tournant du XXI^e siècle, en particulier en France :

C'est qu'une partie de la population mondiale, en ces années 2000, passait son temps à départager ce qui relevait de la limitation des libertés publiques et ce qui n'en relevait pas encore, ou pas tout à fait, ou peut-être mais attention de voir si ça se confirme. De la Chine à l'Argentine, du Danemark (gouverné par une coalition droite/extrême-droite, mais qui s'en soucie ?) à l'Autriche calamiteuse, de l'Italie – dont on parlait en France parce qu'elle est voisine de la France – à la France – dont on parlait en Italie parce qu'elle est voisine de l'Italie –, du Japon au Gabon, enfin on pouvait s'unir autour d'une activité commune : le recueil et la collection des signes plus ou moins nets de la répression⁷⁴.

Or, l'« avantage » de l'affaire de Tarnac – avantage heuristique, confirmé par le traitement que lui réserve Quintane dans *Tomates* – c'est qu'elle permet de penser, de manière corrélée et sur des temporalités convergentes, un certain durcissement autoritaire en France et un certain anti-intellectualisme. Pour le dire plus clairement, l'affaire de Tarnac nous enjoint à penser le néolibéralisme autoritaire non seulement comme un phénomène social (que la littérature aurait le loisir de *représenter*), mais plus encore comme une « transformation durable des formes politiques de la domination capitaliste⁷⁵ » qui affecte de ce fait les écrivains et intellectuels non seulement comme des citoyens, mais aussi comme des *producteurs*, non seulement comme des électeurs, mais aussi comme des acteurs intégrés à une économie à l'égard de laquelle ils peuvent être (ou être considérés

a fortiori de la répression d'État). Cette « dépolitisation des contestations politiques » prend plusieurs formes : la pathologisation des militants, la réduction des faits à des délits de droit commun (« exhibition sexuelle » pour des Femmes protestant contre la venue de Donald Trump à Paris, « entrave à la circulation » pour des Gilets jaunes bloquant les ronds-points, etc.) mais aussi le choix de juridictions correctionnelles qui ne permettent pas de grandes défenses politiques. Vanessa Codaccioni cite d'ailleurs une déclaration des accusés de Tarnac, qui n'avaient pas été dupes au moment d'apprendre que leur cas avait été dévolu au tribunal correctionnel : « Si vous deviez arguer de *L'Insurrection qui vient* pour nous renvoyer devant un tribunal antiterroriste, alors faites-le devant une cour d'assises, et non en catimini devant un tribunal correctionnel. Il vous est loisible de caser tous les jugements précédents [la missive est adressée à la Cour de cassation], mais n'ayez pas la mesquinerie de priver notre défense d'un authentique procès où l'on peut enfin auditionner à loisir juges d'instruction, policiers et politiques, et que soit mis sur la place publique ce que tout le monde sait ou devine : les mensonges et les faux agents assermentés, les manipulations de l'instruction, et toutes les intrigues politiciennes qui ont fait cette affaire. Or cela, seule la cour d'assises nous le garantit » (Voir « Lettre au Président de la Cour de cassation, Paris, 7 décembre 2016 » repris dans *Textes et documents relatifs à l'affaire dite « de Tarnac ». 2008-2018, op. cit.*, pp. 279-280 et cité par Vanessa Codaccioni dans *Répression. L'État face aux contestations politiques, op. cit.*, pp. 17-18.

⁷⁴ Nathalie Quintane, *Tomates, op. cit.*, p. 67.

⁷⁵ Ugo Palheta, *op. cit.*, p. 96.

comme) en porte-à-faux⁷⁶. On se le rappelle : le même Nicolas Sarkozy qui, par le biais de sa Ministre de l'Intérieur, ordonnait l'arrestation des neuf de Tarnac remettait ouvertement en question le financement public des filières de Lettres à l'Université... Comprendre la décontraction avec laquelle Nicolas Sarkozy pouvait ironiser sur la fonction sociale du canon littéraire sans la réduire au seul fait d'un opportunisme électoraliste et contingent, c'est donc comprendre l'anti-intellectualisme dont elle témoigne de manière structurellement liée à la rationalité néolibérale, à ses tendances (celle, notamment, de tout évaluer à l'aune des critères marchands : est-ce que ça sert à quelque chose? est-ce que c'est rentable ?) et à ses transformations.

2. « Oh, je ne suis pas un intellectuel. Je suis quelqu'un de concret »

Dans *La Haine des clercs* (2019), l'ouvrage qu'elle consacre à une histoire de l'anti-intellectualisme en France, Sarah Al-Matary s'arrête sur l'épisode sarkozyste, en montrant à la fois ses prémises dans le précédent mandat de Jacques Chirac et en observant ses continuités dans celui de François Hollande (et de son Premier ministre Manuel Valls).

Dès 2002, lorsque Jean-Marie Le Pen est élu au second tour des élections présidentielles, sa qualification a pour envers l'élimination du candidat socialiste Lionel Jospin, qui était, au contraire du premier, universitaire et énarque. Pour Al-Matary, l'élimination de Jospin signe ainsi le discrédit d'une certaine manière de faire de la politique : c'est à tout le moins ce qui pourrait expliquer qu'une fois élu, Chirac ait choisi pour Premier ministre Jean-Pierre Raffarin, issu du monde de la publicité, et non du sérail des grandes écoles. Tout au long de ce mandat présidentiel, plusieurs accusations d'anti-intellectualisme seront portées contre la politique de Raffarin : en 2004, par exemple, une pétition contre la « guerre à l'intelligence » sera lancée par plusieurs journalistes des *Inrockuptibles*⁷⁷, dans laquelle ces derniers diagnostiquent un « nouvel anti-intellectualisme d'État », occupé à opérer des coupes dans les budgets de l'enseignement, de la culture et de

⁷⁶ C'est bien l'une des difficultés, lorsque l'on cherche à penser l'articulation entre la littérature et le système de production. Celle-ci nous a conduite à justifier, en introduction, notre volonté de penser les auteurs comme des producteurs (cf. *supra*, pp. 12-16).

⁷⁷ Ebauchée dès novembre 2003 durant l'université d'automne de la Ligue des droits de l'homme, la pétition a été lancée peu de temps avant les élections régionales de 2004 par Sylvain Bourmeau, Jade Lindgaard, Jean-Max Colard (alors tous trois journalistes aux *Inrockuptibles*) et Nicolas Demorand. Elle recueillera près de 100.000 signatures. Voir Sarah Al-Matary, *La Haine des clercs. L'anti-intellectualisme en France*, Paris, Seuil, 2019, p. 282.

la recherche.

Arrivent ensuite la campagne et le mandat de Sarkozy, à l'occasion desquels, raconte Al-Matary, un nouveau « cap est franchi⁷⁸ », puisque ce dernier assume directement (et non par le biais de son Premier ministre, comme le faisait encore Chirac) des déclarations poujadistes. De cette façon, Nicolas Sarkozy « convertit en ethos une rhétorique qui ne s'exprimait que de façon circonstancielle, et lui offre une légitimité et une visibilité supplémentaire⁷⁹ ». Ainsi, si les déclarations de Nicolas Sarkozy sur *La Princesse de Clèves* ont plus directement touché les littéraires, elles s'intègrent en réalité à toute une rhétorique propice à la dévalorisation des mondes académiques et intellectuels, sous des modalités allant de la fierté décomplexée (« Je ne suis pas un théoricien. Oh, je ne suis pas un intellectuel ! Je suis quelqu'un de concret⁸⁰ ») à la remise en cause, plus sérieuse, de la rentabilité des filières de lettres et de sciences humaines en passant par la suspicion jetée sur la productivité des chercheurs hexagonaux⁸¹. Cette rhétorique n'était d'ailleurs pas désarticulée de toute action politique, puisqu'elle a en quelque sorte accompagné l'adoption de la loi relative aux libertés et responsabilités des universités (loi LRU, 2007), qui concrétise les projets de libéralisation amorcés depuis le décret de Bologne⁸².

C'est toujours dans cette même période, marquée d'un côté par les émeutes de banlieues (2005), et de l'autre par les attentats de Paris (13 novembre 2015) que l'on voit ressurgir, comme s'en étonnait Hélène Merlin-Kajman, des discours valorisant la force civilisatrice de la culture dont auraient manqué les émeutiers et les terroristes. Ces discours « intellectualistes » aux accents civilisateurs côtoient paradoxalement l'argumentaire (presqu'inchangé de Nicolas Sarkozy à Manuel Valls) qui remet implicitement en cause – et de manière somme toute anti-intellectualiste – la capacité de la sociologie à élaborer des savoirs sur les réalités de la violence urbaine et de la radicalisation religieuse, et qui va jusqu'à

⁷⁸ *Ibid.*, p. 285.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ Henri Guaino, *L'Étrange renoncement*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 172.

⁸¹ Nicolas Sarkozy, « Sur une stratégie nationale de recherche et d'innovation », Paris, 22 janvier 2009, URL : <https://www.vie-publique.fr/discours/173928-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-president-de-la-republique-sur-une-s>.

⁸² La loi LRU, défendue par Valérie Pécresse, alors Ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, prévoit une autonomie pour les universités dans leur gestion budgétaire et dans leur administration du personnel, et permet également aux universités d'être propriétaires de biens immobiliers. Pour une étude des différents processus par lesquels la logique managériale s'est invitée dans les politiques universitaires en France, voir Christophe Granger, *La Destruction de l'université française*, Paris, La Fabrique, 2015. Voir aussi le dossier *Les Discours sur l'enseignement supérieur et la recherche*, sous la direction de Michèle Monte et Sylvianne Rémi-Giraud, *Mots. Les Langages du politique*, n° 102, 2013.

accuser ouvertement les sciences humaines d'entretenir maladroitement, sinon dangereusement, une « culture de l'excuse⁸³ ».

À en croire Nicolas Vieillescazes, cette même séquence historique et politique aurait eu des conséquences particulièrement profondes sur la manière même dont le champ intellectuel se structure et tente de s'auto-légitimer depuis le début des années 2000. Ainsi, dans son article « Qu'est-ce qu'un intellectuel d'ambiance ? » (2019), Vieillescazes remonte, comme Merlin-Kajman et comme Al-Matary, à la qualification au second tour de Jean-Marie Le Pen aux élections de 2002 et aux effets des attentats de 2015 sur le camp de ceux que l'on pourrait nommer, en première approche, les intellectuels de gauche. Deux lignes généalogiques se croisent en réalité dans l'article de Vieillescazes : la première concerne les transformations internes du parti socialiste français à la suite de cette défaite de 2002, la seconde s'attache à documenter le déclassement de la bourgeoisie culturelle progressivement reléguée au rang de classe inutile voire décorative par un pouvoir politique et économique la méprisant de manière de plus en plus décomplexée :

Le bourgeois du milieu culturel est un bourgeois doublement malheureux, et d'être classé comme bourgeois et d'occuper une position symbolique dégradée au sein de sa classe, où gouvernants, experts et capitalistes se foutent pas mal de ce qu'il pense : on l'emploie à des fins décoratives dans des institutions culturelles, on lui concède une place dans les rubriques « opinions » des journaux, on l'invite à exprimer ses inquiétudes, ses indignations et ses désirs, ça ne mange pas de pain. En 2007, l'affaire dite de *La Princesse de Clèves* fut un moment de vérité : jusqu'alors, les gouvernants ou aspirants gouvernants de la V^e avaient au moins affecté de prêter l'oreille aux intellectuels ; mais à présent, seule comptait la richesse sonnante et trébuchante ; Sarkozy, avec sa grossièreté coutumière, déclara leur inanité sociale. Ce dont on lui a tenu rancune (shoot the messenger !). Sarkozy nous insulte, Sarkozy nous méprise ; nous protesterons de la plus vive manière, en faisant des lectures ambulantes du texte dénigré. Résistance⁸⁴.

L'intérêt de cet article, c'est qu'il connecte, plus encore que ne le faisait Sarah Al-Matary, à la fois un tournant répressif des politiques néolibérales, une droitisation du parti socialiste français (ou, à tout le moins, sa convergence progressive avec le droite autour d'une certaine *doxa* sécuritaire) et un déclassement violent de la bourgeoisie intellectuelle de gauche, à laquelle Vieillescazes intègre des universitaires et des littéraires. Ainsi, au-delà de la

⁸³ L'antisociologisme de Manuel Valls, refusant d'expliquer le *ihadisme* sous prétexte que cela impliquerait de « déjà vouloir un peu l'excuser », a fait réagir plusieurs acteurs de la discipline sociologique, parmi lesquels Bernard Lahire dans *Pour la sociologie. Et pour en finir avec une prétendue « culture de l'excuse »*, Paris, La Découverte, 2016. Voir Sarah Al-Matary, *op. cit.*, pp. 290-291.

⁸⁴ Nicolas Vieillescazes, « Qu'est-ce qu'un intellectuel d'ambiance ? », *lundimatin*, n° 189, 29 avril 2019, URL : <https://lundi.am/Qu-est-ce-qu-un-intellectuel-d-ambiance-Nicolas-Vieillescazes>.

démolition en règle de ceux qu'il nomme les « intellectuels d'ambiance », au-delà de cette critique très acerbe, donc, c'est tout un contexte économique, politique et symbolique auquel Vieillescazes restitue sa complexité – contexte qui nous paraît devoir être pris en compte pour mieux comprendre les discours de défense et de légitimation de l'institution littéraire aiguillonnés au cours de cette même période.

Dans les prochaines pages, nous nous attacherons – en gardant en tête le contexte général d'un libéralisme autoritaire et d'un anti-intellectualisme délibéré que nous avons « silhouetté » à partir de Chamayou, Palheta, Codaccioni, Al-Matary et Vieillescazes – à déplier plus spécifiquement les questions qui se sont posées à la littérature à la lumière des intimations et tentatives d'intimidation formulées à son endroit au même moment, sous le coup d'un désintérêt assumé du pouvoir pour les études littéraires (« Défendre la Princesse ») et d'une possible instrumentalisation de la production narrative et fictionnelle par les techniques du *storytelling* (« Once upon a time »). Ce faisant, nous entendons montrer comment, dans un temps partagé, des problèmes se sont posés dans les lieux où se produit et se pense la littérature, problèmes concernant à la fois le pouvoir (où et comment s'exerce-t-il ?), la littérature (est-elle menacée voire récupérée ?), et, plus encore, le pouvoir de la littérature (que sert-elle et à quoi sert-elle ?).

II. DÉFENDRE LA PRINCESSE

De nombreux acteurs du champ littéraire ont réagi aux sorties répétées de Nicolas Sarkozy à propos de *La Princesse de Clèves*. D'abord Antoine Compagnon, dans sa leçon inaugurale au Collège de France en octobre 2006, intitulée « La littérature, pour quoi faire ? ». Plus tard, Yves Citton dans son ouvrage *Lire, interpréter, actualiser*, dont le bandeau de promotion fanfaronnait « 58 réponses à Nicolas Sarkozy ». Peu après, François Cusset, à l'occasion de l'article « La guichetière, le texte et le président » ou encore, plus récemment, William Marx qui replaçait les déclarations de Sarkozy dans une plus longue histoire de *La Haine de la littérature* (2015). La seule comparaison de ces textes nous indiquera tout à la fois un faisceau de vues convergentes – à propos du climat menaçant pour la littérature, exigeant son lot de réactions défensives, sinon contre-offensives – et une multiplicité de réponses à ces mêmes problèmes, puisque ces textes agitent des conceptions distinctes, voire opposées, du fait littéraire. Si l'on croise les propos d'Antoine Compagnon, de William Marx et d'Yves Citton, on s'aperçoit qu'ils ne partagent pas les mêmes points de vue concernant l'efficacité, persistante ou renouvelée, de la littérature (« L'évènement ou constante d'une menace ») et qu'ils ne lui reconnaissent ni une essence ni une plasticité similaires (« Valeurs et contours de l'objet défendu »).

1. L'évènement ou la constante d'une menace

Le texte d'Antoine Compagnon a un statut étrange, puisqu'il s'agit à la fois de la leçon qu'il prononça au Collège de France pour inaugurer sa chaire de « Littérature française moderne et contemporaine » le 30 novembre 2006, et d'une interrogation sur le bien-fondé de cette chaire même. Antoine Compagnon y déroule en effet deux argumentaires ainsi résumés : « Pourquoi et comment parler de la littérature française moderne et contemporaine au XXI^e siècle ?⁸⁵ »

À la question « comment ? », Compagnon répond par un petit détour dans l'histoire, histoire qui a vu se succéder à cette même chaire, dans un mouvement de balancier presque impeccable, partisans d'une approche philologique, historiciste, et défenseurs d'une méthode poétique ou rhétorique (Abel Lefranc, Paul Valéry, Jean Pommier, George Blin, etc.), pour finalement trouver un point

⁸⁵ Antoine Compagnon, « La littérature, pour quoi faire ? », Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006, Paris, Collège de France, 2007, URL : <http://books.openedition.org/cdf/522>, § 10.

d'équilibre dans l'œuvre tardive de Roland Barthes. En adjoignant le sous-titre « histoire, critique, théorie » à l'intitulé de sa chaire, c'est à ce goût de l'équilibre et surtout à sa répugnance pour les « exclusions mutuelles⁸⁶ » – dont il faisait déjà preuve dans *Le Démon de la théorie* (1998)⁸⁷ – qu'Antoine Compagnon se veut donc fidèle.

Reste la question « Pourquoi ? » – « pourquoi parler de littérature française et moderne au XXI^e siècle ? » – que Compagnon élude dans un premier temps avant d'y revenir, arguant qu'il s'agit d'un sujet « difficile à traiter » mais cependant impérieux, puisqu'une « réflexion franche sur les usages et le pouvoir de la littérature [me] semble urgente à mener⁸⁸ ».

Cette urgence est liée à un contexte récent. Depuis une vingtaine d'années, selon Antoine Compagnon, la suprématie de la littérature n'irait plus de soi : sa place dans l'espace public s'est amenuisée (à l'école, dans la presse), elle n'est plus considérée comme le prisme privilégié pour comprendre les enjeux d'une culture ou d'une nation, elle est directement concurrencée par d'autres médias et d'autres pratiques de loisirs et se voit soumise à un impératif de justification renforcé, notamment à l'Université, où les études de lettres sont de plus en plus souvent accusées de conduire au chômage⁸⁹.

À la question traditionnelle « Qu'est-ce que la littérature ? » se serait ainsi substituée celle du « Que peut la littérature ? », et au désir de définir la littérarité aurait succédé le besoin de refonder l'autorité du littéraire. Dans ce contexte, les

⁸⁶ *Ibid.*, § 20.

⁸⁷ Dans *Le Démon de la théorie* (1998), Antoine Compagnon s'attachait à décrire « l'antagonisme perpétuel de la théorie et du sens commun » (p. 306) : chaque chapitre de l'ouvrage, consacré à une thématique générale (la littérature, l'auteur, le monde, le lecteur, le style, l'histoire et la valeur) exposait une joute entre les théoriciens et les objections de sens commun sur lesquelles ces derniers ont buté. Chaque chapitre se concluait nécessairement sur une aporie, de sorte que ni la théorie, ni le sens commun ne sortaient vainqueurs, mais que s'affirmait au gré des chapitres une forme de « perplexité » (p. 312) à l'égard de ce que Compagnon considère comme les obstinations et les excès des théorisations de tous bords. S'il se défendait d'être un « renégat » (p. 308) vis-à-vis de ses anciens maîtres (et hérauts de la « Nouvelle critique »), force est de constater qu'Antoine Compagnon et son *Démon de la théorie* ont joué un rôle considérable dans une certaine méfiance entretenue dans le champ poétique à l'égard de toute construction de « paradigme ». Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Points, 2001 [Seuil, 1998].

⁸⁸ Antoine Compagnon, « La littérature, pour quoi faire ? », *art. cit.*, § 23.

⁸⁹ On se rappelle, à ce titre, cette autre déclaration de Nicolas Sarkozy : « Vous avez le droit de faire de la littérature ancienne, mais le contribuable n'a pas forcément à payer vos études de littérature ancienne si au bout il y a 1000 étudiants pour deux places. Les universités auront davantage d'argent pour créer des filières dans l'informatique, dans les mathématiques, dans les sciences économiques. Le plaisir de la connaissance est formidable mais l'État doit se préoccuper d'abord de la réussite professionnelle des jeunes ». Voir Nicolas Sarkozy, entretien publié dans le quotidien gratuit *20 minutes*, 16 avril 2007.

interrogations théoriques se verraient supplantées par un enjeu critique et politique qu'Antoine Compagnon accepte de prendre en charge dans toute son actualité et toute son urgence.

Si la question apparaît donc comme nouvelle, les éléments de réponse que lui donne Antoine Compagnon relèvent pourtant de fonctions présentées de manière presque anhistorique, en vertu de certains traits définitoires de la littérature. Le texte énumère effectivement des fonctions d'ordre cognitif (la littérature transmettrait des connaissances particulières, attachées à des réalités singulières qui complètent les énonciations de la science), d'ordre pratique (lire rendrait la vie plus aisée) et d'ordre moral (les livres permettraient d'améliorer nos choix éthiques, qu'ils soient individuels ou collectifs). Ces fonctions se rattacheraient à certaines caractéristiques essentielles de la littérature : sa fonction cathartique permettant d'instruire par le plaisir (*placere et docere*), sa capacité à réunifier l'expérience en s'opposant à toutes les formes de sujétion (remède à la fragmentation et incitant à l'émancipation) ou encore son aptitude à corriger les défauts du langage commun.

Tout en reconnaissant l'ambivalence des pouvoirs de la littérature, dont « on a parfois mésusé ou abusé⁹⁰ », Compagnon considère qu'il faut en faire l'éloge, ou plutôt en rappeler la fécondité. Autrement dit, son geste consiste à la fois à prendre acte de ce qui n'est plus – « la littérature n'est plus le mode d'acquisition privilégié d'une conscience historique, esthétique et morale, et la pensée du monde et de l'homme par la littérature n'est pas la plus courante⁹¹ » – tout en cherchant à défendre ce qui devrait en persister – « Cela signifie-t-il que ses anciens pouvoirs ne doivent pas être maintenus, que nous n'ayons plus besoin d'elle pour devenir qui nous sommes⁹² ? » Si la leçon inaugurale d'Antoine Compagnon au Collège de France réagit en partie aux attaques répétées et levées de boucliers concomitantes contre et autour de *La Princesse de Clèves*⁹³, c'est en y voyant une menace récente, à laquelle il répond par un rappel des « anciens pouvoirs » de la production littéraire.

Chez Yves Citton, qui répond aux propos de Nicolas Sarkozy de manière plus frontale, le geste de défense est, comme chez Compagnon, explicite. Là où Antoine

⁹⁰ Antoine Compagnon, « La littérature, pour quoi faire ? », *art. cit.*, § 60.

⁹¹ *Ibid.*, § 68.

⁹² *Idem.*

⁹³ Les propos de Nicolas Sarkozy affleurent par exemple lorsque Compagnon écrit, à propos de l'aptitude de la littérature à nous rendre sensibles à la diversité et à la relativité des cultures : « Ainsi un fonctionnaire au fait de ce qui rend sublime le dénouement de *La Princesse de Clèves* sera-t-il plus ouvert à l'étrangeté des mœurs de ses administrés ». *Ibid.*, § 72.

Compagnon appelait à « faire à nouveau l'éloge de la littérature » et à « la protéger de la dépréciation », Yves Citton sous-titre son livre « Pourquoi financer les études littéraires ? » en offrant, sous les apparences d'un corporatisme décomplexé, sa réponse du berger à la bergère.

D'emblée, trois choses distinguent l'approche d'Yves Citton de celle d'Antoine Compagnon. D'abord, Citton s'attache moins à défendre la littérature en général, que les études littéraires, et plus exactement la pratique herméneutique. La question qui sert de fil rouge à *Lire, interpréter, actualiser* (2007) semble ainsi moins être « que peut la littérature ? » que celle, plus précise : « que peuvent nos compétences interprétatives ? ». En adoptant cet angle de vue particulier, et en l'explorant à l'échelle d'un livre, Citton aborde des sujets nécessairement étrangers au projet de Compagnon dans « La littérature, pour quoi faire ? ».

Par ailleurs, et c'est sans doute moins anodin, l'ouvrage de Citton défend une approche des textes anciens qui vise à compléter celle de l'histoire littéraire, chère à Compagnon. Cette approche, nommée, par référence aux travaux du didacticien de la littérature Jean-Louis Dufays, « lecture actualisante » fait droit à l'usage que peut faire un lecteur d'un texte pour éclairer la situation dans laquelle il vit. Il ne s'agit pas de projeter ses fantasmes sur l'œuvre, mais d'assumer qu'un texte ancien peut nous aider à identifier et à penser des problèmes contemporains. Pour Citton, il s'agit même de la condition de possibilité pour qu'un texte continue à exister⁹⁴ : si l'on lit toujours *Le Discours de la servitude volontaire* de La Boétie, c'est parce qu'il nous parle aussi de notre société mass-médiatisée et spectacularisée ; si *Jacques le fataliste*, de Diderot, nous concerne, c'est aussi parce qu'il met en scène des mécanismes de pouvoir et d'emprise qui sont particulièrement efficaces dans un monde gouverné par le *storytelling*. À le croire, défendre les études littéraires impliquerait d'enrichir leurs méthodes en insistant sur leur aptitude à offrir des leviers d'action aux individus et aux collectivités. Ce qui caractérise de prime abord la démarche d'Yves Citton, c'est donc une volonté d'arrimer les questions que Compagnon traitait quant à lui séparément, puisqu'il imagine une méthode (un *comment* parler de la littérature au XXI^e siècle) en prise directe avec ses propres tentatives de légitimation (un *pourquoi* parler de la littérature au XXI^e siècle).

Une troisième et dernière dimension caractérise encore la démarche d'Yves Citton. S'il ose des bricolages théoriques parfois un peu déroutants – un dialogue entre le schéma actantiel de Greimas et une métaphysique spinoziste des affects, par exemple – c'est dans le but de décrire l'existence humaine, et plus encore

⁹⁴ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 31.

l'existence humaine dans ce qui la conditionne et la structure actuellement, comme un travail d'interprétation. Son texte, qu'il qualifie d'« essai d'ontologie herméneutique⁹⁵ » défend effectivement que le monde contemporain requiert des compétences aiguisées pour sélectionner, comprendre et traiter les informations. Tout le tour de force opéré par Yves Citton consiste à décrire un contexte politique et médiatique dans lequel les études littéraires sont particulièrement dévalorisées, alors qu'elles sont paradoxalement plus importantes que jamais. *Lire, interpréter, actualiser* prend ainsi en charge les contraintes qui, à la fois, limitent actuellement le domaine de l'expérience littéraire, et exigent, par contraste, « sa puissance future⁹⁶ ».

Sur ce point, l'analyse de Citton contraste avec l'entreprise menée par William Marx dans *La Haine de la littérature* (2015). À l'inverse d'Antoine Compagnon et d'Yves Citton, Marx replace en effet les menaces qui pèsent sur la littérature dans une histoire au long cours, qu'il fait remonter jusqu'à l'Antiquité. Selon Marx, quatre grands objets de dispute auraient, de tout temps, vu la littérature s'opposer à ses détracteurs, contre lesquels elle réaffirmerait ses forces et privilèges, à propos de son lien à la vérité, à l'autorité, à la moralité et à la société. Dans la typologie de Marx, les attaques répétées de Nicolas Sarkozy concernant l'utilité de la lecture de *La Princesse de Clèves* (et à travers elle, l'utilité d'un patrimoine littéraire partagé), s'intègrent dans ce qu'il nomme le « procès » des adéquations entre la littérature et la société : autrement dit, la mise en cause de la capacité de la littérature à exprimer les aspirations et les valeurs collectives. S'il admet que les polémiques initiées par les sorties de Sarkozy sont le symptôme d'un « déclassement », possiblement sans précédent, « de l'activité littéraire dans l'échelle des valeurs⁹⁷ », William Marx inscrit néanmoins celles-ci dans une longue tradition anti-littéraire :

Dans la société aristocratique, les grands seigneurs méprisent la littérature ; dans la société démocratique, c'est le peuple – ou ses représentant, ou ceux qui se donnent pour ses porte-parole – qui devient pour la littérature le danger politique le plus importants. Avec la fin de la culture bourgeoise dominante et la diffusion d'une culture de masse partagée par toutes les classes sociales, la seconde moitié du XX^e siècle vit s'exprimer des critiques de plus en plus virulentes à l'égard du statut de la littérature dans la culture la plus autorisée⁹⁸.

Ainsi, pour Marx, ce qui paraît nouveau, c'est avant tout l'une des modulations de l'anti-littérature, mais cette dernière est bel et bien, selon lui, aussi vieille que la littérature elle-même, et contribue paradoxalement à la définir comme un « objet

⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ William Marx, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 171.

de scandale⁹⁹ » – manière, pour Marx, de se délecter implicitement des puissances critiques essentielles du fait littéraire, de l'Antiquité à nos jours¹⁰⁰.

2. Valeurs et contours de l'objet défendu

Menaces nouvelles contre pouvoirs anciens (A. Compagnon), procès récurrents de privilèges et de vertus ancestraux (W. Marx), questions d'actualité pour efficacité renouvelée (Y. Citton) : comme nous l'avons montré, nos trois auteurs ne s'accordent pas sur la description des problèmes qu'ils affrontent. Mais, au-delà de la seule qualification des événements qu'ils problématisent, leurs divergences concernent également les réponses qu'ils y donnent. Concrètement, les éloges et défenses de la littérature d'Antoine Compagnon, d'Yves Citton et de William Marx engagent respectivement des valeurs, des méthodes et des définitions de la littérarité distinctes, sinon opposées.

Revenons par exemple à William Marx. Pour lui, si les déclarations de Nicolas Sarkozy sont imputables à un « opportunisme mal calculé¹⁰¹ », elles s'intègrent avant tout à un contexte où le soupçon s'est généralisé à l'encontre des productions culturelles les plus légitimes, soupçon auquel les études culturelles et la sociologie critique ne sont pas étrangères. En effet, pour William Marx, les ouvrages fondateurs de Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957) ou encore de Raymond Williams (*Culture and Society (1780-1950)*, 1958) ont contribué, en dépit des intentions de leurs auteurs, à réduire la part accordée à la littérature dans les cursus

⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁰ Au fond, l'essai de William Marx mise pleinement sur l'imaginaire d'une littérature par essence sulfureuse et subversive auquel le philosophe et écrivain Hans Magnus Enzensberger s'attaquait de front dans un article ironiquement intitulé, sur un détournement de Jonathan Swift, « Modeste proposition concernant la protection de la jeunesse contre les productions de la poésie » (dont il a été question en introduction). Comme William Marx, Enzensberger attribuait à Platon la paternité de l'idée, persistante, selon laquelle la poésie serait dangereuse. Pour Enzensberger, il s'agit cependant d'une croyance anachronique et superstitieuse, puisqu'elle vise soit à réhabiliter la valeur révolutionnaire de la poésie, soit à faire de cette dernière un outil des classes dominantes, sans pourtant que ces effets (qu'ils soient du côté du désordre ou de l'ordre) puissent être mesurés ou prouvés d'une quelconque manière. C'est donc avec beaucoup d'ironie que le philosophe allemand nuançait à la fois les espoirs révolutionnaires placés dans la littérature (« Comme si, par exemple, Les Sermons domestiques de Bertolt Brecht étaient faits de dynamite au lieu de papier », p. 39), et poursuit son texte en évoquant la pratique scolaire d'interprétation de textes. Pour Enzensberger, en substance, le seul danger présenté par la poésie est celui d'être instrumentalisée par l'institution scolaire, qui transforme le poème en arme d'asservissement des esprits. Voir Hans Magnus Enzensberger, « Modeste proposition concernant la protection de la jeunesse contre les productions de la poésie », repris dans *Médiocrité et folie*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1991 [*Mittelmaß und Wahn*, 1988], pp. 37-53.

¹⁰¹ William Marx, *op. cit.*, p. 162.

académiques. Il en va de même pour la sociologie critique de Pierre Bourdieu et de Jean-Claude Passeron (*Les Héritiers : les étudiants et la culture*, 1964), qui ont, selon lui, accrédité l'idée selon laquelle l'enseignement de la littérature serait avant tout un outil de reproduction sociale, au service de la domination bourgeoise.

Sans nier l'intérêt de ces recherches, William Marx considère qu'elles ont permis de « donner de terribles armes aux adversaires de la littérature¹⁰² ». Par contraste, Marx apparaît attaché à la « valeur prééminente de la haute culture littéraire », et semble ainsi opposé à la dilution du statut privilégié de la littérature dans la masse indifférenciée d'une quelconque « culture ». C'est la raison pour laquelle il pense que mettre *La Princesse de Clèves* au programme d'un concours pour l'administration n'a rien d'absurde, puisque l'on peut considérer que cette œuvre fait partie d'une culture commune, et permet la constitution d'une « mémoire nationale, voire européenne ou mondiale¹⁰³ ».

Ce qui anime cet argumentaire, c'est aussi et avant tout une certaine conception de la nature de la littérature. William Marx mise sur le caractère prétendument antiautoritaire du littéraire – la littérature se définirait par les divers discours d'autorité (pouvoir politique, sciences, philosophie, dogmes moraux, doxa populiste) qu'elle ne cesse de déranger – et table sur ses qualités patrimoniales – sa capacité à élaborer certains « repères », à transmettre « une certaine idée de la France », bref, à constituer « substrat culturel commun permettant de faire société¹⁰⁴ ».

Cette défense de la littérature, qui prend par endroits une coloration civilisatrice, est assez étrangère à celles d'Antoine Compagnon et d'Yves Citton. Si Antoine Compagnon souscrirait sans doute à la majeure partie de l'argumentation de William Marx – comme lui, il mobilise des exemples du canon, auxquels il reconnaît des vertus cognitives, morales et pratiques opposées aux ordres existants (« La littérature est d'opposition », affirme-t-il) –, Compagnon se distingue au moins sur deux points du propos tenu dans *La Haine de la littérature*. D'abord, le texte de Compagnon ne fait aucune référence à un quelconque patrimoine français à défendre, préférant insister sur les enjeux de la connaissance littéraire (observation des réalités singulières, affinement des jugements moraux, réflexivité sur le langage) plutôt que sur leur seul statut de savoirs partagés au sein d'une communauté. Ensuite, même si Compagnon reste attaché aux études littéraires et n'a rien d'un pionnier dans le domaine des études culturelles, force est de constater

¹⁰² *Ibid.*, p. 177

¹⁰³ *Ibid.*, p. 159

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 158.

qu'il est un peu plus prudent que Marx lorsqu'il s'agit de préciser les spécificités de l'art littéraire. Subtilement, Antoine Compagnon laisse entrevoir la tension qui traverse tout éloge de la littérature, entre tendance défensive et volonté d'ouverture :

Est-il vraisemblable que la littérature *seule*, la lecture *seule*, le roman *seul* me procurent cela dont les autres discours, les images et les sons seraient incapables ? [...] Est-il exact que la fiction soit le seul genre qui me parle pleinement de certains aspects de la vie ? En vérité, cette exigence me semble exorbitante. Mais si je cesse de prétendre qu'il y a des choses que la littérature seule peut me donner par ses moyens propres, mon apologie de la littérature risque-t-elle de se réduire à une utopie conservatrice et de se condamner à la nostalgie d'une unité perdue ? [...] Certes, qui peut le plus peut le moins, mais les plaidoyers en faveur de la littérature *seule*, de la lecture *seule*, du roman *seul* se renferment dans la défensive, car il n'est pas besoin de réclamer de tels privilèges. En vouloir trop, c'est courir à l'échec¹⁰⁵.

S'il sacrifie par endroit à la réaffirmation d'une supériorité du littéraire sur les autres arts (« C'est pourquoi la littérature reste la meilleure introduction à l'intelligence de l'image », « la littérature – roman, poésie ou théâtre – m'initie supérieurement aux finesses de la langue¹⁰⁶»), Antoine Compagnon semble néanmoins prêt à reconnaître la dignité et l'importance concurrente d'autres types de récits (la narration filmique, l'histoire) et d'autres sciences, avec lesquelles des formes de convergences ont déjà porté leurs fruits, dans le domaine de la philosophie morale et de l'histoire culturelle, par exemple¹⁰⁷.

Dans « La littérature, pour quoi faire ? », Antoine Compagnon souffle donc le chaud et le froid à l'heure de spécifier si, oui ou non, la littérature peut prétendre *seule* à certains usages. L'ouvrage d'Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, se voudra, sur ce plan, nettement moins ambivalent, ne serait-ce que par la conception anti-essentialiste qu'il défend de la littérarité. En effet, Yves Citton s'appuie sur la pensée de Stanley Fish, mais aussi sur celle de Michel Charles ou de Marc Escola pour se défaire de toute volonté d'établir des critères objectifs permettant de déterminer ce qui est « littéraire » et ce qui ne l'est pas, et pour reconnaître que la littérarité émerge de l'expérience nécessairement projective de communautés interprétatives. La littérature ne serait ainsi pas une qualité attachée à certains textes – qui n'existent de toute façon que dans une multiplicité de traces et d'interprétations leur conférant une unité après coup¹⁰⁸ – mais constituerait

¹⁰⁵ Antoine Compagnon, « La littérature, pour quoi faire ? », *art. cit.*, § 86.

¹⁰⁶ *Ibid.*, § 87.

¹⁰⁷ Antoine Compagnon évoque, à ce titre, les travaux de Maurice Agulhon, de Daniel Roche, de Pierre Rosanvallon, de Roger Chartier, de Pierre Nora, d'Alain Corbin ou encore de Robert Darnton.

¹⁰⁸ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 125.

plutôt une « interface¹⁰⁹ » d'expériences. Ainsi, loin d'être un patrimoine figé, la littérature offrirait une zone d'échanges et de contacts sans cesse renouvelés dans le temps, par la réinterprétation contemporaine d'œuvres anciennes (c'est tout l'enjeu de la lecture actualisante) mais aussi par la saisie et la découverte de textes nouveaux ou oubliés (l'un des rares textes littéraires mobilisé dans l'ouvrage de Citton est *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki¹¹⁰). Ainsi, chez Yves Citton, la littérature est avant tout érigée en pourvoyeuse d'usages pour les individus et les communautés qui s'en saisissent. Cette définition minimale de la littérature, éloignée du canon romanesque auquel Compagnon et Marx restaient implicitement attachés, est donc inversement proportionnelle aux nombreuses fonctions que peuvent jouer, aux yeux de Citton, les pratiques de lecture et d'interprétation : résistance à la montée en puissance des fondamentalismes, rôle crucial à l'ère de l'économie de l'attention, augmentation des capacités d'adaptation dans un monde qui la requiert de plus en plus, etc.

Comme lorsqu'il s'agissait d'évaluer l'actualité de la menace qui pèse sur l'institution littéraire, nos trois auteurs diffèrent aussi selon les valeurs et les traits définitoires qu'ils attachent à la littérature elle-même. Selon qu'ils illustrent leur propos par des textes canoniques ou non, qu'ils s'intéressent essentiellement aux fonctions révélatrices et transformatrices des formes narratives ou pas seulement, qu'ils réaffirment la supériorité oubliée de la littérature ou qu'ils s'interrogent sur les relations de concurrence et de convergence qu'elle entretient avec d'autres arts et disciplines, Antoine Compagnon, William Marx et Yves Citton ne défendent pas la même *littérature*. Contrairement à ce que prétendait Compagnon, considérant que la question « Que peut la littérature ? » est en train de succéder à la traditionnelle « Qu'est-ce que la littérature ?¹¹¹ », nous devrions plutôt dire ceci : que le problème définitoire fait partie intégrante du problème défensif, et que la littérarité et ses contours sont l'ombre portée de tout éloge de la littérature - notre deuxième chapitre, intitulé « Une zone à défendre... Mais laquelle ? », y reviendra.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁰ Ce roman, composé en français par l'écrivain polonais Jean Potocki entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle n'a été redécouvert, en France, que dans le courant de la seconde moitié du XX^e siècle, notamment sous l'impulsion de Roger Caillois.

¹¹¹ Antoine Compagnon, *art. cit.*, § 29.

III. PROBLÈMES ET MOMENT

Dans *Tomates*, Nathalie Quintane s'assumait en porte-parole d'une génération d'auteurs et de lecteurs désireux de lire des textes « intenses » et « efficaces », à une époque où les réactions véhémentes après les charges répétées de Nicolas Sarkozy contre *La Princesse de Clèves* sont restées un « épiphénomène », « ne changeant rien à la nature spectrale, diminuante, disparaissante, de tous les romans et de l'efficace littéraire en général¹¹² ». D'emblée, Nathalie Quintane restituait ces polémiques dans un contexte d'interrogation autour des pouvoirs de la littérature, contexte dans lequel elle intervenait en s'opposant à la fois à ceux qui jugent la littérature inutile et à ceux qui la considèrent « supérieurement utile ». Le texte *Tomates* participait ainsi à un débat, auquel nous avons souhaité rendre sa conflictualité par cette première traversée des textes respectifs d'Antoine Compagnon, d'Yves Citton et de William Marx – chacun d'eux ayant à sa manière tenté de « défendre la Princesse », celle de Madame de Lafayette, bien sûr, mais aussi plus généralement, celle, possiblement déchue, de l'institution littéraire au tournant du XXI^e siècle. Progressivement, en insistant sur les lignes directrices des débats mais aussi sur leurs points de divergence, nous entrons dans la description d'un *moment*, concept que nous reprenons à l'historien de la philosophie Frédéric Worms.

Dans *La Philosophie en France au XX^e siècle*, Worms érige la notion de « moment » au rang de concept utile pour l'historiographie des idées et en particulier pour celle de la philosophie. Frédéric Worms se propose d'y faire une histoire « relationnelle » de la philosophie, c'est-à-dire, une histoire qui mette en lien les grandes œuvres philosophiques d'une époque, pour tenter de montrer comment elles visent à répondre, de manière convergente ou opposées, à des problèmes communs, possiblement discutés simultanément dans d'autres domaines, comme la science ou la politique.

Par exemple, Worms rassemble les travaux de Bergson, Brunschvicg, Alain ou encore Russell dans un même moment, qualifié de « moment 1900 », définit par le problème de l'esprit. Pour le dire plus précisément, Worms considère que ces œuvres apparemment divergentes – rien ne rassemble *a priori* les pensées de Bergson et de Brunschvicg, qui caractérisent l'expérience humaine par des primautés tout à fait opposées : celle de l'intuition pour l'un, celle de la rationalité pour l'autre – partagent en réalité des partis pris et des refus communs. En l'occurrence, Worms s'attache à voir à l'œuvre, dans les pensées élaborées

¹¹² Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 11.

simultanément par des philosophes spiritualistes, des phénoménologues ou des logiciens¹¹³, une même critique (celle d'une quelconque connaissance, d'une quelconque réalité ou d'un quelconque langage *naturels*) et un même principe (celui d'une dualité interne de l'expérience, d'une ligne de fracture qui ne passerait pas entre l'esprit et le monde, mais au sein même de cette expérience), bien que ces auteurs élaborent des outils et des méthodes partiellement divergents.

Un autre exemple nous intéresse davantage, puisqu'il concerne la période actuelle – des années 1980 à nos jours – que Frédéric Worms tente de décrire en conclusion de son essai. Worms s'y montre plus hésitant, puisque conscient de la difficulté de construire un « moment » dans la nécessaire confusion du temps présent où les œuvres « majeures » et les ruptures ne bénéficient pas de la saillance que leur confère d'ordinaire un certain recul historique¹¹⁴. À l'occasion de cette description du « moment présent », Worms s'appuie sur deux polémiques ayant marqué les dernières décennies. D'une part, il rappelle les débats initiés en France autour des droits de l'homme au moment où ces derniers se sont transformés en véritable *politique* – sous le coup des désillusions socialistes et de la révélation des dérives de l'Union soviétique en plein déclin – et se sont vus, dans un même temps, mobilisés pour des usages strictement opposés à leurs visées, à l'occasion par exemple de la première guerre d'Irak. Ces polémiques, Worms les lit en parallèle avec une autre affaire, apparemment très éloignée, que l'on a nommée, du nom de son initiateur, *l'affaire Sokal* : canular scientifique qui visait à dénoncer, sous les traits d'un jargon irrationnel voire délirant, la domination du paradigme structuraliste et des sciences du langage sur les sciences humaines.

Ces deux polémiques, qui soulèvent des questions à la fois politiques et épistémologiques, donneraient, selon Worms, le ton du moment présent, marqué selon lui par la prégnance de la question du vivant. Le « moment du vivant » – nom qui est aussi celui de chroniques régulièrement publiées par

¹¹³ Dans un tableau présenté à l'entame de son chapitre, Worms distingue respectivement un point de vue pragmatique ou vital (Bergson, James), un point de vue théorique ou transcendantal (Husserl, Brunschvicg) et un point de vue linguistique ou logique (Russel, le Cercle de Vienne, Couturat) qui prennent pour cible des types d'expériences convergentes (la connaissance pratique, l'attitude naturelle, le langage naturel) en élaborant des outils critiques néanmoins singuliers (le retour à l'intuition simple, la réduction transcendantale, l'analyse logique, etc.). Ce tableau illustre bien l'ambition heuristique du « moment » ainsi dégagé – bien que les sections qui suivent s'attacheront moins à embrasser tout ce paysage philosophique qu'à étayer les hypothèses de Frédéric Worms par le commentaire serré de quelques grandes œuvres philosophiques et de leurs relations respectives.

¹¹⁴ Frédéric Worms, *op. cit.*, p. 555.

Worms pour la revue *Esprit*¹¹⁵ – serait effectivement marqué par des événements historiques (Chute du mur, génocide rwandais), des mutations intellectuelles (la problématisation des droits de l’homme, l’essor des sciences cognitives et de la bioéthique), l’avènement de causes (la recrudescence des questions écologiques) et l’élaboration de pensées (la reconnaissance tardive des philosophies de Paul Ricœur ou d’Emmanuel Levinas) qui susciteraient ou prendraient en charge les mêmes inquiétudes, à savoir : « comment définir la condition d’être vivant, et quelle justice ou quelle éthique requiert-elle ? »

Peu après la publication de *La Philosophie en France au XX^e siècle*, Worms reviendra sur ce moment présent à l’occasion d’un numéro de la revue *Esprit* consacré à « Ce qui nous reste de 1989 ». Les mêmes jalons, et surtout les mêmes tensions, seront ressaisis dans un texte introductif justement nommé : « Un moment 1989-2009 ? ». Worms donnera ensuite un prolongement et un ajustement à ces intuitions, en publiant *Le Moment du soin* (2010)¹¹⁶, texte qui s’attache à davantage décrire les modalités suivant lesquelles le « problème du vivant » se poserait avec une acuité particulière pour la période contemporaine, en accentuant la préséance de l’urgence vitale, des pratiques de soin et d’une éthique de la non-violation, et en réorientant de ce fait nos techniques, nos institutions et nos attentions.

Ce qui nous intéresse, ce sont moins les propositions de Frédéric Worms que la méthode qu’il s’applique à suivre. Pour prendre la juste mesure des intérêts méthodologiques du concept de moment, et justifier dans un même mouvement que nous le reprenions à notre propre compte, il nous faut en distinguer quelques lignes de forces heuristiques.

Tout d’abord – on l’a vu –, le moment n’appelle pas une découverte, mais sa propre construction, comme l’atteste la manière dont Worms s’attèle lui-même à « tendre un fil entre des dates, des événements, des questions, qui ne reprennent sens qu’à être liées ensemble, jusque dans leurs contradictions¹¹⁷ ». Au contraire du concept d’idéologie qui nécessite un dévoilement ou un décryptage, le moment exige donc

¹¹⁵ En réalité, ces chroniques portaient, depuis novembre 2005, le titre « À quoi tenons-nous ? Une chronique du moment présent » avant d’être continuées, dans la même revue, sous ce nouveau nom dès 2009.

¹¹⁶ L’ouvrage précise en réalité les modalités suivant lesquelles le « problème du vivant », annoncé dans le précédent texte, se poserait avec une acuité particulière pour la période contemporaine. Pour Worms, les urgences vitales et les pratiques de soin sont devenues prioritaires dans notre vie sociale et politique depuis les années 1980, et elles réorientent de ce fait nos techniques, nos institutions et nos attentions – en proposant, toujours, moins une solution évidente et hégémonique qu’un espace de problèmes.

¹¹⁷ Frédéric Worms, « Introduction : Un moment 1989-2009 ? », dans *Ce qui nous reste de 1989*, dossier de la revue *Esprit*, octobre 2009, URL : <https://esprit.presse.fr/article/frederic-worms/introduction-un-moment-1989-2009-15453>.

sa construction : il est plutôt le dénominateur commun d'évènements, de polémiques, de travaux (et d'œuvres, ajouterions-nous volontiers), construit *ad hoc* par l'historien des idées, dans une volonté de mettre au jour des sensibilités communes. C'est bien ce geste que nous tentons de faire dans le cadre de cette première partie, en montrant comment quelques évènements ou publications saillantes tournent autour du problème commun de la grandeur sociale de la littérature. L'affaire de Tarnac a ainsi été suivie de plusieurs publications (dont *Tomates*, mais aussi *Tarnac. Un acte préparatoire* de Jean-Marie Gleize ou encore le recueil collectif *Toi aussi tu as des armes*, publié chez La Fabrique en 2011) qui ont accordé une attention particulière à la question de l'efficacité politique, sinon révolutionnaire, de la littérature. Avant cela, les plaisanteries répétées de Nicolas Sarkozy concernant l'œuvre de Madame de La Fayette, et surtout sa place au programme d'un concours dans l'administration, ont stimulé la publication de plusieurs éloges et défenses de la littérature. Dans un même temps, les polémiques autour du *storytelling* ont ravivé, comme nous le montrerons par la suite, certains réflexes autonomistes et défensifs de la part d'acteurs du champ littéraire. De manière générale, cette séquence politique semble avoir été vécue de manière particulière par certains acteurs du champ littéraire, à l'instar d'Anna Guillo, membre du comité de rédaction de l'ancienne revue *La Voix du regard*, et cheville ouvrière de la revue, plus récente, *Tête-à-tête*, déclarant qu'entre ces deux publications, ce sont les « années Sarkozy » qui leur auraient rendu, à elle et à ses comparses, « le désir de revue¹¹⁸ ».

L'intérêt méthodologique de ce concept de *moment* pour les études littéraires, et plus encore pour notre étude, nous semble double. D'une part, la notion de *moment* semble utile pour penser les spécificités d'un temps présent qui, pour ce qui concerne la littérature en tout cas, semble s'être éloigné des logiques de ruptures, de polémiques et de parricides par lesquels l'histoire culturelle française a eu tendance à se représenter ses propres discontinuités¹¹⁹. Dans un champ littéraire où les écoles et les logiques d'avant-garde semblent avoir disparu, ce concept permet de qualifier positivement l'espace de convergence dans lequel se situent nos auteurs.

Le second intérêt du concept de *moment* est de remplacer utilement la notion, souvent invoquée dans le champ de l'histoire des idées, de *tournant*. Les études

¹¹⁸ La revue *Tête-à-tête*, « Les années Sarkozy nous ont redonné le désir de revue », entretien avec Johan Faerber, *Diacritik*, 9 novembre 2017, URL : <https://diacritik.com/2017/11/09/la-revue-tete-a-tete-les-annees-sarkozy-nous-ont-redonne-le-desir-de-revue/>.

¹¹⁹ Sur ce « prestige de la rupture » dans l'histoire culturelle française, voir Frédéric Worms, *op. cit.*, pp. 10-11.

littéraires n'y font pas défaut, puisque certains chercheurs y repèrent, depuis le début des années 2000, un « tournant » qualifié tour à tour de « pragmatique », d' « éthique », voire parfois des deux¹²⁰. Pour ceux et celles qui le diagnostiquent, ce tournant désigne avant tout une tendance à revaloriser les effets (cognitifs, éthiques, sociaux, politiques...) de la littérature sur le monde. Si ce tournant se dessine par contraste avec un paradigme structuraliste qui s'était précédemment imposé, il prend aussi parfois les atours d'une défense presque corporatiste de la littérature, devenue de plus en plus urgente. Si cette articulation entre dépassement du paradigme structuraliste et défense des études littéraires paraît avérée, nous tâcherons de la problématiser davantage en visibilisant les dissensus qui l'animent (voir chapitre III : « Reprises, diffractions et allusions pragmatiques »). À cet effet, le concept de « moment », repris à Frédéric Worms, nous paraît faire droit à davantage de conflictualité que ne le permet celui de « tournant », qui induit quant à lui une direction, là où nous voudrions voir avant tout un socle de problèmes communs.

Venons-en au second aspect du concept de « moment » sur lequel nous souhaitons nous attarder : son caractère *problématique*, à double titre, puisque le moment wormsien s'articule à des problèmes communs, ensuite parce que le terme de *problème* utilisé par Worms n'est pas lui-même sans soulever certaines difficultés. À la différence d'une épistémè, au sens foucaldien du terme, le moment ne guide pas la définition et la méthode d'acquisition des connaissances, mais il émerge des questions simultanément discutées par des auteurs distincts. Pour nous, il appert ainsi que le statut et la grandeur sociale de la littérature font désormais *problème*, puisqu'ils semblent discutés avec une acuité particulière depuis une dizaine d'années, par des auteurs qui ne partagent pourtant pas le même statut et ne font

¹²⁰ Voir Françoise Lavocat, qui s'insurge contre les dérives d'un tournant pragmatique au sein des études littéraires dans *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016. Dans une toute autre perspective, voir aussi Jean-François Hamel, qui s'attache plutôt à interroger le caractère moins « pragmatique » que « pragmatiste » des démarches théoriques de Marielle Macé et d'Yves Citton dans « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, 2015. Dans un esprit semblable, voir aussi la façon dont Alexandre Gefen diagnostique un « tournant éthique » des études littéraires qui feraient massivement retour à la pensée de Paul Ricœur (Alexandre Gefen, « “Retours au récit” : Paul Ricœur et la théorie littéraire contemporaine », *Fabula/Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricœur, 2013, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1880.php>) ou encore la manière dont Jérôme David synthétise les mutations du champ critique contemporain, dans lequel il distingue deux tendances qualifiée d'éthique et de pragmatique, à l'occasion d'un article intitulé « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>. Ces différentes généalogies d'un apparent « tournant » des études littéraires des années 2000 seront discutées dans notre troisième chapitre : « Reprises, diffractions et allusions pragmatiques », section « Origines d'un tournant aux points d'inflexion multiples », cf. *infra*, pp. 176-183.

pas partie des mêmes réseaux de sociabilité (poète publiée chez P.O.L, professeur d'université et essayiste chez Minuit, chercheur prolifique et co-directeur de la revue *Multitudes*, professeur au Collège de France, etc.), mais qui formulent des réponses distinctes à ces problèmes partagés.

Mais quel sens donner à l'expression même de problème ? Qu'est-ce qui la distingue d'un thème, d'une question ou encore d'une difficulté ? En réalité, Frédéric Worms ne nous aide pas à répondre à ces questions, puisqu'il ne définit pas la notion de problème, et l'utilise bien souvent pour désigner, un peu abusivement, de simples thèmes communs¹²¹. Pour nous, si Nathalie Quintane, Antoine Compagnon, Yves Citton, William Marx, mais aussi Hélène Merlin-Kajman, Florent Coste et de nombreux écrivains, se mettent tour à tour à réfléchir aux raisons pour lesquelles la littérature mérite encore d'être commentée, étudiée et pratiquée, c'est sans nul doute parce qu'ils éprouvent des insatisfactions similaires. Notre conception du problème s'inspirera ainsi du pragmatisme de John Dewey¹²² pour définir un problème comme une situation partageable (et pour ce qui nous intéresse : partagée) de déséquilibre ou de rupture dans l'expérience. Autrement dit, si nous nous attachons à montrer que la grandeur sociale du littéraire fait aujourd'hui problème, c'est en montrant comment elle vient perturber l'environnement, les habitudes et les croyances d'un certain nombre de praticiens, théoriciens et auteurs.

¹²¹ Voir à cet égard la critique qu'adresse Thibaut Gress à cette absence de définition du problème chez Worms dans : <http://www.actu-philosophia.com/Frederic-Worms-La-philosophie-en-France-au-XXeme>.

¹²² Voir John Dewey, *Comment nous pensons*, traduit de l'anglais par Ovide Decroly, Paris, Seuil, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2004 [*How We Think*, 1910]. Voir aussi la synthèse que fait Michel Fabre de la problématique de plusieurs auteurs (Dewey, mais aussi Bachelard, Deleuze et Meyer) dans *Philosophie et pédagogie du problème*, Paris, Vrin, 2009.

IV. ONCE UPON A TIME

Sans se réduire à quelques phénomènes isolés – que d’aucuns jugeront déjà oubliés : le procès des inculpés de Tarnac s’est en effet clôturé sur une relaxe et Nicolas Sarkozy n’a bénéficié que d’un seul mandat présidentiel – nous tâcherons plutôt de ceindre le moment qui nous intéresse pour les dynamiques qui s’y sont rendues visibles, y compris à l’occasion d’évènements presque anecdotiques. Ainsi en est-il pour le concept de *storytelling* : popularisé dans le champ francophone à la suite de l’ouvrage éponyme de Christian Salmon (2007), le terme a massivement circulé avant d’être récemment désavoué¹²³ par son analyste de prédilection lui-même. Les crises économiques à répétition, les attentats terroristes, les coups de théâtre électoraux et, de manière paradigmatique, l’élection de Donald Trump, auraient eu raison de la communication narrative autrefois si bien maîtrisée par Nicolas Sarkozy ou encore Barack Obama. « Fini le storytelling ? Bienvenu dans l’ère du clash ! », en conclut donc Christian Salmon. Sans nous appesantir sur ce qui semble désormais être une parenthèse, nous tenterons néanmoins de montrer comment celle-ci s’est faite la chambre de résonance d’un certain nombre d’inquiétudes qui agitaient et agitent encore bon nombre des acteurs du champ littéraire.

Quelles que soient les réserves que l’on puisse émettre concernant la pertinence conceptuelle du *storytelling*¹²⁴, tout porte à croire que la notion a, comme l’affirme Yves Citton, « touché une corde sensible de notre époque¹²⁵ » : le succès de librairie rencontré par l’ouvrage de Salmon en était déjà un indicateur, de même que les usages journalistiques de la notion – notamment lorsque les médias l’ont massivement utilisée pour décrypter la campagne électorale ayant opposé Nicolas Sarkozy à Ségolène Royal¹²⁶ –, ou encore la mobilisation du terme dans le cadre de

¹²³ Christian Salmon, « Fini le storytelling, bienvenue dans l’ère du clash », *Mediapart*, 17 mars 2018.

¹²⁴ Dans *L’Idéologie ou la pensée embarquée*, Isabelle Garo rappelle l’actualité du concept d’idéologie, tel que forgé initialement par Marx et Feuerbach dans *L’Idéologie allemande*. Selon elle, ce qu’il faut actualiser, ce sont les descriptions du fonctionnement de l’idéologie et les conjonctures particulières où elle opère. Préférer au concept d’idéologie des notions nouvelles comme celle de *storytelling* (p. 39), c’est, à ses yeux, se priver de la possibilité de « rendre compte de la persistance d’une histoire contradictoire, celle d’un même mode de production sous ses transformations » (p. 40). Voir Isabelle Garo, *L’Idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009.

¹²⁵ Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, op. cit., p. 66.

¹²⁶ Dans sa postface à la réédition du livre, en 2008, Christian Salmon est revenu sur cette réception de son travail. Son bilan est en demi-teinte : s’il se félicite d’avoir pu fournir une clé d’analyse aux médias – qui ont usé à l’envi de termes comme « séquence », « script », « storyline » pour analyser la communication élyséenne – il regrette que l’on ait ainsi réduit le *storytelling* à une seule forme de propagande politique, là où il voulait en montrer la diversité des usages. Il se désole également que

projets de recherches universitaires¹²⁷.

Puisque le *storytelling* semble avoir eu cet effet sur son temps, il nous faut chercher plus avant quelles sont les raisons de cet apparent succès, afin de mieux les intégrer au moment dont il ressort. À cet effet, il est judicieux de revenir sur l'ouvrage de Christian Salmon – premier à avoir introduit, en 2007, le terme *storytelling* dans le champ francophone¹²⁸ et à l'avoir intégré à un certain vocabulaire critique – ainsi que sur la réponse que lui fait en quelque sorte Yves Citton, près de trois ans plus tard. La seule comparaison de ces deux titres – *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, d'un côté ; *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, de l'autre – en dit long sur les enjeux posés par le *storytelling*. Nous verrons que le choix des désignations (*storytelling* ou *mythocratie*) et le passage du vocabulaire du « formatage des esprits » à celui de « l'imaginaire » ne sont effectivement pas indifférents aux manières dont Christian Salmon et Yves Citton pensent respectivement les rapports de force qui innervent le social et la place que la littérature y occupe, ou devrait y occuper.

1. La machine et ses rouages

Chez Salmon, le *storytelling* désigne un ensemble de pratiques produisant, recueillant ou réélaborant des récits (histoires, anecdotes, témoignage, etc.) dans le but d'induire des comportements (consommation, vote, adhésion) dans des contextes extra-littéraires, qu'ils soient économiques, organisationnels ou politiques. Mises au point aux États-Unis à partir du milieu des années 1990, ces techniques, aussi différentes soient-elles (marques qui s'attèlent à construire des univers narratifs jugés plus vendeurs que de simples logos, managers d'entreprises qui utilisent les archétypes du conte pour stimuler l'investissement et la motivation des employés, *spin doctors* capables de renverser une élection en

le concept ait avant tout servi à critiquer le pouvoir médiatique de Nicolas Sarkozy, sans permettre nécessairement la critique de la politique effectivement menée par le président nouvellement élu.

¹²⁷ Ainsi en est-il du projet de recherche de l'OBVIL (Observatoire de la vie littéraire, Université Paris-Sorbonne) dirigé, entre 2014 et 2016, par Danielle Perrot-Corpet, et intitulé « "Fiction littéraire" contre storytelling : un nouveau critère de définition et de valorisation de la littérature ? ». Ainsi en est-il, également, du Projet de Recherche « STORYFIC » (PDR F.R.S-FNRS), dirigé à l'Université de Liège par Jean-Pierre Bertrand et Marc Jacquemain entre 2015 et 2019, et dont la présente thèse constitue l'un des aboutissements.

¹²⁸ Dans le champ des sciences humaines, du moins. En effet, dès 2004, l'artiste Sandy Amério avait exploité la notion de *storytelling* dans le cadre de plusieurs expositions, et d'un livre : *Storytelling. Index sensible pour agora non représentative*, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Espace Paul Ricard, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

vendant la « bonne » histoire¹²⁹), tableraient sur un même « art de raconter des histoires », une même capacité des narrations à agir, ou plutôt à faire agir autrui.

En adoptant une forme qui tient presque d'un catalogue d'exemples, l'ouvrage de Salmon vise sans doute davantage à illustrer l'avènement d'un « Nouvel Ordre Narratif », qu'à en étudier minutieusement le contexte d'émergence. Christian Salmon tente toutefois, comme il le précisera dans la postface à la réédition de l'ouvrage, de considérer le *storytelling* comme le symptôme d'une « transformation qui affecte l'économie des discours (leur production, leur accumulation et leur circulation)¹³⁰ ». De manière générale, le *storytelling* aurait, selon Salmon, partie liée avec une nouvelle phase du contrôle social. Il aurait intégré la panoplie des outils d'un « esprit du capitalisme » – Salmon renvoie régulièrement à l'ouvrage de Boltanski et Chiapello¹³¹ – soucieux de mobiliser les individus à l'heure où la régulation des comportements est mise en crise par l'inflation des sources d'information, la fragmentation des expériences individuelles et le déclin des « grands récits » qui avaient, jusque dans les années 1980, permis de légitimer certaines autorités et certaines pratiques¹³².

¹²⁹ Bonne histoire, qui peut cependant s'effondrer, comme dans la fameuse histoire de « Joe le plombier ». À l'occasion de la campagne électorale américaine qui avait vu s'affronter John McCain et Barack Obama en 2008, ce dernier s'était vu interpellé par un certain Joe, plombier qui craignait que son entreprise, créée de ses propres mains, ne puisse survivre à l'augmentation des impôts préconisée par le candidat démocrate. L'histoire de ce *self-made-man* avait été montée en épingle par le camp républicain, avant d'être déconstruite quelques mois plus tard. La presse révéla en effet que « Joe le plombier » était en réalité un employé, républicain convaincu, par ailleurs en délicatesse avec le fisc. Voir François Dingremont, « Pour une conception non utilitariste du *storytelling* », *Itinéraires*, n° 1, 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015, URL : <http://itinéraires.revues.org/2654>.

¹³⁰ Christian Salmon, « Postface à l'édition de 2008 : La Saison 1 du *storytelling* » dans *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2008 [2007], p. 223-224. Attention : excepté lorsqu'il est question de cette postface, les autres références à cet essai s'appuient toutes sur l'édition de 2007.

¹³¹ Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1999].

¹³² C'est bien en ces termes que Jean-François Lyotard décrit la postmodernité : là où le terme décrit, chez certains sociologues et critiques, un état de la culture, Lyotard tente de la qualifier en tant que « crise des récits » (p. 7), et, à travers elle, en tant que crise des modalités de légitimation du savoir. Pour le dire autrement, Lyotard considère que les sociétés postmodernes (sociétés post-industrielles marquées par l'essor de la technologie et l'effondrement de l'alternative communiste) sont marquées par une incrédulité à l'égard des métarécits, c'est-à-dire par une perte d'adhésion aux formes narratives de savoir qui légitimaient autrefois – c'était encore le cas pour l'époque moderne – les vérités scientifiques et les choix pratiques, de sorte que le lien social se trouve délégitimé et les savoirs scientifiques fondent désormais leur légitimité sur eux-mêmes, de manière autotélique. Ce qui se perd, selon Lyotard, ce ne sont donc pas seulement les grands systèmes idéologiques (ce à quoi l'usage commun tend parfois à résumer « la fin des grands récits »), mais plus encore les structures épistémiques de forme narrative qui « détermine[nt] ainsi d'un seul coup et ce qu'il faut dire pour être entendu, et ce qu'il faut écouter pour pouvoir parler,

Le développement des techniques de *storytelling* aurait ainsi tiré profit d'une situation d'« apesanteur narrative¹³³ », en s'emparant des outils traditionnellement dévolus à la littérature. Sous la plume de Christian Salmon, cette reprise s'apparente à une confiscation voire à un « *hold-up*¹³⁴ » sur les savoirs et pouvoirs traditionnellement dévolus à la littérature :

Les grands récits qui jalonnent l'histoire humaine, d'Homère à Tolstoï et de Sophocle à Shakespeare, racontaient des mythes universels et transmettaient les leçons des générations passées, leçons de sagesse, fruit de l'expérience accumulée. Le *storytelling* parcourt le chemin en sens inverse : il plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de séries et de *stories*. Il ne raconte pas l'expérience passée, il trace les conduites et oriente les flux d'émotions. Loin de ces « parcours de la reconnaissance » que Paul Ricoeur décryptait dans l'activité narrative, le *storytelling* met en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles¹³⁵.

Dès 2007, lorsque Christian Salmon introduit dans le champ francophone la notion de *storytelling*, il en fait donc, dans un même temps, la figure inversée et dévoyée de la littérature, dont il s'était par ailleurs déjà érigé en défenseur dans *Tombeau pour la fiction*¹³⁶.

D'emblée, la façon dont Christian Salmon a problématisé l'émergence du *storytelling* s'est ainsi appuyée sur deux axes : d'une part, un imaginaire du pouvoir – en l'occurrence celui du contrôle, de la machinerie et du dispositif, par référence au vocabulaire hérité de Michel Foucault – et, d'autre part, une affirmation ambivalente, pour ne pas dire « en faiblesse » des forces et vertus de la littérature, mise à la fois en position de victime et de contrepoint au *storytelling*.

et ce qu'il faut jouer (sur la scène de la réalité diégétique) pour pouvoir faire l'objet d'un récit ». Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 40.

¹³³ Christian Salmon, *Kate Moss Machine*, Paris, La Découverte, 2010, p. 29.

¹³⁴ Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, op. cit., p. 20.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹³⁶ Dans un essai antérieur, *Tombeau pour la fiction* (Paris, Denoël, coll. « Essais », 1999), Salmon, alors Secrétaire général du Parlement International des Écrivains, s'attachait déjà à défendre ceux-ci face à l'émergence ou l'intensification de menaces directes contre leur travail et leur sécurité (censure religieuse, persécutions politiques, acharnement judiciaire). Mais c'est la fiction qui faisait déjà figure de cible à protéger : « La fiction menace le monde. Et le monde s'efforce de la conjurer. » Le *storytelling* réactive en quelque sorte ce combat pour l'autonomie en le déplaçant sur un autre lieu de confrontation – le monde économique, la communication politique, le langage publicitaire qui ont fait main basse sur le récit et colonisé la réalité avec de « mauvaises » fictions. Cette revitalisation de la question de l'autonomie du champ littéraire contemporain sera abordée dans notre deuxième chapitre (« Une zone à défendre... mais laquelle ? »).

Dans le travail de Christian Salmon, les liaisons entre ces deux dimensions – une cartographie du pouvoir et une défense de la littérature – sont parfois passées sous silence. Considérer le *storytelling* comme une récupération des outils de la littérature implique-t-il de penser que tout texte littéraire soit un dispositif opérant sur le champ d'action des lecteurs ? Si oui, qu'est-ce qui constituerait la nature agissante du littéraire : le récit, la fiction, l'imaginaire ? Les conditions de possibilité de cette confiscation et de ce dévoiement peuvent-elle être cherchées du côté des évolutions de l'institution littéraire elle-même ? Ces questions, suggérées mais laissées en suspens par le travail de Christian Salmon, paraissent avoir guidé en partie l'analyse menée par Yves Citton dans *Mythocratie*.

2. Les récits comme leviers d'action

Chez Citton, nous retrouvons les deux dimensions précédemment dégagées dans l'ouvrage de Christian Salmon, à savoir : une description des formes de pouvoir dans lesquelles s'origine le *storytelling*, ainsi qu'une réaffirmation de la grandeur sociale de la littérature, en dépit des menaces qui semblent peser sur elle.

Concernant la première de ces dimensions, Citton systématise ou radicalise en réalité un élément déjà en germe chez Christian Salmon, en offrant une description immanentiste de la circulation du pouvoir. Déjà, dans sa postface à la réédition de son texte, Salmon réaffirmait ce schéma : contre une réception un peu hâtive de son ouvrage qui avait réduit le *storytelling* à des techniques de formatage des discours, Salmon rappelait qu'il s'agissait d'abord pour lui d'« un concept multiforme et nomade¹³⁷ » incluant des pratiques de gestion, d'éducation, de marketing, mais aussi des pratiques culturelles et des « techniques de contrôle et de discipline¹³⁸ ». Autrement dit, Salmon tentait, dans cette postface, de faire du *storytelling* « un “dispositif” au sens foucauldien, dans lequel s'opposent ou collaborent des forces sociales et des institutions¹³⁹ », dispositif intégré à « un pouvoir qui ne viendrait pas d'en haut ni d'un centre mais qui agirait à la manière d'un filet narratif¹⁴⁰ ». Si ces renvois aux travaux de Michel Foucault permettent à Christian Salmon de resituer le *storytelling* dans un champ de forces où la communication narrative peut être mise en échec ou se voir opposer des

¹³⁷ Christian Salmon, « Postface à l'édition de 2008 : La Saison 1 du storytelling » dans *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2008 [2007], p. 222. Attention : excepté lorsqu'il est question de cette postface, les autres références à cet essai s'appuient toutes sur l'édition de 2007.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 222.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 223.

¹⁴⁰ *Idem.*

résistances, il faut néanmoins constater que, dans sa version initiale, le livre *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* insistait lourdement sur l'efficacité de ces pratiques, en faisant peu de cas des capacités interprétatives et critiques des institutions, groupes et individus.

Recyclant peut-être malgré lui l'antique modèle platonicien de la caverne, ou le plus récent imaginaire debordien du spectacle¹⁴¹, Christian Salmon s'éloignait quelque peu de son ancrage foucauldien (qualifié ici, un peu rapidement, d'« immanentiste »). Par opposition aux conceptions transcendantes du pouvoir, dont la figure paradigmatique est celle du Roi exerçant son autorité sur ses sujets du haut vers le bas, les conceptions immanentistes du pouvoir s'attachent à penser qu'il émane au contraire des sujets, ou, pour le dire avec Foucault, que le pouvoir n'existe que dans le cadre de relations entre « partenaires », au sein « d'actions qui s'induisent et se répondent les unes aux autres¹⁴² ».

C'est bien à ce modèle que se rattache explicitement Yves Citton dans *Mythocratie*, dont plusieurs chapitres se consacrent à « Reformuler notre imaginaire du pouvoir » (chapitre I) et à en « Modéliser la circulation » (chapitre II). S'il évoque les travaux de Michel Foucault, il les replace dans toute une tradition moderne allant de La Boétie, Hobbes et Spinoza jusqu'aux opéraïstes des années 1970, tradition dont le socle commun serait cette conception renversée du pouvoir, du bas vers le haut.

Le terme même de *mythocratie*, que Citton donne pour titre à son ouvrage, fait écho à ce modèle immanentiste. En effet, en se défaisant de l'anglicisme *storytelling* et des connotations péjoratives qu'il charrie, Citton fait le choix de penser, sous le vocable *mythocratie*, une configuration du pouvoir dans laquelle les « mythes » – selon l'étymologie grecque, qui lui permet de désigner à la fois les grands récits fondateurs (*muthos*) et les paroles les plus quotidiennes¹⁴³ – sont

¹⁴¹ Sur les affinités entre la dénonciation du *storytelling* formulée par Christian Salmon et un certain héritage critique issu des théoriciens du spectacle (Debord, Baudrillard, Lefebvre), voir Justine Huppe, « Un nouvel avatar du spectacle ? De la précession des simulacres à la performativité des récits », *Synergies Italie*, n° 13, pp. 21-33.

¹⁴² Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et écrits (1954-1988)*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 233.

¹⁴³ « La *mythocratie* évoquée par le titre de cet ouvrage désigne le *pouvoir scénarisateur des mythes*. Dans ce dernier terme, j'aimerais inclure non seulement les *grands récits* fondateurs qu'on qualifie généralement de "mythiques", mais aussi bien les *petites histoires* que nous nous racontons au jour le jour pour faire face aux pouvoirs en place ou pour nous en accommoder, et jusqu'aux simples *paroles* (non formellement narratives) auxquelles nous avons recours dans nos multiples activités de scénarisation. C'est le détour par l'étymologie qui autorise à parler encore de "mythes" dans ce dernier cas, puisque la racine grecque (*muthoi, μῦθοι*) renvoie d'abord à la parole en général, avant de désigner plus précisément certaines paroles narratives à vocation fabulatrice », voir Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, op. cit., pp. 87-88.

capables de scénariser les devenirs individuels et collectifs, selon des modalités qui vont de l'asservissement à l'*empowerment*. Autrement dit, Citton refuse de faire de la mythocratie un « régime politique dans lequel "on" se servirait cyniquement de contes de fées pour endormir des citoyens infantilisés¹⁴⁴ » et s'attache plutôt à décrire les conditions contemporaines d'un espace au sein duquel les histoires ont une capacité d'influence accrue, qu'elles servent de redoutables outils de formatage ou, comme l'espère Citton, qu'elles puissent offrir de nouveaux leviers d'émancipation¹⁴⁵. Dès lors, Yves Citton radicalise le parti pris immanentiste en germe dans le travail de Salmon, en faisant de la vie sociale un enchevêtrement de stratégies narratives, un lieu de circulation des désirs et croyances où groupes et individus ne cessent de s'entre-scénariser. Sur cette scène sociale que décrit Citton en s'appuyant sur des auteurs « néo-spinozistes » (Toni Negri, Mauricio Lazzarato, Frédéric Lordon), il n'est dès lors plus question de distinguer entre des récits vrais et des récits trompeurs, mais, loin de toute échelle de vérité transcendante, de différencier les récits porteurs d'affects positifs des récits vecteurs d'affects négatifs¹⁴⁶.

Citton replace donc le *storytelling* dans une époque où le pouvoir de scénarisation – c'est-à-dire la capacité à induire des conduites en leur offrant un enchaînement d'actions fictif ou possible – n'est pas neuf, mais voit ses conditions d'exercice évoluer radicalement. Certes, rappelle Citton, la scénarisation du pouvoir est peut-être aussi vieille que le pouvoir lui-même – il évoque à ce titre les mises en scène du pouvoir royal sous Louis XIV – mais nos modes de régulation sociale s'appuieraient désormais plus que jamais sur des aptitudes à se raconter, à se mettre en scène et à s'immerger dans des récits.

Les raisons de cette scénarisation omniprésente des rapports sociaux sont à trouver, pour Citton, du côté d'une évolution de nos modes de production (d'un capitalisme industriel vers un capitalisme cognitif, où l'innovation et l'information prévalent de plus en plus sur la production), de changements affectant nos modes de régulation (de sociétés disciplinaires vers des sociétés de contrôle, où il s'agit

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁵ Au contraire de Christian Salmon qui faisait de la démystification et du décryptage son cheval de bataille – son travail visant avant tout à élucider, à dévoiler les rouages de ces « histoires qui nous gouvernent » (pour citer le titre d'un de ses livres) – Citton affirme qu'il faut se départir de la prémisse, largement partagée par les intellectuels de gauche, selon laquelle se raconter des histoires serait une sorte de « péché originel » (*ibid.*, p. 68) ou de trahison de la raison. Pour Citton, vouloir décrypter les narrations qui circulent dans le monde est un objectif louable, mais qui ne devrait pas empêcher la gauche politique de recouvrer sa capacité à inventer des histoires. Prenant acte du pouvoir qu'ont les récits d'affecter les individus et les collectifs, Citton n'entend donc pas en laisser le monopole aux acteurs dominants du monde économique et politique.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 77.

de guider, sans recours ouvert à la violence, des individus dont les capacités d'adaptation et d'autonomie sont particulièrement valorisées) et de transformations de nos modes d'information et de communication (du modèle hypodermique des *mass media*¹⁴⁷ vers un modèle plus horizontal, où les capacités d'attention, de filtrage et d'interprétation des récepteurs sont requises par l'abondance de l'information et de ses sources)¹⁴⁸. Autrement dit, chez Citton, le *storytelling* fait partie intégrante d'un modèle de « pouvoir doux » (*soft power*) où la puissance « enchanteresse¹⁴⁹ » des récits permet d'attirer les attentions, de faire circuler des affects et de guider les conduites.

Dans ce modèle mythocratique, la littérature n'occupe pas exactement la position dans laquelle la plaçait Christian Salmon. Chez ce dernier, la littérature apparaissait comme la cousine vertueuse du *storytelling*, qui ouvrait des horizons de pensée là où ce dernier tendait à les clôturer. Mieux : comme la littérature avait toujours été, selon Salmon, un observatoire privilégié de ses propres logiques, il considérait qu'elle bénéficiait d'une perspicacité particulière pour élucider le monde contemporain, marqué, comme l'atteste l'émergence du *storytelling*, par une place grandissante des fonctions fictionnelles et narratives¹⁵⁰.

Les choses se présentent de manière un peu différente chez Yves Citton. Comme Salmon, ce dernier accorde à la littérature d'extraordinaires capacités d'élucidation – capacités sur lesquelles il s'était davantage étendu à l'occasion de *Lire, interpréter, actualiser* (2007). Convoquant, par exemple, les personnages de *Jacques le fataliste* dans *Mythocratie*, il affirme que ces derniers illustreraient certains de nos modes de régulation sociale avec « bien plus de grâce, de légèreté, de précision et de virtuosité que ne peuvent l'espérer nos lourdeurs théoriques¹⁵¹ ». Mais tout l'intérêt de *Mythocratie* est d'aller plus loin : Yves Citton tire leçon du *storytelling* pour rappeler que toute narration est toujours un acte orienté en vue d'un *faire-faire* (faire rire, faire pleurer, faire peur, faire dire, faire acheter, faire s'engager, faire voter, etc.). Puisque tout récit prévoit certains investissements affectifs et cognitifs auquel il conduit son lecteur ou récepteur, Citton considère que les histoires ont le pouvoir de formater des schémas de pensées et d'action, ou,

¹⁴⁷ Ce modèle d'une seringue injectant un message dans le corps social a été popularisé dans l'entre-deux-guerres par Harold Lasswell (*Propaganda Technique in World War I*, 1927), pionnier dans les études de communication mass-médiatique.

¹⁴⁸ Voir la section « Un monde d'une plasticité inédite », dans Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, op. cit., pp. 34-36.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 88-90.

¹⁵⁰ Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, op. cit., p. 89 ; voir aussi Christian Salmon, *Kate Moss Machine*, op. cit., p. 134.

¹⁵¹ Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, op. cit., p. 13.

au contraire, d'en ouvrir les possibles¹⁵². Son appel à multiplier les « contre-fictions » se comprend donc comme un encouragement à utiliser les ressources de la narration et de la fiction pour ouvrir des espaces de résistance, qu'il s'agisse de révéler des rapports de force et des conflits larvés (« contre-fiction dénonciatrices »), d'attirer l'attention sur des faits masqués ou trop peu observés (« contre-fiction documentaire ») ou encore d'inventer, dans un geste qui renoue avec l'utopie, des alternatives que la rationalité néolibérale tend à rendre impensables (« contre-fiction instigatrice »)¹⁵³. Citton fait ainsi de la littérature un espace d'élucidation du monde, mais il lui reconnaît également le statut d'activité ayant vocation à transformer ce monde, ou, à tout le moins, à agir en son sein.

3. Le moment mythocratique

Si les débats initiés autour de la notion de *storytelling* – en particulier dans le dialogue entamé entre Christian Salmon et Yves Citton – nous semblent significatifs d'un *moment*, c'est parce qu'ils cristallisent et intriquent trois types de problèmes, parce qu'ils mettent en évidence trois lieux où achoppe aujourd'hui l'expérience de ceux qui étudient, pratiquent et défendent la littérature : ceux de l'autonomie des pratiques littéraires, de la performativité que celles-ci ont (ou ambitionnent d'avoir) dans le monde et des formes de critiques qu'elles peuvent aujourd'hui endosser. Ces problèmes, nous ne cesserons d'en observer les formulations et les modalisations tout au long de ces pages, de manière transversale à nos chapitres et parties. Voyons toutefois comment ils s'énoncent, plus spécifiquement, dans le cadre des menaces et des questions soulevées par le *storytelling* et sa dénonciation

1 – Autonomie. D'abord, comme nous l'avons vu, le *storytelling* menace en apparence l'autonomie de la littérature et suscite des réflexes défensifs, déjà attisés

¹⁵² Concrètement, Citton définit le récit, à partir du schéma actantiel, comme une succession d'épreuves, une suite plus ou moins complexe de transformation d'états. Cette narration valorise ou non certains objets et sujets, selon les antagonismes dans lesquels ils sont pris et selon les voix qui les racontent. Dès lors, le lecteur investit ses affects en fonction des opérations de valorisation prévues par le récit. S'il n'est pas entièrement piégé par cette structure, le lecteur fait néanmoins entrer sa sensibilité dans le cadre d'un dispositif déterminé. Pour être reçu, ce dispositif doit nécessairement s'appuyer sur du pré-convenu, tout en conservant un potentiel de réorientation. C'est en s'appuyant sur le concept ricœurien de mimésis III que Citton ménage cette voie émancipatrice. Sa reprise de la refiguration ricœurienne s'opère néanmoins dans un cadre biologisant assez étranger au modèle herméneutique de Paul Ricœur : Citton considère en effet que tout récit pousse l'esprit en direction d'une réaction affective, et avec elle, d'un frayage neuronal qui tendra à orienter les conduites ultérieures.

¹⁵³ Voir Yves Citton, « Contre-fictions : trois modes de combat », dans *Contre-fictions politiques, Multitudes*, n° 48, 2012, URL : <https://www.multitudes.net/contre-fictions-trois-modes-de/>, pp. 72-78.

par Nicolas Sarkozy et ses doutes quant à l'intérêt, pour les fonctionnaires d'État, d'avoir lu ou, à tout le moins, d'avoir une connaissance passive de *La Princesse de Clèves*.

Dans le cadre des débats initiés autour du *storytelling*, ces réflexes défensifs consistent bien souvent à promouvoir la singularité de la littérature et à insister sur la distance qui l'éloigne des usages instrumentaux du récit : le *storytelling* veut vendre, la littérature non ; le *storytelling* formate l'expérience, la littérature offre le moyen d'en ouvrir les possibilités ; le *storytelling* tisse des lignes claires et univoques, la littérature est le lieu de la complexité et de l'équivocité – comme se sont, par exemple, accordés à le dire Arno Bertina et Maylis de Kerangal, à l'occasion d'une invitation dans le cadre d'un projet de recherche justement intitulé : « "Fiction littéraire" contre storytelling : un nouveau critère de définition et de valorisation de la littérature ? » (Sorbonne, 2014-2016).

Le seul nom de ce projet laisse entendre que si l'idéal esthétique d'un art autonome ne vaut sans doute plus pour la production littéraire contemporaine – à propos de laquelle on a, au contraire, souvent insisté sur sa tendance à vouloir recouvrer une forme de transitivité et de prise sur le monde¹⁵⁴ – l'autonomie comme mode de fonctionnement de la sphère littéraire demeure importante pour bon nombre d'acteurs du champ, d'autant plus inquiets que le *storytelling* agit en faisant main basse sur la fiction et le récit, comme un opérateur de « dédifférenciation¹⁵⁵ » entre les sphères de l'art et du marché. Au moment où il intègre un certain vocabulaire critique, à la fin des années 2000, le vocable de *storytelling* croise ainsi de nombreux discours occupés à prédire ou à acter la dissolution de la sphère littéraire, voire sa « fin » ou sa « mort ». Nous reviendrons, dans notre deuxième chapitre, sur la convergence de ces discours, à la fois chez des théoriciens de la littérature et des écrivains contemporains.

2 – Performativité. Dans un même temps, le *storytelling*, en misant sur la capacité du récit et de l'imaginaire à capter les attentions et à induire des conduites, rappelle en quelque sorte à la littérature ses propres capacités d'action – rappel dont le texte *Mythocratie*, d'Yves Citton, était d'ailleurs exemplaire.

Les discussions autour du *storytelling* se comprennent donc mieux à la lumière

¹⁵⁴ Voir notamment Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005]. Cette hypothèse selon laquelle la littérature contemporaine renouerait, depuis les années 1980, avec des modalités de représentations du réel et avec des formes d'écriture narratives sera discutée et nuancée dans notre quatrième chapitre, intitulé « Le refus de faire retour ».

¹⁵⁵ Fredric Jameson, « Mondialisation et stratégie politique », traduit de l'anglais par Clément Petitjean, *Agone*, vol. 55, n° 3, 2014 [2000], § 14.

d'une tendance de fond qui conduit, depuis le début des années 2000, les études mais aussi les dispositifs littéraires – nous l'avons vu dans le *Tomates* de Quintane – à s'interroger sur leur propre dimension pragmatique. Nous ferons ainsi l'hypothèse que le *storytelling* fait fond sur une sensibilité à la dimension agissante de la sphère esthétique, sensibilité arrimée à la fois à un certain état de la théorie littéraire (reflux du paradigme structuraliste, legs du *narrative turn*) et à un certain état du champ social et médiatique, où l'attention aux formes (le *storytelling* mais aussi le *design*, les mises en scènes de soi, etc.) est particulièrement porteuse d'effets. Nous tâcherons de problématiser à la fois le type d'agentivité ou de performativité que les écrivains et théoriciens reconnaissent à la littérature, mais aussi d'interroger l'existence même de ce tropisme souvent qualifié, à peu de frais, de pragmatique (voir chapitre III : « Reprises, diffractions et allusions pragmatiques »).

3 – Critique. Enfin, comme nous l'ont indiqué les analyses conjointes de Christian Salmon et d'Yves Citton, le *storytelling* participe d'un espace d'entre-scénarisation où des formes hétérogènes de pouvoirs se coordonnent, s'opposent, s'annulent dans une opacité qui frustre et complique toute cartographie des rapports de force – l'affaire de Tarnac ayant peut-être eu, pour Nathalie Quintane et d'autres écrivains et intellectuels, la « vertu » d'offrir une expérience concrète, brutale, d'un pouvoir qui saisit de manière essentiellement discontinue¹⁵⁶. Sans nous engager dans des développements qui relèveraient de la seule philosophie politique, nous prendrons au sérieux le postulat suivant lequel ces métamorphoses du pouvoir induisent un renouvellement de la question critique chez certains écrivains. Face à ce champ de forces dont « aucun point de vue surplombant ne peut plus donner une image crédible », comme le dit Christophe Hanna¹⁵⁷, dans cette « ambiance tuyaux, embrouillés qui relie un peu tout à n'importe quoi », pour reprendre les mots d'Emmanuelle Pireyre¹⁵⁸, certains héritages critiques se renégocient (voir les chapitres IV et V : « Le refus de faire retour » et « Anywhere *inside* the world »), en prenant acte d'une refonte, opérée de gré ou de force, de ce que peut signifier aujourd'hui un geste littéraire critique.

¹⁵⁶ Entendons-nous bien : il ne s'agit pas d'affirmer ici une quelconque pacification des rapports de pouvoir, mais de penser la cohabitation entre des logiques de *soft power* et de *hard power*. Dans son introduction à *Mythocratie*, Yves Citton prend précisément l'exemple de l'affaire de Tarnac pour évoquer la coexistence de ces logiques (*op. cit.*, p. 15). Plus qu'une simple coexistence, Christophe Hanna considère davantage l'affaire comme un moment catalyseur, une expérience concrète et presque absurde d'un pouvoir agissant d'ordinaire de manière peu lisible. Voir Christophe Hanna, « Actions politiques/ Actions littéraires », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁷ Christophe Hanna, « Actions politiques/ Actions littéraires », *art. cit.*, p. 61.

¹⁵⁸ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, Paris, Points, 2013 [L'Olivier, 2012], p. 16.

Ce chapitre a bien mis en évidence comment plusieurs menaces pesant sur le champ littéraire ont gagné en lisibilité dans le courant des années 2000, par effets de choc avec certaines formes de pouvoir, qu'elles soient étatiques (affaire de Tarnac, agressions répétées de *La Princesse de Clèves*), économiques (l'instrumentalisation du récit par le *storytelling*) ou symboliques (l'impression partagée d'une perte de privilège de l'institution littéraire). Dans cette première approche du moment mythocratique, le qualificatif *mythocratique*, emprunté à Yves Citton, a eu pour nous valeur heuristique : les conditions de son énonciation et son sens étymologique – qui renvoie à un pouvoir (*kratos*) de la parole ou du mythe (*mutos*) – nous ont servi à baliser une première fois et à penser ensemble les problèmes auxquels font face nos auteurs (autonomie, performativité, critique).

Si ce premier temps de notre réflexion a mis l'accent sur un climat de menaces et de défenses du fait littéraire, les deux suivants s'attacheront davantage à éclairer comment ces problèmes s'articulent à des mutations du champ littéraire : mutations qui affectent les sensibilités théoriques des études littéraires, mais aussi les pratiques littéraires elles-mêmes. Autrement dit, nous verrons comment ce climat « menaçant » n'a rien d'une épée de Damoclès rendue plus perceptible sous certaines conditions sociales et historiques, mais qu'il s'élabore et se définit aussi en fonction des rapports de force qui structurent « en interne » le champ littéraire contemporain.

CHAPITRE II

UNE ZONE À DÉFENDRE... MAIS LAQUELLE ?

PROPÉDEUTIQUE / VERS UNE LITTÉRATURE PROGRAMMATIQUE

[Philippe Vasset, *La Conjuración*, Fayard, 2013]

La Conjuración, de Philippe Vasset, s'intègre assez nettement dans le moment mythocratique que nous tentons de circonscrire. Historiquement, déjà, les rares repères temporels qui y sont disséminés arriment directement ce roman au contexte des « années Sarkozy » (2008, 2009, 2011, etc.). Par ailleurs, le texte renvoie ouvertement à la notion de *storytelling* et évoque, en filigrane, les émeutes des banlieues de 2005.

La Conjuración peut lu comme la suite d'un autre roman de Vasset, *Un livre blanc* (2007), dans lequel un narrateur – sensiblement proche de celui de *La Conjuración* – explorait les zones restées blanches sur les cartes topographiques de la région parisienne¹. Dans les dernières pages du roman, le narrateur racontait être parti en voyage au moment où les banlieues au Nord et à l'Est de Paris se sont embrasées. En regardant les nouvelles sur la chaîne CNN qui s'évertuait à parler des « *suburbs* » en gommant les noms et caractéristiques de lieux dont il connaissait pourtant l'hétérogénéité, il refait l'expérience à l'origine même d'*Un livre blanc* : celle d'un décalage entre des représentations (une carte topographique, un journal télévisé) et des territoires, et, *in fine*, celle d'une prise de conscience du caractère prescrit, téléguidé et partiellement aveugle de nos usages de l'espace². Le roman se concluait en se demandant « Où est notre place ? »

¹ Principe de déambulation repris plus ou moins indirectement à Ian Sinclair qui, dans *London Orbital* (2002), faisait le compte rendu de son exploration, à pied, de la ceinture autoroutière M25 qui encercle le « grand Londres » sur plus de 180 kilomètres. En tout état de cause, on ne s'étonnera pas que Philippe Vasset ait écrit la postface à la première traduction française du livre de Sinclair, parue aux éditions Inculte en 2010. Voir Philippe Vasset, « Satellisé » dans Ian Sinclair, *London Orbital*, traduit de l'anglais par Maxime Berrée, Paris, Inculte, 2010, pp. 247-251.

² Dans un article publié en 2002 dans la revue *Vacarme* et intitulé « Les plans de Paris », Philippe Vasset étudie la logique des plans de la région parisienne publiés par les éditions L'Indispensable. Il en rappelle les origines – ces plans ont d'abord été conçus pour la Préfecture de police – et les

Comment habiter ici ? Malgré la couverture satellite permanente et le maillage des caméras de surveillance, nous ne connaissons rien du monde³. » À six ans d'intervalle, *La Conjuración* reprendra ces questions.

Outre ces correspondances d'évènements, ce sont les trois problèmes précédemment dégagés – qui concernent à la fois l'autonomie des pratiques littéraires, la performativité ou l'efficacité sociale à laquelle elles peuvent (encore) prétendre et le type de geste critique qu'il leur est possible d'effectuer – qui nous semblent être tous les trois opérants dans *La Conjuración*. Nous tâcherons de déplier chacun de ces trois lieux d'inquiétudes (autonomie, performativité, critique), en mettant en évidence la manière dont l'œuvre de Vasset les reprend, les retraduit ou les élude respectivement.

La Conjuración suit les déambulations d'un narrateur, au sortir d'une période de sa vie consacrée à tenter de découvrir des espaces désertés en périphérie de Paris, et à essayer d'y trouver temporairement refuge. Ce dernier s'aperçoit progressivement, avec amertume, que sa petite collection de « terriers enchantés⁴ » est de plus en plus régulièrement réhabilitée : restauration des Grands Moulins de Pantin par la banque BNP, construction de logements HLM en lieu et place de la gare abandonnée d'Auteuil, jusqu'à la transformation des Magasins Généraux d'Aubervilliers en un quartier « animé » et « dynamique » où le territoire se partage désormais entre surfaces commerciales et « espaces de convivialité ». Assailli par une ville dont il observe la saturation – et avec elle, la perte de « possibilité[s] de retrait⁵ » – il fréquente des révolutionnaires qui rêvent de huttes et de cabanes, puis des complotistes fascinés par des zones particulièrement bien gardées du territoire parisien, avant de s'intéresser à des lieux de culte clandestins. C'est à ce moment qu'il retrouve par hasard, au détour d'une de ses explorations urbaines, l'un de ses anciens amis, André.

André est un ancien écrivain, auteur de thrillers politico-financiers qui lui ont fait connaître un vif succès dans les années 1980. Dans la discussion qui marque les retrouvailles de ces anciens amis – et collaborateurs : on apprendra en effet que le narrateur a été le porte-plume d'André à l'occasion d'un roman assez peu réussi –

partis pris implicites : choix d'échelle, focalisation sur certaines voies ou établissements (les autoroutes et non les passages piétons, les lieux de culte et non les bibliothèques), structuration autour de certaines dichotomies (privé/public, autorisé/interdit). Ce propos apparaît rétrospectivement comme la pierre angulaire du travail qu'il poursuivra dans *Un livre blanc*, *Carte muette* ou encore dans *La Conjuración*. Voir Philippe Vasset, « Les plans de Paris », *Vacarme*, n° 18, hiver 2002, p. 58.

³ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, p. 136.

⁴ Philippe Vasset, *La Conjuración*, Paris, J'ai lu, 2015 [Fayard, 2013], p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

, l'ancien écrivain raconte ses différentes reconversions professionnelles. Parmi elles : l'ouverture d'un cabinet de conseil en *storytelling*, qui vivotera seulement quelques années, faute d'adaptation au marché français, où « les clients potentiels s'inquiétaient d'être accusés de manipulation ou, pire, de mensonge pur et simple⁶ ».

1. Autonomie : industrie culturelle et terriers enchantés

La présence d'André – sorte d'alter ego de Paul-Loup Sulitzer – dans *La Conjuratation* pourrait être lue, à raison, comme une preuve que la notion de *storytelling* est devenue un critère de discrimination entre des approches et des pratiques d'écriture⁷. En reprenant à son compte le terme *storytelling*, dont la circulation dans le champ francophone était encore relativement récente⁸, et en attribuant l'expertise de cette pratique à un personnage fictionnel d'écrivain-entrepreneur cynique, Philippe Vasset mettrait de ce fait à distance une certaine production littéraire grand public, peu inventive et entretenant des relations incestueuses avec le marché – production typique de ce que Bourdieu nomme le « sous-champ de grande production⁹ ».

Cette mise à distance est d'autant plus lisible dans le duo contrasté que formeront momentanément André et le personnage principal. À la suite de leurs retrouvailles, André propose au narrateur de s'associer à lui dans la perspective d'un nouveau projet : celui de fonder ensemble une secte, dont le caractère lucratif serait assuré par les cotisations et les formations proposées aux adhérents. D'une certaine manière, cette collaboration temporaire leur fera revivre la division des tâches qu'ils avaient déjà expérimentée en tant qu'auteur et prête-plume : à André, le calcul rationnel et le vocabulaire entrepreneurial ; à son bras droit – chargé de repérer des lieux de culte possibles et d'inventer des rituels attrayants –, l'inventivité et la sensibilité débordantes. Pour André, les rituels sont ainsi un moyen comme un autre d'appâter un public cible – en l'occurrence, la bourgeoisie de banlieue – tandis qu'ils sont, pour le narrateur, des « œuvres parfaites¹⁰ ». Les

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ C'est l'hypothèse défendue par Jacques Migozzi dans « Storytelling : opium du peuple et/ou plaisirs du texte ? », *French Cultural Studies*, n° 4, 2010, URL : [hal-00764242](https://doi.org/10.1017/S0954579410000422).

⁸ Popularisé par le petit essai de Salmon et par les médias lors de la campagne présidentielle française de 2007, le mot a fini par intégrer l'édition 2018 du *Petit Larousse* ainsi que l'édition 2019 du *Petit Robert*.

⁹ Sur cette distinction entre sous-champ de production restreinte et sous-champ de grande production, voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992], pp. 353-365 en particulier.

¹⁰ Philippe Vasset, *La Conjuratation*, *op. cit.*, p. 166.

rites, « sans coût ni prix » ni même aucune volonté de conservation, vont selon lui à rebours des logiques de la « surproduction culturelle¹¹ ».

Le *storyteller* contre l'artiste, le producteur de *best-sellers* contre l'écrivain en quête de solitude, le froid calculateur contre le rêveur déraisonnable : ces dissensions, bientôt actées par une rupture fracassante, redessinent, dans un processus de différenciation typique des logiques d'autonomie du champ littéraire, les frontières entre marché et culture, et plus exactement entre pôle de production commerciale et pôle de production restreinte¹².

Un geste similaire – geste de réaffirmation dynamique de l'autonomie de la littérature contre un principe d'hétéronomie plus ou moins menaçant – apparaît au début du livre, lorsque le narrateur visite l'un de ses « ancien[s] fiefs », restauré par un architecte ayant eu le mauvais goût d'exposer les livres censés avoir inspiré sa conception (*Molloy* de Beckett, *Ulysse* de Joyce ou encore *Je me souviens* de Perec) :

Le visiteur était censé comprendre que l'implantation du Millénaire à Aubervilliers participait de la création contemporaine la plus radicale. Que, bien sûr, c'était un espace d'achat, mais que c'était tellement plus que cela : un laboratoire pour la ville de demain, un jalon dans l'histoire de l'architecture durable, bref, une véritable *fresque*, presque une vision généreusement offerte aux regards des consommateurs venus remplir leur réfrigérateur ou s'équiper en électroménager. Ainsi, non seulement on m'avait chassé de ma retraite favorite pour construire un centre commercial, mais on avait poussé le vice jusqu'à le faire au nom d'écrivains que j'aimais (la référence à George Perec, que je vénère, n'était ni plus ni moins qu'un affront personnel caractérisé)¹³.

Dans le texte de Vasset, le discrédit jeté sur les zones de brouillage entre pratiques marchandes et artistiques ne se fonde néanmoins pas sur une quelconque représentation triomphante ou résistante de l'activité littéraire, comme l'atteste la figure ambiguë incarnée par le narrateur. Auteur d'une dizaine de livres rédigés pour le compte d'autres personnes, ce dernier conçoit l'écriture comme un art de l'anonymat, une expérience de disparition, une manière de « n'être plus qu'une parole qui suinte des murs¹⁴ ». Ses tentatives d'écrire en son nom propre se soldent

¹¹ *Ibid.*, p. 166.

¹² Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.* Voir aussi Paul Aron, « Autonomie », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 35-36, ou encore Michaël Fortier, « Autonomie », dans *Le Lexique Socius*, sous la direction d'Anthony Glinoyer et de Denis Saint-Amand, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/153-autonomie>.

¹³ Philippe Vasset, *La Conjuratation*, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

par des échecs, et il s'aperçoit bientôt que la littérature ne lui permet pas, à l'heure où il se sent de plus en plus incarcéré dans sa propre ville, d'« ouvrir de nouveaux espaces voués à la dépense et aux excès incandescents du hasard¹⁵ ». En d'autres termes, l'écriture littéraire ne lui paraît pas permettre de maintenir ou d'inventer un « dehors » qui s'opposerait à la saturation du territoire (et, *in fine*, à la rationalisation des comportements qui y sont autorisés, interdits ou encouragés). Exit, donc la « fonction utopique¹⁶ » de l'écriture.

Cet arrêt de l'écriture ne doit cependant pas être simplement lu comme un procès intenté aux vertus critique de la littérature. Au contraire, *La Conjuraton* est véritablement hantée par un imaginaire littéraire : d'abord parce que le narrateur est avant tout un personnage de lecteur qui, de manière presque bovaryste, a toujours eu « la fiction pour viatique¹⁷ » ; ensuite, parce que les fantasmes escapistes auxquels il avait initialement goûtés par sa pratique de porte-plume motiveront directement ses choix ultérieurs.

Alors qu'il travaille sur le projet de secte commandé par André, le narrateur en vient en effet à reconnaître le caractère directement *littéraire* de cette entreprise : « Ce projet était un rêve d'écrivain : il s'agissait non plus de captiver des lecteurs mais, littéralement, de subjuguier des fidèles en créant de toutes pièces une dramaturgie religieuse¹⁸. » Après avoir multiplié les propositions à André – parmi lesquelles : créer une liturgie à partir des textes de P. K. Dick ou de H. P. Lovecraft – il finira par mener son propre projet de son côté : celui d'une « conjuration » d'hommes et femmes qui explorent l'espace urbain (rue,

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Parler ici de « fonction utopique de la littérature », c'est nous éloigner d'une référence à un genre littéraire constitué, pour lui préférer une évocation des effets utopiques de la littérature en tant que pratique capable de faire advenir, par l'invention et par le travail de langue, une aspiration vers un « pas encore ». Nous entendons donc ici l'adjectif « utopique » dans sillage des travaux de Pierre Macherey, qui lui-même s'appuie en partie sur la pensée d'Ernst Bloch. Pour Bloch, l'utopie se réduit moins à la réalisation systématique de programmes politiques qu'au principe espérance qui motive ces réalisations. L'utopie, moins comprise comme utopie-programme qu'utopie-mouvement, est ainsi à l'œuvre dans une multiplicité d'expériences et de pratiques (des rêves éveillés à la chirurgie esthétique) toutes orientées par le sentiment que « quelque chose manque » (« *Etwas fehlt* », pour reprendre le mot de Bertolt Brecht, cité par Bloch). Pierre Macherey résume bien ces enjeux distinctifs entre fonction utopique et utopie réalisée lorsqu'il écrit : « Ceci amène à nouveau à constater que la pensée utopique présente une double face : d'un côté, elle exprime la conscience que "quelque chose manque", donc que, comme cela, ça ne va pas, et on ne peut pas tolérer que ça continue sur la même lancée ; mais, d'un autre côté, comme elle tend à combler la lacune qu'elle dénonce, elle s'engage dans la démarche de sens inverse qui consiste à faire le plein, ce qui l'amène à promulguer un excès de règles, en avançant la promesse que, si celles-ci sont respectées, ça va aller très bien, peut-être même trop, comme on ne tardera pas à s'en rendre compte. » Voir Pierre Macherey, *De l'utopie !*, Lille, De l'incidence éditeur, 2011, p. 100.

¹⁷ Philippe Vasset, *La Conjuraton*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

appartements privés, magasins, *open spaces*...) avec l'objectif de s'y dissoudre, c'est-à-dire d'abandonner tout signe distinctif et toute parole pour accéder à une forme de fusion et d'invisibilité.

Le plaisir ressenti par le narrateur durant sa carrière d'auteur à gage (« échapper, toujours, sans cesser d'être là, jamais¹⁹ ») trouve ainsi un équivalent dans les déambulations collectives des conjurés. Par ailleurs, cette pratique ambulatoire évoque aussi les performances d'écrivains contemporains²⁰, ou plus exactement la description qu'en donne Philippe Vasset lui-même. Dans une interview accordée à Olivia Rosenthal pour un numéro de la revue *Littérature* intitulé « La littérature exposée », ce dernier se laissait aller à une valorisation assez peu nuancée des écritures « hors du livre », dont il célébrait la souplesse et la gratuité. Alors que le médium livresque prescrirait à l'écrivain la conduite d'un « représentant de commerce » ; sortir de l'économie du papier ouvrirait, selon Vasset, la voie à des activités presque somptuaires et à la possibilité d'une forme de « gaîté dispendieuse²¹ ».

Ces déclarations, dans lesquelles on perçoit la disposition de Vasset à opposer logiques du marché et logiques de l'art, font aussi écho à la manière dont il décrit, plus généralement, son rapport à l'invention et à la fiction. À plusieurs reprises²², Philippe Vasset a énoncé ce constat : nous évoluerions dans un monde globalisé d'« histoires prémâchées », où la fiction est ce qui correspondrait le mieux à nos mécanismes de production. Contre « la petite économie fictionnelle qui court en

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ Nous passons volontairement rapidement sur cette question, en faisant fi de toute une tradition littéraire qui, de la flânerie baudelairienne à la dérive situationniste, avait tenté de déjouer le pouvoir exercé par l'urbanisme sur les conduites, et à laquelle les explorations urbaines des conjurés font évidemment écho. Nous nous contenterons d'affirmer que les méthodes (déambulation opiniâtre d'un côté ; choix d'itinéraires qui exigent la dissimulation et l'effraction de l'autre) et les objectifs (mise au jour des principes d'une psychogéographie pour les uns ; soustraction aux dispositifs d'identification et de surveillance pour les autres) de la dérive situationniste et des processions des conjurés diffèrent assez nettement. Dans ses textes, Vasset joue explicitement avec un imaginaire avant-gardiste (la dérive situationniste évoquée dans *Un livre blanc*, l'actionnisme viennois qui fait référence dans *La Légende*, etc.) tout en opacifiant ces filiations qu'il contrebalance par des références moins attendues (Jules Verne et Hergé, par exemple). Sur les ambivalences d'un héritage « post-avant-gardiste » chez nos auteurs, voir notre quatrième chapitre (« Le refus de faire retour », et en particulier la section « Ce qu'être d'avant-garde (ne) veut (plus) dire, cf. *infra*, pp. 299-316).

²¹ Olivia Rosenthal, « Entretien avec Philippe Vasset », *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, sous la direction d'Olivia Rosenthal et de Lionel Ruffel, *Littérature*, n° 160, p. 32.

²² Philippe Vasset, *Journal intime d'un marchand de canons*, Paris, J'ai Lu, 2014 [2009], p. 9. Dans un article intitulé « L'Exofictif » Vasset a davantage décrit le fonctionnement cette articulation entre fiction et documentaire (*Vacarme*, n° 54, hiver 2011, p. 29).

arrière-plan de nos vies²³ », dans le supermarché à ciel ouvert dans lequel nous déambulerions, Vasset prétend faire un usage parcimonieux de la fiction : la plupart du temps, il n'invente ni lieu, ni date, ni événement, mais seulement un narrateur qui offre un point de vue interne sur des données véridiques. Cette méfiance vis-à-vis de la fiction n'est dès lors ni exactement similaire au soupçon jeté par les auteurs du Nouveau Roman sur la construction de personnages stéréotypés²⁴, ni comparable à la lassitude supposément postmoderne de ceux qui refusent d'inventer puisque tout aurait été dit²⁵ : chez Vasset, il s'agit avant tout de réajuster les outils de l'écrivain par opposition à un système économique qui semble avide de les récupérer (« Je pense que la fiction c'est pas très intéressant aujourd'hui, parce que la fiction est, aujourd'hui, ce qui correspond le mieux à l'outil de production économique qu'on a », déclarera-t-il à l'occasion d'un entretien accordé au journal *Libération*²⁶).

Dès lors, si l'on s'autorise à mettre en parallèle le discours de Philippe Vasset et les échelles et oppositions axiologiques qui traversent un roman tel que *La Conjuración*, on constate que le contraste entre la sphère artistique et les percées hétéronomes qui la menacent (*storytelling*, marché du livre, industrie culturelle, etc.) est sans cesse problématisé, et fait l'objet d'une réaffirmation tantôt franche, tantôt ambivalente. De fait, la voie choisie par les conjurés – dont le programme, soulignons-le, a sans doute mûri *par contact* avec le *business plan* d'André – n'est pas l'établissement d'une « zone d'autonomie temporaire²⁷ », mais l'éclosion d'une forme de vie émancipée *au cœur même* de l'espace sans failles des grandes villes. La pratique des conjurés a donc ceci de singulier qu'elle s'invente dans un roman qui

²³ Philippe Vasset, « Machines romanesques » dans *Devenirs du roman*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte/Naïve, 2007, p. 60.

²⁴ On pense à Sarraute, dans *L'Ère du soupçon* (1956), mais plus encore à Robbe-Grillet qui, dans *Pour un nouveau roman* (1963), plaçait « le personnage » et « l'histoire » en tête de sa liste des « quelques notions périmées » qui grevaient, selon lui, l'écriture littéraire.

²⁵ Citons par exemple ces mots de Peter Handke dans *J'habite une tour d'ivoire* : « Je ne puis plus supporter, en littérature, aucune histoire désormais [...]. Je suis fatigué des histoires, de l'imagination. Mais j'ai aussi remarqué que je ne suis pas concerné, dans la littérature, par l'invention et par l'imagination [...] il s'agit d'avantage d'une transmission d'expériences, langagières et non langagières, et pour cela, il n'est plus nécessaire d'inventer une histoire », ou encore ce propos de Pierre Michon, tenu dans un entretien avec Catherine Argand : « Créer des personnages comme je l'ai fait dans *La Grande Beune* me répugne. Il existe déjà tellement d'écrivains, tellement de romanciers qui peuple le monde d'ectoplasmes... La coupe est pleine, plus personne n'y croit » (ces deux citations sont reprises par Robert Dion dans *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Presses de l'Université de Montréal, 2018, pp. 12-13, citations en notes n° 2 et 3).

²⁶ Philippe Vasset, « Parler d'écrire », *LibéLabo.fr*, 14 août 2008, URL : <https://www.dailymotion.com/video/x7z5a7>.

²⁷ Voir Hakim Bey, *TAZ. Zone autonome temporaire*, traduit de l'anglais par Christine Tréguier, avec l'assistance de Peter Lamia et Aude Latarget, éditions de L'Éclat, 2014 [*T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, 1997].

problématise la distance menacée entre l'art et le marché, et qu'en même temps cette pratique suggère moins un retour à un art autonome, en retrait de la vie pratique, qu'une contestation avant-gardiste – pour ne pas dire post-avant-gardiste²⁸ – de la distance entre sphère sociale et sphère esthétique. Autrement dit, le texte *La Conjuración* nous semble prendre à bras le corps la question de l'autonomie de l'art, en réactivant à la fois des mécanismes de défense contre des formes de marchandisation et d'instrumentalisation, et en imaginant, dans un même temps, d'autres manières de dépasser l'opposition entre l'art et la vie pratique.

2. Performativité : l'écrivain, ni dieu, ni maître... ni gourou ?

L'entretien, précédemment cité, accordé par Philippe Vasset à Olivia Rosenthal, se conclut sur une note programmatique qui nous paraît bien être celle que réaliseront fictionnellement les fameux « conjurés » de Vasset :

Le pas ultime hors du livre serait, pour l'écrivain, de parvenir à faire exister un lieu qui soit véritablement le sien sans que rien, *a priori*, ne le distingue et qui agrègerait autour de lui une communauté souple dont le mode d'organisation, non écrit mais compris par tous, constituerait l'œuvre véritable. Une sorte de règle, sans cesse amendée, débattue et recomposée mais dont aucun texte ne viendrait attester l'existence, seulement perceptible dans la conduite de ses membres²⁹.

Le mode de vie des conjurés colle parfaitement à ce programme, comme l'attestent les règles – au sens monastique du terme – qu'ils suivent collectivement : abandon de toute prétention à l'individualité, décloisonnement des usages et perceptions de l'espace urbain, mais aussi, mode d'organisation dans lequel il n'y a « ni maître ni gourou³⁰ ». Ainsi le narrateur (et fondateur de « la conjuration ») se voit progressivement dépossédé de ses privilèges de guide : il cesse petit à petit de dire « je », abandonne toute initiative, s'amalgame totalement au groupe et, surtout, s'efforce d'« arrêter d'écrire, de penser³¹ ». La figure d'écrivain qu'il incarne

²⁸ Nous reviendrons plus longuement à la question de l'avant-garde, et en particulier à l'idée d'une post-avant-garde dans notre quatrième chapitre (« Le refus de faire retour », voir en particulier la section « Ce qu'être d'avant-garde (ne) veut (plus) dire, cf. *infra*, pp. 299-316).

²⁹ Olivia Rosenthal, « Entretien avec Philippe Vasset », *art. cit.*, p. 36. Cette façon de parler du travail de l'écrivain comme la constitution d'un lieu devenant lui-même constituant, et dans lequel le créateur se trouve sans place assignée, présente de nombreuses similitudes avec ce que Dominique Maingueneau nomme la « paratopie ». Voir en particulier Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2016.

³⁰ Philippe Vasset, *La Conjuración*, *op. cit.*, p. 199.

³¹ *Ibid.*, p. 234.

recouvre donc – après avoir ouvertement rêvé de « subjuguer » des fidèles comme un auteur « captive³² » ses lecteurs – une forme de puissance à travers sa propre dissolution et sa propre perte d’ambition (strictement) littéraire.

Dans une certaine mesure, *La Conjuración* peut ainsi être lu comme une réflexion sur les capacités des écrivains à agir et à faire agir, à subjuguer et à fédérer – soit, une réflexion sur les pouvoirs de la littérature. Ceci s’observe à deux niveaux, l’un diégétique, l’autre extra-diégétique.

1 – D’abord, à l’intérieur du récit même, l’épisode durant lequel le narrateur réalise une étude du marché des sectes parisiennes nous semble dresser une typologie partielle de fonctions opératoires de la littérature, qu’elles concernent l’auteur, ses personnages, les textes en général, ou encore l’expérience des lecteurs. Enquêtant pour le compte de son ancien ami, il comprend que les écrivains peuvent être investis d’une puissance de suggestion ésotérique – est ainsi évoquée la société secrète des « Acéphales³³ », fondée en 1937 par Georges Bataille – ou d’une autorité intellectuelle plus ou moins légitime – il cite les « écoles » formées autour de Mehdi Belhaj Kacem ou de Vincent Cespèdes –, charme utile pour que leur soit dévolu un rôle de maître ou de guide spirituel. Davantage séduit par les figures d’artistes outranciers que par les coachs et autres détenteurs de magistères, il préfère les profils de gourous excentriques, semblables aux personnages qui peuplaient ses lectures adolescentes – manière de souligner implicitement la capacité des personnages romanesques à aimer l’attention voire à favoriser l’identification. À d’autres occasions, ce sont plutôt les possibilités narratives ouvertes par certaines œuvres qui lui laissent imaginer des liturgies hautes en couleur, tandis qu’André est enthousiasmé par la rentabilité d’une telle recette : fonder une secte basée sur des textes, ce serait, comme l’a fait la scientologie avec L. Ron Hubbard, s’assurer que la communauté persiste après la mort du créateur.

La dispute au cours de laquelle le narrateur mettra fin à sa collaboration avec André verra ces différentes pistes (charisme d’auteur, attraction du personnage, force d’entraînement des textes) abandonnées au profit d’un autre point d’accroche. Avant de claquer bruyamment la porte, le narrateur de *La Conjuración* s’oppose une dernière fois à la vénalité d’André, et explique : « Dans tout projet religieux, la séduction artistique était déterminante : un culte, c’était d’abord des

³² *Ibid.*, p. 69.

³³ Dans le sillage de la revue *Acéphale*, Bataille aurait fondé avec Georges Ambrosino et Pierre Klossowski une société secrète dont on sait peu de choses, si ce n’est qu’elle formait une petite communauté élective, promouvant des rituels mystiques (mais résolument athées), et qu’elle se réunissait notamment dans la forêt de Marly.

gens qui, au lieu de peindre ou d'écrire pour un public hypothétique, avaient choisi de vivre ensemble une expérience totale³⁴. » On connaît la suite : dans la foulée de cette rupture, il fondera sa propre organisation, dont nous avons déjà évoqué le mode de fonctionnement.

La conjuration ainsi fondée peut donc être vue à la fois comme un geste de protestation contre la réhabilitation et la saturation de l'espace urbain qui inquiète le narrateur dès l'entame du roman, mais aussi comme une « expérience totale », une « œuvre parfaite » dans laquelle les privilèges et hiérarchies entre guide et membres – et, si l'on suit notre analogie : entre auteur et lecteurs – sont, sinon abolis, du moins fortement assouplis. Ce que Philippe Vasset dessine, à travers le cheminement de son personnage principal, nous paraît ainsi être à la fois un itinéraire critique – la découverte d'une forme de lutte face à une situation insatisfaisante – et une réflexion métalittéraire : la réévaluation de la distance possible entre artiste et public (ou entre écrivain et lecteurs). Avec cette réévaluation, c'est le pouvoir de l'auteur qui se voit progressivement repensé, depuis un imaginaire fort (l'écrivain-gourou) jusqu'à un modèle plus diffus (le guide indifférencié et embarqué dans sa propre communauté).

2 – Ceci nous amène au second niveau à partir duquel *La Conjuración* apparaît comme une réflexion sur la dimension performative de la littérature, puisque cette figuration d'une interaction particulièrement active entre lecteurs et œuvre va de pair avec le fonctionnement du roman de Vasset lui-même.

Le texte de *La Conjuración*, parce qu'il décrit très précisément des lieux réels, et parce qu'il reprend des consignes d'exercices (rester dans un magasin toute une journée sans éveiller l'attention des vigiles, circuler dans un petit village sans se faire repérer par les habitants, alterner les conversations en passant d'un groupe à un autre, etc.) possède une dimension pragmatique difficile à mesurer, mais qu'il est nécessaire de prendre en considération.

Disons-le autrement. Le roman de Philippe Vasset, lorsqu'il joue sur les modalités du discours injonctif (« Il ne faut bouger ni trop vite, ni trop lentement », « choisissez des environnements confinés », « Personne ne doit vous trouver ni beau ni bien habillé »), ou lorsqu'il recycle la rhétorique du guide de randonnée pédestre (« Rue de la Mare, l'entrée est défendue par une grille haute de trois mètres³⁵ », « À l'intérieur, une échelle encastrée dans le béton permet de descendre d'une vingtaine de mètres³⁶ »), propose des usages et des leviers d'action possibles.

³⁴ Philippe Vasset, *La Conjuración*, op. cit., p. 166.

³⁵ *Ibid.*, p. 88.

³⁶ *Ibid.*, p. 135.

Peut-être tout texte littéraire tend-il des prises à ses lecteurs³⁷, et sans doute est-il impossible d'induire ces effets des seuls objets littéraires eux-mêmes. Il n'empêche que le texte de Vasset, sans imposer à son lecteur de se transformer en explorateur de friches urbaines ou en expert en effraction, propose des schémas d'action envisageables. En jouant ainsi sur son propre caractère de « recette de cuisine », le texte de Vasset tend à rendre les gestes de l'artiste reproductibles et à contredire l'imaginaire d'une singularité et d'une créativité individuelle de l'artiste – ce que certaines avant-gardes historiques mettaient, elles aussi, au cœur de leur contestation d'une littérature autonome et séparée de la vie³⁸.

Un passage d'*Un livre blanc* corrobore la récurrence, dans l'œuvre de Philippe Vasset, de cet idéal de littérature programmatique. Le narrateur qui, comme celui de *La Conjuración*, partage de nombreux points communs avec l'écrivain, revient sur les ambitions de sa description des zones restées blanches sur les cartes topographiques de Paris, en admettant que ce projet pariait sur une capacité du texte littéraire à servir de *modus operandi* :

Mon fantasme de collectif est finalement resté inassouvi, mais ce désir reste, en creux, présent dans ce texte, et a notamment dicté sa forme ouverte. Au fur et à mesure de la rédaction s'est en effet imposé le sentiment que l'art en général et la littérature en particulier feraient bien mieux d'inventer des pratiques et d'être explicitement programmatiques plutôt que de produire des objets finis et de courir après les tout derniers spectateurs pour qu'ils viennent les admirer. On pourrait

³⁷ Cette hypothèse est à l'origine du travail d'Yves Citton dans *Lire, interpréter, actualiser* (2007) mais elle est aussi au cœur du travail mené par Florent Coste dans *Explore* (2017). Entre l'écueil de l'instrumentalisation la plus décomplexée et celui du respect sacralisant du texte, ces deux auteurs cherchent un juste milieu parmi les usages possibles de la littérature. Cet équilibre est bien expliqué par Coste lorsqu'il écrit : « Les œuvres n'ont certes pas la propriété de s'opposer ni d'émettre quelque objection que ce soit aux usages qu'on en fait, tout respectueux qu'ils se prétendent, tout iconoclastes qu'ils puissent paraître. Pour autant, nous n'aurons pas le dernier mot, parce qu'elles nous tendent toujours des prises et nous font des propositions d'usages. Que la vie des usages de la littérature ne soit pas réglée comme du papier à musique, mais au contraire tumultueuse, ne veut pas dire que tout est possible – seulement qu'il faut s'attendre à tout ». Voir Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017, p. 121.

³⁸ Dans un article intitulé « Sur le problème de l'autonomie de l'art dans la société bourgeoise », Peter Bürger rappelle comment les avant-gardes artistiques ont contesté l'autonomie de l'art dans son acception bourgeoise, en déconstruisant l'imaginaire d'une production artistique individuelle, d'une fonction propre à l'art mais aussi d'une réception artistique qui structure et sépare producteurs et récepteurs. Sur ce dernier point, il précise : « Ce n'est pas un hasard si les instructions de Tzara pour la construction d'une poésie dadaïste, aussi bien que celles de Breton pour une écriture automatique, ont un caractère de recette de cuisine. S'y cache indubitablement une polémique contre la créativité individuelle de l'artiste ; d'autre part, la recette doit être prise à la lettre comme l'indication d'une activité possible des récepteurs. [...] Dans cette invitation, non seulement le créateur et le récepteur coïncident, mais ces concepts mêmes perdent leur sens. Il n'y a plus ni producteur ni récepteur, mais seulement la poésie comme moyen de vivre sa vie ». Voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », [Theorie der Avantgarde, 1974], p. 88.

même imaginer une nouvelle discipline artistique, faite d'énoncés et de formules : charge aux amateurs, s'ils le désirent, de réaliser les projets décrits, sachant que la majorité n'en fera rien, se contentant d'imaginer, à partir des instructions, de possibles aboutissements, l'œuvre elle-même étant cette oscillation, ce précaire équilibre au seuil de l'expression³⁹.

Si *La Conjuraton* offre une réflexion sur les capacités de la littérature à mobiliser et à faire agir, celle-ci est donc à la fois lisible dans la diégèse, mais aussi dans la portée pratique du roman, ou du moins dans sa prétention implicite à s'inscrire dans la sphère de l'action. La réponse que Philippe Vasset donne à ce problème – à travers le projet d'une littérature programmatique, d'une œuvre dans laquelle la figure d'autorité de l'écrivain et le caractère monumental du texte seraient dissous voire anéantis au profit d'un réseau d'actions et d'interactions proches de ce qui se pratique dans l'art contemporain⁴⁰ – fait signe vers un certain nombre d'enjeux et de lieux communs déjà frayés par la théorie littéraire contemporaines, sur lesquels nous reviendrons prochainement (chapitre III : « Reprises, diffractions et allusions pragmatiques »). Mais cette prise en charge d'une difficulté – « comment établir les pouvoirs auxquels peut prétendre la littérature à l'heure actuelle ? » – est également partie prenante d'un autre problème : celui, plus général, du sort de la fonction critique, et *a fortiori* de la fonction critique endossable par la littérature.

3. Critique : un Fantômas révolutionnaire ?

Les études qui s'intéressent à Philippe Vasset l'affilient généralement à des traditions de récits de voyage périurbain⁴¹, et pensent son travail à l'aune de ce qu'ont fait, avant lui, des auteurs comme Georges Perec (*Espèces d'espaces*, 1974 ; *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975) ou, plus récemment, François Bon (*Paysage fer*, 2000). Si ce geste permet de situer partiellement le projet de Vasset dans *Un livre blanc*, il passe sous silence des pans entiers de son travail, dont son goût immodéré pour le romanesque, qui était déjà présent (et moqué) dans son « récit avec cartes », et qui nous semble devoir être pris en compte pour cerner le

³⁹ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, *op. cit.*, p. 54. Notons que cet imaginaire programmatique était aussi explicite dans le texte publié par Vasset en postface du *London Orbital* de Ian Sinclair. Vasset y propose une petite méthodologie explicite de l'errance ou de la dérive (« Il ne vous reste plus qu'à mettre cette méthode en pratique dès que vous aurez refermé ce livre », écrit-il) et conclut : « Quand vous aurez trouvé la martingale ultime, celle qui, vous en êtes sûr, retournera la ville comme un gant, faites-moi signe : j'ai toute la monomanie nécessaire pour vous accompagner. » Voir Philippe Vasset, « Satellisé », *art. cit.*

⁴⁰ Cette relation à l'art contemporain a été soulignée par Marie-Jeanne Zenetti dans *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Classiques Garnier, 2014, pp. 314-315.

⁴¹ Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de déviation*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012 ou encore Filippo Zanghi, *Zone indéçise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

projet mené dans *La Conjuraton*.

Très souvent, les personnages de Philippe Vasset sont épris de romanesque : ils sont, à l'instar de leur créateur, admirateurs des livres de Jules Verne et des romans d'espionnage, à l'aune desquels ils envisagent leur propre vie. Dans un roman comme *La Conjuraton*, il en résulte une singulière combinaison, puisque la voix narrative qui prend en charge une forme de critique sociale (opposée à l'extension des lieux de consommation, à l'homogénéisation des espaces et aux dispositifs de surveillance généralisée) émane d'un personnage fantasque, souvent incohérent et parfois ridicule. Cette combinaison, a priori déroutante, peut s'envisager, nous semble-t-il, comme une représentation alternative de ce que peut être un geste contestataire ou critique.

L'image du narrateur diverge en effet nettement du legs philosophique moderne, qui réduit souvent l'opération critique aux gestes de l'attaque, de la polémique et de la déconstruction, et les fait implicitement reposer sur un impératif de rationalité⁴². Aux antipodes de ce modèle, le narrateur de *La Conjuraton* est tour à tour ridicule, irrationnel et rétif à toute forme de discours militant. Ainsi, à l'amorce du roman, lorsqu'il en est encore à regretter la disparition progressive d'espaces de retrait dans le milieu urbain, son discours oscille entre motivations puérides (« disposer, tel Fantômas, de cachettes secrètes dans Paris⁴³ »), caprices princiers (« [je] les considérais comme des domaines personnels, des sortes de parcs privés où je pouvais me rendre en villégiature et convier mes amis⁴⁴ ») et

⁴² Dans *Gestes d'humanité* (2012), Yves Citton met en lumière ces impensés de la définition moderne de la critique : « Le mouvement des Lumières a en effet été intimement associé à un travail de déconstruction des superstitions et de leurs institutions oppressives, travail auquel on a indûment identifié une critique qui n'assurerait notre autonomie qu'en nous détachant de nos croyances et de nos liens aliénants. Au cours des dernières décennies, ce triomphe multiséculaire du "détachement critique" a paru s'épuiser. Sans même évoquer les forces réactionnaires qui prônent ouvertement un retour aux traditions, aux disciplines ou aux religions du passé, des penseurs comme Bruno Latour ou Isabelle Stengers, en parallèle avec les théoriciennes du *care*, nous ont rendus sensibles à la nécessité de concevoir nos vies en termes d'"attachements". La négativité corrosive à laquelle on a identifié le geste critique est apparue de plus en plus suspecte, d'abord au fur et à mesure qu'est apparue l'arrogance criminelle d'une modernité colonialiste prétendant faire table rase des coutumes héritées, puis au fur et à mesure que des réformes néolibérales ont cassé les institutions mises en place pour entretenir le tissage de nos vies nécessairement communes » (p. 138). Au cours d'une section entière de son livre, Citton tente ainsi de repenser le geste critique en repartant de la définition qu'en donnait Jean-François Marmontel dans *l'Encyclopédie* au XVIII^e siècle – définition qui assimilait la critique moins à un mouvement de détachement qu'à une opération de digestion, d'absorption et de filtrage. Voir Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des idées », 2012, pp. 137-148. Nous reviendrons sur cette question dans notre cinquième et dernier chapitre, « Anywhere inside the world ».

⁴³ Philippe Vasset, *La Conjuraton*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

opposition aux logiques de surveillance (« Incessamment balayées par les caméras et les signaux GPS, les rues étaient vides de tout désordre⁴⁵ »).

Cette versatilité explique que le narrateur fréquente indifféremment des autonomistes et des complotistes, tout en se refusant à toute politisation de son discours : il assume n'avoir « aucune prétention territoriale ou politique⁴⁶ », et lorsque la conjuration sera fondée et séduira de plus en plus d'adeptes, elle demeurera réfractaire aux approches de « militants de causes diverses » qui tenteront de l'« associer à leurs combats⁴⁷ ». Ni la militance ni la violence ne semblent ainsi le concerner : lorsqu'il enrage face à la construction d'une surface commerciale à Aubervilliers, il ne fait que rêver de « bombes cadastrales⁴⁸ », avant de griffonner rageusement dans le livre d'or mis à disposition lors de l'inauguration.

Ces apparences apolitiques, qui confinent à un certain cynisme⁴⁹, ne doivent cependant pas occulter le caractère contestataire du projet mené : c'est bien une « révolution urbaine » que le narrateur entend mener, certes, une révolution des « sens » – puisqu'il s'agit avant tout de devenir « un regard sur un monde qui s'éteint⁵⁰ » – mais une révolution, tout de même : les rangs des conjurés sont d'abord constitués d'anciens vigiles licenciés, d'employés de bureau au bord de l'implosion, de travailleurs précaires éreintés, etc. S'ils optent pour une forme de dés-adhésion muette, sans slogans, il s'agit d'une dés-adhésion collective, offrant un regard distancié sur les vestiges « du monde du travail salarié au XXI^e siècle⁵¹ » auquel ils se soustraient tout à fait.

Cet imaginaire critique de la disparition, de la soustraction ou du refus muet – qui n'est pas sans évoquer le *Bartleby* de Melville⁵² – concorde parfaitement avec le « désir de disparaître » que Dominique Rabaté a mis au jour dans le roman français contemporain depuis les années 2000, dans une logique qui serait celle d'une

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁹ « À l'été 2009, la gare abandonnée d'Auteuil, dernière station sur le parcours de l'ancien chemin de fer dit de la Petite Ceinture, a elle aussi été démolie : on allait construire des HLM à la place (fort heureusement, l'activisme procédurier des riverains, effrayés à l'idée qu'un afflux de pauvres ne fasse chuter le prix de leur appartement, a bloqué les travaux pendant plusieurs années, laissant la zone ouverte à tous les vents et perpétuellement encombrée de pièces d'échafaudage attendant d'être montées) ». *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁵¹ *Ibid.*, p. 218.

⁵² Un épisode du roman fait d'ailleurs explicitement penser au héros de Melville puisque le narrateur dort dans le bureau d'André, comme Bartleby dormait dans l'étude de son patron à Wall Street.

réponse à un impératif de traçabilité généralisée et d'injonction à être soi⁵³. À ce détail près, cependant : dans les romans dont parle Rabaté (chez Christian Garcin, Jean-Benoît Puech, Sylvie Germain, Pascal Quignard ou encore Emmanuel Carrère) la disparition est avant tout une forme de résistance *individuelle*, là où elle se mue en issue collective dans *La Conjuración*, et dans d'autres romans d'ailleurs publiés à la même époque⁵⁴. Parce qu'elle est collective et porteuse de devenirs nouveaux, la disparition imaginée par Vasset fait moins écho à une quelconque fatigue du sujet qu'à une possible émancipation par l'invisibilité et la dissolution des identités.

Ce que nous voudrions par conséquent suggérer, en nous appuyant sur la cartographie qu'a donnée Razmig Keucheyan des « nouvelles pensées critiques⁵⁵ », c'est que la dissolution des individualités que raconte Philippe Vasset est certes un motif poétique, mais qu'elle fait également sens dans un contexte intellectuel contemporain où les pensées critiques ont, d'une part, donné une place grandissante à la contestation de la naturalité des identités (des sans-parts de Rancière à la théorie *queer* de Judith Butler), et, d'autre part – de manière sans doute moins massive mais plus proche de ce qui nous concerne – réhabilité l'invisibilité comme moyen de lutte : depuis Hakim Bey, partant des utopies pirates pour imaginer des « zones d'autonomie temporaire » caractérisées par leur invisibilité aux yeux de l'État⁵⁶, jusqu'au Comité Invisible, soulignant – dans un chapitre d'*À nos amis* justement intitulé « Disparaissons⁵⁷ » – la nécessité de se soustraire aux logiques répressives qui identifient et produisent des sujets politiques pour mieux les contrôler⁵⁸.

⁵³ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières, Tangence Éditeurs, 2016.

⁵⁴ Nous pensons aux *Renards Pâles* de Yannick Haenel (Gallimard, 2013) et à *Rêve Général* de Nathalie Peyrebonne (Phébus, 2013) que Pascal Mougin a précisément lus en comparaison avec le roman de Vasset dans « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) », *ReS Futurae*, n° 7, 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, URL : <http://journals.openedition.org/resf/858>. À ces romans, nous pourrions également ajouter le plus récent *Un peu tard dans la saison* de Jérôme Leroy (La Table ronde, 2017), qui imagine, lui aussi, une forme de désertion collective.

⁵⁵ Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, La Découverte, 2017 [Zones, 2010].

⁵⁶ Hakim Bey, *op. cit.*

⁵⁷ Le Comité Invisible, *À nos amis*, Paris, La Fabrique, 2014, pp. 133-170.

⁵⁸ « Lorsque la répression la plus aveugle s'abat sur nous, gardons-nous donc d'y voir la preuve enfin établie de notre radicalité. Ne croyons pas que l'on cherche à nous détruire. Partons plutôt de l'hypothèse que l'on cherche à nous produire. À nous produire en tant que sujet politique, en tant qu'"anarchistes", en tant que "Black Bloc", en tant qu'"anti-systèmes", à nous extraire de la population générique en nous fichant une identité politique. Quand la répression nous frappe, commençons par ne pas nous prendre pour nous-mêmes, dissolvons le sujet-terroriste fantasmatique que les théoriciens de la contre-insurrection se donnent tant de mal à imiter ; sujet

Sans ériger Philippe Vasset en expert de ces « nouvelles pensées critiques », et sans lui attribuer la responsabilité de tout ce qu'il fait dire et vivre à ses personnages, il nous semble opportun de montrer comment un roman peut offrir un espace de résonance pour des problématiques qui agitent simultanément les acteurs du champ littéraire, ou, pour le dire autrement : il nous semble nécessaire de ne pas excepter ce roman de l'espace discursif auquel il appartient de plain-pied.



Dans les pages précédentes, nous avons exposé comment trois types de problèmes, trois sources, sinon d'insatisfaction, du moins d'inquiétude, animent plus ou moins souterrainement le roman *La Conjuración* de Philippe Vasset. Le premier de ces problèmes a été désigné comme étant celui de l'autonomie. En effet, lorsque le narrateur de *La Conjuración* revient, au début du roman, sur la situation qui motivera son embauche dans le business sectaire, c'est non seulement pour se désoler que l'espace urbain se vide de ses friches, mais aussi pour s'apitoyer sur la seule issue qui, dans ces conditions, se présente à lui : se résoudre à chercher du travail⁵⁹. Toute l'intrigue de *La Conjuración* peut donc être lue comme une allégorie de l'idéal d'autonomie de l'institution littéraire, tel qu'il paraît aujourd'hui malmené : confronté sporadiquement à une mise en danger de l'indépendance de la littérature (bien illustrée par les quelques phénomènes conjoints rappelés dans le premier chapitre), mais aussi soumis à une professionnalisation galopante des activités littéraires (dont le parcours du narrateur de Vasset est représentatif) et nécessairement désarçonné par des pratiques d'intervention poétique éminemment dépendantes de logiques extralittéraires (à l'instar des déambulations des conjurés).

Si l'autonomie de la littérature demeure, à bien des égards, un idéal opérant – nous

dont l'exposition sert surtout à produire par contrecoup la "population" – la population comme amas apathique et apolitique, masse immature bonne tout juste à être gouvernée, à satisfaire ses cris du ventre et ses rêves de consommation. Les révolutionnaires n'ont pas à convertir la "population" depuis l'extériorité creuse d'on ne sait quel "projet de société". Ils doivent plutôt partir de leur propre présence, des lieux qu'ils habitent, des territoires qui leur sont familiers, des liens qui les unissent à ce qui se trame autour d'eux. » *Ibid.*, pp. 165-166.

⁵⁹ Philippe Vasset, *La Conjuración*, *op. cit.*, p. 20.

avons vu comment l'indépendance de la littérature était au cœur des tribunes et essais visant à la défendre *contre* le contrôle de l'État (affaire de Tarnac), *contre* la mainmise du marché (dénonciation du *storytelling*) et *contre* sa soumission à des critères évaluatifs de rentabilité et d'utilité (polémique sur *La Princesse de Clèves*) – force est de constater que son opérativité positive paraît désormais limitée. Une formulation explicite du problème est donnée par Christian Salmon à l'occasion d'un article publié dans le premier numéro de la revue *TINA*, au sein d'un dossier thématique justement intitulé « La Littérature occupée » :

Chers amis,

Qu'est-ce que le *storytelling* fait à la littérature ?

À cette question directe, on est tenté de répondre : « Beaucoup de mal ». La littérature est occupée, dites-vous. Sans doute. La situation exige au moins un De Gaulle littéraire. Des compagnons de Résistance. Un appel du 18 juin. Nous voici requis par une noble tâche : bouter l'occupant hors de notre petite patrie, la « littérature ». Chasser les marchands du temple. Mais quel est le temple de la littérature ? Le livre ? L'écrit ? La fiction ?

Comment définir aujourd'hui la littérature quand les pratiques de l'écrit se démultiplient et abandonnent le cadre rassurant de la forme livre pour migrer en d'innombrables pratiques numériques, mêlant les supports papier et les écrans ? [...] Aujourd'hui, la littérature ce n'est plus l'écrit contre l'écran. Ce n'est même plus l'approche narrative qui s'est fondue tel un iceberg dans les eaux mêlées du *storytelling*. L'occupation a été préparée et précédée par des techniques et des pratiques de substitution. Le *storytelling* s'impose dans l'espace évidé du politique et du littéraire [...].

Alors que faire ? Je propose une autre perspective – de quoi donner de l'espoir aux jeunes pousses et aux jeunes plumes.

Voilà l'hypothèse : le *storytelling* ne se situerait pas à la fin de la littérature, mais à ses débuts⁶⁰.

Avec la hardiesse et le goût des formules à l'emporte-pièce qu'on lui connaît, Christian Salmon a le mérite, nous semble-t-il, de faire ce constat, que nous partageons : celui d'un climat menaçant dans lequel la littérature ne peut plus se prévaloir aisément d'un territoire défini et autonome. Salmon a, de surcroît, l'intuition d'évoquer allusivement les ressorts de cette mise en péril de l'imaginaire territorial littéraire, à savoir :

1 – Une dilution tendancielle des frontières de l'économique et du culturel (« eaux mêlées » dont le *storytelling* ne ferait en réalité que profiter).

2 – Une désessentialisation des pratiques littéraires devenues de plus en plus polymorphes (ayant abandonné « le cadre rassurant de la forme livre ») – ou

⁶⁰ Christian Salmon, « Lettre à Tina », dans *La Littérature occupée*, revue *TINA*. *There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n°1, août 2008, pp. 98-99.

peut-être, plutôt, un assouplissement des définitions de la littérature, qui s'observe dans une tendance à reconnaître comme «littéraires» des pratiques jusque-là restées dans les marges du livre imprimé⁶¹.

3 – Enfin, une ambiance logique encline à reconnaître la mort ou la fin de la littérature.

Ce sont ces trois fils que nous tirerons (voir : « Les eaux mêlées du marché culturel », « Littérature partout... littéarité nulle part ? », « La fin du début de la fin ») au cours de ces pages, en insistant à chaque fois sur les ambivalences de ce processus, qui s'apparente, selon nous, moins à une hétéronomisation ou à une mort de la littérature qu'à une reconfiguration des liens que l'institution littéraire entretient, de gré ou de force, avec le monde social.

⁶¹ Lectures cénaculaires, spectacles fin de siècles, correspondances, albums, ou même tracts : c'est surtout une bibliolâtrie moderne qui explique le peu de considération jusqu'ici apportée à une production « hors du livre » qui existe pourtant depuis longtemps. Notre hypothèse touche donc moins à une démultiplication contemporaine des pratiques littéraires hors du livre qu'à une récente reconsidération de celles-ci, reconsidération appuyée sur des motivations matérielles (force est de constater que la performance est devenue une source de revenus complémentaires non négligeables pour les écrivains : Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture et société », 2017) et théoriques (dans le champ théorique : un abandon de l'ambition de définir de manière logico-syntaxique la littéarité a laissé place à une attention plus pragmatique aux conditions de fonctionnement de celles-ci, attention plus susceptible de se porter sur des objets ou des événements non médiatisés par le livre).

I. UNE NOUVELLE POLITIQUE DE LA LITTÉRATURE ?

Avant d'en venir à ces trois lignes directrices, plusieurs précisions doivent être ici apportées pour à la fois mieux saisir ce que nous entendons par autonomie, et mettre en évidence les questions nouvelles que soulève aujourd'hui ce concept.

1. L'autonomie de l'art, une question non réglée

C'est assez naturellement vers les travaux de Pierre Bourdieu que nous nous tournerons donc, et en particulier vers *Les Règles de l'art* (1992). En réalité, le geste de Bourdieu ne consiste pas à décrire l'autonomie de la littérature comme un concept *in abstracto*, mais comme l'une des caractéristiques majeures d'un processus historique ayant eu lieu au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, et ayant pourvu à la constitution d'un champ littéraire relativement indépendant.

Telle que décrite par Pierre Bourdieu, l'autonomie du champ littéraire est d'abord un *nomos*, une règle affirmant et instituant une distance de la littérature à l'égard de toutes les institutions (l'État, l'Académie, le marché, le journalisme⁶², etc.), et dont la formulation est corrélée, en France, à une phase de l'industrialisation qui modifie à la fois le paysage social et le paysage culturel. Effectivement, le triomphe, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de la classe des industriels et des négociants est concomitant d'une expansion du marché des biens culturels (presse, édition, illustration, etc.) où cette classe bourgeoise, bien que culturellement peu dotée – et, de ce fait, bientôt stéréotypée par les écrivains pour sa bêtise – exerce sa domination. Dans un même temps, c'est toute une population de jeunes gens éduqués, diplômés de l'enseignement secondaire, qui ne parvient plus à accéder aux positions dominantes escomptées – jalousement occupées, dans la haute administration, par exemple, par les enfants de la grande bourgeoisie. Ces jeunes gens, « nourris d'humanités et de rhétorique mais dépourvus des moyens

⁶² La distance entre le champ littéraire en voie d'autonomisation et chacune de ces institutions se négocie au cas par cas et, toujours nécessairement, de manière ambivalente. C'est le cas pour l'Académie, ça l'est encore plus pour le journalisme, puisque Bourdieu affirmait que l'une des conditions de possibilité de l'autonomisation du champ était précisément les emplois offerts aux aspirants écrivains dans le secteur florissant de la presse. Les travaux d'Alain Vaillant, de Marie-Ève Thérénty ou de Dominique Kalifa ont contribué à éclairer les relations ambiguës entre presse et littérature au XIX^e siècle, en mettant au jour des dynamiques d'entre-façonnement entre la poétique de la presse et l'imaginaire des œuvres littéraires. Voir, par exemple, *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2004, voir aussi *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2012.

financiers et des protections sociales indispensables pour faire valoir leurs titres⁶³ » se trouvent ainsi massivement renvoyés vers les professions littéraires, où, à la fois rassemblés par des trajectoires sociales convergentes et par leur expérience partagée d'une subordination « structurale » à la bourgeoisie, ils seront en condition d'imaginer former « une sorte de société dans la société⁶⁴ ».

Se démarquer du monde bourgeois, voire se positionner contre lui (avec tous les paradoxes que cela charrie pour des écrivains justement issus de cette classe sociale) implique de se soustraire à ses échelles de valeurs – soustraction ou inversion qui s'observe à travers la mise au point d'un système de consécration et de reproduction (lieux d'expositions, prix littéraires, agents spécialisés) propre au champ littéraire et ouvertement opposé au fonctionnement du marché (le jugement des pairs étant valorisé de manière inversement proportionnelle au succès commercial), à travers l'émergence d'un imaginaire qui oppose radicalement l'art et l'argent, la qualité littéraire et le rendement (d'où la mystique quasi christique, pour Bourdieu, de l'artiste maudit⁶⁵), à travers, plus spécifiquement encore, l'idéal de « l'art pour l'art », qui s'oppose à la fois à la morale de l'art bourgeois (« Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte⁶⁶ », disait Dumas fils) et à la complaisance de l'art social ou réaliste (Champfleury exaltant, chez le peuple, « un sentiment des grandes choses qui le rend supérieur aux meilleurs juges⁶⁷ »). D'un point de vue poétique, Bourdieu montre ainsi que l'autonomisation du champ littéraire est propice à l'émergence d'œuvres marquées à la fois par un « parti pris d'indifférence » et par une forme de réflexivité⁶⁸ – le texte intégrant volontiers à son propre contenu une réflexion sur lui-même, sur la littérature et sur la littérarité en général. L'esthétique de l'art pur et autotélique s'érige ainsi en répondant doctrinal à l'autonomisation du champ, dont elle vient occulter ou refouler les conditions de possibilité (économiques et sociales) réelles⁶⁹.

⁶³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 96.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶ Propos cité par Bourdieu dans *ibid.*, p. 125.

⁶⁷ Propos cité par Bourdieu dans *ibid.*, p. 130.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁹ Dans un article, Pascal Durand montre, à partir du cas de Mallarmé, comment l'esthétique de l'art pur émerge précisément à un moment où la vie littéraire est particulièrement soutenue du fait du nombre d'aspirants écrivains qui se fréquentent par le biais d'instances de socialisation et de défenses de leurs droits (cénacles, cercles, Société des gens de lettres, etc.). Durand va plus loin, encore, en montrant comment le travail de « purgation » visant, dans l'esthétique de l'art pur, à refouler les conditions de possibilité de l'autonomisation du champ, trouve cependant son pendant, ou son envers, dans toute une production poétique qui, à la même époque, met au contraire en

À lire Bourdieu, on perçoit bien combien l'autonomisation est un processus complexe (au croisement de transformations des rapports de production, de métamorphoses sociologiques ou encore de positionnements esthétiques) et particulièrement ambivalent, puisque la soumission à l'ordre économique continue de s'exercer sur les auteurs en fonction de leur situation dans le champ, et que cet ordre, nettement mis à distance par les artistes « purs », est aussi ce qui a permis d'affranchir les écrivains de leur dépendance antérieure à l'égard des mécènes⁷⁰.

Mais comment l'autonomie du champ peut-elle concrètement se renforcer et se maintenir à la fois *grâce* au marché et *contre* lui ? La dépendance des écrivains au goût du public est-elle au fond plus enviable que celle autrefois entretenue vis-à-vis des mécènes et des pouvoirs publics ? Comment une partie des écrivains ayant accrédité une opposition structurante entre l'art et l'argent pouvaient-ils à la fois prophétiser « l'art pour l'art » et vivre des rémunérations que leurs accordaient leurs petits métiers secondaires (qu'ils soient intellectuels ou non) ? C'est à partir de ces questions, qu'il considère avoir été laissées en suspens par Bourdieu, que Bernard Lahire inscrira son opposition à la théorie bourdieusienne des champs dans *La Condition littéraire* (2006).

Au vocabulaire du « champ », Lahire préfère celui du « jeu⁷¹ », défini comme un champ secondaire très spécifique, en ce sens qu'il ne dispose pas – à l'inverse

scène les coulisses de la vie littéraire – deux types de production auxquels Mallarmé s'était d'ailleurs, comme Durand le démontre, adonné. Voir Pascal Durand, « Vers une *illusio* sans illusion ? », dans *Nouveaux regards sur l'illusio*, sous la direction de Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, *CONTEXTES*, n° 9, 2011, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4800>. *CONTEXTES*, n° 9, 2011, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4800>.

⁷⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 156.

⁷¹ En réalité, ce choix terminologique a quelque chose d'étonnant, puisque Bourdieu lui-même mobilise fréquemment le terme de *jeu*. Dans les *Méditations pascaliennes*, notamment, le sociologue prend à plusieurs reprises le mot pour quasi-synonyme de « champ » (par exemple : « Chaque champ, comme l'ordre pascalien, enferme ainsi les agents dans ses enjeux propres qui, à partir d'un autre point de vue, c'est-à-dire du point de vue d'un autre jeu, deviennent invisibles ou du moins insignifiants ou même illusoires », dans Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 117). Au fond, avec sa constitution (son *nomos*) et sa cohérence qui lui permettent d'organiser les positions des agents, le champ ressemble bien à un jeu, mais à un jeu sans « nomothète » (sans personne qui en aurait créé les règles) et qui reposerait largement sur des principes impensés. Par ailleurs, le concept bourdieusien d'*illusio* s'appuie lui aussi sur le vocabulaire ludique : dérivé d'« in ludo » (« être dans le jeu », « participer au jeu »), le concept désigne la forme particulière de croyance, d'adhésion aussi nécessaire qu'arbitraire au *nomos* d'un champ. Voir Paul Costey, « L'*illusio* chez Pierre Bourdieu. Les (més)usages d'une notion et son application au cas des universitaires », dans *L'illusion*, sous la direction d'Anthony Manicki et Arnaud Fossier, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 8, 2005, URL : <http://journals.openedition.org/traces/2133>; voir aussi Pascal Durand, « *Illusio* », dans *Lexique Socius*, sous la direction d'Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/41-illusio>.

d'autres sphères d'activités comme celle de la recherche universitaire – de moyens économiques suffisants pour convertir les individus qui y participent en agents permanents. De fait, la majeure partie des écrivains ne vivent pas pleinement de leur plume : c'était vrai pour le XIX^e siècle, et Lahire montre, dans *La Condition littéraire*, que cela vaut toujours pour le XXI^e. Pour Bernard Lahire, la « double vie des écrivains », qui les force à se partager entre leur activité d'écriture et d'autres formes de rémunération, a donc trop peu été prise en compte par Bourdieu, et nécessite une refonte de la conceptualisation du champ littéraire. Opter pour le vocabulaire du jeu, c'est, pour Lahire, insister sur le caractère plus faiblement institutionnalisé, moins professionnalisé et – par voie de conséquence – moins autonome de la sphère littéraire que ne le laissait entendre sa description en tant que « champ ».

Dès le premier chapitre de l'ouvrage, Lahire s'attache en réalité à distinguer deux acceptions du terme *autonomie* qui étaient inextricablement liées dans la généalogie du champ littéraire retracée par Bourdieu : d'une part, la capacité d'un univers social à « agencer des activités spécifiques, selon ses règles propres, avec des institutions et des catégories de jugements spécifiques⁷² » (autonomie de type I) ; d'autre part, la capacité de ce même univers à « organiser les moyens de subsistance de ses membres⁷³ » – ce que Lahire nomme « l'autonomie de type II ». Là où Bourdieu pensait ces deux sens de manière corrélée (voire co-déterminées), Lahire les désolidarise : pour lui, le « jeu » littéraire n'a jamais acquis une parfaite indépendance financière (autonomie de type II), ce qui ne l'a pas empêché de se constituer et de se perpétuer, depuis le XVII^e siècle, déjà⁷⁴, comme une activité culturelle, avec un mode de fonctionnement et des institutions propres. Dans la théorie de Lahire, ces distinctions servent ainsi à relativiser l'autonomie du champ littéraire dix-neuviémiste – arguant que sa soumission au marché n'a rien à envier à l'emprise du mécénat qui sévissait précédemment sur les productions culturelles – mais aussi à nuancer l'apparente perte d'autonomie du champ littéraire contemporain, sur laquelle Bourdieu attirait l'attention dans le post-scriptum aux *Règles de l'art*.

Les développements qui suivent s'inscriront ainsi à la fois « contre » et « avec » Pierre Bourdieu et Bernard Lahire :

⁷² Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La Double Vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2006, p. 49.

⁷³ *Ibid.*, p 49.

⁷⁴ Sur cette chronologie, qui fait remonter l'autonomisation du champ au XVII^e siècle, Lahire s'appuie sur Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

1 – Contre Lahire, il s’agira bien d’admettre le diagnostic bourdieusien de mutations affectant l’autonomie des pratiques littéraires. En 1992, dans le post-scriptum aux *Règles de l’art*, Bourdieu observe effectivement que des « menaces d’une espèce tout à fait nouvelle » pèsent désormais sur l’autonomie des intellectuels, menaces consacrées par une « interpénétration de plus en plus grande entre le monde de l’art et le monde de l’argent » (nouvelles formes de mécénat artistiques par des banques et fondations, *sponsoring* de la recherche, emprise des logiques de marché sur les productions médiatiques, y compris publiques, etc.) et par une éviction simultanée des intellectuels du débat public, au profit de technocrates promus au rang d’experts. Ce constat, posé un peu massivement par Bourdieu, il s’agira pour nous de le développer et d’y jeter un peu de clarté.

2 – Avec Lahire, nous admettrons néanmoins que l’autonomie, au sens bourdieusien, entrelace plusieurs dimensions qui pourraient être davantage distinguées, analytiquement, du moins. Nous utiliserons donc la petite typologie de Lahire pour sa seule valeur distinctive, en discernant :

- Une autonomie de type I, significative d’une activité pourvue d’une forte cohérence interne, reconnaissable en tant que telle, capable d’édicter ses propres règles de fonctionnement et ses propres critères de valorisation

- Une autonomie de type II, caractérisant l’indépendance (relative) de cette activité à l’égard de toute forme de pouvoir. Cette autonomie de type II peut être encore diffractée selon les types de coercitions dont elle tente de s’extraire, de sorte que nous pourrions raffiner les distinctions de Lahire en modalisant cette autonomie, selon qu’elle marque :

- Une (volonté de) soustraction aux injonctions des pouvoirs temporels et religieux (autonomie de type II.A)

- Une marque d’indépendance vis-à-vis des logiques du marché (autonomie de type II.B)

Dans les prochaines sections de ce chapitre, nous reprendrons ces catégories pour montrer comment, à l’époque qui est la nôtre, elles font chacune, respectivement, l’objet d’inquiétudes et de réévaluations : qu’il s’agisse de s’alarmer d’une fusion du marché et de la culture (II.B), de suspecter des formes de contrôle exercé plus ou moins directement par l’État sur la production littéraire (II.A), ou plus encore, de se demander si la littérature ne serait pas déjà morte (I).

3 – Avec Bourdieu et contre Bourdieu – ou plus encore : en faisant jouer Bourdieu

contre lui-même – il s’agira de prolonger certaines thèses des *Règles de l’art*, pour voir comment celles-ci éclairent les essais, romans et dispositifs qui constituent notre corpus.

La première de ces thèses est l’impératif bourdieusien – qui est, au fond, celui de toute théorie critique – de reconnaître que les évolutions des modes de domination « sont toujours ambigües, à double face⁷⁵ ». S’il mettait parfaitement en lumière cette ambivalence pour ce qui concerne le XIX^e siècle, force est de constater que Bourdieu était nettement moins circonspect pour ce qui concerne la période contemporaine – le post-scriptum aux *Règles de l’art* optant pour un ton plutôt alarmiste. Conformément à cet impératif critique, nous insisterons sur le caractère ambivalent des actuelles reconfigurations (économiques, poétiques, symboliques) qui semblent mettre en péril l’autonomie des pratiques artistiques au XXI^e siècle.

Par ailleurs, une autre thèse bourdieusienne guidera notre propos, et l’amorcera, ici même. Celle-ci ne concerne pas les différents niveaux auxquels nous situerons quelques-unes des mises en crise de l’autonomie du champ littéraire contemporain, mais touche, plus fondamentalement, aux conditions de possibilité mêmes de ces crises, et à ce que nous considérerons comme les origines d’une nouvelle politique de la littérature.

Précisons. Au moment de souligner le caractère historiquement et géographiquement variable de l’autonomie des champ littéraires – mesurable en termes de degrés (continus) et non d’états (discret) –, Bourdieu évoque en effet l’un des facteurs de cette variabilité :

Le degré d’autonomie du champ (et, par là, l’état des rapports de force qui s’y instaurent) varie considérablement selon les époques et selon les traditions nationales. Il est à la mesure du capital symbolique qui a été accumulé au cours du temps par l’action des générations successives (valeur accordée au nom d’écrivain ou de philosophe, licence statutaire et quasi institutionnalisée de contester les pouvoirs, etc.). C’est au nom de ce capital collectif que les producteurs culturels se sentent en droit et en devoir d’ignorer les demandes ou les exigences des pouvoirs temporels, voire de les combattre en invoquant contre eux leurs principes et leurs

⁷⁵ Nous nous permettons de citer l’intégralité de cette note de bas de page, où Bourdieu précise son positionnement par rapport à Norbert Elias: « On voit là un exemple de la simplification que commettent ceux qui pensent les transformations des sociétés modernes comme des processus linéaires et unidimensionnels, tels que le « processus de civilisation » de Norbert Elias : ils réduisent à un progrès unilatéral des évolutions complexes qui, lorsqu’elles concernent les modes de domination, sont toujours ambigües, à double face, la régression du recours à la violence physique étant par exemple compensée par une progression de la violence symboliques et de toutes les formes douces de contrôle » dans Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., note n° 13, p. 98.

normes propres [...] ⁷⁶.

C'est tout la force de la formule de Bourdieu que nous voudrions interroger – gageant que nos auteurs ne se sentent aujourd'hui ni *en droit*, ni *en devoir* de manifester leur indifférence à l'égard des injonctions qui leur sont adressées : « pas en droit », parce qu'ils ne disposent plus du capital symbolique pour se permettre de ne pas tenir compte des demandes sociales, mais pas non plus « en devoir », car ignorer les attentes du pouvoir et de la société n'a plus exactement la même dimension politique (anti-bourgeoise) qu'autrefois ⁷⁷.

En réalité, la situation dans laquelle s'écrivent des textes comme *Tomates* de Nathalie Quintane ou comme *La Conjuración*, de Philippe Vasset, ressemble à s'y méprendre à une situation de double contrainte : d'une part, des menaces extérieures poussent les agents du champ à réaffirmer l'autonomie de leur sphère d'activité ; d'autre part, ces menaces se formulent à une époque où le répertoire des réponses possibles de ces mêmes agents rend difficile toute proclamation (et sans doute, tout désir de proclamation) d'un art qui refuserait de servir ou, à tout le moins, d'avoir des effets.

2. « Des effets tout court » : une politique de la littérature, en littérature

Comme nous l'avons montré, l'injonction à *servir à quelque chose* pèse particulièrement sur le champ littéraire contemporain, « sommé de répondre à la question productiviste "à quoi tu sers ?" ⁷⁸ » par les pouvoirs publics qui remettent

⁷⁶ *Ibid.*, p. 361.

⁷⁷ C'est exactement ce qu'explique Nathalie Quintane dans « Pourquoi l'extrême-gauche ne lit-elle pas de littérature ? ». Quintane y fait référence à Théophile Gautier (dont il sera question dans la note n° 80, p. 106). Elle résume ainsi : « Quand, en 1835, Théophile Gautier, dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, écrit que "L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines", c'est dans un contexte précis où les républicains de l'époque reprochent à la littérature sa coupure des préoccupations communes, cependant que la droite lui reproche sa trop grande liberté. Renvoyés dos à dos, *critiques utilitaires* et *critiques vertueux* sont associés dans un même bâillement [...]. Le contexte contemporain n'est pas le même : à droite et à gauche, culturellement doté ou pas, on ne se soucie pas, en général, d'émettre un avis sur la littérature. » Voir Nathalie Quintane, « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature ? », *Les Années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, pp. 188-189. Autrement dit, à lire Quintane, on imagine bien que là où Gautier pouvait renvoyer dos à dos tous ceux qui émettaient des attentes quant à l'utilité de la littérature, l'écrivain contemporain ne disposerait plus des mêmes ressources et du même répertoire d'action : reprendre la réponse de Gautier risquerait plutôt de conforter les politiciens dans leur désintérêt pour les lettres.

⁷⁸ Dans la recension critique qu'il fait de *Poétique de l'emploi*, de Noémi Lefebvre (Verticales, 2018), Éric Loret met en série un certain nombre d'œuvres littéraires et théoriques (*Les Années 10* de Nathalie Quintane, *Histoire de la littérature récente* d'Olivier Cadiot, *Réparer le monde* d'Alexandre Gefen, *Le Poète insupportable et autres anecdotes* de Cyrille Martinez) qui, selon lui, tentent à leur

ouvertement en cause sa fonction sociale⁷⁹ et/ou qui, comme nous le verrons, inféodent de plus en plus les auteurs à des commandes. Se construisent en retour un certain nombre de discours visant à légitimer la grandeur sociale du fait littéraire. C'est très lisible du côté des théoriciens de la littérature – on l'a vu par exemple chez Antoine Compagnon, William Marx et Yves Citton – mais ça l'est aussi au sein même des dispositifs littéraires : de la poésie comme excitant révolutionnaire (N. Quintane) à la littérature programmatique (P. Vasset), c'est tout l'imaginaire d'une littérature *utile* – celui-là même que Théophile Gautier⁸⁰, dans un tout autre contexte, vilipendait – qui se trouve ainsi réactualisé.

Ce qui se dégage de ces discours et contre-discours, c'est une « politique de la littérature », au sens défini par Jean-François Hamel, dans le sillage des travaux de Benoît Denis⁸¹, c'est-à-dire un « système de représentations, plus ou moins largement partagé, élaboré par les acteurs du champ littéraire qui, en réponse à un impératif de justification, contribue à établir la grandeur de la littérature dans le monde social⁸² ».

Telle que définie initialement par Benoît Denis, la notion de « politique de la littérature » vise des ensembles discursifs, généralement en lutte au sein du champ littéraire, qui défendent respectivement des conceptions singulières de ce qu'*est* la

manière de répondre à cette question, ou de la détourner. Voir Éric Loret, « Noémi Lefebvre envoie les poètes à Pôle emploi », *Mediapart*, 17 mars 2018, URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/170318/noemi-lefebvre-envoie-les-poetes-pole-emploi?onglet=full>.

⁷⁹ On se rappellera, à ce sujet, le mot de Nicolas Sarkozy, juste avant son élection à la tête de la République française, à propos de la médiocre rentabilité des filières de lettres (cf. *supra*, note n° 89, p. 55).

⁸⁰ On se rappelle du fameux mot de Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* (1835) – « L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines » –, déclaration qui s'intégrait alors dans un dialogue avec le champ politique où l'on reprochait à la littérature d'être soit coupée des préoccupations du commun (pour les Républicains ; ceux que Gautier nomme les « critiques utilitaires »), soit de faire preuve d'une trop grande liberté morale (pour la droite ; ceux que Gautier nomme les « critiques vertueux »). Pour une analyse de l'émergence de la catégorie de « critique utilitaire » dans le discours de Théophile Gautier et une étude des différents courants intellectuels que vise cette dénomination, voir Paolo Tortonesi, « À quoi cela sert-il ? La polémique contre l'utilitarisme dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* » dans *Romantismes, l'esthétique en acte*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, URL : <http://books.openedition.org/pupo/1557>, pp. 325-334.

⁸¹ Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans *Formes de l'engagement littéraire*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006.

⁸² Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, sous la direction de Laurence Coté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel, Montréal, Cahier Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire), vol. 35, URL : <http://oic.ugam.ca/fr/articles/quest-ce-quune-politique-de-la-litterature-elements-pour-une-histoire-culturelle-des>, pp. 14-15.

chose littéraire, mais qui affirment aussi une manière propre dont la littérature prétend agir dans la sphère sociale. Si cette notion est rapprochée par Benoît Denis de celle d' « engagement », elle entend en réalité la dépasser ou la subsumer : là où l'engagement hérite directement d'un imaginaire sartrien et d'une forme d'intervention positive de la littérature dans le monde social, la notion de politique de la littérature permet d'englober d'autres discours sur l'agir littéraire, que ceux-ci valorisent la militance, l'édification morale, le ludisme, le scandale ou même la valorisation de l'inutile.

Prolongeant le geste théorique de Benoît Denis, Jean-François Hamel a dressé un panorama des différentes politiques de la littérature qui se seraient succédé depuis la fin du XIX^e siècle, en assignant respectivement à l'institution les fonctions d'incarner les valeurs fondatrices de la communauté (moment post-Dreyfus), d'intervenir de manière partisane dans le monde social (entre-deux-guerres), d'y agir et d'y assumer une responsabilité indépendamment de tout parti (engagement sartrien) ou encore d'y opérer comme une force de subversion des normes (Mai 68).

Si Hamel arrête son récit historique à l'après Mai 68⁸³, notre ambition est bien de

⁸³ Ainsi, pour Hamel, la grammaire de la contestation de Mai 68 – qui subordonne (sans abandonner) la transformation de l'ordre économique à la remise en cause de l'ordre symbolique – voit émerger des politiques de la littérature qui envisagent moins la fonction critique des textes littéraires comme leur capacité à dénoncer des formes de domination que comme une mise au jour des formes *linguistiques* qui saturent l'espace social et assujettissent les individus. Ces politiques de la littérature, attachées à la déconstruction des langages dominants, Hamel les voit à l'œuvre dans les *Mythologies* de Roland Barthes, dans le recueil *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet jusqu'aux travaux plus tardifs de Jean-Luc Nancy (*La Communauté désœuvrée*, 1986) ou de Jacques Rancière (*Le Partage du sensible*, 2000). S'il s'arrête aux « deux ou trois décennies » qui ont suivi Mai 68, Hamel ne décrit pas la politique de la littérature qui aurait pu émerger par la suite. Par ailleurs, dans un article intitulé « De Mai à Tarnac. Montage et mémoire dans les écritures politiques de Jean-Marie Gleize et Nathalie Quintane », Hamel considère que les textes de Gleize (*Tarnac, un acte préparatoire*, 2011) et de Quintane (*Tomates*, 2010) partagent le style de radicalité politique des « années 68 ». S'il montre bien comment ces textes utilisent l'art du montage pour repenser la place de l'affaire de Tarnac dans une possible mémoire révolutionnaire, Hamel avoue aussi qu'ils fonctionnent un peu différemment : les assemblages de Gleize visibilisent des analogies et créent ainsi « du commun », tandis que Quintane met plutôt en série des éléments discontinus qui entrent en collision les uns avec les autres (pp. 462-463). Cette distinction, remarquée par Hamel, nous la prendrons pour indice qu'il s'agit là de deux politiques de la littérature différentes. Si l'on peut raisonnablement penser que Gleize réactualise une grammaire de la contestation proche de celle des années 1968, cela nous semble plus difficile à admettre en ce qui concerne Quintane. Parce qu'elle entre plus tard en littérature, parce qu'elle appartient à une génération qui n'a ni vécu Mai 68 ni intégré de mouvements avant-gardistes, et parce que les discours théoriques qui parlent aujourd'hui des fonctions de la littérature s'attachent moins à penser ses capacités de déconstructions symboliques que ses éventuels effets pratiques, Nathalie Quintane et, surtout, ses dispositifs poétiques, nous semblent faire signe vers une autre politique de la littérature – celle-là même que nous décrirons tout au long de cette thèse de doctorat. Voir Jean-François Hamel, « De Mai à Tarnac. Montage et mémoire dans les écritures politiques de Jean-Marie Gleize et Nathalie

montrer qu'un nouveau moment se dessine, à l'entame du XXI^e siècle, moment qui nous paraît marqué par une volonté d'affirmer non pas que la littérature aurait des effets précis, mais qu'elle pourrait avoir des effets *tout court*. Ainsi, si l'institution littéraire élabore depuis longtemps des politiques de « présence dans le monde social » dans le but de « faire reconnaître publiquement » son autonomie et « les prestiges qui lui sont associés⁸⁴ » ; elle semble désormais acculée, avant de pouvoir revendiquer une quelconque autonomie ou un quelconque prestige, à justifier sa propre existence et ses propres intérêts.

Ce sont non seulement les essais théoriques ou les discours d'accompagnement des auteurs qui nous le prouvent, mais aussi les textes littéraires eux-mêmes. De ce point de vue, nous nous distancions des démarches de Benoît Denis et de Jean-François Hamel qui exceptent la production littéraire proprement dite des lieux privilégiés (entretiens d'écrivains, discours d'accompagnement, manifestes, etc.) où s'inventent et se disputent selon eux des politiques de la littérature. Dans un contexte où la réflexivité des auteurs paraît tout particulièrement encouragée (étude du contemporain à l'université, essais et entretiens d'écrivains, blogs, multiplication des discours d'accompagnement, proximité des écrivains et du milieu académique⁸⁵), il nous paraît judicieux de prendre en compte cette réflexivité telle qu'elle se manifeste au sein des œuvres. Autrement dit, la politique de la littérature que nous décrivons s'observe à la fois dans les œuvres et leurs entours : il s'agit d'une politique de la littérature, mais aussi, nous le croyons, d'une politique *en* littérature.

Quintane » dans *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, sous la direction de Gianfranco Rubino et Dominique Viart, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 445-464, URL : <http://books.openedition.org/quodlibet/178>.

⁸⁴ Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », *art. cit.*, p. 107.

⁸⁵ Ce parti pris est justifié plus précisément en introduction, cf. *supra*, pp. 17-19.

II. PERCÉES HÉTÉRONOMIQUES : MARCHANDISATION, DISSOLUTION, SOCIALISATION

Revenons à Philippe Vasset. Dans la propédeutique de ce chapitre, nous avons évoqué la manière dont le roman *La Conjuración* se saisit de la distance qui sépare le marché et la sphère littéraire. En réalité, ce motif est récurrent dans le travail de Vasset : à plusieurs reprises, de manière figurée au sein de ses romans et de façon plus explicite dans ses entretiens, l'auteur a laissé entendre qu'à la frontière du marché et de la production littéraire, se trament non seulement des empiètements du premier sur la seconde, mais plus encore, une mise en péril de cette frontière même. Autrement dit, les formes de marchandisation de la littérature et de l'art auraient pour pendant une certaine fictionnalisation du réel même, de sorte que l'autonomie de la littérature devrait désormais se penser avec pour arrière-fond la *dissolution* de la sphère littéraire.

Ce double mouvement – marchandisation de l'art, d'un côté ; esthétisation du réel, de l'autre – était déjà à l'œuvre dans les premiers romans de Philippe Vasset. Ainsi, *Exemplaire de démonstration*⁸⁶ prophétisait l'industrialisation des activités de création par une machine – le ScriptGenerator©[®]TM – capable de collecter des récits (romans, scripts de films, bandes dessinées), de les réduire à l'état de matière première et de recréer ainsi de nouvelles histoires à moindre frais, en se passant des services des artistes eux-mêmes. Parmi ses romans suivants, Philippe Vasset fera également paraître sa série de journaux intimes – *Journal intime d'un marchand de canons*⁸⁷ et *Journal intime d'une prédatrice*⁸⁸ – qui dressent le portrait d'un vendeur d'armes et d'une gestionnaire de fonds spéculatifs, en insistant sur la tendance de ces deux individus à confondre fiction et réalité, soit de romanesque et rationalité stratégique, mise en scène de soi et authenticité.

Pour Philippe Vasset, la fiction est devenue une « pâte grise égalisant les surfaces » en mettant le réel à distance, la nouvelle « musique d'ambiance⁸⁹ » d'un monde où « le sérieux d'une enquête vaut moins (...) que la puissance d'une histoire⁹⁰ ». Ce qui se dégage de ces énoncés est bien ce que l'on pourrait nommer, à la suite de Françoise Lavocat, un « panfictionnalisme⁹¹ » – mais l'on voit bien que cette

⁸⁶ Philippe Vasset, *Exemplaire de démonstration*, Paris, Fayard, 2003.

⁸⁷ Philippe Vasset, *Journal intime d'un marchand de canons*, Paris, J'ai Lu, 2014 [2009].

⁸⁸ Philippe Vasset, *Journal intime d'une prédatrice*, Paris, Fayard, 2010.

⁸⁹ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, op. cit., p. 104.

⁹⁰ Philippe Vasset, *La Légende*, Paris, Fayard, 2016, pp. 23-24.

⁹¹ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.

position est moins directement arrimée à une question métaphysique qu'à une certaine critique du système de production. Autrement dit, la manière dont Philippe Vasset se saisit de la distance entre réalité et fiction, qui est aussi une façon de relativiser l'indépendance et l'autonomie du champ artistique, a moins pour effet de redessiner une limite ontologique que d'insister sur un mode de fonctionnement du monde économique et social contemporain.

1. Trois (ou quatre) panfictionnalismes

Prenons d'autres exemples, tirés des pratiques littéraires et des discours d'accompagnement de trois auteurs, qui ont en partage un même diagnostic « panfictionnaliste » sur le monde contemporain. Dans leurs essais, romans et autres interviews, Chloé Delaume, Camille de Toledo et Bruce Bégout décrivent un effritement similaire de la limite entre réalité et représentation, et *a fortiori* entre faits et fictions.

Une certaine lecture tend à réduire le travail de Chloé Delaume à celui d'une praticienne de l'autofiction qui utiliserait les ressources de l'écriture pour surmonter le trauma de la mort de ses parents – son père ayant assassiné sa mère sous ses yeux, avant de retourner l'arme contre lui-même. Effectivement, il s'agit d'un épisode fondateur de la vie de Chloé Delaume, et l'un des moteurs de son écriture : ce sont les ressources de l'autofiction qui lui permettront de changer de nom et de se constituer, comme elle le répète à l'envi, en « personnage de fiction », afin de reprendre le contrôle sur sa vie : « Écrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie », comme elle le dit⁹².

Cette lecture thérapeutique s'expose au risque de pathologiser et d'individualiser le panfictionnalisme de Delaume, en évacuant toute dimension politique de son travail⁹³. Ce que Delaume nomme des « fictions », ce sont pourtant des

⁹² Chloé Delaume, *La Règle du Je*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010, p. 8.

⁹³ C'est le risque auquel s'expose par exemple Alexandre Gefen dans *Réparer le monde* (2017). Après avoir déplié plusieurs des enjeux de l'écriture delaumienne (thérapeutiques mais aussi politiques), Gefen réaffirme une lecture psychologisante du travail de Delaume, à rebours des dénégations de l'auteure elle-même – qui s'est opposée ouvertement à l'idée que la littérature soit un simple moyen de guérison, préférant y voir un « outil guerrier » ou un moyen de « modifier le réel ». Gefen assume cependant : « Il me semble pourtant qu'on peut toujours interpréter en des termes psychologiques ce que Chloé Delaume transforme en une question métaphysique : face à un trauma aussi radical que celui qui affecte l'écrivain, faire de l'écriture un outil ontologique et non purement défensif permet d'espérer des gains psychologiques supérieurs à ceux d'une précaire guérison. Arguments psychologiques (embrasser une identité nouvelle plutôt que faire avec

représentations collectives, familiales, religieuses, économiques, politiques et sociales, qui non seulement innervent la réalité – parce qu’elles circulent massivement – mais aussi la modèlent – puisque ces fictions et schémas, par leur récurrence, ont des effets *performatifs*.

L’autofiction delaumienne s’inspire ouvertement de la pensée de Judith Butler pour considérer que le dire, en ce compris le dire littéraire, a un pouvoir d’institution. Dans un chapitre de *La Règle du Je* (2010) justement intitulé « Politique de l’autofiction », Chloé Delaume cite à la fois Christian Salmon et Michel Foucault pour planter le décor contemporain : celui d’une société « où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle ». Dans ce contexte où les représentations (*meetings* politiques, télé-réalité, films et séries) ont le pouvoir de guider les conduites, pratiquer l’autofiction permettrait de faire advenir, par son assertion répétée, une autre réalité – de la même manière que le genre, comme l’a montré Butler, se réalise par sa propre réitération. Pour Delaume, l’autofiction est ainsi un usage stratégique de la fiction, qui permettrait à la fois de modifier une réalité désormais tissée de récits, mais aussi de détourner les armes de la domination elle-même :

Si ma grille de lecture du monde c’est l’infiltration de la fiction comme arme du capitalisme, du biopouvoir, des rapports hétéro-normés, le roman est la meilleure forme à utiliser. Parce que : Servez-vous des armes qu’ils vous ont données pour les détruire (Vidéodrome).

Camille de Toledo recourt lui aussi régulièrement au vocabulaire de la fiction pour décrire ce qui lui semble caractériser la réalité contemporaine. Depuis *Archimondain jolipunk* (2002) jusqu’au plus récent *Les Potentiels du temps* (2016) en passant par *Visiter le Flurkistan* (2008) ou *Le Hêtre et le bouleau* (2009), ses essais répètent, étendent et affinent une même conception de l’histoire récente : depuis la chute du Mur de Berlin et du prétendu effondrement concomitant des idéologies, nous évoluerions dans un monde à la fois marqué par le crédo néolibéral de l’absence d’alternative (et donc par un épuisement du geste utopique), et saturé de fictions et d’artefacts produits en masse. Résultat : non seulement l’époque contemporaine serait marquée par une hypnose du présent⁹⁴,

l’ancienne), politiques (transformer le monde plutôt que le gérer) et littéraires (préférer la création à l’imitation) convergent pour justifier une stratégie cathartique indirecte et plus complexe qu’une simple purgation. » Voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2017, p. 93. Si Gefen a sans doute raison d’interpréter le vocable ontologisant de Delaume comme une stratégie de valorisation du métier littéraire – plus élevé qu’une triviale médecine –, on regrettera qu’il réduise, dans un même mouvement, la transformation d’une réalité partagée (en germe dans l’expression de Delaume) à l’amélioration d’un état individuel.

⁹⁴ Camille de Toledo renvoie, sur ce point, au concept de « présentisme » élaboré par l’historien François Hartog (*Régimes d’historicité. Présentisme et expérience du temps*, Le Seuil, 2003) – le

mais aussi par la coexistence de régimes de croyances entre lesquels il est difficile de discriminer, faute de recours à des valeurs transcendantes ou à des critères de vérité et d'authenticité. Dans le glossaire mis à la fin des *Potentiels du temps* – ouvrage qu'il co-écrit avec les artistes Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós – la notice *fiction* résume parfaitement le panfictionnalisme de Camille de Toledo :

Les *fictions*, au XXI^e siècle, ne sont plus des adjonctions au réel. Les multiples strates de fiction sont, aussi sûrement que les strates géologiques d'une falaise forment la falaise, ce qui compose le « réel ». Il n'y a pas un *réel* face ou à côté d'un *fictionnel*. Nous oscillons entre des fictions qui nous sédimentent et font des agrégats d'histoires, de croyances, de récits, à l'intérieur desquels nous naissons, nous mourons⁹⁵.

Filant la métaphore géologique du réel « sédimenté », Camille de Toledo prend pour méthode d'écriture celle d'une « archéologie fictionnelle⁹⁶ » : l'écrivain n'aurait plus pour fonction d'inventer des histoires ou de dévoiler des réalités, mais de creuser dans les strates de son imaginaire, « ces strates infinies d'images, de films, d'histoires, de situations qui sont livrées en nous et se substituent et s'imbriquent à nos rêves, nos espoirs, nos peurs, à tout ce que nous prenons encore pour de l'imagination et qui n'est bien souvent qu'une forme de réplication et de contamination dramatique⁹⁷ ».

Dans *Vies pøtentielles* (2011), c'est bien cette poétique archéologique qu'il met en œuvre : un narrateur nommé Abraham y raconte plusieurs histoires de vie – un père qui s'invente des enfants, une veuve qui dresse la table pour les absents, un imposteur qui s'arroge un héritage – avant d'en produire une exégèse dans laquelle il décortique les raisons pour lesquelles il a inventé ce récit, ce qu'il dit de lui et du collectif auquel il appartient. D'une certaine manière, Abraham se fait « archéologue de son propre crâne⁹⁸ », c'est-à-dire qu'il déplie l'imaginaire impropre qui le constitue, en renonçant à toute quête d'authenticité ou de vérité de soi.

Le panfictionnalisme de Bruce Bégout s'énonce quant à lui de manière moins explicite, et s'observe principalement dans la lecture croisée de *Zéropolis* (2002) – le

présentisme étant un régime d'historicité marqué par un rapport délié au passé et au futur, de sorte que le présent immédiat semble être paradoxalement le seul horizon possible.

⁹⁵ Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les Potentiels du temps. Art et politique*, Paris, Manuella éditions, 2016, p. 238.

⁹⁶ Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou Les Illusions de la littérature monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2008, p. 85.

⁹⁷ Camille de Toledo, entretien avec Dominique Rabaté, dans *Micro/Macro*, sous la direction de Dominique Rabaté et Pierre Schoentjes, *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 1, 2010, pp. 98-99.

⁹⁸ Camille de Toledo, *Vies pøtentielles*, Paris, Points, 2014 [Seuil, 2011], p. 87.

petit essai qu'il consacre à Las Vegas – et du *ParK* (2010) – une fiction contre-utopique ayant pour décor un parc dont les attractions mobilisent à la fois l'imaginaire traditionnellement associé aux parcs de loisirs, mais aussi celui rattaché à toutes les formes historiques de parcage, du zoo au camp de concentration.

À plusieurs reprises, la description que donne Bruce Bégout de Las Vegas insiste sur le caractère déréalisant de cette ville artificielle, dont le décor (architecture, lumières, slogans publicitaires, etc.) favorise des expériences dématérialisées, à la fois sur le plan de l'espace – l'urbanisme est organisé de manière à ce que l'intérieur et l'extérieur se confondent sans cesse – et sur celui du temps – à Las Vegas, l'architecture pastiche et mélange des styles d'époques distinctes dans un grossier imbroglio. Cette atmosphère de « simulation totale » offre à Bruce Bégout l'occasion de rejouer les fascinations d'Umberto Eco ou de Jean Baudrillard et de recycler les vocables qui avaient autrefois animé leurs écrits respectifs⁹⁹ lorsqu'ils s'attelaient à analyser les *ghost towns*, cabinets de curiosités, parcs d'attractions et autres émissions télévisées. C'est là qu'intervient tout un lexique fictionnel : à Las Vegas, le spectateur serait mis dans les mêmes dispositions psychologiques que face à une fiction – la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ¹⁰⁰ » –, puisque la fiction s'y « donne[rait] pour l'unique référent ». Las Vegas, temple de la consommation, du ludique, mais aussi du contrôle serait donc un univers où les récits et mondes fictionnels « subjuguent notre réalité plutôt qu'ils ne l'enrichissent ».

Tout cela resterait anecdotique si Bégout ne franchissait pas le pas, dès l'entame de *Zéropolis*, d'annoncer que le casino à ciel ouvert du désert de Mojave « ne révèle rien de moins que l'orientation récente de notre civilisation marchande », et que de ce fait, « Las Vegas n'est rien d'autre que notre horizon urbain ». Pour retraduire le projet mené par Bruce Bégout dans *Zéropolis* et dans *Le ParK* – qui peut être lu comme son pendant fictionnel –, nous pourrions dire qu'il se saisit d'objets extrêmes pour rendre compte d'une réalité largement répandue : l'appauvrissement des imaginaires au profit d'une extension et d'une massification du divertissement. Face à cette situation présente, Bruce Bégout formule – comme le font à leurs manières Philippe Vasset, Chloé Delaume et Camille de Toledo – un réajustement de son usage de la fiction. Là où Chloé

⁹⁹ Sur ces thèmes, voir en particulier Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981 ; et Umberto Eco, *La Guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985.

¹⁰⁰ « *That willing suspension of disbelief* » : cette définition de la fiction, donnée initialement par Coleridge (1817), a été popularisée et étayée dans le champ francophone par les travaux de Jean-Marie Schaeffer, en particulier dans *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

Delaume cherche à retourner la fiction contre elle-même par l'autofiction, là où Camille de Toledo attribue plutôt à la littérature la fonction de creuser et de déplier les strates de l'imaginaire contemporain, Bruce Bégout joue davantage sur la capacité de la fiction à souligner, par l'exagération, les logiques d'un monde particulièrement opaque :

Dans un monde où le pouvoir se déguise en créatures innocentes, l'exagération est l'unique moyen de le figurer sous un véritable aspect [...] Car si la démesure actuelle se maquille comme banalité *inoffensive*, l'exagération, qui n'est pas dupe, lui restitue alors son caractère monstrueux. Or, en ce temps où les loups se font passer pour des agneaux, c'est à l'imagination même qu'est confiée la tâche de représenter ce qui enchaîne les hommes dans un corset si fin qu'il en épouse leur corps et leur [*sic*] laisse croire à son inexistence¹⁰¹.

Les panfictionnalismes respectifs de Vasset, Delaume, de Toledo et Bégout peuvent donc être lus comme des manières d'objectiver un système de production contemporain, marqué à la fois par une extension du marché (Delaume dénonce la transformation de l'institution littéraire en marché culturel¹⁰², Bégout décrit les effets de l'hyperconsommation sur nos rapports aux objets¹⁰³) et une extension des logiques de la culture et du divertissement (de Toledo raconte le « stock fictionnel » dont sont constitués les subjectivités contemporaines, Bégout raconte la ludicisation de l'urbanisme).

Ce faisant, nos auteurs décrivent une situation proche de celle que nous racontent, d'une part, le Bourdieu du post-scriptum aux *Règles de l'art* (« [...] l'emprise des détenteurs du pouvoir sur les instruments de circulation – et de consécration – n'a jamais été aussi étendue et aussi profonde ; et la frontière jamais aussi brouillée entre l'œuvre de recherche et le best-seller¹⁰⁴ ») mais aussi quelques auteurs proches de la théorie critique qui, tous, s'attachent à décrire, dans des termes parfois proches du panfictionnalisme, une indifférenciation croissante entre les logiques de l'art et de l'argent.

¹⁰¹ Bruce Bégout, *L'Accumulation primitive de la noirceur*, Paris, Allia, 2014, p. 144. Voir aussi le fragment, valant métonymiquement pour l'ensemble du *ParK*, attribué à l'architecte du parc d'attractions : « L'hyperbole n'est pas une figure géométrique, c'est aussi une manière de penser », ou encore cette phrase, que l'on doit cette fois au narrateur du roman : « seule la plus extrême vérité possède le pouvoir déréalisant de la fiction. » Voir *Le ParK*, Paris, Allia, 2010, p. 122 pour la première citation, et p. 36 pour la seconde.

¹⁰² Chloé Delaume, *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2006, pp. 14-17 et *Les Juins ont tous la même peau*, Paris, Points, 2009 [La Chasse aux Snark, 2005], p. 53 et pp. 62-63.

¹⁰³ Effets qui vont généralement vers une mise en équivalence des objets de même valeur d'échange, rendus fongibles, dans une sorte d'« équipollence universelle ». Voir Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2002, p. 111.

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 556.

2. Benjamin, Jameson, Enzensberger – ou l’art à l’état gazeux

L’idée d’une esthétisation de la réalité (W. Benjamin), d’une dilatation de la sphère culturelle (F. Jameson) ou encore d’une dissolution de l’institution littéraire (H. M. Enzensberger) a maintes fois été formulée par des critiques littéraires et écrivains qui étaient aussi des analystes de l’industrie culturelle, proches de l’École de Francfort, et qui, à leur façon, nous permettent de complexifier et d’enrichir le constat d’une apparente perte d’autonomie du champ littéraire contemporain.

Walter Benjamin fut sans doute le premier à diagnostiquer, dès les années 1930, une « littérisation des conditions de vie¹⁰⁵ » : pour lui, l’aviissement de la fonction sociale de la littérature avait pour pendant l’extension de son territoire. Ainsi, l’alphabétisation massive, la démocratisation de la presse et, de ce fait, la possibilité accrue pour tout un chacun de trouver une tribune pour raconter ses expériences permettent à la littérature de « gagne[r] en largeur ce qu’elle perd en profondeur¹⁰⁶ ». Ces thèses, exposées dans une conférence de 1934, seront partiellement reprises quelques années plus tard dans *L’Œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique*.

Si ce second texte s’attache essentiellement à problématiser la perte d’aura des œuvres à l’heure de leur possible reproductibilité – l’amointrissement de leur « autorité de chose », de leur unicité et donc de leur valeur culturelle, attesté par exemple par l’avènement de la photographie pour l’histoire de la peinture –, ces considérations valent aussi pour la littérature. Dans *L’Œuvre d’art l’époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin rappelle effectivement que ce qui se passe pour le cinéma – le fait que « Chacun aujourd’hui peut légitimement revendiquer d’être filmé¹⁰⁷ » – s’est en réalité déjà passé pour la littérature de la fin du XIX^e siècle¹⁰⁸, période durant laquelle de nombreux lecteurs sont devenus des écrivains et au cours de laquelle la « compétence littéraire » est ainsi devenue une sorte de « bien

¹⁰⁵ Walter Benjamin, « L’auteur comme producteur », dans *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l’allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1969 [Suhrkamp Verlag, 1966], p. 113.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁷ Walter Benjamin, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)*, repris dans *Œuvres, III*, traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 296.

¹⁰⁸ C’est ce phénomène d’augmentation du contingent d’aspirants écrivains que Bourdieu décrit, pour la même période, dans *Les Règles de l’art*. On notera toutefois que cette chronologie a été remise en cause par Robert Darnton qui observe ce phénomène de surpopulation littéraire dès le XVIII^e siècle. Voir Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution, Le monde des livres au XVIII^e siècle*, traduit de l’anglais par Éric de Grolier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1983].

commun ». Ce que Benjamin tente de saisir derrière l'idée de « reproductibilité technique », ce sont ainsi avant tout les effets ambivalents d'une socialisation accrue de l'art ; d'un art (mais aussi d'une littérature) dont les moyens de production peuvent être mobilisés par une part grandissante de la population, et qui peut de la sorte ambitionner de dépasser les divisions traditionnelles entre classes, mais aussi entre sphères esthétiques et politiques.

La démarche de Benjamin consiste à prendre acte d'une socialisation accrue de la littérature par la démocratisation de la presse, pour ensuite formuler les conditions d'un art et d'une littérature révolutionnaires, rendus urgents par la montée du fascisme¹⁰⁹. L'un des gestes forts posés par Walter Benjamin dans ces deux textes est d'affirmer implicitement que l'autonomie n'est pas la condition d'existence nécessaire de la littérature, mais qu'au contraire l'art en perte d'autonomie, socialisé, dé-fétichisé et ainsi libéré des carcans bourgeois, s'offre à de possibles usages politiques (mais aussi à des mésusages, comme dans l'esthétique fasciste dont il tente de déconstruire le fonctionnement).

Ce qui nous intéresse, dans ce diagnostic de Benjamin, c'est qu'il sera en quelque sorte réaffirmé par deux de ses successeurs, qui sont des lecteurs de son travail et, plus généralement, des connaisseurs de la critique culturelle marxiste : Fredric Jameson et Hans Magnus Enzensberger.

Dans un article intitulé « Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif » (1984), Fredric Jameson a explicitement repris à Benjamin son constat d'une esthétisation de la réalité¹¹⁰ – à ceci près que Jameson n'ancre pas ce

¹⁰⁹ Difficile de ne pas prendre en compte cet arrière-plan politique pour comprendre ces deux textes. La conférence « L'auteur comme producteur » a été exposée par Benjamin à l'Institut pour l'étude du fascisme en avril 1934, et Benjamin y affirme vouloir « faire avancer l'étude du fascisme » (p. 108). Sa démonstration vise à montrer qu'une idée politique révolutionnaire, en particulier en littérature, ne peut être formulée sans réfléchir non seulement sa place vis-à-vis des rapports de production (ce que montre la critique littéraire matérialiste), mais aussi sa place *au sein même* des rapports de production. Le texte « L'auteur comme producteur » invite donc les artistes « de gauche » à se concevoir comme des producteurs, des manipulateurs de techniques, là où l'« esprit fasciste » occulte cette dimension et repose dès lors sur une solidarité factice avec le prolétariat (voir Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *art. cit.*, pp. 107-128). Le texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* s'attache directement, lui aussi, à ce contexte fascisant : dès l'avant-propos du texte, Benjamin affirme avoir tenté à la fois de « formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art » (*L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)*, *op. cit.*, p. 271), tout en ayant veillé à ne pas utiliser de concepts qui puissent être utilisés ou récupérés par le fascisme.

¹¹⁰ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais par Florence Nevoltry, préfacé par Henry-Claude Cousseau, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007, p. 16.

diagnostic dans le même contexte historique et économique¹¹¹. La période qui concerne Jameson est celle qu'il nomme – à la suite d'autres de ses contemporains, dont Jean-François Lyotard – le postmodernisme. Plus qu'une simple période qui s'ouvrirait dans les années 1980 – marquée par l'offensive néolibérale (Thatcher, Reagan), le déclin de la modernité et l'avènement de sociétés dites « postindustrielles », « de l'information » ou encore « des médias » – le postmodernisme est, pour Jameson, une logique culturelle, et plus exactement la logique qui structure les pratiques culturelles à l'heure du capitalisme tardif¹¹² (multinationales, marché mondialisé, consommation de masse, etc.).

Si, dans ce texte, Jameson alterne les moments de conceptualisation et les analyses d'œuvres de création (cinéma, architecture, littérature, arts plastiques), ce n'est pas pour *illustrer* le système de production postmoderne, mais bien parce que la production symbolique occupe, selon lui, une place tout à fait inédite à ce stade du capitalisme. Le sort de la culture serait donc « un des indices les plus importants¹¹³ » pour saisir le postmodernisme. En effet – et c'est là où Jameson retrouve la thèse benjaminienne – le capitalisme tardif serait marqué par une dilatation de la sphère de la marchandise, et par une indifférence croissante avec la sphère culturelle :

[...] une immense dilatation de sa sphère (la sphère des marchandises) une acculturation du Réel immense et historiquement originale, un grand saut dans ce que Benjamin appelait « l'esthétisation » de la réalité (il pensait que cela voulait dire le fascisme, mais nous savons bien qu'il ne s'agit que de plaisir) : une prodigieuse exultation face à ce nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise, la tendance pour nos « représentations » des choses à exciter un

¹¹¹ Pour une lecture de la théorie du postmodernisme de Jameson resituée dans l'histoire de la Théorie critique, voir Andrea Cavazzini, « Notes sur la Théorie critique et sur l' "industrie culturelle" », *Cahiers du GRM*, n° 4, 2013, URL : <http://grm.revues.org/375>.

¹¹² Jameson utilise la notion de « capitalisme tardif », qu'il emprunte à Ernest Mandel (*Le Troisième Âge du capitalisme*, traduit de l'allemand par Bernard Keiser, Paris, Les Éditions de la Passion, 1997 [1^{re} trad. fr. 1976 ; *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*, 1972]). En réalité, si Jameson renvoie à Mandel, on aurait tort de rabattre la notion de postmodernisme sur celle de capitalisme tardif, ne serait-ce que parce que ces concepts ne renvoient pas exactement aux mêmes types de réalités : chez Mandel, il s'agit d'un état du système de production, tandis que Jameson, le postmodernisme désigne plus généralement une logique culturelle. Précisons les choses. Dans le travail de Mandel, il s'agit surtout de cerner une étape du développement du système de production capitaliste telle qu'elle s'ouvre au sortir de la Deuxième Guerre mondiale – avec un effet d'accélération rendu possible, selon Mandel, par les défaites du mouvement ouvrier des années 1930. Tout le défi du travail de Jameson consiste à vouloir penser historiquement le postmodernisme (ce qui est en soi une sorte de défi, puisque Jameson montre bien que le postmodernisme est marqué par un présentisme, qui fait du monde un « monde synchrone aussi propre qu'un sou neuf », p. 482), en le considérant non seulement comme un mode de production, *mais aussi* comme un phénomène culturel. Les périmètres des analyses de Mandel et de Jameson, articulées à des points de départ distincts, ne se recouvrent donc pas parfaitement.

¹¹³ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 16.

enthousiasme et un changement d'humeur que les choses elles-mêmes n'inspirent pas nécessairement¹¹⁴.

Si ce passage évoque ouvertement Benjamin¹¹⁵, il renvoie inévitablement aussi aux réalités visées par Philippe Vasset, Chloé Delaume, Camille de Toledo et Bruce Bégout : des fictions produites à flux tendu par le système de production, des images qui hypnotisent, dissimulent la réalité et poussent à la consommation.

Plus loin, Jameson affine son analyse, en déclinant les modalités de cette « acculturation du Réel ». Il affirme que, dans un sens, la production esthétique s'est – par différents mécanismes dont les fondations, les subventions, la politique économique des musées ou encore certains types de mécénat – intégrée à la production de marchandises ; et explique par ailleurs que l'expérimentation et l'innovation esthétiques remplissent désormais des fonctions essentielles dans la production de biens, toujours plus nouveaux, ou du moins *d'apparence* toujours plus nouvelle¹¹⁶.

Le premier mouvement observé par Jameson est ainsi celui d'une mainmise croissante de la logique marchande sur l'art, logique qui avait aussi été signalée par Bourdieu, et qui a plus récemment été documentée dans *L'Art et l'argent* (2017), un ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane. Les différentes contributions de ce volume s'attachent à décrire plus en détail ce qui était peu ou prou visé par Jameson : fondations, marques et prix qui sponsorisent des artistes pour redorer en retour leur image¹¹⁷, nécessité pour les artistes de monter des dossiers et d'élaborer des présentations de projets de plus en plus complexes, collusions entre politiques et groupes financiers qui viennent pallier le manque d'aide publique à la création, etc. Si ces phénomènes sont particulièrement prégnants pour le monde de l'art – dont le marché s'est constitué dès la fin du XIX^e siècle¹¹⁸ –, il serait naïf de ne pas les voir à l'œuvre, ne fût-ce que timidement, dans

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁵ Et fait aussi partiellement écho à la thèse debordienne du « Spectacle » et de la domination de l'image sur le vécu. Jameson évoque d'ailleurs explicitement les analyses de Guy Debord : voir *ibid.*, pp. 58-59.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁷ Sur cette possibilité d'augmenter la valeur (symbolique et/ou financière) d'un objet ou d'une institution par des stratégies de valorisation qui peuvent passer par le mécénat, voir Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions Théoriques, 2016 ; voir aussi Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

¹¹⁸ Sur la constitution et les transformations du marché de l'art dans la période moderne, voir Jean-Joseph Goux, *L'Art et l'Argent, la rupture moderniste 1860-1920*, Paris, Blusson, 2011. Jean-Pierre Cometti ajoute à cet état des lieux deux facteurs qui auraient récemment contribué à transformer profondément ce marché : l'utilisation d'internet et des ventes aux enchères. Il cite à cet égard l'exemple de Damien Hirst, qui a notamment vendu chez Sotheby's l'une de ses œuvres pour la

le champ littéraire.

Outre le processus de rationalisation et de concentration éditoriale qui s'est accéléré depuis les années 1970¹¹⁹, outre, encore, une dynamique de spectacularisation de la figure de l'écrivain¹²⁰, il arrive effectivement qu'un rapport ancillaire de la littérature à la marchandise soit encore plus ouvertement instauré. C'est le cas notamment des objets littéraires dérivés (gadgets, affiches, jeux, noms de marques, etc.) dont le marché n'a cessé de s'étendre depuis le XIX^e siècle et le développement des *mass media*¹²¹. C'est aussi le cas, de manière tout aussi spectaculaire, des textes de commande où il est attendu de la part des écrivains qu'ils produisent une plus-value symbolique pour certaines marchandises, à l'exemple du recueil de nouvelles *Lady*, publié en 2017 par la maison Gallimard, en partenariat avec la marque Dior, qui commercialise un sac à main du même nom¹²².

Par ailleurs, Jameson, comme on l'a dit, pointe aussi le mouvement inverse : celui d'une intégration dans l'industrie des valeurs ou logiques traditionnellement

somme de 70 millions de livres (voir Jean-Pierre Cometti, « L'Art riche. Faits et méfaits de la main invisible », dans *L'Art et l'argent*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, Paris, Amsterdam, 2017, p. 79, note de bas de page n° 2).

¹¹⁹ Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁰ Cette entrée de l'écrivain dans une économie de la visibilité et de la mise en scène de soi a été documentée par Jérôme Meizoz dans *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2016. Elle a également été étudiée, sur un ton nettement plus alarmiste, par Vincent Kaufmann dans *Dernières nouvelles du spectacle. Ce que les médias font à la littérature*, Paris, Seuil, 2017.

¹²¹ Sur ce sujet, voir *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, sous la direction de Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.

¹²² *Lady* rassemblait huit écrivains (Adam Gopnik, Cécile Guilbert, Nelly Kaprièlan, Camille Laurens, Alexander Maksik, Anthony Marra, Éric Reinhardt et de Colombe Schneck) consacrant chacun une petite fiction à l'un des modèles de sac à main les plus reconnus (et vendus) de la marque Dior, en échange d'une généreuse rémunération et d'un exemplaire du fameux sac. Ce faisant, ces auteurs poussaient en quelque sorte à leurs conséquences les logiques du *storytelling* : après avoir phagocyté l'art de raconter les histoires, les entreprises tenteraient d' enrôler directement les écrivains dans la production de « *brand content* ». Dans l'article qu'elle consacre au cas de *Lady* dans le journal *Mediapart*, Lise Wajeman rappelle toutefois que ce n'est pas la première fois que ce type d'ouvrage est publié en France : « Le précédent le plus célèbre, parce qu'il avait suscité quelques remous à sa parution, est britannique : pour *The Bulgari Connection* (2001), la romancière féministe Fay Weldon s'était contractuellement engagée à mentionner au moins douze fois la marque Bulgari de manière positive dans son récit. Mais il y a eu depuis des adaptations hexagonales du principe. *Disneyland* (Flammarion, 2009) rassemble des nouvelles écrites par des auteurs invités à passer un week-end à Euro Disney. En 2012, Renault avait commandé à Véronique Ovaldé un récit optimiste pour le lancement de la nouvelle Twingo. Et Gallimard, déjà, publiait en 2013 avec Vuitton *La Malle*, recueil de textes auquel avaient notamment contribué Marie Darrieussecq, Virginie Despentes ou Yann Moix. L'agence à l'origine du projet avait remporté le "Grand Prix Stratégies du Brand Content 2013" en raison de ce livre qui a eu "énormément de retombées presse pour les écrivains – et la marque" ». Voir Lise Wajeman, « "Lady" : les écrivains pris la main dans le sac », 12 février 2017, *Mediapart*.

rattachées au monde de l'art. D'une certaine façon, le *storytelling* ou encore le *design* attestent un souci grandissant du marché pour l'utilisation de formes sensibles à la fois esthétiques et vendeuses (pour ne pas dire : vendeuses parce qu'esthétiques). À ces soucis de forme – sans doute ravivés par une massification de l'information et l'impératif, corrélé, de capter les attentions en produisant de nouveaux types de distinctions¹²³ – s'ajoute plus généralement une reprise, dans le discours des mondes de la production et du travail, des valeurs qui avaient longtemps été le propre de l'institution artistique : la créativité, l'innovation, la flexibilité, etc. Cette reprise voire cette récupération a largement été documentée depuis une trentaine d'années : dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999), Luc Boltanski et Ève Chiapello racontaient, en s'appuyant sur l'étude d'un corpus de textes de *management*, comment les exigences de créativité, d'authenticité et d'innovation, qui constituaient le ressort de la critique « artiste¹²⁴ », ont régénéré en profondeur le capitalisme au point de former l'ossature de son « nouvel esprit » aux lendemains de Mai 68. Cette étude est en partie corroborée par l'ouvrage de Pierre-Michel Menger – *Portrait de l'artiste en travailleur* (2003) – qui s'intéresse à la façon dont le travail artistique préfigure le modèle contemporain du travail, à la fois concurrentiel et hyper-flexible. Si ces thèses doivent susciter la vigilance, notamment pour la liquidation grossière des héritages de Mai 68 et des avant-gardes artistiques qu'elles peuvent alimenter¹²⁵, il convient toutefois d'admettre qu'elles corroborent un évanouissement des clivages entre l'art et le marché par ailleurs appuyé par des chercheurs de disciplines diverses.

Parmi eux, notre troisième et dernier philosophe : Hans Magnus Enzensberger, écrivain de langue allemande, traducteur et héritier hétérodoxe de l'École de Francfort. Son recueil, *Médiocrité et folie* (*Mittelmaß und Wahn*, 1988), publié, comme l'article de Jameson, à la fin des années 1980, précise les modalités contemporaines de « socialisation » – et plus encore, de dissolution – de l'institution littéraire. Un texte intitulé « La littérature comme institution ou l'effet Alka-Seltzer » file en effet cette métaphore : à la manière d'un comprimé d'aspirine, l'institution littéraire – caractérisée par trois dimensions : un groupe de personnes liées par une pratique, un ensemble de rituels et de règles régissant ces pratiques, et une fin

¹²³ C'est l'une des hypothèses développées par Yves Citton dans *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, op. cit., p. 23.

¹²⁴ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 81-86.

¹²⁵ Pour une déconstruction argumentée du concept bolanskien de « critique artiste », voir Maurizio Lazzarato, « Les malheurs de la "critique artiste" et de l'emploi culturel », *EIPCP - European Institute for Progressive Cultural Policies*, mis en ligne en janvier 2007, URL : <http://eipcp.net/transveral/0207/lazzarato/fr>.

socialement reconnue¹²⁶ – se serait délayée dans le monde social. Cette dissolution serait d’abord le fruit d’une concurrence : la finalité sociale dont était auréolée la littérature, chargée de l’éducation sensible et sentimentale dans une civilisation marquée par le triomphe de la bourgeoisie, aurait progressivement été ternie, concurrencée par de nouveaux répertoires d’invention et de modelage des sentiments, tels que le cinéma, le vedettariat, ou encore la presse.

Sur cette perte d’autorité sociale du littéraire, Enzensberger ne fait qu’énoncer, depuis le champ littéraire et philosophique allemand, une thèse largement étayée dans les études littéraires de langue française¹²⁷. Mais si la perspective d’Enzensberger nous intéresse tout particulièrement, c’est parce que, comme celles de Benjamin et de Jameson, elle nous offre d’autres prises pour ressaisir cette mort ou cette fin sociale de la littérature.

D’abord, en utilisant l’image de la « dissolution » [*Auflösung*], comme Benjamin parlait de « littérisation des conditions de vie » [*die Literarisierung der Lebensverhältnisse*] ou Jameson de « dilatation » [*Dilation*], Enzensberger évite la métaphore funèbre, et se donne ainsi l’opportunité de souligner non de simples disparitions, mais des transferts complexes. Il ne s’agit pour lui ni de dire qu’on ne

¹²⁶ Malgré ce recours au vocabulaire de l’institution, la description donnée par Enzensberger ne se rattache pas exactement à la théorisation de Jacques Dubois dans *L’Institution de la littérature* (1978). Chez Dubois, l’institution est caractérisée par trois autres dimensions : l’organisation et l’unification d’un ensemble de pratiques associées à une base matérielle (personnel, administration, équipements, etc.), l’imposition de normes et de valeurs avec des appareils pour leur contrôle et leur reproduction, et enfin l’intervention d’appareils idéologiques. Voir Jacques Dubois, *L’Institution de la littérature*, préfacé par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Essai », 2019 [Labor, 1978].

¹²⁷ Il semble en effet presque communément admis aujourd’hui que si l’on répète à l’envi la « mort » de la littérature, c’est essentiellement dans la dimension romantique qu’elle a pu incarner : l’époque d’une « Littérature » au faîte du corps social, capable d’inventer des manières inédites de ressentir et d’exprimer, mais aussi d’offrir un espace d’inscription privilégié des enjeux collectifs semble effectivement révolue. Les deux volumes collectifs *Fins de la littérature*, dirigé par Laurent Demanze et Dominique Viart, avaient pour ambition de baliser les sens et enjeux de cette mort sociale du littéraire. À cette occasion, Viart résumait ainsi : « Reprenons : ce qui meurt n’est finalement qu’une certaine conception de la littérature, dont l’énoncé de ces menaces accumulées dessine le visage en creux. Soit donc, selon les postures et griefs des uns et des autres, la fin d’une activité autosuffisante, autonome, autotélique, valorisée comme telle, vouée à s’épanouir et à disparaître dans le corps fermé d’un Livre, avec majuscule. Ou, à l’inverse – au strict opposé même –, la fin d’une activité rayonnante, au faîte du corps social, maîtresse de savoirs accumulés et incomparables, rassemblant en son seul creuset intuitif les multiples connaissances particulières que constituent les disciplines spécialisées, sortie du livre pour irradier les journaux et les hauts lieux du monde, les tonneaux de Billancourt et les tribunes publiques, d’une autorité toujours en situation [...]. En fait, ce qui meurt, ce n’est rien d’autre que la nature romantique de la littérature, en ces deux visages : celui, mystique et retiré, de Friedrich Hölderlin, celui, tonnante sur le monde, de Victor Hugo. » Voir Dominique Viart, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », dans *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I, sous la direction de Dominique Viart et Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 30-31.

produirait plus de littérature ni d'affirmer que le rôle qu'elle a joué pendant longtemps – celui d'une formation, d'un modelage des sensibilités – aurait été supplanté par l'offre pléthorique de divertissements culturels, mais plutôt d'expliquer que cette fonction a fait l'objet d'une *socialisation*¹²⁸, et qu'elle serait désormais prise en charge par une multiplicité de pratiques (artistiques, journalistiques, spirituelles, etc.) :

La poésie s'étale maintenant partout, dans les manchettes des journaux, la musique pop, la publicité, et que sa qualité laisse à désirer ne fait rien à l'affaire. Le cinéma, toutes sortes de thérapies, la mode, la musique, l'action politique, les sectes et les cultures underground, le spectacle extravagant qu'offrent les rues de nos métropoles, inventent des sentiments inconnus jusqu'ici, de nouvelles formes de perception. En ce sens, la littérature est victime de la socialisation¹²⁹.

Cette socialisation du littéraire est certes significative d'une perte – celle d'un

¹²⁸ Chez Marx, le mot [*Vergesellschaftung*] désigne un processus ambivalent, puisqu'il désigne à la fois la socialisation de la production capitaliste, et la transition vers une économie socialisée (et donc vers la phase inférieure du communisme). Autrement dit, le terme désigne l'une de contradictions du mouvement du capital lui-même, qui peu à peu nie la forme de propriété (privée) sur laquelle il est fondé. Dans le *Dictionnaire critique du marxisme*, Bensussan et Labica précisent : « Le passage à l'économie sociale serait rendu nécessaire par l'impossibilité où serait le capital de socialiser lui-même la production. Marx a pourtant reconnu une tendance proprement capitaliste à la socialisation de la propriété et à la formation d'un capital social, entre autres sous la forme de sociétés par actions. Mais il y voit une phase de déclin du capitalisme [...]. La vision d'un effondrement nécessaire du capital a empêché Marx d'en saisir l'histoire, qui est, de son aveu même, l'histoire de sa socialisation. » Voir « Socialisation » dans Gérard Bensussan et Georges Labica, *Dictionnaire critique du marxisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999 [1982], pp. 1057-1063. Nul doute qu'Enzensberger joue ici sur les ambivalences du signifiant marxiste, en soulignant un processus de déprivatisation de la littérature (ouverte à d'autres publics, à d'autres types de producteurs et à d'autres types de support), qui dans un même temps entretient des rapports incestueux avec le mouvement de l'économie elle-même.

¹²⁹ Hans Magnus Enzensberger, « La littérature comme institution ou l'effet Alka-Seltzer », repris dans *Médiocrité et folie*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1991 [*Mittelmaß und Wahn*, 1988], p. 63. Notons que ce passage fait immédiatement écho à certains passages d'Olivier Cadiot dans son *Histoire de la littérature récente*, tome I (2016). Enquêtant sur la prétendue mort de la littérature, Cadiot s'arrête notamment sur le site Internet et le catalogue d'une firme de livraison de sushis. La marque affiche ainsi une « philosophie », qui s'aventure à des considérations sur le temps et sur la possibilité de collectionner des instants d'exception. Après avoir cité un long extrait de cette rhétorique de vendeur de cuisine japonaise, Cadiot ajoute : « Ne me dites pas qu'elle a disparu, elle est surtout de nouveau, elle revient en force. La grande, la classique, la sublime : la *Littérature*. Vous ne le voyez plus : elle est sous vos yeux » (Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome I, Paris, P.O.L., 2016, p. 56). Notons que cette dynamique de dilution de contenus littéraires dans le monde marchand n'est pas tout à fait neuve, mais qu'elle est en quelque sorte concomitante de la Révolution industrielle. Dès 1880, par exemple, la savonnerie qui commercialisait le « Savon du Congo » (produit à Roubaix), se lançait dans une grande entreprise à la fois publicitaire et poétique : chaque jour, pendant près de vingt ans, un poème quotidien vantant les mérites de ce savon était publié dans certains titres de la presse parisienne. Marc Angenot a étudié ce corpus de plus de 6000 poèmes rédigés par des rimeurs anonymes et bénévoles, dans *L'Œuvre poétique du savon du Congo*, Paris, Cendres, 1992.

certain poids symbolique du capital littéraire que s'étaient disputé pendant longtemps les élites¹³⁰ –, mais elle l'est aussi d'un gain, pour une littérature qui se verrait désormais déchargée des rôles qui lui étaient autrefois dévolus. Dans la perspective post-marxienne qui est la sienne, Enzensberger est en effet particulièrement sensible aux instrumentalisation qui ont été faites de la littérature par la classe dominante – alphabétisation massive nécessaire à l'assise du pouvoir bourgeois et utilisation de l'interprétation de textes, dans les écoles, comme outil de distinction qui ravive les inégalités sociales et symboliques¹³¹ : Enzensberger n'est pas loin de Bourdieu ! – de sorte qu'il envisage paradoxalement l'apparente déchéance symbolique de l'institution littéraire comme une promesse¹³².

Par ailleurs, les analyses de Benjamin, Jameson et Enzensberger ont un commun de penser le sort de la littérature de manière corrélée à celui de l'industrie culturelle. Autrement dit, en admettant une définition historicisante de l'institution littéraire, elles évitent une conception, sinon intemporelle, du moins antique du littéraire¹³³, et admettent ainsi que la littérature, née dans (et conditionnée par) un contexte social, économique et médiatique précis, puisse connaître des métamorphoses plus ou moins radicales.

Enfin, et surtout, Benjamin, Jameson et Enzensberger n'adoptent aucune position morale vis-à-vis de ces métamorphoses, mais en cultivent l'ambivalence. Pour ces trois auteurs, ces transformations (la perte de valeur culturelle de l'art, la différenciation des sphères esthétiques et marchandes, la dissolution de la fonction sociale de la littérature) sont inéluctables, et la tâche la plus urgente consiste avant tout à décrire les contraintes et/ou marges d'action qu'elles

¹³⁰ Hans Magnus Enzensberger, « La littérature comme institution ou l'effet Alka-Seltzer », *art. cit.*, p. 59.

¹³¹ Sur ce sujet plus précis, voir Hans Magnus Enzensberger, « Modeste proposition concernant la protection de la jeunesse contre les productions de la poésie », repris dans *Médiocrité et folie, op. cit.*, pp. 37-53.

¹³² « La littérature continuera de foisonner, aussi longtemps qu'elle possédera une certaine endurance et une certaine ruse, la capacité de se concentrer, une certaine obstination et une bonne mémoire. Ce sont, vous vous en souvenez, les qualités du véritable analphabète : peut-être est-ce lui qui aura le dernier mot, car il n'a pas besoin d'autres médias que la bouche et l'oreille », voir Hans Magnus Enzensberger, « Éloge de l'analphabétisme », repris dans *Médiocrité et folie, op. cit.*, p. 83.

¹³³ C'est la conception implicite qu'on trouve chez William Marx dans *La Haine de la littérature*, mais aussi d'Alexandre Gefen dans « "La Muse est morte, ou la faveur pour elle". Brève histoire des discours sur la mort de la littérature », dans *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I, sous la direction de Dominique Viart et Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 35-50. Ces deux textes ont en partage de replacer avec érudition les discours de menaces ou de mort de la littérature dans une histoire au long cours, qui remonte à l'Antiquité.

dessinent.

Ce faisant, ces trois auteurs évitent et la déploration aristocrate d'un art déchu – les tremolos dans la voix de Philip Roth déclarant qu'il y aura dans vingt-cinq ans autant de lecteurs de romans que d'actuels férus de poésie latine¹³⁴ –, et la survalorisation décomplexée d'une littérature devenue triviale, inutile ou profane – l'enthousiasme à peine dissimulé de Philippe Vasset pour la figure de l'écrivain-performeur prétendument désintéressé et dépourvu d'autorité.

3. Portrait de l'écrivain en travailleur social

Les « eaux mêlées du marché culturel » sont donc à la fois décrites par la poétique panfictionnaliste de certains auteurs contemporains, et philosophiquement conceptualisées par la théorie critique, à l'appui de laquelle on devine que la dé-différenciation du marché et de la culture est moins un phénomène nouveau qu'une dynamique en perpétuelle accélération depuis la fin du XIX^e siècle.

Cette dé-différenciation progressive semble, en réalité, aller de pair avec une fragilisation du statut de l'écrivain. Si Nathalie Heinich (*Être écrivain*, 2000) avait déjà insisté sur les formes de compromis¹³⁵ auxquelles tout écrivain, tiraillé entre le désir d'écrire et l'impossibilité de vivre de sa plume, doit consentir ; si Bernard

¹³⁴ Dans un entretien paru quelques mois après avoir officialisé son désir d'arrêter d'écrire, l'écrivain américain Philip Roth revenait sur ce qui lui apparaissait comme une baisse tendancielle de lecteurs de littérature : « Les causes de cette désaffection ne se limitent pas à la multitude de distractions de la vie d'aujourd'hui. On est obligé de reconnaître l'immense succès des écrans de toutes sortes. La lecture, sérieuse ou frivole, n'a pas l'ombre d'une chance en face des écrans : d'abord l'écran de cinéma, puis l'écran de télévision, et aujourd'hui l'écran d'ordinateur, qui prolifère : un dans la poche, un sur le bureau, un dans la main, et bientôt, on s'en fera greffer un entre les deux yeux. Pourquoi la vraie lecture n'a-t-elle aucune chance ? Parce que la gratification que reçoit l'individu qui regarde un écran est bien plus immédiate, plus palpable et terriblement prenante. Hélas, l'écran ne se contente pas d'être extraordinairement utile, il est aussi très amusant. Et que pourrions-nous trouver de mieux que de nous amuser ? La lecture sérieuse n'a jamais connu d'âge d'or en Amérique, mais personnellement, je ne me souviens pas d'avoir connu d'époque aussi lamentable pour les livres – avec la focalisation et la concentration ininterrompue que la lecture exige. Et demain, ce sera pire, et encore pire après-demain. Je peux vous prédire que dans trente ans, sinon avant, il y aura en Amérique autant de lecteurs de vraie littérature qu'il y a aujourd'hui de lecteurs de poésie en latin. C'est triste, mais le nombre de personnes qui tirent de la lecture plaisir et stimulation intellectuelle ne cesse de diminuer ». Voir Philip Roth, « Je ne veux plus être esclave des exigences de la littérature », entretien avec Josyane Savigneau pour *Le Monde*, 14 février 2013.

¹³⁵ « Compromis sur l'indépendance », en acceptant d'être subsidié par un organisme public ; « compromis relationnel », en travaillant dans le milieu culturel au sens large, qui requiert de consentir à certaines formes de mondanité ; « compromis temporel », en expérimentant un clivage entre une activité rémunérée et chronophage et une passion pour l'écriture. Voir Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000.

Lahire (*La Condition littéraire*, 2006) avait encore souligné cette dimension de la condition littéraire, c'est sans doute à Gisèle Sapiro et à Cécile Rabot (*Profession ? Écrivain*, 2016) que l'on doit d'avoir le mieux synthétisé les enjeux de la professionnalisation des écrivains pour la période la plus contemporaine, enjeux qui redéfinissent non seulement les limites de leur indépendance financière (autonomie II.B), mais aussi, plus spectaculairement encore, celles de leur subordination aux pouvoirs publics (autonomie II.A).

À lire Sapiro et Rabot, l'une des modifications majeures qui ont affecté le rôle et le statut des écrivains depuis les années 1990 concerne leurs sources de revenus. Compte tenu de la baisse tendancielle des à-valoir et des ventes dans un marché qui paraît saturé, les auteurs contemporains peinent à vivre de leur seule production¹³⁶, et ils sont de plus en plus nombreux à cumuler écriture et activités complémentaires. Forcés de mener une « double vie » – pour reprendre l'expression de Bernard Lahire – ceux-ci conservent souvent un emploi rémunéré, mais ils se voient également proposer une panoplie étendue d'activités connexes à leur production : lectures publiques, ateliers d'écriture, interventions dans des festivals, etc. Cette offre d'interventions dans l'espace public s'est, selon Sapiro et Rabot, nettement diversifiée depuis une vingtaine d'années, avec plusieurs effets. Parmi eux : une nécessité pour les écrivains d'apprendre à s'incarner et à s'inscrire dans une économie de la visibilité (voire du vedettariat), une attention nouvelle portée à la rémunération des auteurs pour ces activités complémentaires (comme l'attestent, en France, les circulaires ministérielles de 1998 et de 2011 visant à les encadrer¹³⁷) et une fonction sociale de plus en plus imposée aux écrivains, invités

¹³⁶ À suivre Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, cette situation concernerait particulièrement les auteurs qui nous occupent (Nathalie Quintane, Philippe Vasset, Jean-Charles Massera, Emmanuelle Pireyre, Chloé Delaume, Bruce Bégout, Camille de Toledo, etc.), qui connaissent un succès d'estime sans rencontrer nécessairement de succès commercial. « D'après plusieurs acteurs interviewés (qu'ils soient écrivain e s, éditeur rice s, organisateur rice s ou acteurs publics), la baisse tendancielle des à-valoirs [*sic*] et des ventes d'ouvrages en raison de la surproduction et de pratiques d'achats et de lectures moins intenses ne permet plus aux écrivain e s de vivre des revenus générés par leur activité principale. Ce phénomène touche particulièrement les auteur e s qui jouissent d'une reconnaissance littéraire au sein du pôle le plus artistique et autonome, bénéficient d'une très bonne réception dans la presse littéraire, ont déjà publié plusieurs titres mais n'enregistrent pas de succès commerciaux à proprement parler. La seule catégorie d'écrivain e s qui peut largement vivre des ventes des ouvrages et des à-valoir établis dans les contrats, est celle des auteur e s de best-sellers. » Voir Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, *op. cit.*, p. 202.

¹³⁷ Une circulaire du ministère de l'Emploi, datée du 2 avril 1998, autorise l'AGESSA (L'Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs) à prendre en compte les activités de ses affiliés qualifiées d'« accessoires » (« activités spécifiques des artistes auteurs qui ne génèrent pas de droits d'auteur au titre de la vente ou de l'exploitation des œuvres », mais qui néanmoins « procèdent d'une démarche intellectuelle et artistique »). La circulaire fixait un plafond de revenus concernant ces activités (qui incluent des rencontres en bibliothèque, des conférences, des débats, etc.). À la suite de cette circulaire, une « note d'information sur les revenus accessoires des auteurs » reviendra sur ces questions en janvier 2007. Le document précise le caractère accessoire de ces

à proposer, par exemple dans le cadre de résidences, des « projets » en conformité avec les attentes de certains usagers (public scolaire, abonnés d'une bibliothèque, employés d'une entreprises, habitants d'une même zone territoriale, etc.¹³⁸)

Outre les nouvelles possibilités d'action que ce statut d' « homme dans la foule¹³⁹ » offre à l'écrivain contemporain, il faut admettre que ces métamorphoses impliquent une mise en danger de son autonomie¹⁴⁰, comprise en deux sens. Non seulement, la légitimation de la littérature en tant qu'« art pour l'art » est rendue presque impossible dans un tel contexte ; mais le fonctionnement autonome du champ est lui aussi remis en cause puisque l'écrivain est conduit à répondre à des commandes et à se conformer à certains cadres. C'est dans ce sens que nous

activités, qui ne peuvent pas « présenter un caractère régulier et constant ». Jugeant ces réglementations imprécises et insuffisantes, plusieurs associations d'auteurs (la Société des gens de lettres, la Fédération interrégionale du livre et de la lecture, La Maison des écrivains, etc.) ont engagé une discussion avec plusieurs instances officielles (le Ministère de la Culture et de la Communication, la Direction de la Sécurité Sociale, l'AGESSA, le Centre national du livre) qui a débouché sur une circulaire datée du 16 février 2011. Signée par le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère du Travail, de l'Emploi et de la Santé, celle-ci définit de façon plus précise les « revenus principaux et accessoires » des artistes auteurs. Voir *ibid.*, pp. 24-26.

¹³⁸ Dans un article intitulé « Nous sommes tous des artistes publics », la critique et historienne de l'art Claire Bishop mettait en lumière deux types d'instrumentalisation de l'art participatif par le gouvernement britannique. À l'époque du New Labour (période où le parti travailliste réformé de Tony Blair et de Gordon Brown était au pouvoir), la politique culturelle a consisté à investir dans des formes d'art participatif sous prétexte que la participation sociale dans les arts serait bénéfique au bien-être commun. Autrement dit, les études commandées auprès de *think tanks* accrédiétaient l'idée que participer, pour un individu lambda, à une performance artistique pouvait contribuer à réduire l'isolement social, à encourager les personnes à envisager le risque positivement, et à améliorer l'image des organismes et institutions publics. Avec l'arrivée du gouvernement conservateur de David Cameron, la politique culturelle a nettement changé, mais la créativité participative est restée un enjeu pour un gouvernement heureux de réduire sa contribution financière en encourageant le bénévolat. La possibilité d'être payé pour une intervention en tant qu'amateur dans une performance artistique s'est donc, selon Bishop, considérablement réduite, de sorte que « l'art participatif acquiert une résonance différente, plus proche des sacrifices du travail non rémunéré » (pp. 49-50). Voir Claire Bishop, « Nous sommes tous des artistes publics », traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, dans *L'Art et l'argent, op. cit.* [« In the age of the cultural Olympiad we're all public performers », *The Guardian*, 23 juillet 2012]. Formulée depuis le champ de l'art contemporain, cette analyse soulève plusieurs questions pour le champ littéraire et les politiques culturelles françaises. Comment se présente le financement de ces interventions publiques, de plus en plus nombreuses, de l'écrivain ? Et quels sont les objectifs de la politique étatique qui les soutient ?

¹³⁹ Dominique Viart, « De la littérature contemporaine à l'université: une question critique », *Fabula/Atelier*,

URL : http://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26acute%3Brature_contemporaine_%26a%3B_1%27universit%26acute%3B%3A_une_question_critique.

¹⁴⁰ Gisèle Sapiro et Cécile Rabot mettent en lumière d'autres limites de ces activités connexes : elles offrent des compléments financiers utiles, mais temporaires et insuffisants, puisque l'AGESSA (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs) a limité au seuil de 6790 euros les revenus de ces activités considérées comme secondaires par rapport au bénéfice tiré de la publication, de sorte qu'il est actuellement impossible d'en vivre. Voir Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, *op. cit.*, p. 204.

pourrions lire les inquiétudes formulées ici par Arno Bertina, écrivain et co-fondateur du collectif Inculte :

Toutes les invitations que je reçois sont de belles invitations, toujours intéressantes ou amicales, ou très riches dans les discussions. Mais nous sommes majoritairement invités par des écoles ou par des collectivités territoriales, ce qui dessine un type de discours, un rapport à la création artistique que les institutions peuvent s'approprier et qui évince un discours choquant ou agaçant. Je ne suis pas un auteur scandaleux, mais par exemple, je ne suis pas certain que la part des revenus accessoires de Pierre Guyotat soit colossale. Je ne me fais pas de souci pour lui, mais je pense qu'il y a peu d'écoles et de collectivités territoriales qui ont envie d'entendre son discours sur les putains. Et cette question-là, il ne faut pas qu'elle se joue seulement pour Pierre Guyotat, il faut qu'elle se joue pour mon propre discours. C'est-à-dire que ce que je veux faire entendre de la littérature reste-t-il acide ? Est-ce que ça reste bizarre, plutôt que choquant, si je suis invité dans ces lieux-là et où inévitablement je pratique une forme d'autocensure ? Cette question-là, du statut symbolique de l'auteur et de sa place, a une vraie valeur. [...] C'est-à-dire que quand je me retrouve devant une classe à dire que le racisme ce n'est pas bien, que ce qu'il faut, c'est l'ouverture à l'autre, etc. – oui, c'est ce que je pense –, mais de quelle manière ça ne fait pas de moi au bout du compte, de manière très insidieuse, très invisible, une sorte de petit Bisounours ? Rimbaud, quand il écrit *Le sonnet du trou du cul*, ce n'est pas dans le cadre d'une résidence dans un lycée. S'il était invité en résidence aujourd'hui, écrirait-il ça ? Et moi, si je n'ai pas l'audace de les écrire ces sonnets-là – indépendamment du génie –, à quoi ça tient ? Est-ce juste parce que je suis inhibé ou est-ce parce que je sais que ce sera totalement irrecevable dans le cadre où la plupart du temps je veux me faire entendre¹⁴¹?

Si la plupart des auteurs de notre corpus occupent un emploi rémunéré dans l'enseignement (Nathalie Quintane, Christophe Hanna), la recherche (Olivia Rosenthal, Bruce Bégout, Noémi Lefebvre, Emmanuelle Pireyre,) ou l'édition (Hugues Jallon), quelques-uns ont fait le choix de consacrer la majeure partie de leur temps à leur activité artistique, en entretenant des liens plus ou moins féconds avec le secteur, plus rémunérateur, de l'art contemporain (Jean-Charles Massera, Camille de Toledo, Christophe Hanna) ou en multipliant, à l'instar d'Arno Bertina, les sources de revenus provisoires. C'est le cas, assez exemplairement, de Chloé Delaume, dont l'alter ego fictionnel le plus récurrent dans son œuvre, un personnage d'auteure nommé Clotilde Mélisse, connaît un sort qui n'est pas sans évoquer cette double subordination de l'écrivain contemporain, à la fois à un marché en crise et au « bon vouloir » des institutions publiques :

Si elle survit sans RSA, c'est parce qu'elle jongle avec les à-valoir, les bourses, les

¹⁴¹ *La Rémunération des auteurs* / Forum organisé par la SGDL les 21 et 22 octobre 2014, Paris, SGDL (Les dossiers de la SGDL), 2014, p. 183 et 187-188 ; cité par Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, *op. cit.*, pp. 186-187.

résidences et ses cachets, en cas de lecture rémunérée ou d'animation d'ateliers. Et accessoirement parce qu'elle sous-loue et sait être agréable avec sa chargée de compte [...] ¹⁴²

L'histoire que nous tentons de décrire – à l'appui de Pierre Bourdieu, de Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, mais aussi sur la base d'une réflexivité attestée des auteurs contemporains quant au marché culturel et à la place qu'ils y occupent – est donc celle d'une production littéraire qui, depuis la fin des années 1990, est aux prises avec des données qui mettent en danger son autonomie (*storytelling*, inculcation du « groupe » de Tarnac, financiarisation de la culture) et actent sa perte d'autorité sociale (affaire de *La Princesse de Clèves*), tout en lui imposant un répertoire de réponses à la fois balisé socialement (les interventions attendues par les ateliers, rencontres, résidences, etc.) et cadencé historiquement (l'idéal de l'art pour l'art comme, à l'inverse, celui de l'avant-garde, semblent aujourd'hui impossibles à endosser). Mais ces ambivalences prennent fond dans un contexte où, tant esthétiquement qu'idéologiquement, l'existence même de la littérature, en tant qu'activité reconnaissable, définissable et singulière, ne va plus de soi.

¹⁴² Chloé Delaume, *Les Sorcières de la république*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, pp. 293-294. C'est dans une perspective convergente qu'on lira la vie de galère économique de la jeune romancière dont Sophie Divry raconte le quotidien et les ruses dans *Quand le diable sortit de la salle de bain*, Paris, Noir sur blanc, coll. « Notabilia », 2015.

III. TENDANCES DÉSESSENTIALISANTES : MORT, DÉDÉFINITION OU SORTIE(S) ?

Ce processus ambivalent de marchandisation et de socialisation galopante de la littérature ne peut pas être pensé indépendamment d'un ensemble de discours, particulièrement saillants depuis une vingtaine d'années, tendant à acter ou à prophétiser la mort de la littérature. Retraduite dans notre typologie (« autonomie de type I »), cette tendance discursive concerne directement l'autonomie de la littérature entendue comme possibilité pour celle-ci de se constituer en activité culturelle aux contours définis.

Dans la précédente section, nous nous sommes attachées à montrer comment les menaces censées peser sur l'autonomie de la littérature – dans son acception « de type II », qui désigne la relative indépendance du littéraire à l'égard des attentes du marché, de l'État et de toute autre instance extérieure – pouvaient être pensées et reformulées en des termes plus enclins à considérer leurs ambivalences, et *a fortiori* leurs positivités (marchandisation *et* socialisation, perte de prestige *et* défaite en tant qu'instrument de domination, sujétion à des commandes publiques *et* reconnexion à un terrain d'intervention, etc.).

Le même travail peut être fait concernant l'apparente perte de définition, voire la prétendue « mort » de la littérature, que de nombreuses perspectives théoriques et pratiques littéraires contemporaines semblent aujourd'hui désireuses de dépasser.

1. La fin du début de la fin ?

À force de répétitions, de reformulations et d'objections, l'hypothétique mort de la littérature est devenue une sorte de « poétologème¹⁴³ », une formule significative de l'« ambiance logique¹⁴⁴ » régnant dans les espaces où la littérature se produit et se pense. En attestent la multiplication d'ouvrages, en ce début de XXI^e siècle, qui prennent cette question à bras le corps, parmi lesquels : *L'Adieu à la littérature* (2005) de William Marx, le *Contre-Saint-Proust* de Dominique Maingueneau (2006), *La Littérature en péril* de Tzvetan Todorov (2006), *La Littérature pour quoi faire ?* (2006,

¹⁴³ Nous reprenons ce terme et sa définition à Christophe Hanna, dans l'usage qu'il en fait dans « Assez vu ! », préface à Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Questions Théoriques, « Forbidden Beach », 2009, p. II-III.

¹⁴⁴ *Idem.*

rééd. 2007) d'Antoine Compagnon, sans oublier le *Désenchantement de la littérature* (2007) de Richard Millet¹⁴⁵.

Mais à rassembler ces essais de la sorte, on risque d'évacuer l'agitation argumentative et la nécessaire conflictualité qui ont présidé à leur publication : en réalité, s'ils questionnent un même topos, ces auteurs ne s'entendent ni sur ses causes – la médiocrité de la production littéraire contemporaine (R. Millet, T. Todorov), les dérives d'un enseignement littéraire devenu asséchant (T. Todorov, A. Compagnon), la dévaluation symbolique de l'institution littéraire (D. Maingueneau, W. Marx, A. Compagnon) – ni sur les réponses à lui apporter – réactiver une haute idée de la littérature (R. Millet), revaloriser les pratiques de lecture « ordinaire » ou « naïve » (T. Todorov, A. Compagnon), assumer la fin de l'hégémonie de la littérature (W. Marx, D. Maingueneau).

On doit à Dominique Viart et Laurent Demanze d'avoir pris en charge à la fois ces convergences de vue et leur hétérogénéité à l'occasion de deux volumes, publiés dans le sillage d'un colloque, respectivement intitulés *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, pour le premier tome, et *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, pour le second.

Dans « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature¹⁴⁶ », l'article avec lequel Dominique Viart ouvre le premier volume, ce dernier cartographie les multiples formulations des prophéties de la fin de la littérature, et en balise les enjeux propres. Viart s'attache à distinguer neuf catégories de « discours de la fin », elles-mêmes réparties en trois sous-genres, selon qu'elles pointent des menaces extérieures (les contraintes du marché éditorial, la suprématie des critères d'audience sur les critères critiques, les enjeux du numérique pour le livre) ; qu'elles fassent écho à des mutations culturelles et sociales (concurrence par d'autres pratiques artistiques, manque de médiatisation de la littérature, perte d'importance des humanités dans l'enseignement) ; ou qu'elles révèlent des modifications propres au domaine littéraire (désarmement de la critique littéraire après le reflux du structuralisme, péremption de l'écriture comme activité autosuffisante, désacralisation de la figure de l'écrivain).

Si ce classement sépare abstraitement des griefs éminemment liés – on voit mal

¹⁴⁵ Du très polémique Richard Millet, on retiendra aussi : *Le dernier écrivain* (Paris, Fata Morgana, 2004), *L'Enfer du roman* (Paris, Gallimard, 2010), *Langue fantôme* suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik* (Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012) ou encore *Esthétique de l'aridité* (Paris, Fata Morgana, 2012).

¹⁴⁶ Dominique Viart, Laurent Demanze, *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I, *op. cit.*

comment envisager la perte d'aura sociale de la littérature sans l'intégrer aux questions de l'économie en général, et de l'économie de l'attention en particulier – il a le mérite d'opérer des distinctions utiles. Par ailleurs, cette catégorisation fait état, par son existence même, logée dans un ouvrage qui s'en fait plus généralement l'écho, d'une réflexivité du champ critique à l'endroit d'une proposition déjà interrogée pour ses largesses et pour ses aveuglements. C'est dire qu'en publiant ces deux volumes, Dominique Viart et Laurent Demanze laissaient entrevoir, à leur façon, un dépassement de l'imaginaire critique funèbre qui avait entouré, quelques années durant, la question du sort de la littérature.

Ce dépassement, on peut le voir très nettement à l'œuvre dans d'autres publications essayistiques – on pense à *Sorties* de Jean-Marie Gleize (2009), à *It's Too Late To Say Littérature* de Jean-Charles Massera (2010) ou aux plus récents *Après la littérature* de Johan Faerber (2018) et *Trompe-la-mort* de Lionel Ruffel (2019) – mais aussi, et peut-être, de manière plus exemplaire encore, dans une certaine production littéraire contemporaine. Outre les écrivains qui ont eux-mêmes thématiqué les menaces pesant sur leurs pratiques et leur reconnaissance – Philippe Vasset prophétisant la « machinisation » et la rationalisation de la production fictionnelle dans *Exemplaire de démonstration*¹⁴⁷, Lydie Salvayre décrivant les rapports possiblement incestueux entre écriture et *storytelling* d'entreprise dans *Portrait de l'écrivain en animal domestique*¹⁴⁸, Mathieu Larnaudie laissant entrevoir les porosités entre littérature, fiction et gouvernance néolibérale, dans sa mise en récit de la crise financière de 2008¹⁴⁹ ou à l'occasion d'une plongée dans l'esprit d'un ancienne plume de dirigeants politiques¹⁵⁰ – bon nombre d'auteurs vont plus loin encore, en transformant ces thèmes en une véritable question poétique (« comment encore écrire ? »), formulée de manières diverses mais avec un même désir de problématiser les choses positivement : non pas « qu'est-ce qu'il nous reste ? », mais « qu'est-ce qu'on peut (désormais) faire ? ».

Nous tenterons d'énoncer les principaux enjeux de cette tendance à *prendre acte* d'une certaine fin de la littérature, consciente qu'en prendre acte ne signifie pas la dénier, mais en consigner la réalité afin d'en tirer parti : d'abord, une comparaison de plusieurs travaux poétiques récents (M.-J. Zenetti, C. Hanna, O. Rosenthal et L. Ruffel) nous avertira sur un désir de désigner des pratiques excédant les formes d'expression traditionnellement rattachées au domaine littéraire. Seront ensuite mises en perspectives des démarches théorisant explicitement une « sortie » de la

¹⁴⁷ Philippe Vasset, *op. cit.*

¹⁴⁸ Lydie Salvayre, *Portrait de l'écrivain en animal domestique*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2007.

¹⁴⁹ Mathieu Larnaudie, *Les Effondrés*, Arles, Actes Sud, 2010.

¹⁵⁰ Mathieu Larnaudie, *Acharnement*, Arles, Actes Sud, 2012.

littérature, dont les lignes de fuite seront envisagées à partir notamment des propositions de Jean-Marie Gleize. Enfin, une étude croisée des œuvres de Jean-Charles Massera et d'Olivier Cadiot viendra tout à la fois baliser et diffracter cette voie du « post- » ou de la « sortie ».

2. OLNIS, factographies et dispositifs

Prenons deux exemples, qui sont deux tentatives récentes de descriptions d'œuvres situées, de prime abord, aux frontières de ce qui est littéraire et de ce qui ne l'est pas : il s'agit des « dispositifs » théorisés par Christophe Hanna (2010), et des « factographies » étudiées par Marie-Jeanne Zenetti (2014).

Dans *Nos dispositifs poétiques*, Christophe Hanna entend développer des outils conceptuels pour mieux saisir le fonctionnement d'œuvres à l'origine d'expériences sensibles hybrides et déroutantes, souvent qualifiées, suivant une terminologie en vogue depuis les années 1990, d'OLNI (pour « objet littéraire non identifié ») ou d'OVNI (pour « objet verbal non identifié »)¹⁵¹. À cette appellation sommaire, Hanna préfère celle de *dispositif*, qu'il définit à partir d'un texte consacré par Francis Ponge à Isidore Ducasse¹⁵². Le concept a pour vocation de mettre en évidence des dimensions que les catégories poétiques tendent trop souvent à minimiser, au risque d'exclure de leur domaine d'étude un nombre d'œuvres important. Ces dimensions sont : le caractère fondamentalement fonctionnel du dispositif, c'est-à-dire sa capacité à assembler et à faire fonctionner ensemble des éléments *a priori* hétérogènes ; la nécessité, pour comprendre un dispositif, de décrire finement les contextes dans lesquels il agit ; et enfin la reconnaissance de travail de recadrage que le dispositif requiert de la part des lecteurs et critiques, en

¹⁵¹ En réalité, les premiers à avoir parlé de cette expression sont des poètes contemporains – Olivier Cadiot et Pierre Alferi – dans la *Revue de Littérature Générale*, sur laquelle nous reviendrons (cf. *infra*, pp. 151-152).

¹⁵² Cette généalogie du concept est fondamentale pour comprendre ce que Christophe Hanna entend par dispositif. À la différence des conceptualisations qui conçoivent le « dispositif » comme un conducteur de flux de pouvoir (surveillance, contrôle des subjectivations, discipline, etc. – on pense à Foucault, Deleuze, Lyotard ou encore Agamben), la théorisation du dispositif poétique, chez Hanna, s'intéresse à des agencements poétiques qui sont beaucoup plus ouverts quant à leur action. C'est à Ponge qu'il emprunte sa notion, Ponge qui, dans un article intitulé « Le dispositif Maldoror-Poésie », distinguait plusieurs caractéristiques des *Chants de Maldoror*. Parmi celles-ci, Ponge insistait sur la fonctionnalité de la poétique de Lautréamont (on « l'ouvre » et on la « ferme », dit Ponge), sa contextualité (Ponge souligne la manière dont Lautréamont re-contextualise certains proverbes) et son opérativité (pour Ponge, *Les Chants de Maldoror* constituent un processus qui produit des effets dans la forme même qu'ils se donnent). Voir Francis Ponge, « Le dispositif Maldoror-Poésies », dans *Œuvres complètes 1, Méthodes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 633-635. Pour le commentaire qu'en fait Hanna, voir *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010, pp. 14-18.

inventant des rapports à l'art possiblement émancipateurs (ou du moins : émancipés du seul pouvoir de l'auteur ou de l'œuvre sur un lecteur passif et docile).

Marie-Jeanne Zenetti s'intéresse quant à elle à des œuvres qui s'inscrivent dans une tradition de littérature factuelle (dite aussi parfois « non fictionnelle »). Ces textes, qualifiés de « factographiques », usent de modes de composition assez peu narratifs, empruntant aux procédés du montage cinématographique, du documentaire ou de l'art contemporain, dans une ambition affichée de capter le réel et de le recomposer. Si la littérarité de ces œuvres pose moins question que celle des dispositifs analysés par Christophe Hanna¹⁵³, Marie-Jeanne Zenetti reconnaît toutefois que leur intégration au domaine littéraire nécessite à tout le moins d'étendre ou d'assouplir les critères modernes de littérarité – les factographies ne relevant ni de genres institués, ni d'un travail stylistique particulièrement remarquable.

Ce qui nous intéresse, dans la comparaison de ces deux perspectives de recherche, c'est qu'elles convergent sur deux points, au moins : elles s'intéressent, d'une part, à des œuvres littéraires qui impliquent de déplacer plus ou moins radicalement la frontière de la littérarité, et elles s'entendent à situer l'émergence de ces œuvres dans une histoire relativement récente.

Les typologies et les catégories poétiques élaborées par Christophe Hanna sont, de son propre aveu, très peu historiques¹⁵⁴. Il n'empêche : s'il construit son concept de dispositif à partir d'œuvres qui incluent des poètes et auteurs des XIX^e (Poe, Ducasse) et XX^e siècles (Ponge, Michaux), il admet que les poétiques qui

¹⁵³ En réalité, la différence entre les corpus étudiés respectivement par Christophe Hanna et Marie-Jeanne Zenetti, et plus exactement les manières distinctes dont ces corpus mettent en crise ou non les définitions usuelles de la littérarité, s'observe spécifiquement à travers les positions d'Hanna et de Zenetti vis-à-vis du *Fiction et diction* (1991) de Gérard Genette. Dans ce texte, Genette donnait deux critères d'indexation d'œuvres au domaine littéraire : un critère, constitutif, de « fictionnalité » (un texte qui se donne pour une fiction peut automatiquement être qualifié de littéraire), et un critère, conditionnel, de « dictionnalité » (un texte non fictionnel, mais remarquable d'un point de vue formel, peut être littérisé suivant appréciation). Le point commun de ces textes est, pour Genette, qu'ils entraînent une relation esthétique, désintéressée de la vie pratique. Pour Christophe Hanna, ce double critère est insatisfaisant, puisqu'il concourt à étendre seulement le champ poétique du côté de textes formellement remarquables, là où les dispositifs qu'il étudie sont autrement impliqués dans des pratiques. Si, en étudiant ces dispositifs poétiques, Christophe Hanna ambitionne de mettre en crise le critère moderne de littérarité, ce n'est pas le cas de Marie-Jeanne Zenetti. Sans en faire une question centrale pour son ouvrage, elle reconnaît néanmoins que ses factographies produisent, de par la recherche formelle dont elles témoignent, un effet esthétique qui, suivant la typologie genettienne, garantit leur littérarité. Voir Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Classiques Garnier, 2014, p. 19 et p. 116, en particulier.

¹⁵⁴ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 57.

l'intéressent le plus – celles qui acceptent de prendre « pour lieu de parole et d'action l'espace public des pratiques langagières¹⁵⁵ » – sont tributaires d'un contexte plus récent, qu'il fait remonter aux années 1970. Ce contexte est, pour Christophe Hanna, celui d'une « atomisation du comportement esthétique¹⁵⁶ », c'est-à-dire d'un moment où les arts se sont progressivement émancipés des attentes des institutions qui les encadrent, en actant un déphasage de plus en plus grand entre les pratiques artistiques expérimentales et le traditionnel répertoire d'attitudes et de cadres de compréhension des récepteurs.

Ce contexte, caractérisé de manière étonnamment elliptique par Christophe Hanna, semble bien être le même que celui décrit plus en détail par Marie-Jeanne Zenetti. Pour cette dernière, la production de textes dits « factographiques » s'inscrit « dans un moment de l'histoire de l'art où la notion d'expérience a acquis une importance certaine¹⁵⁷ ». Là où Christophe Hanna se contentait d'évoquer une « idéologie pragmatique postmoderne en vogue¹⁵⁸ », Zenetti décrit la constitution d'une doxa esthétique qui aurait vu, dans le champ de l'art contemporain tout d'abord, se propager une conception de l'artiste défini non plus par sa capacité à fabriquer des *objets*, mais par sa propension à susciter des *expériences*¹⁵⁹. Il ne s'agit pas pour Marie-Jeanne Zenetti d'affirmer que les artistes français se seraient mis, au tournant des années 1990, à lire John Dewey – le philosophe pragmatiste auteur de *L'Art comme expérience* (*Art as Experience*, 1934) – mais seulement d'observer que s'est répandu, à cette époque, l'imaginaire d'un art agissant, processuel, impliqué dans le monde social, dont l'« esthétique relationnelle » de Nicolas Bourriaud¹⁶⁰ et « l'art contextuel » de Paul Ardenne¹⁶¹ sont de bons indicateurs.

Ceci nous amène à un troisième élément vers lequel convergent les recherches respectives de Christophe Hanna et de Marie-Jeanne Zenetti : tous deux misent implicitement sur l'existence d'une porosité entre les représentations qui s'élaborent dans le milieu de l'art contemporain et celles qui circulent dans le champ littéraire, en dressant des parallèles entre deux domaines artistiques ayant connu des processus similaires de « dé-définition » ou de « désessentialisation ».

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵⁷ Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, *op. cit.*, p. 310.

¹⁵⁸ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁹ Voir Paul Ardenne, Pascal Bausse, Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999.

¹⁶⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 1998.

¹⁶¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004 [2002].

Si ce processus est déjà annoncé depuis les années 1970 par les historiens de l'art¹⁶², il semble avoir pris davantage de temps à frayer son chemin en territoire littéraire. D'après Pascal Mougin, la littérature aurait été le lieu de davantage de résistances essentialistes, et il aurait fallu attendre le reflux du structuralisme, dans les années 1980, pour que les littéraires se détachent quelque peu de la notion de littérature. Dans le champ littéraire, le mouvement de désessentialisation serait donc plus tardif – pour Mougin, le pendant « littéraire de la rupture marquée vers 1960 en art par Fluxus serait peut-être, au moins quinze ans plus tard, la modernité négative d'Emmanuel Hocquard et l'idée d'une poésie sans poésie¹⁶³ » – et demeurerait plus marginal – puisque là où l'art contemporain semble « largement désessentialisé¹⁶⁴ », la littérature contemporaine la plus primée et la plus étudiée par la critique savante resterait attachée au médium livresque et à certaines marques de littérarité.

Malgré l'apparente marginalité et l'éventuel retard de discours et de pratiques jouant d'une non-définition du littéraire, ceux-ci semblent avoir acquis une certaine publicité – solidifiée par des projets théoriques comme ceux de Christophe Hanna, de Marie-Jeanne Zenetti, mais aussi de chercheurs qui, à l'instar de Pascal Mougin, ont contribué à rendre visibles les liens toujours plus nombreux qu'entretiennent les champs de l'art et de la littérature, accouchant de pratiques

¹⁶² Dès 1972, le critique d'art américain Harold Rosenberg évoquait une « dé-définition de l'art » (*The De-definition of Art*), diagnostiquée à partir de l'étude des *happenings* des années 1950, des productions néodadaïstes des années 1960 ou encore des objets du *pop art*. Cette fin, dans le champ artistique, du régime d'objet a plus récemment été commentée par Yves Michaud (*L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003) et encore résumée à grands traits par Jean-Pierre Cometti dans un article intitulé « L'art riche » : « À la différence de ce qui paraissait être le cas jusqu'à la fin de l'art moderne, rien ne distingue plus *intrinsèquement* ce qui est de l'art de ce qui n'en est pas ou n'est pas tenu pour tel. On peut y voir l'expression d'un duchampisme généralisé ou de ce qu'un philosophe comme Danto a écrit – tout en maintenant, il est vrai, un certain type d'essentialisme – autour de la question des *indiscernables*. Mais il s'agit surtout de l'un des effets les plus significatifs des pratiques des avant-gardes intégrées à l'art contemporain. [...] L'élément le plus important de la révolution des avant-gardes réside certainement dans la mise en cause des principaux caractères qui assuraient aux œuvres leur sublimité : leur unité, le choix des matériaux constitutifs, le système et la hiérarchies dans lesquelles elles étaient appelées à s'inscrire en fonction de leur médium, etc. En même temps, comme par une ironie de l'histoire, les avant-gardes ont œuvré dans un sens dont on a récemment pu constater [*sic*] qu'il est celui des économies libérales et des processus qui leur ont permis de faire sauter les verrous que leur opposaient des pratiques "réservées". » Voir Jean-Pierre Cometti, « L'art riche », dans *L'Art et l'argent*, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁶³ Pascal Mougin, « Introduction. Art, littérature : du séparatisme historique aux convergences actuelles » dans *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, sous la direction de Pascal Mougin, Paris, Les Presses du Réel, 2017, p. 12.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 13.

hybrides voire dé-littérisées¹⁶⁵.

Le retentissement qu'a connu le numéro de la revue *Littérature* dirigé par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, intitulé « La Littérature exposée » (2010) – et qui lui a valu de faire l'objet d'une deuxième livraison en 2018 – nous paraît significatif d'un besoin de nommer et de prendre en charge le dénominateur commun de ces pratiques (performances, lectures publiques, interventions, œuvres sonores et/ou visuelles, etc.). Si Rosenthal et Ruffel ont insisté sur le caractère « exposé », sorti du territoire traditionnellement dévolu à la littérature, de ces pratiques hybrides, ils ont aussi souligné que c'est « le mode de reconnaissance de la littérature par l'imprimé et par le livre¹⁶⁶ » qui s'y trouve ainsi déjoué :

La littérature que nous qualifions d'exposée est probablement celle qui réfléchit et met en crise ses conditions d'existence, ou du moins les conditions d'existence qui se sont élaborées durant deux siècles : l'image d'un auteur unique, reclus dans son bureau-atelier, en relation directe avec son éditeur et les acteurs qui constituent le champ (critiques, jurés littéraires, etc.), parlant *in absentia* à un public massifié et anonyme. Les littératures performatives, interventionnelles, les littératures hors du livre font vaciller cette représentation, et ce faisant nous permettent de mieux la comprendre¹⁶⁷.

À lire ce passage, on devine toutes les illusions d'optique dont il est victime, en misant notamment sur quelques-uns des lieux communs les plus éculés de l'histoire littéraire, selon lesquels la modernité aurait consacré l'alliance du livre et du poème¹⁶⁸, et soustrait ainsi l'écrivain au contact de ses lecteurs et plus

¹⁶⁵ Gaëlle Théval ne dit pas autre chose : « De la “non-littérature” à la “littérature exposée” se serait produit quelque chose comme une “dé-définition”. La teneur du débat suscité par le développement de ce type d'œuvres n'est pas sans rappeler celle des querelles dont l'art contemporain a été le théâtre depuis les années 1990, dont les fondements critiques sont concomitants à la naissance des pratiques “non-art” (Vallier 1969) [...] Le paradigme dominant ne permet pas d'identifier ces objets comme “littéraires”, entraînant une forme de “stupeur critique” (Hanna 2010 : 10). Le constat résonne avec celui de Cauquelin (1996 : 13) sur les œuvres d'art contemporain : “Il semble que les critères par lesquels nous pouvions, il n'y a guère encore, reconnaître des objets comme œuvres d'art ne soient plus appropriés à ce qui est là, devant nous, maintenant” ». Voir Gaëlle Théval, « Non-littérature » ? » dans *Littératures expérimentales. Écrire, expérimenter, performer au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de Magali Nachtergaele, *Itinéraires*, 2017-3, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3900>.

¹⁶⁶ Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », dans *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, sous la direction d'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, *Littérature*, n° 160, 2010/4, p. 4.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁸ Ce lieu commun est celui auquel s'attaquent explicitement de nombreux chercheurs dans *La Poésie délivrée*, sous la direction de Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linares, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant, Presses Universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2017. L'ouvrage collectif s'intéresse à des pratiques poétiques qui, dès la Révolution française, se sont infiltrées dans l'espace public en expérimentant des médiums excédant largement le seul écrin du livre.

généralement à toute relation avec la vie ordinaire¹⁶⁹. On y suspecte également une tendance à survaloriser le caractère inédit des pratiques « hors du livre », là où d'autres s'attachent à dessiner des continuités entre celles-ci et, notamment, la poésie sonore des années 1960¹⁷⁰.

Quoi qu'on pense du caractère novateur de ces productions artistiques, on peut à tout le moins constater – à l'appui de Rosenthal et de Ruffel, mais aussi d'Hanna, de Zenetti et de bien d'autres – que le champ théorique affiche depuis une dizaine d'années un souci de les qualifier, pour répondre à une « forte incapacité théorique¹⁷¹ » face à des formes d'expression qui déjouent les critères de reconnaissance du littéraire.

En d'autres termes, si l'idée de littérature (comme celle d'art ou de poésie) est un concept « essentiellement contesté¹⁷² » et toujours potentiellement redimensionnable en fonction de pratiques émergentes, ce qui paraît nouveau, c'est le souci contemporain de ressaisir et de visibiliser ces pratiques par l'invention de terminologies singulières (« OVNIS » ou « OLNIS » chez Olivier Cadiot et Pierre Alferi, « dispositifs » chez Christophe Hanna, factographie et littératures documentaires chez Marie-Jeanne Zenetti, postpoésie chez Jean-Marie Gleize, etc.). Il ressort de ces entreprises au demeurant distinctes un désir apparent

¹⁶⁹ Imaginaire qu'on qualifiera à peu de frais de « mallarméen » – là où un chercheur comme Pascal Durand a pourtant mis en lumière toute une production de circonstance de Mallarmé (chroniques culturelles, critiques d'art, journal de mode, etc.), et, plus encore, une réflexivité critique quant aux ressorts de la vie sociale intégrée aux textes mallarméens jugés communément les plus autotéliques. Voir Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.

¹⁷⁰ Voir par exemple Gaëlle Théval (*art. cit.*), voir aussi Céline Pardo, *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le Poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015 ; ouvrage dont les dernières sections évoquent les continuités fécondes entre les expérimentations poétiques sonores d'après-guerre et une certaine production avant-gardiste contemporaine.

¹⁷¹ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷² Walter Bryce Gallie a décrit les concepts d'art et de peinture comme des « concepts essentiellement contestés », c'est-à-dire des concepts « dont le bon usage implique inévitablement d'infinies disputes quant à leur bon usage de la part de leurs utilisateurs » et pour lesquels « il n'existe pas d'usage définissable qui pourrait être fixé comme usage standard ou correct » (voir « Essentially Contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, p. 169 et p. 168 pour les deux citations). Richard Shusterman a repris cette notion à Gallie pour l'appliquer au concept de littérature, concept qu'il décrit comme ambigu (parce que permettant des usages à la fois descriptifs et évaluatifs), vague (les limites de son extension sont indéterminées), ouvert (ses conditions d'application peuvent être amendées), complexe (les objets qu'il désigne peuvent faire l'objet de descriptions différentes), essentiellement contesté (il y a une compétition, une lutte entre les manières de le définir et de le faire valider) et théorique (son application ne découle pas seulement d'une observation directe des objets, mais implique d'autres connaissances). À cela, il ajoute aussi un questionnement sur le caractère fonctionnel ou non du concept (c'est-à-dire sa manière de définir ou non l'extension du concept par sa fonction, comme on définirait un couteau, par exemple). Voir Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », 2009 [1984], p. 42-55.

de compliquer l'extension du concept de littérature, d'en réactualiser (voire d'en déconstruire) les frontières, en accordant une attention particulière à sa réinscription dans un espace social, collectif, partageable et, *a fortiori*, défendable – quitte à ce que cette revascularisation de la littérature dans le monde pratique se fasse au détriment du sentiment même qu'il s'agisse encore de littérature.

3. Sorties et autres « post- »

Ces perspectives visant à étendre le domaine des lettres jusqu'à ses propres limites débouchent, dans certains cas, sur une volonté d'envisager la possibilité d'une littérature qui n'en serait plus strictement une, comme en attestent les terminologies évoquant une « postpoésie » ou une « postlittérature ».

Ainsi, à l'été 2018, la collection « perspectives critiques » des Presses Universitaires de France a fait paraître un essai de Johan Faerber, connu pour être l'un des co-directeurs du magazine *Diacritik*, intitulé *Après la littérature*. La thèse générale de Faerber est la suivante : dans la production littéraire contemporaine, seuls certains auteurs – « ceux qu'il aime », pourrait-on lui reprocher – prennent toute la mesure du présent auquel leur production s'arrime. Autrement dit, parmi les auteurs *historiquement* contemporains, rares seraient ceux qui sont *pratiquement* contemporains. Ces derniers se reconnaîtraient parce qu'ils assument, selon Faerber, d'écrire « après la Littérature ».

Chez Faerber, le poétologème de la « mort de la littérature » sert donc de pivot pour distribuer les auteurs et théoriciens de la littérature contemporains : il y aurait ceux qui nient cette mort, réintégrée dans une histoire au long cours du phénomène littéraire (c'est la position de l'écrivain Marc Weitzmann, cité par Faerber, qui se lance dans des schématisations quelque peu fantaisistes de la « vie » littéraire¹⁷³) ; il y aurait, ensuite, ceux qui reconnaissent tristement cette mort de la

¹⁷³ Pour Weitzmann, ce qui est en piteux état, aujourd'hui, c'est moins la production littéraire française que la vie (sociabilités, critique journalistique solide, etc.) qui l'entoure. En dépit des thèses de nombreux sociologues de la littérature, Weitzmann considère que cette vie littéraire ne conditionne absolument pas l'émergence de grands auteurs : « En vérité, l'idée d'une "littérature" avec ce qu'elle suppose de collectif et de structurel à quelque chose de l'illusion rétrospective, du mirage qui s'éloigne et c'est ce qui lui donne son côté immanquablement conservateur si cher à Alain Finkielkraut. Shakespeare n'est pas né grâce au milieu littéraire du théâtre élisabéthain, c'est lui qui, parce qu'il existait, a donné à ce milieu son aura immortelle. Le contexte n'explique pas l'éclosion du génie, c'est le génie qui justifie après coup le contexte. La littérature n'existe qu'à posteriori, rarement sinon jamais pour l'écrivain lui-même. Ce qui existe, pour l'écrivain, c'est une communauté intuitive d'individus solitaires, isolés par l'espace, parfois par le temps, et qui néanmoins se parlent – à travers la page imprimée. » Voir Marc Weitzmann, « La littérature

littérature, hantés par la nostalgie de son aura passée, et incapables d'en faire le deuil (c'est le cas, assez exemplairement, de Richard Millet, auquel Faerber adjoint, peut-être trop hâtivement, Antoine Compagnon et Tzvetan Todorov), et enfin ceux qui, comme lui et comme les écrivains sur lesquels il s'épaula (Antoine Wauters, Tanguy Viel, Nathalie Quintane, David Bosc, Célia Houdart...) tentent d'écrire *au-delà* de cette mort.

Ces auteurs, qui parviennent à « écrire en contemporain » se distinguent des « incontemporains » qui oeuvrent soit à une sorte de restauration des privilèges de la littérature – renouant avec le goût de la fresque sociale (Houellebecq, Jablonka) ou du récit atlantiste, tout tourné vers un dehors accessible et fait de rebondissements stéréotypés –, soit à la poursuite de la modernité poétique – devenue presque parodique et dépossédée de son caractère révolutionnaire dans les romans de Carrère, Binet ou encore Khadra.

Dans ce qui ressemble à une distribution de bons et de mauvais points presque arbitraire (on ne comprend ni pourquoi les modernes seraient ceux-là, ni ce qui peut bien opposer si nettement les retours au récit opérés par Houellebecq d'un côté, et Bosc, de l'autre), les bonnes notes dessinent en pointillés une « poétique des relevailles », caractérisée par un souffle de vie, un désir explicite de dépasser toutes les formes de fins chagrines et un attrait pour le monde sensible dans lequel l'écriture tenterait de s'immerger plus qu'elle ne viserait à le sublimer. Par endroits, on voit mal comment cette poétique du dépassement (de l'*Aufhebung*, pour utiliser un concept hégélien que Faerber surexploite), fonctionne effectivement, puisque celui-ci prend parfois les airs d'un enjambement par-delà la clôture de l'apitoiement, pour rejoindre le monde et les lecteurs dans un grand « cri de vie¹⁷⁴ » décomplexé. Outre un désir de saisir la matérialité du réel, de communiquer, d'abandonner toute position de surplomb et de faire en sorte que

française est-elle morte ? », *Transfuge*, n° 27, octobre 2009. Pour une déconstruction de l'imaginaire du génie littéraire isolé, voir les études des sociabilités littéraires entreprises par Anthony Glinoeur, et en particulier *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les Romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique littéraire, 2008 ou encore, en collaboration avec Vincent Laisney : *L'Âge des cénacles. Confraternités artistiques et littéraires au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « Littérature française », 2013.

¹⁷⁴ Johan Faerber, *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris, coll. « Perspectives critiques », Presses Universitaires de France, 2018, p. 168. À travers ce type de formule, Johan Faerber retrouve, bien malgré lui (le corpus qu'il vise est tout différent), celles du *Manifeste pour une littérature-monde en français*, publié dans *Le Monde* le 16 mars 2006, qui encensait l'avènement, dans le champ francophone, d'une littérature débarrassée des scrupules hérités du structuralisme, et renouant avec le désir de se « frotter au monde pour en capter le souffle, les énergies vitales ». Nous reviendrons sur ce manifeste et ses enjeux dans notre quatrième chapitre (« Le refus de faire retour », en particulier la section « Scrupules ou décomplexions post-structuralistes », cf. *infra*, pp. 265-272).

la littérature continue, en se défaisant notamment du complexe de la « page noire¹⁷⁵ », cette « re-littérature » paraît, en effet, garder peu de traces, au cœur de son propre fonctionnement, de la mort de la Littérature. On peut ainsi avoir parfois l'impression que Faerber se fait le héraut d'une littérature ressuscitée (plus que *post mortem*), qui se complairait dans le sensible, le vitalisme, la saisie du réel (quand bien même ces éléments semblent très peu convenir à certains auteurs du corpus consacré par Faerber : on pense notamment à Quintane...).

Malgré toutes nos réserves, il faut reconnaître qu'*Après la littérature* table sur un certain nombre d'intuitions qui nous paraissent justes, et dont certaines ont été corroborées (sans que Faerber n'y renvoie), près de dix ans auparavant par un recueil d'articles de Jean-Marie Gleize intitulé *Sorties*.

Nous voudrions faire nôtres deux de ces intuitions, dans le sillage de Johan Faerber mais plus encore, dans celui de Jean-Marie Gleize.

1 – Remplacer le mot littérature par le mot littérature¹⁷⁶ : La première, c'est que le topos d'une « mort de la littérature » nous dit quelque chose d'une modification du cadre symbolique dans lequel fonctionnent les productions littéraires contemporaines, et que s'y offre un espace de pensée radicalement nouveau. C'est ce que Jean-Marie Gleize entend lorsque, reprenant le lieu commun de la mort des grands poètes, il ajoute : « Le costume de mort est encore un costume acceptable, éternellement chic¹⁷⁷. » Contre les lamentations élégantes et les postures de « dernier poète », le volume *Sorties* tente de faire droit à une poésie sans costume « acceptable » – ni apparats, ni vêtements de deuil –, une écriture qui ne se soucierait ni des définitions formelles de la poésie, ni même de vouloir « sauver la peau » de celle-ci. Faerber et Gleize, malgré des corpus tout à fait distincts, s'entendent donc sur ce point : il existe bien une littérature sortie, de force ou de gré, des limites définitoires et des impératifs esthétiques qui l'ont longtemps définie.

2 – Fortunes de l'efficace : Un deuxième point commun entre les perspectives de Jean-Marie Gleize et de Johan Faerber nous paraît essentiel : tous deux reconnaissent à leur corpus (romanesque et/ou poétique) un même souci d'efficacité – avec toute la latitude de nuances que charrie ce mot, bien sûr.

¹⁷⁵ C'est ainsi que Faerber nomme le sentiment d'écrire après que tout a déjà été écrit, de sorte que l'innovation paraît impossible.

¹⁷⁶ Détournement d'une phrase (« remplacer le mot poésie par le mot poésie ») du poète Michel Crozatier dans (*poème*) 1 2 3 4 5 6, Marseille, Al Dante, 1996. Cette phrase de Crozatier est souvent reprise et commentée par Jean-Marie Gleize, notamment dans *Sorties, op. cit.*

¹⁷⁷ Jean-Marie Gleize, « Costumes » dans *Sorties, op. cit.*, p. 18.

Chez Gleize, les textes visés sont expressément ceux que Christophe Hanna a théorisés sous le nom de « dispositifs » (cf. *supra*, pp. 132-135). Ces œuvres et les conceptualisations qui les accompagnent lui paraissent significatives d'un souci nouveau : « Où l'on voit revenir la notion d'action (d'une action poétique, action positive ou "directe", langage socialement efficace), l'exigence en tout cas d'une certaine efficacité, échappant au ridicule de la profération poétique-prophétique (Hugo ? Breton ?)¹⁷⁸. » Dans le travail de Christophe Hanna, en particulier dans *Poésie Action Directe* et dans *Nos Dispositifs poétiques*, l'efficacité des dispositifs poétiques est schématisée d'une façon qui l'éloigne d'un quelconque fantasme magique d'effraction dans le réel ou d'un désir de téléguidé les comportements futurs des lecteurs : l'action des dispositifs consiste à disposer, coller, créer des liens, « virusser » des formes de langage dominant, sans préjuger des effets que ces actions auront dans le réel.

Cette « performativité » (pour le dire vite) n'est ainsi pas à confondre avec celle qu'affichent les œuvres étudiées par Johan Faerber. Il n'empêche que celui-ci fait des écritures contemporaines les hérauts d'une « littérature directe¹⁷⁹ », qui se veut « translative et communicante¹⁸⁰ ». Selon Faerber, cette production littéraire veut explicitement « servir¹⁸¹ » : sa transitivité n'est pas (ou pas seulement) thématique, mais pragmatique, puisqu'elle se veut dotée d'effets, capable de communiquer et de créer des contacts. On retrouve ici, nous semble-t-il, les lignes directrices de la politique de la littérature qui nous paraît émerger à la fin du XX^e siècle, à ceci près que Gleize et Faerber en observent les signes depuis une perspective internaliste – chacun situe ces modifications à la suite d'évolutions propres à l'histoire de la littérature la plus récente – là où nous souhaitons les réarticuler au sein d'un moment historique, social et économique plus global.

Pour mieux comprendre comment la prétendue « mort de la littérature » peut venir travailler positivement le travail poétique des auteurs contemporains, voyons comment ces deux partis pris – participant de l'imaginaire d'une littérature sortie d'elle-même, ayant réussi à affronter la possibilité de sa propre fin et capable de réinventer ses modalités d'action – se manifestent sous des formes distinctes chez Jean-Charles Massera et Olivier Cadiot.

¹⁷⁸ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁹ Johan Faerber, *op. cit.*, p. 209.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹⁸¹ *Idem.*

4. Is It Really Too Late To Say Littérature ?

Dans cet entretien publié par la défunte revue *TINA* (en écho au fameux slogan thatchérien : « *There Is No Alternative* »), Olivier Cadiot était invité à discuter avec Jean-Charles Massera du rôle fondateur, pour le champ poétique contemporain, des deux numéros de la *Revue de Littérature Générale* qu'il avait dirigés avec Pierre Alferi à la fin des années 1990, de son attrait grandissant pour la forme romanesque, et de l'éventuelle « valeur d'usage » de ses livres. Jean-Charles Massera n'a alors pas manqué de l'interroger, avec humour, sur la manière dont il envisageait l'avenir de sa propre pratique :

Jean-Charles Massera : Parlant de trucs cramés, la poésie alors, elle en a ou pas, du fond ?

Olivier Cadiot : C'est à toi de me le dire ô Tina [*TINA*, nom de la revue dans laquelle l'entretien est publié].

Jean-Charles Massera : Si je pouvais parler en mon nom et dire mon sentiment, ou plutôt mon constat concernant la poésie, je pense que je serais exclu du comité rédactionnel sur le champ. Donc, joker et question suivante : considérez-vous qu'une production littéraire produise (encore) du (un) savoir ?

Olivier Cadiot : Ma réponse sera le classique : L'écriture-est-un-savoir-comme-les-autres-mais-différent-et-ça-c'est-merveilleux-oh-Seigneur-aide-nous-à-le-trouver. C'est d'ailleurs le titre possible de mon prochain livre¹⁸².

L'extrait de l'entretien ici reproduit souligne bien la soudure – déjà mise en évidence – entre deux « poétologèmes » : d'une part, la littérature est mal en point, elle sent le roussi, voire le « cramé », et n'est peut-être plus en mesure de « produire (encore) du (un) savoir » ; d'autre part, elle conserve toutefois une fonction propre, sinon sacrée – deuxième poétologème avec lequel Cadiot prend distance, ironisant sur la doxa d'une littérature productrice de savoirs singuliers. Cette articulation de deux lieux communs, à la fois pris en charge, enrichis et/ou détournés, prend des apparences toutes particulières dans le discours d'escorte mais aussi dans l'œuvre des deux protagonistes du dialogue.

Derrière son titre aux accents funestes, le texte de Jean-Charles Massera *It's Too Late To Say Littérature*, resitue en réalité le lieu commun d'une fin de la littérature au bout d'une chaîne logique dont les prémisses semblent périmées. Massera affirme en effet que l'imaginaire d'une littérature chétive et impuissante, dépossédée de sa grandeur sociale – incapable de concurrencer d'autres savoirs et d'autres médias, et ayant épuisé sa capacité à inventer de nouvelles formes – découle logiquement d'un paradigme moderne dépassé. Autrement

¹⁸² Olivier Cadiot, « Questions pénibles à Olivier Cadiot », entretien avec Jean-Charles Massera, *TINA. There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n° 4, août 2009, p. 68.

dit : l'impression du « tout a déjà été dit » ou le diagnostic du « c'est foutu » relève, selon Massera, d'attachements à des valeurs (la nouveauté) et des esthétiques (la focalisation sur la langue) en déphasage avec les conditions historiques actuelles.

Sur un principe emprunté aux artistes qu'il rencontre à New-York à la fin des années 1990 (Yvonne Rainer, Carl Andre, John Jonas, Vito Acconci¹⁸³), et en illustrant à sa façon les convergences « dés-essentialistes » déjà évoquées entre les domaines artistique et littéraire, Jean-Charles Massera propose de se reconnecter à l'histoire en cours en inversant l'ordre de préséance entre le médium et le vouloir-dire. Contre toute tentative d'épuisement de l'écriture et de recherche de nouveauté, Massera fait effectivement valoir que c'est la « visée » qui devrait dicter le choix d'une forme ou d'un format, et non l'inverse :

Donc, avant de se précipiter sur le clavier pour ouvrir un nouveau fichier texte, se demander quels sont les modes de perception qui présentent une efficace aujourd'hui et avec lesquels je peux travailler¹⁸⁴.

Massera prône ainsi « [l]a forme-outil contre la forme prétexte à la désignation de l'écriture¹⁸⁵ », quitte à délaissier le format livresque et les genres littéraires identifiables pour leur préférer l'affichage, la musique ou encore le court-métrage. Ceci prend sens, pour lui, par réaction à un contexte de crispation où le champ littéraire paraît particulièrement « concerné par la peur de disparaître¹⁸⁶ » et se sent « attaqué de toutes parts », au risque de s'enfermer dans des pratiques figées et de « se convaincre que la poésie, l'écriture, c'est ça, que ça a toujours été ça et que ça peut pas être autre chose¹⁸⁷ ».

Dans *It's Too Late To Say Littérature*, Massera part ainsi de la possibilité d'une mort ou d'une fin de la littérature pour en relativiser la portée (il est dubitatif sur ce qui fait tant peur aux littéraires : la marché ? l'impression que la littérature est inactuelle ?) et en dévoiler les impensés (i.e. un attachement anachronique aux valeurs de l'innovation, du style, de l'esthétique du dégagement), mais surtout, ensuite, pour œuvrer à la constitution d'un « paradigme opératoire¹⁸⁸ » : celui

¹⁸³ Ces artistes sont cités par Jean-Charles Massera dans « It's too late to say littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *Ah !*, n° 10, 2010, p. 37. Dans une perspective plus proche de celle d'une rétrospective sur son propre parcours, l'auteur revient sur sa rencontre avec ces artistes contemporains dans un entretien réalisé en marge de sa programmation au festival « Côté court » de janvier 2018. Cette capsule vidéo est disponible sous ce lien : <https://vimeo.com/250791678>.

¹⁸⁴ Jean-Charles Massera, « It's too late to say littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *art. cit.*, p. 31.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

d'une littérature qui cherche des moyens de rendre des problèmes « actifs esthétiquement¹⁸⁹ », et qui privilégie de ce fait sa « valeur d'usage » à ses traits définitoires.

Cette idée – dont on mesure toutes les convergences avec celles d'une post-poésie (Jean-Marie Gleize) ou d'une post-littérature (Johan Faerber) – est énoncée dans le texte introductif au numéro de revue *It's Too Late To Say Littérature*, conçu comme un échantillon d'œuvres contemporaines (Patrick Bouvet, Éric Arlix, Yves Pagès, Louise Desbrusses, Thomas Clerc, Sandy Amério et Jean-Yves Jouannais, entre autres) qui font preuve, pour Massera, de la possibilité effective d'inventer des formes esthétiques motivées par des visées critiques.

Cette esthétique, Massera la met également assez naturellement à l'œuvre dans son propre travail artistique. C'est le cas par exemple dans *United Problems of Coûts de la Main-d'œuvre*, texte qui paraît chez P.O.L en 2002, dans un volume qui reprend également *United Emmerdemments of New Order* – les titres français étant presque la marque de fabrique de l'auteur. Dans *United Problems of Coûts de la Main-d'œuvre*, Jean-Charles Massera recopie et altère, sans la citer, une interview de Felix Rohatyn – ancien banquier d'affaire alors ambassadeur des États-Unis en France – telle qu'elle est parue dans le magazine économique *L'Expansion*, en février 1999¹⁹⁰.

Ce faisant, Massera pose en réalité deux gestes. Le premier, celui d'une recontextualisation ou d'une « implémentation », pour reprendre un terme utilisé en philosophie et en informatique¹⁹¹, a déjà depuis longtemps intégré la boîte à

¹⁸⁹ Dans un entretien, Massera expliquait : « dans mes livres, j'arrivais à désigner le problème mais je n'arrivais pas à le rendre actif esthétiquement ». Voir « Looking for Jean-Charles Massera », entretien de Jean-Charles Massera avec Freddy Guilloteau et Annabelle Royer dans le cadre d'un atelier-débat avec le collectif « Résistance vs résistances », URL : <https://vimeo.com/121598780>. Ce propos est repris par Françoise Cahen dans « Jean-Charles Massera et le "format de l'ennemi" » dans *Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances*, sous la direction de Danielle Perrot-Corpet et Judith Sarfati-Lanter, *Fabula/Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6035.php>.

¹⁹⁰ Le texte-source a été identifié par Corinne Grenouillet dans « La Défamiliarisation des discours du management dans trois romans », dans *La Langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale. Formes sociales et littéraires*, sous la direction de Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvet, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015, pp. 207-221.

¹⁹¹ Dans *Implémentations/Implantations*, Olivier Quintyn détourne à son compte ces deux termes issus de la philosophie de Nelson Goodman. À propos du premier, il précise : « Au-delà du sens goodmanien qui désigne par "implémentation" le fait de faire fonctionner une œuvre d'art comme art, on peut reprendre l'acception informatique plus large du terme : implémenter une fonction, c'est l'activer dans un cadre de référence donné, en la rendant opératoire. Nous pouvons alors reconcevoir l'implémentation comme un transfert d'un cadre de référence à un autre, ou comme une opération de recontextualisation de symboles dans d'autres cadres sociaux et institutionnels. Implémenter une opération symbolique concerne toutefois bien autre chose que la théorie des

outils de l'art moderne. On pense évidemment à la fameuse *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917) – *ready-made* composé d'un urinoir, signé et exposé par l'artiste, significatif d'une mise en crise des traits définitoires de l'art au XX^e siècle – mais aussi aux « dispositifs poétiques » plus récemment étudiés par Christophe Hanna.

Si *United Problems of Coût de la Main-d'œuvre* rejoint le fonctionnement dispositional décrit par Christophe Hanna, c'est d'abord parce que Massera y défamiliarise un document (l'interview de Felix Rohatyn) en le transposant d'un univers logique (celui de la presse économique) à un autre (celui de la littérature), et en l'offrant à la lecture d'un public (le lectorat de la maison P.O.L) qui ne recoupe pas nécessairement celui auquel il était initialement destiné (les lecteurs de *L'Expansion*).

Cette recontextualisation dans les cadres sociaux et institutionnels de la littérature est suivie, sinon supplantée par, un second geste, d'intervention, cette fois. Massera opère dans le texte à coup de substitutions (« La sœur à Christian, qui elle arrive en fin d'droit¹⁹² » en lieu et place de « George Soros, financier réputé »), de paraphrases (« les pays où tu t'rends compte qu'on est pas si mal quand on r'garde c'qui s'passe dans d'autres pays¹⁹³ » pour « l'Europe »), de précisions (le mot « banques » auquel est systématiquement accolé la subordonnée « qui t'interdisent de chéquier parce que t'as dépassé ton découvert autorisé de 200 balles, mais qui trouvent tout à fait normal que tu doives attendre une semaine pour toucher un vir'ment qu'a été fait depuis plus d'une semaine¹⁹⁴ ») et de graphies oralisantes (« je n'le crois vraiment pas » pour « je ne le crois vraiment pas¹⁹⁵ »). Les effets de chocs sont ainsi moins obtenus par juxtaposition, comme dans un collage, par exemple, que par la concaténation de propositions hétérogènes, tant du point de vue de leurs registres de langue (« En France, il n'y a d'ailleurs pas de transparence sur les rémunérations des gens qui savent pas c'que c'est d'dire non à son gamin alors que tous les copains en ont¹⁹⁶ »), que du point de vue de leur degré de généralité (« Pour prendre un exemple précis, la venue des huissiers chez ceux du troisième a montré que les pays du G8 et les institutions internationales

symboles : une implémentation est une action qui, dans le passage d'un cadre de référence à un autre, re-réalise la réalité dans une autre *version*, ce qui implique d'autres collectifs, d'autres cours d'action, d'autres liens institutionnels à faire, à détramer et à retisser ». Voir Olivier Quintyn, *Implémentations/Implantations. Pragmatisme et théorie critique*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Ruby Theory », Questions Théoriques, 2017, pp. 10-11.

¹⁹² Jean-Charles Massera, *United Emmerdements of New Order* précédé de *United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre*, Paris, P.O.L, 2002, p. 10.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 11 et p. 12.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 10 et p. 15.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

savaient se concerter¹⁹⁷ »).

En travaillant à partir de cette interview de Felix Rohatyn, Massera semble moins désireux de re-poétiser le langage le plus trivial ou d'inventer une forme novatrice que de jouer sur les mises à l'échelle afin de critiquer l'abstraction et l'hypocrisie de la langue économique – jugée aseptisante et paradoxalement étrangère aux parlers de ceux et celles qui la subissent le plus frontalement¹⁹⁸. L'enjeu de *United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre*, comme celui d'autres textes signés par Massera, consiste ainsi à renouer avec un désir d'énonciation, de « visée critique », comme il le dit lui-même, en se tenant à distance de toute forme de déploration ou de complaisance pour le modèle d'une littérature décorative et inutile.

Lorsque Massera cessera de faire de la littérature au sens strict – c'est-à-dire : cessera d'écrire des textes destinés à des maisons qui publient de la poésie ou du roman, comme ses anciens éditeurs, P.O.L et Verticales¹⁹⁹ – il ne cherchera d'ailleurs aucunement à dramatiser son geste. S'il quitte alors le champ littéraire, c'est bien pour essayer son écriture à d'autres médiums, pour « se déployer dans des formats, des espaces, des durées – des formes – *ad hoc*²⁰⁰ ». Autrement dit, son passage aux supports de la chanson, de l'affiche, de la fiction radiophonique ou encore du court-métrage n'est pas imputable à un quelconque dégoût de la littérature, mais à une volonté d'adopter des formes adaptées aux questions qu'il se pose – rien à voir, donc, avec le ton désabusé sur lequel Alain Nadaud disait adieu à la littérature et à ses logiques de reconnaissance viciées dans

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁸ « Disons que j'essaye souvent de réduire la distance entre l'abstraction qui caractérise les langues qui rendent compte de la marche du monde, notamment la langue économique ou administrative, et celle dont nous nous servons pour représenter notre temps vécu. Tout simplement parce que la langue de la marche du monde n'est pas la nôtre, et que nous ne pouvons pas nous reconnaître dans cette langue pensée à l'échelle des intérêts qu'elle sert et non à celle de notre subjectivité. » Voir Jean-Charles Massera, « L'aire de l'insoumission », entretien avec Jérôme Goude, *Le Matricule des Anges*, n° 82, avril 2007, URL : http://www.lmda.net/din2/n_par.php?Idpa=MAT08228.

¹⁹⁹ Dans la deuxième partie de l'entretien qu'il a accordé à Fabrice Thumerel en janvier 2019, Jean-Charles Massera laisse cependant entendre qu'il risque de publier un texte sous forme papier dans le courant de l'année : « Et puisqu'on en est au stade des confidences, cher Fabrice, disons que mon éditeur va peut-être (ten years after) pouvoir ouvrir sa boîte de réception avec des sortes de phrases assez courtes, isolées et posées sur et entre beaucoup d'espaces blancs, à assembler dans un livre... ». Voir Jean-Charles Massera, « Massera, guide de l'utilisateur », entretien avec Fabrice Thumerel, *Libr-critique. La critique dans toutes ses formes*, 3 janvier 2019, URL : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/entretien-massera-guide-de-lutilisateur-entretien-de-jean-charles-massera-avec-fabrice-thumerel-2-2/>.

²⁰⁰ Jean-Charles Massera, 1993-2013. *Stairway to d'Autres Supports (La saga)*, livret 4, Blou, Le Gac Press, coll. « écrits/faux raccords », 2014, p. 114.

*D'écrire, j'arrête*²⁰¹.

Fidèle à un désir de penser l'ambivalence des phénomènes historiques – Massera cite parfois, à bon droit, Walter Benjamin²⁰² –, Jean-Charles Massera s'attèle à la fois à admettre les problèmes, les pertes, les dépossessions, mais aussi les réagencements et les perspectives critiques qu'ils ouvrent. Ainsi, si l'une des voix du texte polyphonique *We Are l'Europe* (2009) reconnaît que les jeunes ne lisent peut-être plus *La Princesse de Clèves* (on l'aura compris, cette référence n'a, en 2009, rien d'anodin !), elle se félicite dans un même temps que ces derniers entretiennent moins de préjugés que leurs aînés quant aux origines de leurs partenaires amoureux²⁰³. La même voix rappelle que les opérateurs téléphoniques poussent à des degrés inédits l'aliénation de leurs travailleurs, bien que ces mêmes opérateurs hébergent aussi des forums de discussion où s'échangent des expériences et conseils profitables à une dynamique d'émancipation collective²⁰⁴. De manière générale, Massera vilipende d'ailleurs toute forme de déploration, qu'elle concerne le sort de la littérature ou celui des subjectivités contemporaines :

- Bah si quand même ! J'veux dire on est là dans nos trucs postmachin, on pleure note mère parsku l'capitalisme ça fait plus bander, parsku l'réal ça dégoûte, parsku'on a des projets misérables et des envies d'merde, mais bon... !
- Tu penses que c'est naze ?... de penser ça.
- Non, mais ça dit bien où on en est en tout cas.
- Tu m'étonnes... Non mais ça s'tient j'crois. Bon maintenant tu vas m'dire : qu'est-ce qu'on fait avec ça ? Parce que c'est ça la question : qu'est-ce qu'on

²⁰¹ Alain Nadaud, *D'écrire j'arrête*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2010, suivi paradoxalement, quatre ans plus tard du *Journal du non-écrire*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2014.

²⁰² Penser l'ambivalence des phénomènes historiques ou, pour le dire dans un vocabulaire plus marxisant, « le retournement de la raison contre elle-même », était l'objectif de la première génération de l'École de Francfort (voir *La Dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer), à laquelle était associé Walter Benjamin. Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Benjamin est fidèle à ce double mouvement de la pensée. D'une part, il décrit la perte d'« aura » de l'œuvre, la perte d'authenticité de l'objet d'art soumis à une reproductibilité mécanisée, et avec elle, la fin de sa fonction rituelle. D'autre part, cette modification des façons de percevoir, cette sortie de l'art du domaine des belles apparences, offre aux œuvres, notamment photographiques et cinématographiques, de nouvelles fonctions, qualifiées par Benjamin de « politiques » – le cinéma, par exemple, en élargissant le champ visuel à d'autres objets, ouvrirait à sa manière de nouveaux champs d'action.

²⁰³ « La mondialisation des échanges et des informations qu'est en train de désintégrer votre imaginaire de mecs super authentiques et profonds, vous êtes au courant que vos gamins qui chattent sur MSN au lieu d'lire *La Princesse de Clèves* ou d'réviser leur cours d'histoire des relations internationales coloniales et xénophobes de 1945 à nos jours, y peuvent tout d'un coup kiffer une gamine turque et que ça c'est tout simplement génial quand on voit que les vieux cons qui siègent dans l'hémicycle en sont encore à s'poser la question d'savoir si l'entrée du pays d'la gamine dans l'Union européenne ça va pas trop les obliger à penser plus large ? », voir Jean-Charles Massera, *We Are L'Europe*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2009, p. 162.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 164.

fait avec ça²⁰⁵ ?

La phrase « qu'est-ce qu'on fait avec ça ? » résume bien le projet « masserien » d'une esthétique du « faire avec », qui ne vise pas à récuser le monde, mais à y opérer de manière ajustée. Avec son ambition de produire une littérature qui ne se contente pas d'être réflexive sur ses conditions d'existence, mais aussi sur ses conditions de félicité ; cette perspective incarne, nous le pensons et espérons en avoir montré les raisons, l'une des positions les plus significatives du moment littéraire situé à la jonction des XX et XXI^e siècles.

La position adoptée par Olivier Cadiot dans ses deux tomes d'*Histoire de la littérature récente* (P.O.L, 2016 et 2017) est tout aussi significative. En réalité, les titres de ces deux volumes sont trompeurs. Cadiot n'écrit pas une histoire, ses textes sont, de son propre aveu, presque dépourvus de dates et de noms, et s'il fallait les renommer de manière un peu ronflante, on leur préférerait peut-être d'autres titres de Cadiot : *Lettre à un très jeune poète* (l'intitulé de l'un des petits textes du premier tome) voire *l'Art poétique* (son premier recueil paru chez P.O.L).

Son *Histoire de la littérature récente* est en effet tramée de conseils, de comparaisons techniques, et s'y observe, à mesure des pages, une conception – désinvolte sans être farfelue, positive sans être frontale – de ce que peut être la pratique poétique à l'heure de sa prétendue perte d'intérêt (le motif de la « fin de la littérature » constitue l'une des lignes directrices du premier tome), ou du renouvellement ambivalent de ses mots d'ordre (le deuxième tome s'attaque davantage à l'impératif, pour la littérature contemporaine, de se saisir du réel). Assez logiquement, donc, *l'Histoire de la littérature récente* que nous raconte Olivier Cadiot laisse entrevoir une politique de la littérature qui associe, comme chez Massera, une prise en compte de son caractère menacé et une réaffirmation de sa valeur d'usage.

Sur le premier plan, Cadiot opère un mouvement comparable à celui de Jean-Charles Massera, en ce sens qu'il contrarie le poétologème de la mort de la littérature. Il en révèle les illusions et les tropismes réactionnaires :

*Ça baisse depuis toujours. Ça n'arrête pas de descendre depuis une éternité. On devrait être au fond de la terre. Chaque année, le niveau d'orthographe diminue un peu plus, à ce rythme, on devrait vivre dans des forêts en poussant des petits cris inarticulés. Mais le début de la fin c'est quand ? Et pourquoi ?*²⁰⁶

Il en souligne aussi le caractère ressassé, au point d'être pris dans des

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁰⁶ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome I, Paris, P.O.L, 2016, p. 24.

scénographies stéréotypées (on lui annonce cette mort l'air désolé, en se serrant dans les bras, résigné²⁰⁷ ou assurant qu' « elle va revenir²⁰⁸ ») et de forcer sa propre lassitude (« Ça ne peut plus durer, cette histoire de fin²⁰⁹ »). Mieux : Cadiot va jusqu'à retourner la rumeur de la mort de la littérature contre elle-même, en tirant de joyeuses conséquences de celle-ci : il prend la sortie de Philip Roth au pied de la lettre et s'enthousiasme à l'idée que la scansion d'hexamètres dactyliques puisse remplacer le rap²¹⁰, ou affiche une forme de délivrance face au constat d'une raréfaction, depuis les années 1980, de la figure du grand écrivain : « Quel soulagement, on était anonymes et pauvres, on le redevient²¹¹. »

Ces passages ne doivent néanmoins pas nous méprendre sur la teneur du projet d'Olivier Cadiot, moins ironique qu'il n'y paraît : s'il déconstruit par endroit l'imaginaire d'une littérature chétive et moribonde, il en acte aussi les réalisations concrètes, comme lorsqu'il se confronte au désintéret décomplexé pour la littérature de certaines personnes de sa connaissance (« ah ce n'est pas mon genre, je suis dans l'action, moi²¹² », ou encore, souriant à pleines dents : « trop *difficile* pour moi²¹³ »).

Face à ces réalités, Cadiot ne botte pas en touche, il les laisse l'ébranler, l'aider à reformuler ce que la littérature devrait être et comment elle devrait se soucier d'être comprise : preuve, s'il en fallait d'autres, qu'Olivier Cadiot ne nie pas tous les aspects du déclinisme contemporain. Un extrait du deuxième tome de son *Histoire de la littérature récente* est à cet égard éclairant, puisqu'après avoir raillé à la fois l'absurdité et la complaisance de la question de la disparition de la littérature, il laisse néanmoins entendre que cette mort ou que cette fin a peut-être déjà eu lieu :

On reconnaît dans cette angoisse le sentiment étrange qu'éprouvent certains être, *la crainte de l'effondrement*, crainte que quelque chose – qui est déjà arrivé – finisse par advenir pour de bon. C'est idiot, cette histoire de disparition de la littérature, on n'aurait pas dû écouter tout ça. Il ne faut écouter personne. Nietzsche avait raison de s'écrier : *Tiefe Wasser, kurze Bäder*, qu'on peut traduire par : eau profonde,

²⁰⁷ « La littérature, ça n'intéresse plus personne, m'a dit dernièrement une personne spécialiste du contemporain à l'université, désolé, comme si elle m'annonçait la disparition programmée de quelqu'un, levant les bras de chaque côté du corps, les paumes tournées vers le ciel pour me signifier que *c'est comme ça* – d'un air de dire : mais non, elle n'a pas souffert, non non, elle ne s'est pas rendu compte. C'est comme mourir dans son sommeil. Ah j'aimerais partir comme ça. Faut laisser la place. Elle est mieux *au ciel*. » *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 17. Pour cette déclaration de Roth, se reporter à la note n° 134, p. 124.

²¹¹ *Ibid.*, p. 49.

²¹² *Ibid.*, p. 27.

²¹³ *Ibid.*, p. 98.

bains brefs. Bon programme. Les grandes idées sont comme l'eau froide, on doit y entrer et en sortir vite²¹⁴.

Utiliser la notion, empruntée au psychanalyste et clinicien Donald Winnicott, de « crainte de l'effondrement²¹⁵ », c'est reconnaître implicitement qu'un évènement traumatisant a eu lieu – la littérature aurait déjà connu une sorte de disparition ou de mort – mais dans un temps où l'espace psychique du sujet – qu'on remplacera ici par : la réflexivité des acteurs du champ littéraire – était incapable de l'éprouver et de l'intégrer à son histoire, de sorte qu'il est désormais hanté par la crainte de ce même évènement (ou d'une modalité possible de son itération), situé paradoxalement dans un temps à venir. Autrement dit, Cadiot nous suggère que la littérature a peut-être effectivement perdu quelque chose de son autorité symbolique d'autrefois, mais que ceci ne l'a pas empêchée de survivre sans s'en rendre compte, de se diffuser sous des formes banalisées ou mythologisées (un catalogue de vente de sushis²¹⁶, le vocabulaire affecté d'un sommelier²¹⁷, les noms de décoration et de mobilier d'intérieur tirés de la culture la plus légitime²¹⁸), et de pouvoir espérer vivre « une *bonne* vie, une bonne vie dans la mauvaise²¹⁹ ». Rien d'étonnant à ce que Cadiot renvoie alors allusivement aux penseurs de la théorie critique – non pas, comme Jean-Charles Massera, à Walter Benjamin, mais à Theodor Adorno –, penseurs « à la fois rigoureux et fantaisistes²²⁰ » qui lui suggèrent que la littérature pourrait vivre une double vie, à la fois morte et vivante, voire puisant une vitalité nouvelle dans son apparente déchéance.

Ce double mouvement, celui d'un « retournement de la raison contre elle-même »

²¹⁴ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome II, Paris, P.O.L, 2017, p. 47.

²¹⁵ L'article de Donald Woods Winnicott intitulé « La crainte de l'effondrement » (« The Fear of Breakdown », 1963, publié de manière posthume en 1974) pose que la crainte, chez certains patients présentant des troubles psychotiques, qu'un effondrement survienne dans leur avenir se fonde en réalité sur une expérience d'effondrement qui a eu lieu par le passé. Winnicott considère que l'expérience originelle continue de perturber le patient car elle a eu lieu à un moment où le moi (le « self ») n'était pas capable de l'intégrer et de la rassembler dans une expérience vécue. Autrement dit, ajoute Winnicott, « le patient doit continuer de rechercher un élément du passé dont il n'a *pas encore fait l'expérience*. Cette recherche prend la forme d'une quête de cet élément dans le futur ». Voir *Le Langage de Winnicott. Dictionnaire explicatif des termes winnicottiens*, sous la direction de Jan Abram, traduit de l'anglais par Cléopâtre Athanassiou-Popesco, Paris, Popesco, 2001 [1966], pp. 140-143.

Voir aussi Donald Woods Winnicott, « La Crainte de l'effondrement », repris dans *La Crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, traduit de l'anglais par Jeannine Kalmanovitch et Michel Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000 [*Psycho-Analytic Explorations*, 1989], pp. 205-216.

²¹⁶ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome I, *op. cit.*, p. 71.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 44-45.

²¹⁸ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome II, *op. cit.*, p. 155.

²¹⁹ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome I, *op. cit.*, p. 38.

²²⁰ *Ibid.*, p. 37.

à la fois fait de dévoiements (désillusions quant à l'idéal d'une littérature au faite du corps social) et de détournements (renversement de la logique de la perte, qui ouvre dans un même temps des possibles), est perceptible à travers tout le travail effectué par Cadiot pour désacraliser ou pour profaner la littérature. *Histoire de la littérature récente* ne cesse de le répéter : la littérature est une activité *comme les autres*²²¹, comme la couture, la pâtisserie, la chasse ; comme la plantation d'un potager ou la réparation d'une vieille Volvo²²². Ainsi, pour Cadiot, un poème réussi est toujours un poème « *de poche*²²³ », une petite machine qui doit avoir son utilité, puisqu'elle s'ancre dans nos vies où nous ne cessons d'activer des mécanismes, de schématiser des processus ou de comprendre des modes d'emploi. La littérature est donc bien, pour Olivier Cadiot, une activité qui se déploie sur deux pôles : celui de l'auteur, que Cadiot exhorte à se mettre au travail, à répéter, à faire des exercices ; mais aussi celui du lecteur, auquel la littérature peut offrir, parce qu'elle opère dans la langue, un espace d'entraînement (d'assouplissement ? de déplacement ?) pour ses concepts, pour sa pensée et possiblement pour son action²²⁴.

En réalité, en exposant les choses dans cet ordre, nous avons volontairement occulté le caractère à la fois historiquement situé et historiquement fondateur de la poétique promue par Olivier Cadiot. Il faut se rappeler que Cadiot est, avec Pierre Alferi, l'un des fondateurs de la *Revue de littérature générale* qui, malgré son peu de livraisons – seulement deux numéros, en 1995 et 1996 – a joué un rôle particulièrement important pour le champ de la poésie contemporaine. Jean-Marie Gleize, dans un texte consacré à la production revuistique des années 1980 et 1990, va jusqu'à isoler un « moment RLG », marqué par un « pragmatisme moderniste²²⁵ » à la fois ludique et décontracté, qui signerait une rupture avec la production antérieure de revues « à forte cohésion doctrinale²²⁶ ».

Les deux numéros de la *Revue de littérature générale* se caractérisaient en effet par leur capacité d'accueil – ils ne se font ni la vitrine d'une génération, ni celle d'un éditeur précis –, leur presque œcuménisme esthétique – puisqu'il s'agissait dans le numéro « Mécanique Lyrique », par exemple, de ne pas opposer, ou en tout cas

²²¹ *Ibid.*, p. 24.

²²² *Ibid.*, p. 173.

²²³ *Ibid.*, p. 108.

²²⁴ Cadiot explicite clairement cette schématisation du mode opératoire de la littérature au micro de la Radio Télévision Suisse à l'occasion d'un épisode de l'émission « Versus-lire », animée par Linn Levy. Voir Olivier Cadiot, entretien avec Linn Levy, *Versus-lire*, Radio Télévision Suisse, 24 novembre 2017, URL : <https://www.rts.ch/play/radio/versus-lire/audio/olivier-cadiot-histoire-de-la-litterature-recente-tome-ii?id=9073330>.

²²⁵ Jean-Marie Gleize, « Parnasses contemporains », dans *Sorties, op. cit.*, p. 408.

²²⁶ *Ibid.*, p. 407.

pas frontalement, ces deux termes – et surtout, leur désir de constituer moins un catalogue de textes qu’une boîte à outils ou un « dépôt de techniques ». Tout l’imaginaire de la fabrication, de la machine, et du bricolage poétique à partir du langage ordinaire est ainsi déjà, dès 1995, très présent chez Cadiot et Alferi – dont Christophe Hanna et sa théorisation des dispositifs sera l’un des héritiers les plus directs.

Dans leur texte introductif, les deux auteurs écrivent :

On n’écrit pas avec du donné ou des données. La matière première, la chose même trouvée telle quelle, le cru est un mythe. On l’évoque soit par vantardise, soit à des fins d’intimidation [...] Au mythe du cru répond à l’autre bout, le mythe de la surcuisson préalable de la marinade mentale, de la macération du vécu. Les deux ont en commun l’idée d’une littérature organique, qui se passerait de toute technique. Ce dont la fiction a besoin, c’est d’un matériau de construction spécifique : des boules de sensations-pensées-formes. Des calculs, des nids d’hirondelles. On peut les appeler Objets, parce qu’ils sont manufacturés et qu’ils doivent pour servir être tous de niveau [...]. [I]ls résultent déjà d’un travail, mais ils ne seront que des chevilles ouvrières transitoires, peu visibles. Car leur nature n’est rien d’autre que leur fonction²²⁷.

Le vocabulaire de la manufacture et surtout la valorisation de la *fonction* de l’objet poétique (au détriment de la délimitation de son essence ou de son sens – on pense à la maxime de Peirce²²⁸ appelant à apprécier les idées à partir de leurs effets pratiques), font inévitablement écho à ce que nous avons montré de *l’Histoire de la littérature récente* de Cadiot, mais aussi, plus généralement, au « pragmatisme moderniste » qui caractérise, pour Gleize, les lignes directrices de la *RLG*.

Parler ainsi de « pragmatisme » n’a rien de léger ou d’anodin, et Gleize le sait : il s’agit bien de signaler l’une des sources de revitalisation critique du champ poétique qui a eu une influence considérable sur la *Revue de littérature générale*. En effet, comme l’a bien documenté Philippe Charron²²⁹, un véritable « tournant pragmatiste de la poésie française contemporaine » s’est opéré dans les années 1980 et 1990 notamment autour du poète Emmanuel Hocquard – grand lecteur de la poésie américaine et en particulier des objectivistes tels que Charles Reznikoff ou Raymond Chandler, mais aussi, commentateur aguerri de l’œuvre

²²⁷ *La Mécanique Lyrique*, sous la direction de Pierre Alferi et Olivier Cadiot, *Revue de littérature générale*, 1995, n° 1, p. 5.

²²⁸ Charles Sanders Peirce, « Comment rendre nos idées claires » [1878], dans *Ceuvres philosophiques*, t. I, *Pragmatisme et pragmaticisme*, édité et traduit de l’anglais par Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2002, pp. 247-248.

²²⁹ Philippe Charron, *Du « métier d’ignorance » aux savoir-faire langagiers. L’environnement de la littéralité chez Emmanuel Hocquard, Pierre Alferi et Jérôme Mauche*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014, URL : <https://archipel.uqam.ca/6441/1/D2640.pdf>.

philosophique de Wittgenstein²³⁰. Ces influences – bientôt partagée avec plusieurs poètes de la « filière Hocquard²³¹ », parmi lesquels Jérôme Mauche, Pierre Alferi ou encore Olivier Cadiot – inspirent à Hocquard une vision désacralisée, ordinaire et pratique de la littérature :

Ce qui m'intéresse chez bon nombre de nos homologues américains, c'est la souplesse, l'inventivité, voire l'insolence des rapports qu'ils entretiennent avec leur langue, sur les plans politique, intellectuel et formel – les trois domaines relevant, chez eux, d'une approche globale ou simultanée. Nous, Français, restons toujours plus ou moins handicapés par le boulet des traditions et l'image aristocratique de la Poésie comme genre noble. La poésie américaine, je ne la prends pas comme un modèle mais comme un exemple [...] [J]'envie l'aisance des Américains dans leur façon de travailler, les pieds sur terre et non "perchés sur des échasses²³²".

Ce désir d'écrire « les pieds sur terre », en prenant soin de se tenir à distance d'une vision trop noble de la littérature, mais en assumant aussi le caractère manufacturé et efficace de l'objet poétique, on peut le comprendre, tel qu'il se manifeste chez Olivier Cadiot ou Nathalie Quintane, comme un effet de ces filiations et de cette réception, par le champ poétique, d'un certain pragmatisme américain. L'explication fonctionne pourtant nettement moins bien pour d'autres auteurs de notre corpus : Jean-Charles Massera, même s'il reconnaît ses dettes à l'égard de Cadiot²³³ ; Chloé Delaume, qui cite plus volontiers Judith Butler ou la sorcellerie que le second Wittgenstein ; ou plus encore Philippe Vasset, Camille de Toledo et Olivia Rosenthal, plus éloignés sociologiquement de ces réseaux poétiques, et pourtant empreints eux aussi de cette tendance à penser la littérature comme un instrument impur, agissant dans le monde, sans prétendre pouvoir ou vouloir y

²³⁰ Sur la poésie d'Emmanuel Hocquard et ses parentés avec la pensée de Wittgenstein, voir Jean-Pierre Cometti, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *Les Intensifs. Poètes du XXI^e siècle*, sous la direction de Michèle Cohen-Halimi et Francis Cohen, *Critique*, n° 735-736, août-septembre 2008, pp. 669-676.

²³¹ Alain Farah considère que l'on peut classer la production poétique française « post-avant-gardiste » selon deux grandes filières : d'une part la filière Christian Prigent, à laquelle il intègre Tarkos et Charles Pennequin, caractérisée par une esthétique subversive, débordante et inventive ; et d'autre part la filière Emmanuel Hocquard, marquée par l'influence des objectivistes américains et de la pensée de Wittgenstein, et affichant un certain goût du minimalisme. Sur cette distinction, voir Alain Farah, *La Possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane*, thèse de doctorat, ENS Lyon – Université du Québec à Montréal, 2009, p. 67-68. Travail repris dans *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

²³² Emmanuel Hocquard, *Ma haie*, Paris, P.O.L., 2001, p. 283.

²³³ Voir la place privilégiée que Massera réserve à Cadiot dans « It's too late to say littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *art. cit.* Voir aussi l'entretien précédemment cité, et la façon dont Massera y affirme que de nombreux auteurs sont, « ici ou ailleurs », particulièrement redevables à Olivier Cadiot. Voir Olivier Cadiot, « Questions pénibles à Olivier Cadiot », *art. cit.*, p. 66.

occuper une position de surplomb.

Ces tropismes, observables à la fois dans la production littéraire contemporaine qui nous intéresse, mais aussi dans le champ des études littéraires – où certains distinguent (Françoise Lavocat, Jérôme David, Alexandre Gefen), depuis le début des années 2000, un tournant qualifié à peu hâtivement de « pragmatique » ou d'« éthique » –, nous souhaiterions en interroger les lignes de force et les nécessaires dissensions dans le dernier chapitre de cette partie.

IV. DE LA NÉCESSITÉ (OU NON) D'UNE FRONTIÈRE

En contrepoint des grandes orientations qui ont guidé les articulations de ce chapitre, mais aussi en annonce du « tournant pragmatique des études littéraires » qui sera discuté dans le chapitre suivant, il nous paraît nécessaire d'évoquer un livre, particulièrement révélateur, nous semble-t-il, du moment que nous vivons, et de la politique de la littérature qui s'y élabore. Il s'agit de *Fait et fiction*, publié par Françoise Lavocat en 2016.

En réalité, si nous ne partageons pas les partis pris de ce texte, nous lui reconnaissons l'immense mérite d'avoir condensé, en les prenant pour objet d'inquiétude, certaines sensibilités de l'époque – de sorte que ce texte a partiellement aimanté, par ses observations mais aussi par ses aveuglements, quelques-uns des choix théoriques sous-jacents au présent chapitre.

D'emblée, il faut rappeler que *Fait et fiction* constitue un plaidoyer en faveur de la fiction, et *a fortiori* de la littérature de fiction. Le propos table donc sur un climat menaçant²³⁴ à l'endroit des pratiques fictionnelles, auquel il entend répondre – un peu comme l'ont fait Antoine Compagnon, Yves Citton et William Marx dans leurs défenses respectives de l'institution littéraire (voir la section « Défendre la Princesse », cf. *supra*, pp. 54-62). Mais l'angle d'attaque de Françoise Lavocat est un peu différent, non seulement parce qu'elle défend avant tout le territoire de la fiction – en soulevant des enjeux qui concernent la littérature, mais aussi les séries télévisées ou les jeux vidéo –, mais plus encore parce qu'elle va à rebours d'une tendance à (re)valoriser la jonction entre les sphères de la poétique et de la pratique.

En clair, Françoise Lavocat pose un constat semblable à bon nombre de ses contemporains – celui d'un climat menaçant pour les pratiques fictionnelles, en ce compris la littérature – mais elle y réagit de manière strictement opposée : pour elle, la meilleure façon de défendre la littérature est de rappeler que sa fonction première n'est « ni de susciter un engagement ni d'appeler à l'action²³⁵ », mais d'opérer un décrochage de l'expérience dont les finalités sont extrêmement difficiles à cerner. Il ne s'agit pas pour Lavocat de faire de la fiction un artefact

²³⁴ La première menace – du moins la première à être mentionnée dans l'ordre du texte – est celle du *storytelling*, puisque Françoise Lavocat consacre son premier chapitre, intitulé « Du récit au storytelling », à interroger les traits définitoires que Christian Salmon (*Storytelling*, 2007), Yves Citton (*Mythocratie*, 2010) et Nancy Huston (*L'Espèce fabulatrice*, 2008) reconnaissent implicitement à la fiction lorsqu'ils diagnostiquent une même fictionnalisation du monde.

²³⁵ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, op. cit., p. 53.

culturel d'une inutilité congénitale, mais d'en défendre le précieux territoire, avant tout caractérisé par une *suspension* des conduites et des intérêts pratiques.

Au fond, tout ce que fait Françoise Lavocat dans *Fait et fiction* concourt à réaffirmer une frontière entre la réalité et la fiction pour défendre – et c'est ici que nous retrouvons l'un des points nodaux de notre propos – une autonomie des pratiques fictionnelles. En substance, Lavocat affirme que tout ce qui paraît menacer aujourd'hui la fiction – l'usage du terme *fiction* pour désigner de l'idéologie ou du mensonge, les procès intentés à des auteurs qui produisent pourtant des œuvres d'imagination, les risques de brouillages perceptifs rendus possibles par la réalité virtuelle – relèvent en réalité d'erreurs de jugement. À partir du moment où l'on admet que la fiction est un phénomène culturel qui n'existe que par opposition à la reconnaissance de « faits », toute confusion entre ces territoires est rendue impossible : ainsi, pour Françoise Lavocat, les mauvaises fiction du *storytelling* ne sont pas des fictions, les études qui accèdent à une efficacité cognitive de la fiction sont bien souvent hâtives, et les métalepses sont le signe (intra-fictionnel) qu'une traversée des frontières entre réalité et fiction relève du pur fantasme.

Fait et fiction est donc un livre de réaction contre ce que Lavocat nomme « panfictionnalisme », c'est-à-dire contre une conception du monde selon laquelle la frontière entre fait et fiction est, sinon théoriquement inexistante, du moins pratiquement poreuse. À en croire Françoise Lavocat, le panfictionnalisme serait une position largement partagée, qui se serait répandue sous l'influence de plusieurs phénomènes : la déconstruction théorique des frontières entre l'histoire et la fiction (de Barthes à Veyne en passant par Ricœur), l'essor de fictions de plus en plus immersives grâce à l'amélioration des médias virtuels, l'importance accrue du pragmatisme pour les théories de la fiction, ou encore la persistance d'un vocabulaire critique qui associe les termes *fictions* et *mensonges* – comme c'est encore le cas, selon Lavocat, dans les dénonciations du *storytelling* formulées par Christian Salmon et Yves Citton.

Le panfictionnalisme triomphant, Françoise Lavocat le voit encore l'œuvre dans une récente tendance des études littéraires – les ouvrages sur lesquels elle s'appuie datent des années 2000 et 2010 – à interroger et à schématiser les effets de l'art :

On ne compte pas les déclinaisons récentes, en particulier en France, de cette valorisation de l'action à travers une théorie des effets de l'art, de la littérature ou de la fiction, que ce soit dans une promotion du style comme « pratique de l'individuel » (Jenny 2000 ; Macé (dir.) 2010) ; dans l'analyse de la façon dont la lecture a modelé la vie des écrivains (Macé 2011) ; dans l'exhortation à construire des histoires de gauche pour changer le monde (Citton 2010) ; dans une réflexion sur les « agences de l'art », selon une perspective anthropologique (Gell 2009 [1998]) ; en interrogeant la façon dont le roman figure l'agir d'un sujet éthique et

son rapport à l'histoire (Daros 2012) ; ou encore, dans une des définitions des plus simples et des plus radicales, en posant l'équation « Fiction = futur + action³ » (Jenvrey 2011 : 9)²³⁶.

Ce qui gêne fondamentalement Lavocat dans ces approches, par ailleurs assez diverses, c'est que l'insistance sur les effets de l'art se ferait trop souvent au péril d'une approche définitoire, et au risque d'une banalisation de la fiction. Lavocat ne nie pas qu'une série télévisée puisse être un outil de connaissance, mais elle pense qu'elle peut l'être au même titre que d'autres artefacts non fictionnels²³⁷. Se focaliser sur la fonction cognitive des productions fictionnelles ne serait ainsi pas erroné, mais non pertinent.

Au fond, si l'on relit l'argument de Lavocat à la lueur de la petite typologie que nous avons esquissée à partir de Lahire, nous reformulerions son projet en disant qu'il s'agit pour elle d'affirmer qu'une défense de l'autonomie de la littérature – aux sens I et II : en tant qu'activité distincte, reconnaissable, mais aussi soustraite aux pouvoirs exercés par les cours de justice ou les blasphèmes des communautés religieuses²³⁸ – passe par la réaffirmation à la fois de critères définitoires²³⁹ et d'une réaffirmation de l'écart qui distingue la *poiesis* de la *praxis* (autonomie de type I), quitte à faire abstraction de la question des rapports de production²⁴⁰, des évolutions du « capital symbolique collectif » attaché aux

²³⁶ *Ibid.*, p. 184.

²³⁷ *Ibid.*, p. 186.

²³⁸ Françoise Lavocat consacre effectivement deux chapitres à ces questions précises : l'un, intitulé « Fiction et croyance », revenant sur les jugements de fictionnalité dans le cadre d'accusation de blasphèmes portées sur des œuvres de fiction ; l'autre, intitulé « Les frontières de la loi », davantage intéressé aux définitions de la fiction telles qu'elles sont présupposées ou mises en défaut dans le cadres de procès (concernant généralement des autofictions).

²³⁹ Entendons-nous : dans *Fait et fiction*, Françoise Lavocat n'adopte pas une définition essentialiste de la fiction – elle montre au contraire que les pratiques fictionnelles ne sont des invariants ni historiques, ni culturels – mais plaide en faveur de ce qu'elle nomme un « différentialisme modéré ». Elle récuse donc à la fois la possibilité d'une essence anhistorique de la fiction, tout en refusant d'adopter une approche institutionnaliste, selon laquelle la fiction littéraire n'aurait que des conditions de reconnaissance et d'usage.

²⁴⁰ C'est effectivement l'un des points aveugles de l'analyse de Lavocat. Si elle affirme concilier une perspective interne (intéressée aux indices de fictionnalité et de factualité) et une perspective externe (pragmatique, culturelle, sociologique) afin de défaire la position panfictionnaliste qui pècherait trop souvent par un désintérêt total pour les aspects formels des œuvres ou par leur analyse approximative ; on pourrait lui reprocher le contraire : celui d'invalider la position panfictionnaliste à partir d'arguments purement internalistes (non pertinence, contradictions logiques, définition régressive de la fiction), sans suffisamment interroger l'ancrage idéologique du panfictionnalisme. Pour s'en convaincre, on peut visionner l'échange entre Françoise Lavocat et Yves Citton organisé dans le cadre du projet « Storytelling » de l'OBVIL. Lavocat et Citton y mettent à plat leurs désaccords théoriques, puisque l'une pourfend la position panfictionnaliste – pour Lavocat, c'est parce qu'il n'y a qu'un monde que la fiction, en nous offrant de nouveaux espaces à explorer et d'autres expériences à vivre, nous réjouit – tandis qu'Yves Citton l'endosse – pour Citton, nos modes de régulation sociales recourent de plus en plus directement aux ressources de

pratiques littéraires, et, surtout, quitte à ne pas prendre en compte l'ambivalence de qu'elle consacre comme un « panfictionnalisme triomphant », théoriquement étayé par un pragmatisme exacerbé.

Par contraste, toute l'ambition de ce chapitre était bien de montrer l'ambivalence de phénomènes qui concourent certes, et de manière parfois alarmantes, à affecter l'indépendance et la singularité des pratiques littéraires, mais qui, dans un même temps, redessinent des perspectives critiques pour celles-ci : socialisées et donc plus enclines à réinventer leur autorité, leur mode d'intervention, leur sérieux, voire leur attachement à leur propre souveraineté.

La contre-offensive menée par Françoise Lavocat – qui, si l'on reprend les mots de Christian Salmon, cités à l'entame de ce chapitre, semble bien jouer les « De Gaulle littéraires » – a néanmoins de nombreux mérites, à commencer par celui-ci : décrivant une tendance, jugée massive, à revaloriser les *effets* de l'art au détriment d'approches plus définitives, Lavocat jalonne à sa manière le terrain d'un apparent tournant pragmatique des études littéraires. Celui-ci apparaît comme la réponse que formulent, depuis une petite vingtaine d'années, de nombreux théoriciens à la question « la littérature, à quoi bon ? » (A. Compagnon, 2006) – et à ses diverses déclinaisons : « que peut la littérature ? » (T. Todorov, 2007) ou encore « à quoi sert la littérature ? » (J.-J. Lecercle et R. Schusterman, 2002).

Si, pour Lavocat, cette reconnexion de l'art et de la praxis s'expose au risque d'une perte d'autonomie et de divers brouillages conceptuels, nous tenterons de mesurer comment il s'agit d'une réponse non seulement ajustée à l'état de l'institution littéraire, mais aussi suffisamment vaste pour engager des valeurs et des gestes théoriques relativement distincts.

la fiction, de sorte qu'on ne peut opposer que des « contre-fictions » aux fictions collectives. Le dialogue a le mérite de montrer que ces oppositions résultent en réalité d'ancrages énonciatifs distincts : Lavocat écrit dans la perspective d'élaborer une théorie de la fiction à partir d'un corpus d'œuvres fictionnelles dont le statut ne fait généralement pas débat ; tandis qu'Yves Citton cherche davantage à penser une théorie de la littérature qui prendrait en compte les phénomènes médiatiques et économiques les plus contemporains (ex : le *storytelling*, l'économie de l'attention, etc.). Ainsi, comme le dit Yves Citton, les deux chercheurs parlent « à partir de mondes complètement différents » : à Lavocat, la sphère des représentations stables et déjà étiquetées comme telles, à Citton, l'univers de la *simulation* dans lequel les représentations (politiques, économiques mais aussi artistiques) ont une capacité de rétroaction sur le réel – l'image d'un président, un indice tel que le PIB ou une utopie fictionnelle ayant tour à tour la possibilité de faire advenir des électors, des inégalités économiques ou des devenirs politiques.

CHAPITRE III

REPRISES, DIFFRACTIONS ET ALLUSIONS

PRAGMATIQUES

PROPÉDEUTIQUE / INTERVENTIONS LITTÉRAIRES EN MILIEU HOSTILE

[Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Gallimard, coll. « Verticales », 2012]

Dans *Réparer le monde*, l'ouvrage dans lequel il s'applique à décrire l'imaginaire « thérapeutique » qui sert, selon lui, de mot d'ordre à la majeure partie des projets littéraires du XXI^e siècle, Alexandre Gefen évoque, au sein d'un corpus particulièrement étendu, le texte *On n'est pas là pour disparaître*, publié par Olivia Rosenthal en 2007 dans la collection « Verticales » de chez Gallimard. Dans ce livre, intéressé à la maladie d'Alzheimer et à l'économie mémorielle qu'elle restructure, apparaissent d'étranges exercices – consignes : se projeter dans une situation où l'on sait qu'on ne reverra plus jamais son interlocuteur¹, s'imaginer rentrer chez soi et découvrir que l'on a perdu tout ce que l'on possédait, énumérer toutes les choses dont on peut dire qu'on ne les a jamais faites ou qu'on ne les fera jamais² – qui amènent Gefen à annexer *On n'est pas là pour disparaître* au domaine d'une « littérature interactionniste », étant entendu que ce texte serait une « forme participative et un entraînement thérapeutique de résistance à la disparition, autant qu'une forme d'accompagnement [...]»³.

Indéniablement, le texte se veut interactionniste, comme l'est peut-être plus implicitement *Un livre blanc* de Philippe Vasset, publié la même année. Pour mieux comprendre la situation de ce texte dans la cohérence de l'œuvre de Rosenthal, cette étiquette paraît cependant devoir être davantage détaillée. C'est qu'à bien des

¹ Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2007, p. 43.

² *Ibid.*, p. 72.

³ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2017, p. 123.

égards, *On n'est pas là pour disparaître* marque un point de bascule dans l'œuvre de Rosenthal, puisqu'il s'agit du premier texte qu'elle écrit à partir d'un matériau documentaire recueilli par entretiens – protocole d'écriture qui sera remobilisé dans la plupart de ses textes ultérieurs, de *Viande froide* (2008) à *Mécanismes de survie en milieu hostile* (2014). Qualifier cette inflexion de « tournant documentaire » serait assurément commode, mais nous voudrions ici moins évaluer cette dernière en fonction d'un gradient fictionnel qu'interroger les manières dont elle participe d'une redéfinition, au sein même du travail de Rosenthal, de ce qu'une interaction littéraire peut vouloir dire. En clair, si l'axe fiction/document offre une prise évidente pour se saisir du travail de Rosenthal, notre question sera plutôt d'interroger comment le parti pris d'une littérature investigatoire s'inscrit, chez Rosenthal, dans une réflexion plus générale sur ce que la littérature *peut faire* (à son lecteur, au matériau dont elle se saisit, au réel où elle intervient).

La production littéraire d'Olivia Rosenthal, en particulier depuis 2007, témoigne en effet d'une réflexivité singulière quant à l'activité – plus ou moins programmée et/ou imprévisible – du lecteur, quant aux modalités d'intervention de l'écrivain et, plus généralement encore, quant au fonctionnement de la représentation littéraire ou fictionnelle elle-même. *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, publié en 2012, tresse de manière particulièrement subtile, nous semble-t-il, ces trois dimensions.

1. *Lector ex fabula* : une théorie intégrée de la lecture

Ils ne sont pour rien dans mes larmes se présente comme une suite de témoignages où des personnes, interrogées par Rosenthal dans le cadre d'une résidence d'auteur⁴ et désignées par leur seul prénom, répondent à la question : « Quels films ont changé votre vie ? » Les différents chapitres du texte sont ainsi nommés en reprenant les titres des films évoqués, suivis de la préposition *de* et du prénom de la personne sondée : « *Thelma et Louise* d'Annick », par exemple.

Ces intitulés en disent déjà long sur le sens donné par Rosenthal à ces entretiens : écrire « Annick » à la place de « Ridley Scott » ou « François » à la place de « David Lynch », c'est assumer, d'emblée, que ces témoignages sont des réappropriations d'œuvres originales, voire des réécritures subjectives de celles-ci. D'ailleurs, les différents monologues se soucient peu de décrire le film concerné de manière précise et exhaustive : au contraire, dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, une large place est laissée à l'incomplétude (« J'ai tout oublié de ce film sauf

⁴ Résidence organisée en 2011 à l'Espace 1789 de Saint-Ouen.

la bande-son⁵ », avoue François), à l'erreur (« Dans *Le Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci, Marlon Brando va mal⁶ », se rappelle Béatrice, nommant sans scrupule le personnage de Paul par le nom de l'acteur qui l'incarne) ou encore au commentaire profane (« [...] c'est une scène qui donne des frissons⁷ », généralise Vincent). La préface et l'épilogue qui encadrent ces textes, et qu'on devine écrits par Olivia Rosenthal elle-même, vont dans le même sens : *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock, et *Les Parapluies de Cherbourg*, de Jacques Demy, ne sont pas racontés dans leur intégralité, mais plutôt relus en fonction des prises qu'ils ont offerts à l'auteure pour mieux saisir son rapport à un drame familial, à une rupture amoureuse, ou plus généralement à la mort, à la perte et à l'oubli.

Étant donné la place qu'a toujours accordée Olivia Rosenthal au lecteur dans ses propres textes, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* paraît ainsi opérer un déplacement : celui qui va d'un lecteur imaginé et interpellé par un jeu d'adresses intra-textuel (comme dans la plupart des romans de Rosenthal), jusqu'à cette nouvelle figure, empirique, de « lecteur-spectateur ». Ce texte polyphonique donne effectivement à entendre différents énonciateurs qui sont présentés non comme des lecteurs au sens strict, mais du moins comme des récepteurs d'œuvres filmiques (raison pour laquelle nous les qualifions de « lecteurs-spectateurs »), et le cadrage pragmatique d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes* – donné notamment dans les remerciements – leur confère le statut de personnes réelles, puisque réellement interrogées par l'auteure. Ce qui se joue dans cette inflexion rosenthalienne, c'est donc, selon nous, un cheminement progressif depuis un lecteur réel vers un lecteur empirique.

Les premiers textes d'Olivia Rosenthal étaient, comme elle le reconnaît elle-même, très métatextuels : ironiques, ils instaurent avec le lecteur, apostrophé de manière récurrente, une relation volontairement proche de celle mise en place par Sterne dans *Tristram Shandy*⁸. La réactivité du lecteur y était dès lors prévue voire sursignée par le dispositif littéraire. Ce désir de rendre le lecteur « plus vif, plus curieux, plus vigilant⁹ », en le plaçant dans des situations émotionnelles et

⁵ Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2012, p. 67.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸ Chloé Brendlé, « Entretien avec Olivia Rosenthal », *Le Matricule des Anges*, n° 171, mars 2016, p. 23.

⁹ Propos cités dans *Le Cercle littéraire de la BNF*, présenté par Laure Adler et Bruno Racine, « Armand Farrachi, Nadine Satiat, Olivia Rosenthal », le 14 décembre 2010, URL : http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_cercle_litt/a.c_101214_cercle_litteraire.html. Ils sont également repris par Nancy Murzilli dans « L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes* hors le livre », *Cahiers de Narratologie*, 2012, n° 23, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6633>, § 27.

cognitives inconfortables, Rosenthal ne s'en est pas départie par la suite, bien qu'elle le manifeste selon des modalités qu'elle juge désormais moins « agressives¹⁰ ».

Le lecteur envisagé par Rosenthal, qu'il s'agisse du lecteur de ses propres dispositifs – celui, par exemple, qu'elle soumet à différentes expériences de pensée dans *On n'est pas là pour disparaître* – ou d'un personnage de lecteur-spectateur – la narratrice de *Que font les rennes après Noël ?* (2010), elle aussi particulièrement marquée par certaines expériences cinématographiques – n'a rien d'idéal ou de structurel : il est, comme le sont les témoins d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, pris en compte tout à la fois pour sa rationalité, son émotivité et ses incompréhensions. La citation de Georges Perec placée en clôture de *Mécanismes de survie en milieu hostile* (2014) balise bien, nous semble-t-il, le type d'activité lectrice requis par ce texte (et, en réalité, par la majorité des œuvres de Rosenthal) :

« Quand on commence un puzzle, on sait que le puzzle s'appelle la vie et l'œuvre de Georges Perec mais on ne sait pas à quoi ça ressemble. Peut-être que ce sera tout blanc, peut-être qu'il y aura une petite étoile dans un coin. »

Georges Perec,
Émission *Poésie ininterrompue*,
France Culture, 20 février 1977¹¹.

Citant Perec qui fait de *La vie mode d'emploi* une sorte de puzzle sans modèle¹², Olivia Rosenthal semble suggérer un travail d'assemblage à son lecteur, appelé à manipuler et à composer du sens, mais sans préjuger des formes qu'il prendra. Ce

¹⁰ Voir l'entretien qu'elle a accordé à Laure Adler dans *Hors-Champ*, sur France Culture, à la date du 19 mars 2013 : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/olivia-rosenthal>.

¹¹ Olivia Rosenthal, *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris, Folio, 2016 [Gallimard, coll. « Verticales », 2014], p. 185.

¹² Etudiant la problématique de l'identité chez Rosenthal, Dominique Rabaté montre comment il s'agit plutôt d'une dynamique d'identification et de constitution du sens par la mise en série, à la manière de ce que pouvait faire Perec : « Dès lors, c'est moins la problématique de l'identité d'un individu, fût-il évidemment *problématique*, qui compte que celle, plus diffuse, de l'identification comme processus de constitution subjective partielle et mobile [...] C'est pourquoi la plupart des livres de Rosenthal croise (*sic*) au moins deux séries de motifs : ceux des animaux avec le récit plus ou moins continu de la révélation de son homosexualité par la narratrice dans *Que font les rennes après Noël ?*, ou des bribes de récits éclatés provenant des patients, des membres des familles, ou des soignants, et l'évocation de la carrière du Docteur Alzheimer dans *On n'est pas là pour disparaître* (paru en 2007). Car c'est précisément dans le jeu entre les séries que se dessine un sens implicite et réservé, selon des dispositifs d'énonciation qui, s'ils singularisent la voix de celui ou celle qui prend la parole, ne les constituent plus volontairement en personnages autonomes. Le sens circule ainsi entre les registres du texte, un peu à la façon de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, où c'est dans l'écart entre le récit autobiographique partiel et tronqué (amputé des premiers souvenirs manquants) et le double récit fictionnel de la quête de l'enfant perdu et de l'île de W, que se constitue la figure incertaine de l'orphelin. » Voir Dominique Rabaté, « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi Francesi*, n° 175, janvier-avril 2015, URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/282>, §§ 18-20.

schéma se tient donc à bonne distance de l'imaginaire du lecteur-modèle qui, porté par les démarches respectivement phénoménologique et sémiologique de Wolfgang Iser et d'Umberto Eco, a émergé dans les théories de la lecture durant les années 1960. Comparer le lecteur – celui de Perec et, à travers cette citation, celui de Rosenthal elle-même – à quelqu'un qui assemblerait un puzzle sans disposer au préalable de l'image à reconstruire, c'est insister sur le tâtonnement de l'activité lectrice, sur l'expérience subjective et créatrice qu'elle implique, davantage que sur une structure nécessitant, pour fonctionner, d'être complétée suivant des lieux d'indétermination prédéfinis. Cet attrait, chez Rosenthal, pour un lecteur singulier, faillible et imprévisible, s'accorde en réalité avec les récentes évolutions des théories de la lecture.

Estelle Mouton-Rovira l'a bien montré : dans la thèse qu'elle a consacrée aux « Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français », Mouton-Rovira revient effectivement sur ce qu'elle nomme un « tournant pragmatiste des théories de la lecture¹³ », c'est-à-dire sur une inflexion théorique qui, depuis les années 1990, porte une attention toute particulière à l'expérience de lecture dans ses dimensions les plus concrètes et subjectives. Outillés par des savoirs issus de la narratologie, de l'histoire, de la psychanalyse, de la rhétorique ou encore de la philosophie morale, Paul Ricoeur (*Temps et récit*, 1983-1985), Michel Picard (*La Lecture comme jeu*, 1986) et Vincent Jouve (*L'Effet-personnage dans le roman*, 1992) auraient conjointement contribué à mettre l'accent sur le répertoire d'actions et de réactions possibles d'un lecteur *réel* : individuel, corporellement et émotionnellement situé.

Au fond, c'est cette inclination qualifiée par Mouton-Rovira de « pragmatiste » – qualificatif auquel nous préférons celui, plus général, de « pragmatique » – que suit à sa façon Olivia Rosenthal, en interpellant par moment l'individualité du lecteur qu'elle s'envisage (« Avez-vous le vertige ? » interroge Rosenthal dans le prologue d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*), mais aussi, et c'est le pas franchi dans ce même texte, en enquêtant sur les pratiques d'interprétation de certains lecteurs-spectateurs empiriques – Angélique, Vincent, Béatrice et tant d'autres y étant pourvus de noms, de voix et d'histoires de vies propres.

Il y a certes quelque chose de pragmatique à s'intéresser à l'expérience de lecteurs empiriques, mais aussi à dissocier, comme le faisait le philosophe de l'art Nelson

¹³ Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 2017, p. 22.

Goodman, l'expérience esthétique de son seul ancrage cognitif :

Lorsque je soutiens que l'expérience esthétique est cognitive, je m'abstiens catégoriquement de l'identifier avec le conceptuel, le discursif, le linguistique. Sous le terme « cognitif » j'inclus tous les aspects de la connaissance et de la compréhension, de la discrimination perceptuelle par la reconnaissance des structures et le discernement émotif à l'inférence logique¹⁴.

Cette ouverture se double, chez Rosenthal, d'une sensibilité pour la versatilité des usages que les lecteurs-spectateurs ont des œuvres : dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, non seulement la saisie émotionnelle occupe une place prépondérante, mais les formes de compréhension permises par l'expérience esthétique excèdent, d'une part, la seule acquisition de connaissances et vont à rebours, d'autre part, d'une conception nécessairement émancipatrice de l'art.

En effet, au-delà de la force d'élucidation de la fiction – les ressources de schématisation, de mise à distance et de répétition qu'elle offre¹⁵ – ce sont aussi les leviers d'action qu'elle met à disposition des lecteurs et spectateurs qui sont soulignés dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Rosenthal recueille ainsi des témoignages qui mettent en évidence des effets de la fiction qui affectent moins les représentations du monde que les comportements futurs des spectateurs : leur manière d'éduquer leurs enfants, leur désir d'apprendre une langue, leur rapport à la séduction ou à la révolte se sont modifiés au contact d'une œuvre (ou du moins ces personnes sont-elles disposées à envisager ce lien causal). Ces effets, qui dans la théorie de Jean-Marie Schaeffer sont qualifiés d'« effets d'entraînement¹⁶ » – par opposition aux seuls effets d'immersion – font droit à des expériences pratiques qui contrarient ou, à tout le moins, compliquent, les conceptions contemplatives et désintéressées de l'expérience esthétique.

Pratique, l'expérience des personnes interrogées l'est aussi, nous l'avons signalé, pour son caractère impétueux, qui n'entre dans aucune vision axiologique ou téléologique possible¹⁷ : dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, on s'aperçoit que

¹⁴ Nelson Goodman, *Of Mind and other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 84, cité et traduit par Nancy Murzilli dans « Récits fictionnels sur l'art : une expérience de pensée intermédiaire », dans *Fiction et savoirs de l'art*, sous la direction de Dominique Vaugeois et Johnnie Gratton, *Revue Critique de Fiction Française Contemporaine*, n° 8, 2014, p. 100.

¹⁵ Concernant ces dimensions, voir aussi Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2017, p. 12 et p. 70, en particulier.

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, « Qui a peur de l'imitation ? », *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

¹⁷ Au fond, Rosenthal reconnaît que l'immersion dans la fiction est l'occasion d'expériences vécues par procuration (« On peut vivre par procuration des choses incroyablement douloureuses », est-il écrit en exergue du texte), mais elle ne souscrit pas pour autant à la théorie éthique de la « *vicarious experience theory* » de la philosophe américaine Martha Nussbaum. Nussbaum considère que l'art

les longs métrages peuvent offrir des prises cognitives sur le monde, mais qu'ils peuvent aussi piéger, cadenasser et modeler les individus. Ainsi le processus d'identification peut s'avérer trompeur, comme dans le récit d'Angélique qui, marquée par *La Nuit américaine* de Truffaut, s'est longtemps identifiée à tort au personnage de scripte incarné par Nathalie Baye. Après coup, cette fascination induite lui révèle une période de sa vie où elle demeurait captive d'un environnement familial qu'elle voulait sauver à tout prix. Elle conclut :

Il faut donc revenir là où le cinéma prend fin, changer de perspective, de cadre, d'objectif, admettre que l'existence ne s'engloutit pas tout entière dans la lumière des projecteurs, que les zones d'ombre mènent loin des caméras, qu'il y a une vie après, que les personnages nous emportent, nous séduisent, nous attirent et nous trompent, qu'il faut rejoindre un pays qui est le nôtre, un désir qui est le nôtre en faisant le deuil de nos illusions¹⁸.

Si l'on essaie, comme nous nous attachons à le faire, de dégager une théorie implicite et intégrée de la lecture chez Rosenthal, cette citation, mise dans la bouche d'Angélique, en condense les principales chevilles : pour Olivia Rosenthal, le visionnage de films et *a fortiori* la lecture constituent des expériences réelles, qui mobilisent potentiellement toutes les dimensions du sujet, avec des résultats de nature (cognitive, éthique, pratique) et d'orientation (élucidation, feintise, libération, séduction) relativement imprévisibles.

2. « Voir » : une esthétique et une éthique du réel

Cette citation, dans laquelle Angélique préconise de « rejoindre un pays qui est le nôtre », de faire en sorte que l'évasion fictionnelle soit un élan pour mieux faire retour au monde, nous semble devoir être lue en parallèle d'un autre extrait de ce texte. Il s'agit du prologue du livre, qui lui donne aussi son titre. Au sortir de son texte, Rosenthal s'interroge sur le flux d'émotions que suscite en elle *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy. Systématiquement, la dernière scène du film la

narratif permet de formuler certaines vérités humaines, de nous faire vivre indirectement certaines expériences et d'ainsi affiner nos jugements moraux. Rosenthal partage sans doute avec Nussbaum un certain nombre de partis pris (intégration de l'art à la vie ordinaire, refus de discréditer les réceptions émotionnelles ou « naïves » des œuvres, reconnaissance du caractère non autoréférentiel des films et des livres, etc.), mais elle ne mise pas, à l'inverse de Nussbaum, sur une *prévisibilité* des effets d'identification et de projection prévus par le texte. Pour une critique de la théorie de Nussbaum, voir Jean-Jacques Lecercle et Ronald Schusterman, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, pp. 213-221. Voir aussi Françoise Lavocat, qui rappelle comment les théories de l'empathie ont fait l'objet de critiques, notamment de la part des études culturelles et postcoloniales, parce qu'elles supposent généralement l'existence de « réponses émotionnelles transculturelles et transhistoriques », dans *Fait et fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 365.

¹⁸ Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, op. cit., p. 31.

terrasse de chagrin, elle pleure sans discontinuer :

C'est un film
ça n'existe pas
c'est une histoire inventée
ça ne me concerne pas
c'est ce que je me dis
pour que les larmes cessent
mais comme ça ne marche pas
je finis par comprendre
que Geneviève et Guy
ne sont pour rien dans mes larmes¹⁹.

Comme l'a souligné Nancy Murzilli²⁰, Rosenthal s'attaque là à l'un des paradoxes de la fiction, auquel bon nombre de théoriciens ont tenté de répondre avant elle : comment des représentations fictionnelles, dépourvues de valeur de vérité, peuvent-elles induire des affects, et quel statut donner à ceux-ci ? Là où Kendal Walton répondait en distinguant émotions réelles et émotions feintes (*quasi-emotions*)²¹, Jean-Marie Schaeffer affirmait quant à lui que les affects suscités par l'immersion fictionnelle n'avaient pas de nature distincte de celle des émotions vécues en situation réelle. Autrement dit, si je pleure devant *Titanic*, nous dit Schaeffer, mes larmes et ma tristesse sont réelles et ce, même si je suis parfaitement conscient que Rose et Jack sont des personnages de fiction²².

À sa façon, Olivia Rosenthal semble aller plus loin, en ôtant aux personnages leur responsabilité dans sa tristesse : si Geneviève et Guy, respectivement incarnés par Catherine Deneuve et Nino Castelnuovo dans le film de Demy, ne sont « pour rien » dans ses larmes, c'est parce qu'ils interviennent moins comme des agents – au sens chimique du terme – que comme des catalyseurs. Chez Rosenthal, l'affect ne quitte ainsi jamais le terrain du réel : je ne pleure pas parce que le sort des personnages me touche, me heurte ou m'attriste, mais parce qu'il offre de nouveaux tracés au cours de mes émotions, et qu'il leur permet de s'exprimer par

¹⁹ *Ibid.*, pp. 102-103. Un autre extrait, tiré, cette fois, de *Toutes les femmes sont des aliens*, fait directement écho à ce passage. La narratrice, émue aux larmes lorsque, enfant, elle regardait le film d'animation du *Livre de la jungle*, s'aperçoit que sa tristesse était moins une imitation de celle du personnage de Mowgli (qui, au contraire, se porte bien à la fin du film) qu'une manière, pour elle, d'exprimer son refus de la norme (celle qui enjoint, au fond, Mowgli, à quitter le monde des animaux pour celui des humains). Voir Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens*, *op. cit.*, p. 146.

²⁰ Nancy Murzilli, « L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes hors le livre* », *art. cit.*

²¹ Kendall L. Walton, *Mimesis as Make Believe: on the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

²² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, pp. 193-194.

de nouveaux détours.

Au fond, ce que nous observons chez Rosenthal, c'est une solidarité entre une certaine conception de l'expérience de lecture (totale, ambivalente, vécue de manière nécessairement singulière) et une perception plus globale de la réalité où s'exerce cette expérience. En d'autres termes, nous faisons l'hypothèse que la vision pragmatique de l'art est, chez Rosenthal, le corollaire d'une vision pragmatique du réel.

Qu'est-ce à dire ? Nous avons précédemment insisté sur le versant « interactionniste » de l'œuvre de Rosenthal, c'est-à-dire sa capacité, sinon à susciter des réactions, du moins à les imaginer ou à rendre compte de celles qui ont réellement été expérimentées par des lecteurs-spectateurs. Ce faisant, Rosenthal insiste sur les continuités entre l'art et la vie, et conteste – comme on peut l'imaginer à partir du passage consacré aux *Parapluies de Cherbourg* – l'existence d'un monde de l'art distinct du monde pratique²³.

Ceci s'accorde, nous semble-t-il, avec le goût affiché, voire sursignifié, de l'auteure, pour la collecte de documents et l'enquête de terrain, à propos de réalités généralement obscures ou peu connues (la vie sur les chantiers, les égouts de Paris, les expériences de mort imminente, etc.). Dans le second volume des *Devenirs du roman* (2014) dirigé par le collectif Inculte, Olivia Rosenthal résumait ainsi son projet littéraire :

Je ne veux pas ou pas toujours être séparée du monde. Je veux pouvoir me rapprocher, me tenir un moment dans cet inconfort spécifique, l'inconfort de celui qui n'est pas à sa place. Je veux aller voir là où je ne devrais pas aller, voir ce que je ne devrais pas voir, relater ce pour quoi les mots manquent²⁴.

Ce qui peut passer, à raison, pour une sorte d'empirisme naïf et pour une vision erronée de l'histoire littéraire – la mise à distance du poncif de l'écrivain enfermé

²³ Comme le faisait, au fond, Nelson Goodman : « [...] au sens strict, la fiction ne peut concerner ce qui n'est pas réel, puisqu'il n'y a rien qui ne le soit ; aucun monde dont nous pourrions dire qu'il est seulement possible ou impossible ; car, lorsqu'on dit qu'une chose est fictive mais non réelle, c'est comme si l'on disait *qu'il y a une chose telle qu'il n'y a rien de tel*. Il n'y a donc pas d'image de licornes ou d'histoires sur les fantômes ; il n'y a que des images-de-licornes et des histoires-de-fantômes. » Voir Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par Roger Pouivet, Paris, L'Éclat, 1996, p. 9.

²⁴ Olivia Rosenthal, « J'entends des voix », *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte, 2015, p. 61. Dans *Mécanismes de survie en milieu hostile*, publié un an auparavant, l'alter ego fictionnel de Rosenthal affirmait, dans une même veine : « [...] je voir veux au-dessus du mur, au-delà de la fenêtre, je veux pénétrer une partie du monde, je veux au moins une fois marcher dans la forêt et sur la route, je veux entrer dehors. » Voir Olivia Rosenthal, *Mécanismes de survie en milieu hostile*, op. cit., p. 64.

dans sa tour d'ivoire – nous paraît pouvoir être compris autrement au vu de la pratique littéraire effective d'Olivia Rosenthal. En effet, ce qui émerge de ses livres, c'est moins (ou, du moins, pas seulement) une conception naïve d'un réel qu'il faudrait découvrir et révéler qu'une perspective plus constructiviste, où la réalité fait toujours l'objet d'accords et de réagencements multiples.

De fait, quand Olivia Rosenthal enquête sur la maladie d'Alzheimer, dans *On n'est pas là pour disparaître*, elle convoque la définition de la démence selon l'Organisation Mondiale de la Santé, les notes tenues par le personnel soignant, la description des plaques amyloïdes qui infestent le cerveau malade ou encore le ressenti des proches, parfois tentés d'abandonner celui qui les a déjà fait disparaître de sa mémoire. Lorsqu'elle s'aventure sur le terrain de l'animalité au fil des pages de *Que font les rennes après Noël ?*, c'est pour se frotter à la multiplicité de ceux qui la définissent et l'administrent : dresseurs, gardiens de zoo, mais aussi chasseurs, éleveurs, scientifiques ou encore juristes. Enquêtant sur la réaffectation d'anciennes pompes funèbres pour le reportage intitulé *Viande froide*, elle récolte des témoignages qui lui décrivent tout un environnement avec ses hiérarchies, ses conflits, ses relations entre les hommes et les outils, les vivants et les morts, les professionnels et les familles endeuillées.

Dans ces textes, Rosenthal se rend donc attentive à la composition de mondes communs en parcourant les chaînes d'acteurs liés à un même lieu, à une même pratique ou à un même problème. À sa manière, Rosenthal étend ainsi le nombre des voix à prendre en compte, un peu comme Bruno Latour l'avait recommandé dans les textes où il repense l'écologie politique²⁵, ou comme Howard Becker le préconisait pour construire des représentations sociales adéquates :

Si l'on veut représenter de manière adéquate les activités d'un petit segment de la société, on ne peut pas se concentrer uniquement sur les gens immédiatement concernés. Chaque activité, même petite, consiste en personnes qui agissent ensemble, et en principe on veut représenter toute la diversité des gens occupés à cette activité. Il faut donc regarder leurs liens avec d'autres groupes et d'autres organisations²⁶.

Cette approche presque « écologique » du monde social se traduit chez Rosenthal par une conception de la *représentation* littéraire qui s'assortit d'ambiguïtés poétiques mais aussi, et surtout, politiques.

²⁵ On pense par exemple à *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1999.

²⁶ Howard Becker, *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par Christine Merllié-Young, Paris, La Découverte, 2009 [*Telling About Society*, 2007], p. 218.

3. Porte-parole ou interlocuteur : de la pratique de l'écrivain

Deux passages d'un même entretien, réalisé pour *Remue.net* en 2009 par Guénaël Boutouillet, illustrent parfaitement cette équivoque. Dans la première partie de cet entretien, Rosenthal renvoie à *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze, et en particulier au chapitre « Animal » dans lequel Deleuze disait vouloir écrire à la place des animaux et des analphabètes. Elle précise :

Je trouve que c'est une belle manière de comprendre le travail de l'écrivain, son horizon et son impossibilité. Moi, je ne pense pas aux analphabètes et aux animaux mais à tous ceux qui n'ont pas la parole et il y en a beaucoup. Finalement, rares sont les gens qui ont vraiment la parole. Si je pouvais écrire à la place de ces gens que j'ai entendus et qui n'avaient pas eu la parole avant que je ne les interroge, ce ne serait déjà pas si mal²⁷.

On mesure bien, dans ce passage, toute la torsion que Rosenthal fait subir à Deleuze²⁸, transformé en caution d'une pratique d'écriture qui se voudrait la « porte-parole » des sans-voix. Cette citation illustre la séduction, exercée sur Rosenthal, par l'imaginaire d'une littérature presque « parlementaire », dont l'ambition serait de faire accéder à l'espace public la voix des marginaux, des méprisés et des opprimés – avec toute la violence symbolique que rejoue, malgré son apparente commisération, ce rôle de l'écrivain qui parle à *la place de*. Dans ce passage, le rôle de l'écriture est à la fois faussement minoré – écrire comme Gilles Deleuze préconisait de le faire, « ce ne serait déjà pas si mal », dit, en substance, Rosenthal – et survalorisé dans son événementialité, puisque Rosenthal affirme qu'elle a prêté l'oreille (et la plume) à des personnes qui n'avaient jamais eu la parole avant son arrivée providentielle. Dans cet extrait, Rosenthal fait comme si l'écrivain était un intermédiaire politique nécessaire et idéal, sans s'interroger plus avant sur ce qui lui permet d'exercer ce magistère, et sans suspecter, non plus, qu'elle puisse en tirer un bénéfice symbolique qui recycle, *in fine*, la distance entre

²⁷ Olivia Rosenthal, « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur », première partie, entretien avec Guénaël Boutouillet, *Remue.net*, 19 février 2009, URL : <http://remue.net/Entrer-dans-la-langue-de-l-autre-et-la-saisir-de-l-interieur-1>

²⁸ À écouter Deleuze, dans ce passage de *L'Abécédaire*, on perçoit effectivement bien qu'écrire « pour les animaux », comme Artaud ou Faulkner écrivaient selon lui pour les idiots et les analphabètes, est moins une question de représentation que de travail de la langue. Pour Deleuze, écrire pour les animaux ne signifie pas inventer des personnages d'animaux et/ou les faire parler, mais « porter le langage à cette limite ». Il s'agit peut-être avant tout, pour Deleuze, de prendre le parti de croire que la langue peut s'ouvrir à l'universalité, qu'elle peut inventer – par le concept philosophique comme par le travail poétique – des paroles par nécessité impossibles (et pas seulement des voix tuées ou méprisées).

ceux qui ont la voix et ceux qui ne l'ont pas.

Un deuxième passage du même entretien vient cependant, sinon contrebalancer, du moins nuancer cette première prise de position :

En fait, je me suis rendue compte en travaillant sur ces témoignages que j'éprouvais le besoin d'être aussi présente dans le texte, qu'il fallait aussi que ma voix soit là parmi les autres. C'était nécessaire pour que ces voix et de ces discours [sic] n'apparaissent pas comme une suite discontinue de fragments mais comme un ensemble [...] Cela permet aussi d'éviter d'être dans l'infidélité à ce que l'autre dit. Tout ce que j'entends, je le raconte et le retranscris de mon point de vue, j'essaye de mesurer ce que la parole de l'autre me fait, comment elle me touche, ce qu'elle interroge chez moi et c'est de ça que le texte part, non de la parole brute. De toute façon, ça n'existe pas, la parole brute. La parole est dite pour quelqu'un, à quelqu'un, et dans mon texte il est question aussi de cette adresse²⁹.

Ici, Rosenthal déplace légèrement sa focale, puisqu'elle explique, cette fois, que l'enjeu qui est le sien n'est pas seulement de récolter et de transmettre une parole *autre*, mais aussi de se l'approprier et de la retranscrire en se prémunissant de tout fantasme d'objectivité. Dès lors, la prétention politique de l'écriture paraît moins biaisée, puisque Rosenthal se conçoit davantage comme une interlocutrice à part entière des témoins et des informateurs qu'elle interroge, et non comme leur seule porte-parole.

En réalité, ce refus de la « parole brute » se perçoit à la lecture des dispositifs d'Olivia Rosenthal, et ce, à deux niveaux. Ceci s'observe, d'une part, à travers la politique de présence que l'auteure se ménage au sein de ses textes (elle intervient dans son matériau : elle l'encadre, le commente de l'intérieur, s'y insère en personnage où s'y suggère en enquêteuse), au risque de s'éloigner ouvertement de la déontologie attendue de la part d'un enquêteur, puisque Rosenthal n'hésite pas à brouiller les chronologies ou à généraliser certains résultats en dépit de la parole singulière récoltée. On en trouvera une bonne illustration dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, et en particulier dans le témoignage de François, fasciné par *Eraserhead* de David Lynch. Son monologue est entrecoupé d'incises à portée générale (« Il y a des gens qui... »), dont on devine, progressivement, qu'elles ne peuvent être énoncées par François lui-même, étant donné qu'elles font montre d'une réflexivité qui contrarie partiellement ce qu'il dit :

Il y a des gens qui font semblant de croire que grâce à *Eraserhead* la lucidité qu'ils

²⁹ Olivia Rosenthal, « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur », deuxième partie, entretien avec Guénaél Boutouillet, *Remue.net*, 19 février 2009, URL : <http://remue.net/Entrer-dans-la-langue-de-l-autre-et-la-saisir-de-l-interieur-2>.

ont sur eux-mêmes ne se transformera pas en déception³⁰.

Ou encore :

Il y a des gens qui pensent qu'*Eraserhead* leur donnera le pouvoir d'entendre l'in audible, de voir l'invisible, de décrocher du LSD, de se sevrer, de trouver un emploi, de rencontrer l'âme sœur, de vaincre la solitude. Aimer le cinéma, c'est s'offrir le luxe de la toute puissance³¹.

D'autre part, l'imaginaire de l'écrivain qui donnerait la parole aux sans voix est également mis à distance à travers la manière dont Rosenthal mène ses enquêtes. Généralement, Rosenthal s'intéresse effectivement moins aux personnes en tant que telles qu'aux savoirs dont elles disposent, de sorte qu'elle enquête moins sur des groupes professionnels ou sociaux que sur un problème, un ensemble de gestes et de pratiques auxquelles les personnes interrogées ont partie liée³². Dans *Viande froide*, Rosenthal pointe d'ailleurs du doigt le « commun des mortels » qui « se satisfait de ce qu'il voit et préfère même parfois ne pas comprendre l'usage de telle ou telle machine c'est tellement plus poétique³³ ». À la différence de ceux pour qui le poétique s'oppose à l'usage, Olivia Rosenthal tente, comme le fait à sa façon Olivier Cadiot, de les faire converger, et se moque ouvertement du « domaine de la nature morte³⁴ ». Ainsi, chez Rosenthal, les ressorts de la représentation sociale sont moins sentimentaux ou moraux que pragmatiques : elle interroge les dresseurs, les ouvriers et les infirmières non pas (seulement) parce qu'ils ne sont pas entendus, mais parce qu'ils ont des choses à dire, que ces choses sont intéressantes et qu'elles éclairent des problèmes partagés – même si cette conception du travail de l'écrivain réactive sporadiquement des fantasmes de toute puissance et joue sur une autorité documentaire par endroits contestable³⁵.

³⁰ Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, op. cit., p. 69.

³¹ *Ibid.*, p. 70.

³² Dans le mémoire de master qu'elle a consacré, à l'ENS de Lyon, à l'écriture de l'entretien dans l'œuvre de Rosenthal, Maud Lecacheur écrit très justement : « "Comment ça marche ?" : telle pourrait être la question posée par la narratrice des enquêtes d'Olivia Rosenthal [...] Davantage que pour leur expérience personnelle, dresseur, soigneur, expérimentateur et boucher sont sollicités tour à tour en tant que professionnels travaillant au contact d'animaux [...] Du point de vue du sujet, les interlocuteurs sont des informateurs plutôt que des témoins, sollicités pour ce qu'ils font, et non pour ce qu'ils ont vu. L'entretien insiste moins sur des points de césure que sur des savoir-faire, au point que l'individu tend à s'effacer derrière le groupe auquel sa profession le relie. » Voir Maud Lecacheur, *À voix égales. Pratiques et écriture de l'entretien dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal*, mémoire de Master 2 de Littérature française réalisé sous la direction de Laurent Demanze, ENS de Lyon, 2017, pp. 22-23.

³³ Olivia Rosenthal, *Viande froide. Reportage*, Paris, Lignes/Le Cent-Quatre, 2008, p. 35.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Cette autorité, Rosenthal l'auto-conteste par endroits en assumant des jeux d'adresses ou d'intrusions éloignés du cadre pragmatique généralement instauré par le documentaire. Mais on pourrait aller plus loin, en s'interrogeant sur certains biais de l'approche de Rosenthal. Dans *Ils ne*

4. Une poétique pragmatique ?

À plusieurs reprises, nous avons utilisé, à dessein, l'adjectif *pragmatique* sans le définir, misant pleinement sur son acception commune et sur sa capacité à cristalliser plusieurs réseaux de sens. Ainsi, le travail poétique d'Olivia Rosenthal nous a paru pragmatique pour trois raisons : parce qu'il ambitionne ouvertement de mettre son lecteur en activité ; parce qu'il affiche un goût pour l'observation de faits, d'actions et de comportements réels ; et, enfin, parce qu'il redéfinit implicitement l'écriture comme une pratique d'enquête³⁶ ou d'exploration.

Au préalable, nous avons également évoqué un tropisme « pragmatique » au sein des études littéraires depuis le début des années 2000, et situé l'une de ses sources d'alimentation dans la réception du pragmatisme et de la philosophie de Wittgenstein par un certain réseau poétique tournant, notamment, autour d'Emmanuel Hocquard, d'Olivier Cadiot ou de Pierre Alferi.

Il nous faudra cependant démêler l'écheveau de ces significations des mots *pragmatique*, *pragmaticien* et *pragmatisme*. D'emblée, annonçons néanmoins nos hypothèses, élaborées à partir du travail d'Olivia Rosenthal (mais aussi à partir des œuvres d'autres de ses contemporains), affinées par l'étude de l'ambiance logique du « moment mythocratique » dans lequel nous pensons vivre et en prise sur l'« état gazeux » des pratiques littéraires contemporaines. Les voici :

1 – L'actuel « tournant pragmatique » des études littéraires doit avant tout être considéré comme l'émergence de paradigmes relationnels, coopératifs et participatifs qui s'élaborent notamment pour répondre à une injonction, pour la littérature, à se reconnecter à la *praxis* sociale. Il fait donc partie intégrante de la politique de la littérature qui nous paraît dominer aujourd'hui.

2 – Ce tournant a des origines multiples, et ne peut pas être réduit à une réception, au sens strict, de la philosophie pragmatiste américaine. Penser cette sensibilité pragmatique implique plutôt de la reconnecter à d'autres pensées – l'influence,

sont pour rien dans mes larmes, par exemple, on s'étonnera à bon droit que tous les témoins s'entendent à valoriser les films de cinéastes reconnus par la critique (Truffaut, Godard, Bertolucci, Kazan, Lynch, Olmi...). Doit-on en tirer la conclusion que les « mauvais » films ou que les superproductions hollywoodiennes n'influencent pas la vie des spectateurs ? Ou plutôt, que Rosenthal interroge des personnes plus disposées à valoriser un cinéma plus élitiste ?

³⁶ Pour une étude des diverses gestualités de l'enquête telles qu'elles sont mobilisées dans une production littéraire contemporaine soucieuse de se redéfinir comme un protocole de savoir, et pour une analyse des enjeux esthétiques, épistémologiques et éthiques afférents, voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.

toujours prégnante, de l'herméneutique de Paul Ricœur ; l'autorité intellectuelle dont dispose Jacques Rancière auprès des philosophes de l'art et des artistes – mais aussi à d'autres pratiques, puisqu'un tournant similaire (désessentialisation et « *social turn* ») a été observé dans le champ de l'art contemporain depuis les années 1990.

3 – Il est néanmoins possible et utile d'établir un cahier des charges de cette esthétique pragmatique : en décrire les tendances et en souligner les lieux de tension, afin de ne pas unifier dans un paradigme pacifié des pensées et des pratiques poétiques, sinon opposées de manière polémique, du moins partiellement divergentes. C'est à cette description que nous allons nous atteler dans ce chapitre.



C'est la troisième dimension de ce que nous avons nommé le « moment mythocratique », la troisième boucle du nœud gordien que ce moment dessine, qu'il nous faut désormais étudier plus avant – puisque l'intrication de nos arguments nous a déjà conduite à en annoncer les grandes lignes. Il s'agit d'une inflexion, repérée dans le champ des études littéraires de ce XXI^e siècle, qui consiste à prendre essentiellement pour objet d'étude les *effets* de la littérature, que ces derniers soient réels, supposés ou fantasmés, et qu'ils relèvent de préoccupations cognitives, éthiques ou pratiques.

Les chercheurs qui ont observé cette sensibilité l'ont généralement qualifiée de « pragmatique » (F. Lavocat, 2016³⁷, J. David, 2012³⁸), de pragmatiste (J.-F. Hamel,

³⁷ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, première partie, « Monismes contre dualismes », *op. cit.*

³⁸ Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>.

2015³⁹) ou encore d'éthique (A. Gefen, 2013⁴⁰), sans doute parce que ce vocabulaire permet commodément de mettre l'accent sur un certain souci de l'action et de sa réussite, mais aussi en vertu d'un lexique qui circule dans le champ des études littéraires.

Quelques exemples. Dans *L'Animal ensorcelé* (2016), Hélène Merlin-Kajman puise à des sources diverses (anthropologie, psychanalyse, philosophie) pour, dit-elle, « relancer la littérature selon une pragmatique transitionnelle⁴¹ », c'est-à-dire pour en faire un espace permettant d'interrompre le trauma commun, en le déplaçant sur un terrain ni tout à fait individuel ni tout à fait public. Ce projet s'inscrit explicitement dans le cadre d'une réflexion désireuse de concevoir la littérature comme un ensemble de pratiques langagières particulières, à laquelle il s'agit moins d'attribuer une essence que des « fonctions⁴² ».

Dans une perspective thérapeutique convergente, Alexandre Gefen voit émerger, dans *Réparer le monde* (2017), un paradigme « réparateur » au sein de la production littéraire la plus contemporaine, de plus en plus soucieuse non seulement de retrouver une forme de transitivité mais aussi d'éprouver ses puissances thérapeutiques (raconter le deuil, combler les failles d'un passé traumatique, retisser les liens défaits de la communauté, etc.). Ce changement de focale inviterait, selon Gefen, les chercheurs à repenser leurs outils, en délaissant les concepts essentialistes de littérarité au profit d'une approche « pragmatique », plus intéressée aux processus et aux usages, censée rendre toute leur place aux réflexions d'un John Dewey ou d'un Richard Shusterman⁴³.

Moins directement intéressée aux formes de soin qu'aux manières dont la littérature agrippe, emporte ou soutient le lecteur, Marielle Macé convoque, elle aussi, dans *Façons de lire, manières d'être* (2011), le vocabulaire pragmatique de l'« emploi », de l'« appropriation » et de l'« usage » pour faire de la littérature une réserve de formes de vie partageables – avec quelques références à des philosophes pragmatistes tels que Richard Rorty ou Stanley Fish. Les mêmes auteurs sont

³⁹ Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », dans *Des communautés de lecteurs*, sous la direction de Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, *Tangence*, n° 107, 2015, pp. 89-107, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1033952ar>.

⁴⁰ Alexandre Gefen, « "Retours au récit" : Paul Ricœur et la théorie littéraire contemporaine » dans *L'héritage culturel de Paul Ricœur*, *Fabula-Colloques*, 2013, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1880.php>.

⁴¹ Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé*, Paris, Ithaque, coll. « Theoria incognita », p. 430.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

⁴³ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2017, p. 12.

également mobilisés par Yves Citton dans *Lire, interpréter, actualiser* (2007), qui entend croiser les apports du pragmatisme américain, du spinozisme, et de certaines pensées critiques contemporaines (Rancière, Prieto, Deleuze, Negri, parmi d'autres) pour défendre les études littéraires, et plus exactement pour revaloriser les formes d'actualisation que se ménage toute communauté interprétative.

Alexandre Gefen, Hélène Merlin-Kajman, Marielle Macé, Yves Citton : il s'agit seulement là de quatre exemples parmi la multitude de publications récentes qui font tour à tour du roman une ressource de subjectivation, de connaissances ou de modèles d'action. Au cœur de ces débats nous intéressent tout particulièrement cette omniprésence du terme « pragmatique », avec son lot de références obligées (Dewey, Rorty) et d'ambivalences charriées. Un tournant pragmatique, est-ce à dire un tournant *pragmaticien* ? *pragmatiste* ? *utilitariste* ? À quels enjeux se met-il en position de répondre ? En englobant tant d'approches dans un même « tournant », dans un même tropisme, ne s'expose-t-on justement pas au « tournis » et à l'impossibilité de discerner des sensibilités esthétiques et politiques parfois divergentes ?

Pour s'en prémunir, il paraît utile de revenir aux différentes descriptions et généalogies qui sont données de cet apparent « tournant », afin, ensuite, d'en établir les orientations et d'en mesurer les latitudes.

I. ORIGINES D'UN TOURNANT AUX POINTS D'INFLEXION MULTIPLES

Les quatre généalogies (J. David, A. Gefen, J.-F. Hamel, F. Lavocat) du « tournant pragmatique » des études littéraires qui nous intéressent s'entendent sur un certain nombre de points, au premier rang desquels, nous l'avons rappelé, un vocabulaire similaire. Ces généalogies couvrent aussi une même temporalité qui remonte, *grosso modo*, au début des années 2000 : pour Alexandre Gefen, c'est « la critique littéraire du début du XXI^e siècle » qui opère un tournant éthique, tandis que Jérôme David et Jean-François Hamel observent respectivement des convergences théoriques entre les recherches menées depuis une « quinzaine d'années » (circa 1997) ou « une décennie » (circa 2005), et que Françoise Lavocat – qui fait davantage remonter cette inflexion au Ricœur du dernier tome de *Temps et récit* et de *Soi-même comme un autre* – cite pourtant une kyrielle d'essais d'obédience « pragmatique » publiés plus tard, dans les années 2000 et 2010.

1. Une littérature sans définition, une lecture sans sidération

Tels qu'énumérés par ces quatre auteurs, les traits définitoires de cette sensibilité dite « pragmatique » et/ou « éthique » présentent deux grandes similarités, qui sont aussi deux formes de rejets. La première est une perspective que nous pourrions qualifier d'« anti-essentialiste », étant entendu que ces conceptualisations tendent généralement à porter leur attention sur les usages et portées des textes littéraires, au détriment des considérations (spéculatives) usuelles sur la littéarité et ses critères. C'est bien ce que souligne Françoise Lavocat lorsqu'elle affirme que « l'évolution défavorable à la fiction, au sens étroit du terme était programmée par la victoire de la perspective pragmatique (John Searle et Gérard Genette) sur la proposition logico-linguistique de Käte Hamburger⁴⁴. » Autrement dit, dans l'optique de Françoise Lavocat – qui consiste, comme nous l'avons expliqué, à penser que la défense des pratiques fictionnelles passe par la réaffirmation de leurs traits définitoires et donc de leurs limites – un certain bagage théorique qualifié de « pragmatique » est responsable d'un désintérêt dommageable pour les dimensions constitutives de la littéarité et de la fictionnalité (en se focalisant prioritairement sur leurs dimensions conditionnelles : la question du « quand y a-t-il littérature ? » supplantant celle du

⁴⁴ Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 33.

« qu'est-ce que la littérature ? »). La même tendance est soulignée, avec un jugement nettement moins désapprouvateur, par Jean-François Hamel⁴⁵, ou encore par Alexandre Gefen, qui fait de la pensée de Paul Ricœur une ressource théorique particulièrement mobilisée au sein de la critique littéraire contemporaine :

Même si elle se protège en permanence et à juste titre de tout risque de panfictionnalisme, c'est-à-dire d'assimilation relativiste de la valeur de vérité des récits fictionnels et factuels, la pensée ricœurienne, poststructuraliste, est particulièrement apte à saisir l'agilité de phénomènes de débordement ontologique et générique de la littérature contemporaine dite postmoderne, en préférant une réflexion sur l'efficace des dispositifs à des palabres « séparatistes » sur la distinction de fiction⁴⁶.

La seconde caractéristique de ce tournant – tel que décrit par David, Gefen, Hamel et Lavocat – est qu'il met à distance l'imaginaire d'une esthétique désintéressée de type « post-kantien⁴⁷ », pour le dire un peu grossièrement. Cette sensibilité pragmatique va effectivement à rebours de l'idée suivant laquelle la relation du lecteur au texte ou du spectateur à l'œuvre d'art opérerait un décrochement vis-à-vis de la vie dite *réelle* et des intérêts pratiques qui la trament. À l'inverse du « pacte de dépragmatisation⁴⁸ » qui caractérise, selon Nelly Wolff, la rencontre entre un lecteur et un univers romanesque, la théorie littéraire contemporaine tenterait plutôt de retisser les liens entre l'œuvre d'art et le monde dans lequel elle s'insère, en mobilisant à cet effet une batterie de concepts qui y servent de charnières : on mobilise des notions littéraires qui s'appliquent au monde social (l'identité narrative ricœurienne, étudiée par Alexandre Gefen), on met l'accent sur

⁴⁵ « Aux spéculations sur l'essence de la littérature et les critères de littérarité s'y substitue une attention aux pratiques et aux usages des textes, qui les situe au croisement de nos jeux de langage et de nos formes de vie » dans Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *art. cit.*, § 1.

⁴⁶ Alexandre Gefen, *art. cit.*, § 5.

⁴⁷ En 1790, Kant publie sa *Critique de la faculté de juger* [*Kritik der Urteilskraft*], dont la première partie est consacrée au jugement esthétique. Pour caractériser ce jugement, Kant croise deux dichotomies conceptuelles : le subjectif et l'objectif, et l'intéressé et le désintéressé. Ainsi, contrairement au jugement de connaissance, le jugement de goût est qualifié de subjectif ; et à l'inverse du jugement d'agrément, il est considéré comme désintéressé. Autrement dit, pour Kant, le jugement de goût relève d'un « moi » jugeant indépendamment de concepts (caractère subjectif), et c'est un jugement qui ne cherche pas à satisfaire un désir quelconque (caractère désintéressé). Ceci permet à Kant de décrire le jugement de goût comme une situation de libre jeu de l'entendement et de l'imagination, puisque la beauté qui y est contemplée n'est ni soumise à un concept déterminé, ni relative à un objet matériel (l'œuvre ne fournissant aucun bien-être corporel escompté). Opposer, comme nous le faisons, l'esthétique pragmatique à une esthétique de type « post-kantien », c'est avant tout ériger l'esthétique de Kant au rang d'un paradigme (au risque de simplifier sa pensée) dans lequel la relation du sujet à l'œuvre vise une satisfaction formelle, tout à fait éloignée des usages, appropriations et instrumentalizations de l'art que permet de penser une tradition pragmatique.

⁴⁸ Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 16.

la lecture « naïve » ou « ordinaire » (comme dans les approches d'Hélène Merlin-Kajman ou de Marielle Macé, mises en série par Jérôme David), on mobilise des savoirs qui accréditent l'opérativité de la fiction (l'importance, rappelée par Françoise Lavocat, de la découverte de neurones miroirs et des similarités que celle-ci implique, à tort ou à raison, entre interaction empirique et interaction en fiction) ou on insiste sur l'expérience vécue, les usages et les réappropriations permis par la lecture (suivant l'héritage du pragmatisme américain, que Jean-François Hamel décrit, dans ses diverses réceptions par les études littéraires, comme plus ou moins fidèle et/ou dévoyé).

2. Éthiques, sociologiques, philosophiques : des origines métissées

Outre ces deux tendances non essentialiste et non contemplative, l'esthétique pragmatique qui tend, à croire nos quatre chercheurs, à dominer le champ des études littéraires depuis le début du XXI^e siècle présente des origines relativement disparates. Hormis Jean-François Hamel, qui place sous l'égide du pragmatisme américain (James, Peirce, Dewey, Shusterman, etc.) toute une production théorique française qui, selon lui, « récuse l'idéologie séparatiste de l'art au nom d'une conception de la littérature comme expérience⁴⁹ », les autres généalogistes du tournant pragmatique des études littéraires ne le rattachent à aucune tradition philosophique précise.

L'hypothèse de Jérôme David, telle que formulée dans « Le premier degré de la littérature », est plutôt celle d'un changement de sensibilité assez général dans l'histoire des études littéraires, mais aussi dans celle de la pensée critique : au tournant des années 1990 et 2000, la méfiance longtemps entretenue vis-à-vis de la lecture immersive, la tendance à dénoncer l'illusion référentielle et, avec elles, la discrimination entre des formes de consommation culturelle émancipantes ou aliénantes se seraient vues progressivement battues en brèche. Ce changement de sensibilité, il le décrit avant tout comme la transformation très générale d'un paradigme épistémologique dans lequel on aurait cessé de croire, avec Bachelard, que toute connaissance valable doit se forger en rupture avec le sens commun, et que ce dernier a toujours nécessairement tort. Si l'article de Jérôme David est parfois allusif, l'appareil de note laisse entendre que participent de ce mouvement des démarches aussi différentes que celle, sociologique, de Luc Boltanski – dont la sociologie dite « pragmatique » vise précisément à rompre avec la violence

⁴⁹ Jean-François Hamel, *art. cit.*, § 1.

(supposée) du scientifique qui décrypte les comportements des acteurs sociaux, pour davantage souligner les capacités réflexives et argumentatives de ces derniers – ou l’approche plus philosophique et politique de Jacques Rancière – qui élabore son postulat d’égalité des intelligences pour tenter de sortir de l’imaginaire d’une émancipation requérant paradoxalement la domination de maîtres émancipateurs⁵⁰.

Ainsi, dans l’hypothèse de Jérôme David, le « tournant pragmatique⁵¹ » des études littéraires contemporaines est lié à une reconfiguration épistémologique des gestes critiques mais aussi – et nous retrouvons ici l’un des points d’appui de notre raisonnement – à une nécessité, pour les études littéraires, de justifier leurs fonctions et leur grandeur sociale:

On peut se demander, en effet, si la justification des études littéraires ne passe pas, aujourd’hui, par la *réconciliation* de la « lecture savante » et de la « lecture courante ». Et ce, pour plusieurs raisons : parce que l’idée selon laquelle ces deux lectures seraient incompatibles, sinon exclusives, fut le fruit d’une époque où les ambitions de la critique étaient différentes, et où le statut de la littérature à l’école ou à l’université était suffisamment garanti pour qu’un enseignement déconcertant ou subversif, fondé sur une rupture avec le sens commun, n’y soit pas dénoncé, pour son absence de lien avec la « vie courante », par des instances administratives soucieuses de professionnalisation ou des élèves anxieux d’obtenir leur validation⁵².

Si Jérôme David décrit avant tout les conditions de possibilité (sociologiques et épistémologiques) de l’émergence d’un tournant pragmatique des études littéraires, Françoise Lavocat et Alexandre Gefen en donnent, à leurs manières, la liste des composants et des influences conjointes.

Chez Alexandre Gefen, c’est le versant « éthique » de ces influences qui domine : pour lui, si les discours contemporains sur la littérature tendent à lui

⁵⁰ Voir notamment Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, 2004 [1987].

⁵¹ En réalité, Jérôme David distingue deux tournants convergents : un tournant dit « pragmatique », et un second qualifié d’« éthique ». Cette distinction est justifiée, selon David, par le fait que ces deux orientations, bien qu’elles aient en commun de s’intéresser à la force d’affection de la littérature, n’affichent pas les mêmes ambitions, ne disposent pas du même outillage théorique et opèrent des traitements distincts de la textualité. Nous ne sommes pas convaincue de la nécessité de cette distinction, persuadée qu’il y a peut-être autant de divergences au sein d’une même orientation (par exemple : Christophe Hanna défend une conception de la textualité comme dispositif d’action directe qui n’a rien à voir avec les formes de partage offertes par certains textes littéraires et étudiées par Hélène Merlin-Kajman), et soucieuse de souligner les liens étroits entre ces orientations (la référence à la philosophie de Wittgenstein, par exemple, permettant des appropriations éthiques chez Cora Diamond ou Jacques Bouveresse, et plus pragmatiques chez Florent Coste ou Olivier Quintyn).

⁵² Jérôme David, *art. cit.*, § 25.

reconnaître les pouvoirs d'un dispositif symbolique qui soigne, enrichit nos compréhensions du monde social et élargit le spectre de nos expériences morales, c'est sous l'influence, d'abord, de la pensée de Paul Ricœur. Ricœur, qui occupe une place tout aussi prépondérante dans le tournant pragmatique qu'observe Françoise Lavocat, apparaît effectivement comme l'un des passeurs, en France, de l'herméneutique de l'application, et l'un des premiers à avoir voulu dépasser l'imaginaire structuraliste d'un texte qui ne renvoie qu'à lui-même, pour davantage théoriser les effets de la lecture. Son ambition explicite est de faire en sorte que « la littérature retourne à la vie, c'est-à-dire au champ pratique et phatique de l'existence⁵³ ».

Si l'on lit ensemble les trois tomes de *Temps et récit* et, à leur suite, *Soi-même comme un autre*, on s'aperçoit que Ricœur s'attèle à une quadruple redéfinition du récit qui concourt à sa réarticulation à la praxis :

1 – Le récit est une **pratique ordinaire**, puisque Ricœur insiste sur son caractère quotidien, particulièrement répandu parmi les médiations symboliques humaines⁵⁴.

2 – Le récit est un **acte de synthèse**, qui introduit de l'unité dans le divers de l'expérience ; de sorte que les expérimentations littéraires les moins traditionnellement narratives – Ricœur commente, notamment, *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf – permettent toujours de répondre à des problèmes et de fournir des modèles d'organisation du temps de l'expérience vécue.

3 – Le récit est moins une structure (Ricœur reproche à Propp, Bremond et Greimas de déchronologiser et de logiciser abusivement le récit) qu'un **processus**, ou qu'un « dynamisme intégrateur⁵⁵ ». C'est ici que Ricœur déploie ses trois étapes de la mimésis : d'abord, la pré-compréhension de l'action réelle qui va conditionner la possibilité de raconter une action, même fictive (mimésis I), ensuite, la mise en récit au sens strict (mimésis II) et enfin la refiguration (mimésis III), c'est-à-dire le mouvement par lequel le récit, via l'acte de lecture⁵⁶,

⁵³ Paul Ricœur, *Temps et récit, Le Temps raconté*, tome III, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985, p. 149.

⁵⁴ « La plus grande partie de notre information sur les événements du monde est en effet redevable à la connaissance par ouï-dire. Ainsi l'acte – sinon l'art – de raconter fait-il partie des médiations symboliques de l'action que nous avons rapportées à la pré-compréhension du champ narratif et placées sous le sigle de mimésis I. En ce sens, on peut dire que tous les arts de la narration, et à titre éminent ceux qui sont issus de l'écriture, sont des imitations du récit tel qu'il est déjà pratiqué dans les transactions du discours ordinaire » dans Paul Ricœur, *Temps et récit, La Configuration du temps dans le récit de fiction*, tome II, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984, p. 230.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 230.

retourne au monde. Ce retour au monde se fait par le biais d'effets, vécus par le lecteur, de révélation et de transformation : révélation de traits de la vie quotidienne qui sont dotés d'une forme de saillance par leur mise en fiction, expérimentation d'autres formes de temporalités, clarification de certains problèmes, transformation des normes qui président aux évaluations morales, effets de séduction, d'illusion, mais aussi d'apaisement, etc.

4 – Enfin, les transformations dont Ricœur reconnaît le récit capable en font un **dispositif opératoire d'ordre, essentiellement, éthique**. En effet, lorsqu'il évoque la fonction propre de la fiction (par contraste et par lien avec celle du récit historique), Ricœur dit de cette dernière qu'elle est « indivisément *révélatante* et *transformante* à l'égard de la pratique quotidienne ; révélatante, en ce sens qu'elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience praxique ; transformante, en ce sens qu'une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre⁵⁷ ». Cette focalisation éthique sur l'examen d'une vie, sur le retour sur soi que permet le récit (raconté ou lu) pour le sujet (narrateur ou lecteur) sera au cœur de *Soi-même comme un autre*, dont les sections 5 et 6 prolongent à bien des égards les intuitions déjà formulées dans le troisième tome de *Temps et récit*. Les effets de lecture qui intéressent Ricœur sont donc essentiellement individuels⁵⁸ et articulés à une conception du sujet dont la réflexivité – rendue possible, aiguisée et enrichie par les récits qu'il lit, écoute ou raconte sur lui-même – est aussi gage de la responsabilité morale.

Ce petit détour ricœurien nous permet en réalité d'affirmer deux choses concernant l'apparent tournant pragmatique des études littéraires contemporaines. La première, c'est que ce tournant hérite en partie, à travers Ricœur, du tournant narrativiste opéré progressivement dans le champ des sciences sociales, en particulier étatsuniennes, entre les années 1970 et 1990. La pensée de Paul Ricœur peut en effet être située au cœur d'un mouvement intellectuel plus global qui a fait du récit un véritable concept organisateur de la

⁵⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit, Le Temps raconté*, tome III, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁸ En réalité, Ricœur reconnaît l'aspect collectif des effets de lecture par la capacité d'une œuvre à modifier l'« horizon d'attente » des lecteurs – notion jaussienne que Ricœur reprend à son compte, et qui pointe à sa façon un collectif idéal de lecteurs savants. À lire Ricœur, c'est bien la seule portée collective que peut avoir la réception des œuvres littéraires. Cette cécité à l'endroit du social n'est certainement pas étrangère à la tendance de Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, à nier ou du moins à minimiser les déterminations historiques de certaines notions telles que le temps – dont Ricœur n'interroge par la variabilité historique des expériences – ou le récit – à propos duquel il affirme un primat de l'intrigue et de l'ordre au sein de toute une tradition philosophique dite occidentale. Ce peu d'attention accordé par Ricœur à l'hétérogénéité et aux déterminations historiques (et donc, collectives) des expériences lui est reproché par Jean-François Hamel dans la conclusion de *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, pp. 215-219.

vie humaine : on pense aux travaux de l'historien Hayden White⁵⁹ (pour qui la discipline historique ne peut se penser que comme mise en intrigue), à ceux de Jerome Bruner⁶⁰ (en psychologie), de Walter R. Fisher et d'Emery Roe⁶¹ (en sciences politiques), de Deirdre McCloskey⁶² (en économie) ou encore d'Alasdair MacIntyre⁶³ (en philosophie). Si l'influence de la pensée de Paul Ricœur est prégnante dans le moment mythocratique que nous tentons de cerner – il est à la fois abondamment cité par des théoriciens contemporains tels qu'Yves Citton et Marielle Macé, et a fait l'objet d'appropriations peu scrupuleuses de la part de certains gourous du *storytelling* et autres adeptes de la bibliothérapie⁶⁴ – il requiert d'être ressaisi dans une histoire qui remonte à la fin du XX^e siècle, et permet ainsi de complexifier les origines (historiques, intellectuelles et géographiques) du tournant pragmatique qui nous intéresse.

Par ailleurs, cette rapide traversée de la pensée de Ricœur indique également l'amplitude et les ambivalences générées par l'idée d'un tournant pragmatique : on voit bien que par son attachement à une perspective humaniste et éthique, à une conception individuelle de la lecture et à une vision « sérieuse, voire grave, de la chose littéraire⁶⁵ », Ricœur développe une pensée de la littérature qui, certes, ambitionne de la réarticuler à des enjeux pratiques, mais qu'elle le fait d'une manière qui diffère nettement d'autres perspectives assimilées au sein du même tournant – on pense au *Partage du sensible*⁶⁶ ranciérien, cité par Jérôme David, qui fait immédiatement droit à l'ancrage historique et collectif de la littérature, ou encore à certaines études en sciences cognitives, qui mesurent les effets de la mimésis fictionnelle à la seule aune de l'activité cérébrale.

⁵⁹ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1973 – ouvrage d'ailleurs discuté par Paul Ricœur dans *Temps et récit, Le Temps raconté*, tome III, *op. cit.*, pp. 220-226.

⁶⁰ Jerome Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, traduit de l'anglais par Yves Bonin, Paris, Pocket, 2005 [1^{re} éd. fr. 2002, *Making Stories : Law, Literature, Life*, 2002].

⁶¹ Walter R. Fisher, *Human Communication as Narration : Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, Columbia, University of South Carolina Press, 1987; Emery Roe, *Narrative Policy Analysis : Theory and Practice*, Durham CT, Duke University Press, 1994.

⁶² Deirdre N. McCloskey, *If You're So Smart. The Narrative of Economic Expertise*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

⁶³ Alasdair MacIntyre, *After Virtue, a Study in Moral Theory*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981 – ouvrage qui, à l'instar de celui de Hayden White, est discuté par Paul Ricœur, en particulier dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Points, 2015 [1990], pp. 187-190.

⁶⁴ Ricœur est par exemple régulièrement cité par Marc-Alain Ouaknin (*Bibliothérapie : lire, c'est guérir*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1994) et Régine Detambel (*Les Livres prennent soin de nous : pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, 2015). Voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵ Alexandre Gefen, *art. cit.*, § 7.

⁶⁶ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

À lire nos quatre chercheurs, il appert que s'il y a effectivement une sensibilité marquée de la théorie littéraire contemporaine à l'égard des pouvoirs, séductions et autres forces de modélisation de la littérature – dans un mouvement d'attraction qui se distancie ouvertement d'approches définitives, essentialistes et désintéressées du phénomène littéraire –, cette sensibilité ne peut être comprise qu'en regard de la jauge de légitimité de l'institution littéraire dans le monde social, mais aussi de déplacements et de mutations rencontrés dans certains champs du savoir, qui ont un lien parfois très ténu avec la tradition philosophique du pragmatisme.

II. UN TOURNANT PRAGMATIQUE ? PRAGMATISTE ? PRAGMATICIEN ?

Qu'a donc de « pragmatique » la sensibilité actuelle des études littéraires qui est aussi, nous le croyons, celle de la production littéraire contemporaine elle-même ? D'emblée, quelques précisions terminologiques doivent être faites pour tenter de dissiper les confusions qu'induisent l'usage de l'adjectif *pragmatique*. Il convient en effet d'opérer des distinctions entre la pragmatique – une branche de la linguistique attachée à l'étude du langage en contexte, initiée par des philosophes comme Austin, Searle ou encore Grice – ; le pragmatisme – un courant philosophique fondé par Peirce, Dewey et James, qui fustige la spéculation métaphysique et promeut une méthode radicalement focalisée sur l'expérience ; et enfin les sens non spécialisés du terme, qui qualifient globalement de « pragmatique » le souci de l'action et de sa réussite, par opposition à une distanciation des faits, qu'elle soit théorique, idéologique, ou fantasmatique⁶⁷. À ces trois sens, réservons dès lors des qualificatifs distincts :

1 – À « pragmaticien », celui de « relatif à une approche linguistique intéressée aux emplois en contexte »

2 – À « pragmatiste », celui de « relatif à la tradition philosophique du pragmatisme américain »

3 – Et, enfin, à « pragmatique », celui, moins spécialisé, de ce « qui se soucie de l'action, des effets et usages »

Les précédents développements auront suffi à démontrer que les sensibilités théoriques évoquées méritent d'être qualifiées de « pragmatiques », en conservant l'acception non spécialisée (et de ce fait accueillante) du mot, et en se montrant ainsi attentifs aux multiples sens que ce terme peut endosser pour les théoriciens qui s'en prévalent : désir d'être « en prise » sur le réel, volonté de renouer avec les modalités de partage et de circulation des textes, manière de signifier une prise de distance avec le legs structuraliste, etc.

Pour établir un cahier des charges minimal de l'esthétique pragmatique qui semble avoir le vent en poupe, confronter celle-ci à la philosophie de l'art et de la

⁶⁷ Pour une étude des liens, ressemblances et dissemblances historiques et conceptuels entre la pragmatique et le pragmatisme, voir Yaël Kreplak et Cécile Lavergne, « Les pragmatiques à l'épreuve du pragmatisme. Esquisse d'un "air de famille" », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 15, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/traces/713>.

littérature que permet la pensée pragmatiste – en particulier celle de John Dewey et de Jean-Pierre Cometti – nous paraît néanmoins judicieux.

1. De quoi le pragmatisme est-il le nom ?

À la différence d'autres traditions philosophiques telles que l'idéalisme ou le cartésianisme, l'unité d'une tradition philosophique pragmatiste paraît moins évidente, tant dès ses origines, elle a suivi des bifurcations, entre, notamment, le réalisme teinté d'intérêts métaphysiques de Charles Sanders Peirce et l'humanisme de William James, davantage préoccupé par l'expérience et ses enjeux (y compris éthiques et religieux).

C'est néanmoins pour réaffirmer l'existence d'une méthode pragmatiste, forte d'enjeux philosophiques complexes, que Jean-Pierre Cometti écrit en 2010 *Qu'est-ce que le pragmatisme*, qui donne un bon aperçu des grandes caractéristiques de cette philosophie. L'une des façons les plus commodes – et Cometti n'y déroge pas – de caractériser cette pensée consiste à rappeler la maxime énoncée par Peirce dans « Comment rendre nos idées claires » (1876) :

Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet⁶⁸.

Maxime dont on trouve une formulation proche dans *La Logique* :

La signification intellectuelle des croyances est toute entière contenue dans les conclusions qui peuvent en être tirées, et en dernier ressort dans les effets qu'elles ont sur notre conduite. Car il ne semble pas qu'il y ait une importante distinction entre deux propositions qui ne puisse jamais se traduire dans des effets pratiques différents⁶⁹.

Ce qui est à l'œuvre dans cette maxime, et qui vaut, selon Cometti, pour le pragmatisme en général, c'est le point de départ d'une réarticulation entre connaissances, habitudes et pratiques.

Au cœur de cette philosophie de l'enquête, se trouve effectivement l'idée qu'on ne peut pas distinguer parfaitement les faits des valeurs, et que la vérité – loin d'être une réalité requérant d'être « découverte » – est davantage le résultat d'un

⁶⁸ Charles Sanders Peirce, « Comment rendre nos idées claires ? » dans *Ceuvres philosophiques I. Pragmatisme et pragmaticisme*, sous la direction de Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Paris, Cerf, 2002 [1876].

⁶⁹ Charles Sanders Peirce, *Collected papers*, édité par Arthur W. Burks, volume 7, « Pragmatism », 7.360-7.361, 1931-1958.

processus par lequel on parvient à fixer des croyances, et donc à créer des habitudes de pensée et d'action. L'épistémologie pragmatiste s'oppose ainsi frontalement au rationalisme classique – Descartes fonde une méthode où la connaissance doit se confronter au doute le plus radical, alors qu'un pragmatiste comme Peirce affirme que l'enquête doit viser la croyance, située aux antipodes du doute. Cette opposition de l'épistémologie pragmatiste au rationalisme classique est aussi, selon Jean-Pierre Cometti, ce qui a freiné la réception de ce courant philosophique en France, en particulier au cours du XX^e siècle, où dominaient d'une part une théorie de la connaissance fondée sur la « coupure épistémologique » (Bachelard, de Cavailles, Canguilhem), et d'autre part, une linguistique structuraliste à la Saussure attachée à évacuer les conditions de l'énonciation, et *a fortiori* l'arrière-plan d'habitudes et de croyances où elle s'origine.

À lire Jean-Pierre Cometti, le pragmatisme peut, avant toute chose, être caractérisé comme une philosophie de la *continuité* : anti-essentialiste, anti-représentationnaliste et anti-fondationnaliste, la pensée pragmatiste récuse les dualismes philosophiques entre objet et essence, représentation et réalité, vérité et croyance, fait et valeur, pour développer une méthode focalisée sur l'expérience. Cette expérience est décrite, dans une perspective pragmatiste, comme un lieu d'interactions constantes entre l'individu et son milieu, et entre les savoirs spécialisés et la vie publique. En d'autres termes, dans une démarche pragmatiste, la vérité n'exige pas, pour être trouvée, de transcender les croyances et les langages communs, mais elle s'élabore dans ses continuités avec ceux-ci, de sorte que c'est l'imaginaire d'une science pure et autonome qui se voit mis en crise par le pragmatisme.

D'un point de vue politique, la méthode pragmatiste repose ainsi sur l'exigence d'une vie publique démocratique où aucun savoir n'échappe à la possibilité d'être discuté publiquement. Le pragmatisme peut, de ce fait, être décrit comme une philosophie, sinon anti-intellectualiste, du moins opposée à l'existence d'élites⁷⁰.

⁷⁰ À ses origines, la philosophie pragmatiste est donc fondamentalement attachée à un idéal démocratique, puisqu'elle pose que la vérité dépend toujours d'une problématisation sociale, et donc d'une délibération collective. Ce primat de la délibération présuppose ainsi une égalité posée, en droit, entre les individus. Ceci n'empêche pas que l'on puisse qualifier cet idéal de « libéral » ou de « bourgeois », étant entendu que toutes les philosophies pragmatistes ne problématisent pas nécessairement les conditions de réalisation de cette égalité. Sont significatives, à cet égard, les critiques adressées par Nancy Fraser (*Qu'est-ce que la justice sociale ?*, 2011 [*Justice interruptus: critical reflections on the "postsocialist" condition*, 1997]) et par Pierre Bourdieu (*Méditations pascaliennes*, 1997) à l'égard des concepts d'« espace public » et d'« agir communicationnel », élaborés, dans une perspective influencée par le pragmatisme, par Jürgen Habermas. Dans *La Démocratie radicale*,

2. Contours d'une esthétique d'obédience pragmatiste

Publié pour la première fois en 1934, *L'Art comme expérience*, de John Dewey, peut être considéré comme le premier livre d'esthétique pragmatiste. À ses origines, ce texte visait à répondre à la critique selon laquelle le pragmatisme était une pensée instrumentale, et de ce fait insensible à l'art⁷¹.

Au fond, ce que fait John Dewey dans ce texte, c'est étendre au champ de l'art l'anti-ségrégationnisme que l'épistémologie pragmatiste applique à la science : pour Dewey, l'art n'a pas d'essence et ne constitue pas une sphère d'activité séparée, mais est davantage perçu comme un accélérateur ou un intensificateur d'interactions. Concrètement, parler de l'art *comme expérience*, c'est se focaliser sur son caractère transactionnel – comment l'art reconfigure possiblement les liens entre un organisme et son environnement ? – en mettant de côté la délimitation et la définition des œuvres et de leurs contenus. Ceci est clairement énoncé par Dewey lorsqu'il écrit :

Une fois qu'un produit artistique est reconnu comme une œuvre classique, il est en quelque sorte isolé des conditions humaines qui ont présidé à sa création et des conséquences humaines qu'il engendre dans la vie et l'expérience réelle⁷².

Ou encore :

Il est tout à fait possible d'apprécier les formes colorées et les parfums délicats des fleurs sans avoir aucune connaissance théorique des plantes. Mais si l'on entreprend de *comprendre* la floraison des plantes, on doit alors se renseigner sur les interactions entre le sol, l'air, l'eau et le soleil qui conditionnent la croissance des plantes⁷³.

Les mots d'ordre de l'esthétique pragmatiste élaborée par Dewey peuvent donc

Jean-Pierre Cometti, tente d'aller à rebours de cette assimilation par trop massive de la philosophie pragmatiste à une pensée politique réformiste. L'ouvrage se consacre à la pensée de John Dewey, et plus exactement à une controverse qui a opposé Dewey à Walter Lippmann, et à travers laquelle le pragmatiste faisait preuve d'un attachement à une acception radicale du terme « libéral » (très éloignée de tout figement dans une « démocratie libérale » qui aurait pour seul but la « fabrique du consentement » chère à Lippmann). Voir Jean-Pierre Cometti, *La Démocratie radicale. Lire John Dewey*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2016.

⁷¹ C'est ce que rappelle Richard Shusterman dans la présentation de l'édition française : voir John Dewey, *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, présentation de l'édition française par Richard Shusterman, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, p. 16.

⁷² *Ibid.*, p. 29.

⁷³ *Ibid.*, p. 31.

être énumérés comme suit :

1 – Décloisonner les rapports entre individu, œuvre et environnement ; en se distanciant du modèle de l'œuvre qui serait l'expression d'une individualité, pour davantage revasculariser l'œuvre d'art à des processus qui relèvent moins de la sphère intime que de la sphère publique, et ainsi mettre en évidence la capacité de l'art « à refaçonner », comme le dit Dewey, « l'expérience de la communauté dans le sens d'un ordre et d'une unité plus grands⁷⁴ ». La philosophie de l'art de John Dewey met ainsi en évidence sa **dimension collective**.

2 – Reconnaître la dimension instrumentale de l'art et plus encore, dans la perspective néo-darwinienne qui est celle de Dewey, son rôle dans les jeux d'adaptation (mises en adéquation, confrontations, oppositions) entre les organismes et leurs milieux autant naturels que sociaux. Ceci permet à Dewey, d'une part, de récuser l'opposition usitée, dans l'esthétique philosophique, entre rapport esthétique et rapport instrumental à l'objet – « Si on se place du côté du destinataire de l'ustensile, je ne vois pas pourquoi celui qui déguste son thé dans une certaine tasse devrait se priver du plaisir d'en apprécier le dessin et la matière⁷⁵ », écrit Dewey – mais aussi de mettre l'accent sur le caractère complet de l'expérience artistique, à la fois corporelle et cognitive, mobilisant des idées comme des émotions⁷⁶. De ce fait, Dewey défétichise l'expérience esthétique, il lui restitue sa **nature profane**.

3 – Aborder l'art dans le contexte général des pratiques et des croyances qui président à sa reconnaissance et à sa légitimation. Dès lors, cette esthétique refuse d'essentialiser les critères à partir desquels on a défini et évalué historiquement les formes artistiques, pour s'intéresser davantage à la discussion et à la construction de ces critères, ainsi qu'à la multiplicité de leurs modalités d'appropriation. L'esthétique deweyenne permet dès lors de relativiser la distinction entre les arts dits « légitimes » et « populaires », et d'assouplir les limites entre les formes de réception savante ou naïve de l'art. De la sorte, la pensée de Dewey met l'accent sur **la vulgarité** des pratiques d'expression et de réception artistiques – vulgarité étant ici entendue dans les deux sens, étymologique et péjoratif, du terme, pointant le caractère commun, répandu, mais aussi, possiblement, grossier et manquant de distinction de ces pratiques.

Au sens strict, aucune doctrine unitaire n'a poursuivi le projet initié par Dewey

⁷⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 425.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 139.

dans *L'Art comme expérience*⁷⁷, ce qui n'empêche pas que sa pensée ait pu avoir une influence sur le champ artistique. C'est l'hypothèse défendue par Jean-Pierre Cometti et par Olivier Quintyn⁷⁸, qui considèrent tous deux que la pensée de John Dewey, dans sa contestation du « paradigme de l'objet » et dans l'attention qu'elle dirige vers le fonctionnement « contextuel » de l'art, n'est pas étrangère au « *social turn*⁷⁹ » opéré dans le champ de l'art contemporain depuis les années 1990, au cours duquel ont été promues des conceptions de l'art comme enquête, comme collaboration ou comme relation, en privilégiant des formes artistiques non orientées sur des objets (*Land Art*, œuvres participatives ou en réseaux, installations, etc.).

Mais qu'est-ce que ces analogies entre la philosophie de l'art de Dewey et le développement de paradigmes relationnels, coopératifs et participatifs dans l'art contemporain peuvent bien nous dire de la littérature la plus récente ? Deux choses, en réalité : l'une qui concerne les évolutions convergentes, déjà évoquées, entre l'art contemporain et la littérature ; l'autre qui a trait à l'amplitude des usages possibles de Dewey dans les domaines artistique comme littéraire.

Tout d'abord, nous avons précédemment (cf. *supra*, pp. 135-138) faite nôtre l'hypothèse de Pascal Mougin, qui observe un « parallélisme décalé⁸⁰ » entre les évolutions de l'art et de la littérature, deux domaines qui auraient progressivement renoncé, mais de manière non synchrone, à la spécificité de leurs médiums, en investissant d'autres canaux voire en abandonnant toute prétention à rechercher « leur propre ». À suivre cette hypothèse, nous sommes en position de nous demander dans quelle mesure les requalifications d'obédience pragmatiste de l'art contemporain (comme pratique holiste, collective, dynamique, etc.) n'ont pas infusé souterrainement dans le champ littéraire, qui aurait après-coup lui-même développé une politique dans laquelle les modalités de présence du littéraire dans le monde social sont particulièrement mises en valeur. Reste à savoir comment s'opèrent effectivement ces jeux d'attraction entre, d'une part, la matrice de savoirs

⁷⁷ Jean-Pierre Cometti, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue Française d'Études Américaines*, n° 86, octobre 2000, URL : http://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_2000_num_86_1_1821, p. 32.

⁷⁸ Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, p. 259 ; Olivier Quintyn, « De quelques usages critiques de John Dewey pour l'esthétique aujourd'hui », dans *Implémentations/Implantations : pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Ruby Theory », pp. 179-207.

⁷⁹ Claire Bishop, « The Social Turn: Participation and Its Discontents », *Artificial Hells. Participation and the Politics of Spectatorship*, Lenders/New-York, Verso, 2012, pp. 11-40.

⁸⁰ Pascal Mougin, « Introduction. Art, littérature : du séparatisme historique aux convergences actuelles » dans *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, sous la direction de Pascal Mougin, Paris, Les Presses du Réel, 2017, p. 10.

et de partis pris théoriques constituée par le pragmatisme, et d'autre part, les champs de l'art contemporain et, enfin, de la littérature. En ce qui concerne l'art contemporain, Olivier Quintyn montre bien une disjonction entre les pratiques artistiques qui lui semblent illustrer certaines facettes de l'esthétique deweyenne et leur arrière-plan théorique véritable – peu d'artistes citant expressément John Dewey. De manière convergente, nous avons montré comment les orientations « pragmatiques » prises par les études littéraires contemporaines sont moins le fait d'une réception de la philosophie pragmatiste⁸¹, que de nouages théoriques multiples qui font aussi la part belle à une philosophie post-marxiste (Jacques Rancière) et à des enjeux herméneutiques (Paul Ricœur).

Une bonne façon de cerner ces liens consisterait donc moins à décrire des transactions symboliques réelles – prouver coûte que coûte que tel artiste aurait lu tel philosophe en inventant et en proposant tels modèles aux écrivains – qu'à imaginer *comment des sensibilités communes viennent avant tout répondre à des problèmes partagés*.

C'est bien la schématisation permise par le concept de « moment », que nous reprenons à Frédéric Worms (cf. *supra*, pp. 63-68), et c'est bien ce que donne à penser Olivier Quintyn lorsqu'il considère que les formes d'art participatif et/ou collaboratif, en vogue depuis les années 1990, sont à la fois un « usage[s] possible[s] du pragmatisme de Dewey⁸² », mais aussi, et surtout, une façon, pour l'institution artistique, de :

[...] le racheter moralement de son intrication à la sphère néolibérale, et de sa complicité avec un mouvement plus général de démantèlement agressif des solidarités, sous le coup de la nécessité économique et de la mise à disposition flexible comme source de profit du « capital humain »⁸³.

En d'autres termes, pour Quintyn, l'art contemporain, presque coupable d'avoir dévoyé l'idéal avant-gardiste d'une fusion de l'art et de la vie en s'intégrant parfaitement au marché néolibéral (avec son marché, ses logiques de collection et de spéculation), chercherait, en développant des paradigmes relationnels et coopératifs, des moyens « moralement » plus justes de réintégrer l'art à la praxis sociale. Cette hypothèse, formulée par Quintyn pour ce qui concerne l'art, offre un

⁸¹ Exception faite, assurément, du travail d'appropriation du pragmatisme anglo-saxon réalisé au sein d'un certain réseau poétique animé notamment par Emmanuel Hocquard et Olivier Cadiot, et parmi la nébuleuse de chercheurs et de poètes rassemblés autour des éditions Questions Théoriques, dirigées par Christophe Hanna.

⁸² Olivier Quintyn, « De quelques usages critiques de John Dewey pour l'esthétique aujourd'hui », dans *Implémentations/Implantations : pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, op. cit., p. 197.

⁸³ *Ibid.*, p. 201.

pendant idéal à celle que nous développons pour la littérature. Tout se passe en effet comme si la littérature, non pas désireuse de se « racheter » pour ses collusions avec les logiques néolibérales, mais davantage acculée par ces dernières à justifier son utilité, tenterait elle aussi de dépasser le vide séparant l'art du monde social, en développant une « politique de la littérature » focalisée sur ses effets (cognitifs, éthiques, sociaux, etc.), et présentant, de ce fait, bon nombre d'analogies avec, d'une part, certaines pratiques issues de l'art contemporain et, d'autre part, quelques-uns des partis pris d'une esthétique pragmatiste. Dans les deux cas, les sensibilités qui étaient celles de Dewey dans *L'Art comme expérience* (désessentialisation de l'art, importance de l'expérience, revascularisation de l'art à la vie ordinaire, etc.) sont celles que mobilisent, peu ou prou, des champs artistiques désireux, même pour des raisons distinctes, de repenser l'économie des relations et des transferts entre leurs pratiques et la vie sociale, de sorte que ces sensibilités pragmatistes fonctionnent avant tout comme des ressources pour répondre à un même problème.

Enfin, la deuxième chose que nous enseignent ces parallélismes entre Dewey et l'art contemporain, c'est qu'il y a une véritable amplitude d'usages, d'interprétations et d'appropriations possibles d'une esthétique d'obédience pragmatiste. Olivier Quintyn, dans son article « De quelques usages critiques de John Dewey », le montre bien, puisqu'il repère trois orientations dans l'art contemporain qui peuvent, selon lui, et sans référence théorique explicite, être considérées comme des usages de Dewey, qu'il s'agisse d'approfondir l'éducation artistique, de s'engager dans des opérations d'artialisation ou d'esthétisation des objets de l'expérience quotidienne ou, dans un mouvement inverse, de faire remonter la dimension sociale au cœur des expérimentations artistiques.

Pour être en mesure, à notre tour, de percevoir non seulement les lignes directrices – les approches à la fois non essentialistes et non désintéressées de la littérature – mais aussi les points de divergence qui animent l'apparent tournant pragmatique des études littéraires, il nous semble utile de revenir aux trois caractéristiques dégagées de l'esthétique de Dewey. Les dimensions collective, profane et vulgaire du phénomène artistique (et *a fortiori* littéraire) nous serviront d'axes permettant de distribuer et d'organiser les discours de chercheurs et d'écrivains appartenant de fait à ce tournant pragmatique (que nous tentons, rappelons-le, de conceptualiser davantage comme un moment).

III. ENJEUX ET LATITUDES DES RECHERCHES « PRAGMATIQUES » EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

Ce sont les exemples comparés des travaux de Marielle Macé et d'Yves Citton qui vont ici principalement nous occuper. Ce faisant, nous nous engagerons sur le chemin ouvert par Jean-François Hamel, dans l'article qu'il a consacré, en 2015⁸⁴, aux perspectives croisées de ces deux auteurs.

L'économie du texte de Jean-François Hamel se décompose autour de deux mouvements : il reconnaît, d'une part, que les théories de la lecture développées par Macé et Citton participent d'une orientation pragmatique, mais il regrette, d'autre part, le caractère inabouti de cette sensibilité – chacun finissant, selon lui, par sacraliser à nouveau le domaine littéraire : Macé en s'intéressant à des lecteurs experts et en faisant de la lecture une activité privée ; Citton en rappelant que la sphère littéraire tire sa force subversive de sa distance avec le monde de la production et des besoins.

En nous plaçant dans le sillage de Jean-François Hamel, notre objectif ne sera pas de faire le procès d'adhésions creuses ou de faux étiquetages, mais d'utiliser quelques grandes orientations pragmatistes comme des révélateurs – au sens quasi chimique du terme – de ce qui se joue, de ce qui se gagne et de ce qui se perd dans ces sensibilités du champ critique contemporain.

1. La littérature au collectif

Au centre de la démarche que mène Marielle Macé depuis plusieurs années (*Façons de lire, manière d'être*, 2011, *Styles*, 2016), l'idée est constamment réaffirmée qu' « il n'y a pas d'un côté la littérature et de l'autre la vie⁸⁵ », mais que la lecture fait partie d'un ensemble de conduites quotidiennes par lesquelles « nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence⁸⁶ ».

D'emblée, apparaît ici l'impératif d'une reconnexion de l'art et de la vie qui était, nous l'avons montré, au cœur de la philosophie de l'art de John Dewey. Néanmoins, lorsque Marielle Macé utilise le terme *pragmatique*, c'est surtout pour désigner, de manière générale, ce qui est relatif à l'action. Ainsi la force

⁸⁴ Jean-François Hamel, *art. cit.*, pp. 89-107.

⁸⁵ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2011, p. 9.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

pragmatique de la littérature est, pour Macé, sa capacité à remodeler le rapport du lecteur à soi ou au monde, en faisant de la lecture une expérience appartenant de plein droit à la vie quotidienne et à ses formes d'esthétisation multiples. Si cette articulation entre la littérature et la vie l'amène quelques fois à renvoyer à des auteurs pragmatistes (Rorty et Fish), ce n'est pas tant sur eux qu'elle s'appuie que sur les pensées de Roland Barthes, de Jean Paulhan, et surtout – on ne s'en étonnera plus – de Paul Ricœur.

Toute l'entreprise théorique de Marielle Macé autour de la notion de « style » est en effet d'abord une manière de prolonger et de critiquer les thèses de Ricœur sur l'identité narrative : comme lui, Marielle Macé considère que la littérature offre des formes disponibles pour la constitution de nos subjectivités ; mais à la différence de lui, elle affirme que ces formes ne sont pas nécessairement narratives. Tout sujet ne trouve pas dans la littérature le modèle d'une vie unifiée, synthétisée et orientée à la manière d'un récit⁸⁷ ; au contraire, d'autres y puisent différentes manières d'être, différents « styles d'existence », plus touchés par l'épisode, l'emportement, la rupture ou encore le rythme du texte.

Le prisme par lequel Marielle Macé théorise et compare certaines pratiques de lecture est celui du sujet individuel – *Façons de lire, manières d'être* ambitionnant de « tenir ensemble une phénoménologie de l'expérience des œuvres et une pragmatique du rapport à soi⁸⁸ ». Chez Macé, le lecteur est ainsi d'abord un individu qui trouve dans la réclusion de la lecture silencieuse des ressources de subjectivation et de socialité futures. Il est avant tout une « force de soustraction » qui se distancie du monde, non pour le perdre totalement de vue, mais pour « essayer avec lui des liens et des postures, densifier une situation cognitive et se redresser dans une image ».

C'est ici que trouve son origine le reproche principal qu'adresse Jean-François Hamel à Marielle Macé : celui de son incapacité à envisager la lecture comme une activité d'emblée liée au collectif. Si ce reproche est parfaitement fondé – Macé semble peu soucieuse de montrer comment l'histoire, le collectif et les normes agissent en amont de toute lecture individuelle –, nous voudrions à la fois le

⁸⁷ Ici, nous simplifions volontairement Ricœur : en réalité, les choses sont plus complexes que cela. Pour lui, la littérature offre avant tout au lecteur des manières d'organiser le temps vécu, et donc de se penser au fil des expériences qui le changent et l'affectent toujours. Ceci dit, cette notion d'« identité narrative », initialement développée dans *Temps et récit* pour résoudre l'énigme du temps vécu prendra effectivement une valeur éthique dans les sections 5 et 6 de *Soi-même comme un autre*. Dans ce texte, Ricœur défend qu'en mettant en intrigue son vécu, le sujet opère toujours une évaluation éthique de sa vie : il se voit comme une entité définie par ses actions, et s'envisage donc comme un acteur responsable.

⁸⁸ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 15.

développer et le nuancer.

Le nuancer, d'abord, en rappelant que dans *Façons de lire, manières d'être*, Marielle Macé s'intéresse avant tout aux pratiques d'un certain nombre de lecteurs à une époque où l'intimisation du rapport aux livres était pleinement accomplie (lecture silencieuse, domination du genre romanesque, etc.). Quand elle s'intéresse aux romans avec lesquels Proust, Barthes, Gracq ou encore Sartre ont entretenu un rapport de proximité évident, il est donc tout naturel qu'elle mobilise l'imaginaire d'une lecture, sinon camérale, du moins en retrait du monde. Si la lecture a sans doute, pendant des siècles, et encore bien souvent aujourd'hui, tiré son attrait et son efficacité de la solitude, *même illusoire*, dans laquelle elle nous plonge, on regrettera cependant, avec Jean-François Hamel, que Marielle Macé ne déconstruise par les ressorts de cette illusion.

Par ailleurs, il faut aussi étendre ce reproche, en observant les façons dont Marielle Macé décrit le caractère social de la lecture, en aval du processus de lecture lui-même. Macé tente effectivement d'accommoder le singulier et le collectif, en considérant moins la lecture comme une confrontation entre un sujet et un objet, mais comme un espace d'échange et de circulation de formes généralisables, réappropriables et partageables. Reste qu'au fondement de sa vision de la lecture, le collectif n'intervient que dans un second temps : des auteurs mettent en circulation des textes qui sont autant de ressources dont se saisissent ou non des lecteurs singuliers. Chez Macé la littérature est avant tout une réserve, un stock voire un « trésor » de *modèles*, et c'est par cette seule puissance de modélisation qu'elle peut éventuellement façonner le collectif – de manière non contraignante puisque chacun peut ou non se soustraire aux appels et dictées des textes.

Ces ambiguïtés se retrouvent, nous semble-t-il, dans la dimension plus politique qu'elle a ensuite donnée à son travail. On retrouve, dans *Styles. Critique de nos formes de vie*, ce même mécanisme à double détente : Marielle Macé valorise les artistes, écrivains, cinéastes et autres documentaristes qui se rendent attentifs aux formes de vie qui émergent, luttent et s'essaient quotidiennement, mais leur seule responsabilité est de « qualifier » ou de « faire comparaître »⁸⁹ ces formes, que d'autres – militants, dirigeants, législateurs – pourront ainsi prendre en charge. À nouveau, la littérature entretient un rapport à l'action, mais un rapport secondaire

⁸⁹ Ce vocabulaire rappelle celui du « parlement » prôné par Rosanvallon dans son projet « Raconter la vie » (devenu, depuis peu, « Raconter le travail »). On ne s'étonnera donc pas que Macé comme Rosanvallon affichent des références communes (ex : *L'Invention du quotidien* de Michel de Certeau, la sociologie de l'École de Chicago), sont fascinés par les mêmes objets (les romans précurseurs d'une analyse du social, le reportage *Louons maintenant les grands hommes* (1941) de Walker Evans et James Agee) et usent d'un vocabulaire similaire (« grain de la vie », « vies ordinaires », etc.).

et, somme toute, bien fragile⁹⁰, puisqu'il repose implicitement sur une conception très optimiste de l'espace public. Au fond, le rôle politique que Marielle Macé attribue à la littérature est très « pédagogique⁹¹ » : il consiste à attirer l'attention des individus sur des réalités invisibles et/ou dissimulées, postulant ainsi qu'il suffit de *donner à voir* quelque chose pour induire des réactions de la part des lecteurs ou spectateurs ; et tablant sur le fait que la littérature demeure en position (matérielle, symbolique, institutionnelle) de faire ce travail de façonnement des attentions, ce qui, au XXI^e siècle, n'a pourtant rien d'évident.

Là où Marielle Macé s'intéresse à des pratiques de lecture individuelle, le point de départ d'Yves Citton est tout autre puisque, dans *Lire, interpréter, actualiser*, il s'agit avant tout pour lui d'écrire un plaidoyer en faveur des études littéraires, et en particulier des capacités interprétatives qu'elles permettent de développer. Tout le tour de force opéré par Yves Citton se situe là : reconnaissant les formes de dévaluation symbolique dont font l'objet les études littéraires, il réaffirme leur importance. Dans un système médiatique saturé d'informations où l'attention des spectateurs est devenue l'une des denrées les plus précieuses, savoir bien lire – c'est-à-dire aussi savoir interpréter et comprendre l'information – est non seulement un mécanisme de survie, mais, plus encore, un moyen de reconquérir

⁹⁰ Bien qu'il dise souscrire aux conclusions de Marielle Macé dans *Styles* (p. 45, note n° 42), Florent Coste en fait une critique assez subtile. Comme Macé, il valorise l'enquête : « Il faut enquêter sur l'état présent, dresser des diagnostics, documenter comment les vies se font et se défont, produire des cartes heuristiques, repérer, expliciter, qualifier les formes de vie restées inaperçues. Et pour cela, fouiller dans tous nos jeux de langage, dans toutes nos littératures, à travers tous nos médias, ce qui les occulte et ce qui pourrait les montrer » (p. 211). Mais il reconnaît la nécessité d'une seconde étape critique, qu'on peinera à trouver chez Macé : introduire du jeu dans les normes, diagnostiquer les forces en présence, reconquérir des problèmes, inventer... pour refaire de la littérature une « contre-culture ». *In fine*, c'est toute l'éthique de Macé que Coste paraît déconstruire : « Il ne me semble pas suffisant de cultiver une attitude attentionnée, soigneuse et précautionneuse devant la fragilité des formes, devant la délicatesse des styles, devant la vulnérabilité et l'infinie valeur de ce que le tout-venant considère à tort comme une quantité négligeable ou comme une denrée consommable. Adopter une telle posture de protection, si estimable qu'elle paraisse, c'est non seulement aménager les conditions de futures frustrations, mais c'est encore reconduire des séparatismes qui finissent par faire de la vie esthétique une vie inoffensive » (p. 224). Voir Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017.

⁹¹ Nous utilisons cet adjectif par référence à ce que Jacques Rancière nomme, dans *Le Spectateur émancipé*, le « modèle pédagogique d'efficacité de l'art ». Ce modèle, qui est pour Rancière l'une des trois grandes manières d'envisager une politisation de l'art, postule un *continuum* entre des formes sensibles, d'une part, et des intentions et des mots d'ordre, d'autre part. Au fond, le modèle pédagogique d'efficacité de l'art est axé sur le contenu visuel ou propositionnel des œuvres, et mise pleinement sur la prévisibilité des effets de ces représentations, puisque le dévoilement d'une réalité suffirait à produire (ou du moins à espérer produire) des effets – empathie, indignation, etc. Voir la critique que Rancière adresse à ce modèle dans *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 58-59.

une certaine liberté.

Dès lors, chez Citton, la nature collective de la littérature se joue à un double niveau. Le premier de ces niveaux est celui du caractère normé et nécessairement collectif de toute interprétation. Dans les salles de classe de lettres comme dans le métro où nous lisons le journal, nous ne lisons jamais seuls, nous dit Citton, mais orientés par les sensibilités des communautés interprétatives dans lesquelles nous baignons. Ainsi, s'il y a une politisation possible du littéraire, elle passe d'abord, chez Citton, par une capacité partagée à *bien lire* qui ne peut s'affiner que collectivement⁹².

Chez Citton, le second niveau où la littérature affecte le collectif est celui de l'imaginaire social, c'est-à-dire de la syntaxe qui organise et délimite la représentation du collectif. En s'appuyant notamment sur Rancière, Citton pense que l'expérience littéraire peut, sinon modifier cette représentation, du moins permettre d'envisager sa contingence. Avant d'être de quelconques forces de transformation du social, les pratiques littéraires – écriture, lecture, interprétation – sont d'abord pour lui des espaces de dégagement institutionnel qui permettent l'imagination d'autres ordres et d'autres possibilités⁹³.

La principale critique que formule Jean-François Hamel à l'endroit d'Yves Citton concerne cet imaginaire du « dégagement », qui reconduit une rupture entre l'expérience esthétique et l'expérience commune, là où le pragmatisme anglo-saxon tend à les reconnecter. On pourrait également s'étonner, fort de la lecture de *Lire, interpréter, actualiser* mais aussi de *Mythocratie*, paru quelques années plus tard, de l'optimisme d'Yves Citton quant à la capacité d'auto-constitution et d'auto-affectation de ce qu'il nomme des « publics ». Il ne s'agit pas de dire, comme nous l'avons dit pour Marielle Macé, que la pensée de Citton manque d'une conceptualisation de l'espace public, mais plutôt d'observer que la modélisation qu'il en donne insiste davantage sur ce que le paysage médiatique contemporain permet plus que sur ce qu'il empêche ou contraint. On peinera en effet à trouver, chez Citton, une réflexion sur les *rapports de force* entre les communautés interprétatives auxquelles nous appartenons de manière conjointe (communautés culturelles, professionnelles, linguistiques, idéologiques).

Cette première comparaison des théories « pragmatiques » de la lecture de Marielle Macé et d'Yves Citton, toutes deux soucieuses des processus et des actions

⁹² Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, pp. 379-380.

⁹³ *Ibid.*, pp. 216-218.

initiés par le rapport au texte, nous permet de souligner deux divergences dans les manières dont ces deux auteurs tentent de schématiser la portée collective de la lecture. D'abord, comme nous l'avons montré, chez Macé la dimension collective n'est pensée qu'en aval du processus de lecture, puisque *Façons de lire, manières d'être* ne s'intéresse pas aux déterminations sociales qui préforment les prismes de lecture individuels ; tandis qu'Yves Citton essaie – sur un objet distinct : celui de la pratique interprétative, et non de la seule lecture individuelle – de penser la nature nécessairement collective de toute interprétation, que ce soit par l'appartenance à une communauté interprétative ou par l'imaginaire politique qui peut se trouver modifié par l'appropriation collective de savoirs et de textes littéraires.

Ensuite, en aval des pratiques de lecture et d'interprétation, Macé et Citton pensent tous deux l'effet de la littérature une fois intégrée à un espace de formes partagé, c'est-à-dire à un imaginaire social, mais en y promouvant des responsabilités différentes de la littérature : si Marielle Macé insiste beaucoup sur le savoir et la représentation mis à disposition par les romans, Yves Citton s'intéresse davantage à leur force de « défiguration » ou de « contre-narration ». Pour lui, l'art doit moins faire advenir à la conscience collective des formes de vie trop peu reconnues ou invisibilisées, que défaire la scénographie du monde qui nous est imposée. Ainsi, à Macé, l'impératif d'une représentation attentive ; et à Citton, celui d'une déconstruction inventive.

Penser, comme le faisait Dewey, l'insertion de la littérature au sein d'une collectivité qui excède clairement la seule triade auteur-œuvre-lecteur, c'est aussi ce à quoi s'attèlent bon nombre d'écrivains contemporains eux-mêmes. Et, à l'instar des manières distinctes de schématiser le fonctionnement collectif de la littérature pour les études littéraires, apparaissent différentes façons, pour les écrivains, de faire état de la nature socialisée de leur pratique. Les exemples croisés des œuvres de Camille de Toledo et de Nathalie Quintane nous en convaincront.

Dans *Le Livre de la faim et de la soif* (2017), Camille de Toledo raconte les tribulations picaresques d'un livre – véritable personnage principal de l'histoire – très épris du désir de « sortir » de lui-même, pour « atteindre la même puissance que l'existence brute » et « se fondre au flux du présent⁹⁴ ». Réflexif sur sa propre condition, ce héros tout particulier désire ardemment dépasser l'impression chagrine que tout a déjà été écrit et que la littérature est une forme culturelle déchue pour se demander, suivant la logique décrite par Jean-Marie Gleize et Johan Faerber (cf. *supra*,

⁹⁴ Camille de Toledo, *Le Livre de la faim et de la soif*, Paris, Gallimard, 2017, p. 15.

pp. 138-141), ce que peut encore la littérature :

Que pouvons-nous, la Pieuvre ? Que peut encore le texte accomplir ? A quoi servons-nous si nous n'ajoutons que des histoires aux histoires, des fictions aux fictions ? Il y avait une époque [...] Il y avait un temps, il reprend, où nous étions puissants, la Pieuvre. Le texte, l'écriture avaient la maîtrise du Sens. Nous étions des géants, des graines dans les mains de l'ignorance. Nous apportions le savoir et la raison. Et aujourd'hui, regarde ! Que reste-t-il sinon cet enchevêtrement monstrueux de fictions et de foi, de candeur et de sauvagerie⁹⁵?

Le Livre de la faim et de la soif articule ainsi parfaitement deux des dimensions que nous avons isolées au sein de la politique contemporaine de la littérature : un imaginaire de la défaite (marqué par le poétologème d'une « mort » de la littérature, sur lequel nous nous sommes déjà arrêtée) et une foi dans les capacités pragmatiques des objets littéraires. Le héros, manifestement caractérisé par une personnalité bipolaire, ne cesse d'osciller entre épisodes d'apitoiement sur sa propre impuissance et phases d'euphorie au cours desquelles il renoue avec une foi démiurgique dans les pouvoirs des textes. L'imaginaire d'une littérature *efficace* – puisant tour à tour ses modèles dans le livre religieux, le grimoire sorcier ou la littérature pornographique⁹⁶ – vient, entre deux lamentations plus ou moins désespérées, animer et hanter le livre.

De prime abord, ce désir expliciter du livre d'« entrer dans la vie » entre en résonance avec ce que nous avons dit de l'esthétique pragmatiste de Dewey ; en ce compris avec la reconnaissance du caractère socialisé, toujours déjà intégré à des environnements collectifs, de l'art. Reste à savoir comment s'opère cette reconnaissance, et quelles en sont les conséquences.

Pour rappel, le travail de Camille de Toledo s'appuie, comme nous l'avons déjà signalé (cf. *supra*, p. 111), sur une conception précise de la condition historique qui serait celle des Européens à la charnière des XX et XXI^e siècles. Cette condition est marquée par, d'une part, la fin des utopies réalisées et la disparition de clivages idéologiques forts (auxquels s'est substituée la rationalité néolibérale) ; et, d'autre part, par une mass-médiatisation sans précédent suite à laquelle images et représentations issues de pratiques culturelles très différentes circulent et coexistent dans des espaces rendus indistincts. En résulte, selon de Toledo, un imaginaire politique défait et un imaginaire individuel perclus de représentations préfabriquées – qui sont non seulement ceux des individus lambda, mais aussi ceux des écrivains contemporains. En d'autres termes, pour Camille de Toledo, la tâche qui se pose avec le plus d'urgence aux auteurs – celle qui consiste à vouloir

⁹⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 44-46.

dépasser la mélancolie et l'hypnose du temps présent pour envisager d'autres expériences possibles – est aussi celle qui concerne les Européens en général : la poétique défendue par Camille de Toledo, notamment dans *Le Livre de la faim et de la soif*, est donc arraisonnée à des questions éminemment collectives.

De fait, à l'instar de ce qui valait pour *Vies potentielles* (2011), texte dans lequel le narrateur écrivait de brefs récits pour ensuite faire l'exégèse des représentations partagées qu'ils véhiculaient, *Le Livre de la faim et de la soif* ne table sur aucune pureté de l'instance écrivante : espérant pouvoir retrouver le « pays de Dehors », le livre ne fait en réalité que sédimenter et recycler des strates d'imaginaires culturels, littéraires, picturaux ou cinématographiques. Ainsi, l'histoire des pérégrinations du livre et de son scribe rejoue le duo du Quichotte et de Sancho Pança, mais est aussi l'occasion de traverser des épisodes évoquant la littérature dix-neuviémiste russe, d'insérer une scène qu'on pourrait croire écrite par Bret Easton Ellis, de faire intervenir des idylles dignes d'un film de Bollywood ou de faire dialoguer une toile de Chagall avec le film d'action *Karaté kid* (1984).

C'est presque un topos chez Camille de Toledo : il n'y a pas d'expression littéraire à la fois singulière et pure, mais seulement des écrivains qui appartiennent de plain-pied à une culture (légitime et moins légitime, de production restreinte et de grande production) qui les traverse. Comme le dit l'acolyte privilégié du livre – son scribe – : à l'origine d'un texte, on trouve tout au plus « [...] la main d'un illuminé [...] Un illuminé qui croyait écrire tandis qu'il copiait⁹⁷ » ; sentence qui rappelle celle de Toledo dans *Visiter le Flurkistan*, lorsqu'il s'aperçoit que le toponyme qu'il croyait avoir forgé de toute pièce est en fait une déformation d'un lieu cité par Gracq dans *Le Rivage de Syrtes* :

Tandis que je croyais inventer *Flurkistan*, je ne faisais qu'excaver un souvenir déporté, une dérive dyslexique. Avec les années, en moins, le *Farghestan* de Gracq s'est mué en *Flurkistan* et ce glissement, cette érosion du Beau, du classique, du noble, vers une forme idiote, pathétique, effondrée, révèle les caractères, les formes du pays que je tente d'approcher, de visiter⁹⁸.

Chez Toledo, le livre est ainsi un objet éminemment ouvert, d'une part aux formes culturelles qui le traversent et qu'il ne peut en réalité qu'excaver ; et d'autre part, à un imaginaire collectif qu'il ambitionne d'infléchir. Toute la pensée développée par Camille de Toledo avec ses comparses Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós dans *Les Potentiels du temps* va dans ce second sens. Leurs thèses, sensiblement proches de celles qu'Yves Citton défend dans *Mythocratie*, consistent à affirmer que l'art ne

⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁸ Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou Les Illusions de la littérature monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2008, p. 103.

permet pas de jeter des ponts vers des mondes possibles, mais qu'il est un opérateur « dans et depuis le monde » – on retrouve une intuition d'Olivia Rosenthal – qui permet de « possibiliser notre expérience réelle⁹⁹ ». Autrement dit, l'art et la littérature permettent de déclore les fictions du capitalisme et de son apparente rationalité en suscitant des chocs sensibles, en éclairant des problèmes, en proposant des expériences de pensée, etc. Puisque, aux yeux de Toledo, Imhoff et Quirós, l'art et la littérature font partie intégrante de ce monde, ils n'agissent pas au-delà mais *entre* les croyances qui circulent, pour les remettre « au service de possibilités politiques matérielles¹⁰⁰ ».

L'œuvre littéraire de Camille de Toledo témoigne ainsi bien d'une volonté de reconnecter la littérature à une dimension collective, depuis ses origines – l'acte d'écriture est décrit comme toujours déjà pris dans les rets d'un imaginaire partagé – jusqu'à sa portée – la littérature est considérée comme un opérateur capable d'agir sur cet imaginaire.

Rien à voir, pourtant, avec la manière dont Nathalie Quintane s'y prend de son côté pour penser la nature éminemment collective et politique de la pratique littéraire. En effet, à comparer ces deux perspectives, on s'aperçoit bien vite qu'elles divergent assez nettement concernant leurs enjeux : là où Camille de Toledo insiste sur les collusions entre la fiction littéraire et le mode de fonctionnement du système productif et médiatique contemporain, de sorte qu'il reconnaît à la littérature la capacité de « moissonner » les croyances et les récits qui circulent pour en cartographier les strates et y discerner les germes d'autres possibilités d'espairs et d'action, le rôle qu'attribue Nathalie Quintane à la littérature est moins de fouiller des représentations culturelles (plus ou moins) partagées que de travailler le langage et, de ce fait, l'accès à certains savoirs.

Pour le dire autrement : l'ancrage de Camille de Toledo est celui de la culture et de son aptitude à infléchir nos conceptualisations et nos comportements collectifs ; tandis que le point de départ de Nathalie Quintane est constitué de questions et de problèmes qu'elle formule ou reformule à partir des formes poétiques et culturelles – par exemple lorsque, pour penser la triangulation entre esthétique, désirs et politique, elle mobilise un essai sur Gertrude Stein ou une scène du film *La Classe ouvrière va au paradis* (1971).

Ce jeu de reformulation amène dès lors Quintane à se questionner sur l'un des angles morts de la poétique de Camille de Toledo : celui de l'accès aux formes

⁹⁹ Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les Potentiels du temps. Art et politique*, Paris, Manuella éditions, 2016, p. 117.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

poétiques et culturelles, qui conditionne *a fortiori* la possibilité pour ces formes d'avoir une portée effectivement collective. En effet, dans l'œuvre de Camille de Toledo, tout se passe comme s'il était évident que la littérature donne accès à une possibilisation de l'expérience, là où Quintane s'interroge davantage sur les conditions matérielles de cet accès.

Le texte *Crâne chaud* (2012) illustre ceci de manière exemplaire. Quintane y réaffirme, en se plaçant notamment dans le sillage de Lautréamont et de sa fameuse maxime : « La poésie doit être faite par tous et non par un », son souhait de dé-professionnaliser la poésie. Ainsi, en guise d'avertissement au texte, elle écrit :

La littérature pas plus que la philosophie ne sont déprofessionnalisées, pas plus que la connaissance sexuelle : si la connaissance sexuelle était enfin totalement déprofessionnalisée, Brigitte ne s'acharnerait pas deux heures par jours tous les jours sauf le week-end.

C'est bien une émission radiophonique animée par Brigitte Lahaie, ancienne actrice de films pornographiques, dont il est question ici, et c'est bien cette émission, dans lequel chaque auditeur a la possibilité d'intervenir pour faire part d'un problème d'ordre sexuel, qui va servir à Nathalie Quintane de modèle pour penser la portée politique de sa propre pratique: comme Brigitte Lahaie, elle voudrait être capable d'aider à la fois à la déprofessionnalisation de savoirs et à la reformulation de problèmes. Pour Quintane, déprofessionnaliser la littérature consiste donc non seulement à en proposer des usages en dehors du terrain balisé de la contemplation esthétique et des études littéraires, mais aussi à en garantir l'accès par un travail sur la langue, en évitant, autant que possible, les préciosités stylistiques.

Il ne s'agit pas pour nous d'affirmer que l'œuvre de Nathalie Quintane est empiriquement plus « accessible » que celle de Camille de Toledo – la production des deux écrivains pouvant être qualifiée, à bon droit, d'exigeante – mais seulement d'insister sur la réflexivité de Nathalie Quintane à l'endroit du langage littéraire et des inégalités symboliques qu'il véhicule et reproduit, là où cette dimension semble tout à fait absente de la pensée de Camille de Toledo.

Si *Le Livre de la faim et de la soif*, de Camille de Toledo, et *Crâne chaud*, de Nathalie Quintane, mettent en scène le même fantasme d'inventer une littérature qui soit performative – agissante et utile, connectée au monde et à des actions, à la manière d'un livre dont on pourrait plier les pages pour en faire des bombes¹⁰¹, ou d'un

¹⁰¹ Camille de Toledo, *Le Livre de la faim et de la soif*, op. cit., pp. 41-43.

texte qui susciterait des désirs aussi efficacement qu'un *sex toy*¹⁰² –, ce fantasme est tout à la fois présenté, nuancé et déplacé dans des textes qui relèvent de schématisations distinctes du phénomène littéraire : chez de Toledo, la littérature apparaît comme un catalyseur de possibles, tandis qu'elle est, chez Quintane, un espace d'éclairage et de reformulations de problèmes, et ces deux conceptions s'articulent à des perceptions elles-mêmes différentes des manières dont les formes culturelles circulent – de Toledo souscrivant à l'imaginaire postmoderne d'une sédimentation des représentations où coexisteraient pacifiquement citations du Talmud et de *blockbusters*, tandis que Quintane s'interroge davantage sur les hiérarchies et les rapports de classe qui empêchent l'accès à certains savoirs, parmi lesquels la poésie elle-même.

Dire qu'il y a, chez Quintane et Toledo, comme chez Macé et Citton, une volonté explicite et commune de décroiser la triangulation auteur-œuvre-lecteur pour l'ouvrir à des enjeux collectifs est donc juste, à condition d'être attentifs à l'hétérogénéité de ces démarches, qui impliquent des visions divergentes de l'espace public (espace de formes fluctuantes chez Macé et de Toledo, lieu de rapports de force et de concurrence plus intenses chez Quintane et Citton), de la place que la littérature y occupe, de l'accessibilité de cette dernière et des réajustements collectifs qu'elle peut ambitionner de susciter (affinement de l'attention sociale chez Macé, renforcement des capacités d'interprétation chez Citton, possibilisation de l'expérience chez de Toledo, reformulation et exploration de problèmes publics chez Quintane).

2. Un art profane et sans aura

Venons-en à la deuxième orientation, induite de la philosophie de l'art de Dewey, qui nous paraît convenir aux actuelles sensibilités pragmatiques des études et dispositifs littéraires : celle d'une profanation de la littérature. Par profanation, nous entendons, dans le sillage de ce qu'en dit Giorgio Agamben, une restitution à l'usage commun. En effet, pour Agamben, le domaine du sacré est ce qui a été enlevé à la sphère des pratiques ordinaires et élevé au-dessus d'elles, raison pour laquelle le geste de profanation est moins un sacrilège qu'une remise à disposition¹⁰³. Entendu en ce sens, le terme paraît bien convenir au travail

¹⁰² Nathalie Quintane, *Crâne chaud*, Paris, P.O.L., 2012, p. 52.

¹⁰³ La distinction entre « consacrer » et « profaner », issue du droit romain, est déjà commentée par Agamben dans *Homo sacer*, et elle constitue, plus encore, le fil rouge du recueil *Profanations* (2005). Dans un texte intitulé « Éloge de la profanation », Giorgio Agamben y rappelle la définition de ces deux notions : « Les juristes romains savaient parfaitement ce que signifie "profaner". Les choses qui d'une manière ou d'une autre appartiennent aux dieux étaient sacrées ou religieuses. Comme

qu'entreprend John Dewey concernant l'art, puisque ce dernier s'oppose à toute fétichisation des œuvres, qu'il s'attache à resituer au cœur d'interactions, d'instrumentalisations et d'appropriations constantes.

Or, cette dichotomie « profane/sacré » nous semble être au centre de qui relie et disjoint tout à la fois les théories pragmatiques de la lecture de Marielle Macé et d'Yves Citton, et nous paraît aussi concerner les manières dont des écrivains tels que Mathieu Larnaudie et Chloé Delaume se représentent leur propre pratique.

Dans *Lire, interpréter, actualiser*, Yves Citton défend les fondements de ce qu'il nomme une « lecture actualisante », c'est-à-dire un paradigme d'interprétation des textes littéraires qui fait droit à l'usage que peut faire un lecteur d'un texte pour éclairer la situation dans laquelle il vit (cf. *supra*, p. 57). Ainsi, Citton s'intéresse moins au sens qu'à l'usage que l'on fait collectivement des textes, en se distanciant du modèle suivant lequel les œuvres recèleraient un sens unique et qui ne pourrait être découvert que d'une seule manière. Au contraire, la lecture actualisante promue par Citton fait droit à des appropriations variables et intéressées des textes. Cette manière de restituer la littérature à des formes d'expérience, en allant à rebours de la neutralisation ou de la confiscation de possibilités d'usages généralement induite par une conception traditionnelle et muséifiante de l'art est aussi au centre de *Façons de lire, manières d'être*, dont le pluriel du titre indique, d'emblée, une volonté d'insister sur l'hétérogénéité des pratiques de lecture.

Macé ambitionne explicitement, dans cet essai, de pluraliser les conceptions de la lecture – trop souvent réduite à une pratique passive d'immersion – en mettant en lumière des façons de lire qui aimantent la perception du monde sensible, qui orientent presque « bovaryquement » des comportements, mais aussi qui laissent une place à la distraction, à l'interruption ou au parasitage du texte par le lecteur lui-même. Pour Macé, la lecture, et ses modalités multiples, font partie intégrante d'un ensemble de conduites quotidiennes par lesquelles « nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence ».

Malgré cette attention « profanatrice » aux usages permis ou proposés par les textes littéraires, force est de constater que l'efficacité – réelle, supposée ou

telles, elles se voyaient soustraites au libre usage et au commerce des hommes et on ne pouvait ni les vendre, ni les prêter sur gage, ni les céder en usufruit ou les mettre en servitude [...] Alors que consacrer (*sacrarer*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes. Et c'est ainsi que le grand juriste Trebatius peut écrire : "Au sens propre est profane ce qui, de sacré ou de religieux qu'il était, se trouve restitué à l'usage et à la propriété des hommes." » Voir Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2005 [*Profanazioni*, 2005], p. 91.

espérée – de la littérature est, dans la perspective de Marielle Macé comme dans celle d'Yves Citton, conditionnée par le caractère, sinon sacré, du moins *exceptionnel* de cette dernière. Sur ce point, Jean-François Hamel reproche aux deux auteurs de reconduire l'image d'une littérature « sacrée », « exceptionnelle » et essentielle, en occultant partiellement les processus « profanes » – c'est nous qui reformulons les choses en ces termes – par lesquelles son existence et son efficacité sont constamment remises en jeu.

En effet, Macé et Citton mobilisent tous deux le vocabulaire de la distance, de l'écart, de la latéralisation ou encore du « sas » pour décrire les pratiques de lecture. Ils restent ainsi fidèles à un paradigme « esthétique » ou « interprétatif¹⁰⁴ » dans lequel la littérature puise sa force du pas de côté qu'elle fait par rapport au monde de la *praxis*. Cette ambiguïté, Yves Citton l'assume d'ailleurs sans véritablement la résoudre. Homme de la conciliation, il admet en effet que d'autres formes d'attention peuvent être requises par certains objets verbaux (à l'instar des dispositifs théorisés par Christophe Hanna, que Citton connaît bien¹⁰⁵), tout en défendant que le paradigme d'une interprétation, opérant par le biais d'une « stase esthétique » ou d'une « vacuole protectrice¹⁰⁶ », demeure valide pour la majorité des œuvres littéraires.

Ainsi, si en promouvant la lecture actualisante, Yves Citton valorise des formes de lecture et d'interprétation connectées à des intérêts, ce geste de profanation a une portée relativement limitée, puisqu'il demeure viscéralement attaché à l'idée que l'expérience esthétique nécessite une suspension minimale des activités courantes¹⁰⁷, voire – et l'on mesure ici, à l'aune de la dichotomie théorisée par Agamben, toute l'ambivalence et/ou la modération de la démarche d'Yves

¹⁰⁴ Il y aurait beaucoup à dire de cet attachement à la pratique herméneutique affiché par ces deux auteurs, qui cherchent tous deux à conceptualiser la lecture comme un geste ou une pratique (plutôt que comme un déchiffrement sémiotique), sans toutefois déconstruire totalement la distinction entre usages et interprétations – là où cette déconstruction apparaissait à Richard Rorty comme une évidence pour les pragmatistes, pour lesquels rien n'existe de manière intrinsèque et non relationnelle, et selon lesquels « la seule chose qu'un individu puisse jamais faire d'une chose consiste à l'utiliser ». Voir Richard Rorty, « Le parcours du pragmatiste » dans Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 85. Dans un geste de trahison relativement assumé à l'égard du pragmatisme, Yves Citton et Marielle Macé mobilisent tous deux l'ontologie d'Alain Badiou pour affirmer qu'il n'y a peut-être pas de vérité inhérente au texte, mais qu'un processus de vérité est à néanmoins à l'œuvre dans le travail interprétatif. Voir Yves Citton, *op. cit.*, pp. 408-417; Marielle Macé, *op. cit.*, p. 242.

¹⁰⁵ Voir Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des idées », 2012, p. 172 ainsi que *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014, pp. 231-233.

¹⁰⁶ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 487.

¹⁰⁷ Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, *op. cit.*, pp. 198-199.

Citton – qu'elle est une manière d'éprouver *le sacré* :

La chose saute aux yeux, l'observation en est banale, et pourtant nous paraissions obstinés à ne pas en tirer les conséquences qui s'imposent : nos musées sont nos temples, nos œuvres d'art sont nos fétiches, nos stars médiatiques sont nos idoles. Il nous semblerait non seulement incongru mais proprement sacrilège de vouloir toucher du doigt un tableau de Caravage. Ces objets, qui ne sont après tout que des « choses » parmi d'autres, nous paraissent exiger un respect, une distance, une vénération qui font le propre du sacré – un sacré que la plupart des autres cultures prennent en charge par des pratiques que nous qualifions de « magiques » ou de « religieuses », alors que nous entretenons pour notre part avec lui un rapport « esthétique »¹⁰⁸.

Là où l'esthétique pragmatiste de Dewey s'y opposait radicalement, en critiquant dans un même mouvement les logiques d'exposition et de collection de l'art¹⁰⁹, pour Yves Citton, la fétichisation d'un tableau ou d'un roman n'est donc pas un mal en soi. Il considère qu'elle ne doit pas être réduite à une marque du capitalisme consumériste, mais qu'elle peut être vue comme une « caractéristique constitutive des pratiques culturelles en général, qui ne tiennent debout que par la force de l'adhésion collective dont elles font l'objet¹¹⁰».

Poussant ces intuitions à leurs conséquences, Yves Citton va jusqu'à comparer, dans *Gestes d'humanité* (2012), l'expérience esthétique aux descriptions anthropologiques des formes d'initiation mystique. Ce faisant, il assume pleinement que l'art instaure un espace protégé, « destiné expressément à partager la participation au secret avec des individus qui en étaient exclus ». Chez Citton, on peut ainsi dire qu'une dynamique pragmatique de valorisation des usages de l'art est à l'œuvre, mais qu'elle trouve son point de butée explicite dans cette sacralisation douce de l'art et de la littérature.

Au-delà de cet attachement commun à un paradigme esthétique requérant une latéralisation minimale du monde pratique, c'est aussi par une valorisation spécifique et convergente de la littérature que nos deux auteurs s'éloignent de la radicalité avec laquelle la philosophie pragmatiste entend faire dialoguer, sans hiérarchie, toutes les formes de savoir. On se rappellera à cet égard que c'est dans une perspective pragmatiste, aimantée par la lecture de Dewey mais aussi de Wittgenstein, que Florent Coste appelle dans *Explore* (2017) à un rapprochement tactique entre littérature et sciences sociales, renonçant aux réflexes « autonomistes

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁹ John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, pp. 37-40.

¹¹⁰ Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, *op. cit.*, p. 192.

et souverainistes »¹¹¹ par lesquels le champ littéraire a longtemps voulu asseoir sa supériorité sur les sciences humaines.

À l'inverse, dans leurs deux ouvrages plus politiques, *Mythocratie* et *Styles*, Marielle Macé et Yves Citton sacrifient tous deux au présupposé presque romantique d'une supériorité de la littérature sur d'autres champs du savoir. Ainsi, dans *Styles*, Marielle Macé ne cesse d'affirmer le privilège¹¹² de la littérature sur la philosophie et la sociologie pour penser les formes de vie : bien avant la sociologie d'Erving Goffman, les romans de La Bruyère, Stendhal ou Proust auraient mis l'accent sur les rituels de présentation de soi¹¹³, anticipant les sciences humaines, Balzac aurait analysé avec acuité le fonctionnement d'une vie sociale de plus en plus distinctive, plus finement que tout essai théorique, les poèmes de Baudelaire auraient rendu compte de l'irritabilité de la vie dans les villes modernes.

Cette stratégie presque corporatiste de valorisation de la littérature n'est pas étrangère à la démarche d'Yves Citton. Déjà dans *Lire, interpréter, actualiser*, il reconnaissait d'exorbitants pouvoirs à la littérature – observatoire privilégié des logiques de *soft power*, espace de résistance à l'économie de l'attention, apprentissage critique contre toute forme de sectarisme. Dans *Mythocratie*, il prolonge cette approche, convoquant par exemples les personnages de *Jacques le fataliste* qui illustreraient certains de nos modes de régulation sociale avec « bien plus de grâce, de légèreté, de précision et de virtuosité que ne peuvent l'espérer nos lourdeurs théoriques¹¹⁴».

Ce privilège accordé aux savoirs littéraires renoue avec une perspective qui paraît bien peu pragmatique, mais qui relève, sans doute avant tout – puisque Macé comme Citton mobilisent de nombreuses ressources théoriques issues des sciences sociales –, d'un certain ancrage stratégique. Chez Macé, ce primat du savoir

¹¹¹ « [...] il faut se risquer à la dé-définition de la littérature et au décloisonnement des champs, pour forger, à bonne distance des réflexes autonomistes et souverainistes, des alliances discursives, médiatiques et disciplinaires avec d'autres secteurs de la société civile, dont la littérature a été longtemps tenue éloignée. Comme on le verra, ce livre milite même, à contre-courant de la vieille concurrence qui oppose depuis la fin du XIX^e siècle l'écrivain intellectuel et le *social scientist*, pour un rapprochement tactique entre les études littéraires et les sciences sociales [...]. Ce rapprochement mène à considérer les études littéraires comme solubles au sein des sciences sociales et à une convergence politique entre œuvre littéraire et enquête de sciences sociales, dans un contexte scientifique, politique et écologique où les partages entre deux (ou trois) cultures n'ont plus guère de pertinence » dans Florent Coste, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹¹² Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2016, p. 48 et p. 284.

¹¹³ *Ibid.*, p. 181.

¹¹⁴ Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010, p. 13.

littéraire sursignifie un amour de la littérature, un souhait d'en rappeler les forces et les puissances essentielles¹¹⁵ ; tandis que chez Yves Citton, qui ne se montre pas dupe de la situation institutionnelle et médiatique fragile dans laquelle se trouve la littérature, il s'agit peut-être, avant tout, d'un effet de manche sur le ton du comble, du défi et de la volonté d'encouragement corporatiste.

La possibilité d'une profanation de la littérature est au cœur de certains textes littéraires contemporains, au premier rang desquels on peut compter un article de Mathieu Larnaudie, publié à l'occasion d'un numéro « spécial centenaire » de la *NRF*, et intitulé : « Propositions pour une littérature inculte ».

Dans ce texte, qui présente toutes les caractéristiques formelles d'un manifeste esthétique sans pouvoir être strictement tenu pour tel, Larnaudie tente de dégager les partis pris qui devraient être, à ses yeux, ceux d'une littérature en prise avec le monde contemporain. Par monde contemporain, il entend une séquence historique dans laquelle s'observe la conjonction de deux facteurs affectant directement le terrain des pratiques littéraires : d'une part, un retour à l'ordre romanesque depuis les années 1990 qui prend souvent les atours d'une vengeance ou d'une restauration (triomphe du narratif et liquidation du legs avant-gardiste), d'autre part, le formatage progressif des lieux où la réflexivité des acteurs du champ littéraire avait coutume de s'exprimer (revues, conférences, etc.), par le biais des médias dominants dans lesquels l'écrivain est contraint d'adopter des positions binaires voire simplistes.

Pour Larnaudie, une littérature qui prendrait en charge le contemporain devrait ainsi promouvoir d'une part des espaces propices à l'émergence d'une réflexivité collective et renouvelée des écrivains – tâche que les éditions Inculte et l'ancienne revue du même nom, codirigées par Larnaudie, tentent (et tentaient) ouvertement de remplir – et, d'autre part, s'attacherait à développer une esthétique, une manière de penser et d'écrire le roman, qui veille à pallier les défauts d'accès et d'usage de la littérature contemporaine.

Pour le dire encore autrement : les « propositions » de Mathieu Larnaudie

¹¹⁵ Un passage du récent *Nos cabanes* (2019) est significatif de cet attachement à une légitimité de la littérature qui semble à la fois spécifique, supérieure, mais très peu justifiée : « Prêter l'oreille, discerner, entendre quelque chose non-parler, entendre le monde muet bruire d'idées, ça s'apprend. Et les poètes, honneur aux poètes, sont là pour ça : prêter davantage l'oreille, élargir la perception, le faire savoir, en répondre [...] Pauvre poème pourtant, que l'on soupçonne de ne rien savoir toucher du réel : même les plus imaginatifs des anthropologues ou des philosophes du vivant croient devoir préciser que, si la terre parle, si les bêtes ont du génie ou si les forêts pensent, ce n'est pas dans un sens poétique. Or c'est là l'ordinaire de l'effort poétique ; ou plutôt : c'est la folie raisonnable du poème [...]. » Voir Marielle Macé, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019, pp. 100-101.

concernent à la fois les conditions matérielles pour que la littérature puisse se constituer et se définir publiquement comme un lieu de pensée¹¹⁶, mais aussi la promotion d'une esthétique opposée au figement de la littérature dans des normes (le narratif, notamment) et à la fétichisation de ses productions. Cette esthétique, c'est celle d'une littérature qualifiée par Larnaudie d'« inculte » et de « profane ».

Larnaudie qualifie d'*inculte* une littérature qui serait, sur le plan formel, « infidèle » à toute définition fixe de la culture et aux règles de bon goût plus ou moins à la mode et qui, sur le plan institutionnel, ne serait redevable à aucune instance légitimante. Paradoxalement, l'adjectif *inculte* ne vise donc pas une littérature détachée d'un quelconque substrat culturel, mais une production littéraire opposée à l'organisation de son propre culte, « expérimentatrice et informée, libre¹¹⁷ », qui serait ouverte à une contestation permanente de ses limites et qui ferait preuve d'une indépendance radicale vis-à-vis des autorités symboliques et des cadres de parole contraignants¹¹⁸.

La littérature que Larnaudie appelle de ses vœux se voudrait également *profane* – au sens, précédemment rappelé, défini par Giorgio Agamben. Larnaudie, qui commente les concepts d'Agamben, distingue une littérature désacralisée (qui lui paraît avoir déjà été actée par l'histoire littéraire du XX^e siècle) d'une littérature profane, dont il appelle la réalisation :

Ce n'est pas à la prétendue religiosité de la littérature qu'il faut s'en prendre, mais bien à ce qui tend à séparer cette dernière de l'usage commun : à la loi du marché d'une part, c'est-à-dire non pas la propagation du livre dans un circuit économique, mais bien sa *fétichisation* en tant que marchandise, et marchandise intellectuelle qui plus est, à l'âge du capitalisme cognitif ; au spectacle, d'autre part, bien sûr – ou à ce qu'ailleurs on a pu appeler ainsi –, et dont on a vu que le versant médiatique fonctionnait comme une *subtilisation* du discours de et sur la littérature, et comme une redistribution de son usage selon ses propres règles ; enfin, et

¹¹⁶ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », dans *Le Siècle de la NRF*, dossier « Des auteurs d'aujourd'hui répondent à leurs aînés », préparé par Ludovic Escande, *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, février 2009, p. 341.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 342.

¹¹⁸ Si ce programme a pu paraître en partie réalisé par la revue *Inculte* (qui mélangait volontairement les formats du magazine et de la revue intellectuelle) et par une partie du catalogue des éditions *Inculte* (catalogue effectivement ouvert à l'expérimentation de formes), il semble néanmoins difficile de penser que la maison d'édition soit rétive à toute forme d'autorité symbolique. Si Larnaudie mise sur une littérature « qui ne se justifie d'aucune autorité ; qui ruine, ce faisant, l'idée même d'autorité ; qui soit libre de s'emparer de tout, de parcourir, traverser toute la culture, sans distinction hiérarchique de genres ou d'objets » (*ibid.*, p. 345), on voit néanmoins bien que ce qui se produit autour du collectif ne cesse de présenter les signes d'une *illusio* littéraire jouant sur la dignité et la valeur d'une maison d'édition légitime.

surtout, à ce qu'Agamben lui-même appelle la *muséification*¹¹⁹.

Chez Larnaudie, œuvrer à rendre la littérature à l'usage commun, c'est avant tout éviter la logique de fétichisation qui consiste à extraire une œuvre des conditions matérielles dont elle émerge. Il s'agit de ne pas se contenter de « donner des signes ostentatoires de contemporanéité », mais de s'arrimer à cette réalité contemporaine. Pour Larnaudie, ce jeu de branchement passe essentiellement, semble-t-il, par une focalisation thématique : Larnaudie insiste sur l'impératif pour la littérature de « tout » représenter, y compris des objets jugés indignes, mais il ne requiert pas, ou pas nécessairement, une déconstruction du langage littéraire lui-même.

Mathieu Larnaudie, comme Yves Citton et Marielle Macé, tient en effet beaucoup à l'idée que la littérature produise de l'*écart*, qu'elle suscite avant tout de l'inadaptation voire de la résistance aux langages dominants. C'est très clair lorsque, dans « Propositions pour une littérature inculte », Larnaudie appelle une littérature « qui soit inadéquate aux termes du débat ambiant ». Ça l'est encore plus lorsque, à l'occasion d'un entretien publié sur le site *D-fiction*, il justifie comme suit son recours à un style fait de longues phrases « chercheuses », à distance du langage courant de la communication :

Je n'écris pas dans la langue du capital, celle de la « communication », qui est sans doute la version contemporaine de l'universel reportage mallarméen. La relation du texte au lecteur n'est, bien sûr, aucunement celle du message capitaliste à son récepteur (cette propagande usuelle, omniprésente). Vous parliez de la bataille de la phrase, c'est aussi là qu'elle se joue : cette phrase chercheuse, pour reprendre votre mot, instaure un autre rapport au temps et au langage que la phrase péremptoire et stabilisée de la « communication ». Quantité de livres contemporains miment le langage du capitalisme. On écrit une adjonction de slogans bébêtes, de mots d'ordre sommaires, et on croit subvertir le système en s'appropriant de façon « critique » ses codes et sa langue. Cela me semble bien naïf et surtout un peu vain, en tout cas insuffisant : à écrire la même langue que les communicants, c'est toujours cette langue-là qu'on entend, qui circule ; c'est elle qui gagne. C'est la même pauvreté sémantique et syntaxique, la même réduction des possibles de l'expérience langagière qui prédominent. C'est cette langue qui annexe la littérature, et non l'inverse. On ne fait que reconduire l'ordre, le langage dominant. Je le dis d'autant plus tranquillement que j'ai pu, par le passé, dans certains de mes textes, avoir moi aussi cette tentation mimétique, et penser qu'il était suffisant de désigner un certain état du langage, en le recontextualisant de façon littéraire, pour en aiguïser une critique¹²⁰.

Dans l'œuvre de Chloé Delaume, on ne trouve aucun appel explicite à la

¹¹⁹ Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », *art. cit.*, p. 344.

¹²⁰ Mathieu Larnaudie, entretien avec Caroline Hoctan et Jean-Noël Orengo, *D-Fiction*, Paris, novembre 2011, URL : <http://d-fiction.fr/2011/12/entretien-avec-mathieu-larnaudie/>.

profanation. Au contraire, l'insistance avec laquelle Delaume reconnaît du pouvoir aux mots – pouvoir qui fonde, selon elle, la légitimité de l'écriture d'autofiction, et qui lui permet de se réécrire et de s'inventer par l'écriture – s'accompagne d'une quasi divinisation de la parole. Multipliant les références au prologue de l'Évangile selon Jean (« Au commencement était le Verbe », martèle Delaume), c'est l'imaginaire d'un langage démiurgique qui inspire son travail. On pourrait, de prime abord, considérer que Delaume s'attache à une sacralisation de la figure de l'écrivain et de sa langue, sacralisation qui aurait pour corollaire le prestige d'une pratique littéraire inaccessible au commun des mortels.

Ceci va de pair avec une valorisation de la singularité de la langue littéraire, que Delaume oppose aux productions dégradées du marché culturel : pour elle, la condition pour qu'il y ait littérature est qu'il y ait habitation singulière de la langue¹²¹, recherche et conquête d'une manière inédite de parler¹²². La langue littéraire doit non seulement se distancier des langages dominants et pré-formatés – ce sur quoi Delaume s'accorde avec Mathieu Larnaudie – mais elle doit aussi se différencier de tout autre parler individuel, se soustraire à l'influence de toute figure tutélaire¹²³ qui puisse représenter une menace d'uniformisation, de colonisation et d'étouffement.

À bien y regarder, pourtant, cette apparente divinisation de l'écriture emprunte des voies plus complexes, et paraît difficilement réductible à une adhésion aux seules valeurs d'une littérature transcendante. La survalorisation, chez Delaume, d'un modèle d'efficacité littéraire divin voire magique¹²⁴ est très régulièrement contrebalancée par des rappels de l'impuissance, de la non-maîtrise et de la maladresse de l'écrivain – étrangement, chez Delaume, les vœux s'exaucent souvent de travers, les châtements ont des effets non désirés et les prophéties se réalisent de manière chaotique –, tant et si bien que l'on devine ses hésitations, et que l'on suspecte les fonctions auto-persuasives et défensives des énoncés par

¹²¹ Chloé Delaume, *Les Juins ont tous la même peau*. Points, 2009 [La Chasse aux Snark, 2005], p. 30.

¹²² Chloé Delaume, *La Vanité des somnambules*, Farrago/Léo Scheer, 2003, p. 77 et p. 88.

¹²³ Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [Léo Scheer, 2001], p. 25 ; Chloé Delaume, *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2006, p. 87.

¹²⁴ Dans la typologie générale qu'il donne des poétiques modernes, Christophe Hanna qualifie de post-magique, de mystique ou de sympathique un modèle, nommé « A1 ». Dans ce modèle, le langage poétique constitue une sorte de réserve pour la compréhension, une parole pluridimensionnelle qui s'oppose à l'hégémonie de principes organisateurs uniques (les mathématiques, la logique, la méthode) et qui opère par dégagement vis-à-vis de la parole collective. Il est produit par un poète qui parvient ainsi à élaborer un rapport direct – naturel, sympathique voire guerrier, dans le cas de Delaume – entre l'expérience et l'écriture. À sa façon, Delaume met parfaitement en scène cette corrélation presque magique entre les mots et le monde, assumant une forme de fascination à l'endroit des paroles singulières, sacrées et/ou efficaces (berceuses, serments, réquisitoires, prophéties, vœux et autres sorts).

lesquels l'auteure réaffirme l'absolue puissance du dire littéraire. C'est la conclusion que l'on peut tirer à la lecture de cet extrait de *Dans ma maison sous terre* (2009), dans lequel Delaume, à la fois narratrice, personnage et auteure, justifie ironiquement l'écriture de ce roman, qui avait pour ambition de provoquer la mort de sa grand-mère :

Personne ne prend au sérieux la littérature. Si un roman est capable de tuer, ne serait-ce qu'une vieille dame, l'État va investir, les budgets du Ministère de la Culture et du Centre national du livre vont notablement augmenter, soutenant ainsi de nombreux poètes schizophrènes et écrivains non salariés, ce qui peut donc sauver le monde¹²⁵.

Outre ces ambivalences et leurs ressorts stratégiques, d'autres procédés viennent aussi nuancer l'apparente sacralisation de la littérature à laquelle s'attèle Delaume. C'est le cas, notamment, de fréquents recours au dictionnaire par lesquels Delaume jette des ponts entre sa langue et celle, nécessairement normée, commune et impropre, du dictionnaire ; c'est le cas, de manière plus significative, encore, lorsque Delaume insiste sur le caractère appropriable de son travail.

Arrêtons-nous sur quelques illustrations de cette inclination delaumienne à se désapproprier de son écriture. Tout d'abord, Chloé Delaume a souvent interrogé l'espace de partage et de transferts ouvert par ses livres, soit en soulignant les limites et dangers des projections qu'il permet – elle avertit par exemple son lecteur dans *Une femme avec personne dedans* : « Ne m'investissez pas en surface à transferts, entrez en votre Je, qu'il soit replet de vous, de votre volonté. Écrivez-vous vous-même, quelle vie vous souhaitez-vous¹²⁶ » – soit en démultipliant les possibilités d'interactions offertes par son oeuvre, à l'instar des expériences et performances organisées en amont du livre *Corpus simsi*, qui permettaient notamment à tout un chacun de télécharger l'avatar de Chloé Delaume via la plateforme en ligne du jeu vidéo *Les Sims* et de lui faire vivre des expériences nouvelles. Par ces gestes-là, Delaume signale, nous semble-t-il, sa disposition à reconnaître l'activité d'un lecteur qui peut faire usage de ses textes, quitte à se substituer à l'autorité de leur auteure. Chez Delaume, la vénération de la parole littéraire a donc moins pour pendant une privation de ses usages qu'une insistance sur sa capacité à fédérer et à faire agir.

Le roman *Les Sorcières de la République* l'illustre idéalement. Dans ce texte publié en 2016, Delaume imaginait la victoire d'un parti féministe nommé « Le Cercle » aux élections présidentielles de mai 2017, suivie, trois ans plus tard, d'un grand

¹²⁵ Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 118.

¹²⁶ Chloé Delaume, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Points, 2013 [Seuil, 2012], p. 135.

référendum ayant pourvu à l'effacement de la mémoire de tous les citoyens français, pour que soit relégué aux oubliettes un épisode politique jugé rétrospectivement traumatisant. La narratrice principale du roman est la Sybille, fille mythologique d'une mortelle et d'un dieu, qui a soutenu le parti du Cercle dans son accession au pouvoir, et qui est interrogée à l'occasion d'un procès, organisé en grande pompe. Dans son témoignage, elle revient sur l'importance prise, au cours de cette campagne politique fictive de 2017, par le petit livre de propagande féministe du parti, nommé *Le Nouveau commencement*. Dans l'économie du roman, *Le Nouveau commencement* donne à Delaume l'opportunité de développer une réflexivité, intégrée au texte (et présente dans la majeure partie de ses romans précédents), sur les pouvoirs de la littérature. La Sybille parle d'ailleurs de ce petit ouvrage comme d'un livre, et non comme d'un simple manuel de propagande (« Avec Le Nouveau Commencement, la vérité se diffusait, vous comprenez. Par les livres [...] Par les livres, nos paroles ; nos formules, par des bouches¹²⁷ »), et il n'est pas anodin qu'au moment de choisir celle qui sera candidate à l'élection, elle se soit tournée vers Elisabeth Ambrose, chercheuse en littérature.

Dès lors, si l'on accepte de voir *Le Nouveau Commencement* comme un symbole de ce qui constituerait, pour Delaume, le paradigme d'une littérature efficace, on s'aperçoit que cet objet condense en réalité deux dimensions de l'idée de sacré : d'une part, un renvoi aux Écritures et à une parole puissante voire divine (bien suggérée par la référence au Nouveau testament), d'autre part une forme de communauté permise par le livre. La Sybille admet ainsi que le livre n'était pas toujours connu, pas toujours pris au sérieux, mais qu'il permettait de fédérer des individus autour de performances, de moments de lecture, mais aussi de braconnages de citations ou de gadgets évoquant plus ou moins nébuleusement le texte lui-même¹²⁸. Dès lors, c'est la dimension religieuse, au sens étymologique du terme – *religere* : relier, faire tenir ensemble – qui intéresse Delaume dans cet imaginaire divin, un peu comme Yves Citton voit dans le vocabulaire mystique une ressource pour l'imaginaire de l'art, en s'intéressant davantage aux fonctions fédératrices du culte qu'à ses possibles effets de sidération ou d'humiliation.

À lire Marielle Macé, Yves Citton, Mathieu Larnaudie ou encore Chloé Delaume, on mesure combien l'impératif d'une profanation de la littérature, c'est-à-dire d'une restitution de cette dernière à l'usage commun, offre aux littéraires un large spectre d'action. Profaner peut être pris pour synonyme de « défétichiser » – qui lui-même peut signifier « éviter la logique de consommation culturelle » ou, de

¹²⁷ Chloé Delaume, *Les Sorcières de la république*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, p. 252.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 277.

manière plus détaillée, « empêcher que l'œuvre littéraire ne soit perçue indépendamment de ses conditions de production » (ce que Larnaudie évoque dans son texte, et que Jean-Charles Massera développe plus précisément encore dans « *It's Too Late To Say Littérature* »). Ce mot d'ordre peut aussi signifier qu'il faut veiller à ce que la part la plus grande des individus puisse accéder matériellement et symboliquement aux œuvres, ce qui met non seulement en jeu la question de la circulation, du prix de l'art et des enjeux de distinctions symboliques sur lesquels il opère (enjeux auxquels Nathalie Quintane se veut, comme nous l'avons montré, sensible). Enfin, cette logique de profanation peut se concrétiser dans des gestes de renversements axiologiques, consistant soit à qualifier une pratique profane comme artistique – Cadiot faisant l'éloge de la poésie inhérente à un catalogue de vente de sushis, par exemple – soit à affirmer, comme le fait Larnaudie, que la littérature peut s'emparer de n'importe quel sujet, indépendamment de toute échelle de valeurs constituée.

Plus généralement, l'ambition de profaner la littérature conduit à une remise en cause de la conception « esthétique » de cette dernière (entendue dans le sens d'un confinement de celle-ci dans une stase contemplative et pratiquement désintéressée). Il convient toutefois d'insister sur la tiédeur, chez Macé, Citton, Larnaudie et Delaume, de cette remise en cause, assez éloignée de la radicalité avec laquelle le pragmatisme (et surtout certains de ses héritiers) propose une sortie des approches esthétisantes de l'art¹²⁹.

3. Vulgarité des pratiques littéraires

L'une des conséquences de la philosophie de l'art de Dewey, et plus exactement de la tendance de cette pensée à réarticuler l'art à des contextes de croyances, de pratiques et de discussions, est qu'elle conçoit la littérarité en des termes constructivistes, et plus généralement qu'elle assouplit les frontières entre un art légitime et reconnu comme tel et des pratiques non identifiables et/ou non savantes.

De ce point de vue – et l'on doit à nouveau à Jean-François Hamel de l'avoir remarqué –, les démarches théoriques de Marielle Macé et d'Yves Citton ne satisfont pas tout à fait au cahier des charges pragmatiste. En réalité, il faudrait

¹²⁹ À bien des égards, *Explore* (2017), de Florent Coste, peut-être lu comme une déconstruction en règle du paradigme esthétique, puisque l'ouvrage va expressément à rebours de celui-ci (déconstruction de la dichotomie entre l'art et le monde pratique, opposition au singularisme et au « mythe de l'intériorité », refus d'un sens inhérent aux œuvres qu'il faudrait traquer, critique de toutes les formes de canonisation, etc.).

pouvoir déplier ce reproche sur deux volets : un premier volet concernant la littérarité (évidente ou contestable) des corpus étudiés par Macé et Citton ; un second concernant leur façon de réfléchir (ou non) l’ancrage de leur propre pratique d’écriture savante.

Au premier de ces deux niveaux, on peut regretter, avec Jean-François Hamel, que les deux chercheurs ne s’intéressent qu’à un corpus de textes classiques, hautement légitimes, dont la valeur littéraire ne fait plus débat. Cette critique peut être entendue mais elle paraît quelque peu injuste et excessive. Injuste en ce qui concerne Yves Citton, à tout le moins, puisque ce dernier développe longuement, dans *Lire, interpréter, actualiser*, une conception anti-essentialiste de la littérarité, puisqu’il y commente des textes ayant fait l’objet d’une reconnaissance tardive (*Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki) et qu’il organise, depuis plusieurs années, maintenant, des séminaires de recherche particulièrement concernés¹³⁰ par des œuvres dont la définition artistique est problématique. Ce reproche pourrait aussi sembler excessif, en laissant entendre que toute approche réellement pragmatique devrait toujours se préoccuper du caractère contesté de la littérature. Reconnaître, comme le faisait déjà Genette dans *Fiction et diction* (1991), que la littérarité résulte en partie de conventions et d’accords variables dans le temps et dans l’espace n’est-il pas déjà significatif d’une approche « pragmatique » ? Situer, comme le faisait Schaeffer, les conditions de reconnaissance de la fiction dans un pacte de lecture ne témoigne-t-il pas aussi d’une sensibilité pragmatique ? En réalité, si ces approches peuvent être qualifiées de pragmatiques, on mesure bien la distance qui les sépare des pistes de travail ouvertes par la philosophie de l’art de Dewey qui, attaché à l’idée d’enquête, aurait sans doute rechigné à ce que l’on « stabilise » les marques de la littérarité suivant des variables historiques ou selon un pacte, sans étudier plus en avant les processus présidant à chaque fois spécifiquement à la recherche et à la reconnaissance de celles-ci. Par ailleurs, lorsque Jean-François Hamel reproche à Marielle Macé, surtout, de se focaliser sur des expériences de lectures savantes et pourvues de capitaux symboliques particulièrement élevés, il ne s’agit pas pour lui d’insinuer qu’une approche pragmatiste devrait renoncer à discuter de ce type d’œuvres, mais plutôt qu’elle devrait être attentive aux écosystèmes dans lesquels sont prises ces œuvres, en s’évitant des universalisations malheureuses :

Du reste, prétendre que Proust, Sartre et Barthes lisent « comme tout le monde », c’est croire que les pratiques herméneutiques de ces lecteurs singuliers, à la fois *lectores* et *auctores*, peuvent être universalisées et considérées comme étalon de

¹³⁰ À titre d’exemple, voir le programme et la bibliographie du séminaire « Médiartivismes poétiques » qu’il a donné à l’Université Paris-8 à l’automne 2018, consultables sur : <http://www.yvescitton.net/mediartivisme/>.

toute lecture [...] L'« illusion scolastique » à laquelle cède Marielle Macé en universalisant les pratiques de lecture intensive des écrivains et des critiques montre bien que ce n'est pas la multitude des arts de la lecture et de l'interprétation qui l'intéresse, mais l'invention du créateur par lui-même grâce à la fréquentation des œuvres de ses grands prédécesseurs et de ses illustres contemporains. Les styles d'existence se résorbant en autant de vocations littéraires, *Façons de lire, manières d'être* apporte une contribution théorique non à l'histoire générale des pratiques de lecture, mais à l'« histoire littéraire des écrivains »¹³¹.

En réalité, Marielle Macé avait tenté d'anticiper ce reproche, en renvoyant dos-à-dos Pierre Bourdieu et Jacques Rancière, et leurs manières respectives de critiquer les mirages associés à la lecture savante. À Bourdieu, qui révèle les rouages de la violence symbolique associée à la lecture distinguée et aux institutions qui la transmettent, Macé reproche de « sacrifier la variance individuelle à la dimension sociale des expériences esthétiques » ; à Rancière, qui désamorce les entreprises de lectures savantes postulant par avance des lecteurs à éduquer et à déniaiser, elle rétorque qu'il faut éviter de pécher par optimisme, et reconnaître que les appropriations vulgaires des textes ne sont pas nécessairement émancipatrices et réussies. La stratégie de Marielle Macé consiste donc à insister sur la capacité de modalisation de la lecture, qui insiste « à l'intérieur d'un sujet social contre ses contraintes » (critique adressée à Bourdieu), tout en pouvant s'avérer déceptive, même lorsqu'elle est libérée du carcan de la maîtrise (critique adressée à Rancière). Le point nodal de cette ligne de défense est la valeur accordée par Marielle Macé à la « singularité¹³² » – entendu comme une force individuelle de dissemblance mais aussi de partages et de transferts.

C'est cette notion qui lui permet de justifier, contre les intuitions de la sociologie critique mais aussi contre les orientations d'une esthétique pragmatiste, son attachement à des modalités de lecture qu'elle considère comme partageables, en droit, par tous – bien qu'elles relèvent, *de fait*, de lectures savantes et d'auto-représentations des littéraires par eux-mêmes.

On touche ici progressivement au second volet de ce qu'une déconstruction pragmatiste de la dichotomie entre le savant et le vulgaire offre comme perspective aux études littéraires, et plus exactement aux lecteurs experts. Une fois admis que la littérature est le lieu de pratiques à la fois collectives, profanes et ordinaires, on est effectivement en droit de se demander quelle place assigner dans la cité à ceux qui l'étudient et l'enseignent. Si une philosophie pragmatiste, au sens strict, est

¹³¹ Jean-François Hamel, *art. cit.*, § 7.

¹³² Pour une critique de la notion de singularité au sein des études littéraires, voir Florent Coste, « Littérature et théorie littéraire à l'ère du singularisme », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2018, n° 34, URL : <http://journals.openedition.org/traces/7815>.

rétive à l'élitisme et au magistère des intellectuels et herméneutes, une orientation pragmatique plus modérée – comme celle que nous voyons à l'œuvre chez Marielle Macé et Yves Citton – suscite à tout le moins une réflexivité quant à la situation des intellectuels et à la distance qu'ils se ménagent par rapport à leurs objets. Pour le dire autrement, nous pensons que ce parti pris pragmatique n'est pas étranger à une réévaluation, à l'œuvre chez Marielle Macé comme chez Yves Citton, du surplomb du discours savant sur les pratiques et les parlers vulgaires qu'il prend pour objet.

La « stylistique du social » que propose Macé dans *Styles* va tout à fait dans ce sens, puisqu'il s'agit de penser, à l'aune de la littérature, un modèle où le discours critique aurait pour fonction de qualifier l'hétérogénéité des formes de vie, en se tenant à distance des pensées de la domination. Selon Macé, beaucoup de pensées désireuses de prendre en charge un certain maniérisme du vivre (de Benjamin à Agamben en passant par Adorno, Lefebvre, ou encore Bourdieu et le Comité Invisible) se sont laissées aller à une colère et à une déploration d'un appauvrissement voire d'une mutilation de la vie par le système capitaliste – constat d'une nudité de la vie auquel elle ne souscrit quant à elle pas :

Il n'y a pas de non-lieux, il n'y a pas de vies nues : il y a des lieux mal qualifiés, et des vies mal traitées, à regarder pour cela en face : pas plus belles, ni plus heureuses, ni plus spectaculaires ; mais pas non plus pauvres, ni plus simples, ni plus prévisibles, ni plus négligeables que ça¹³³.

Par refus d'adopter le ton « accusateur » des penseurs de la domination pour leur préférer une attention à toutes les manières de vivre et aux idées qu'elles engagent, Marielle Macé en vient, comme le dit Jean-François Hamel, « à s'indigner de "l'impérialisme de l'idée de domination" plutôt que de la domination elle-même¹³⁴ ». L'attention qu'elle veut susciter vis-à-vis de la force de possibilisation du vivre a ainsi pour envers une inattention aux rapports de domination – Macé ne parle ni de classe, ni de sexe ou de race –, en ce compris à la domination des élites intellectuelles, puisqu'elle se montre étonnamment peu soucieuse de réfléchir sa propre condition d'intellectuelle (ainsi que celle des grands auteurs qu'elle commente).

Chez Citton s'observe une même méfiance à l'endroit des pensées qui prophétiseraient la parfaite clôture des rapports de domination. Il reproche ainsi aux théoriciens de la « société du spectacle » de pécher « par leur parti pris

¹³³ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, op. cit., pp. 297-298.

¹³⁴ Jean-François Hamel, « Une autre fin du monde est possible. Sur *Styles. Critique de nos formes de vie* de Marielle Macé et *Politique des formes de vie* de Sandra Laugier et Estelle Ferrarese », dans *Peut-on choisir ses formes de vie ?*, Spirale, n° 261, été 2017, URI : id.erudit.org/iderudit/86945ac, p. 30.

étroitement reproductiviste et réactif : le “spectacle” (en l’occurrence le “cinématique”) ne pourrait que renforcer les dominations déjà en place (à savoir celle du “capital”) [...]»¹³⁵ ». Contre cet horizon d’émancipation bouché, Citton mobilise des nombreux penseurs qui, à l’instar de Paolo Virno, montrent que les industries culturelles « sont aussi le lieu de développement de nouvelles revendications, de nouvelles compétences et de nouvelles virtuosités gestuelles¹³⁶ ». Toute la singularité de la pensée d’Yves Citton se trouve dans cet « aussi » : là où Marielle Macé aurait sans doute, succombant au tropisme esthétisant qui est le sien, admis une certaine préséance de l’inventivité des gestes sur leur caractère massifié et contraint, Yves Citton tente de combiner – avec le lot de difficultés qu’on imagine – à la fois une réflexivité quant à ce que signifie l’intellectualité aujourd’hui, une étude des rapports de pouvoir qui innervent le monde médiatique et social, mais aussi une mise en évidence, sinon de la malléabilité de ces rapports, du moins des possibilités d’émancipation qu’ils permettent d’imaginer.

En tout état de cause, Macé et Citton semblent bien s’inscrire dans l’inflexion critique qui accompagne, selon Jérôme David, le tournant pragmatique des études littéraires, et qui a partie liée avec un moment de l’histoire intellectuelle en rupture avec un « certain projet de critique sociale et de transformation de la société qui imposait de déposséder les individus de leur double capacité à dire la vérité sur ce qu’ils vivent et à faire eux-mêmes l’histoire¹³⁷ ».

Si une sensibilité pragmatique vient pallier cette perte d’adhérence à un idéal critique de dévoilement, elle le fait en permettant à la fois des syncrétismes généreux au risque d’être bancals (Y. Citton), mais aussi un enthousiasme pour l’inventivité des pratiques qui peut confiner à l’aveuglement (M. Macé). Sans que l’on puisse, nous l’avons maintes fois montré, rattacher les démarches théoriques de Marielle Macé et Yves Citton aux seules sources de la philosophie pragmatiste – loin de là –, ces ambivalences nous paraissent être inhérentes à cette tradition intellectuelle. Nous en voulons pour preuve que les chercheurs aujourd’hui les plus engagés dans une réception et une actualisation du pragmatisme américain, et les plus désireux de donner à ces ressources intellectuelles un portée politique, reconnaissent peu ou prou la nécessité d’articuler le pragmatisme à la théorie critique pour contrebalancer la cécité du

¹³⁵ Yves Citton, *Gestes d’humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, op. cit., pp. 83-84.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁷ Jérôme David, *art. cit.*, § 24.

premier aux rapports de domination¹³⁸.

Les jeux de polarisation entre références savantes et vulgaires, ainsi que l'espace de positionnement ouvert à celui qui s'exprime à propos de réalités cachées ou négligées permettent également de distribuer les pratiques de certains écrivains, parmi lesquels Maylis de Kerangal et Olivier Cadiot. De prime abord, il paraît difficile d'étudier de manière croisée la production de ces deux auteurs, tant la première, chantre de la maison Inculte et de la collection « Verticales », fait partie des figures de proue du renouveau du roman contemporain, tandis que le second est davantage associé à la scène poétique, au théâtre et à un certain réseau étiqueté « P.O.L » (bien qu'il publie, depuis plusieurs années, des romans, ou plus exactement, qu'il s'attache à décroiser et relativiser la distinction entre ces genres).

Pourtant, les poétiques élaborées par Cadiot et Kerangal ont plus de points communs qu'il n'y paraît, parmi lesquels une attention conjointe aux gestes, aux corps, aux pratiques et aux techniques ; un goût marqué pour la vitesse de la langue et une mise en congé similaire de toute tonalité mélancolique. Chez les deux auteurs, le roman est une « centrifugeuse¹³⁹ » ou une « machine célibataire¹⁴⁰ », un objet apparemment ni sacré ni savant, de sorte qu'ils paraissent tous deux pouvoir être inscrits de plain-pied dans le tropisme pragmatique des études, discours et pratiques littéraires contemporains. Sauf que.

Sauf que la lecture croisée de *Naissance d'un pont* (2010) et du *Colonel des zouaves* (1997) permet de souligner les modalités distinctes suivant lesquelles Kerangal et Cadiot envisagent les interactions entre langue littéraire et vocabulaire

¹³⁸ L'exemple le plus parlant est sans doute le livre d'Olivier Quintyn, *Implémentations/Implantations. Pragmatisme et théorie critique*, op. cit. Voir aussi ce que dit Florent Coste lorsqu'il précise, à propos de la notion wittgensteinienne de « forme de vie » : « Son acuité tient à ce qu'elle ouvre à une compréhension élargie, pour ainsi dire écologique, de la subjectivité dans un champ pratique ; à ce titre elle permet de penser dans leur granularité des situations de vulnérabilité ou de violence - je pense là au travail de l'anthropologue Veena Das. Il est vrai cependant que la notion a ses insuffisances ou ses angles morts, peut-être parce que la philosophie de Wittgenstein donne peu de prises explicites pour penser des relations (par exemple de domination ou d'aliénation) d'une forme de vie envers une autre. Mais si elle ne le fait pas, elle ne l'interdit pas non plus. Il faut de ce point de vue réélaborer et bricoler la notion, pour en activer des potentialités conceptuelles et pratiques. » Voir Florent Coste, « La littérature ne fait rien toute seule », entretien avec Justine Huppe, dans *La Fiction contemporaine face à ses pouvoirs*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, *CONTEXTES*, n° 22, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6961>, § 29.

¹³⁹ Maylis de Kerangal, « La Centrifugeuse, Le Papier tue-mouche et l'Écumoire » dans *Devenirs du roman*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte/Naïve, 2007, p. 148.

¹⁴⁰ Olivier Cadiot, « Un trait d'écriture », entretien avec Nelly Kaprièlan, dans *Nouvelles littératures françaises, Les Inrockuptibles*, n° 43, Hors-série, 19 mars 2010, p. 32.

technique, et les orientations opposées qui les mènent ou à chanter les gestes techniques et vulgaires (M. de Kerangal) ou à rendre la poésie prosaïque et mécanique (O. Cadiot).

Naissance d'un pont, de Maylis de Kerangal, raconte la vie d'un chantier dans la ville imaginaire de Coca, en Californie, ville dont le maire, surnommé Le Boa, a l'ambition de convertir aux énergies vertes et d'ouvrir aux investisseurs, en faisant de sa municipalité un haut lieu de production d'éthanol. Pour ce faire, il a besoin d'un pont qui donne accès aux forêts et aux vallées fertiles, pont qui est, au fond, le héros principal du roman. Le livre raconte la construction de cette infrastructure colossale, mais surtout et avant tout ce que cette dernière assemble : du maire aux militants écologistes opposés au chantier, des équipes spécialisées dans le coulage du béton à celles qui manient les grues, des contremaîtres aguerris au métier à la petite main d'œuvre venue glaner un peu d'argent à Coca.

À l'entame du texte, Georges Diderot, le chef du chantier, est décrit comme un « mercenaire du béton¹⁴¹ », un ingénieur passionné et sans attache, dont la seule morale est celle de l'action efficace, et dont l'ancrage évoque celui de Kerangal elle-même :

[...] mon nom est Georges Diderot et ce qui me plaît, à moi, c'est travailler le réel, faire jouer les paramètres, me placer au ras du terrain, à la culotte des choses, c'est là que je me déploie¹⁴².

Placée « à la culotte des choses », Maylis de Kerangal décrit avec précision, dans ce roman, un certain nombre de gestes techniques : étude des sols (« on a des roches calcaires qui reposent sur des argiles marneuses capables de provoquer des glissements de terrain¹⁴³ », avertit Diderot), planification des approvisionnements en matières premières (pour le béton : ciment, graviers, eau, sable), drague du fleuve, construction de la travée (« finalement la solution d'un tablier orthotrope en acier plat avec deux pouces de bitume époxy de nivellement avait été adoptée¹⁴⁴ »), etc. À la sortie du roman, Maylis de Kerangal justifiait : « [...] tout peut entrer dans le roman, le réel est soluble dans le roman, la granulométrie du béton, la linguistique des Indiens...¹⁴⁵ ».

¹⁴¹ Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2010, p. 15.

¹⁴² *Ibid.*, p. 18.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 280.

¹⁴⁵ Maylis de Kerangal, « Chemins de la liberté », entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des Anges*, n° 117, octobre 2010, p. 25.

Une étude stylistique de *Naissance d'un pont*¹⁴⁶ a d'ailleurs montré comment la langue de Kerangal est particulièrement attentive aux transformations de la matière, notamment par des constructions attributives originales (« le fleuve gelé patinoire », « des rides plissé soleil », etc.), et comment elle est survocalisée par la trouée de discours indirects, indirects libres ou narrativisés dans lesquels on retrouve un usage des onomatopées très présent aussi chez Olivier Cadiot. Il y a, de l'aveu même de Kerangal, de l'excès dans ses textes, un goût de la vitesse, de l'exagération et de l'action – un goût du « geste¹⁴⁷ », comme elle le dit. Mais ce geste, on peut – et Kerangal elle-même nous y enjoint – l'entendre en deux sens : d'abord comme un mouvement du corps, auquel la narration de Kerangal, toute tournée vers l'extériorité, colle par amour de la technique et de la précision (mais aussi au détriment de toute introspection psychologisante¹⁴⁸) ; ensuite comme un chant épique, qui scanderait de hauts faits collectifs.

C'est d'ailleurs en ces termes que Kerangal reformulait le projet de *Naissance d'un pont* : celui de l'écriture d'une « épopée, mais sans la guerre¹⁴⁹ ». Tout, dans ce roman, concourt effectivement à sursignifier la grandeur voire la démesure des actions : la plongée des scaphandriers (« créatures amphibies vingt mille lieues sous les mers, ils coudoient les murènes barbares, les poissons dragons et les poissons lanternes¹⁵⁰ »), la dureté de Summer Diamantis, l'ingénieure spécialisée en béton (« fille d'acier aux yeux secs¹⁵¹ »), la résolution d'improbables amoureux (« Ils sont debout, dressés comme des totems dans l'odeur de friture¹⁵² ») ou encore l'opiniâtreté des premiers habitants de la ville :

[...] car demeurer là, sur cette langue de terre évasée comme un jupon sur le bord du fleuve, grandir entre les hautes plaines et la forêt hurlante, y prendre racine, c'était tout de même défier le Ciel et la Création, prétendre à tutoyer le coyote et

¹⁴⁶ Stéphane Chaudier et Joël July, « Des corps et des voix : l'euphorie dans le style de Maylis de Kerangal » dans *La Langue de Maylis de Kerangal*, sous la direction de Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 131-142, 2017, URL : <http://eud.u-bourgogne.fr/litterature/524-la-langue-de-maylis-de-kerangal-9782364412095.html>.

¹⁴⁷ Maylis de Kerangal, entretien avec Sara Buekens, dans *Époque épique*, sous la direction de Dominique Combe et Thomas Conrad, *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 14, 2017, § 2.

¹⁴⁸ Frédéric Martin-Achard, « Une intériorité sans psychologie ? Étude sur trois romans de la vie intérieure (Kerangal, Lenoir, NDiaye) », dans *Fictions de l'intériorité*, sous la direction d'Alexandre Gefen et Dominique Rabaté, *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 13, 2016.

¹⁴⁹ Maylis de Kerangal, « À l'origine d'un roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels », entretien avec Marine Landrot, *Télérama*, 22 mars 2014, URL : <https://www.telerama.fr/livre/maylis-de-kerangal-a-l-origine-d-un-roman-j-ai-toujours-des-desirs-tres-physiques-materiels,109929.php>.

¹⁵⁰ Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵² *Ibid.*, p. 105.

enfumer le grizzly, à boire de la neige fondue jusqu'à se coller la chiasse, à faire rôtir les scorpions accroupis épaule contre épaule, à cracher du sable et frotter du silex. Ils l'ont fait pourtant, ces hommes barbus aux cheveux de chanvre, ces femmes en bonnet, ces enfants fiévreux, tous sales et morts de peur psalmodiant des cantiques la main sur la gâchette, tous meurtriers : ils ont fondé une ville¹⁵³.

Comme dans *Réparer les vivants* (2014), le roman qu'elle publiera quelques années plus tard, il y a du lyrisme dans ce texte, un lyrisme qui trouve ses ressources dans des références mythiques (le ceinturage des piliers du pont est « herculéen¹⁵⁴ », la technique de construction de la travée revisite « la geste archaïque des fileuses de quenouille¹⁵⁵ », les cordes tirées sont « titanesques¹⁵⁶ »), dans un imaginaire littéraire américain des grands espaces, mais aussi dans un jeu sur l'onomatopée – les noms des personnages évoquant tout à la fois un fonds de références culturelles illustres (Denis Diderot, Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson, Mo Yan) et présentant une certaine porosité avec des références plus populaires (la chanteuse Shakira, le soda Coca).

Ce métissage n'est pas sans rappeler la sédimentation culturelle très postmoderne à laquelle Camille de Toledo tente de faire droit dans ses romans. Pourtant, si chez Camille de Toledo, le procédé vise à insister sur une fictionnalisation du réel – une impossibilité pour l'individu contemporain d'accéder à une réalité qui ne soit pas toujours déjà filtrée par des représentations, des codes, des images – chez Kerangal le réel paraît être à portée de main. La narration semble dès lors souscrire à l'équation « matériel = réel », qu'un personnage secondaire établit en réponse à Summer Diamantis, alors qu'elle lui explique sa spécialisation d'ingénierie en résistance des matériaux (et en particulier du béton) :

C'est exactement ce que j'aurais voulu faire, un métier fort, concret, un métier en prise directe avec le réel¹⁵⁷.

De fait, dans *Naissance d'un pont*, aucun personnage ne doute de la réalité de ce qui lui arrive, de sorte que l'hybridation des références culturelles paraît moins « fictionnaliser » la réalité représentée que l'enrichir, avec deux effets principaux. D'abord, comme l'a montré Aurélie Adler¹⁵⁸, ce croisement de références fait de ce texte un roman de la mobilité et de la mondialisation – il y a dans ce livre un enthousiasme non dissimulé pour l'arrachement aux déterminations et pour la

¹⁵³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 276.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 277.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁸ Aurélie Adler, « Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », dans *La Langue de Maylis de Kerangal*, op. cit., en particulier pp. 44-47.

liberté offerte par un chantier cosmopolite où se mêlent les nationalités, les sexes, les races et les classes sociales¹⁵⁹. Ensuite, les références les plus légitimes, issues de la mythologie ou des grandes œuvres de la littérature mondiale, semblent viser avant tout à *littériser* un contenu thématique qui, de prime abord, y résiste. Écrire, comme Kerangal entend le faire, une épopée de chantier, c'est pour elle se faire rhapsode d'une action collective sublimée par son chant.

Il en va de même du métissage des niveaux de langue : si le style de Kerangal est particulièrement ouvert aux anglicismes, aux onomatopées et aux expressions familières, l'effet de ce moissonnage est moins une vulgarisation de la langue littéraire que son extension. C'est ce que décrit Aurélie Adler, lorsqu'elle compare le style de Kerangal à celui de Pierre Michon :

Poreuse aux expressions à la mode, aux chansons pop, elle assimile ce matériau suivant des effets de choralité pour le couler dans une langue qui se signale aussi comme « littéraire » par ses tropes, métaphores et comparaisons précieuses, qui rappellent à certains égards la Belle Langue de Michon. Toutefois, à la différence de l'auteur des *Vies minuscules*, Kerangal ne casse pas la belle langue, elle l'élargit comme le montrent ces phrases étirées, ponctuées d'onomatopées, de marques d'oralité, de discours directs libres, connotant la banalité des échanges quotidiens. Chanter un monde nomade suppose ainsi de redéfinir les limites de la phrase¹⁶⁰.

Ainsi, pour résumer les choses, nous pourrions dire que la façon dont Maylis de Kerangal entend articuler la littérature à la vulgarité des gestes, des corps et des techniques consiste en une « artialisation » de ces derniers, puisque sa poétique reconnaît et prend en charge la dimension esthétique (héroïque et romanesque) en germe dans des expériences *a priori* prosaïques.

C'est tout le contraire qui se passe, nous semble-t-il, chez Olivier Cadiot – comme nous l'avons déjà montré à travers la lecture des deux tomes d'*Histoire de la littérature récente* (cf. *supra*, pp. 148-151). En effet, comme l'auteur l'admet lui-même, la plupart des textes de Cadiot mettent d'abord et avant tout en scène un discours autoréflexif :

Il faut que je trouve une solution fictionnelle de la position d'un poème à chaque

¹⁵⁹ En réalité, Kerangal ne donne pas une représentation pacifiée des relations qui se lient autour du chantier. Au contraire, *Naissance d'un pont* laisse entrevoir des conflits sociaux (un mouvement syndical s'organise pour négocier une hausse salariale), des tensions raciales (les Indiens sont méfiants vis-à-vis des Blancs), et des violences sexistes (dont Summer Diamantis, l'ingénieure en béton, fait les frais). Néanmoins, si la contestation n'est pas passée sous silence, elle paraît résorbée dans une sorte de vitalisme, où chacun trouve dans le travail des formes d'engouement. Ainsi le chantier de Coca illustre la mondialisation de manière relativement positive, en faisant avant tout du monde globalisé *a world of opportunities* (nous reprenons cette expression, appliquée à la poétique de Kerangal, à Stéphane Chaudier et à Joël July, *art. cit.*, p. 1 et p. 5).

¹⁶⁰ Aurélie Adler, *art. cit.*, p. 40.

fois. Raconter une histoire qui me permette de situer la parole poétique. Il faut trouver une méthode pour fonder le conceptuel, ce qui est un paradoxe, comme s'il fallait un Titien pour pouvoir installer un Duchamp dedans¹⁶¹.

Ces manières de situer réflexivement la parole poétique se révèlent, généralement, irrévérencieuses : depuis le personnage tourné en ridicule de la poétesse dans *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002) jusqu'à la caricature du poète de cour d'*Un nid pour quoi faire* (2007) en passant par la tyrannique Gertrude Stein de *Fairy Queen* (2002), Cadiot raille souvent les prétentions des littéraires, y compris les siennes. Ainsi, dans *Le Colonel des zouaves* (1997), le narrateur, majordome hyper-zélé qui conjure par ses délires les humiliations qui lui sont quotidiennement faites, assiste à une conversation ennuyeuse où un invité pérorer à propos du mode d'organisation des abeilles, tandis qu'une convive l'interrompt à coups de « Vous devriez écrire quelque chose là-dessus », « ah ça passionnerait les gens » ou encore « écrivez quelque chose là-dessus écrivez¹⁶² ».

Cet exemple illustre bien l'usage que fait Cadiot de certaines précisions techniques (telles que la perception des couleurs par les abeilles¹⁶³, mais aussi la description d'une foulée de course à pied¹⁶⁴ ou le choix d'un appât pour la pêche¹⁶⁵) : il ne s'agit pas tant pour lui de « documenter » ces pratiques que de s'en saisir pour désordonner l'ordre du dire littéraire, pour déplacer les lignes de ce sur quoi il est communément (ou mondainement) admis qu'il faut écrire.

Au fond, ce qui oppose assez clairement la poétique de Kerangal à celle de Cadiot, c'est un rapport radicalement différent au réel : là où Kerangal voit le roman comme une forme ouverte à l'incorporation de savoirs et de réalités nouveaux (« tout peut entrer dans le roman, le réel est soluble dans le roman¹⁶⁶ »), Cadiot se méfie tout particulièrement de la soif de réel que semble affecter la littérature contemporaine :

Pendant mille ans on s'est tapé l'irréel, maintenant c'est parti pour le réel. Voilà la nouvelle rumeur. Ça commence, ouvrez les yeux, soyez réalistes: on est enfin dans la vraie vie [...] La littérature transcrit enfin la réalité telle quelle. Les spectacles seront radicalement vivants. On installera partout d'immenses miroirs pour refléter le monde – on n'a plus qu'à recopier pour s'engager¹⁶⁷.

¹⁶¹ Olivier Cadiot, « Un terrain de foot », entretien avec Xavier Person, *Le Matricule des Anges*, n° 41, novembre-décembre 2002, p. 22.

¹⁶² Olivier Cadiot, *Le Colonel des zouaves*, Paris, Points, 2014 [P.O.L, 1997], pp. 44-45.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁶ Maylis de Kerangal, « Chemins de la liberté », *art. cit.*, p. 25.

¹⁶⁷ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome II, Paris, P.O.L, 2017, pp. 59-60.

Rétif à tout empirisme naïf mais aussi à toute littérature tournée vers l'intimité ou vers la survalorisation de l'inutile¹⁶⁸, Cadiot cherche donc à repenser la place de la poésie comme un objet de langage à l'utilité diffuse voire inconnue, qui déplacerait possiblement des habitudes de langage et de pensée. Lorsque le narrateur du *Colonel des zouaves* raconte sa partie de pêche, le raffinement exagéré avec lequel il décrit son accoutrement vise ainsi moins une sorte de réalisme qu'au contraire – l'exagération des détails tendant à déréaliser le propos – un pas de côté et une insistance sur la langue et la forme du texte même :

Gilet à poches multiples, contenant tournevis de précision, couteau multilame, cuillère + fourchette dépliant, gourde extra-plate à alcool à 90°, aiguilles, fils et bistouris à coupe variable. Je choisis la Davy-Crockett n° 5 d'été en lynx léger munie d'un filtre-masque à air dépliant sous les oreillettes. Automatique en cas de brouillards nocifs ou de feux obscurcissants et/ou agressifs.

Canne à mouche bambou refendu, 8 ½ pieds à action rapide, gants de conduite mi-phalange, lunettes anti-UV avec micro-tête artificielle dissimulé dans les montures qui détecte tous les bruits jusqu'au moindre ultrason envoyé par une fourmi sur une herbe grimpante¹⁶⁹.

Là où Kerangal s'intéresse aux gestes techniques pour leur précision, leur beauté ou leur héroïsme, Cadiot les utilise moins à des fins narratives que formelles ; là où les références littéraires de Kerangal signalent son goût pour une certaine connivence culturelle, celles de Cadiot sont souvent impertinentes, comme lorsqu'il résume à l'emporte-pièce des grandes œuvres de la littérature mondiale :

Un homme raconte son enfance et à un moment donné, à cause d'un banal gâteau trempé dans du thé, retrouve tous ses souvenirs en intégral, pas ceux concentrés en une seule phrase que l'on fait défiler juste avant de mourir, mais les choses en temps réel. On se retrouve donc devant quelqu'un qui raconte très lentement qu'il raconte ses souvenirs très vite. Et inversement¹⁷⁰.

Ainsi, quand Maylis de Kerangal se fait aède de chantier, Cadiot se fait mécanicien de la poésie ; quand elle esthétise ou artialise, par leur représentation, des pratiques triviales, Cadiot tente d'abrutir la langue poétique, en exhortant à

¹⁶⁸ « Courir pour attraper un train? D'accord. Nager pour rejoindre désespérément la côte, d'accord. Pour se sauver, d'accord. Courir pour résister au froid, échapper à une charge de phacochère, oui. Mais écrire pour écrire, noircir des pages, faire son journal, balancer dix mille mots par jour, raconter qu'on va voir sa mère tous les jours à l'hospice, que le buraliste n'est pas sympathique, que la poste a disparu, que ceci et que cela ; décrypter l'enregistrement de l'interview de son grand-père mort qu'on aimait tant ou de son père qu'on haïssait, mettre tout ça au propre, pitié » dans *ibid.*, p. 10.

¹⁶⁹ Olivier Cadiot, *Le Colonel des zouaves*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 77.

« arrêter tout de suite de croire qu'il y aurait des sciences et des arts *supérieurs*¹⁷¹ ».

L'orientation pragmatique qui consiste à atténuer ou à déconstruire les frontières entre domaines savant et vulgaire voit bel et bien converger les entreprises théoriques et poétiques de Marielle Macé, Yves Citton, Maylis de Kerangal et Olivier Cadiot, mais les développements qui précèdent nous ont montré combien celles-ci sont lourdes d'enjeux distincts. Si Olivier Cadiot travaille, à force de comparaisons, à faire de la littérature un savoir ordinaire, on devine les résistances de Marielle Macé et d'Yves Citton, engagés dans des discours de défense de la littérature, à tirer toutes les conséquences de la non-supériorité de leur objet. Si Maylis de Kerangal, de même que Marielle Macé, s'attachent, à insister sur la dimension esthétique de la vie quotidienne, Yves Citton et Olivier Cadiot s'attèlent plutôt, à l'inverse, à penser le caractère utile et quotidien des pratiques d'écriture et de lecture. Si, enfin, tous s'éloignent de l'imaginaire d'une littérature savante - qui requerrait une discipline de lecture spécialisée et désintéressée, et se focaliserait sur la seule représentation de sujets nobles -, tous le font suivant des degrés de radicalité propres, allant de l'irrévérence (O. Cadiot) à fidélité persistante envers certaines autorités symboliques (le grand écrivain chez M. Macé, l'auteur-aède chez M. de Kerangal).

¹⁷¹ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome I, Paris, P.O.L, 2016, p. 24.

IV. DIFFRACTIONS PRAGMATIQUES

Les développements de ce chapitre nous ont permis de mesurer la variance des sensibilités qui innervent les discours et les pratiques littéraires contemporains – autrement dit une dispersion de positions, émergeant au tournant des années 1990 et 2000, qui se distribuent autour d’une tendance commune à se focaliser sur les effets de la littérature – ce que le texte littéraire peut produire comme actions et interactions par l’entremise de la lecture, par les opérations qu’il fait subir au langage et, plus largement encore, par la chaîne des acteurs qu’il mobilise –, au détriment d’approches spéculant sur l’essence de la littérature et insistant sur le décrochage qu’induirait celle-ci par rapport à la sphère de l’action.

Ce goût, signalé par un vocabulaire qui tourne autour de l’usage, de l’activité, de l’interaction, de l’intervention ou encore du fonctionnement, s’observe dans un moment très général de dévaluation symbolique de l’institution littéraire (à laquelle il vient en quelque sorte répondre) et de reconfiguration épistémologique des gestes critiques (où le surplomb du savoir critique semble, sinon impossible, du moins difficile à fonder, en autorisant ainsi des critères d’analyse plus immanents, comme celui de l’efficacité).

La généralité de ces transformations, qui trouvent leurs origines dans le temps, plus long, du vingtième siècle, n’a d’égal que la latitude des démarches qui s’inscrivent dans cet apparent « tournant pragmatique » des études et dispositifs littéraires. Il y a effectivement autant d’écarts entre les outillages théoriques de ces démarches (de l’apport des sciences cognitives à l’influence décalée de l’art contemporain, en passant par un bagage conceptuel tiré de l’herméneutique ricœurienne ou du partage du sensible ranciérien) qu’entre les familiarités dont elles font preuve (volontairement ou non) avec l’esthétique pragmatiste au sens strict. Les grandes orientations de la philosophie pragmatiste de l’art de John Dewey nous l’ont montré : le moment mythocratique que nous vivons ressemble moins à une bifurcation théorique qu’à un espace de diffractions où les acteurs du champ littéraire – chercheurs et auteurs – reformulent des problèmes communs auxquels ils inventent un spectre de réponses qui n’a rien d’homogène, chacun se donnant la latitude de nouer littérature et *praxis* suivant des modalités distinctes, plus ou moins soucieuses de décrire l’espace public où s’opère ce nouage, plus ou moins désireuses de penser le caractère collectif de cette *praxis*, plus ou moins déterminées à assumer le caractère profane et vulgaire des pratiques littéraires, et plus ou moins inventives quant à la responsabilité politique de la littérature qui se joue dans cette articulation.

CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

DES CONTRAINTES, DES RESSOURCES ET DES RÉPONSES

Intitulé comme tel, le moment « mythocratique » que nous avons décrit condense deux réseaux de sens : le premier, lié à la décomposition étymologique du terme, évoque un pouvoir de la parole et du mythe, une efficacité du dire, en ce compris du dire littéraire, dont nous avons montré qu'elle ne cesse d'être avancée et discutée par les acteurs du champ littéraire contemporain ; le second, davantage articulé aux origines conceptuelles du mot, trouvées dans le livre *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche* d'Yves Citton, et situées au centre d'un double mouvement à la fois de minoration (voire de mise en danger) des pratiques littéraires, et de réaffirmation de leur grandeur sociale. Le moment « mythocratique » a donc trait à ce qui nous paraît constituer le cœur de la politique de la littérature en vigueur – et, d'une certaine façon, *de rigueur* – depuis une vingtaine d'années.

C'est bien un ensemble de représentations, de sensibilités, et de présupposés sémiotiques et idéologiques (ce que nous avons nommé, à la suite de Christophe Hanna, des poétologèmes) que nous avons mis au jour, tels qu'ils sont élaborés par les littéraires en réponse à un impératif de justification particulièrement contraignant. Là où Jean-François Hamel – à qui nous devons d'avoir étoffé les intuitions de Benoît Denis, et conceptualisé la notion de « politique de la littérature » – construisait cette politique sur les textes critiques et les discours d'accompagnement des écrivains, nous nous sommes efforcées de tenir ensemble réflexivités théoriques et littéraires (i.e. intégrées aux romans), en montrant comment les chercheurs en littérature et les auteurs contemporains ont en partage des inquiétudes communes et affrontent des problèmes partagés.

En l'occurrence, dans un monde où, pour reprendre les mots d'Antoine Compagnon, « la littérature n'est plus le mode d'acquisition privilégié d'une conscience historique, esthétique et morale¹ », marqué par un climat de méfiance

¹ Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006*, Paris, Collège de France, 2007, URL : <http://books.openedition.org/cdf/522>, § 68.

quant aux humanités et propice à un déclassement des intellectuels², ceux dont la littérature est le domaine privilégié, parce qu'ils la produisent et la commentent, se voient forcés de reprendre les termes de la mise en demeure qui leur est adressée, en s'attendant à répondre peu ou prou à la question : « à quoi servez-vous ? ».

Si la question n'est pas neuve, elle trouve des conditions de lisibilité nouvelle dans le moment historique et politique que nous avons décrit dans ce premier chapitre (« De la lisibilité de la menace »). Marchant dans les pas de Nathalie Quintane, nous avons suivi l'intuition, développée dans *Tomates*, d'une solidarité entre trois épisodes de la séquence politique ouverte au début de XXI^e siècle, trois épisodes ayant chacun contribué à susciter différents mouvements de défense des pratiques et études littéraires : l'affaire de Tarnac, les agressions symboliques répétées de Nicolas Sarkozy à l'endroit de *La Princesse de Clèves*, et la popularisation, dans le champ intellectuel francophone, de la notion de *storytelling*. Chacun de ces épisodes a ouvert un terrain de conflictualités dans lequel les littéraires se sont engagés.

Face à la contestation décomplexée de la valeur des connaissances littéraires, face à la menace d'une récupération de certains procédés poétiques au profit du marché, face, encore, à l'étonnante réactivité avec laquelle le pouvoir public a pu à la fois « prendre peur à cause d'un livre³ » et s'acharner à en inquiéter les éditeurs et auteurs supposés, bon nombre de théoriciens et de praticiens de la littérature ont réagi par l'élaboration de discours (tribunes, essais, dispositifs littéraires) réaffirmant les fonctions et vertus de ce qui constitue, certes, leur gagne-pain, mais de ce qui, plus encore, soutient leur prestige symbolique, déjà amenuisé depuis longtemps.

Dans ce premier temps de notre réflexion, les effets de catalyse suscités par l'affaire de Tarnac, l'anti-intellectualisme de Nicolas Sarkozy et les controverses autour du *storytelling* nous permettaient déjà d'observer l'intrication de trois phénomènes : la

² Nicolas Vieillescazes, « Qu'est-ce qu'un intellectuel d'ambiance ? », *lundimatin*, n° 189, 29 avril 2019, URL : <https://lundi.am/Qu-est-ce-qu-un-intellectuel-d-ambiance-Nicolas-Vieillescazes>.

³ On se rappellera ce propos – déjà cité – de Julien Coupat, à l'occasion d'un entretien donné alors qu'il était encore en détention : « De mémoire française, il ne s'était pas vu depuis bien longtemps que le pouvoir prenne peur à cause d'un livre. On avait plutôt coutume de considérer que, tant que les gauchistes étaient occupés à écrire, au moins ils ne faisaient pas la révolution. Les temps changent, assurément. Le sérieux historique revient. ». Voir Julien Coupat, « La prolongation de ma détention est une petite vengeance », propos recueillis par Isabelle Mandraud et Caroline Monnot, *Le Monde*, 25 mai 2009, URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2009/05/25/julien-coupat-la-prolongation-de-ma-detention-est-une-petite-vengeance_1197456_3224.html.

conscience d'une menace pesant sur l'autonomie de l'institution littéraire, le sentiment d'une nécessité ou d'une urgence à réaffirmer les fonctions de la littérature, mais aussi les mutations, plus souterraines, des gestes critiques, qui viennent cadénasser ou, à tout le moins, compliquer le répertoire de réponses que peuvent apporter les littéraires aux injonctions à légitimer leur place dans le monde social.

Dans ce premier chapitre, nous nous intéressons à ces apparentes levées de bouclier, en nous attachant à en montrer les désalignements. Force est de constater qu'au moment de se défendre, les littéraires ne parlent pas d'une seule voix, et que leurs façons respectives de se figurer les menaces qui pèsent sur eux, de cartographier les fonctions de la littérature, mais aussi d'emprunter certaines stratégies rhétoriques, en disent long sur l'hétérogénéité des conceptions de la littérature qui continuent de circuler au sein du champ, malgré ses apparences pacifiées et son éloignement effectif vis-à-vis des logiques de polémiques et de ruptures fracassantes.

Si ce premier chapitre se concentrait sur des gestes de réaffirmation de la grandeur sociale de la littérature *contre* les dangers d'hétéronomie qu'elle encourt dans ses interactions plus ou moins forcées avec le marché et l'État, notre deuxième chapitre (« Une zone à défendre, mais laquelle ? ») nous a permis de mettre en lumière l'une des difficultés majeures rencontrée par ces gestes : ils ne peuvent que difficilement miser sur une « zone à défendre » littéraire dont les contours seraient connus. Autrement dit, si à d'autres époques la légitimité de l'institution littéraire passait par des formes de présence dans le monde social visant à faire reconnaître publiquement l'autonomie de la littérature et le poids symbolique qui y était associé, la politique de la littérature contemporaine ne peut tabler aussi assurément sur l'existence d'un territoire qui serait à la fois défini et indépendant. Comme le disait Christian Salmon avec une certaine justesse, si la littérature contemporaine peut à bon droit se sentir « occupée » et désirer « chasser les marchands hors du temple », la difficulté pour elle est avant tout de savoir « quel est le temple de la littérature ?⁴ ».

Nous avons ainsi observé et tenu ensemble plusieurs phénomènes qui paraissent fragiliser l'imaginaire territorial et autonome autrefois rattachable aux pratiques littéraires, et que Françoise Lavocat a réactivé dans sa défense d'une frontière entre *Fait et fiction* (2016). Au fond, ce sont deux nœuds argumentatifs – celui du panfictionnalisme (les frontières entre fait et fiction seraient brouillées, malmenées

⁴ Christian Salmon, « Lettre à Tina », dans *La Littérature occupée*, revue *TINA. There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n°1, août 2008, pp. 98-99.

voire tout à fait abolies) et celui de la mort ou, parfois plus positivement, de la sortie de la littérature (dévaluée symboliquement, rendue impossible, indéfinissable mais possiblement revitalisée par sa propre déchéance) – que nous avons pris pour symptômes d’une vérité plus générale : l’autonomie des pratiques littéraires ne va plus de soi (ce qui, entendons-nous bien, ne signifie pas que ce concept soit rendu inopérant ou illusoire)⁵.

L’autonomie des pratiques littéraires ne va plus de soi, mais nous avons montré toute l’ambivalence de ce phénomène, qui s’apparente moins à une simple perte qu’à un moment de reconfiguration des liens entre l’institution littéraire et le monde social. Si, d’un point de vue matérialiste, les rapports de production ne cessent d’évoluer vers une dédifférenciation progressive du marché et de l’art (F. Jameson), ils ont pour envers une socialisation de la littérature qui lui permet d’envisager d’autres rapports à la praxis (W. Benjamin, H. M. Enzensberger). Si, concernant l’évolution des pratiques elles-mêmes, on perçoit que la littérature s’est aventurée, dans un parallélisme décalé avec l’art contemporain, à adopter des formats de moins en moins définissables en tant que littéraires, cette dé-définition s’est assortie d’une inventivité qui a, dans un sens, ouvert aux écrivains de nouvelles manières de penser leurs modes d’intervention dans le monde social, et ainsi, d’y justifier leur présence. Si, enfin, parmi la matrice de topos que mobilisent les littéraires, l’un des lieux communs les plus éculés consiste à déclarer la littérature finie, morte ou déchue, cette déclaration d’inanité permet aussi d’envisager des formes de « sorties » positives de la littérature.

Ce qui ressort de ce mouvement de fluidification des traits définitoires de la littérature, c’est une nécessité de la considérer, de force ou de gré, comme davantage vascularisée au sein du monde pratique (médiatique, social, mais aussi marchand). Comme nous l’avons montré au cours de notre troisième chapitre (« Reprises, diffractions et allusions pragmatiques »), cette nécessité entre parfaitement en résonance avec la sensibilité pragmatique qui domine les études

⁵ La postface qu’a ajoutée Jacques Dubois à *L’Institution de la littérature* à l’occasion de sa réédition, quarante ans après sa publication originale (1978 1^{re} éd., 2019 rééd.), nous conforte sur ce point, puisque Dubois y observe non seulement une « dispersion anarchique de la réalité littéraire » (via le numérique, la radio, la télévision, etc.) et y diagnostique une perte de cohérence du système autonome des lettres : « La littérature change et nous ne la vivons plus comme jadis ou naguère. Que ce soit le polar ou la science-fiction, les comics ou la ritournelle, les salons du livre ou les talk-shows télévisuels et promotionnels l’image d’une cohérence des pratiques de littérature est plus que jamais brouillée et en appelle à une nouvelle sociologie, que l’on s’en réjouisse ou pas. » Voir Jacques Dubois, « Postface » dans *L’Institution de la littérature*, préfacé par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Essai », 2019 [Labor, 1978], p. 295.

littéraires depuis la fin des années 1990.

Ce qualificatif de pragmatique fonctionne en réalité comme un attracteur sémantique agrégeant des démarches hétérogènes qui, de manière générale, désinvestissent les spéculations essentialistes concernant le propre de la littérature, et se distancient d'un modèle – traditionnel dans l'esthétique philosophique – où l'art suscite un décrochage des conduites quotidiennes et intéressées. Ce double refus, qui est l'envers d'une attention générale accordée aux effets, fonctions et pouvoirs de la littérature, trouve ses origines dans des reconfigurations épistémologiques assez générales (fragilisation de la posture critique du savant, de l'expert, mais aussi de l'artiste en retrait du monde) et puise ses ressources au creuset de pensées diverses, de l'herméneutique de Ricœur aux sciences cognitives en passant par la pensée de Jacques Rancière ou, plus épisodiquement, par le pragmatisme anglo-saxon.

S'il ne peut être réduit à la seule influence de l'esthétique pragmatiste, ce métissage de références a en commun avec cette dernière – dont nous avons montré qu'elle était foncièrement marquée par un souci de la continuité – d'outiller les articulations entre *poiesis* et *praxis* voire, plus encore, de penser l'art *comme* pratique, quitte à ce que ces articulations relèvent de conceptions distinctes, sinon divergentes de la littérature, de la politique et plus encore de la politique de la littérature.

Inspirée par la démarche méthodologique de Frédéric Worms, et en particulier par son concept de « moment », nous nous sommes essayée, tout au long de ces trois chapitres, à une compréhension *relationnelle* de la situation de littérature la plus récente, en tentant de penser à la charnière des dynamiques extralittéraires (chapitre I), et des logiques internes au champ (chapitres II et III), en tendant des fils entre des phénomènes *a priori* disjoints (Tarnac et le *storytelling*, les essais de défense de la littérature et le tournant pragmatique des études littéraires, les expériences de sorties de la littérature et le diagnostic d'une dé-définition de l'art contemporain), ou, encore, en dessinant des continuités entre des partis pris poétiques très différents (de Quintane à Kerangal en passant par Vasset, Rosenthal, Larnaudie, Delaume ou Massera).

Penser ces éléments de manière relationnelle, consiste avant tout, pour nous, à montrer comment ceux-ci participent et/ou signalent des déséquilibres venus perturber l'environnement, les habitudes et les croyances d'un certain nombre de praticiens, de théoriciens et d'auteurs au cours de ces vingt dernières années. C'est donc construire les conditions d'émergence d'un *problème* – « comment répondre *aujourd'hui* à la question "La littérature, à quoi bon ?" » – vis-à-vis duquel une certaine sensibilité pragmatique, qui n'a rien d'un grand paradigme intégrateur,

vient mettre à disponibilité des éléments de réponses.

DEUXIEME PARTIE
LA LITTERATURE EMBARQUÉE

INTRODUCTION À LA DEUXIÈME PARTIE

LITIGES OU DIFFÉRENDS ?

Tel que nous l'avons décrit, le moment mythocratique dans lequel s'inscrit la littérature française depuis la fin des années 1990 n'a – et c'est d'ailleurs sur ces mots que nous avons conclu notre première partie – rien d'un grand paradigme intégrateur. Dire cela, c'était à la fois rappeler que la terminologie qui est la nôtre (celle de « moment ») se préserve de toute ambition totalisante, mais c'était aussi, plus implicitement, marquer la distance séparant notre démarche de celles qui tentent de subsumer la production littéraire contemporaine sous une catégorie qui en éclairerait la principale dynamique. Parmi ces théorisations : celle du paradigme thérapeutique dont Alexandre Gefen, à l'occasion du très documenté *Réparer le monde* (2017), a observé l'émergence dans la littérature française du XXI^e siècle. Un retour critique sur cet essai nous permettra de faire un pas plus avant, en introduisant les enjeux qui nous occuperont au fil de ce deuxième temps de notre réflexion.

Réparer le monde se présente comme une réflexion inaugurale sur la littérature du XXI^e siècle. Depuis le début des années 2000, la littérature française serait marquée par la répétition de ce qui constitue aux yeux d'Alexandre Gefen un même mot d'ordre : celui de guérir, de soigner, d'aider, ou plus simplement, de « faire du bien ». Autrement dit, la majeure partie des projets littéraires contemporains se donneraient pour mission d'intervenir dans le monde social dans le but d'y réparer certains dommages (deuil, mémoire traumatique, invisibilité sociale, aveuglements de l'histoire, etc.), recouvrant par là une forme d'efficacité qui ne se leurrerait pas sur ses capacités à transformer radicalement le monde, mais qui assumerait une action réparatrice plus encline à redessiner ou à réécrire ce qui paraît avoir été défait, abîmé ou oublié.

Des romans de deuil aux investigations littéraires en banlieues, des autofictions aux dispositifs à visée empathique, c'est un large pan de la littérature contemporaine qui se voit ainsi ressaisi dans le paradigme thérapeutique gefenien : depuis les attendus Emmanuel Carrère et Maylis de Kerangal jusqu'aux plus rares Philippe Vasset ou Emmanuelle Pagano, en passant par les moins

légitimes (aux yeux de la critique universitaire, du moins) David Foenikos et Philippe Delerm.

D'emblée, on perçoit combien nos hypothèses entrent en résonance avec le schéma élaboré par Alexandre Gefen : comme lui, nous avons observé – dans l'ordre des discours portés *par* la littérature et *sur* la littérature depuis une vingtaine d'années – une importance croissante prise par la question de ce que les textes font au monde, au détriment de spéculations sur ce qui les définirait. À son exemple, nous avons aussi considéré qu'il fallait conceptuellement (sinon dialectiquement) penser ce qui paraît moins être une perte ou un déclin qu'une reconfiguration. Gefen dit bien ce double mouvement, quand, dès l'introduction de son texte, il précise :

Mais le déclin des fonctions collectives de la littérature et la désacralisation contemporaine de l'écrivain, comme celui des courants formalistes modernes ou postmodernes, se font au profit de nouveaux rôles : je défendrai ici l'idée que le début du XXI^e siècle a vu l'émergence d'une conception que je qualifierai de « thérapeutique » de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui « fait du bien ». Tout se passe, me semble-t-il, comme si, dans nos démocraties privées de grands cadres herméneutiques et spirituels collectifs, le récit littéraire promettait de penser le singulier, de donner sens aux identités pluralisées, de retisser les géographies en constituant des communautés : autant de programmes moins émancipateurs que réparateurs¹.

Ce constat – celui de programmes littéraires qui seraient moins explicitement émancipateurs qu'autrefois – nous le partageons, en observant, sur un corpus partiellement semblable, la tendance effective des œuvres littéraires contemporaines à réfléchir et à valoriser une efficacité concrète, mesurée (voire, minimale), qui ne semble être aimantée par aucune vision systématique ou téléologique de l'histoire.

Si les lignes de force repérées dans *Réparer le monde* mettent justement le doigt sur une véritable tendance à reconsidérer les bienfaits thérapeutiques des livres, une fois décrites comme parties tenantes d'un paradigme, elles ont pour effet d'euphémiser ou de relativiser une expression de la conflictualité sociale et d'invisibiliser des revendications plus politiques d'émancipation, entendues sur le mode de la plainte à guérir. L'imaginaire d'une littérature thérapeutique, censée émerger et surtout donner son dénominateur commun à toute la littérature publiée depuis le début du XXI^e siècle, nous paraît ainsi contestable, tout en nous offrant, dans ces focalisations comme dans ces cécités, des points d'appui utiles pour

¹ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2017, p. 9.

soutenir cette deuxième partie.

1. Un plan de traitement contestable

La première de nos critiques concerne le bien-fondé de cette opposition entre « programmes émancipateurs » et « réparateurs ». Celle-ci rappelle un certain nombre de thèses qui semblent désormais communément admises dans le domaine des études littéraires : les auteurs contemporains se reconnaissent difficilement dans le modèle de l'engagement sartrien² comme dans les postures manifestaires des avant-gardes³, tout en persistant, pour bon nombre d'entre eux, à vouloir parler du monde social, sur des modalités moins assertives, plus locales, moins engagées qu'impliquées⁴.

La convergence de ces études donne bien entendu des gages aux réalités qu'elles décrivent. Si ces études prennent en charges des modalités d'action des textes bien représentées dans le champ littéraire contemporain, elles ont ceci d'étonnant qu'elles s'appuient le plus souvent sur des dichotomies trop peu interrogées (entre engagement et implication, politique et social, outils critique et attachements émotionnels), au risque de participer d'une définition adoucie de ce que signifie l'émancipation, la critique ou encore le politique.

Prenons un exemple. À raison, sans doute, Alexandre Gefen souligne l'émergence d'une mission que se donneraient bon nombre de textes littéraires contemporains : celle de lutter contre l'invisibilité sociale. Sans jamais marquer son adhésion aux tendances communes qu'il diagnostique, Gefen déconstruit l'apparente nouveauté de cette lutte contre l'invisibilité (qu'il fait remonter au Romantisme des années 1830) et laisse entendre certaines de ses réserves quant à cet idéal (« [...] l'écrivain se fait le porte-parole de l'humanité déchue ou dépendante, le vicaire, au sens étymologique des sans-paroles, une sorte d'écrivain public⁵ [...] »). Cependant, Gefen ne cesse d'observer la récurrence de cette mission de correction de l'invisibilité sociale sans jamais définir précisément celle-ci ni

² Sonya Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, « Qu'en est-il des avant-gardes ? » dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], pp. 321-335.

⁴ Voir Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans *Narrations d'un nouveau siècle, romans et récits français (2001-2010)*, sous la direction de Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. Voir aussi Elisa Bricco, *Le Défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne*, Berne, Peter Lang, 2015.

⁵ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, op. cit., p. 207.

s'interroger sur les différents enjeux avec lesquels elle a partie liée.

Il est ainsi significatif que les pensées de Gayatri Chakravorty Spivak (*Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 2009 [1988]) et de Guillaume Le Blanc soient mobilisées de concert en tant qu'outils de « remédiation sociale⁶ ». Ce qui semble gommé par cette étiquette, pour ce qui concerne Spivak, en particulier, c'est la dimension proprement politique de ses analyses. Celle-ci s'inspire en effet du concept gramscien de « subalterne » qui désigne les populations qui échappent à toute tentative d'historiographie scientifique parce qu'elles n'ont jamais bénéficié d'états ou de structures représentatives. Spivak reprend ce concept à Gramsci pour interroger les conditions de possibilité qui permettent à certaines populations d'accéder à la parole et surtout d'être entendues dans l'histoire officielle d'un pays en situation de colonisation, à l'instar de l'Inde du XIX^e siècle. Or, pour Spivak, la situation des subalternes n'est pas seulement marquée par une inattention sociale (qui pourrait être palliée) mais plus encore par un « refus idéologique collectif⁷ » d'en tenir compte. Ainsi, Spivak pense qu'il est important mais tout à fait insuffisant de documenter l'existence du « sujet historiquement rendu muet de la femme subalterne⁸ » si cet effort de documentation reste attaché à des formats, des réflexes épistémiques et des impensés impérialistes. Faute de transformations radicales qui supprimeraient la position de subalternité, les populations subalternes ne peuvent donc, pour Spivak, pas être entendues. *Les Subalternes peuvent-elle parler ?* est, de ce point de vue, très éloigné d'une quelconque adhésion à un idéal de « remédiation sociale ».

Cette référence gefenienne à Spivak révèle en réalité l'un des tropismes de *Réparer le monde*, qu'une distinction opérée par Jean-François Lyotard permet utilement d'éclairer. On se rappellera en effet que dans *Le Différend* (1983), Lyotard distinguait, à partir de concepts juridiques, deux types de réclamation ou de contestation : le litige qualifie la situation où un plaignant tente d'amener un juge à constater un dommage et à le réparer – c'est-à-dire à rétablir un équilibre grâce aux normes en vigueur –, tandis que le différend marque des cas où le langage des lois lui-même est inapte à rendre compte de l'injustice. La plainte se mue dès lors en tort, et en possible contestation du cadre normatif lui-même. Là où Lyotard considérait que l'enjeu de la littérature, comme celui de la philosophie, était de se saisir des situations de différends, Alexandre Gefen – bien qu'il se défende de toute adhésion au paradigme qu'il observe – pense dans le cadre du litige, comme en

⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2009 [*Can the Subaltern Speak ?*, 1988], p. 51.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

témoigne la façon dont il mobilise, dans le précédent exemple, les apports des *subaltern studies*.

Le corollaire de ce point de vue est qu'il couche certains des projets littéraires dont il se saisit dans le lit de Procuste de programmes esthétiques réparateurs, en dépit de certaines de leurs spécificités. Par ailleurs, sous couvert d'objectivité et d'aptitude à la totalisation, le paradigme de la réparation est décrit en des termes qui désignent des modalités d'actions littéraires (mais aussi poétiques) très orientées. Le vocabulaire de la restauration, de la résorption, de la remédiation ou de la rectification n'est ainsi jamais envisagé dans sa dimension politiquement réformatrice. À lire cet essai, tout se passe comme si l'idéal, situé dans un temps futur, d'une émancipation collective, avait laissé la place à un objectif de soin, tout tourné vers un état de santé connu d'avance. Ce qui semble présupposé, dans ce mouvement, c'est que toute activité, tout geste critique nécessite de s'orienter en vue d'une fin prédéterminée, qu'il s'agisse d'un état à atteindre ou à restaurer.

Bien que ce présupposé soit particulièrement bien ancré dans le modèle de la raison instrumentale – où toute action efficace résulte de moyens ajustés en vue d'une fin déterminée, comme dans la stratégie militaire, la lutte révolutionnaire⁹ mais aussi le traitement médical –, il nous paraît pouvoir être questionné non seulement dans le cadre d'une philosophie politique de l'action (ne peut-on pas imaginer une forme d'action visant moins un effet précis qu'une multiplicité d'effets imprévisibles ?¹⁰), mais plus encore dans le cadre d'une étude attentive de certains projets littéraires qui contestent expressément le paradigme réparateur sous lequel Gefen tente de les subsumer. Philippe Vasset, avec ses personnages fantasques de révolutionnaires sans mots d'ordre, et Nathalie Quintane, dans sa valorisation d'une poétique « flottante », n'en sont que deux exemples. Notre dernier chapitre sera d'ailleurs consacré à montrer comment s'élabore, en littérature, et à rebours de la rationalité stratégique et de ses avatars, une « critique embarquée » – autrement dit, une poétique qui s'accommode du déclin des grands

⁹ Daniel Bensaïd considérait que la « contre-réforme libérale » (celle des années Thatcher/Reagan) avait précisément eu pour effet une « éclipse de la raison stratégique » dans les mouvements de gauche radicale. Face à la difficulté d'imaginer des alternatives politiques (on se rappelle du fameux « There Is No Alternative » thatchérien), le débat se serait dirigé, à gauche, soit vers des « rhétoriques stoïciennes de la résistance » (vouloir tenir, ne pas céder, sans pouvoir tenir à un autre monde possible), soit vers ce que Bensaïd nommait « une théologie du miracle événementiel » (étiquette dont il affublait les pensées de Badiou, Holloway ou encore Negri). Contre ce crépuscule de la raison stratégique, Bensaïd considérait qu'il fallait repenser en termes d'espaces stratégiques et de territoires (y compris décentralisés). Voir Daniel Bensaïd, « Penser la politique », entretien, revue *Praxis*, mai 2006, republié dans la revue *Contretemps. Revue de critique communiste*, janvier 2018, URL : <https://www.contretemps.eu/penser-la-politique-daniel-bensaïd/>.

¹⁰ C'est exactement ce que défend Christophe Hanna dans *Poésie action directe*, Romainville/Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2002.

récits émancipateurs sans néanmoins transiger sur un désir d'efficacité et de contestation critique.

Si le modèle gefenien fonctionne particulièrement bien pour décrire la sensibilité thérapeutique de certains romans – les huit premiers chapitres de l'essai saisissent efficacement les convergences de nombreux récits visant à réassurer un sujet, à raconter une maladie, à traverser un deuil ou à exorciser des traumatismes individuels –, cette mécanique semble bien s'enrayer par la suite, comme si ce paradigme révélait au fil des chapitres sa difficulté à se saisir de réalités collectives (des sections « face à soi » à « face aux autres » ou « face au temps »). On s'étonnera tout particulièrement que la revue philosophique *Tiqqun*, autrefois dirigée par Julien Coupat, puisse être intégrée à ce paradigme réparateur, par appui, certes, sur des citations d'articles¹¹, mais aussi par indifférence à la philosophie politique sous-jacente à la revue. On se rappellera, en effet, que *Tiqqun* avait publié une « Introduction à la guerre civile » qui décrivait l'état, en vigueur, d'un libre jeu entre des formes-de-vie dans lequel « l'éventualité de l'affrontement brut, du recours à la violence ne peut jamais être annulée¹² ». Moins anecdotiquement, ce sont des corpus entiers qui nous paraissent être assimilés à un même paradigme thérapeutique, alors même que leurs partis pris poétiques et idéologiques sont souvent distincts. Ainsi en est-il lorsque, citant des textes littéraires expérimentaux, critiques voire dystopiques (Céline Minard, Jean-Charles Massera, Antoine Volodine, Hugues Jallon, Bruce Bégout, Camille de Toledo, etc.), Gefen opère le tour de force de les décrire comme des opérations intégratives :

[...] l'expérimentation la plus débridée peut être assimilée à un gymnastique cognitivement productive et fortement intégrative : la littérature permet de nous adapter à la complexité post-industrielle et à la globalisation, ne serait-ce que parce que la littérature seule permet de penser le multiculturalisme, en faisant résonner les points de vue les plus contradictoires¹³.

La notion de « moment mythocratique » nous paraît avoir justement évité ces dérives, en se montrant à la fois plus ouverte à des formes de conflictualités – le moment est, pour rappel, constitué par un socle de problèmes partagés, et non de réponses communes – et plus encline à reconnaître la latitude de ce qui s'expérimente dans le cadre qu'elle dessine – la sensibilité pragmatique englobe un désir d'intervention ou d'action qui comprend bel et bien sa dimension éthique, mais sans s'y résumer.

¹¹ Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 258.

¹² En novembre 2015, le site *lundimatin* a remis en ligne l'intégralité de ce texte, consultable ici : <https://lundi.am/Tiqqun-Introduction-a-la-guerre-civile>

¹³ Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 182.

Si cette notion nous a jusqu'ici conduite à tirer un fil entre des réalités qui nous paraissent significatives de la situation présente, elle doit se voir désormais précisée, afin que l'on comprenne mieux quels types de gestes poétiques s'y expérimentent, et afin, aussi, de ne pas verser dans l'écueil d'une totalisation aussi impossible (compte tenu de la diversité du champ littéraire contemporain), qu'injustifiée (par manque de recul sur un siècle tout juste entamé). C'est cet objectif que se donnera cette seconde partie, dont la feuille de route peut être, encore, ici, annoncée par décalque et par contraste avec les thèses d'Alexandre Gefen.

2. Prendre appui

L'une des forces de *Réparer le monde* est sans nul doute de renouveler le corpus des études littéraires contemporaines. Dans la recension critique qu'il a faite de cet essai, Laurent Demanze salue d'ailleurs cette « extension du domaine des lettres », à l'occasion de laquelle « Chloé Delaume, Mathieu Riboulet, Philippe Vasset ou Laurent Mauvignier prennent la suite de Pierre Michon ou de Patrick Modiano¹⁴ ». Cette formule – suivant laquelle certains écrivains « prendraient la suite » d'autres – nous voudrions en tirer parti.

De fait, le corpus de *Réparer le monde* intègre des noms qui étaient absents de *La Littérature française au présent* (2005, réédité et réactualisé en 2008), l'ouvrage de Dominique Viart et de Bruno Vercier que l'on peut à bon droit considérer comme la précédente cartographie de la production littéraire contemporaine française, basée, quant à elle, sur un corpus qui couvrait les vingt dernières années du XX^e siècle. Si Alexandre Gefen enrichit spectaculairement le spectre d'auteurs commentés et étudiés à l'Université, il le fait cependant sans introduire de césures particulières entre la littérature qui s'est vue reconnaître et valorisée au cours des années 1980 et 1990 – celle-là même qui intéressait Viart et Vercier –, et la production littéraire en voie d'être légitimée aujourd'hui.

On pourrait néanmoins penser qu'on est là face à deux générations d'écrivains distinctes : l'une ayant dû négocier avec l'héritage avant-gardiste et prendre acte des échecs de certains de ses engagements politiques révolutionnaires, tandis que l'autre, entrée en littérature à la fin des années 1990, doit plutôt retrouver des balises dans un champ marqué par le reflux de certains héritages – avant-gardistes et formalistes, notamment. Autrement dit, si Alexandre Gefen ressaisit les projets

¹⁴ Laurent Demanze, « Critique et clinique : la thérapie littéraire d'Alexandre Gefen », *Diacritik*, 24 novembre 2017, URL : <https://diacritik.com/2017/11/24/critique-et-clinique-la-therapie-litteraire-dalexandre-gefen/>.

de certains auteurs en les mettant en série avec quelques-uns de leurs prédécesseurs – Philippe Vasset côtoie ainsi à la fois Jean Rolin pour ses récits périurbains¹⁵, et Pierre Michon pour son jeu sur le résurrectionnisme chrétien¹⁶ –, nous ferons valoir que ces projets poétiques ne peuvent être comparés qu'à condition de reconnaître, dans un même temps, qu'ils sont le fait de générations distinctes, et qu'ils relèvent donc d'enjeux différents.

C'est à cette tâche que se consacrera, entre autres, notre quatrième chapitre, intitulé « Le refus de faire retour ». Une fois reconnue la fécondité du concept de « génération » pour briser l'apparente homogénéité de la production littéraire contemporaine, s'imposera la nécessité de mettre à distance toute conception biomorphique ou évolutionniste de cette notion, en nous interrogeant davantage sur ce dont *hérite* une génération, et surtout sur les façons dont elle accepte, refuse ou détourne ces legs. Dès l'introduction de *Réparer le monde*, Alexandre Gefen situe sa pensée dans le prolongement des thèses de Dominique Viart et de Bruno Vercier : au fond, le « retour au sujet et au réel débuté dans les années 1980¹⁷ » trouverait ses prolongement les plus évidents, dans les années 2000, dans un imaginaire visant non seulement à faire face au monde, mais aussi à en prendre soin ou à le réparer. Dans les deux cas, c'est aux deux mêmes pôles que la littérature contemporaine tournerait le dos : celui de la tradition formaliste (contre laquelle elle préférerait recouvrer une certaine transitivité, et l'usage de formes narratives) et celui de la littérature engagée (qu'elle soit sartrienne ou avant-gardiste, et dont elle refuserait de recycler les positions critiques autoritaires). Partant du principe que les auteurs qui nous intéressent n'affrontent pas les mêmes enjeux que les écrivains de la génération précédente, nous montrerons comment leur position ne peut être lue comme le seul dépassement des impasses du formalisme et de l'engagement, mais comment elle est plus fondamentalement hantée et soutenue par ces mêmes héritages.

Le même chapitre mettra ainsi au jour la persistance, dans le champ littéraire contemporain, d'une certaine méfiance vis-à-vis du sujet, du récit, des personnages... Bref, de tout ce dont on ne cesse de nous dire qu'il a fait « retour » dans la production littéraire contemporaine, et contre quoi Emmanuelle Pireyre « pouffe avec Nathalie Sarraute¹⁸ », Nathalie Quintane réfléchit à des usages « modestes et rigoureux » des personnages littéraires¹⁹, et Camille de Toledo

¹⁵ Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 193.

¹⁶ *Ibid.*, p. 259.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸ Emmanuelle Pireyre, *Comment faire disparaître la terre ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 116.

¹⁹ Nathalie Quintane, *Descente de mediums*, Paris, P.O.L, 2014, p. 54.

affirme sa volonté de ne pas céder aux sirènes de l'incandescence du réel et du dehors²⁰. C'est non seulement l'héritage poétique du Nouveau roman, mais aussi la tradition critique avant-gardiste dont il s'agira de mesurer l'influence souterraine sur les positions de nos auteurs. De ce point de vue, la position d'Alexandre Gefen est particulièrement intéressante, puisqu'alors même que la majeure partie des histoires de l'art et de la littérature s'entendent sur la fin des avant-gardes historiques²¹ depuis la fin du XX^e siècle, Gefen utilise ce mot pour désigner une certaine frange du champ littéraire contemporain : c'est effectivement sous l'étiquette d'« écritures d'avant-garde contemporaines » qu'il assemble les romanciers des maisons « Incultes » et « Verticales » ainsi que quelques proches, publiés chez Fayard ou encore dans la collection « Fiction & Cie » du Seuil²².

Loin de considérer ceci comme un abus de langage, il nous paraît plus intéressant de tirer parti de ce geste gefenien, qui consiste à souligner des airs de famille avérés entre des pratiques d'écriture qui ne peuvent pourtant plus être catégorisées comme avant-gardistes. L'apparent paradoxe soulevé par la désignation d'« écritures d'avant-garde contemporaines » nous semble appeler, sinon une résolution, du moins davantage d'éclaircissements : nous nous y appliquerons, en tâchant de montrer comment certains auteurs à la fois expérimentaux sans être d'avant-garde, à la fois attachés à un désir de désaliénation collective sans pouvoir se revendiquer d'une autorité critique quelconque, négocient, peu ou prou, avec les hantises d'un imaginaire avant-gardiste. Au fond, ce quatrième chapitre aura pour ambition de spécifier davantage le type d'auteurs qui nous intéressent, en fonction de la place qu'ils occupent dans l'histoire littéraire récente – par rapport aux « générations » précédentes – et à celle qu'ils occupent dans le champ – en tant que producteurs d'une littérature expérimentale, critique, mais déjà bien reconnue par les instances de diffusion et de légitimation.

Il sera suivi d'un cinquième et dernier chapitre (« Anywhere *inside* the world ») qui s'attachera à faire le point sur certaines redéfinitions et certains redimensionnements du geste critique en littérature. Il s'agira d'y revenir sur l'apparente impression partagée que la critique sociale, en littérature, prend d'autres visages depuis la perte de vitesse de la figure de l'écrivain engagé et de

²⁰ Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou Les Illusions de la littérature monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2008.

²¹ Ainsi, Dominique Viart rappelle comment bon nombre d'écrivains ont progressivement ou remis en doute la notion d'avant-garde, de Jean-Paul Aron à Marcelin Pleynet en passant par Christian Prigent ou Pierre Guyotat. Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., pp. 324-325.

²² Alexandre Gefen, op. cit., p. 75.

celle de l'avant-garde. Mais à la différence d'un réflexe qui associe la critique aux gestes de déliaison, d'attaque ou de mise à distance pour mieux entériner le fait que cette gestualité semble avoir disparu de la production littéraire contemporaine, l'enjeu de ce chapitre sera de proposer une redéfinition de la critique elle-même. Pour ce faire, nous nous appuierons non seulement sur un bagage théorique qui rend cette redéfinition pensable (de Pascal à Isabelle Garo en passant par Lucien Goldmann et Pierre Bourdieu), mais aussi, et surtout, sur un corpus d'œuvres littéraire qui présentent des stratégies poétiques (distances énonciatives, motifs narratifs, figurations réflexives d'auteurs) attestant déjà de la possibilité et de l'existence de cette critique. Déjà annoncé par l'usage que nous avons jusqu'ici fait de nos textes, ce cinquième chapitre sera donc véritablement le lieu d'une description d'une politique de la littérature *en littérature* : la « critique embarquée » - qui fait écho au titre de cette deuxième partie et plus généralement de ce travail - sera étudiée et définie à partir des pratiques de certains auteurs, de Bruce Bégout à Jean-Charles Massera en passant par Noémi Lefebvre.

Pour résumer : si notre première partie a bien mis en lumière l'importance des problèmes qui se posent, au tournant des XX et XXI^e siècles, à la majeure partie des acteurs du champ littéraire, cette deuxième partie précisera lesquels, parmi ces acteurs, paraissent les plus disposés à ressentir ces problèmes avec acuité et à y répondre positivement.

CHAPITRE IV

LE REFUS DE FAIRE RETOUR

PROPÉDEUTIQUE / COMMENT NE PLUS ÊTRE UNE STORY VICTIM ?

[Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, L'Olivier,
2012]

Tel que décrit par ses éditeurs - L'Olivier et Points, pour sa réédition en format poche - *Féerie générale* (2012), le roman qui a valu le Prix Médicis à Emmanuelle Pireyre, laisse augurer des satisfactions de lecture d'ordre narratif et descriptif. En bonne « radiographie de la conscience européenne en ce début de 21^e siècle¹ », *Féerie générale* semble effectivement peuplé de nombreux protagonistes, dotés de noms et de caractéristiques loufoques - « Roxane a neuf ans, déteste la spéculation financière et se retire du monde en peignant le cheval des voisins. Sven, universitaire fantasque, abandonne sa thèse sur l'héroïsme contemporain² » -, personnages dont le sort semble immédiatement lié à une saisie du réel le plus actuel, de l'épistémologie qui s'invente sur les forums Internet à l'ascétisme remis au goût du jour par certaines mouvances écologistes (« Zéro Déchet », « Do It Yourself », etc.).

Si plusieurs opérations paratextuelles de cadrage visent bien à faire de *Féerie générale* un roman, la forme du texte, elle, contredit en partie l'horizon d'attente romanesque. *Féerie générale* se présente ainsi comme une suite de chapitres articulés respectivement autour de questions en apparence farfelues (« Comment faire le lit de l'homme non schizoïde et non aliéné ? », « Le tourisme représente-t-il un danger pour nos filles faciles ? », « Friedrich Nietzsche est-il halal ? », etc.), et mettant chacun en scène des « personnels³ » romanesques distincts. L'homogénéité du texte est ainsi moins à trouver dans une éventuelle histoire dans

¹ Voir la présentation qui est donnée du roman sur le site des éditions de L'Olivier : <http://www.editionsdelolivier.fr/catalogue/9782823600032-feerie-generale>

² Voir la quatrième de couverture du livre, dans son édition aux éditions Points, en 2013.

³ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998 [1983].

laquelle on verrait vivre et agir des personnages que dans la structure du roman : la forme interrogative des intitulés de chapitres, le systématisme des listes de personnages mais aussi la récurrence de certaines sections (« Etagère et sauvagerie », « Rêve », « Power Point & anecdote », « Musique », « Finance », « Montagne ») viennent peu à peu donner une certaine cohésion au texte.

1. Ducasse en toboggan aquatique

Plusieurs lignes thématiques semblent traverser *Féerie générale*, lignes qui s'organisent à la fois autour de divers constat concernant le monde social et médiatique contemporain (modalités d'organisation du travail, communications numériques, sociabilités artistiques, etc.) et autour de figures qui opposent des formes de résistance à cette organisation du monde, sur un spectre de comportements qui va du coup de folie au repli opiniâtre, de l'adaptation résiliente aux détournements, rusés, des contraintes.

Au fond, ce que décrit *Féerie générale*, c'est un monde hyper-connecté (« Une ambiance réseaux donc, une ambiance tuyaux, embrouillés qui relie un peu tout à n'importe quoi, où on a l'impression de ne jamais être seul cinq minutes⁴ »), qui, à mesure que les procédés d'interdépendance s'intensifient, semble rétrécir et décloisonner tous les espaces, en requérant de se plier à un « processus de civilisation⁵ » particulièrement puissant (bannissement de la violence, autocontrôle, domestication des gestes, etc.) dont Pireyre s'amuse à montrer les dérives et les ratés. Ainsi, après une tentative de suicide, un employé d'une entreprise aguerrie à l'organisation toyotiste du travail finit par « rebondir » en se passionnant pour les manières de table dictées par Nadine de Rothschild tandis que Béatrice Dalle, dans le film *37°2 le matin*, plantait une fourchette dans le bras d'une cliente agaçante, en donnant à voir, dans un détournement aussi ironique qu'extrême de la domestication des mœurs, « un usage assez peu distance

⁴ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, Paris, Points, 2013 [2012], p. 16.

⁵ Difficile, lorsque l'on lit *Féerie générale*, et en particulier lorsqu'il y est question des bonnes manières, des nouvelles formes de *management* et d'autodisciplines ou encore du sentiment d'interconnexion (« Dans ce genre de période, il y a un côté agglutinement, parfois insupportable, ce côté *Je mange une glace à Santiago et tu frissonnes à Toronto*, ce côté *Tu sautes à Lomé et je rebondis à Taipei*, ce côté *Je lève le bras à Rotterdam et quelqu'un se gratte à Karachi* », pp. 15-16) de ne pas penser à *La Civilisation des mœurs* de Norbert Elias. Dans ce classique de la sociologie, Elias décrit un processus historique de « civilisation » ayant, du Moyen Âge à l'époque moderne, contribué à réduire le degré de violence physique dans les échanges interindividuels au profit d'un accroissement d'un triple contrôle (sur soi, sur autrui et sur le monde) et d'une extension des réseaux d'interdépendances entre les individus. Voir Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Pocket, coll. « Agora », 2002 [*Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, 1974, 1939 pour la 1^{re} éd.].

bourgeoise de la fourchette⁶ ». Ces ambivalences sont parfaitement illustrées dans les bien nommées sections « Étagères & sauvagerie », et le sont, plus encore, dans cet extrait où Pireyre commente l'économie de son texte. Elle l'y décrit comme un inventaire de situations où l'intransigeance et la violence demeurent contenues, prêtes à surgir à tout moment, malgré l'apparente pacification des relations interindividuelles dans les pays occidentaux intégrés à l'économie mondialisée :

J'ai noté quelques subtilités récentes de la technologie pour nous rendre dépendants, augmenter indéfiniment les surfaces d'échanges, j'ai noté le recul des possibilités d'autarcie, la mauvaise qualité de l'eau des sources. Et en face j'ai noté comment notre sauvagerie entre dans les vêtements qu'on lui a fabriqués, comment elle se tient à table, comment elle se faufile dans la gestion des emplois du temps, comment elle fait ses courses dans les foires internationales, comment s'y prend notre sauvagerie quand la dose d'industrie et d'objets, la dose d'interpénétration géopolitique deviennent démesurément encombrantes⁷.

Par-delà des trames narratives disparates, *Féerie générale* articule ainsi des questions qui se répètent et se complexifient – notamment par le biais d'objets récurrents dans le petit mobilier du roman : l'étagère connotant la culture ; la fourchette, la civilisation ; les couvertures, la protection... – au fil de différents bonds et rebonds.

C'est presque une poétique sous forme de « toboggans⁸ » qu'invente ainsi Pireyre, une poétique qui ne renonce pas à amorcer des récits, mais qui, sans cesse, cherche à les interrompre, à les faire resurgir par la bande ou à les faire entrer en collision. Ainsi, Pireyre n'hésite pas à recycler des codes issus de genres littéraires et de discours très différents, de la série télévisée (dont elle emprunte les génériques) aux discussions tenues sur des forums Internet, des embrayeurs narratifs les plus traditionnels (« Un jour », « Une autre fois », etc.) à des formes plus proches de l'imaginaire perecquien de la liste ou du classement (à l'instar des sections nommées « Collections de baisers »). À l'intérieur d'une même micro-fiction, ce sont différents genres qui s'hybrident, mais aussi différents sujets qui se percutent, provoquant des confrontations singulières (« Un jour en Europe, il y avait une petite fille qui détestait la finance⁹ »), suscitant, aussi, des ressaisies de sens, comme lorsque la géopolitique du « *soft power* » – qui s'est renforcée en Europe à la suite de la Deuxième Guerre mondiale et du développement d'une diplomatie multilatérale – est comprise en regard des réaffectations de casernes

⁶ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, op. cit., p. 190.

⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁸ Pireyre développe elle-même cette métaphore de la « pensée toboggan » dans *Comment faire disparaître la terre ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, pp. 195-198.

⁹ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, op. cit., p. 11.

militaires en lieux de création pour les artistes contemporains, ou lorsqu'une discussion sur le port du voile s'enrichit des précisions sur la vogue des « films de nonnes » dans le cinéma français des années 1960 et 1970.

Ce goût du lien incongru¹⁰ et de la concaténation fantasque, Pireyre le met parfaitement en scène dans l'un de ses micro-récits, lorsqu'elle raconte comment se déroulent les soirées télévisées d'une famille musulmane de sa connaissance. À l'approche du moindre baiser sur le petit écran, on change de programme, de sorte que le désir, stimulé par cette image tronquée, se voit redirigé vers des objets incongrus : paysage enneigé, publicité pour des crédits immobiliers, reportage sur des éleveurs bovins. Pireyre s'enthousiasme pour ce qui résume, en quelque sorte, son propre art poétique :

On aurait dit l'amor fati bondissant ici et là, faisant le zèbre dans n'importe quelle tribu du monde. Un baiser ultracommun, un baiser hétérosexuel franco-français ou italo-slovaque se transposait sur autre chose, et devenait l'amour fou de chaque élément du monde, un amour vraiment excentrique, c'était dingue, c'était du Nietzsche enfin mis en pratique¹¹.

On pourrait faire remonter les origines de cette esthétique du « choc » ou de l'étincelle, qui mise sur une certaine efficacité du désordre, jusqu'à Lautréamont, comme nous y invitent d'ailleurs les sensibilités ducassiennes affichées par certains poètes et théoriciens dont le travail de Pireyre n'est pas très éloigné. Ainsi en est-il de Nathalie Quintane, qui a souvent dit son admiration pour les *Poésies* de Ducasse¹². Si le mot a souvent été repris par les surréalistes, on imagine bien que c'est en lectrice de Lautréamont que Quintane opère en détournant dans *Un œil en moins* (2018) sa fameuse strophe (« [...] beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie¹³ »). La reprise quintanienne décrit alors une stratégie de lutte – celle de l'assemblage hétérogène – qui s'applique tout aussi bien à sa propre manière d'écrire :

Pour prendre date, i.e. voler le calendrier, il y faudra les retraités, le débordé de la cégète, les non-éligibles à l'emploi, que les facs visitent l'ESSEC, un pique-nique chez LVMH ou alors un gros tag, un défilé Whirpool lors de la fashion week, une benne de choux de Bruxelles devant le Quai d'Orsay, et ainsi de suite.
Généralisation de la rencontre du parapluie et de la machine à coudre, c'est ça qui

¹⁰ Pour un développement sur l'incongruité comme catégorie poétique, voir Pierre Jourde, *Empailler le toréador. L'Incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1999.

¹¹ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, op. cit., p. 135.

¹² Dans *Tomates* (2010) et *Descente de médiums* (2014), notamment.

¹³ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* suivis de *Poésies I et II* et *Lettres*, préfacé et annoté par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2001 [1869], pp. 314-315.

fait boum¹⁴.

On retrouve cet imaginaire ducassien du « chaos efficace » chez Christophe Hanna. Dans *Poésie action directe*, il commente ainsi l'une des strophes du cinquième *Chant de Maldoror* où Lautréamont décrivait l'apparente désorganisation et la (pourtant) ferme résolution d'une nuée d'étourneaux en vol¹⁵. Cette strophe soutient ou illustre, dans la démonstration de Christophe Hanna, une vision « anarchiste¹⁶ » de l'efficacité poétique, qu'il oppose à la conception « révolutionnaire » jakobsonienne : à savoir un modèle qui parie, comme les étourneaux de Lautréamont, non sur des effets escomptés, mais sur la capacité du désordre et du réagencement sensible à susciter des significations nouvelles.

2. Les airs du soupçon

Pourtant, à bien y regarder, c'est moins à la poésie de Ducasse qu'aux thèses du Nouveau Roman que Pireyre semble désireuse d'adosser ses propres partis pris poétiques. Dans ses textes et discours d'accompagnement, elle se revendique clairement de cet héritage, comme en témoignent les multiples références qu'elle fait à *L'Ère du soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute. Ces références ont ceci d'interpellant qu'elles viennent compliquer deux choses : d'une part, la situation générique (roman ou poésie ?) de la production littéraire d'Emmanuelle Pireyre, d'autre part, l'inscription de l'auteure dans une période contemporaine, dont les productions littéraires sont souvent décrites par opposition aux avant-gardes et au Nouveau Roman.

À un premier niveau, on peut s'étonner que Pireyre renvoie si régulièrement aux conceptions romanesques de Nathalie Sarraute, alors que l'on pourrait, à bon droit, qualifier Pireyre de poète. Lors d'entretiens, elle se situe d'ailleurs elle-même du

¹⁴ Nathalie Quintane, *Un œil en moins*, Paris, P.O.L, 2018, p. 120.

¹⁵ « C'est à la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au-delà ; en sorte que cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même [...]. Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, et gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage ». Voir Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *op. cit.*, pp. 265-266.

¹⁶ « Si la relation P3 => P2 est de type révolutionnaire, celle P'3 [virus] => P'2 [virus] semble bien l'instauration d'une anarchie. » Voir Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Romainville/Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2002, p. 25.

côté de la poésie, en faisant davantage de cette question générique une question sociologique, et en actant de ce fait sa proximité avec une certaine école poétique issue de la revue *Nioques* (dirigée par Jean-Marie Gleize, et dans laquelle elle a publié l'un de ses premiers textes en 1999) et des maisons Al Dante et P.O.L¹⁷. Si elle rechigne à dire qu'elle écrit des romans, c'est cependant moins pour dire qu'elle écrirait des poèmes que pour affirmer la structure non narrative de ses textes.

Ainsi, Pireyre semble bien évoluer dans un hors-case, dans un espace où l'on écrit des textes poétiques qui ne sont pas des poèmes, et où l'on est en droit de greffer des récits sur des structures qui n'en deviennent pas pour autant des romans. Chez Pireyre, la catégorie « poésie » semble bien être, avant tout, un genre bâtard, infidèle à toute essence, et de ce fait capable d'accueillir des formes littéraires indéterminées, comme l'illustre bien le fonctionnement du « feeling bibliothécaire » dont elle parle dans *Comment faire disparaître la terre ?*. Face à un nouveau livre à classer, le bibliothécaire, avant de choisir le bon rayonnage de destination du livre – « R. romans » ou « 840 Littérature française » – se laisse guider par les chatolements de son intuition. Et Pireyre conclut ironiquement : « Il peut aussi arriver qu'un feeling agacé ou pressé par des montagnes de travail expédie un livre en 841 Poésie¹⁸ ».

Comme Olivier Cadiot, mais aussi comme Jean-Charles Massera ou Nathalie Quintane, Emmanuelle Pireyre fait ainsi partie d'un espace du champ littéraire où s'agglutinent des auteurs institutionnellement¹⁹ assimilables à la poésie, mais

¹⁷ Voir l'entretien vidéo qu'a accordé Emmanuelle Pireyre à Christine Marcandier et à Vincent Truffly pour *Mediapart* à l'occasion de la sortie de *Féerie générale*, en 2012 : <https://www.dailymotion.com/video/xtlos8>.

¹⁸ Emmanuelle Pireyre, *Comment faire disparaître la terre ?*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹ « Il se trouve que j'appartiens plutôt au champ de la poésie. Parce que c'est découpé sociologiquement comme ça, en France, en fait. Parce que la poésie est l'endroit, le lieu où toutes les littératures sont possibles, où il y a le plus grand degré de liberté, où on peut inventer tout ce dont on a besoin au moment où on en a besoin, sans devoir se conformer à une forme précise. Du coup, même si je n'écris pas du tout des poèmes, je me sens quand même bien dans le milieu de la poésie », voir Emmanuelle Pireyre, entretien avec Christine Marcandier et Vincent Truffly, *Mediapart*, septembre 2012 : <https://www.dailymotion.com/video/xtlos8>. Dans l'entretien inédit qu'elle a accordé à Alain Farah en 2009, Nathalie Quintane revenait, à partir d'une anecdote, sur son ancrage dans le champ poétique, qu'elle faisait remonter, comme Pireyre, moins à des questions de genre que des questions de réseaux et de postures : « Une anecdote : comme j'ai écrit un ou deux livres étiquetés "romans", j'ai obtenu l'autorisation d'aller faire un tour chez les romanciers, dans leurs festivals bien à eux, où ils se mélangent pas avec les poètes. J'y ai découvert l'espèce de réputation qu'on a auprès de certains : l'avant-garde terroriste ! voilà les violents ! C'est drôle. C'est drôle et puis c'est vrai, naturellement. Ils sont intelligents, ces romanciers. La frontière, elle est pas entre les "lisibles" et les "illisibles" ou entre "récit" et "poésie", je crois. Elle est entre les "traitables" et les "intraitables", ou du moins ceux qui essaient d'aller vers un peu moins de "traitabilité" », voir Alain Farah, « Trois questions pour Nathalie Quintane (entretien réalisé à San Diego, le 2

produisant des textes génériquement indéterminables, voire assumant, comme le font la majeure partie des textes d'Olivier Cadiot, d'« encadrer » la poésie par le roman²⁰.

La façon dont Emmanuelle Pireyre se situe vis-à-vis du Nouveau Roman (et non seulement des dernières avant-gardes poétiques incarnées par exemple par *Tel Quel* ou *Change*) est donc significative des ambiguïtés génériques de sa production, ambiguïtés qui s'inscrivent, plus généralement, dans la dynamique « dé-définatoire » de la littérature et de ses genres, dont il a déjà été question (cf. *supra*, pp. 132-138). En clair, on peut faire le pari que l'importance accordée par Emmanuelle Pireyre au Nouveau Roman est inversement proportionnelle à celle qu'elle accorde au cadrage générique de ses propres textes.

Par ailleurs, ces usages de Sarraute viennent également troubler la caractérisation générale que l'on donne du « contemporain » littéraire, traditionnellement décrit par sa différenciation avec les avant-gardes – on peinera effectivement à trouver des traces de mouvements ou de manifestes dans la littérature contemporaine – et avec le Nouveau Roman – puisque semble révolu le temps de la méfiance de Sarraute et de Robbe-Grillet vis-à-vis des personnages, des intrigues et des risques de l'illusion référentielle. En effet, depuis les pionniers des études littéraires contemporaines, on n'a eu de cesse d'affirmer que la littérature française, à partir des années 1980, ferait « retour » au récit, au sujet et au réel. S'offriraient ainsi à lire des romans désireux de retrouver le plaisir du récit, tout en continuant de se ménager une certaine distance critique vis-à-vis des rouages de la narration, par différents mécanismes : dévoilements métatextuels de la mécanique narrative (on retrouve l'une des marques de fabrique des écrivains qui ont succédé, chez Minuit, aux nouveaux romanciers : Echenoz, Toussaint, Oster, Chevillard...), métissages des textes aux sources d'autres genres (le fantastique chez NDiaye, le policier chez Echenoz, le roman américain chez Viel), réélaborations des formes du roman historique (Rouaud, Nadaud, Quignard²¹...), etc.

Ce qui paraît distinguer Pireyre de ces modalités de « retours au récit », c'est moins un certain goût de la transitivité – dont ses textes font incontestablement preuve – qu'un désir explicite de s'approprier les critiques du Nouveau Roman.

février 2008) » dans *La Possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane*, thèse de doctorat, ENS Lyon – Université du Québec à Montréal, 2009, p. 299.

²⁰ Pascale Bouhénic, *L'Atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, Paris, 1998, 26 minutes.

²¹ Pour une description plus fine de ces « retours au récit », voir notamment Dominique Viart, « Historicité de la littérature contemporaine », dans *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, tome II, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 85-102.

Tout porte à croire que le Nouveau Roman est, aux yeux de Pireyre, moins un legs incontournable avec lequel négocier qu'une ressource critique dont elle entend réaffirmer les apports. C'est bien ce geste de réaffirmation qu'on peut voir à l'œuvre dans l'article que Pireyre avait publié dans le premier volume de *Devenirs du roman*, dirigé par le collectif Inculte. Elle y rappelait, en ces termes, la validité indépassée des thèses énoncées par Sarraute dans *L'Ère du soupçon* :

La confiance qui existait dans l'énonciation réaliste, dans la capacité pour un individu particulier qui ne soit pas scientifique, sociologue, anthropologue, philosophe, d'énoncer sur les mécanismes et les perceptions de l'existence d'autrui un discours fictionnel et néanmoins vrai, a été mise à mal depuis l'intérieur de la littérature, et sans retour possible²².

L'insistance de cette dernière formule (« et sans retour possible ») corrobore la résolution avec laquelle Pireyre tient à l'héritage du Nouveau Roman, refuse de tirer un trait sur ce dernier²³, indépendamment des tentatives d'atténuation et de liquidation dont il fait l'objet.

On retrouve cette détermination dans la schématisation que donnera Pireyre de son travail dans le second volume, cette fois, de *Devenirs du roman*. Comparant sa poétique à un gâteau fait de couches empilées, Pireyre y situe la perplexité philosophique au premier étage, l'organisation poétique au deuxième, et la narration, seulement, en troisième position – sur un total de cinq strates, auxquelles s'ajouteront ensuite la dimension documentaire et le travail de la parole. Cette subordination de la narration à l'étonnement philosophique et aux classements poétiques (elle évoque Perec et Sei Shônagon), Pireyre la justifie encore par appui sur le Nouveau Roman – elle cite Sarraute et les héritages littéraire et historique du XX^e siècle –, mais aussi par référence aux pratiques émergentes de *storytelling*²⁴. Autrement dit, si l'usage de la fiction et de la narration n'a rien d'évident pour Pireyre c'est, dit-elle, non seulement parce qu'elle fait siens les héritages critiques de l'histoire littéraire récente – en ce compris ceux du Nouveau Roman –, mais aussi parce que ces ressources sont, selon elle, requises pour contrer certaines modalités, tout à fait nouvelles, d'instrumentalisation du

²² Emmanuelle Pireyre, « Fictions documentaires », dans *Devenirs du roman*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte/Naïve, 2007, p. 127.

²³ « Premièrement, le livre évitera le genre décomplexé. Même si nous ne sommes plus modernes ni postmodernes, ni de nouveaux romanciers, nous ne tracerons pas un trait sur l'ère du soupçon, le doute hyperbolique, le scrupule dans l'usage de la langue et de la forme » dans Emmanuelle Pireyre, « Les dix ingrédients d'un livre », *Diacritik*, 3 février 2016, URL : <https://diacritik.com/2016/02/03/emmanuelle-pireyre-les-10-ingredients-dun-livre-ecrire-aujourd'hui/>.

²⁴ Emmanuelle Pireyre, « Un environnement assez contraignant pour les datas », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte, 2014, p. 38.

récit. Pireyre ne se contente ainsi pas de rappeler la valeur critique des thèses sarrautiennes : elle en réactive ou en actualise la nécessité.

Ce geste d'actualisation se devine encore dans *Comment faire disparaître la terre ?*, lorsque sont évoqués les tests de personnalité, pratiqués lors de certains entretiens d'embauche, au cours desquels les candidats doivent inventer une histoire à partir d'une série d'images. Pireyre ironise sur ce dispositif, qui vise moins à évaluer l'« imagination littéraire » du candidat qu'à débusquer l'éventuel « Malade mental » caché en lui. Après avoir introduit, dans le descriptif de ce test, une évocation de Sarraute et de sa résistance à la création de personnages fictifs, elle y revient, en imaginant répondre, de concert avec cette dernière, à plusieurs conseils préparatoires dispensés en vue dudit test :

_ Le sujet normal fera un récit ni trop banal ni trop dramatique, il est bien structuré et riche. Tandis que chez le sujet perturbé le récit sera alors mal construit, pauvre, aura une progression difficile.

_ Nathalie Sarraute et EP : « C'est ça, c'est ça. »

_ Les psychologues du recrutement recommandent de ne surtout pas céder au réflexe légitime consistant à raconter des histoires déprimantes devant ces images saturées de tristesse et de tentatives sans issue. Selon le guide de *L'Étudiant*, il faut s'efforcer de raconter des histoires gaies s'achevant en happy end, po-si-ti-ver.

_ *L'Étudiant* : « La nécessité de faire appel à son imagination peut faire peur à certain. Pourtant il est possible de s'en tirer facilement en racontant des histoires simples. Heureusement, on ne vous demande pas de concourir pour le Goncourt. »

_ Nathalie Sarraute et EP : « Holà, doucement, jeune homme, je crois que nous nous sommes mal compris. Nous n'avons jamais dit que nous avons peur.²⁵ »

La manière dont Emmanuelle Pireyre fait équipe avec Sarraute, dans une situation où la narration est transformée en outil d'évaluation et de contrôle, signale leur commune méfiance envers les effets de façonnement et d'aliénation inhérents aux formes narratives, mais aussi leur attachement partagé à un idéal d'émancipation qui peut se trouver étayé par les pratiques d'écriture et de lecture. Autrement dit, si Pireyre mobilise régulièrement Nathalie Sarraute en allant à rebours des idées générales souvent entretenues à l'égard du contemporain littéraire, ce sont pour des raisons indissociablement esthétiques et politiques. Charge à nous, maintenant, de mesurer l'écart entre la gravité avec laquelle Sarraute mettait en garde contre les « dangereuses délices²⁶ » de l'immersion fictionnelle, et la fantaisie avec laquelle Pireyre se demande « comment ne pas être une *data victim*²⁷ ? », voire une « *story victim* ».

²⁵ Emmanuelle Pireyre, *Comment faire disparaître la terre ?*, op. cit., pp. 118-119.

²⁶ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1956, p. 139.

²⁷ Emmanuelle Pireyre, « Un environnement assez contraignant pour les datas », art. cit., p. 36.

3. Usages et mésusages des récits

Plusieurs lectures de *Féerie générale* sont possibles, insistant chacune sur des saillances distinctes de l'œuvre. On peut, comme nous l'avons fait, mettre en avant la convergence de certaines thématiques, qui tendent à décrire un monde « connexionniste²⁸ » et les formes de résistances qui s'y inventent. On peut également, comme l'a fait Laurent Demanze, replacer Pireyre dans l'histoire au long cours des « démêlés de la littérature et des savoirs²⁹ », et faire ainsi de *Féerie générale* une rémanence contemporaine de *Bouvard et Pécuchet*³⁰, pour son braconnage profane voire idiot de savoirs, picorés dans des domaines et disciplines hétérogènes. Une autre possibilité – qui ne vient en rien contredire la précédente – est de souligner, à l'instar d'Agnès Blesch³¹, l'influence de la navigation hypertextuelle sur la poétique d'Emmanuelle Pireyre. C'est sur un autre aspect de *Féerie générale* que nous voudrions cependant ici appuyer, en nous intéressant davantage à sa dimension réflexive, et plus exactement à la façon dont le texte commente les enjeux de l'usage de l'art et du récit au XXI^e siècle.

Par ses questionnements, *Féerie générale* appartient pleinement au moment mythocratique précédemment décrit, puisque tout ce texte ne cesse, à sa manière, de s'interroger sur ce que peut le récit, et plus généralement, sur les pouvoirs et fonctions de la création au XXI^e siècle. Le roman est peuplé de personnages qui peignent, filment, lisent et écrivent, de sorte que les principales fonctions généralement attribuées à l'art sont explorées et mises en balance au fil des micro-récits, qu'elles aient trait à la canalisation des passions, à la transmission de valeurs ou à l'émancipation des individus et des groupes. C'est sous le signe de l'ambivalence que Pireyre place chacune de ces fonctions. Ainsi en est-il de la

²⁸ Nous reprenons ici l'adjectif dans le sens utilisé par Luc Boltanski Luc et Ève Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999. Pour Boltanski et Chiapello, le monde connexionniste, c'est celui de la cité par projet : à savoir un mode d'organisation du capitalisme où les formules d'investissement – autrement dit, les valeurs qui motivent l'engagement des acteurs dans un système pourtant opposé à leurs intérêts matériels – tournent autour de valeurs telles que l'autonomie, la flexibilité, la créativité, etc. C'est par rapport aux valeurs de la « cité par projet » que nous avons analysé *Féerie générale* en l'intégrant à un petit corpus de romans contemporains à l'occasion d'un article co-écrit avec Frédéric Claisse. Voir Justine Huppe et Frédéric Claisse, « Zones de défection temporaire. Reconfigurations de Bartleby et de des Esseintes dans quelques romans contemporains », *TRANS-*, n° 20, 2016, URL : <http://trans.revues.org/1269>.

²⁹ Laurent Demanze, « Les encyclopédies farcesques d'Emmanuelle Pireyre », *Revue des sciences humaines*, n° 324, octobre-décembre 2016, pp. 105-118.

³⁰ Laurent Demanze, « Emmanuelle Pireyre : collecte numérique et collection drolatique » dans *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2019, pp. 168-175.

³¹ Agnès Blesch, « Recombiner les data : *Féerie générale* d'Emmanuelle Pireyre, un "livre-Web" », dans *Internet est un cheval de Troie*, sous la direction de Gilles Bonnet, *Fabula/Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4139.php>.

catharsis, qui fait expressément l'objet d'un débat lors d'un dîner de famille où, au moment du dessert, quelques parents commencent à s'interroger sur les effets des jeux vidéo violents sur les comportements de leurs enfants³². Pireyre – ou à tout le moins l'instance narrative qu'elle incarne dans le texte – commente les débats avec détachement, sans adhésion, mais sans mépris non plus :

Bon, nous connaissons par cœur les arguments, on les a déjà entendus cent fois, en mangeant une centaine de gâteaux après une centaine de fous rires. Pourtant c'est très beau, ces conversations où l'on imagine la violence des jeux déferlant chez nous, dans nos salons.

C'est ainsi sans jamais trancher que Pireyre convoque le cas d'un jeune japonais, consommateur asocial de jeux vidéo et de mangas, ayant commis un triple homicide particulièrement sordide, l'exemple d'Umberto Eco, qui se serait fait voler certains de ses *comics* lors d'un colloque de sémiotique, ou encore celui d'une petite fille peignant patiemment, mais sans génie, toujours le même cheval afin de s'extraire d'un monde financiarisé qu'elle déteste : il ne s'agit jamais de se demander si l'art offre un refuge adéquat ou un dérivatif à la violence, mais de toujours déplacer cette question sur ce que ces cas de figure, et les discours qu'ils suscitent, disent de notre rapport à la brutalité, aux cultures populaires, ou à un monde dans lequel le retrait semble bien être devenu une stratégie d'échappatoire.

La même ambiguïté est assumée concernant les fonctions morales de l'art, puisque Pireyre ne laisse entendre aucune forme d'ironie lorsqu'elle raconte la censure exercée par une famille musulmane sur les scènes de baisers à la télévision, ni lorsqu'elle rappelle que l'histoire de la note *si*, longtemps considérée comme une note dangereuse, puisque censée induire une forme de mélancolie et d'indolence chez ses auditeurs.

Cette ambiguïté concerne également les formes d'expression narratives, comme l'indique le chapitre « Friedrich Nietzsche est-il halal ? ». Toute la force de cette section consiste à faire évoluer d'un côté Batoule et Nadia, deux jeunes femmes de confession musulmane qui administrent un forum sur le Web consacré en partie à la publication de *fanfictions* ; et de l'autre côté, François, un ingénieur chimiste employé par une entreprise convertie au *storytelling management*. D'un côté, donc, des jeunes femmes qui écrivent, se lisent et se commentent mutuellement en rusant d'inventivité pour une pratique qu'elles considèrent, citant le théoricien des

³² Débat classique qui, à la fin des années 1990, avait suggéré à Jean-Marie Schaeffer l'écriture de *Pourquoi la fiction ?* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999), dont le prologue s'ouvrait sur des références à l'héroïne de jeu vidéo Lara Croft et sur les inquiétudes réagissant à l'engouement pour ce type de jeu vidéo. Schaeffer replaçait les débats sur la supposée dangerosité de ces jeux dans une histoire au long cours d'une méfiance à l'endroit des formes mimétiques, depuis Platon, au moins.

médias Henry Jenkins à leur appui, comme un moyen d'émancipation politique : « Les fanfictions sont notre manière de nous réapproprier notre destin dans un monde où les grands groupes mettent tout en œuvre pour voler nos mythes et raconter à notre place l'histoire de notre vie³³ ». De l'autre côté, des gourous du *storytelling management* qui s'enorgueillissent d'avoir trouvé le moyen de rendre les esprits des travailleurs « disponibles, frais et détendus » comme des « nénuphars au petit matin » afin d'y injecter des informations (mais aussi des injonctions) dès lors censées être mieux intégrées ou acceptées – à l'instar d'une annonce de licenciement. Pireyre trouve dans cette antinomie un inconfort qui stimule sa réflexivité d'auteure :

[...] le consensus entre gourous du storytelling et adolescentes sur la recherche des bonnes histoires m'inquiétait. Je me questionnais : nos formes de poésie actuelles, nos classements du monde, alambiqués mais somme toute rassurants, nos agencements, nos conférences PowerPoint sont-ils encore légitimes³⁴ ?

La fin du chapitre se clôture sur une note de soulagement, puisque Pireyre s'aperçoit que les sites Internet de *fanfictions* proposent des taxinomies à la fois élégantes et complètes. Elle conclut :

[...] le classement est finalement plus plaisant, plus opératoire, plus excitant en lui-même que le long déroulement des histoires. Victoire de la taxinomie sur le récit. victoire du concept et du PowerPoint sur le storytelling, la veillée dans l'étable, la machine à café et la place du marché³⁵.

Ce qui intéresse Pireyre, dans cette opposition entre pratiques narratives et *storytelling*, d'un côté, et taxinomies et diapositives PowerPoint, de l'autre, c'est la possibilité d'inventer des structures qui évitent le flux romanesque, et avec lui la tendance à donner des conceptions préfabriquées ou doxiques de la réalité (comme l'atteste cette assimilation du récit à « la place du marché »). On ne s'étonnera ainsi pas que *Féerie générale* à la fois présente une structure en étoilement, mais accorde aussi une attention particulière aux pratiques qui rompent et interrompent le fil du récit : un chef d'orchestre, agacé par l'amateurisme de ses instrumentistes, ne cesse d'interrompre les morceaux joués, une artiste étire démesurément en longueur les scènes finales des épisodes de la série *Commissaire Moulin*, le film *Ordet*, de Carl Theodor Dreyer, fait l'objet de commentaires parmi lesquels il est conseillé à tout projectionniste de répéter la scène de baiser finale, jugée trop courte, environ quinze à vingt fois d'affilée, tandis que sur des site de *fanfictions*, on peut trouver des images pornographiques brutes, ne présentant, malgré leur

³³ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, op. cit., p. 138.

³⁴ *Ibid.*, p. 158.

³⁵ *Ibid.*, p. 160.

affiliation au domaine narratif, aucune sorte d'intrigue (« *Porn Without Plot* »).

Lorsque Pireyre considère qu' « on a toujours raison » de soupçonner les données (archives, chiffres, documents, etc.) intégrées au texte littéraire de « véhiculer une idéologie sous-jacente et pas jolie-jolie³⁶ », on devine à quel point le procès qu'elle fait tout à la fois des formes narratives et d'un certain réalisme naïf est proche de celui que leur faisait les écrivains du Nouveau Roman, à l'instar de Robbe-Grillet qui s'irritait : « Bien raconter, c'est donc faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité³⁷ ». Le *storytelling*, de même que l'organisation des données sur Internet, paraît ainsi réactiver, chez Pireyre, une certaine méfiance « nouveau romancière » vis-à-vis tout à la fois du récit et du réalisme, entendus comme des manières non interrogées, trop spontanées ou prétendument naturelles d'organiser le réel.

Cette méfiance, d'ordre esthétique et politique – Robbe-Grillet rappelait combien le récit est un ordre lié à un « système rationaliste et organisateur » et de ce fait à la conquête historique « du pouvoir par la classe bourgeoise³⁸ » – amenait les nouveaux romanciers à mettre en cause le magistère de l'auteur-narrateur. Ainsi se rappellera-t-on de la manière dont Nathalie Sarraute reprochait aux romanciers d'avoir adopté vis-à-vis de leurs personnages et de leurs lecteurs une place semblable à celle d'un arbitre de tennis, juché sur sa chaise, et entretenant de ce fait l'évidence illusoire du réel représenté³⁹. À sa façon, Pireyre elle aussi se méfie de sa propre autorité. C'est à tout le moins dans ce sens que nous pourrions interpréter la manière dont elle se met en scène dans ses propres textes, à travers une instance narrative nommée Emmanuelle, qui écrit, interagit avec certaines des personnes dont elle raconte l'histoire, et commente l'économie de son texte. Par ailleurs, l'une des marques de fabrique de l'écriture de Pireyre – qui est aussi l'une des modalités par lesquelles elle renégocie son autorité d'auteure – est l'emploi de l'indirect libre. En prenant à son compte les discours des personnages, la voix narrative déconstruit en effet le rapport d'opposition frontale entre elle et les groupes sociaux dont sont censés émerger les personnages. Si Pireyre dit « Je », c'est donc un « Je » impur, dont la parole se métisse aux lois générales, aux langages sclérosés et aux tournures familières, sinon en les détournant, du moins en proposant des effets de décollement, comme lorsqu'elle évoque un classe

³⁶ Emmanuelle Pireyre, « Un environnement assez contraignant pour les datas », *art. cit.*, p. 37.

³⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972 [Minuit, 1963], p. 35.

³⁸ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, pp. 108-109.

d'écoliers passionnés par le cours de la bourse :

Bien sûr, ils étaient encore petits, ils n'étaient qu'à l'école primaire ; aussi ils ne tenaient pas longtemps avec les analyses vraiment prises de tête, ils avaient tout le temps envie de déconner. Certains jours ils avaient du mal à anticiper le marché, ils disaient : « Quel après-midi pourri ! Si ça continue, je vais devoir vendre un de mes apparts à Cannes pour renflouer mes comptes de trading !⁴⁰ »

On mesure ici, progressivement, ce qui distingue Pireyre non pas des présumés philosophiques du Nouveau Roman, mais bien de la mise en pratique de ces partis pris. Si l'écriture narrative est, pour Pireyre comme pour les nouveaux romanciers, un ordre d'organisation du réel qui peut, dans ses certitudes, ses innocences et ses spontanités, reconduire des formes idéologiques et, *in fine*, des rapports de pouvoirs, le dynamitage de ces flux de pouvoir prend d'autres aspects chez Pireyre.

Là où les nouveaux romanciers avaient recours à des narrateurs non fiables, Pireyre leur préfère des narrateurs idiots et maladroits, insérant dans le fil de leurs textes des schémas inutiles ou des photographies mal cadrées. Là où les nouveaux romanciers ambitionnaient de se libérer de toutes « les formes usées⁴¹ », Pireyre se saisit au contraire de discours préfabriqués et d'usages familiers (« les analyses vraiment prises de tête ») qu'elle fait entrer en friction avec sa propre langue. Là où, enfin – et nous retrouvons l'une de nos principales hypothèses – les nouveaux romanciers pouvaient se targuer de refuser toute servitude de l'écriture et se réclamer d'une forme de gratuité de la littérature⁴² (toute adressée qu'elle était aux théories de l'engagement), Pireyre prend au contraire pour modèle poétique celui des livres pratiques, manuels et autres modes d'emploi.

Nathalie Sarraute – que Pireyre cite pourtant si souvent – dépréciait les lectures instrumentales qui cherchent à combler une solitude, nier ou surmonter des difficultés, ou encore trouver de la sagesse dans les romans ; pratiques auxquelles elle opposait une lecture moins inféodée à une quelconque valeur d'usage (toujours temporaire) et davantage attachée à la *forme* des romans, souffrant ainsi moins d'être utilisés que d'être lus, et même relus⁴³. Rien de cela chez Pireyre qui

⁴⁰ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, op. cit., p. 13.

⁴¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 172.

⁴² *Ibid.*, pp. 51-52.

⁴³ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., pp. 135-139. Convenons cependant que le mot « déprécier » est un peu fort. En réalité, Sarraute dit ces choses plus finement. Elle admet que les satisfactions de lecture (conseils, exemples, éducation morale, plaisir...) sont réelles, qu'elles peuvent être de grande intensité et qu'elles n'ont, en soi, rien d'inquiétant. Ce qui gêne plus fondamentalement Sarraute, c'est que celles-ci puissent devenir la raison d'être de la littérature, c'est-à-dire que ces usages prennent le pas sur l'attention accordée à la forme – qui est l'essence

s'évertue plutôt à multiplier, suivant une sensibilité que nous avons précédemment qualifiée de pragmatique, les comparaisons entre la littérature et les textes à visée pratique (manuels de jardinage, recueils de recettes de cuisine et autres catalogues de pelotes de laine). La titraille de *Féerie générale* – caractérisée par des chapitres dont l'intitulé débute le plus souvent par l'adverbe interrogatif *comment* suivi d'un infinitif (« comment laisser flotter », « comment habiter », « comment faire », « comment planter », « comment être là ») – recycle en réalité un motif éprouvé dans *Comment faire disparaître la terre ?*, roman dans lequel Pireyre justifiait notamment son amour pour la description de gestes, d'habitudes et de techniques ; et sa volonté explicite de substituer la question « comment faire » à celle, plus modeste, du « que faire ? ». Un passage de ce texte illustre bien pourquoi, dans le chef de Pireyre, cet imaginaire du manuel s'oppose directement à celui du roman « traditionnel » :

Dans les rayons de livres pratiques, on constate que les lecteurs de manuels sont capables de lire debout en manteau avant de continuer leurs courses et qu'ils sont très éloignés d'un lecteur de romans. À aucun moment les lecteurs de livres pratiques ne s'extraient par la lecture de leur propre existence pour voltiger dans une parenthèse imaginaire [...] Ils sont encore et toujours présents à leur vie, mais plus nettement que d'habitude, car grâce au livre ils sont justement en train d'en approfondir une parcelle, ils en regardent une minuscule division, et soudain cette division est par miracle dessinée dans le livre et expliquée en chiffres et schémas. Ils s'orientent dans leur propre rôle, ils sont dans leur vie jusqu'au cou, modestement jusqu'au cou⁴⁴.

Si, chez Sarraute, l'opposition entre « lecture instrumentale » et « lecture formaliste » – pour le dire vite – fonctionnait sur un axe qui situait les satisfactions d'une évocation ou d'une immersion « facile » aux antipodes des ressorts (exigeants) d'une émancipation possible ; on voit bien que cette distinction joue tout autrement chez Pireyre, où la vigilance du lecteur, à laquelle Sarraute se montrait tout autant attachée, est davantage stimulée par un rapport intéressé au texte.

Comme nous l'avons montré, cet imaginaire pratique fait directement et significativement écho aux discours d'un certain nombre d'autres auteurs contemporains : Quintane ambitionnant que ses textes servent, comme les émissions radiophoniques de Brigitte Lahaie, à la reformulation de problèmes, Cadiot et Alferi jouant sur l'imaginaire de la littérature comme objet manufacturé, Rosenthal insistant sur le caractère expérientiel des textes et leur capacité moins à créer des monde qu'à reconfigurer celui du lecteur, etc.

même du travail de l'écriture. Ainsi, on ne s'étonnera pas que Sarraute qualifie ces satisfactions d'« extralittéraires ».

⁴⁴ Emmanuelle Pireyre, *Comment faire disparaître la terre ?*, op. cit., pp. 58-59.

Les liens que tisse Emmanuelle Pireyre entre les sensibilités pragmatiques et critiques de son travail et le Nouveau Roman nous suggèrent ainsi plusieurs choses, que ce chapitre s'attachera à détailler :

1 – Que l'hypothèse d'un retour de la littérature contemporaine au récit, au sujet et au monde est devenu un lieu commun qui, dans ses dévoiements et ses excès, fait l'objet d'un rejet explicite de la part de certains écrivains.

2 – Que, bien qu'elle ne puisse prendre les formes critiques adoptées par le Nouveau Roman, une méfiance des écrivains contemporains vis-à-vis de la fiction et du récit s'est perpétuée, voire s'est vue réactivée dans le courant des années 2000 par réaction à certaines pratiques d'instrumentalisation du récit.

3 – Que cette méfiance se manifeste différemment chez les écrivains contemporains en fonction du moment de leur entrée en littérature et de la nécessité concomitante (ou non) de négocier avec le « surmoi » du Nouveau Roman, tel qu'il prévalait encore dans les années 1980.



Publié en mars 2007 dans le journal *Le Monde*, le « Manifeste pour une littérature-monde en français⁴⁵ », signé par une quarantaine d'écrivains rassemblés autour de Michel Le Bris et de Jean Rouaud, entendait profiter de la récente moisson⁴⁶ de prix

⁴⁵ Michel Le Bris, Jean Rouaud *et al.*, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde*, 15 mars 2007, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

⁴⁶ Cette « moisson » observée par les signataires du manifeste n'est pas véritablement explicitée dans le texte. Elle s'appuie sur la liste des prix littéraires attribués en 2006, et en particulier, sans doute, sur les lauréats suivants : le prix Goncourt pour Jonathan Littell (*Les Bienveillantes*), le Renaudot pour Alain Mabanckou (*Mémoires de Porc-épic*), le Femina pour Nancy Huston (*Lignes de faille*), le Prix des Libraires pour Yasmina Kahdra (*L'Attentat*) et le Grand Prix des Lectrices de *Elle* pour Khaled Hosseini (*Les Cerfs-volants de Kaboul*). Dans le cadre d'une séance d'un séminaire de recherche à destination d'étudiants et organisée dans le cadre du projet « STORYFIC », Frédéric Claisse avait détaillé les listes des lauréats des principaux prix littéraires en France pour mettre en perspective cette hypothèse d'une « ouverture à la littérature-monde » autour de 2006. Si un léger mouvement se dessinait effectivement en ce qui concerne les prix majeurs, Frédéric Claisse rappelait cependant que ce mouvement était déjà perceptible auparavant (dès la fin des années 1990 pour le Femina et le Goncourt des Lycéens) et qu'un mouvement d'élargissement des maisons

littéraires attribués à des écrivains « d'outre-France » pour consacrer l'émergence d'une littérature française réconciliée avec ses périphéries, nomade et voyageuse, « ouverte sur le monde, transnationale », soit : une véritable « révolution copernicienne ». Le constat d'un décentrement aurait fait voler en éclats l'idée même de « francophonie », en permettant à des écrivains des marges, « héritiers de l'empire colonial français », d'assumer leurs identités multiples sans craindre le stigmate de l'exotisme. Cette nouvelle « littérature-monde » aurait renoué avec l'« envie de goûter à la poussière des routes » et le « frisson du dehors ». Héritiers de Nicolas Bouvier et de Bruce Chatwin, les récits de voyageurs – ou d'« étonnants voyageurs », pour reprendre l'expression de Baudelaire qui a donné son nom au festival animé chaque année par Michel Le Bris – attesteraient ainsi un retour du référent au sortir d'une période formaliste qui l'avait longtemps banni des pages des romans. Pour le dire autrement, l'Ailleurs, successivement proscrit par le Nouveau Roman et l'autofiction, serait redevenu une possibilité narrative.

Les signataires du manifeste – des écrivains parmi lesquels on compte, outre Michel Le Bris et Jean Rouaud, des auteurs de récits voyage, de romans policiers ou de bandes dessinées dont les noms dessinent un paysage éditorial francophone décentré (le Maghreb, l'Afrique, les Caraïbes, le Québec, etc.) – précisent les origines de cette transitivité reconquise :

Ce désir nouveau de retrouver les voies du monde, ce retour aux puissances d'incandescence de la littérature, cette urgence ressentie d'une « littérature-monde », nous les pouvons dater : ils sont concomitants de l'effondrement des grandes idéologies sous les coups de boutoir, précisément... du sujet, du sens, de l'Histoire, faisant retour sur la scène du monde – entendez : de l'effervescence des mouvements antitotalitaires, à l'Ouest comme à l'Est, qui bientôt allaient effondrer le mur de Berlin⁴⁷.

Au fond, le « Manifeste pour une littérature-monde » reprend l'hypothèse communément admise d'une « renarrativisation » (Á. Kibédi-Varga⁴⁸) ou d'un « retour au récit » (D. Viart et B. Vercier⁴⁹) de la littérature contemporaine, mais en faisant peu de cas de l'héritage formaliste et des scrupules (usages de genres, métatextualité, réflexivité) avec lesquels le roman contemporain renoue avec le réel. En effet, pour les auteurs du manifeste, la fin des grands récits lyotardiens signerait la renaissance de la fiction, libérée d'interdits asphyxiants et autocentrés,

récompensées était également observable sur une temporalité similaire (très clair pour Actes Sud et P.O.L, mais aussi pour quelques prix décernés à des auteurs publiant chez L'Olivier, Verticales, Zulma et Sabine Wespierer).

⁴⁷ Michel Le Bris, Jean Rouaud *et al.*, *art. cit.*

⁴⁸ Áron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990.

⁴⁹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005].

et recouvrant ainsi son aptitude à se saisir de réalités hybrides et nouvelles. Il ne s'agit pas, pour Le Bris, de fantasmer un exotisme rendu désuet par l'achèvement de la globalisation⁵⁰, mais de faire droit aux identités « transculturelles » et aux formes littéraires qui s'irisent des partages et ouvertures rendus possibles par la mondialisation.

Quelques mois plus tard, un volume collectif publié chez Gallimard et dirigé par Le Bris et Rouaud, reprendra le titre du manifeste – *Pour une littérature-monde* – ainsi que des contributions signées, pour la plupart, par les signataires du manifeste initial. À l'occasion de ce volume, Michel Le Bris déplorait davantage ce qui, selon lui, avait participé, pendant trop longtemps, d'un climat intellectuel asphyxiant pour les pratiques littéraires. Plus que le Nouveau Roman, c'est le paradigme structuraliste qu'il vilipende, pour avoir réduit la littérature à n'être plus que des « jeux de mots ». Pour lui, la véritable « mort » de la littérature a été frôlée au plus près dans les années où le structuralisme était érigé en dogme, dogme dont Le Bris se félicite qu'il ait été progressivement désavoué par les linguistes (il cite Henri Meschonnic et Nicolas Ruwet) mais aussi par ses anciens chantres, à l'instar de Tzvetan Todorov. Le Bris commente d'ailleurs *La Littérature en péril*, de Todorov, et s'amuse de ce comble (mais en est-ce un ?) : celui de voir l'une des plus grandes figures du structuralisme s'inquiéter et se désoler des dérives d'un enseignement qui, à la fois dans les lycées et dans les universités, s'évertue à enseigner que « la littérature est sans rapport avec le reste du monde⁵¹ ». Prenant ce désaveu todorovien pour un véritable « basculement d'époque⁵² », Le Bris se veut cependant plus optimiste :

Aujourd'hui, plus optimiste que Todorov, même s'il faut saluer la finesse avec laquelle il montre comment font système aujourd'hui dans la même vision « absurdement restreinte et appauvrie » le formalisme (la négation de la représentation), le nihilisme (la représentation de la négation), et le solipsisme (la complaisance du narcissisme, envers du nihilisme), je risquerai que ce constat vient un peu tard, et que la littérature française après avoir été en effet en grand péril me paraît renaître, comme si, oublié le temps des petits pions, et leurs diktats et leurs querelles, de plus en plus d'écrivains retrouvaient le goût du monde [...]⁵³.

⁵⁰ « Littérature-monde, pour dire le télescopage, dans le creuset des mégapoles modernes, de cultures multiples, et l'enfantement d'un monde nouveau. Littérature-monde, enfin, à l'heure où sur un tronc désormais commun se multiplient les hybridations, dessinant la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre, devenu rond... » Voir Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », dans *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2007, pp. 41-42.

⁵¹ Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, p. 31.

⁵² Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », *art. cit.*, p. 31.

⁵³ *Ibid.*, pp. 31-32.

À l'inverse de la « post-littérature » (J.-M. Gleize, J.-C., Massera) qui invente des modalités d'écriture tenant compte de ses héritages et de ses conditions historiques actuelles – au risque d'assumer une « sortie » du domaine strictement littéraire – la littérature-monde valorisée par Le Bris cherche avant tout à enjamber une partie de l'histoire littéraire récente, en reléguant la *French Theory* et le Nouveau Roman à l'état de simples parenthèses historiques.

S'il faut nuancer la teneur manifestaire du texte – dont Guillaume Thouroude a montré qu'il émergeait moins d'un véritable groupe adhérant aux partis pris du texte que d'une petite nébuleuse d'auteurs partageant surtout une affection pour Le Bris⁵⁴ – et relativiser l'évènement intellectuel qu'il constitue – le manifeste ayant certes suscité le débat et divisé les commentateurs, mais sans parvenir à donner une grande postérité à la notion de « littérature-monde⁵⁵ » –, il paraît néanmoins utile de comprendre cette tribune dans un écosystème critique désireux, sinon de liquider l'héritage structuraliste, du moins d'en reconsidérer les bénéfiques avec

⁵⁴ Guillaume Thouroude, *La Pluralité des mondes. Le Récit de voyage de 1945 à nos jours*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, p. 147 sq.

⁵⁵ Dans un article publié dans la revue *Francofonia*, Maria Chiara Gnocchi est revenue sur les différentes réactions suscitées par le manifeste parmi les écrivains et critiques littéraires : elle met ainsi en série les diverses réactions d'Abdou Diouf (alors Secrétaire général de l'Organisation Internationale de la Francophonie), d'Alexandre Najjar (directeur du supplément littéraire de *L'Orient*, principal quotidien libanais), de Pierre Assouline (sur son blog hébergé par *Le Monde*), de Jean-Pierre Cavaillé dans *Libération* et enfin de Camille de Toledo (nous reviendrons sur ce cas). Gnocchi en distingue ainsi les principaux axes polémiques, qui vont de la discussion du concept de « Francophonie » à la minoration de la rupture engagée ou non pour le manifeste. Voir Maria Chiara Gnocchi, « Du Flurkistan et d'ailleurs. Les réactions au manifeste "Pour une littérature-monde en français" », dans *Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction d'Illaria Vitali, *Francofonia*, n° 59, automne 2010, pp. 87-102. Pour ce qui concerne la critique universitaire, on perçoit que le manifeste a été certes commenté, mais surtout pour en révéler les impensés. Ainsi, François Provenzano évoque ce texte en lui opposant deux critiques principales : la première concerne la marginalité toute relative des auteurs de cette protestation, dont la plupart sont publiés chez Gallimard et ont été récipiendaires de prix littéraires parisiens ; la seconde souligne le caractère idéologique du programme littéraire défendu dans ce manifeste, en réalité parfaitement adapté aux idéaux de la globalisation (voir François Provenzano, *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011, pp. 39-40). Le manifeste a également été pris en compte par Jérôme David, qui a surtout pris soin de distinguer le concept de « littérature mondiale », qu'il développe à partir de la pensée de Goethe, de celui de « littérature-monde », qui lui semble être moins un outil pour la pensée qu'un mot d'ordre d'écrivains. Jérôme David souligne d'ailleurs les failles de cette notion, occupée à proclamer une mondialisation de la littérature de langue française en croyant pouvoir faire périmer les lignes institutionnelles de la francophonie, et en invalidant dans un même mouvement la production littéraire des années 1980, au risque d'en faire un portrait discutable (voir Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la « littérature mondiale* », Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », 2011, *passim* ; Voir aussi Jérôme David, « Prendre soin de la "littérature mondiale", entretien avec Lionel Ruffel, *Atelier, Fabula*, mars 2013, URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Prendre_soin_de_la_litterature_mondiale).

sévérité.

I. SCRUPULES OU DÉCOMPLEXIONS POST-STRUCTURALISTES

L'un des pendants de la « littérature-monde » chantée par Michel Le Bris peut être vu dans le mouvement⁵⁶ littéraire de « la Nouvelle Fiction », représenté par des écrivains tels que Georges-Olivier Châteaureynaud, François Coupry, Hubert Haddad, Marc Petit, Frédérick Tristan et Jean-Luc Moreau, entre autres. En 1992 – l'année même où Le Bris faisait paraître l'ouvrage collectif *Pour une littérature voyageuse*⁵⁷, dans le sillage du festival « Étonnants voyageurs » fondé deux ans plus tôt –, Jean-Luc Moreau donnait ses contours théoriques à ce mouvement, constitué d'écrivains déjà bien implantés dans le paysage littéraire français⁵⁸.

Les parallélismes entre « littérature-monde » et « Nouvelle Fiction » sont nombreux, et s'appuient sur des relations avérées entre les deux groupes d'auteurs que ces étiquettes subsument (Moreau citant élogieusement Le Bris, Haddad invité au festival « Étonnants voyageurs », etc.). Parmi ces similitudes : un même diagnostic quant à l'asphyxie encourue par la littérature inféodée aux théorisations du Nouveau Roman – diagnostic qui touche, en définitive, à des questions poétiques – ; et une même déconstruction des soubassements idéologiques de ces conceptualisations – déconstruction d'ordre politique, pourrions-nous dire.

1. Question poétique : retour durable et définitif du récit tant aimé ?

Comme Michel Le Bris, Jean-Luc Moreau recycle l'imaginaire d'une littérature rendue chétive par les excès théoriques (sinon dogmatiques) du Nouveau Roman, et pour laquelle il serait devenu nécessaire de « reprendre force et oxygène⁵⁹ » en

⁵⁶ En réalité, Moreau n'emploie pas cette étiquette : « Mais alors ne s'agirait-il pas, sinon d'une chapelle ou d'une école, du moins d'un mouvement ou d'un groupe ? Non. Il n'est question de rien de tout cela. Mais de quelque chose de plus naturel et de plus vrai, de plus informel et de plus créatif : de la simple rencontre de sept auteurs se retrouvant dans une même *pratique littéraire*. » Voir Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, Paris, Criterion, 1992, p. 12.

⁵⁷ Alain Borer, Nicolas Bouvier, Michel Chaillou, Jean-Luc Coatalem, Alain Dugrand, Jacques Lacarrière, Gilles Lapouge, Michel Le Bris, Jacques Meunier, Georges Walter, Kenneth White, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1992 [rééd. 1999].

⁵⁸ « La plupart de ces inventeurs d'histoires, qui soumettent les mythes à d'innombrables réécritures, publient depuis longtemps : Frédérick Tristan depuis 1959, François Coupry depuis 1970, Georges-Olivier Châteaureynaud et Hubert Haddad depuis 1974, Marc Petit depuis 1978 », précisent Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 379.

⁵⁹ Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, op. cit., p. 15.

se ressourçant, notamment, auprès de la littérature « étrangère ». Dans le manifeste de Michel Le Bris comme dans l'introduction de Jean-Luc Moreau, c'est la même littérature, jugée autocentrée et, de ce fait, « désespérément français[e]⁶⁰ », qui est reléguée, depuis sa position symboliquement dominante, en périphérie d'une littérature mondiale plus ouverte, placée sous le patronage de Robert Louis Stevenson (traduit par Michel Le Bris et abondamment cité par Jean-Luc Moreau), de Cervantès et de Thomas Mann, et trouvant ses représentations les plus illustres dans certains romans de Flaubert, de Zola ou de René Daumal, ou plus encore dans les récits de voyage de Nicolas Bouvier et le réalisme magique de Salman Rushdie.

Ce ressourcement poétique va, chez Moreau, très nettement à rebours des interdits que se donnait autrefois le Nouveau Roman : contre Robbe-Grillet, qu'il cite à plusieurs reprises, Moreau valorise les romanciers de la Nouvelle Fiction qui « ont le culot monstre » de « refuser d'être les valets de la sacro-sainte écriture⁶¹ », qui s'opposent à la condamnation de l'anecdote, à la méfiance quant à la construction de personnages et à la prétendue impossibilité de raconter. Ce sont donc la plupart des notions que Robbe-Grillet jugeait « périmées » dans *Pour un nouveau roman* que Moreau voit réhabilitées par les écrivains de la Nouvelle Fiction, réhabilitation en partie justifiée par le bilan en demi-teinte que tire Moreau de l'héritage du Nouveau Roman :

Il ne s'agit pas ici d'en découdre à tout prix avec le Nouveau Roman, par exemple. Pas plus que Romain Gary nous ne mettons en cause sa valeur littéraire. Nous contestons seulement avec lui les oukases théoriques (mais qui ont été malheureusement assez efficaces) de tous ceux qui, en proclamant la prétendue mort du roman, n'ont rien fait d'autre que de frapper à mort la fiction et pour de tout autres raisons, beaucoup moins légitimes, beaucoup moins honorables, que celles qu'ils avancent. Pour autant qu'ils en avancent encore. On peut d'ailleurs aussi juger sur pièces, analyser le bilan. Le recul du temps nous fait on ne peut mieux voir que les œuvres du Nouveau Roman ou des avant-gardes d'alors ont valu beaucoup plus par le talent des écrivains concernés que par la justesse de la théorie. Il existe bien aujourd'hui un certain héritage, mais une grande partie de la littérature ainsi générée est devenue caduque, car trop appliquée, trop artificielle, trop programmatique⁶².

Au fond, les partisans de la « littérature-monde » et de la « Nouvelle Fiction » illustrent de manière extrême (et forcément partielle) un processus de reconfiguration qui, depuis la fin du XX^e siècle, a vu s'engager à la fois un reflux théorique du structuralisme et une contestation poétique du Nouveau Roman.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶² *Ibid.*, p. 33.

Sur le plan théorique, cette décrue généralisée du structuralisme a bien été documentée par François Dosse, dans le second tome de son *Histoire du structuralisme*⁶³. Il serait aussi téméraire que difficile de vouloir retracer ici la chronologie de cette perte d'autorité d'un paradigme scientifique encore dominant au mitan des années 1960⁶⁴, mais à tout le moins pourrions-nous insister sur sa progressivité. Ainsi, Dosse décline ce reflux structuraliste en plusieurs vagues, s'échelonnant de 1967 (juste après ce qu'il considère comme l'apogée du structuralisme) à la fin des années 1980, en passant par l'onde de choc suscitée par la sortie, en France, de *L'Archipel du goulag* (1973) de Soljenitsyne. Plusieurs étapes, certes, mais aussi plusieurs lignes de tension : tensions idéologiques, certes, par confrontation avec les évolutions historiques du marxisme, mais aussi tensions théoriques qui s'amorcent entre différents moments de la pensée structuraliste, depuis l'effervescence de son éclosion jusque son académisation. Ces tensions internes sont perçues dès 1968 par Jean Wahl qui, dans l'introduction à *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, précise :

Nous nous étions réunis pour écrire : *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Ce que nous publions s'intitulera mieux : *De modifications récentes du savoir et de ce qui les rassemble comme structuralistes*. Ce déplacement de l'axe, on aurait tort d'y voir la marque d'un reflux ou d'une incertitude : bien plutôt s'agit-il (et les auteurs ici groupés sont à cet égard très significatifs) de *problèmes de la seconde génération* ; de ceux qui se posent au moment où l'on n'en est plus à produire les instruments révolutionnaires d'une recherche mais à pratiquer cette recherche, à en mesurer les difficultés et peut-être les limites non moins que la réalité, à la voir reprendre sa place dans le cours continu de savoirs qu'elle a moins rompus que fait rejaillir⁶⁵.

Dès 1968, Wahl perçoit ainsi une diffraction du structuralisme scientifique des premières années qui annonce des formes de « structuralisme modéré⁶⁶ » déjà bien illustrées par *Le Plaisir du texte* (1973) de Roland Barthes et *Le Pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune. Ce n'est dès lors pas une science structuraliste organiquement unitaire qui se développe dans les années 1970, et ce sont peut-être davantage les désaveux rétrospectifs et les bilans *post-mortem* dont elle fera l'objet par la suite qui lui donneront son unité la plus lisible (et, peut-être, la plus caricaturale), au fil, notamment, des repentirs d'Antoine Compagnon (*Le Démon de*

⁶³ François Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome II, *Le chant du cygne (1967 à nos jours)*, Paris, La Découverte, coll. « Poche / Sciences humaines et sociales », 2012 [1992].

⁶⁴ Pour (notamment) une documentation de ce reflux du structuralisme à partir de l'histoire de la revue et de la collection « Poétique », voir Fanny Lorent, *La Collection et la revue Poétique. Histoire intellectuelle, sociale et matérielle d'une discipline moderne (1970-1987)*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2018, en particulier le chapitre IV, « Une communauté ouverte (1974-1978) », pp. 400-569.

⁶⁵ Jean Wahl, « Introduction », dans Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Moustapha Safouan et Jean Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, p. 8, cité par Fanny Lorent, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁶ Thomas Pavel, *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 12, cité par Fanny Lorent, *op. cit.*, p. 102.

la théorie, 1998) et de Tzvetan Todorov (*La Littérature en péril*, 2007).

Lorsque Le Bris se réjouit que l'on sorte « des décennies de soumission aux diktats des sciences humaines, de laminage par les chars lourds de l'idéologie, de déconstruction au nom du Signe-roi [...] »⁶⁷ et lorsque Frédérick Tristan, chantre de la Nouvelle Fiction, exulte : « les abracadabras des néo-sorbonnards se sont stérilisés eux-mêmes⁶⁸ », ces propos, qui ressemblent bien à des cris de soulagement, doivent donc être replacés dans un contexte de pensée plus global où le structuralisme, malgré ses assouplissements théoriques antérieurs et la perte, déjà attestée, de son statut de paradigme dominant, continue de servir de repoussoir commode pour des écrivains et des théoriciens cherchant à consolider leur positionnement⁶⁹.

D'un point de vue poétique, aussi, on pourrait s'étonner de la virulence avec laquelle Le Bris et Moreau s'attaquent au Nouveau Roman – se félicitant que l'on cesse de « triturer⁷⁰ » le langage ou de « se regarder écrire⁷¹ » pour retrouver la plaisir de raconter des histoires – alors que, là aussi, les nouveaux romanciers eux-mêmes avaient amorcé un mouvement de rétropédalage en direction de formes moins expérimentales et plus accueillantes vis-à-vis des questions subjectives, de l'élaboration de lignes narratives ou d'une certaine ambition de saisie du réel : *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute, *L'Amant* de Marguerite Duras

⁶⁷ Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », *art. cit.*, p. 25.

⁶⁸ Frédérick Tristan, cité par Jean-Luc Moreau dans *La Nouvelle Fiction*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁹ Plus récemment, c'est encore par opposition au legs structuraliste que certains théoriciens du mouvement « Transitions » se sont positionnés, non pas pour modérer les appétits théoriques structuralistes – voie du juste milieu choisie par Compagnon dans *Le Démon de la théorie* – mais pour construire positivement d'autres conceptualisations du fait littéraire. Nous pensons en particulier à Jérôme David, qui revalorise ce qu'il nomme le « premier degré » de la littérature par contraste avec tout ce que la nouvelle critique avait contribué à mettre sous le boisseau : l'investissement spontané, émotionnel et intéressé du lecteur dans le texte (voir Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>). Chez Hélène Merlin-Kajman, les choses se passent un peu différemment. Comme David, elle cherche à penser une politisation de la lecture et du partage de textes à partir d'une prise en compte de l'espace de transferts émotionnels et d'ajustements collectifs qu'ils ouvrent. Cependant, Merlin-Kajman est moins hâtive dans sa condamnation du legs structuraliste : si elle critique sévèrement la transformation du structuralisme, par le biais de l'institution scolaire, en un dogme valorisant excessivement la distance critique à l'égard des œuvres, elle montre aussi que les méthodes de la nouvelle critique permettent de mettre au jour des « sédimentations bouleversantes » et de penser, en partie, le caractère « transitionnel » de la littérature. Ainsi, on ne s'étonnera pas que Merlin-Kajman fasse remonter les origines d'une conception transitionnelle de la littérature à certains travaux de Roland Barthes ou de Jean-François Lyotard. Voir Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, coll. « Theoria incognita », 2016, p. 43 et *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Gallimard, « NRF essais », 2016, note n° 2, p. 15.

⁷⁰ Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, *op. cit.*, p. 65.

⁷¹ Michel Le Bris, Jean Rouaud *et al.*, *art. cit.*

(1984) ou *Le Miroir qui revient* (1985) d'Alain Robbe-Grillet, n'en sont que quelques exemples.

En réalité, bien que ce « retour du sujet » ait été amorcé par certains auteurs du Nouveau Roman, on perçoit bien combien il fonctionne, d'un point de vue avant tout heuristique, par opposition à ce mouvement. Tout se passe en effet comme si, dans l'histoire qui est donnée de la production littéraire française des années 1980 – par certains chercheurs comme par certains écrivains –, le Nouveau Roman servait un peu malgré lui à donner, par contraste, un peu de lisibilité à une séquence historique marquée par l'absence d'avant-gardes, d'écoles ou de mouvements. C'est exactement le geste théorique que posent Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La Littérature au présent*, puisque la séquence historique ouverte depuis les années 1980 y est définie par différenciation avec les bornes externes du Nouveau Roman et des avant-gardes, et que tout un territoire de la production romanesque contemporaine y est défriché et balisé à partir de l'hypothèse selon laquelle :

Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-1970 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies, ou aux « récits de vie » qui connaissent alors un véritable succès. Le goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement⁷².

Triple retour du sujet, de l'histoire et du monde que Viart et Vercier annoncent avec, certes, nettement plus de perspicacité historique que Le Bris et Moreau – les deux chercheurs montrant bien que l'héritage du Nouveau Roman se perpétue chez les écrivains contemporains sous forme de scrupules, de connivences intertextuelles ou d'effets d'ironie qui sont loin de se réduire à la seule décomplexion des hérauts de la « littérature-monde » ou de la « Nouvelle Fiction » –, mais qui s'énonce toujours en puisant dans le vocabulaire du « retour », de la « relance » ou du « renouveau », en figeant, peu ou prou, l'expérimentation formelle et textualiste dans un « avant » dépassé⁷³.

⁷² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., pp. 7-8.

⁷³ Prenons soin cependant de reconnaître à Viart et Vercier de ne pas avoir cédé, comme le font Le Bris et Moreau, à l'imaginaire d'un simple retour en arrière : « On aurait tort de voir, dans la mutation esthétique qui s'origine dans les années 1980, un effet de balancier qui, à la manière des cycles d'effervescences baroques et d'assagissements classiques décrits par Eugenio d'Ors, ferait succéder des périodes inventives et d'autres plus traditionnelles. Il n'y a en effet aucun retour à la tradition, aucun repli formel, dans la littérature de notre temps. Et si, pour présenter les caractéristiques de la période, on recourt parfois à des formules telles que "retour du sujet" ou

2. Question idéologique : chute du Mur, effondrement des idéologies ?

L'autre point commun des histoires retracées par Le Bris et Moreau, mais aussi par Viart et Vercier, c'est qu'elles insistent beaucoup sur les interactions entre, d'une part, le reflux du structuralisme et des expérimentations formelles du Nouveau Roman, et, d'autre part, ce que l'on a nommé, un peu hâtivement sans doute, la « fin des idéologies » – étant entendu que l'« effet Goulag », la dissolution de l'URSS et la révolution conservatrice en Occident (les élections successives de Margaret Thatcher et de Ronald Reagan, les accords de Washington) auraient progressivement mis fin à une division idéologique du monde industrialisé où s'opposaient, depuis le début du siècle, le capitalisme libéral, d'un côté, et un socialisme autoritaire, de l'autre.

Ainsi, dans leur introduction à *La Littérature au présent*, Dominique Viart et Bruno Vercier n'hésitent pas à considérer qu'« il aura fallu une vingtaine d'années encore [après Mai 1968] pour que les illusions idéologiques s'effondrent vraiment, et que tombe avec elles le Mur qui en était le signe tangible⁷⁴ », comme si la littérature, temporairement vouée à « édifier sa propre "théorie" et à en explorer les recoins⁷⁵ », s'était vue, dans le courant des années 1980, libérée de cet écueil par la dissolution de tout prisme idéologique empêchant son accès au monde. C'est la même équation implicite entre idéologie et illusionnisme qui paraît, pour Moreau, avoir été congédiée après le règne du Nouveau Roman : depuis, la fiction « ne se laisse inféoder par aucune idéologie, et bien moins encore par les impérialismes conjoints de la littérature et de l'écriture⁷⁶ ». Même son de cloche, nous l'avons vu, du côté de Michel Le Bris et des signataires du « manifeste pour une littérature-monde », avec cette même image d'un réel qui reviendrait en littérature « sous les coups de boutoir » du monde.

Cette modélisation – on le devine, simpliste – de l'histoire des idéologies au XX^e siècle est particulièrement interpellante sous la plume de Michel Le Bris, dont on connaît l'engagement de jeunesse maoïste et GPiste : Le Bris sera d'ailleurs

« retour du récit », ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui est véritablement en question. Certes, l'on parle à nouveau du « sujet » : le succès de l'« autofiction » en est la preuve, et le goût du « récit » connaît un regain manifeste. Mais les écrivains n'en reviennent pas aux formes littéraires traditionnelles. Plus juste est de considérer qu'effectivement *sujet* et *récit* (mais aussi *réel*, *Histoire*, *engagement critique*, *lyrisme*...) font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses », *ibid.*, pp. 19-20.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶ Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, *op. cit.*, p. 49.

incarcéré en 1971 pendant plusieurs mois, comme Jean-Pierre Le Dantec, en tant que directeur de *La Cause du peuple*, relais de presse de la Gauche Prolétarienne. Il participera activement au journal *J'accuse* et co-fondera le journal *Libération*, avant de participer à un groupe de réflexion sur le fait totalitaire et les dérives des utopies réalisées du marxisme animé par Maurice Clavel – ce qui le rapprochera de la mouvance des « Nouveaux philosophes⁷⁷ », bien qu'il refuse d'y être associé.

L'antitotalitarisme de Le Bris, qui prend la coloration d'une méfiance vis-à-vis de toutes les formes d'idéologie, s'ancre donc dans une expérience vécue qu'ont partagée d'autres écrivains français qui, sous des modalités distinctes (et généralement moins manichéennes), ont comme Le Bris transformé leurs désillusions révolutionnaires en un attrait pour l'écriture de voyage. C'est ce que montre Guillaume Thouroude dans *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours* (2017), en replaçant Michel Le Bris aux côtés d'autres écrivains ayant, comme lui, après une période d'activisme politique intense – marquée, notamment, par Mai 1968 –, trouvé dans l'écriture viatique une nouvelle manière d'exprimer leur point de vue sur le monde : ainsi en est-il de Jean et Olivier Rolin, de Patrick Deville, de Daniel Rondeau, d'Olivier Barrot, de Jean-Marie Laclavetine, de Jean-Christophe Bailly ou encore de François Maspero (qui écrivit de nombreux récits de voyages dans les années 1990 et 2000)⁷⁸.

Par sa radicalité, le positionnement de Michel Le Bris vis-à-vis du structuralisme et du Nouveau Roman illustre cette intuition : celle selon laquelle le « retour du sujet, de l'histoire et du monde » dans la littérature contemporaine des années 1980 est soutenu et illustré par une génération particulière d'écrivains. C'est ce que laisse entendre expressément Guillaume Thouroude, mais c'est aussi ce que signale, dans un tout autre contexte, Aurélie Adler lorsqu'elle décrit la situation d'écrivains plus jeunes – en l'occurrence, des écrivains du collectif Inculte – qui « n'ont eu ni à négocier avec le surmoi du Nouveau Roman ni avec l'échec des utopies révolutionnaires » :

On mesure l'écart qui sépare cette littérature "inculte" des écrivains de la génération précédente. L'altération paraît décrire aussi le rapport qu'entretiennent ces jeunes auteurs à l'héritage littéraire récent. Car les récits de Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Annie Ernaux, François Bon, ou Pascal Quignard questionnent la communauté, ils montrent à quel point celle-ci ne peut se vivre que

⁷⁷ Michel Le Bris est par exemple cité parmi les adeptes du mouvement des « Nouveaux philosophes » par Michaël Scott Christofferson dans *Les Intellectuels contre la gauche. L'Idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, traduit de l'anglais par André Merlot, Marseille, Agone, coll. « Éléments », 2014 [*French intellectuals against the Left. The Antitotalitarian Moment of 1970s*, 2004].

⁷⁸ Guillaume Thouroude, *La Pluralité des mondes. Le Récit de voyage de 1945 à nos jours*, op. cit., p. 146.

sur le mode du déchirement, du seul-ensemble, de la séparation [...] Les figures inventées par Bertina, Rohe et Larnaudie regardent encore le passé mais pour mieux éprouver la joie qui consiste à s'en extraire et à s'en défaire. Entre les uns et les autres se crée une nette différence de genre et de registre. Loin de valoriser la réflexivité mélancolique et (auto)sarcastique, Rohe, Bertina et Larnaudie défendent une littérature tournée vers le "dehors", représenté dans ses aspects les plus tragiques et les plus grotesques. Si Rohe, Bertina, Larnaudie peuvent prendre leur distance avec la génération précédente repliée sur un territoire romanesque plus contraignant, c'est, semble-t-il, parce qu'ils n'ont eu ni à négocier avec le surmoi du Nouveau Roman ni avec l'échec des utopies révolutionnaires⁷⁹.

L'hypothèse d'Adler à propos de la génération « inculte » vient qualifier, par contraste, la génération d'auteurs qui précède et à laquelle appartient paradigmatiquement Michel Le Bris, comme bon nombre des romanciers dont la production littéraire est étudiée par Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La Littérature au présent*.

Par ailleurs, cette hypothèse générationnelle formulée par Adler nous semble confirmée par la réponse que fera Camille de Toledo au « manifeste pour une littérature-monde ». Cette réponse, développée dans *Visiter le Flurkistan ou Les Illusions de la littérature monde* (2008), peut effectivement être considérée à l'aune des développements précédents comme celle d'une génération n'ayant ni dû prendre en charge directement l'héritage du Nouveau Roman ni eu à assumer les éventuels stigmates d'un engagement révolutionnaire passé, et qui ne se retrouve aujourd'hui ni dans l'image d'Épinal d'une littérature qui ferait retour au monde, ni dans le constat d'un monde intellectuel libéré de toute idéologie.

⁷⁹ Aurélie Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », dans *Narrations d'un nouveau siècle, romans et récits français (2001-2010)*, sous la direction de Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 92-93.

II. LES HABITANTS DU FLURKISTAN

Nous avons précédemment évoqué *Visiter le Flurkistan*, ce petit essai dans lequel Camille de Toledo déplaie explicitement les ressorts de sa poétique, poétique que nous nous sommes sentie fondée à qualifier de « panfictionnaliste » (cf. *supra*, pp. 111-112) – Toledo définissant le réel comme un enchevêtrement de représentations fictionnelles, culturelles et médiatiques –, et par le biais de laquelle c'est une forme de maîtrise que recouvre paradoxalement l'écrivain contemporain, qui devrait à la fois renoncer à toute prétention à l'authenticité tout en se voyant reconnaître de nouveaux pouvoirs : ceux de creuser les strates d'une réalité hypnotique qui les requiert tout particulièrement. Ce que nous avons moins dit, c'est que ce qui passe pour une auto-théorisation de sa pratique a été en réalité formulé en réponse directe au « manifeste pour une littérature-monde ».

Sans revenir sur cette esthétique, rattachée, pour rappel, à un diagnostic sur le monde que Toledo qualifie de « benjaminien », il convient plutôt ici de détailler le minutieux travail de sape qu'entreprend l'écrivain dans cet essai à l'encontre du manifeste et de ceux qu'il nomme ironiquement « les voyageurs ». Si le manifeste, dans la version publiée dans *Le Monde* en mars 2007, disait lapidairement – quelques pages, tout au plus – la joie de voir l'univers des lettres s'ouvrir au monde (au souci de la représentation du réel mais aussi aux écrivains « venus d'ailleurs »), il aura fallu une centaine de pages à Camille de Toledo pour tenter d'en déconstruire les arguments. C'est que le manifeste associe – et c'est là sa « ruse » ou sa « naïveté », nous dit Toledo – une polarisation esthétique caricaturale (« D'un côté, la dépression houellebecquienne, le nombrilisme de l'autofiction, le formalisme finissant des postures d'avant-gardes, de l'autre, le monde, l'ouverture, le verbe⁸⁰ »), et une générosité politique de prime abord inattaquable (« le combat pour créer un espace postcolonial⁸¹ »).

C'est donc d'abord aux préconceptions idéologiques du texte que Toledo s'attaque, en montrant d'une part comment ce manifeste relève lui-même d'une idéologie (d'une « idéologie du réel »), et en insistant, d'autre part, sur le caractère politiquement inabouti des déconstructions dont le manifeste entend vanter les mérites (entre « centre » et « périphérie », et entre « langue » et « nation », notamment). Il s'agit en premier, pour Toledo, de remettre en cause la prétendue fin des idéologies, non pas pour affirmer que rien n'aurait eu lieu – au contraire,

⁸⁰ Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou Les Illusions de la littérature monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2008, p. 17.

⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

on sait à quel point Toledo est attaché à faire l'histoire de l'Europe d'après la chute du Mur –, mais plutôt pour reconnaître qu'une autre, mais non moins pernicieuse, forme de structuration idéologique aurait succédé à celle de l'affrontement de la guerre froide : pour Toledo, nous aurions seulement « saut[é] d'une *fabrique* à une autre sans passer par la case du vrai⁸² », de sorte que les partis pris des « voyageurs » – ceux qui consistent à revaloriser la possibilité d'un accès direct et concret au monde, sur lequel Toledo ironise beaucoup⁸³– sont eux-mêmes idéologiques et aveugles au fait que « les voies d'accès au monde se sont démultipliées⁸⁴ ».

Ceci étant posé, Toledo peut s'engager dans une déconstruction de l'apparente générosité politique du manifeste, en mettant en évidence ses cécités : il regrette ainsi que les « voyageurs » instrumentalisent des dichotomies (centre/périphérie, Paris/Province, ici/ailleurs, métropole/colonies...) sans aller jusqu'à remettre en question l'apparente cohérence du pôle hégémonique de chacune d'entre elles. Ainsi, les « voyageurs » appellent à un métissage de l'identité littéraire « franco-française » sans s'engager dans une généalogie de cette identité, pourtant traversée de bâtardises, d'emprunts et de dissensions intestines. Autrement dit, Toledo considère que la meilleure manière de penser le « devenir créole » de la littérature française est, d'abord, de montrer comment son unité est en réalité fictionnelle, contestable – il relit à cet effet la *Défense et illustration* de du Bellay – et prise dans des champs de lutte symbolique. C'est cette même attention aux luttes et aux rapports de domination qui amène Toledo à critiquer la joie sans réserve avec laquelle le « manifeste pour une littérature-monde » prophétisait une tempête dans un verre d'eau – en annonçant une « révolution copernicienne » à l'œuvre dans la seule remise de prix littéraires métropolitains à des écrivains d'« outre-France » – et, plus encore, se contentait de ce mouvement plus réformiste que révolutionnaire (doit-on se réjouir d'une reconnaissance de ces écrivains à l'intérieur d'un paysage et de réflexes éditoriaux qui ne changent pas ?) :

Que le mot de « francophonie » soit à abandonner, c'est une évidence [...] Cependant, que l'on puisse croire en une libération, qui plus est pour des écrivains dont l'histoire est marqué par une intrusion, une conquête, souvent une

⁸² *Ibid.*, p. 19.

⁸³ « Il faut le répéter, à titre de thérapie, pour se libérer de l'envoûtement, pour briser les chaînes de cette poésie du voyage : “la poussière des routes”, “le frisson du *dehors*”, le “regard croisé d'*inconnus*”... Comme ils sont doux, ces mots-là ; si l'on n'était pas travaillé par le soupçon, combien aisément on se laisserait prendre ! On les suivrait, les voyageurs. On partirait avec eux. On goûterait à la *poussière*, on se mettrait même à quatre pattes pour la laper [...] Et, tandis qu'on mangerait notre repas de terre avec les mains, coupant notre pain en deux pour le multiplier et le donner à nos disciples, on ressentirait enfin le *frisson du dehors*. » voir *ibid.*, pp. 26-27.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 28.

lutte – pour la décolonisation – semble méconnaître le processus même d'apprentissage⁸⁵.

C'est presque une leçon de clairvoyance politique que Toledo tente d'administrer à l'ancien maoïste Le Bris, en soulignant comment ses soupirs de soulagement post-totalitaire masquent maladroitement la rumeur des rapports de force non pacifiés qui continuent de se tramer. Ainsi, le petit essai de Toledo se conclut sur une évocation d' Aimé Césaire, à qui le livre est d'ailleurs dédié (ainsi qu'à Julien Gracq) :

[...] jamais plus clairement ne sera apparue la vanité du manifeste : comme l'antilope blessé [*sic*] n'attend pas du lion qu'il la panse, le premier de nos postcoloniaux, Césaire, et à travers lui, tous ceux qui lui succèdent, ne peuvent espérer de quelques Européens tropiques qu'ils fassent venir leur règne⁸⁶.

Si l'on accepte de lire l'opposition entre le manifeste « pour une littérature-monde » et *Visiter le Flurkistan* à l'aune des critères générationnels suggérés par Aurélie Adler, on remarque en réalité deux choses : d'une part, que certains écrivains contemporains apparemment désarrimés de toute tradition révolutionnaire ne transigent néanmoins pas sur un vocabulaire critique (Toledo parle d'émancipation, s'inquiète d'une période de « restauration » et décrit des formes de domination, sinon irréversibles, du moins difficiles à renverser), d'autre part, que ces mêmes écrivains n'engagent pas les mêmes gestes poétiques, en entretenant un rapport tout à fait différent à l'héritage du soupçon et du formalisme.

La deuxième grande dimension de *Visiter le Flurkistan* est bien celle-là : plus qu'un travail d'éclaircissement et de déconstruction d'une idéologie – ce qu'il est également –, ce texte peut aussi être lu comme un art poétique, une manière pour Toledo de répondre à la question que posait à sa façon Massera : « qu'est-ce qu'on fait avec ça ? ». Et sa réponse signale bien que quelque chose de générationnel s'y joue, puisque Toledo est moins enclin à décrier l'ère du soupçon qu'à vouloir, selon ses propres mots, en « tirer parti⁸⁷ » :

Ce n'est pas contre le « soupçon » qu'il faut désirer le retour de l'expression, du récit, du verbe, mais avec lui, en cherchant non pas à s'en débarrasser, mais bien plutôt à voir comment, par l'interdit, à l'intérieur du bégaiement, à partir de fragments, de traces, *quelque chose* continue de naître⁸⁸.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 83.

Si Toledo peut refuser de choisir entre « la théorie » et « le monde », entre « la linguistique » et « la poussière », c'est bien parce que – nous le croyons – il est mis en position de le faire pour des raisons qu'il partage avec d'autres auteurs appartenant à la même génération et évoluant dans des zones similaires ou adjacentes du champ littéraire contemporain. Ce que nous voudrions donc affirmer ici, c'est que les habitants du « Flurkistan » sont nombreux et qu'il nous incombe de prendre la juste mesure de ce que leurs renégociations respectives du legs (idéologique et poétique) d'obédience structuraliste nous dit de l'histoire littéraire récente et de ses inflexions depuis les années 1990.

1. « Éviter le genre décomplexé »

Ce pays du Flurkistan, nous le découvrons donc peuplé d'écrivains qui, comme l'indique le titre de ce chapitre, « refusent de faire retour », craignent les « cycles de restauration⁸⁹ » et fuient les célébrations en grande pompe de pages qui se tournent. On y trouve Camille de Toledo, mais aussi Emmanuelle Pireyre, dont on se rappelle les clins d'œil réguliers à Sarraute et dont cette règle, adressée à elle-même, ne saurait mieux résumer notre hypothèse:

Premièrement, le livre évitera le genre décomplexé. Même si nous ne sommes plus modernes ni postmodernes, ni de nouveaux romanciers, nous ne tracerons pas un trait sur l'ère du soupçon, le doute hyperbolique, le scrupule dans l'usage de la langue et de la forme⁹⁰.

Ce territoire littéraire est celui d'auteurs qui refusent à la fois la restauration esthétique – dans le domaine du roman comme dans celui de la poésie, certains « retours » ont ainsi été annoncés dans les années 1980 : celui du récit chez les romanciers, et celui de la veine lyrique chez les poètes – et, de manière solidaire, la liquidation idéologique. Si la méfiance vis-à-vis du récit relève souvent du seul désir d'opposer une littérature de qualité à une littérature de masse – on soupçonne ainsi une certaine fierté chez Michel Houellebecq lorsqu'il affirme : « Ça m'a toujours fait chier de raconter des histoires, je n'ai absolument aucun talent de conteur (de *storyteller*, pour reprendre un mot plus récent)⁹¹ » – la méfiance qui nous intéresse ici s'arc-boute directement et de manière indissociable contre des considérations esthétiques et idéologiques, comme le donne à voir ce propos de Mathieu Larnaudie :

⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁰ Emmanuelle Pireyre, « Les dix ingrédients d'un livre », *art. cit.*

⁹¹ Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset, 2008, p. 266.

Nous ne nous situons plus dans la même séquence historique [que le Nouveau roman]. Depuis une bonne vingtaine d'années, nous vivrions sous l'égide d'un grand retour, d'une restauration douce faisant suite, simultanément, aux prétendues fins des « grands récits » politiques (fin des utopies, des idéologies, etc.) et aux excès des avant-gardes artistiques – parmi lesquelles on sait la place exemplaire que le Nouveau Roman a occupée.[...] Trêve d'innocence : les « retours » à l'ordre romanesque et les invariances se font d'autant plus prégnants qu'ils s'affirment avec leurs cortèges de reniements, qu'ils sentent la vengeance et le ressentiment – qui sont bien dans l'écriture comme ailleurs, les plus mauvaises qui soient⁹².

Cette réticence à user de manière décomplexée des formes narratives s'articule à l'idée, persistante, que le récit est un dispositif idéologiquement efficace, idée qui trouvait des développements féconds chez les nouveaux romanciers (auxquels nous avons montré qu'Emmanuelle Pireyre fait régulièrement allusion), et plus récemment encore conceptualisée par Fredric Jameson dans *L'Inconscient politique*, à qui Nathalie Quintane renvoie :

[...] on en vient à décrire l'ordre social existant comme le seul ordre connu et connaissable, et cet ordre *de fait* est au fond le seul *crédible*, celui auquel on doit croire en tout cas le temps de la lecture, puisque celle-ci dépend de la croyance au récit (il faut suspendre toute incrédulité pour pouvoir se plonger dans l'histoire). L'impossibilité de mettre en doute le récit contamine la possibilité de mettre en doute l'ordre social – on le critique, on le condamne, mais on perçoit mal ce qui pourrait être s'il en était autrement ; on perçoit mal *qu'il pourrait en être autrement*. Le texte est coïncé dans ce que Jameson appelle sa *performativité idéologique* (soit : le compte rendu plus ou moins juste de ce qui est comme allant de soi)⁹³.

Nous pourrions également avancer que cette méfiance se détache sur fond d'une réactivation de la menace d'une « programmation » des comportements par le récit, permise notamment par le *storytelling* et par le constat, partagé, d'un avènement d'un capitalisme dit « cognitif » où le récit, en tant que dispositif symbolique, semble être à la fois une bonne manière de structurer l'information pléthorique et un puissant outil pour capter les attentions.

C'est à tout le moins ce qu'un corpus de romans contemporains semble signaler, en faisant preuve d'une réflexivité particulière à l'endroit du récit entendu comme modalité d'emprise sur autrui – depuis les canulars scénarisés de Iegor Gran (*La Revanche de Kevin*, 2015) jusqu'à la séduction presque malsaine exercée par une conteuse chez Anne-Marie Garat (*La Source*, 2015) en passant par la concurrence

⁹² Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », dans *Le Siècle de la NRF*, dossier « Des auteurs d'aujourd'hui répondent à leurs aînés », préparé par Ludovic Escande, *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, février 2009, p. 339.

⁹³ Nathalie Quintane, « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature ? », *Les Années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 193.

meurtrière pour la maîtrise du récit qui oppose une romancière à l'un de ses alter egos chez Delphine de Vigan (*D'après une histoire vraie*, 2015) – ou qui font montre d'un intérêt accru pour les situations où la mise en récit s'impose comme enjeu de pouvoir collectif – à l'instar de la trilogie dans laquelle Antoine Bello met en scène un consortium de falsificateurs qui inventent et tentent de faire accréditer d'autres versions de l'histoire (*Les Falsificateurs*, 2007, *Les Éclaireurs*, 2009, *Les Producteurs*, 2015) ou de la suite romanesque « La grande intrigue » de François Taillandier, qui suit notamment les tribulations d'un professeur de littérature persuadé que « [C]elui qui organise le récit a en outre le pouvoir » puisque « L'histoire est faite de tellings qui s'affrontent⁹⁴ » (*Option Paradis*, 2005 ; *Telling*, 2006 ; *Il n'y a personne dans les tombes*, 2007 ; *Les Romains vont où ils veulent*, 2010, *Time to turn*, 2010)⁹⁵.

Ces préoccupations sont également présentes chez les auteurs qui nous intéressent plus particulièrement, par leur situation dans l'histoire (appartenance à une génération n'ayant dû négocier ni avec le Nouveau Roman ni avec un quelconque engagement révolutionnaire) et leur place dans le champ littéraire (position dans le champ de production restreinte qui les pose en successeurs des avant-gardes historiques qui néanmoins n'existent plus). Outre dans les œuvres et propos d'Emmanuelle Pireyre, de Camille de Toledo, de Mathieu Larnaudie, de Nathalie Quintane et de Chloé Delaume, on en trouve également des illustrations sous la plume de Jean-Hubert Gailliot (*L'Hacienda*, 2004), d'Alain Farah (*Pourquoi Bologne ?*, 2013), et de Philippe Vasset (*La Légende*, 2016). Explorons ces trois cas.

2. Méfiances et contrariétés du romanesque

Ces textes présentent de nombreux points communs, au premier rang desquels celui de mettre en scène une instance narrative qui est également une figure d'écrivain : le très faulknerien « Benjy », auteur qui, dans *L'Hacienda*, a cessé de lire et d'écrire pour se terrer dans un bunker et y visionner de manière ininterrompue des émissions télévisées ; le paranoïaque Alain Farah, alter ego fictionnel de l'auteur, qui confie à son assistante le soin d'écrire un roman qu'il pense, suite à des expérimentations secrètes de la CIA, avoir été mis en incapacité d'écrire lui-même ; ou encore le prêtre défroqué dans *La Légende* de Vasset, dont la première passion est la réécriture ou l'invention de récits hagiographiques censés

⁹⁴ François Taillandier, *Telling. La grande intrigue II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [Stock, 2006], pp. 92-96.

⁹⁵ Ce petit corpus fait partie de celui que nous avons eu l'occasion d'explorer dans le cadre du projet de recherches « STORYFIC » (PDR F.R.S-FNRS, 2015-2019) et la manière dont nous le présentons relève directement d'hypothèses élaborées et testées avec Jean-Pierre Bertrand et Frédéric Claisse lors de séminaires de recherche à destinations d'étudiants organisés en 2016 et 2017.

conquérir les âmes des fidèles.

Dans ces trois romans, ces figurations de l'écrivain contemporain entretiennent une relation ambivalente à la forme narrative, relation décrite dans un texte-cadre qui lui-même met en crise la narration. Ainsi, dans *L'Hacienda*, Benjy étudie scrupuleusement des sommes de productions médiatiques à travers lesquelles il tente de retrouver du sens, de percevoir un message relativement cohérent et unifiant – ce qui ne manquera pas d'arriver sous forme d'une « INFORMATION » qui reviendra sporadiquement sur les écrans où il exténue son regard :

Plus d'une fois je me suis demandé si les histoires qu'on nous racontait ne communiquaient pas entre elles par des voies secrètes. Si une réplique lancée dans un dialogue, une de ces répliques anodines laissée en suspens à la fin d'une scène, à laquelle personne ne prêtait attention, si une telle réplique n'était pas destinée à recevoir une réponse plus tard, quand tout le monde ou presque aurait oublié, dans un autre dialogue [...] Et si la programmation [je ne me trompe pas : ce mot signifie bien que tous les foutus machins ont été écrits et décidés à l'avance ?], si la « programmation » dans son ensemble ne répondait pas à une logique cachée [...]. Pas une « histoire dans l'histoire », non : *toutes les histoires à l'intérieur d'une seule*. Un gigantesque *récit extérieur* dont l'action progresserait à un rythme si lent que personne ne parviendrait à la suivre, un récit dont l'avancée procéderait par raccords tellement fulgurants que personne non plus ne parviendrait à les percevoir⁹⁶.

Benjy donne à sa manière une représentation de ce qui serait l'apanage de l'écrivain dans une société mass-médiatisée : celui de recréer du sens dans l'apparent chaos de l'information et d'y retisser des liens narratifs (il parle d'un « récit extérieur »). Cette nécessité de recréer du récit est pourtant énoncée dans un roman qui, lui-même, est très peu narratif : *L'Hacienda* est constitué d'une alternance de sections qui soit donnent à entendre la voix de Benjy, soit se présentent comme des retranscriptions d'émissions télévisées, avec des effets de rebonds, de coupures ou de reprises qui évoquent la forme d'un *zapping* télévisuel. Le roman de Gailliot est par ailleurs pris dans une intertextualité situationniste très prégnante – depuis le titre du livre qui évoque un passage de *L'Internationale Situationniste* jusqu'au rapport aux images, dont la domination n'est pas sans évoquer la théorie de « La Société du spectacle » et la mise en crise du spectaculaire dans le cinéma de Debord⁹⁷ –, de sorte que toute immersion et toute intrigue

⁹⁶ Jean-Hubert Gailliot, *L'Hacienda*, Paris, L'Olivier, 2004, pp. 119-120.

⁹⁷ L'une des premières sections du livre, intitulée « Où vas-tu avec cette arme à la main ? » est présentée comme la retranscription d'un document dont les images ont ou été effacées, ou n'ont jamais été enregistrées. La section se veut donc la retranscription d'un document dont les seules images sont celles d'un poudroisement de neige. On ne peut pas s'empêcher de penser au film de Debord, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), qui jouait précisément sur une absence d'images – des

construites semblent être mises à distance par la forme et les références conceptuelles du texte de Gailliot. L'apparente contradiction entre la mission sémiotique que se donne Benjy et les interruptions narratives que multiplie Gailliot trouve son pendant dans le chapitre du livre intitulé *Une nation de clochards*.

Ces pages reviennent sur la fascination que nourrit Benjy à l'égard d'un petit essai éponyme écrit par un certain Gilbert Stein. *Une nation de clochards* aurait été écrit par cet auteur (fictionnel) en partie pour détourner son ami, le romancier Philip Roth, de ce qui lui semblait alors être une impasse littéraire : celle des métalepses, des personnages éthérés et du refus de l'immersion narrative. Dans ces pages, Stein s'enthousiasme de voir que Roth a finalement réussi à sortir de cette impasse en écrivant *Le Théâtre de Sabbath* (1995), roman dans lequel il serait, à travers le personnage de Mickey Sabbath, parvenu à « libér[er] la possibilité du retour du Personnage, à en réagrèger les traits dans la figure ultime du *survivant*⁹⁸ ». Par cette formulation qui semble correspondre à celle d'un art poétique « d'après l'après » – celui-là même que mettent à l'œuvre les écrivains ni désireux de prolonger le formalisme pur et dur, ni de se débarrasser radicalement de ses héritages –, Gailliot signale l'équilibre précaire dans lequel se trouve son propre roman, à la fois attaché à certaines formes typiquement narratives (l'enquête de Benjy, le goût affiché pour la construction de personnages) et héritier de traditions désireuses de mettre en crise la représentation artistique (le situationnisme, le simulationnisme de Baudrillard⁹⁹ ou encore l'esthétique punk).

La même ambivalence anime souterrainement *Pourquoi Bologne*, d'Alain Farah, dont l'une des clés de compréhension est donnée par son titre. Farah évoque le fait que cette ville italienne, à laquelle il était déjà fait allusion dans son précédent roman – *Matamore n° 29* –, tient son nom « d'une mortadelle si finement hachée

voix étant posées sur un écran blanc, entrecoupées de silences de longueur variable et accompagnés quant à eux par un écran noir.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁹ Dans le roman, l'« hacienda » est le nom donné à un parc d'attractions où s'aventurent les célébrités d'une émission de télé-réalité. Dans ce parc d'attractions, on peut assister à des reconstitutions de scènes historiques, à l'instar du meurtre de Sharon Tate mais aussi du suicide de Guy Debord. En référence toujours presque directe à la tradition situationniste, l'une des têtes pensantes du parc, le docteur Sanger, explique que l'hacienda a pour but l'abolition des images et de la distance qu'elle renforce entre les individus et leur vécu (*ibid.*, pp. 202-204). Plus loin, dans un retournement critique que n'aurait sans doute pas renié le dernier Baudrillard, le même docteur – sorte d'entrepreneur dans le monde du divertissement le plus excessif – affirme que le spectacle est terminé : « Gance annonçait au début du siècle dernier que Shakespeare, Dante, les héros de légende, les mythes et les dieux eux-mêmes seraient tôt ou tard amenés à faire du cinéma pour connaître, disait-il, leur "résurrection lumineuse". Il affirmait que la planète, l'Histoire tout entière se bousculeraient bientôt aux portes du cinéma pour entrer dans le Film. Eh bien... quoique la plupart n'en ait pas encore pris clairement conscience, le spectacle est à présent terminé » (*ibid.*, pp. 206-207).

qu'elle paraît homogène, oblitérant du même coup les morceaux hétéroclites qui la composent, museaux de porc, pattes de coq, anus de bœuf¹⁰⁰ ». Cette métaphore bouchère semble fonctionner par analogie avec l'esthétique même du roman, dont l'intrigue principale s'appuie sur une multiplicité d'épisodes *a priori* hétérogènes, depuis une histoire de la SAPE (« Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes » : sorte de dandysme originaire du Congo) jusqu'au film *Blade Runner* de Ridley Scott, en passant par les interventions récurrentes du personnage d'Umberto Eco. Chez Farah, la narration est moins interrompue que mise en crise par ses excès, ses incohérences et les dévoilements intempestifs de ses propres ressorts, puisque le lecteur comprend progressivement que l'enquête est entièrement construite à partir des fictions dont le narrateur s'abreuve *ad nauseam* (séries de science-fiction japonaise, romans de Jean-Patrick Manchette, clips musicaux de Lady Gaga, etc.).

On ne s'étonnera dès lors pas que, dès l'entame du roman, le narrateur explique avoir toujours souffert d'une incapacité « à percevoir la continuité du mouvement des gens et des choses sur la pellicule¹⁰¹ », de sorte qu'au cinéma, qui indisposait ses capacités de persistance rétinienne, il a souvent préféré la télévision et les possibilités de visionnage fragmenté qu'elle offre. Tout le roman de Farah joue ainsi au chat et à la souris avec le récit. Comme dans le texte de Gailliot, le personnage principal cherche à reconstruire du sens non pas en dégagant une superstructure qui organiserait l'apparent chaos des productions médiatiques, mais pour donner une lisibilité à sa propre identité (à la fin du texte, Farah se retrouve ainsi face à son ennemi juré, le docteur Cameron, qui lui assure être « le seul à pouvoir lui donner une histoire¹⁰² »). Comme chez Gailliot, cette quête de récit se fonde dans une forme littéraire qui déroge nettement aux règles de la narration traditionnelle et, toujours comme dans *L'Hacienda*, la mise en intrigue est décrite comme un enjeu de pouvoir à la fois pour les instances étatiques (la CIA cherche à reprogrammer les psychismes de certains individus pour modifier la mémoire collective de l'Histoire), mais aussi pour l'écrivain lui-même (comme l'illustre la comparaison établie, dans cette citation, avec le jeu d'échec) :

Moi, ce n'est pas que j'aie renoncé à lutter au corps à corps avec la narration, c'est que je joue aux échecs et qu'en trente ans je n'ai pas gagné une seule fois. Écrire, c'est jouer ; et jouer, c'est perdre.

S'habitue-t-on jamais à raconter des histoires qui ne fonctionnent pas ?

Dans d'autres versions de ce livre, les événements se succédaient sans coupe. C'était lisse : j'ouvrais et je fermais beaucoup de portes, je déplaçais des

¹⁰⁰ Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, 2013, pp. 51-52.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰² *Ibid.*, p. 191.

personnages d'une scène à l'autre, l'ennui, quoi [...] J'aime mieux pianoter des choses qui m'amuse, même si vous êtes moins nombreux sur la piste de danse¹⁰³.

La Légende, de Philippe Vasset, présente une structure narrative moins alambiquée, puisque le roman est conduit par un récit principal – celui des expérimentations spirituelles et sexuelles d'un ancien fonctionnaire au Vatican et de celle qui sera autant sa tentatrice que l'un de ses objets de fascination intellectuelle – entrecoupé de « vies de saints » rédigées, on le devine, par l'ancien prêtre, et mettant littéralement en odeur de sainteté des individus particulièrement excessifs : Azyle, tagueur nocturne du métro parisien ; Pie, chercheur effréné de rencontres sexuelles sur les aires d'autoroutes ; Gen (en qui on reconnaîtra l'artiste Genesis P-Orridge), dont les performances et les transformations physiques l'apparentent à un « ange » ; ou encore Otto, allusion directe à Otto Muehl, membre actif de l'Actionnisme viennois et fondateur de la communauté Friedrichshof où s'expérimentaient une forme de vie collective opposée à la morale et aux modes d'organisation de la famille bourgeoise.

La Légende est donc un roman qui ne rechigne pas à user des ressorts de la narration, mais un roman dans lequel la puissance de séduction des récits – celle-là même que les nouveaux romanciers jugeaient aliénante – est sans cesse réfléchie, sursignifiée et parfois mise en échec. Ainsi, dès sa rencontre fondatrice avec Laure, le narrateur lui explique avoir voulu réformer le fonctionnement de l'institution en charge des dossiers de béatification au Vatican : contre la mesure et la rationalisation des miracles, il a voulu réhabiliter les vies de saints les plus pathétiques et fantaisistes, sous prétexte « que les temps ont largement changé, et que le sérieux d'une enquête compte moins aujourd'hui que la puissance d'une histoire¹⁰⁴ » : autrement dit, parce que l'ère contemporaine serait davantage celle du *fake* que celle de l'authentique¹⁰⁵. Obsédé par la capacité des histoires à charmer

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 180-181.

¹⁰⁴ Philippe Vasset, *La Légende*, Paris, Fayard, 2016, pp. 23-24.

¹⁰⁵ Selon Anne Besson, le « *fake* » est constitutif d'un certain imaginaire contemporain de la fiction : « "Que cela soit vrai ou pas, peu importe au fond" : cette expression d'un "non *credo*" absolu correspond à une pensée partagée de notre ère de la fiction – elle en est une traduction par le suspens du "ni vrai ni faux", dont l'anglicisme *fake* résume l'ambivalence. » Voir Anne Besson, *Constellations. Des mondes fictionnels à l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 460. En s'appuyant en partie sur les thèses développées par le sociologue James E. Combs dans *Play World: The Emergence of the New Ludenic Age*, Anne Besson affirme en effet que le sujet contemporain, familier des pactes fictionnels qu'il noue à tour de bras, se trompe rarement sur leur nature à l'égard de laquelle il fait au contraire preuve d'une réflexivité accrue. On retrouve bien cet imaginaire du *fake* – qui ne peut qu'évoquer l'opérativité de certaines *fake news* sur Internet mais aussi le fonctionnement de la notion récemment mise au goût du jour de « post-vérité » – chez le narrateur de Vasset, mais aussi chez celui de Farah, qui ont en partage un même goût pour le trucage consentis et les eaux mêlées du « ni vrai ni faux ». Pour davantage de développement sur

(« ses textes étaient des machines hors de contrôle, des générateurs échevelés de rubans narratifs, d'adverbes et de superlatifs¹⁰⁶ »), à captiver un public (« Car la seule gloire du saint est de captiver une audience. Son histoire est chapelet, et son épopée, action de grâce¹⁰⁷ ») ou à forcer la mémoire (« à force de refuser la médiation et de considérer que dire, c'est tuer, la communauté s'est finalement retrouvée à la merci du discours d'autrui¹⁰⁸ »), les élans narratifs du personnage se retrouvent bientôt mis en défaut par sa muse, dont le mode de vie (« Elle vivait en suspens, sans jamais subir le poids d'une histoire ni la clôture d'une peau¹⁰⁹ ») le force à en écrire une histoire nécessairement vacillante et bancal.

Outre le fait que ces trois romans mettent en scène des instances narratives qui sont aussi des figures d'écrivains, outre encore le fait qu'ils s'attachent à mettre en tension le récit (ou à tout le moins à en expliciter les tensions possibles), *L'Hacienda*, *Pourquoi Bologne* et *La Légende* ont également en commun de miser sur un imaginaire culturel relativement convergent : à savoir celui des productions musicales, filmiques ou littéraires des années 1970 à 2000. La tranche temporelle paraît large, mais elle est en réalité surtout significative des références culturelles d'auteurs nés après 1960, depuis Gailliot (1961) jusqu'à Vasset (1973) et Farah (1979).

Chez Gailliot, c'est toute une culture artistique empreinte d'un certain désabusement – celui, typique, de la « *blank generation*¹¹⁰ » –, marquée par la perte de foi dans la révolution rédemptrice et, plus encore, dans l'idée que l'avenir puisse être synonyme de progrès¹¹¹, qui mâtine le roman. Dès les premières pages

cet imaginaire du *fake* tel que retravaillé par certains auteurs contemporains, voir Justine Huppe, « L'identité narrative au prisme du roman contemporain » dans *Le Sujet en question. Ce qu'en pensent la littérature et la philosophie*, sous la direction de Juan Manuel Aragüés, Thierry Capmartin, Nadia Mékouar-Hertzberg et Alfredo Saldaña, Berne, Peter Lang, 2018, en particulier p. 73 sq.

¹⁰⁶ Philippe Vasset, *La Légende*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹¹⁰ Nick Kent, « Talking Heads: *Talking Heads '77* ; Richard Hell & The Voidoids : *Blank Generation* », *New Musical Express*, 8 octobre 1977. Cet article est cité par Olivier Penot-Lacassagne, dans une contribution qui revient sur l'imaginaire culturel et l'ambiance politique à l'origine du développement du punk dans la seconde moitié des années 1970. Voir Olivier Penot-Lacassagne, « *Novolittérature... À la brisure des années 1970* » dans *Écritures de la contestation. La littérature des années 68*, sous la direction de Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, vol. 54, n° 1, pp. 135-152.

¹¹¹ « À la différence des précédentes, la crise présente n'annonce plus rien : aucun dépassement du capitalisme n'y est inscrit, aucune révolution rédemptrice. Le prophétisme lui-même est en crise. Les temps modernes tirent à leur fin : depuis deux cents ans, l'Occident vivait dans la croyance que demain vaudrait mieux qu'aujourd'hui, que l'avenir méritait qu'on lui sacrifiât le présent, que la science et la technique apporteraient la liberté et l'abondance. Cette croyance est morte, l'avenir est

du texte, on se retrouve ainsi projeté dans la retranscription d'une vidéo endommagée, tournée en 1977 à Reims, qui donne à entendre les discussions entre plusieurs membres d'un groupe de punk dont la chanteuse et parolière – Claudine ou « Candy Vanilla » – explique s'être inspirée de la chanson *Hey Joe* pour écrire une sorte de poème chanté qu'elle voudrait mettre en musique avec ses comparses. Ceux-ci se montrent perplexes : elle ne serait ni assez noire, ni assez mûre, ni assez solide pour chanter une reprise d'*Hey Joe*, et puis surtout, lui explique Vincent, un décalage historique les empêche de reprendre à leur compte cette chanson : « Poussin. Nous arrivons trop tard. Tu sais comme moi que ces antiquités n'ont *aucun* sens. Celle-là pas davantage que les autres¹¹². »

Ce « trop tard » prend tout son sens quelques lignes plus loin, lorsque Claudine insiste sur son attachement à cette chanson, dans laquelle la ville de Mexico constitue « Quelque part où se projeter », notamment pour des gens qui viennent « De nulle part », « d'un autre bled paumé où les gens vivent dans le passé, dix ans, vingt ans en arrière¹¹³ ». Le Reims des années 1970, ce « bled », paraît ainsi valoir métonymiquement pour l'espace-temps dans lequel s'est vue coincée toute une génération : *grosso modo*, celle qui a été nommée « génération X », arrivée après celle des *baby boomers*, marquée par la fin de la guerre froide et biberonnée à la musique de *The Who* ou de *Joy Division* (autant de références musicales qui reviennent, et pour cause, dans le roman de Gailliot).

Dans les romans de Farah et de Vasset, c'est plutôt la culture des années 1980 et 1990 qui est, pour le premier, élevée au rang d'actant avec lequel et contre lequel le narrateur lutte pour se recréer sa propre histoire, et, pour le second, prétexte à retrouver des formes de mysticisme contemporain, notamment dans les performances punks ou à même la culture du graffiti urbain. Dans tous les cas, ces trois romans, en se montrant soucieux de penser leur rapport à la narration sous les auspices d'une histoire récente (qui ne tente pas de se défaire de l'héritage du Nouveau Roman, mais de *faire avec* lui, voir *grâce à* lui) et en multipliant les références à des productions artistiques diverses desquelles il s'agit moins d'hériter verticalement qu'à partir desquelles il est opportun d'opérer (collecter, filtrer, détourner), ces trois romans font signe vers une communauté d'appartenance que nous avons qualifiée, à plusieurs reprises, de générationnelle. Chargée de connotations arbitraires, biologisantes, voire publicitaires, cette notion

vide de promesses », dans Jean Daniel, *L'Ère des ruptures*, préfacé par Michel Foucault, Paris, Le Livre de Poche, 1980 [1979], pp. 361-362.

¹¹² Jean-Hubert Gailliot, *L'Hacienda*, *op. cit.*, p. 22.

¹¹³ *Ibid.*, p. 23.

de « génération » requiert désormais d'être étudiée de plus près.

III. LA GÉNÉRATION : UN OUTIL POUR LE CONTEMPORAIN ?

Dans son *Histoire littéraire* (2010), Alain Vaillant revenait sur les trois principaux outils de périodisation – le siècle, le mouvement, la génération – pour conclure à la fois que la génération était la moins contestable de ces trois notions, qu'elle est d'usage commode, et dans un même temps qu'il s'agit d'une notion imprécise, « sans vraie nocivité » mais aussi sans grande productivité théorique :

Si besoin est, concluons donc qu'il est parfois commode de parler de génération, parce c'est une notion molle, peu compromettante et sans vraie nocivité ; mais, justement, elle est si peu précise qu'on peut se demander s'il ne vaudrait pas mieux se passer totalement d'un mot qui, même si elles sont très atténuées, induit des connotations biologiques totalement non pertinentes¹¹⁴.

Prenant acte des limites de cette notion, Laurent Demanze a pourtant tenté de montrer, dans un article intitulé « (Ré)génération. Rythmer le contemporain », comment cette notion « molle » pouvait recouvrir une forme d'efficacité conceptuelle pour penser les césures du contemporain littéraire. Prudent, Demanze s'attache à montrer les lucidités singulières de la génération pour comprendre un temps littéraire marqué par le reflux des mouvements et organisé suivant des catégories périodiques devenue trop homogénéisantes (le « contemporain » étant devenu le puits sans fond dans lequel s'enfonce toute la littérature des années 1980 à nos jours), tout en reconnaissant les possibles failles d'une périodisation générationnelle : écueil de l'assemblage artificiel d'auteurs très différents, risque d'une épistémologie prise dans un cycle infernal de nouveauté et de vieillissement, danger d'une application trop arithmétique et biologisante de la notion.

C'est dans le sillage de ce geste théorique – à la fois circonspect, réflexif quant à ses propres bricolages, et désireux d'ajuster directement un concept à un terrain d'application (celui du contemporain) – que nous situerons les prochains développements.

À lire Demanze, la périodisation générationnelle viendrait potentiellement pallier, pour le contemporain, celles, défailtantes, organisées suivant les siècles et mouvements. C'est que le siècle a depuis longtemps, auprès des historiens des phénomènes sociaux comme de la littérature, démontré sa nature abstraite, forçant les uns au découpage le plus arbitraire (qu'est-ce qui distingue si nettement les

¹¹⁴ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 123.

« seiziémistes », les « dix-septiémistes », les « dix-huitiémistes », etc. ?), poussant les autres à l'aberration théorique (par exemple : hésiter à faire débiter le XIX^e siècle en 1789, avec la Révolution, ou avec le Traité de Versailles, en 1815). Comme la plupart des périodes antérieures, le contemporain met en défaut la périodisation séculaire, puisqu'on le fait tantôt remonter au début des années 1980, et donc à la décennie qui suit l'essoufflement des expérimentations avant-gardistes et du Nouveau Roman, tantôt à la fin de la guerre froide, inflexion proche mais moins déterminée par une histoire internaliste de la littérature que par un événement historique marquant, tantôt, enfin, seulement, au début des années 2000 : borne temporelle qui sert d'expédient et de titre à de nombreux ouvrages et colloques intéressés à la littérature contemporaine – des *Narrations d'un nouveau siècle* (2012) de Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft à *La littérature face au XXI^e siècle*, sous-titre de *Réparer le monde* (2017) d'Alexandre Gefen.

Si la périodisation en siècles s'est, de tout temps, révélée imprécise et arbitraire, le découpage en mouvements littéraires est, quant à lui, plus spécifiquement réduit à l'impuissance depuis les années 1980. C'est que, comme le rappelle Laurent Demanze :

[...] la littérature contemporaine est sans manifeste, ou presque. Non qu'elle ne se livre pas de temps à autre à la théorisation, qu'elle ne produise pas des textes à haute teneur critique, mais elle se définit davantage comme une communauté des solitaires, en refus des coalescences trop homogènes. Il n'y a en effet pas d'adhésion à une théorie qui aurait valeur de mot d'ordre, et risquerait de restreindre ou d'annuler les écarts esthétiques sensibles dans tout regroupement¹¹⁵.

Le sort du genre manifestaire donne un juste indice d'un certain essoufflement des dynamiques de mouvements dans le champ littéraire contemporain. Ainsi, la base de donnée « Manart¹¹⁶ » – qui regroupe des manifestes artistiques issus de tous les domaines de la création (littérature, danse, musique, cinéma, etc.) depuis le XX^e siècle – documente cet essoufflement, en montrant notamment, d'une part, que la période contemporaine est peu propice à l'écriture manifestaire (selon Mette Tjell, l'une des cheville ouvrières du projet « Manart », le nombre de manifestes publiés entre 1980 et 2014 serait nettement inférieur à la production des périodes antérieures¹¹⁷), et, plus encore, cette période favoriserait l'écriture de textes à

¹¹⁵ Laurent Demanze, « (Ré)génération. Rythmer le contemporain », dans *Du « contemporain » à l'Université. Usages, configurations, enjeux*, sous la direction de Marie-Odile André et Mathilde Barraband, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 134.

¹¹⁶ Lancé en 2012, le projet Manart évolue sous la houlette de Camille Bloomfield, Mette Tjell, Viviana Birolli et Audrey Ziane. Pour consulter cette base de données et en savoir plus sur les origines et choix méthodologiques du projet, voir : <http://www.basemanart.com>.

¹¹⁷ Mette Tjell, « Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ? », *Itinéraires*, 2018-1, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4187>.

l'initiative d'un seul signataire, et lancés en dehors de tout cadre collectif. Optant pour un ton moins péremptoire, souvent détaché de l'énergie révolutionnaire qui caractérisait originellement le genre, et issu d'une pratique de plus en plus individuelle, le sort du manifeste contemporain ferait signe, sinon vers la fin de tout mouvement littéraire, du moins vers la difficulté pour les écrivains à se reconnaître dans des postures groupales.

C'est à tout le moins ce qu'attestent deux exemples précédemment évoqués : celui du « manifeste pour une littérature-monde » de Michel Le Bris, Jean Rouaud *et alii* ; et celui des « Propositions pour une littérature inculte » de Mathieu Larnaudie. Le premier émerge d'un groupe de signataires dont on sait, en réalité, qu'ils n'ont rien d'un groupe littéraire et qu'ils ont par la suite désavoué la teneur manifestaire du texte. Le second, tout en répondant aux caractéristiques formelles du manifeste – il est d'ailleurs repris dans la base de données « Manart » – n'est signé que par Larnaudie et fera l'objet de plusieurs requalifications par des membres du collectif Inculte afin d'éviter que le texte ne soit reçu comme un manifeste collectif. Larnaudie lui-même, à l'occasion d'un entretien, ajoutera à propos de ce texte :

Je précise, si besoin est, que ce texte n'a aucunement valeur de manifeste pour les membres du collectif Inculte, mais que tous, et pour la plupart avant sa publication, ont lu et approuvé son contenu, à (parfois) un ou deux détails près¹¹⁸.

Dans la même perspective, on ne s'étonnera ainsi pas de voir Arno Bertina – l'un des autres fondateurs et membre du collectif Inculte – soutenir, à l'occasion d'un entretien croisé avec Laurent Demanze et Pierre Senges en 2010 (un an après la publication du texte de Larnaudie dans la *NRF*), que le collectif Inculte se gardait de toute velléité manifestaire :

[...] je fais partie d'un groupe (à géométrie variable) fédéré par la revue Inculte. Dès le premier numéro, on nous a suggéré d'écrire un manifeste. Un tel texte semblait appelé par une sorte d'homogénéité générationnelle. Nous nous sommes alors demandé pourquoi nous n'y avions pas pensé. La réponse est simple : ce sont les raisons évoquées par Pierre [Senges] ; parce qu'il y a quelque chose de détestable à se dire que, l'échiquier ayant soixante-quatre cases, nous allions inventer ou bien occuper la trente-deuxième ou la première. « Nous allons nous opposer à la génération de la revue Perpendiculaire », par exemple. C'est idiot, et ça ne rend pas compte des vitalités possibles à l'intérieur du champ littéraire. Ensemble, nous avons compris qu'il n'y avait aucune génération contre laquelle nous souhaiterions nous élever. Non parce qu'il y aurait, au sein d'Inculte, un tropisme béni oui-oui, ni parce que tout nous semble magnifique, mais parce que

¹¹⁸ Mathieu Larnaudie, entretien avec Caroline Hoctan et Jean-Noël Orengo, *D-Fiction*, Paris, novembre 2011, URL : <http://d-fiction.fr/2011/12/entretien-avec-mathieu-larnaudie/>.

nous nous nourrissons à la fois du Nouveau Roman, des années 1980 et des années 1990. Nous n'avons personne à débiter, ou en tout cas pas de temps à consacrer à ça¹¹⁹.

Dans ce passage, Bertina revendique ainsi, dans un geste semble-t-il typiquement contemporain, la possibilité de former un collectif qui refuse les coalescences et toute forme de « petite cuisine idiote ».

Puisque la périodisation en mouvements semble bien être mise en échec par le mode de fonctionnement du champ littéraire contemporain, on aurait tort de se priver du troisième outil de périodisation reconnu par Alain Vaillant : celui de la génération. Et pourtant, le point de vue exprimé plus haut par Arno Bertina (« Ensemble, nous avons compris qu'il n'y avait aucune génération contre laquelle nous souhaiterions nous élever ») nous suggère d'emblée que l'usage de ce concept est périlleux pour la période contemporaine. Quelques précisions s'imposent donc, pour ajuster ce qui nous paraît pouvoir constituer un emploi judicieux du concept de génération dans ces pages et, à plus forte raison, dans les études littéraires contemporaines.

1. « Enfin peinars » – des fils sans pères ?

Dans la plupart des cas, les définitions de la génération en tant qu'outil de périodisation d'histoire littéraire font de celle-ci un principe explicatif du changement, fondé, comme chez Karl Mannheim, sur une dynamique de conflit et de « remplacement des pères par les fils¹²⁰ ». C'est ce que rappelle Benoît Denis dans la notice du *Dictionnaire du littéraire* qu'il consacre à la notion, c'est aussi ce que l'on devine lorsqu'Alain Vaillant affirme que l'influence exercée par un groupe d'auteurs est amenée à durer « jusqu'à l'émergence d'une nouvelle génération¹²¹ », et c'est, plus encore, ce qui était, pour Bourdieu, au cœur de la temporalité du champ de production artistique :

[...] l'avant-garde est à chaque moment séparée par une *génération artistique* (entendue comme l'écart entre deux modes de production artistique) de l'avant-garde consacrée, elle-même séparée par une autre génération artistique de

¹¹⁹ Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel, « Faim de littérature », entretien animé par Laurent Demanze, *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I, sous la direction de Dominique Viart et Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012, p. 269.

¹²⁰ Karl Mannheim, *Le Problème des générations*, traduit de l'allemand par Gérard Mauger et Nia Perivolaropoulou, Paris, Armand Colin, coll. « Hors Collection », 2011 [2e édition] [*Das Problem der Generationen*, 1928].

¹²¹ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 123.

l'avant-garde déjà consacrée au moment de son entrée dans le champ¹²².

En d'autres termes, la génération aurait partie liée avec une identité horizontale, affirmée par opposition à la tradition verticale représentée par la génération précédente, qu'il s'agit ainsi, sinon de déclasser, du moins de rendre « classique ». Dans ses *Lieux de mémoire*, l'historien Pierre Nora revient sur les conditions de possibilité historiques d'une conscience de génération (qu'elle soit littéraire ou politique), en insistant sur cette dimension conflictuelle et propice à des revendications de mise en égalité.

Dans une perspective encline à minimiser voire à discréditer le mouvement de Mai 68 (« Car qu'était-il d'autre, avec ses barricades en forme de citation et son théâtre référentiel, qu'une gestuelle de mémoire révolutionnaire sans débouché révolutionnaire¹²³ ? »), tout le chapitre que consacre Nora à la « génération » met en parallèle la Révolution de 1789 et les événements de Mai pour y prouver que la génération, en tant que réalité démographique et en tant qu'autoreprésentation de groupe, y a joué des rôles radicalement différents.

Ainsi, chez Nora, les débouchés révolutionnaires de 1789 sont éminemment liés à une question générationnelle, dans leurs conditions de possibilité comme dans leurs rétroactions : Nora rappelle ainsi comment les normes édictées après 1789 (l'abolition des droits héréditaires dans la Constitution de 1791, la mesure d'abolition du droit d'aînesse, la légalisation du mariage sans consentement paternel, l'impossibilité de déshériter ses enfants), visent à assouplir la domination exercée par les générations antérieures sur les suivantes – objectif qu'avait perçu Saint-Just, résumant lapidairement : « Vous avez donc décidé qu'une génération ne pouvait pas en enchaîner une autre¹²⁴ ».

Pour Nora, la Révolution française aurait ainsi été « fondatrice de la génération » en inaugurant la possibilité d'un monde égalitaire, mais elle aurait été étonnamment marquée par une absence de problématisation de la question générationnelle. À lire Pierre Nora, c'est tout l'inverse qui se serait passé en Mai 1968 : à savoir l'autocélébration d'une génération actrice de simili-événements :

Avec 1789, l'Évènement a complètement absorbé la symbolique générationnelle, au point de la masquer en l'exprimant tout entière ; avec 1968, la dimension

¹²² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992], p. 226.

¹²³ Pierre Nora, « La génération » dans *Les Lieux de mémoire*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 2976.

¹²⁴ *Le Moniteur*, tome XVI, p. 215, cité par Pierre Nora dans *ibid.*, p. 2978.

générationnelle est devenue au contraire constitutive de l'événement lui-même, au point qu'à part l'itinéraire biographique et le vécu des acteurs il est légitime de se demander, au sens de Ranke, « ce qui s'est réellement passé ». En termes hégéliens, et aux yeux d'une histoire qui s'écrit en lettres de sang : rien¹²⁵.

Sans adhérer à cette lecture rétrospective de Mai 68, il nous paraît utile d'isoler deux rouages de l'argumentaire de Pierre Nora : d'abord, celui qui lie étroitement conflictualité historique, dynamique d'égalitarisation et conscience de génération (sur lequel nous sommes revenue) ; ensuite, celui qui consiste à diagnostiquer une modification de l'attention accordée à la notion de génération dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Chez Nora, la dynamique générationnelle paraît avoir été l'une des basses continues de l'histoire politique et littéraire française depuis le XVIII^e siècle, mais sa prise en compte – en sociologie, en démographie, en anthropologie, etc. – semble s'être avivée depuis les années 1970, de manière concomitante à une sorte de glaciation de l'histoire. À lire Nora, tout se passe comme si la notion de génération tentait de créer artificiellement des étiquettes vendeuses (à l'instar de celles des « Nouveaux philosophes ») et de rythmer maladroitement une histoire contemporaine faite « d'événements morts-nés¹²⁶ ».

Une perspective politique toute différente amène Lionel Ruffel à souligner les affinités conceptuelles entre les notions de « génération » et de « contemporanéité littéraire ». Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2010), Ruffel part des usages qui sont faits du terme, usages tour à tour révélateurs des sens associés, dans des contextes historiquement distincts, au mot. Ces derniers pointent d'abord vers la dimension présentiste du concept : si Diderot, Goethe et Zola ont tous évoqué « leur(s) contemporain(s) », c'est bien parce que le mot signale un point de référence mouvant, à la manière d'un embrayeur linguistique qui ne fait sens qu'en contexte d'énonciation¹²⁷. D'autres

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 2979-2980.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 3001.

¹²⁷ C'est d'ailleurs tout le sens du nom donné à la revue *Temps Zéro*, qui faisait la part belle à des contributions scientifiques exclusivement intéressées à la production littéraire des vingt-cinq années les précédant, et donc à une portion nécessairement mouvante de l'histoire littéraire récente. Sur le site Internet de la *Temps Zéro*, dont les activités ont cessé en avril 2018, le titre de la revue était ainsi justifié, en référence, notamment, à Italo Calvino : « Notion scientifique, le *temps zéro* désigne le point de référence sur un vecteur temporel. Ainsi défini, il est fondamentalement relatif. On l'associe parfois, à défaut de mieux, à la naissance même du temps, lors du Big Bang, mais cette idée d'une naissance du temps reste contestée... Italo Calvino a mobilisé cette notion dans une de ses fictions scientifiques, l'utilisant également pour intituler le deuxième tome de ses *Cosmicomics*. Le narrateur de cette fiction, discutant du moment où la flèche qu'il décoche atteindra le lion qui s'apprête à l'attaquer, se questionne sur l'instant présent, sur la nature cyclique ou finie du temps et sur la pertinence de constituer lui-même un point fixe dans le temps. La subjectivité de la

fonctionnements du terme désignent non seulement une appartenance commune (en bas latin, *contemporaneus* signifie « du même temps »), mais aussi une appartenance axiologiquement signifiante, ce qui amène par exemple Baudelaire à intégrer Victor Hugo dans ses *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, et donc à l'insérer moins dans une stricte simultanéité d'époque que dans une génération de « grands artistes ».

Cet usage baudelairien du terme est aussi compris par Lionel Ruffel dans une époque où cohabitaient les signifiants *moderne* et *contemporain* (Baudelaire ayant d'ailleurs significativement à la fois écrit les « *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* » et « *Le Peintre de la vie moderne* »), et c'est en tentant de comprendre le remplacement progressif du premier mot par le second – aujourd'hui, on ne parle plus guère de modernité – que Ruffel vient, à notre avis, compléter et complexifier les analyses de Pierre Nora.

L'une des principales raisons qui aurait, selon Ruffel, conduit à l'abandon progressif du vocabulaire de la modernité au profit de celui de la contemporanéité, c'est la massification de l'accès au savoir dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui a précisément conduit à une sorte de conscience générationnelle :

Une nouvelle génération, extrêmement nombreuse en raison du boom démographique qui suit la deuxième guerre mondiale, accède brutalement à l'université et aux lieux de distinction sociale, comme les lieux culturels. Cette génération brise la cyclicité de renouvellement des générations qui faisait que les fils et les filles avaient le même horizon que les pères et les mères. Elle rompt ainsi un rapport à la tradition. Par ailleurs, les structures d'accueil (écoles, universités, musées, salles de concert etc.) ne peuvent pas se contenter de se dilater pour accueillir ces nouveaux publics. Elles se métamorphosent en profondeur, repensent leur relation aux processus historiques. Il s'agit très clairement pour les nouveaux entrants d'opérer un meurtre symbolique du père¹²⁸.

Ainsi, pour Ruffel, la destruction de moulages en plâtre dans les écoles des Beaux-Arts après Mai 68 illustre exemplairement un moment de récrimination à l'égard des processus de transmission, corollaire direct d'un appétit intellectuel pour les productions artistiques contemporaines, qui intègrent à la même époque les programmes scolaires et les institutions muséales.

Qu'il s'agisse d'une modification cosmétique des représentations historiques (P. Nora) ou d'un processus de refonte crucial des liens de transmission (L. Ruffel),

perception est instituée en perspective objective sur le temps... »
Voir : <https://tempszero.contemporain.info/apropos>.

¹²⁸ Lionel Ruffel, « Qu'est-ce que le contemporain : une introduction », dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*, sous la direction de Lionel Ruffel, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 23.

on perçoit combien l'historien et le chercheur en littérature s'entendent à observer l'émergence d'une même conscience de génération au tournant de Mai 68, et l'articulation forte de cette conscience à une perception et une valorisation du contemporain.

Ce qui demeure néanmoins impensé, dans ces deux généalogies de la notion de génération, c'est ce qui arrive par la suite, dans le reflux de Mai 68 : à savoir une période où la rupture avec la tradition, apparemment consommée, produit des individus, et à plus forte raison des écrivains, tenus à l'écart de toute dynamique de remplacement des « fils par les pères ». C'est pourtant cette situation d'apparente pacification que décrivait Bertina, et sur laquelle s'accordent d'autres de ses contemporains, qu'ils soient chercheurs ou écrivains. Vont en ce sens les analyses de Bruno Blanckeman, aux yeux de qui la littérature contemporaine se caractériserait notamment par un rapport délinéarisé à ses propres héritages :

Ce rapport à la mémoire littéraire est d'ailleurs – doit-on s'en étonner ? – l'un des grands motifs de la littérature contemporaine, qui s'interroge sur l'idée de sa propre contemporanéité. Refusant de la dissocier d'un acte de rétrospection créateur, elle réinvente ainsi son propre passé et spéculé autour de ses origines. De qui le roman et l'essai sont-ils les contemporains quand l'autre, le contemporain capital, celui avec lequel l'écrivain dialogue et depuis la présence duquel il écrit, se nomme Rimbaud, le Rimbaud de Pierre Michon dans *Rimbaud le fils* ou celui de Patrick Deville dans *Peste & choléra*, Stevenson, qui influence Echenoz dans ses premiers romans, ou Pierre Nicole, l'homme de Port Royal inspirant le Quignard des *Petits Traités* ? Ces flottements de contemporanéité, s'ils renvoient au temps propre de la littérature, jamais réductible à celui de l'Histoire, constituent aussi un désaveu de l'oubli menaçant un rapport au temps placé sous le signe de l'actualité perpétuelle, de l'instantanéité médiatique, de l'agitation multi-visuelle¹²⁹.

Cette actualité perpétuelle, dans les rets de laquelle seraient pris les écrivains contemporains, Toledo en donnait un portrait relativement semblable dans *Visiter le Flurkistan* :

Je pense que l'idée d'avant-garde appartient au XX^e siècle comme l'idée de progrès au XIX^e [...] Le temps littéraire dans lequel nous sommes n'est pas un moment de rupture, ni de table rase, ni de prescription, ni de dogme. C'est un moment où l'on ramasse les fruits, où l'on moissonne, sans trier, où tout est bon à prendre¹³⁰.

La prégnance de l'imaginaire de l'orphelin, dans les romans de Camille de Toledo et en particulier dans *Vies potentielles*, illustre cette intuition : celle de faire partie d'une génération sans père et sans mère¹³¹ ou, pour reprendre plutôt les mots de

¹²⁹ Bruno Blanckeman, « Pour une histoire littéraire à chaud », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 113, mars 2013, p. 565.

¹³⁰ Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou Les Illusions de la littérature monde*, op. cit., p. 66.

¹³¹ Camille de Toledo, *Vies potentielles*, Paris, Points, 2014 [Seuil, 2011], p. 22.

Nathalie Quintane, celle d'être coupé d'une histoire dont la transmission aurait été mise en échec. La même Quintane ironisait d'ailleurs, à l'occasion d'un texte intitulé « Monstres et couillons », sur ce qui semble être devenu un lieu commun de l'histoire littéraire : non seulement les écrivains contemporains n'auraient plus de pères à tuer, mais cette levée de contrainte se vivrait sous des modalités globalement détendues et conviviales :

Une rumeur tenace, puisque rumeur, laisse entendre qu'il n'y aurait plus depuis longtemps en France de tendances poétiques nettement marquées, que toute trace théorique aurait été perdue corps et bien avec la mise en vente de pavés berlinois et non plus germanopratsins, que l'idéologie rampante mais toujours renaissante aurait rendu gorge à l'entrée de Philippe Sollers comme pigiste au *Monde des Livres*, que poètes et lecteurs baigneraient dans une sorte de liquide post-amniotique où ni styles ni formes ne seraient clairement identifiables, où régneraient la diversité, l'inclassabilité, le multiple, le composite et le varié dans leur lutte victorieuse contre l'esprit de chapelle, l'infâme revue doctrinale, la doxa textuelle et le collectif autoritaire. Qu'enfin bref on serait peinarde, et que tout le monde trouverait poème à son pied dans la supérette à taille humaine de la poésie contemporaine d'expression française. Qu'argument économique, puisque presque personne ne vend rien dans la dite poésie [*sic*], ce ne serait ni logique ni gentil de se tirer la bourre pour si peu et qu'on pourrait au contraire tous se retrouver pour un jamboree convivial au sous-sol de Beaubourg ou sur le plateau de Millevaches, selon les parties organisatrices, et qu'on aurait certainement, à défaut de choses à se dire, des verres à boire¹³².

Si Quintane tente dans ce texte de nuancer voire de contredire cet apaisement du paysage poétique, force est de constater qu'il s'agit bien d'une transformation structurelle du champ littéraire, qui – et nous sommes bien d'accord avec Quintane – n'invalide pas la théorie bourdieusienne du champ et n'empêche pas la persistance de conflictualités implicites, mais nous force peut-être aujourd'hui à nuancer le vocabulaire belliciste et les métaphores militaires (avant-garde, engagement, lutte, etc.) qui ont longtemps servi à décrire le fonctionnement de la littérature française¹³³.

¹³² Nathalie Quintane, « Monstres et couillons. La partition du champ poétique contemporain », *Sitaudis*, 19 octobre 2004, URL : <https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>.

¹³³ Baudelaire s'en moquait déjà dans son journal : « De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires. Toute métaphore ici porte des moustaches. Littérature militante. Rester sur la brèche. Porter haut le drapeau. Tenir le drapeau haut et ferme. Se jeter dans la mêlée. Un des vétérans. Toutes ces glorieuses phraséologies s'appliquent généralement à des cuistres et à des fainéants d'estaminet [...]. À ajouter aux métaphores militaires : Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société. » Voir Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à*

Par conséquent, et au vu des précédents développements, le concept de génération peut certes participer de la lisibilité de l'histoire littéraire la plus récente, mais à la seule condition, mise en évidence par Laurent Demanze, d'éviter à tout prix de l'hypostasier, pour plutôt l'intégrer « dans un vaste faisceau de traits et de caractérisations¹³⁴ ».

2. Les effets de l'âge (et leurs limites)

En réalité, Demanze met en garde contre plusieurs dangers de l'utilisation de la notion de génération, dont deux doivent tout particulièrement nous interpeller et orienter nos propres usages du terme : d'une part, celui d'une instrumentalisation publicitaire (et superficielle) de la génération, d'autre part, celui du risque de biomorphisme. Le premier de ces écueils a, à maintes reprises, été observé dans l'histoire littéraire la plus récente, au fil d'étiquetages hâtifs et souvent bricolés par des journalistes ou éditeurs désireux de révéler (sinon de simuler) un nouveau phénomène littéraire. On se rappellera à cet effet l'avènement des romanciers dits « impassibles » (Echenoz, Toussaint, Oster, Gailly, Chevillard) – appellation lancée par un journaliste du *Quotidien de Paris* et adroitement montée en épingle par les éditions de Minuit, alors dirigées par Jérôme Lindon. Dans sa volonté de labelliser les auteurs publiés dans les années 1980 et 1990, c'est-à-dire les auteurs qui succèdent à Robbe-Grillet, Pinget, Simon ou encore Duras, les éditions de Minuit ont d'ailleurs régulièrement eu recours au vocabulaire de la génération – comme l'atteste l'historique donné sur le site des éditions, qui dresse l'inventaire des auteurs Minuit contemporains, et intègre les noms d'Echenoz, Toussaint, NDiaye, Gailly, Oster, Rouaud ou encore Bon au sein d'« une nouvelle génération d'écrivains » qui « s'annonce » et dont « l'œuvre ne procède pas directement du Nouveau Roman¹³⁵ ».

Plus récemment, à la fin des années 1990, la rhétorique promotionnelle s'est emparée d'auteurs profilés sous l'étiquette de « Nouvelle génération » par le biais de la presse littéraire – en l'occurrence : le magazine *Les Inrockuptibles* – et du monde éditorial – ou plus exactement de la maison Grasset, à l'origine d'une anthologie-manifeste intitulée *Dix* (1997), et de *J'ai Lu*, qui lancera, dans le sillage

nu, section XXIII, n° 39-41, dans *Cœuvres complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1951, p. 1285.

¹³⁴ Laurent Demanze, *art. cit.*, p. 139.

¹³⁵ Cette rhétorique promotionnelle des éditions de Minuit est évoquée par Mathilde Barraband dans « La minutie de François Bon : Une tentative d'épuisement de l'espace urbain », dans *Romanciers minimalistes 1979-2003*, sous la direction de Marc Dambre et Bruno Blanckeman, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 195-204, URL : <http://books.openedition.org/psn/438>.

de ce premier effort de catégorisation, une collection expressément nommée « Nouvelle génération », dirigée par Marion Mazauric. Celle-ci avait originellement l'ambition de publier des auteurs nés durant la même décennie (1958-1968) et entrés en littérature après 1994¹³⁶. Pendant quelques années, c'est tout un petit système d'instances de consécration qui fonctionnera de concert avec, comme l'a montré Anthony Glinoyer, la création du Prix de Flore et ses liens rapprochés avec les mêmes acteurs du champ médiatique, d'une part (le jury est composé de journalistes des *Inrocks*, de *Canal+*, d'*Elle*, de *Technikart*, etc.) ; et du champ éditorial, d'autre part (la majeure partie des premiers lauréats du Prix ont été édités ou réédités dans la collection de Mazauric, et bon nombre d'entre eux ont aussi été repris dans les anthologies *Dix* et *Onze* de Bourmeau et Weitzmann)¹³⁷.

Les auteurs ainsi consacrés – parmi lesquels on compte initialement Christine Angot, Michel Houellebecq, Vincent Ravalec, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Marie NDiaye ou encore Lorette Nobécourt – sont d'abord rassemblés à l'initiative de Sylvain Bourmeau et de Marc Weitzmann dans l'anthologie *Dix*, qui les présente comme une « jeune garde » faite de « jeunes qui disent des trucs¹³⁸ ». Leur signe distinctif ? Celui, avant tout, de n'être inféodé à aucune tradition ou école, ce qui leur vaut d'être affublés, par les deux journalistes des *Inrockuptibles*, de l'appellation d'« affranchis » – appellation qui n'est pas sans rappeler le modèle, déjà évoqué, d'écrivains post-*baby boomers*, dépourvus d'héritages (à accueillir comme à contester).

D'emblée, on perçoit à quel point la génération a joué ici le rôle de concept promotionnel, dont la rentabilité s'est révélée aussi fugace que révélatrice de modalités nouvelles d'existence sociale de la littérature. Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoyer¹³⁹ ont en effet montré comment la « Nouvelle génération », ainsi mise sur le devant de la scène, relevait davantage du bricolage médiatique que d'un réel désir de faire collectivement date dans le champ littéraire : non seulement les écrivains ainsi réunis présentaient une importante hétérogénéité sociale et poétique, mais de surcroît ils n'ont témoigné d'aucune forme de solidarité ni de désir de collaboration, de sorte que cette tentative d'unification s'est

¹³⁶ Le catalogue de la collection trahira petit à petit ce cahier des charges initial, en faisant place à des auteurs plus jeunes – le dernier ouvrage à avoir été estampillé « Nouvelle génération » est ainsi signé par Nicolas Pages, écrivain et plasticien né en 1970.

¹³⁷ Anthony Glinoyer, « Prix de Flore, prix de groupe », dans *Des prix*, Actes du 12^e colloque des Invalides, 31 octobre 2008, sous la direction de Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Tusson, Du Lérot, coll. « En marge », 2009, pp. 127-131.

¹³⁸ « Les Affranchis », préface de *Dix*, Paris, Grasset/Les Inrockuptibles, 1997, p. 6.

¹³⁹ Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoyer, « L'invention médiatique d'une "école" littéraire : "Nouvelle génération" (1997-2001) » dans *Les Réseaux littéraires*, sous la direction de Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri / CIEL, 2006, pp. 249-262.

progressivement révélée tout à fait factice. Dès 2001, comme le rappellent Bertrand et Glinoeur, le roman *Plateforme* de Houellebecq est republié chez J'ai Lu sans la mention « Nouvelle génération », et le dernier titre publié dans la collection date, à ce jour, de 2010.

Outre sa force de séduction publicitaire – qui favorise des assemblages artificiels – ce sont aussi ses possibilités d'application strictes, systématiques, voire mutilantes, qui sont mises à distance par Laurent Demanze, situé, de ce point de vue, dans la droite ligne des travaux usuellement consacrés à la notion de génération. De Karl Mannheim et Pierre Bourdieu à Benoît Denis et Alain Vaillant en passant par Pierre Nora, ils sont effectivement nombreux à avoir déconstruit l'efficacité d'une arithmétique des naissances, en relativisant, d'une part, l'intérêt d'une discrimination d'apparence arbitraire dans la pyramide des âges (pourquoi une génération serait-elle constituée de trente ou de dix ans, comme chez Albert Thibaudet¹⁴⁰ ou Henri Peyre¹⁴¹ ?), et en s'attachant, d'autre part, à davantage articuler la génération à la temporalité interne des champs social ou littéraire, ce qui passe, chez ces différents auteurs, par la considération d'évènements historiques (qui, pour Mannheim, viennent *actualiser* ou non une possible conscience générationnelle¹⁴²) ou par la prise en compte de l'entrée en activité des écrivains (c'est moins l'âge biologique que l'« âge artistique » qui intéresse ainsi avant tout Bourdieu).

À rebours de toute naturalisation de la génération, ces différentes approches tendent ainsi à renforcer l'intuition ici déployée : pour être opératoire, le concept de génération – dont nous avons montré qu'il entretient autant d'affinités avec la période contemporaine, ouverte dans l'après Mai 68, qu'il n'y oppose de résistances (nulle proclamation d'appartenance générationnelle ne s'y observe) – appelle une utilisation réflexive, parcimonieuse et consolidée par d'autres prismes de lecture. C'est bien ce qui nous conduit, ici, à nous intéresser de préférence à des auteurs nés dans une période suffisamment récente pour qu'ils n'aient ni eu l'occasion d'expérimenter un engagement politique révolutionnaire dans les années 1960 et 1970, ni eu à négocier directement, à l'occasion de leur entrée en littérature, avec l'héritage du Nouveau Roman et des avant-gardes historiques. Ce faisant, nous croisons en réalité deux types de focales : la focale de

¹⁴⁰ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1969 [1936].

¹⁴¹ Henri Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin et Cie, 1948.

¹⁴² Voir la note de lecture que Samuel Coavoux consacre à l'ouvrage de Mannheim : « Karl Mannheim, *Le problème des générations* », *Lectures*, rubrique « Les comptes rendus », 2011, URL : <http://journals.openedition.org/lectures/6081>.

l'âge artistique¹⁴³, mais aussi celle d'un ancrage dans le champ, que nous qualifierons de post-avant-gardiste.

¹⁴³ Ainsi, le spectre d'auteurs qui nous intéresse est généralement né dans les années 1960 et 1970, avec des premiers textes publiés à la fin des années 1990 ou au début des années 2000. La liste ci-après reprend les noms de chaque auteur, associés à leur date de naissance et leur date d'entrée en littérature respectives : Bruce Bégout (1967 ; 2002), Patrick Bouvet (1962 ; 1999), Chloé Delaume (1973 ; 2000), Christophe Hanna (1970 ; 1998), Hugues Jallon (1970 ; 2004), Maylis de Kerangal (1967 ; 2000), Mathieu Larnaudie (1977 ; 2002), Noémi Lefebvre (1964 ; 2009), Jean-Charles Massera (1965 ; 1994), Emmanuelle Pireyre (1969 ; 2000), Nathalie Quintane (1964 ; 1997), Olivia Rosenthal (1965 ; 1999), Philippe Vasset (1972 ; 2003), Camille de Toledo (1976 ; 2002). Si elle n'a pas de vocation normative, cette liste éclaire la distinction entre ce corpus et d'autres auteurs dont le début des activités est davantage situé dans les années 1980, qu'il s'agisse d'auteurs de chez Minuit – Jean Echenoz (1947 ; 1979), Jean-Philippe Toussaint (1957 ; 1985) ou même Éric Chevillard (1964 ; 1987), entré tôt en littérature – ; de chez P.O.L – Jean Rolin (1949 ; 1980), Leslie Kaplan (1943 ; 1982) – ; ou issus d'autres maisons – on pense à la trajectoire d'Antoine Volodine (1950 ; 1985) passé par *Présence du futur* et Minuit avant d'être accueilli plus durablement dans la collection « Fiction & Cie » du Seuil.

IV. CE QU'ÊTRE D'AVANT-GARDE (NE) VEUT (PLUS) DIRE

À l'occasion d'un article intitulé « Opacité critique » (2011), Jean-Marie Gleize revenait, avec sa double casquette de critique et de poète, sur les mutations les plus récentes du champ poétique contemporain, et s'attachait notamment à mettre en regard la séquence avant-gardiste des années 1960 et 1970 – moment dont il reconnaît qu'il a été décisif pour lui « sur le plan du désir d'écrire et sur celui de la formation politique et de la militance¹⁴⁴ » – et la première décennie du XXI^e siècle, au sortir de laquelle cet article était d'ailleurs publié.

Des années 1980 aux années 2000, ce sont trois mouvements successifs dont Gleize retrace l'enchaînement : un premier temps prônant la restauration de valeurs lyriques après des années de déconstruction critique (rétrospectivement jugées asphyxiantes), suivi d'un deuxième temps – mais il est en réalité presque simultané, et est orchestré par d'autres acteurs du champ – de réaction à la réaction, c'est-à-dire d'opposition à ce retour d'une veine poétique lyrique. C'est de ce deuxième mouvement dont procèdent, selon Gleize, un certain nombre de revues créées, par lui et par d'autres, dans les années 1990 (*Java*, *Nioques*, *Poésie Proléter*, *Quaderno*, *Revue de littérature générale*, etc.) et qui attestent d'un même désir de « ne pas faire retour » ou, pour le dire avec les mots de Gleize : « de “tenir le pas gagné” et d'insister de façon inventive et joyeuse sur le fait qu'on ne pouvait pas faire comme si rien n'avait eu lieu et comme si les questions posées par les courants avant-gardistes étaient épuisées¹⁴⁵ ».

Dans la généalogie qu'en donne Gleize, ce mouvement de contre-réaction – dont la gestuelle rappelle celle que nous avons analysée dans *Visiter le Flurkistan* de Camille de Toledo – a été orchestré par des poètes de sa génération, poètes qui seront bientôt, et c'est le troisième mouvement observé par Gleize, rejoints par des auteurs émergents :

C'est dans ce contexte qu'émergent toute une série de jeunes écrivains qui, s'ils récusent radicalement le retour aux sources et le poétisme reconstitué et s'ils s'engagent très audacieusement dans toutes sortes d'expérimentations formelles, se démarquent cependant de façon nette de leurs prédécesseurs immédiats sur un point capital : ils se veulent exempts de toute illusion, de tout illusionnisme utopiste, ils pratiquent la prise de distance ironique, le refus du sérieux, de tout ce

¹⁴⁴ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, ouvrage collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, Paris, La Fabrique, 2011, p. 33.

¹⁴⁵ *Idem*.

qui pouvait subsister de pose romantique dans la posture néo-avant-gardiste, ou son stéréotype [...] ¹⁴⁶.

Ces « jeunes auteurs » – parmi lesquels on devine Christophe Hanna –, ont donc pour point commun de tenir à un héritage avant-gardiste tout en récusant les postures, l’illusionnisme révolutionnaire et la foi dans une illisibilité transgressive. Ce qu’esquisse ici Gleize à grands traits, c’est presque un programme poétique et critique qui nous paraît concerner nos auteurs, et dont il nous faut décrire plus finement les applications.

1. Grandeur et décadence des avant-gardes artistiques

Dans sa *Théorie de l’avant-garde* (*Theorie der Avantgarde*, 1974), Peter Bürger, faisait une hypothèse cruciale concernant la place des avant-gardes historiques dans une étude marxienne de l’histoire littéraire : selon lui, l’existence des avant-gardes constituerait la condition de possibilité d’une compréhension objective des stades antérieurs du développement de l’art dans la société bourgeoise, c’est-à-dire que les avant-gardes signaleraient l’accès de l’art à son autocritique ¹⁴⁷. Autrement dit, pour Bürger, les avant-gardes n’ont rien d’un épisode parmi d’autres de l’histoire de l’art : elles marquent, dans une approche matérialiste de la littérature, la convergence entre une évolution de l’objet « art » et une transformation de sa pensée, de sorte qu’elles permettent à la fois d’éclairer rétrospectivement l’histoire artistique, mais – et c’est ce que donne à penser l’extrait suivant – qu’elles peuvent éventuellement éclairer prospectivement notre présent :

Une esthétique contemporaine ne peut pas plus négliger les changements incisifs que les mouvements de l’avant-garde historique ont opérés dans le domaine de l’art qu’elle ne peut ignorer que l’art est entré depuis longtemps dans une phase post-avant-gardiste. Cette phase se caractérise en ce qu’elle a restauré la catégories d’œuvres, et en ce que les techniques inventées par l’avant-garde avec une intention anti-artistique sont utilisées à des fins artistiques [...] Tout art postérieur aux mouvements d’avant-garde historiques doit composer avec ce fait dans la société bourgeoise ¹⁴⁸

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 33-34.

¹⁴⁷ « La prétendue évolution historique repose en général sur le fait que la dernière formation sociale considère les formes passées comme autant d’étapes vers elle-même, et qu’elle les conçoit toujours d’un point de vue partial. En effet, elle est rarement capable – et seulement dans des conditions bien déterminées – de faire sa propre critique. » Voir Karl Marx, « Introduction générale à la critique de l’économie politique » (1857-1858) dans *Œuvres*, traduit de l’allemand par Maximilien Rubel, vol. 1, « Economie », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1968, p. 260.

¹⁴⁸ Peter Bürger, *Théorie de l’avant-garde*, traduit de l’allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », [*Theorie der Avantgarde*, 1974], p. 94.

Près de quarante ans plus tard, Bürger fera paraître un texte intitulé « L'héritage ambigu de l'avant-garde » (2013), qui précise davantage les significations de la « postériorité » supposée dans une esthétique qualifiée de « post-avant-gardiste ». S'y dégagent d'emblée deux acceptions de la post-avant-garde, qui correspondent en réalité à celles de l'avant-garde elle-même, suivant qu'on la définit à partir des mouvements artistiques qui s'en sont revendiqués au XX^e siècle, ou qu'on l'institue en modèle explicatif des dynamiques du champ littéraire depuis le XIX^e siècle au moins¹⁴⁹.

Pour avoir précédemment insisté sur les spécificités du contemporain littéraire, marqué par un affaiblissement des logiques antagoniques entre générations et par une perte de cohérence et d'autorité de la tradition (ce que d'aucuns considèrent comme les traits définitoires de la postmodernité culturelle), nous avons en réalité mis en évidence, sinon une extinction, du moins un essoufflement de l'avant-garde entendue dans cette deuxième acception, que nous pourrions qualifier, à la suite de Wolfgang Asholt, de « relationnelle¹⁵⁰ » (ou de « sociologique »). Ainsi définie, la situation de post-avant-garde serait celle d'auteurs pris dans une coexistence de périodes et de pratiques avec lesquelles il ne s'agirait plus de lutter explicitement, puisque les styles et les techniques ne sont plus organisables dans une succession où les uns pourraient prétendre être historiquement plus avancés que les autres.

Dans son sens historique – défini à partir de plusieurs mouvements artistiques du XX^e siècle qui reprennent à leur compte cette appellation d'origine militaire¹⁵¹ – la fin des avant-gardes signifierait une impossibilité, pour les auteurs contemporains,

¹⁴⁹ C'est par cette double signification du terme que Jean-Pierre Bertrand commence la notice consacrée à l'avant-garde dans *Le Dictionnaire du Littéraire* : « La notion d'avant-garde peut être employée pour désigner les mouvements, courants et écoles qui l'ont historiquement (c'est-à-dire au XX^e s.) revendiquée comme moteur de leur engagement esthétique et politique, mais elle peut aussi se présenter comme un modèle qui permet de décrire l'évolution de la littérature en dégageant des points de rupture, des stratégies de distinction, des pratiques de groupes et de manifestes ». Voir « Avant-garde » dans *Le Dictionnaire du Littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 38-39.

¹⁵⁰ Sur le caractère « relationnel » de l'avant-garde chez Bourdieu, et sa comparaison avec la perspective plus historique de Peter Bürger, voir Wolfgang Asholt, « La notion d'avant-garde dans *Les Règles de l'art* » dans *Le Symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, sous la direction de Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2015, pp. 169-178, URL : <http://books.openedition.org/pulg/2475>.

¹⁵¹ En réalité, Jean-Pierre Bertrand montre que le terme – d'origine militaire – apparaît dans les discours politiques, artistiques et littéraires autour de 1830. D'abord utilisé pour brocarder certaines positions esthétiques (la critique conservatrice raille ainsi les auteurs modernistes, et nous avons déjà évoqué les réticences de Baudelaire face à l'usage d'un lexique militaire, jugé comme *a fortiori* disciplinaire et conformiste, en littérature – cf. *supra*, note n° 133, p. 294), le terme devra attendre le XX^e siècle pour être utilisé positivement par la critique et par certains groupes littéraires ascendants. Voir Jean-Pierre Bertrand, *art. cit.*, p. 38.

de se rapporter à des entreprises collectives caractérisées « par la construction d'une sociabilité exclusive et d'une identité esthétique forte, d'ailleurs labellisée comme telle (« futurisme », « surréalisme », « Nouveau roman », « textualisme », etc.)¹⁵² ». Dans sa *Théorie de l'avant-garde*, Bürger contribue à expliquer cette fin des avant-gardes artistiques, en l'articulant notamment à deux phénomènes historiques. Le premier concerne l'histoire des mouvements d'émancipation qui auraient progressivement perdu, après Mai 68, leur foi dans une conception révolutionnaire de la temporalité sociale. À partir de l'ancrage historique qui était le sien – celui d'un philosophe et théoricien de la littérature allemande qui écrit au milieu des années 1970 – Bürger se sentait ainsi fondé à affirmer :

Le rapport qui, pour les théories révolutionnaires, liait crise économique et insurrection révolutionnaire semble désormais hors de propos dans les pays occidentaux. La crise persistante de la finance, le surendettement, autant que la manière dont la classe politique s'emploie à déplacer les problèmes, engendrent certes un malaise à grande échelle et une peur diffuse de l'avenir, mais aucune protestation incisive tournée vers une transformation de la société [...] Même si notre présent partage avec l'avant-garde une fascination pour le présent, nous ne nous reconnaissons plus dans son projet¹⁵³.

Le second aspect de la « pérennité ambiguë » de l'avant-garde est, pour Bürger, le fait que certains de ses mots d'ordre (dont celui du dépassement de l'art et de la vie) ont parfaitement été récupérés par l'institution artistique. Autrement dit, l'institution a en quelque sorte phagocyté les attaques que formulaient les avant-gardes à son encontre, en modifiant son discours (valorisation du choc, de la subversion, de la provocation, etc.) et en déplaçant – sans toutefois se déprendre de la notion d'œuvre – les démarcations de l'art et du non-art. De là, le caractère anachronique, pour Bürger, de certaines productions se réclamant de l'avant-garde mais parfaitement intégrées à l'institution. Plus loin, dans le temps qui est le nôtre, cet anachronisme paraît en grande partie résorbé : si Bürger pouvait encore reprocher à certains artistes (à l'instar de Gisela Dischner et de sa poésie concrète) de persister à prendre pour étendard les oripeaux d'une avant-garde en réalité désuète, ce reproche semble difficile à adresser aux écrivains contemporains post-avant-gardistes qui ont émergé dans les années 1990 et 2000, et qui paraissent bien avoir intégré la distance qui les sépare des avant-gardes.

¹⁵² C'est ainsi que Boris Gobille décrit les mouvements d'avant-gardes dans « Politiques de l'écriture et régimes du collectif dans les avant-gardes littéraires en mai-juin 1968 », dans *Écritures de la contestation. La littérature des années 68*, sous la direction de Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, *Études françaises*, vol. 54, n° 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 14.

¹⁵³ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 175.

2. Un héritage intransmissible et encombrant

On l'a vu chez Arno Bertina (« Donc, pas de manifeste, pas de petite cuisine idiote ») ou chez Camille de Toledo (« Je pense que l'idée d'avant-garde appartient au XX^e siècle comme l'idée de progrès au XIX^e »), on en observe aussi les effets dans une revue littéraire telle que *TINA*, dont le comité de rédaction comptait, entre autres, Chloé Delaume, Hugues Jallon et Jean-Charles Massera. Dès le premier numéro, publié en 2008, la revue prenait pour cible la marchandisation de la littérature et ses corollaires (la soumission de l'édition aux diktats du marché, l'hypermédiatisation de certains écrivains, la dévalorisation de la recherche formelle au profit d'une conformité narrative, etc.), en assumant la revendication et la promotion d'une littérature à la fois expérimentale (« l'expérimentation du monde et de ses formes n'est pas une fin, mais une nécessité¹⁵⁴ ») et capable d'élaborer ou d'affiner des propositions politiques fortes (« Notons qu'un lourd courant de la littérature contemporaine affirme traiter du politique quand elle enfonce les portes béantes du gauchisme de bon aloi¹⁵⁵ »).

Pourtant, d'emblée, ce premier éditorial prenait soin d'insister sur les sociabilités ouvertes et inclusives de la revue, en mettant à distance toute assimilation possible avec de quelconques ambitions avant-gardistes :

Notons que créer un espace-revue contemporain est une bonne idée qu'un espace n'est pas le QG d'un réseau, d'une communauté, d'un groupe éditorial mais un espace bien plus grand, bien plus impliqué dans l'expérimentation du monde et de ses formes¹⁵⁶.

Par la suite, la revue maintiendra ce positionnement, en réaffirmant l'écart qu'elle entretient, de gré ou de force, avec l'imaginaire des avant-gardes historiques (« Quand même puisque les avant-gardes sont mortes depuis trente ans, ça ne sert à rien de porter le deuil, encore moins de sortir le défibrillateur¹⁵⁷ »), tout en ne cessant de regretter que l'avant-garde ait été exclue, sinon forclosée, de l'enseignement de la littérature¹⁵⁸, et de se désoler que le marché du livre impose de plus en plus ouvertement aux auteurs de « rompre avec les pratiques et les enjeux énoncés par la modernité et les avant-gardes artistiques et littéraires¹⁵⁹ ».

¹⁵⁴ « Édito 1 », *TINA. There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n° 1, août 2008, p. 5.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁷ « Édito 2 », *TINA. There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n° 2, janvier 2009, p. 6.

¹⁵⁸ « Édito 4 », *TINA. There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n° 4, août 2009, p. 7 et « Mastermind », rubrique « Benchmarking Tina », *ibid.*, p. 110.

¹⁵⁹ « Le management de la rubrique durable », rubrique « Benchmarking Tina », *TINA. There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n° 2, janvier 2009, p. 113.

Ce double mouvement d'attraction et de mise à l'écart vis-à-vis de l'héritage avant-gardiste structure exemplairement plusieurs romans de Chloé Delaume, qui à la fois recyclent un vocabulaire guerrier – Delaume se présente parfois en sentinelle ou en chef d'armée, et assimile l'écriture à une arme¹⁶⁰ –, font volontiers référence à un imaginaire situationniste¹⁶¹ et ambitionnent d'opérer une fusion entre l'art et la vie¹⁶², tout en moquant les sociabilités exclusives et la rhétorique manifestaire des avant-gardes historiques.

Le livre qu'a co-signé Delaume avec Daniel Schneidermann, *Où le sang nous appelle* (2013), éclaire sous un jour nouveau ces ambiguïtés. Racontant son implication dans la revue *EvidenZ*, sous la houlette de son ex-mari, Mehdi Belhaj Kacem, et leur collaboration éphémère avec la revue *Tiqqun*, marquée quant à elle par la figure de Julien Coupat, Chloé Delaume dresse un bilan très critique de ces expériences collectives. Au départ, plutôt emballée par le projet – « Le temps des avant-gardes. Peut-être la seule forme de vie excitante, parce que liée intimement à l'écriture¹⁶³ », écrit-elle – elle déchantait progressivement, trouvant difficilement sa place dans ces groupes où les disciples manient le concept à tour de bras en se pâmant autour des maîtres (Belhaj Kacem d'un côté, Coupat de l'autre), dont les compagnes respectives (Delaume et Fulvia Carvenale) sont aussi, étonnamment, les seules membres représentantes du sexe féminin. Au-delà du mode d'organisation exclusiviste¹⁶⁴ et, au fond, patriarcal¹⁶⁵, que Delaume voit à l'œuvre dans ces groupes d'allure néo-avant-gardiste, c'est leur propension à la proclamation de mots d'ordre qu'elle récuse :

Elle pense à l'importance de son communiqué. À des slogans, à des mots-clefs. La force de l'infinitif, l'usage très discuté de la violence éculée du point d'exclamation. Elle n'aime pas tellement ça, les points d'exclamation. Elle trouve le procédé grossier [...]¹⁶⁶

¹⁶⁰ Chloé Delaume, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Points, 2013 [Seuil, 2012], p. 71.

¹⁶¹ Cette intertextualité situationniste a été soulignée, en ce qui concerne *Corpus Simsi*, par Marika Piva, dans « Cybervariation autour de la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume », dans *Internet est un cheval de Troie*, sous la direction de Gilles Bonnet, *Fabula/Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4173.php>

¹⁶² Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 186 et p. 191.

¹⁶³ Chloé Delaume et Daniel Schneidermann, *Où le sang nous appelle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2013, p. 201.

¹⁶⁴ Revenant sur sa première rencontre avec le groupe de la revue *Tiqqun*, elle se rappelle du malaise ressenti dès le début des conversations : « Ce dernier [Joël Gayraud] nous informe qu'il regrette la perte de Rémi. Je présente mes condoléances. Flottement. Rémi a récemment été exclu », *ibid.*, p. 204.

¹⁶⁵ Voir Marie-Josèphe Bonnet, « L'avant-garde, un concept masculin ? », *Itinéraires*, 2012, n° 1, pp. 173-184.

¹⁶⁶ Chloé Delaume et Daniel Schneidermann, *Où le sang nous appelle*, op. cit., p. 117.

Si Delaume peut juger ces procédés grossiers, c'est d'abord parce que, comme d'autres de ses contemporains visés par Gleize (cf. *supra*, pp. 299-300), elle s'est départie des formes de sociabilités, d'autorités et d'aspirations qui étaient celles de l'avant-garde et qui avaient persisté de manière dévoyée chez certaines néo-avant-gardes des années 1960 et 1970. Dans un même temps, si Delaume se montre si encline à se positionner par rapport aux manières dont les avant-gardes articulaient production artistique et visée critique, c'est parce qu'elle occupe un créneau – et dans l'histoire, et dans le champ littéraire – qui l'y rend sensible.

Nous l'avons déjà dit pour l'histoire (à partir de Bürger et du déclin des aspirations révolutionnaires qu'il diagnostique dans les années 1970, auxquelles les années 1980 viendront porter le coup de grâce), il nous faut le dire pour le champ. C'est que tous les auteurs entrés en littérature dans les années 1990 ne se soucient pas également de questionner l'absence et les héritages avant-gardistes. L'histoire littéraire est faite d'un tuilage de temporalités où l'on pourra toujours trouver des auteurs impassibles aux dernières mutations esthétiques, et de même que certains romanciers « académiciens » sont restés absolument hermétiques aux thèses et expérimentations du Nouveau roman¹⁶⁷, de même une conscience « post-avant-gardiste » sera difficile à repérer sur toutes les coordonnées du champ littéraire. Si Delaume, comme Quintane, Massera, Toledo, Jallon, Lefebvre et tant d'autres, manifeste une « conscience » post-avant-gardiste, c'est parce qu'elle se situe dans l'espace du champ autrefois occupé par les avant-gardes. Cette hypothèse, nous l'empruntons à Alain Farah, qui montre que des auteurs tels qu'Olivier Cadiot et Nathalie Quintane se sont retrouvés acculés à opérer deux « pas de côté », puisque forcés de « se demander comment poursuivre le renouvellement des formes sans prendre une posture avant-gardiste, comment faire exister politiquement ces formes sans avoir à "s'engager"¹⁶⁸».

À en croire Farah, les auteurs attachés à l'expérimentation formelle et à la critique sociale se seraient retrouvés en quelque sorte « décatégorisés » par la disparition des avant-gardes historiques, qui peut être commodément datée, en littérature, avec les fins respectives de *Tel Quel* (1982), *Change* (1983) et *TXT* (1993). Les auteurs post-avant-gardistes auxquels s'intéresse Farah sont frappés d'une illisibilité catégorielle (expérimentateurs sans être formalistes, critiques sans être révolutionnaires) qui les place toutefois formellement en successeurs directs des expérimentations avant-gardistes – qu'ils en soient les héritiers indignes ou les

¹⁶⁷ Dominique Viart et Bruno Vercier citent ainsi Jean d'Ormesson, François Nourissier, Michel Déon et Erik Orsenna. Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, pp. 376-378.

¹⁶⁸ Alain Farah, *La Possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane*, *op. cit.*, p. 6.

enfants dépossédés. Pour preuve : le corpus étudié par Alain Farah est majoritairement publié chez P.O.L ou Al Dante, maisons dont les catalogues sont marqués par le goût de l'expérimentation et par certaines collusions avant-gardistes (on se rappellera, par exemple, que les éditions Al Dante republieront des textes du lettriste Isidore Isou¹⁶⁹).

Étendue à un domaine d'investigation plus vaste, l'hypothèse formulée par Alain Farah décrit habilement la situation de nombreux autres auteurs – poètes ou non – qui ont émergé dans la pépinière éditoriale des années 1990 à 2000¹⁷⁰, espace éditorial qui donne une large place à l'expérimentation formelle (y compris dans ses liens avec l'art contemporain) et entretient, par endroit, des formes de fidélité à l'égard des dernières avant-gardes (le catalogue des éditions Allia, dirigées par Gérard Berréby, ne laisse à cet égard aucun doute sur ses affinités avec celui des anciennes éditions Champ libre et, plus généralement, avec l'héritage intellectuel du situationnisme).

L'impossibilité pour ces auteurs de se reconnaître dans les entreprises d'avant-garde, doublée d'une difficulté de s'exorciser de la force d'attraction de leur modèle, a été historiquement et sociologiquement justifiée. Charge à nous, désormais, de dessiner quelques saillances de ces hantises post-avant-gardistes, qui concernent respectivement la valeur de la nouveauté, le rapport entretenu à l'institution et la schématisation du geste critique.

3. « Mon petit situationnisme de comptoir »

Au printemps 2011, Hugues Jallon était invité pour la sortie de son dernier livre en date – *Le Début de quelque chose* – au micro de l'émission « La Grande table », animée sur France Culture par Caroline Broué. Il y intervenait aux côtés de Jean-Charles Massera, sollicité quant à lui à la sortie d'un livre-CD, également publié chez Verticales, et intitulé *Tunnel of mondialisation*.

Tout l'entretien pourrait être résumé comme des tentatives, croisées, de répondre à la question générale : « peut-on faire de la littérature politique aujourd'hui, et si oui, comment composer avec cette articulation de la poétique et de la critique ? ». S'il y est peu question d'avant-gardes, la discussion condense néanmoins plusieurs

¹⁶⁹ Isidore Isou, *Réflexions sur M. André Breton*, Romainville, Al Dante, 2000 [1948] ; *Mes définitions sur l'œuvre de Jean Cocteau*, Romainville, Al Dante, 2000 ou encore *Manifestes du soulèvement de la jeunesse (1950-1966)*, Romainville, Al Dante, 2004.

¹⁷⁰ Verticales, 1997 ; Allia, 1982 ; Le Quartanier, 2002 ; Tristram, 1989 ; P.O.L, 1983 ; Al Dante, 1994 ; la collection « les grands soirs » aux Petits Matins, 2005 ; voire, dans une certaine mesure, L'Olivier, 1991.

traits significatifs de ce que nous tentons de définir comme une posture post-avant-gardiste. Une illustration cursive en est donnée lorsque Hugues Jallon, résumant à grands traits sa position esthétique qui se refuse à la création et à la mobilisation d'images, évoque ce qu'il nomme son « situationnisme de comptoir » :

Sur la question des images [...], c'est un problème qui m'intéresse depuis assez longtemps. Moi je n'utilise pas de métaphores, enfin si on parle de la technique littéraire, je n'utilise pas de métaphores, je n'utilise pas de comparaisons – ce qui est, on va dire, l'outil traditionnel de l'écrivain en France et ailleurs. Donc vraiment je fais une sorte de point de fixation, ce n'est même pas un point d'honneur, c'est une espèce d'obsession, à ne pas utiliser d'images, sur une sorte de parti pris, peut-être un peu... enfin qu'on jugera peut-être un peu débile, mais de... Que moi j'appelle mon « situationnisme de comptoir ». Ça veut dire : voilà, il y a trop d'images, il y a du cinéma, il y a Internet, des images, on est, on se vit d'images, en tout cas, c'est l'expérience que tout un chacun en fait. Donc j'en tire une sorte de conclusion un peu bête et méchante, c'est que, ben moi, j'en utiliserai pas. Et bon, alors on peut penser que je m'emmerde pour pas grand-chose, ça c'est possible, cela dit, une fois [...] j'ai quand même eu un témoignage, une fois, d'une lectrice, ça m'a beaucoup... enfin voilà ça m'a un peu convaincu que j'étais pas forcément dans la mauvaise direction [nous transcrivons]¹⁷¹.

Lues en parallèles des textes publiés par Hugues Jallon, ces nombreuses précautions oratoires peuvent, de prime abord, étonner. C'est qu'à lire *Zone de combat* (2007), *Le Début de quelque chose* (2011), *La Conquête des cœurs et des esprits* (2015) ou encore *Hélène ou Le soulèvement* (2019), la méfiance dont Jallon fait preuve à l'égard des images paraît bien plus tenace que « débile ».

Dans *Zone de combat* (2007), plusieurs scènes d'interlocution se succèdent au gré des semaines d'un programme visant à traiter leurs traumatismes respectifs de différents acteurs – un couple de survivants à un attentat, des parents endeuillés, un groupe en thérapie –, à peine décrits et difficiles à distinguer les uns des autres. Les injonctions thérapeutiques, qui recyclent un certain langage managérial (valorisant la mobilisation¹⁷², le projet personnel¹⁷³ et l'indépendance¹⁷⁴), exhortent ces individus, qui en sont à peine, à se purger leurs images mentales, auxquelles sont préférées celles que diffusent la télévision et les différentes sortes de spectacles. L'encouragement au visionnage (« ALLER AU THÉÂTRE, AU

¹⁷¹ Hugues Jallon et Jean-Charles Massera, entretien avec Caroline Broué et Hugues Gardette, *La Grande Table*, France Culture, 13 avril 2011, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/hugues-jallon-et-jean-charles-massera>.

¹⁷² Hugues Jallon, *Zone de combat*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2007, p. 11.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

CINÉMA. SANS EXCÈS¹⁷⁵ », « Couchés sur le lit défait, nous regarderons énormément la télévision, c'est recommandé, des heures entières sans chercher à comprendre un seul mot¹⁷⁶ ») est paradoxalement contrebalancé par une répression ou, à tout le moins, un autocontrôle des images mentales (« s'il vous plaît ne formez pas d'images, n'essayez pas »)¹⁷⁷. Progressivement, la désobéissance de quelques-uns passera justement par une soustraction aux images et récits médiatiques catastrophistes¹⁷⁸, soit pour recouvrer une forme de légèreté qui leur donnera l'énergie de défendre ardemment le système financier et politique en crise, soit pour retrouver la capacité collective à s'auto-organiser et à tenter de le détruire.

Les mêmes obsessions iconoclastes traversent *Le Début de quelque chose*, qui décrit un centre de villégiature depuis un point de vue difficilement situable : la focalisation de la narration est expressément brouillée, de sorte qu'il est difficile de savoir qui raconte, et encore moins *qui regarde*. Le dispositif évoque ainsi un panoptique, braqué sur une population de vacanciers globalement apathique et désireuse de se ménager une enclave de quiétude dont l'hermétisme est peu à peu mis en échec : il se passe quelque chose « dehors », des gens s'évadent tandis que d'autres arrivent massivement, les portes des chambres deviennent impossibles à fermer, on retrouve des cadavres sur la plage, etc. Dans ce climat inquiétant d'utopie ratée, c'est à la fois l'orientation du temps, pris dans un ressassement cyclique où rien ne parvient à faire événement (très significativement, le texte débute et finit sur la même image : celle d'animaux en fuite), et les repères de l'espace qui sont expressément éthérés, dans une sorte d'immobilisme déréalisant voire anesthésiant (« Leur horizon rétréci. Leur vie ralentie ne laisse presque aucune trace, ne marque pas le temps¹⁷⁹ »). Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'Yves Citton ait vu dans ce roman une « réflexion de l'univers médiatisé que Guy Debord décrivait comme la "société du spectacle" ou que Jean Baudrillard mettait au compte du "simulacre" et de l'"hyperréalité"¹⁸⁰ », références qui, assurément, ont

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁷ Pour une analyse détaillée des formes de communautés imaginées dans ce roman de Jallon, et notamment de leur articulation à une certaine politique de l'image, voir Daniel Martin Benson, « La communauté en voie d'extinction médiatique. Une analyse de *Zone de combat* d'Hugues Jallon » dans *Fiction et démocratie*, sous la direction d'Émilie Brière et Alexandre Gefen, *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, n° 6, 2013, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.07/0>.

¹⁷⁸ Hugues Jallon, *Zone de combat*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁹ Hugues Jallon, *Le Début de quelque chose*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2011, p. 119.

¹⁸⁰ Yves Citton, « La fin de l'hégémonie et le début de quelque chose », dans *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, tome II, sous la direction de Dominique Viart et Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012, p. 54.

marqué l'itinéraire intellectuel d'Hugues Jallon.

Rien d'étonnant, non plus, à ce que *Hélène ou Le soulèvement* (2019), le dernier roman (en date) publié par Jallon, place au cœur de son fonctionnement une réflexion sur les images. Dans ce qui ressemble à bien des égards à une réécriture du mythe de la guerre de Troie¹⁸¹, c'est la fuite d'une femme, justement nommée Hélène, qui est racontée : un coup de folie (mais ne s'agit-il pas plutôt d'une rébellion ?) la pousse à suivre un inconnu au sortir d'une soirée mondaine à Paris pour vivre plusieurs mois d'une idylle clandestine et mystérieuse avec ce dernier à Athènes, avant d'être finalement abandonnée par son amant et de retrouver le cours normal de sa vie en France. Si, ainsi résumée, l'intrigue paraît éloignée des préoccupations habituelles d'Hugues Jallon, le roman retrace pourtant un certain nombre des partis pris de l'auteur. Comme dans la plupart de ses textes, les personnages sont rarement nommés, au prix d'une abondance de pronoms personnels (avec un effet de dépersonnalisation, mais peut-être aussi de possibilité d'identification accru), comme dans d'autres de ses livres, Jallon met à distance l'actualité sociale et politique en lui faisant jouer le rôle d'une basse continue et inquiétante (c'était le Printemps Arabe dans *Le Début de quelque chose*, c'est, ici, la crise financière de 2008 et ses effets sur la dette publique grecque¹⁸²), et comme dans toute sa production littéraire, la narration est menée depuis plusieurs points de vue qui multiplient expressément des *images* : narrateur omniscient et hétérodiégétique fasciné par l'aspect visuel du récit (« Elle apparaîtrait. Et si c'est possible, on ne verrait qu'elle, l'image serait la plus nette possible¹⁸³ »), narrateur moins omniscient qu'informé par une opération de filature de l'amant (« C'est la dernière image qu'on a. À partir de là, on perd sa trace, on dirait que c'est terminé¹⁸⁴ ») ou encore narrateur-photographe, à travers les quelques pages du livre qui prennent l'aspect d'un roman-photo, dans un geste moins satirique (on est loin des romans photos détournés par Debord et ses proches dans *Les Lèvres*

¹⁸¹ Le prénom d'Hélène, les références à la Grèce et le motif de la fuite y font inévitablement penser, à plusieurs détails près : dans le roman de Jallon, l'histoire d'Hélène est moins celle d'un enlèvement que d'un soulèvement où celle-ci joue un rôle pleinement actif et qui ne donnera lieu à aucun conflit, la Grèce n'y est pas le pays fui mais le pays d'exil, et là où le mythe antique présente une alliance des rois de Grèce, rassemblés autour de Ménélas, pour vaincre Troie, le roman de Jallon laisse plutôt entrevoir une union des états européens pour contraindre la Grèce à réduire sa dette publique. En effet, si l'on tire à ses conséquences cette lecture du texte de Jallon à l'aune du mythe troyen, nous pourrions dire ceci : que la seule guerre qui s'y présente est celle, économique, menée contre la Grèce par l'Union européenne et le FMI à coups de mesures d'austérité depuis 2010.

¹⁸² Au fil du roman, on devine qu'Alexandre S., l'amant d'Hélène, est en réalité un employé du secteur bancaire suspecté de démarchage illicite, qui décidera finalement de fuir le secteur en crise, et de disparaître en Indonésie.

¹⁸³ Hugues Jallon, *Hélène ou Le Soulèvement*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2019, p. 13.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 138.

nues !) que de recherche formelle.

Fort de cette traversée de quelques textes de Jallon, il paraît difficile de considérer que le « situationnisme de comptoir » dont ils témoignent ait quoi que ce soit de « bête et méchant », puisqu'il soutient en réalité une orientation poétique fixe et sujette à d'inventives modalisations. Ces déclarations, combinées à l'étude des romans précédemment évoqués, nous permettent toutefois d'illustrer et de détailler trois des pôles qui orientent la situation des auteurs post-avant-gardistes.

1 – Du nouveau ? Parler, comme le fait Jallon, de son « situationnisme de comptoir », c'est, d'emblée, évoquer une forme de critique dévoyée, sinon devenue consensuelle, du moins désormais dépossédée de son originalité initiale. S'y joue nécessairement un rapport singulier à la valeur de nouveauté, celle-là même qui avait formé la clé de voute de toute la modernité poétique – comme le rappelait Lionel Ruffel (cf. *supra*, pp. 291-293), et comme l'explique plus encore Peter Bürger, dans sa *Théorie de l'avant-garde*.

Discutant des thèses développées par Adorno dans sa *Théorie esthétique* à propos de la modernité, Bürger tente de préciser l'articulation posée par le philosophe entre modernité et nouveauté. Assurant que la nouveauté est une catégorie esthétique ancienne, qui valait déjà pour les ménestrels de cour au Moyen Âge, Bürger distingue la nouveauté entendue comme extension et raffinement de techniques artistiques d'une seconde acception du terme, proprement moderne, et davantage définie comme un mouvement de table rase :

Ce qui distingue la catégorie du nouveau propre à la modernité des formes antérieures, parfaitement légitimes, d'usage de la même catégorie, c'est la radicalité de la rupture avec ce qui avait prévalu jusqu'alors. Il ne s'agit plus de rompre avec des techniques artistiques ou des principes stylistiques qui étaient tenus pour valides jusqu'alors, mais de nier la tradition de l'art tout entière¹⁸⁵.

Ainsi, pour Bürger, les avant-gardes radicaliseraient un mouvement propre à la modernité, et, plus encore, porteraient la modernité à sa péremption : les artistes avant-gardistes parvenaient à la fois à maîtriser les techniques artistiques du passé et à les faire cohabiter dans un même travail – Bürger cite la technique des maîtres anciens utilisée dans certains tableaux de Magritte –, de sorte qu'ils auraient potentiellement aboli la flèche du temps artistique :

Sous l'effet des mouvements d'avant-garde, la succession historique des techniques et des styles a été transformée en une simultanéité d'une hétérogénéité radicale. La conséquence en est qu'aucun mouvement propre aux arts

¹⁸⁵ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 101.

d'aujourd'hui ne peut légitimement prétendre être historiquement plus avancé, en tant qu'art, que n'importe quel autre¹⁸⁶.

En bon auteur post-avant-gardiste, Jallon manifeste la conscience de ne rien proposer de radicalement nouveau, et ce, bien que ses textes fassent preuve d'une indéniable recherche formelle. Il prend ainsi acte d'une impossibilité – faire du radicalement nouveau – et de son envers – la possibilité de faire *autre chose* que du nouveau –, optant par là pour une voie que Jean-Charles Massera, autre auteur post-avant-gardiste, s'il en est, enjoignait ses contemporains à prendre (voie déjà frayée, selon lui, par un certain nombre d'artistes et écrivains¹⁸⁷).

En effet, dans son texte *It's Too Late to Say Littérature* (2010), Massera militait en faveur d'un paradigme qui abandonnerait les vestiges d'un attachement aux valeurs modernistes (et *a fortiori*, avant-gardistes), pour tenter de réélaborer théorie esthétique et critique, et sortir de ce qui lui apparaissait comme un marasme conceptuel :

Si *le nouveau* n'est effectivement plus le moteur de l'histoire des formes artistiques dans la mesure où sa nécessité ne se pose plus aujourd'hui, se dire que l'esthétisation répétée et désabusée du constat de son impossibilité, de son impasse ou de son absence de sens nous (a) fait manquer l'enchaînement que cela impliquait, en l'occurrence un changement radical de paradigme. Tout simplement. L'Histoire ne s'écrit pas nécessairement sur un axe linéaire, mais se déplace. De fait, les avant-gardes se situaient dans un moment historique, un paradigme, bien précis, un mouvement d'émancipation culturelle, sociale et politique, une culture fondée sur le progrès de la science et de la connaissance, une culture indexée sur le progrès social, la déterritorialisation et le métissage. Et si certains de ces fondamentaux restent actifs, de toute évidence cette (croyance dans une) progression ne constitue plus le noyau dur, l'essence de l'imaginaire collectif dans lesquels s'énoncent les projets littéraires et esthétiques qui nous occupent ici [...] Si la recherche du nouveau ne fait plus sens, se dire que ce sont les questions qui sont nouvelles...

À l'exemple d'Hugues Jallon et de Jean-Charles Massera, l'écrivain post-avant-gardiste récuse le romantisme et l'atavisme moderniste qui était encore celui de la génération précédente, non pour se complaire dans une posture désabusée et joueuse (ce que l'on a souvent dit de la « postmodernité » culturelle), mais bien pour tenter de répondre à d'autres questions et tenter d'inventer d'autres gestes critiques.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸⁷ Rappelons qu'*It's Too Late to Say Littérature* se présente en réalité comme un florilège de projets artistiques qui, aux yeux de Massera, témoignent de la vivacité d'un nouveau paradigme esthétique, qualifié d'« opératoire », puisque visant non une recherche de nouveauté, mais l'adéquation entre une forme poétique et une visée critique choisie.

2 – Une critique institutionnalisée ? Lorsque Jallon parle de son « situationnisme de comptoir », l'expression se fait donc fossoyeuse des aspirations modernistes et avant-gardistes à la nouveauté, mais elle est également significative de la désuétude d'un enjeu autrefois central pour les avant-gardes historiques : celui de la contestation de l'institution artistique.

La chose est d'autant plus nette que Hugues Jallon, au moment de cet entretien sur France Culture, venait tout juste d'accéder au poste de directeur éditorial des sciences humaines et documents aux éditions du Seuil, maison dont il deviendra le PDG sept ans plus tard. À l'occasion de cette prise de fonction, en 2018, Jallon déclarera de but en blanc au journal *Le Monde* : « J'aime les institutions¹⁸⁸ ».

Quoi de plus paradoxal pour un écrivain qui se réclame – avec beaucoup de précautions, certes, mais tout de même – d'un mouvement artistique qui précisément s'opposait à toute forme d'institutionnalisation de l'art¹⁸⁹ ? La façon dont Guy Debord résumait, dans *La Société du spectacle* (1967), le projet avant-gardiste du situationnisme nous convaincra de l'ambiguïté de Jallon par rapport à une avant-garde désireuse de supprimer l'art, et de rendre ainsi caducs

¹⁸⁸ Nicolas Vulser, « Hugues Jallon, un patron du Seuil résolument de gauche », *Le Monde*, 26 mars 2018, URL : https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/03/26/hugues-jallon-un-patron-du-seuil-resolument-de-gauche_5276508_3234.html.

¹⁸⁹ Déjà avant la création de l'Internationale situationniste, la participation de Debord au mouvement lettriste avait notamment pris la forme d'interventions critiques à l'endroit des modalités d'institutionnalisation de l'art (appel au boycott du Festival de l'Art d'Avant-garde en août 1956, échanges épistolaires incendiaires avec les organisateurs de la Triennale d'art industriel de Milan en 1957, etc.). La fondation de l'Internationale situationniste en juin 1957 n'altérera pas ce parti pris. Ainsi, dès l'été 1958, l'I.S. attaquera l'assemblée générale des critiques d'art internationaux qui se tenait à Bruxelles. Les tracts (envoyés par voie postale aux critiques concernés avant d'être lancés sur l'assistance réunie à la Maison de la Presse), critiquaient le caractère spectaculaire et rétrograde de l'évènement : « Dans la mesure où la pensée moderne, pour la culture, se découvre avoir été parfaitement stagnante depuis vingt-cinq ans ; dans la mesure où toute une époque, qui n'a rien compris et n'a rien changé, prend conscience de son échec, ses responsables tendant à transformer leurs activités en institutions. Ils en appellent ainsi à une reconnaissance officielle de la part d'un ensemble social à tous égards périmé mais encore matériellement dominant, dont ils ont été dans la plupart des cas les bons chiens de garde ». Lorsque Debord dissoudra l'I.S. en 1971, c'est la même opposition qui formera le socle de son argumentaire : celle qui oppose l'« activité critico-pratique » (ce que l'I.S. tentait d'être) à son figement dans un ensemble d'idées acceptées en bloc (attitude contemplative que Debord reproche aux « pro-situs » qui se sont multipliés dans les années 1960, avec la popularisation des thèses situationnistes). Fidèle à une conception anti-institutionnelle de la contestation avant-gardiste, Debord illustre parfaitement la logique d'autodissolution nécessaire des avant-gardes, étudiées par René Lourau. Dans *L'Autodissolution des avant-gardes*, le sociologue considère que la résistance à l'institutionnalisation est l'une des caractéristiques fondamentales des avant-gardes, de sorte qu'il considère que leur tendance à l'autodissolution n'est pas une « tare rédhitoire », mais que l'autodissolution, en tant que conséquence logique de l'organisation autogestionnaire, est la « pratique créative d'avant-garde par excellence ». Voir René Lourau, *L'Autodissolution des avant-gardes*, Paris, Galilée, 1980, p. 68.

son concept et les institutions qui le soutiennent :

§ 190. L'art à son époque de dissolution, en tant que mouvement négatif qui poursuit le dépassement de l'art dans une société historique où l'histoire n'est pas encore vécue, est à la fois un art du changement et l'expression pure du changement impossible [...] Cet art est forcément d'*avant-garde*, et il *n'est pas*. Son avant-garde est sa disparition.

§ 191. Le dadaïsme et le surréalisme sont les deux courants qui marquèrent la fin de l'art moderne. Ils sont, quoique seulement d'une manière relativement consciente, contemporains du dernier grand assaut du mouvement révolutionnaire prolétarien ; et l'échec de ce mouvement [...] est la raison fondamentale de leur immobilisation [...] Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser ; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer. La position critique élaborée depuis par les situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art¹⁹⁰.

Si Debord prétendait que l'abolition de l'art n'avait été pleinement conçue que par les situationnistes, la plupart des théoriciens de l'avant-garde s'entendent néanmoins à dire que la critique de l'« institution art » était, par définition, au cœur de toutes les avant-gardes historiques. Peter Bürger, et dans son sillage, Olivier Quintyn, font d'ailleurs de l'« échec » (relatif) des avant-gardes à transcender la frontière séparant l'art et la vie la nouvelle donne avec laquelle les artistes post-avant-gardistes doivent composer. Pour Bürger, « Il ne faut pas y voir une "trahison" des fins poursuivies par les mouvement d'avant-garde (le dépassement de l'art comme institution sociale, l'union de l'art et de la vie), mais le résultat d'un processus historique¹⁹¹ », processus qui passe par la persistance des institutions et la restauration de la catégorie d'œuvre.

Bien des pratiques d'écriture nommées aujourd'hui « hors du livre » s'accommodent ainsi de labellisations artistiques et de soutiens institutionnels – on pense par exemple au Festival Extra !, organisé par le centre Pompidou depuis 2017, qui ne rechigne d'ailleurs pas à remettre un « Prix Bernard Heidsick¹⁹² ».

¹⁹⁰ Guy Debord, *La Société du Spectacle* [Buchet-Chastel, 1967] repris dans Guy Debord, *Œuvres*, édité par Jean-Louis Rançon et préfacé par Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, pp. 847-848.

¹⁹¹ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 94.

¹⁹² Cette ambiguïté n'a pas échappé à « L'Agence de Notation », dirigée par Nancy Murzilli et Christophe Hanna, qui a d'ailleurs organisé, dans le cadre de ce festival, en septembre 2019, une évaluation de la notion de « littérature vivante » telle qu'elle est mobilisée et pensée par les membres du jury Bernard Heidsick. Le « protocole d'institutionnalisation » faisait d'ailleurs partie de la grille de critères proposée par l'Agence à ses évaluateurs. La grille d'évaluation remplie à cette occasion, ainsi qu'une captation vidéo de certains entretiens réalisés avec les jurés du prix, sont consultables sur le carnet de recherche de ce projet, qui se définit comme un « dispositif artistique et d'enquête appelé à intervenir en situations institutionnelles réelles afin de

Dans une perspective convergente, on ne s'étonnera donc pas de voir le PDG des éditions du Seuil jouer sur une intertextualité situationniste, ni de voir publiés, dans des maisons bien implantées dans le champ éditorial français, des textes qui thématisent ou questionnent leur héritage avant-gardiste (du *Corpus simsi* de Chloé Delaume à *Un livre blanc* de Philippe Vasset en passant par la majeure partie des écrits, très post-situationnistes, de Patrick Bouvet¹⁹³).

3 – L'offre et la demande (sociales). La troisième et dernière saillance de la situation des écrivains post-avant-gardistes devrait nous préserver de tout jugement hâtif et crépusculaire à leur égard, qui les érigerait en héritiers impuissants, transformateurs de la contestation avant-gardiste en simulacre de contestation. Elle concerne la fidélité de ces écrivains au désir des avant-gardes historiques de lutter contre l'absence d'impact social des pratiques littéraires.

Ainsi, Nathalie Quintane, qui n'hésite pas à thématiser son incapacité à se reconnaître dans les postures avant-gardistes et néo-avant-gardistes (leurs préciosités stylistiques¹⁹⁴ et leur prétention à marquer l'histoire de la pensée¹⁹⁵, notamment), reconnaît toutefois sa dette à l'endroit des avant-gardes historiques et de leur vocation à faire sortir la littérature hors d'elle-même¹⁹⁶ :

désinvisibiliser non seulement ce qu'est l'activité d'évaluation-notation mais aussi ses effets concrets immédiats ». Voir : <https://evalge.hypotheses.org/1255>.

¹⁹³ Très intéressante est, à ce sujet, l'analyse que donne Jean-Max Colard de *Direct* (2002), de Patrick Bouvet (2002). En conclusion de son article, Colard pointe, non sans un attachement résiduel à la modernité (et à ce que nous avons dit de ses corollaires : la valorisation de la nouveauté et la hiérarchisation des temporalités artistiques), l'apparent retard des procédés poétiques et critiques utilisés par Bouvet : « Reste une dernière question, qui interrogerait la contemporanéité des outils littéraires développés par Patrick Bouvet. Si cette littérature hérite largement des analyses de Guy Debord sur la société du spectacle, au risque de tomber dans un "situationnisme de comptoir", si Bouvet se montre aussi proche des analyses de Jean Baudrillard ou de Paul Virilio, s'il enregistre et prend acte de la condition postmédiatique de la littérature contemporaine, en contre partie ou pourrait se demander si les opérations tant artistiques et textuelles de reprise, de *ready-made* et de détournement, qui nous renvoient soit à Duchamp, soit à Guy Debord, ne pourraient pas nous sembler des stratégies critiques sinon dépassées, du moins appartenant pleinement à l'arsenal subversif du XX^e siècle. Ou est-ce qu'en dépit de sa contemporanéité explicite, affichée, frontale, *Direct* de Patrick Bouvet ne serait pas au fond une littérature moins en retard qu'en recul, cultivant face au live son différé, sa différence ? » Voir Jean-Max Colard, « L'écrit, l'écran : *Direct* de Patrick Bouvet » dans *Écrire le présent*, sous la direction de Dominique Viart et Gianfranco Rubino, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, p. 104. Cette mise en évidence des ambiguïtés du projet de Bouvet est d'autant plus intéressante qu'elle vient de Jean-Max Colard, artiste curateur et fondateur du festival de littératures « hors du livre » Extra !, dont le projet n'est lui-même pas exempt de contradictions post-avant-gardistes (remettre un prix Bernard Heidsieck, par exemple).

¹⁹⁴ Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, Points, 2014 [P.O.L., 2010], pp. 39-41.

¹⁹⁵ Nathalie Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, P.O.L., 2016, p. 53.

¹⁹⁶ L'intérêt de cette citation de Quintane est aussi de préciser le sens de l'expression « sortie hors du livre ». Resituée dans le sillage du projet avant-gardiste, cette ambition de « sortie » n'implique pas nécessairement un abandon du médium livresque, mais avant tout une déconstruction des

Quand il s'agit de fabriquer autant que de penser ce qui nous arrive, ça signifie très concrètement, et de plus en plus, quand on considère les événements et le contexte aujourd'hui, au présent, maintenant ; ça signifie ne pas penser une littérature qui soit close, qui se regarde elle-même, qui soit une sorte d'objet de contemplation ou d'auto-contemplation, qui soit simplement une façon de constater ce qui arrive, de le... éventuellement d'admirer sa mise en forme dans la langue. Ça signifie pas seulement produire des effets de réel, par exemple, mais faire l'effort de penser que ça va quand même avoir un effet social, même si ça peut sembler « dangereux », « tendancieux », aller vers une forme de « littérature engagée », etc. – mais enfin ça on pourrait y revenir.

La sortie de la littérature hors d'elle-même, elle est, je crois, aujourd'hui plus que jamais, indispensable, et ça, il y a une partie de la poésie qui l'a pensé depuis très longtemps. Cette sortie hors du livre et hors de la poésie en tant qu'objet de contemplation et d'auto-contemplation et d'auto-satisfaction, elle a été pensée par les avant-gardes historiques et elle a été pensée – en continuité et sans rupture historique – ensuite par une certaine partie de la poésie et aujourd'hui une certaine partie de la littérature contemporaine [nous transcrivons]¹⁹⁷.

Ce que rappelle ici Nathalie Quintane, c'est la sensibilité historique des avant-gardes à ambitionner la possibilité, pour la littérature, d'avoir un impact social. Toute la contestation avant-gardiste de l'autonomie de l'art doit se comprendre dans cette perspective : pour les avant-gardes historiques, et Peter Bürger ne manque d'ailleurs pas de le rappeler, l'indépendance (relative) des pratiques artistiques s'opposait à ses « visées d'utilisation sociale¹⁹⁸ ». Dès lors, on comprend mieux pourquoi l'avant-garde demeure un modèle ou un idéal-type (même inaccessible) pour une littérature ambitionnant d'avoir des effets sur le monde – le « situationnisme de comptoir » de Jallon pouvant ainsi être mis en parallèle avec l'attention accordée par ce dernier aux moyens d'action de l'écrivain contemporain, bien illustrée par son texte « Toi aussi tu as des armes, essaie de t'en souvenir (et accablé, tu voudrais arrêter de subir)¹⁹⁹ ».

Dans un contexte propice à l'élaboration d'une politique de la littérature

modalités de présentation de l'œuvre artistique comme objet de contemplation. Il ne paraît donc pas impossible que Nathalie Quintane considère opérer des sorties de la littérature hors d'elle-même tout en publiant des livres papiers, tandis que l'on est en droit de penser que certaines modalités de littérature exposée peuvent verser dans le spectaculaire (et, *in fine*, susciter la passivité des lecteurs et spectateurs).

¹⁹⁷ « Comment réarmer l'idée de progrès ? », entretien entre Nathalie Quintane et Patrick Boucheron animé par Joseph Confavreux, Paris, église Saint-Eustache, 2 avril 2016, soirée « Penser ce qui nous arrive », organisée par la *Revue du Crieur*, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xPk0ygvupNA>.

¹⁹⁸ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 40.

¹⁹⁹ Hugues Jallon, « Toi aussi, tu as des armes, essaie de t'en souvenir (et accablé, tu voudrais arrêter de subir) » dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, op. cit., 2011, pp. 69-90. Ce texte, déjà commenté dans notre premier chapitre (cf. *supra*, p. 37), joue, comme d'ailleurs tout le recueil dans lequel il est repris, sur la dernière phrase écrite par Kafka dans ses *Tagebücher* : « Plus que de la consolation est : Toi aussi tu as des armes » (« Mehr als Trost ist : Auch Du hast Waffen »).

« mythocratique », où les demandes sociales d'utilisation de la littérature sont à la fois une contrainte et une ressource de légitimation du fait littéraire, s'intéresser en particulier à une génération d'auteurs qualifiés de post-avant-gardistes n'a rien d'anodin : c'est, pour nous, considérer que ces derniers ont plus de chances que certains de leurs homologues d'inventer des réponses opérantes aux injonctions symboliques qui pèsent sur eux – compte tenu de la distance qui les sépare des modèles avant-gardistes et militants avec lesquels ils n'ont pas dû négocier directement, et compte tenu de leur fidélité à une littérature à la fois expérimentale et critique, qui les met en position de vouloir « tenir le pas gagné » de mouvements généralement occultés par la restauration narrative et lyrique des années 1980.

Intégrées à une matrice de discours qui cristallise, tous azimuts, des défenses de la littérature aiguillonnées par un climat d'anti-littérature (pour ne pas dire d'anti-intellectualisme), détachées sur fond de reconfiguration des liens de l'institution littéraire à la praxis sociale (oscillant de la percée hétéronomique à la possibilité d'une socialisation de la littérature), nous avons montré comment ces réponses participaient d'un tournant pragmatique des études et discours littéraires – avec le lot d'ambiguïtés charriées par ce mot.

Notre corpus étant à présent davantage défini, charge à nous de préciser plus en avant les modalités de cette conception, en acte, de ce que peut aujourd'hui la littérature – conception qui passe par ce que nous nommerons une redéfinition « embarquée » du geste critique.

CHAPITRE V

ANYWHERE INSIDE THE WORLD

PROPÉDEUTIQUE / LE PRINCIPE GALAPAGOS

[Bruce Bégout, *Le ParK*, Allia, 2010]

L'une des scènes culte de *My dinner with Andre* (1981) amenait Wallace Shawn et Andre Gregory, les deux acteurs principaux du film de Louis Malle, à développer quelques théories conspirationnistes sur ce qui constituerait, à leurs yeux, une nouvelle forme de totalitarisme contemporain. Après avoir comparé le sort de l'homme de la fin du xx^e siècle et celui d'un enfant dans une baignoire ennuyé par son canard en plastique, Wallace Shawn se voyait rétorquer par Andre Gregory – son ancien ami, metteur en scène de théâtre qui affecte les expérimentations et les conceptions du monde *a priori* loufoques – une longue tirade, dans laquelle ce dernier multipliait les exemples illustrant cette intuition : nous vivrions dans un monde où il est devenu difficile, sinon impossible, de trouver des zones qui échappent aux logiques de l'argent et du divertissement. Autrement dit, l'absence d'alternative susciterait un sentiment conjoint de fin des utopies et de retour d'un imaginaire concentrationnaire :

En fait, tu vois... Depuis deux ou trois ans, Chiquita et moi avons ce sentiment inconfortable que nous devrions partir. On se sent comme des Juifs Allemands en 1936. Il faut fuir ! Mais la question c'est : où aller ? Car il semble évident que le monde entier va dans la même direction !

Cette théorie, plus ou moins assumée et partagée – Andre renvoie à l'une de ses connaissances qui considère New-York comme un nouveau prototype du camp de concentration, bâti et gardé par les détenus eux-mêmes – paraît être au cœur du roman que Bruce Bégout fera paraître près de trente ans plus tard aux éditions Allia, et intitulé *Le ParK* (2010).

En effet, tout ce roman – qui prend les traits d'un rapport rédigé par un visiteur à propos d'un parc d'attractions situé sur l'île de Bornéo – peut être métaphoriquement lu comme une réflexion articulant critique du divertissement, étude des modalités de la « gouvernance cosmopolitique » et constat d'échec ou de dévoiement de la pensée utopique.

1. Utopie et dystopie, ou les vertus de la pensée hyperbolique

« Le ParK » est le nom donné à un parc d'attractions très spécifique puisque, loin du divertissement de masse dans lequel ont versé d'autres centres de loisirs du même acabit, celui-là, financé par un certain Kalt et conceptualisé par le mystérieux architecte Licht, vise une clientèle très riche et très réduite. Dans le texte de Bégout, le narrateur et visiteur du ParK en décrit les grands principes organisateurs : les attractions disséminées sur l'île télescopent des caractéristiques tirées de tous les parcs réels et possibles (des zoos aux camps de travail en passant par les déchetteries, les prisons, les arboretums et les maisons de retraite), de sorte qu'elles en juxtaposent aussi les fonctions :

On le voit, son originalité tient à la confusion, en un seul et même lieu, des différentes espèces d'enclavement humain, au jeu subtil des métissages sauvages, des collages surréalistes, des accouplements monstrueux, des rapprochements inédits, parfois géniaux, parfois saugrenus, toujours provocants. C'est qu'ici toutes les fonctions distinctives des parcs sont entièrement entremêlées : protéger, isoler, enfermer, divertir, étudier, domestiquer, classer, regrouper, exterminer. Ce n'est donc pas un thème particulier qui singularise Le ParK, mais son absence. À moins que l'on ne dise qu'il est son propre thème [...] puisque le parcage est l'idée même qu'il met en scène¹.

Cette grande aire de jeux à ciel ouvert favorise ainsi la concaténation d'expériences appartenant traditionnellement à des registres distincts : on y joue au casino devant le regard hagard de prisonniers d'un camp de travail, on y installe des *open spaces* à l'intérieur de vivariums remplis de serpents, et on y fête la fin de journée en regardant défiler le cortège où enfants estropiés et majorettes pubères jettent autant de porte-clés que de seringues hypodermiques.

Mais qu'est-ce que cet univers – qui rappelle par bien des aspects *Le Jardin des supplices* de Mirbeau ou *La Foire aux atrocités* de J.G. Ballard – peut bien présenter comme similitudes avec les élucubrations anti-utopiques du film de Louis Malle ? D'emblée, on peut souligner que la situation géographique insulaire du ParK l'affilie à toute une tradition littéraire utopique, de l'*Utopia* (1516) de Thomas More au genre des atlantides, qui nichait les conditions de possibilité d'une cité idéale dans un lieu géographiquement isolé². Cette filiation utopique fait d'ailleurs partie

¹ Bruce Bégout, *Le ParK*, Paris, Allia, 2010, pp. 32-33.

² Sur la tradition littéraire utopique, voir Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part : histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999. Pour un éclairage des divers aspects de l'utopie (avec des entrées qui concernent également la science-fiction, la dystopie, le féminisme ou encore les pensées de Charles Fourier ou de Michel Foucault),

intégrante du discours explicatif du projet : Licht nomme « principe Galapagos³ » le postulat suivant lequel le caractère insulaire et isolé d'un lieu en garantit la nature innovante, et c'est assez naturellement que le narrateur du roman reprend cette explication à son compte :

Tous ceux qui se sont intéressés de près au progrès technique et moral de l'humanité ont fait peu ou prou le même constat. Il faut dire que la situation géographique de l'île sollicite l'esprit en quête de vérité⁴.

À lire le compte rendu de la visite qu'il en a fait, il semble pourtant difficile de croire, comme le sous-entend ce propos, que Kalt et Licht – les deux concepteurs du parc – aient quelque souci pour le « progrès technique et moral de l'humanité ». Les attractions du ParK stimulent au contraire les passions les plus viles (voyeurisme, égoïsme, cupidité, sadisme, etc.) et, de l'aveu même de son architecte, il s'agirait d'un prototype d'urbanité favorisant, contre tout idéal collectif, « la désocialisation civique » via une offre de services culturels qui « isolent » les individus et les « associent en même temps⁵ ». Parce qu'elle fait directement écho à ce que Guy Debord décrit dans *La Société du spectacle*⁶, cette définition du ParK accrédite la possibilité que ce roman fonctionne davantage comme une dystopie : à savoir comme un dispositif narratif qui grossirait les traits actuels de la société pour avertir sur leur caractère potentiellement menaçant⁷.

Le roman donne lui-même l'une des clés de cette lecture dystopique, lorsque, au beau milieu des fragments du manifeste théorique ayant présidé à l'élaboration du ParK, on peut lire cette phrase : « L'hyperbole n'est pas qu'une figure géométrique, c'est aussi une manière de penser⁸ ». Si nous nous sentons fondée à ériger cette

voir le *Dictionnaire des utopies*, sous la direction de Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon, Paris, Larousse, 2002.

³ *Ibid.*, p. 102.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ § 28 : « De l'automobile à la télévision, tous les biens sélectionnés par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des "foules solitaires" », dans *La Société du spectacle* [Buchet-Chastel, 1967], repris dans Guy Debord, *Œuvres*, édité par Jean-Louis Rançon et préfacé par Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, pp. 773-774.

⁷ Dans un article intitulé « Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace », Frédéric Claisse étudie le fonctionnement de la pensée dystopique et y voit un dispositif relevant d'une logique de l'alerte, qui se caractérise par ses modalités temporelles (la dystopie fait comme si le pire avait déjà eu lieu, en offrant ainsi à voir une sorte de « futur antérieur » à son destinataire) et par son recours à la fiction (en tant que travail de représentation de possibles non advenus, ou du moins pas encore advenus). Voir Frédéric Claisse, « Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace », dans *Utopies/Uchronies*, sous la direction de Michel Lallement et Jean-Marc Ramos, *Temporalités*, n° 12, 2010, URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/1406>.

⁸ Bruce Bégout, *Le ParK*, *op. cit.*, p. 122.

seule maxime au rang de principe épistémique du texte, c'est bien parce qu'il s'agit en réalité d'un credo que Bruce Bégout a mainte fois décliné au sein de ses essais et romans. L'une des nouvelles du recueil *L'Accumulation primitive de la noirceur* (2014) affirmait ainsi :

Dans un monde où le pouvoir se déguise en créatures innocentes, l'exagération est l'unique moyen de le figurer sous un véritable aspect [...] Car si la démesure actuelle se maquille comme banalité *inoffensive*, l'exagération, qui n'est pas dupe, lui restitue alors son caractère monstrueux⁹.

Les essais de Bruce Bégout qui, parallèlement à sa production fictionnelle, développent une investigation phénoménologique de ce qu'il nomme le quotidien ou la vie ordinaire, multiplient également les professions de foi dans la valeur heuristique de l'excès et de la démesure. Les lieux auxquels s'intéresse spécifiquement Bégout – Las Vegas, les motels américains, Los Angeles – ne sont ainsi pas étudiés pour leur seule singularité, mais pour la signification métonymique qui est la leur au regard de « l'horizon visuel et pratique quotidien¹⁰ » de l'homme du XXI^e siècle : si « Le ParK » est censé nous renseigner sur « la gouvernance cosmopolitique à l'ère du web 3.0¹¹ », dans sa réalité et dans son outrance, Las Vegas n'est pas considérée par Bégout comme une « anomalie », mais comme un « moyen *in situ* d'étudier les villes post-industrielles¹² », de même que les motels américains « incarnent », selon lui, la « *vita povera* de notre temps », puisqu'ils expérimentent « les *us et coutumes* qui seront bientôt les nôtres¹³ ».

En définitive, Bégout adopte ce que Razmig Keucheyan qualifie de « radicalité épistémique¹⁴ », c'est-à-dire une conception des phénomènes sociaux qui suppose que leur théorisation générale doit moins s'appuyer sur l'observation de réalités « normales » (i.e. conformes à l'état le plus fréquent du phénomène étudié), qu'« extrêmes » (i.e. rares et illustrant le phénomène étudié avec une intensité particulière). Dystopique, *Le ParK* le serait parce qu'il illustre en le radicalisant un constat porté sur le système de production contemporain. Là où Umberto Eco et Jean Baudrillard s'étaient respectivement intéressés à des réalités convergentes

⁹ Bruce Bégout, *L'Accumulation primitive de la noirceur*, Paris, Allia, 2014, p. 146.

¹⁰ Bruce Bégout, *Los Angeles, capitale du XX^e siècle*, Paris, Inculte, coll. « Barnum », 2019, p. 23.

¹¹ Bruce Bégout, *Le ParK*, *op. cit.*, p. 14.

¹² Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2002, p. 105. Ce parti pris était aussi celui de Mark Davis dans *City of Quartz* (1990) sur Los Angeles, qui est l'un des sous-textes de *Zéropolis*.

¹³ Bruce Bégout, *Lieu commun*, Paris, Allia, 2011, p. 31.

¹⁴ Keucheyan théorise cette position à partir des partis pris épistémologiques de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer et Carl Schmitt, avant d'interroger le lien entre radicalité épistémique et radicalité politique. Voir Razmig Keucheyan, « Qu'est-ce qu'une pensée radicale ? Aspects du radicalisme épistémique », *Revue du MAUSS (mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales)*, 19 mars 2010, URL : <http://www.journaldumauss.net/./?Qu-est-ce-qu-une-pensee-radicale>.

(parcs d'attraction, hologrammes, imaginaire télévisuel) pour conceptualiser ce qui leur apparaissait comme « l'ère du faux¹⁵ » ou celle de la « simulation », Bégout diagnostiquerait un stade ultérieur du capitalisme spectaculaire : passée la phase de massification des divertissements qui a concouru à une extension et une intensification de l'impératif du *fun* permanent, le ParK se veut à l'avant-garde d'une nouvelle ère « post-grégaire¹⁶ », qui recréerait des formes d'élitisme dans la consommation du temps libre. Le roman de Bégout peut donc être lu comme la représentation dystopique du stade le plus avancé de la société du spectacle – pour reprendre le concept debordien auquel le texte fait d'ailleurs explicitement allusion, par exemple, lorsqu'un pigiste d'un journal justement nommé *The Spectacular* écrit : « Le ParK n'est pas un ensemble d'attractions mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des attractions¹⁷ ».

2. L'impossibilité d'une île ?

Le texte requiert néanmoins un deuxième niveau de lecture, qui s'intéresse moins aux phénomènes sociaux supposément exacerbés par cette représentation dystopique qu'à ce que ce roman permet de dire des modalités de la pensée utopique elle-même. C'est qu'à bien des égards, le roman de Bégout fonctionne comme une allégorie des échecs de la pensée utopique : alors que l'architecte du ParK valorise la coupure qui sépare ce lieu du monde extérieur, tout le texte tend plutôt à démontrer que cette insularité n'est que superficielle. Les frontières du ParK apparaissent progressivement comme poreuses : si l'ouverture du ParK à des petits groupes de visiteurs semble suivre une mécanique bien rodée, son cycle d'ouverture et de fermeture ne cesse de butter contre des logiques d'exception. On s'aperçoit bien vite que le ParK est un espace très peu défini, non seulement parce que son organisation spatiale n'est pas balisée (aucune carte, aucun plan ne définit la forme générale du ParK, qui « crée l'illusion que la terre n'existe pas¹⁸ »), mais aussi parce que le statut et la provenance des individus qui le peuplent sont indéterminés. Ainsi, les rares visiteurs en côtoient d'autres joués par des figurants (« clairement reconnaissables à leur badge vert, qui simulent la stupéfaction interrogative de la découverte afin de créer l'ambiance conviviale d'un partage collectif¹⁹ »), un doute persistant est entretenu quant au statut de certains groupes, dont on ne sait s'il s'agit de véritables prisonniers, d'authentiques travailleurs ou

¹⁵ Umberto Eco, *La Guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985 [1973-1983]; Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

¹⁶ Bruce Bégout, *Le ParK*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

de simples éléments attractifs, et plusieurs individus contredisent la dynamique du ParK, puisque quelques énergumènes y bénéficient d'un régime de détention volontaire (l'éternel prisonnier Lev et la très aristocratique Lady W) quand d'autres s'y terrent, soit parce qu'ils s'y sont échappés d'une attraction, soit parce qu'ils n'ont jamais voulu retourner dans le monde « extérieur » dont ils proviennent. Par ailleurs, la familiarité du ParK avec les logiques d'investissement et le succès qu'il rencontre auprès des gouvernants (les hommes politiques sont « de tous les visiteurs, les plus simples à gérer » et souvent « repartent joyeux avec plein d'idées en tête »), font moins du ParK une enclave idéale qu'un laboratoire répondant aux besoins du monde extérieur.

Cette déconstruction de l'imaginaire utopique est d'autant plus explicite lorsque l'on apprend que l'une des attractions qui égaient le lieu n'a d'autre nom que « Le Cabaret des Utopies Perdues ». Ici, le terme utopie renvoie directement au mode de pensée à l'origine des révolutions historiques, puisque ce « cabaret » propose aux visiteurs de rejouer, de manière ludique, un certain nombre de gestes traditionnellement rattachés à la praxis insurrectionnelle : « la création des cellules clandestines, la rédaction des pamphlets politiques, la confection des bombes à fragmentation²⁰ ». Le dispositif ludique entérine ainsi l'essoufflement du désir de transformer radicalement l'ordre social existant – désir qu'Ernst Bloch plaçait au cœur de la pensée utopique, et qu'il nommait le « principe espérance ». Cet appel d'air, cette capacité à s'extraire du donné pour penser que « quelque chose manque » (« *Etwas fehlt* », pour reprendre les mots de Brecht commentés par Bloch) est condamné à l'inanité par le fonctionnement ludique du ParK. Il n'y a ainsi rien d'étonnant à ce qu'au sortir de sa visite le narrateur du roman s'arrête à la boutique de souvenirs du ParK et y fasse l'acquisition d'un « Coffret d'Espérance ». Loin de réactiver un quelconque désir de changement, l'objet – qui évoque à sa façon le mythe de la boîte de Pandore – vise à le conjurer : dans un petit écrin de bois s'agite l'hologramme de son acquéreur, qui le représente en train d'assouvir son plus grand désir, pour mieux lui faire admettre que ce dernier ne se réalisera jamais empiriquement.

Pour la suspicion commune qu'ils jettent sur devenir de la rationalité utopique, le « Cabaret des Utopies perdues » et le « Coffret d'Espérance » peuvent être considérés parallèlement à un autre texte de Bruce Bégout : « Saenz l'obscur », l'une des nouvelles du recueil *L'Accumulation primitive de la noirceur*. Le texte renvoie directement à l'écrivain bolivien Jaime Guzmán Sáenz, dont la biographie (« une encyclopédie raisonnée des provocations contre le conformisme bourgeois,

²⁰ *Ibid.*, p. 46.

un inventaire de gestes fous, de paroles délirantes, de comportements indignes ») ne détonne pas dans un livre lui-même empreint d'un goût pour l'excès, l'ésotérisme et le romantisme noir. Saenz y apparaît en militant impétueux, alcoolique et passionné, versant parfois dans le ridicule, mais sans jamais manquer d'attiser la sympathie du narrateur qui le dépeint : « Il était l'incarnation du poète maudit qu'il s'efforçait de parodier avec des poses grotesques et des grommellements sourds. On ne saurait concevoir homme plus instable sans un soupçon de tendresse. » Or, ce prêcheur aviné et excessif des idéaux socialistes avait pris l'habitude, nous dit la nouvelle, d'écrire clandestinement sur les murs de La Paz toujours la même phrase : « Quelque chose manque ».

Que nous disent, au fond, ces références à une pensée utopique spectacularisée et/ou frappée d'impuissance ? Sous la plume de Bégout, elles paraissent fonctionner de concert avec les déclarations d'autres auteurs contemporains, qui s'accordent à prendre acte d'un même essoufflement du raisonnement utopique²¹. Dans *Le Hêtre et le bouleau* (2009), Camille de Toledo faisait remonter cette crise de la rationalité utopique au XX^e siècle, et plus exactement à la pédagogie antitotalitaire qui s'y est propagée à la suite des révélations des crimes contre l'humanité commis conjointement par les régimes fasciste et stalinien :

Rangée sous la bannière de l'antitotalitarisme, cherchant à contenir le présent et l'avenir au nom des crimes passés, cette école du savoir, de la vérité nous a appris à combattre ou, tout au moins, à soupçonner l'idée même d'utopie parce qu'elle porterait en germe les crimes de masse et les rouages d'une déshumanisation. En associant morale et Histoire, en établissant le rituel liturgique européen du Devoir de Mémoire, cette pédagogie a contribué à fixer l'ordre émotionnel de l'Europe depuis la Chute du Mur ; ce que nous nous représentons à la manière d'un tribunal permanent de la conscience où nous nous accusons *a priori* de désirer, d'imaginer quelque chose, un lieu, une terre, une transformation²².

²¹ Parler ici de rationalité utopique renvoie à la capacité à désirer et à faire advenir une aspiration vers un « pas encore », vers « quelque chose qui manque » (« *Etwas fehlt* », pour reprendre le mot de Bertolt Brecht, cité par Bloch dans *Le Principe espérance*, 1976-1991 [1954-1959]). Se reporter ici à la note n° 16 de notre deuxième chapitre, p. 85, consacrée à Pierre Macherey et à son livre *De l'utopie !* (2011). Voir aussi le premier volume d'*Archéologies du futur*, de Fredric Jameson. Dans cet ouvrage, Jameson définit l'utopie comme un instrument critique du présent : contre une lecture qui réduirait l'utopie à un modèle de cité idéale, Jameson la conçoit davantage (par appui sur des textes de science-fiction), comme une pensée et une pratique qui diagnostiquent les sources d'un mal affectant l'humanité en fonctionnant moins par renversement que par hyperbole. De ce fait, Jameson atténue l'apparente antinomie entre utopie et dystopie. Voir Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le Désir nommé utopie*, tome I, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes et Fabien Ollier, Paris, Max Milo, coll. « L'inconnu », 2007 [*Archaeologies of the Future : The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, 2005].

²² Camille de Toledo, *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2009, pp. 36-37.

Dans une perspective significativement convergente, mais avec davantage d'humour, Emmanuelle Pireyre comparait, dans *Comment faire disparaître la terre ?* (2006), l'horizon critique contemporain à celui qui s'ouvrait encore devant les révolutionnaires bolcheviques du début du xx^e siècle. Pour elle, un certain répertoire d'action politique se serait rétréci, puisque là où les idéologues bolcheviques pouvaient encore espérer viser un horizon politique radicalement nouveau, les individus contemporains devraient davantage composer avec un cadre d'action cadenassé, comparé à un jeu de casse-tête où de petits cubes translatent à l'intérieur des bornes d'un plateau :

Dans des époques de servitude où le monde est clos, des époque de guerre, de camp, de dictature où presque rien ne peut bouger car le monde est encadré par un tour en plastique blanc, dans ce genre de cas où on n'a pas envie de rire, il faut se souvenir de la méthode inspirée du petit jeu en plastique : trouver le coin où réside un espace vide, même minuscule, et commencer à faire translater le reste de la matière [...] Ce sont des époques où on gomme la notion de coudées franches, où on oublie que pour quelqu'un comme Lénine le monde n'avait aucun tour en plastique blanc. Si Lénine aperçut bien une vague trace blanche en forme de rectangle, c'était un encadrement de fenêtre, il vit que la fenêtre s'ouvrait sans résistance et qu'à l'extérieur le paysage était d'un vert très vif et de vaste dimension, il se pencha, inspira une grande bouffée d'air et forma le Parti²³.

Aux yeux de Bruce Bégout, mais aussi d'Emmanuelle Pireyre et de Camille de Toledo, c'est bien une impulsion proprement *utopique* (le désir d'imaginer « un lieu, une terre, une transformation », la possibilité d'ouvrir une « fenêtre » sur un horizon pratique nouveau) qui semble avoir été congédiée (pour ne pas dire : laminée), ce qui ne les empêche néanmoins pas de tenter d'imaginer d'autres gestes, de chercher d'autres manières d'envisager une politisation de l'écriture. Chez Toledo, cela passe par une esthétique de la sédimentation et de l'excavation (dont il a déjà été question, cf. *supra* pp. 111-112), chez Pireyre, par une poétique de la concaténation (ce qu'elle appelle la « pensée toboggan », cf. *supra*, pp. 249-251) et chez Bégout, par une renégociation de la distance critique entre point de vue écrivain et objets écrits – renégociation dont *Le ParK* donne une bonne illustration.

3. Un point de vue sans point de fuite

Si *Le ParK* peut être à la fois lu comme une dystopie du stade le plus avancé du capitalisme spectaculaire, s'il peut être également perçu comme une réflexion sur

²³ Emmanuelle Pireyre, *Comment faire disparaître la terre ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 57.

l'impossibilité contemporaine de l'utopie, on peut aussi y voir une tentative de prendre acte de cette impossibilité pour faire autre chose. Cette tentative est en quelque sorte annoncée dès la citation de Husserl mise en exergue du livre :

Notre démarche est celle de quelqu'un qui ferait un voyage d'études dans une partie inconnue du monde : il décrit soigneusement ce qui s'offre à lui sur des chemins non encore frayés et qui ne sont pas toujours les plus courts. Il peut avoir l'assurance que ce qu'il énonce c'est ce qui devrait être dit étant donné le temps et les circonstances ; ses descriptions conserveront toujours leur valeur, parce qu'elles sont une expression fidèle de ce qu'il a vu²⁴.

Loin de n'être qu'une manière de rappeler son expertise dans le domaine de la phénoménologie (que Bégout enseigne à l'Université de Bordeaux), cet exergue signale une continuité entre les productions essayistique et fictionnelle de l'auteur, et prédit ce qui caractérisera le point de vue du narrateur tout au long du roman : celui d'un observateur, sinon impartial, du moins fidèle à ses propres perceptions.

L'une des caractéristiques les plus saillantes du roman est effectivement celle-là : les divertissements les plus pervers sont racontés au sein d'un rapport dont le rédacteur s'attache à conserver une forme de neutralité (usage du nous de majesté, insertion de documents, référence à des données chiffrées, etc.), y compris là où l'ataraxie objectiviste paraît proprement insoutenable²⁵. Abandonnant par endroit sa stricte retenue, le narrateur se laisse parfois aller à des mouvements d'opinion suscitant des effets ironiques :

De mauvaises langues - il existe toujours de gens mal intentionnés qui récusent, pour le simple plaisir stérile de la critique, les avancées les plus formidables de l'art de divertir - affirment que les bâtiments réservés aux personnels font également partie du ParK²⁶.

Mais le texte ne s'arrête pas, tant s'en faut, à cette tonalité ironique, puisque le narrateur est aussi capable de collecter un certain nombre de rumeurs dont on ne sait s'il partage les avis (« Tout ce qui peut caractériser en général un parc se retrouve dans Le ParK, mais sous une forme inédite et quelque peu fantastique. D'aucuns diront abominable »), voire de prendre position sur ces oui-dire, quitte à formuler, à son tour, une critique très puissante de ce macabre lieu de villégiature. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il réagit à la rumeur selon laquelle le

²⁴ Bruce Bégout, *Le ParK*, op. cit., p. 9.

²⁵ « [...] le bruit des machines à sous se mêle au couinement plaintif des sommiers pourris des lits à étage où, tels des rebuts, s'entassent les détenus qui n'ont pas les moyens de participer à la fête et, derrière la paroi invisible de leur dégradation personnelle, observent la scène avec la résignation sans joie du bannissement à vie », *ibid.*, p. 35.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

lieu abriterait des « douches » où l'on pourrait assister à l'asphyxie mortelle d'individus systématiquement gazés :

Chaque époque invente ses propres moyens infâmes de destruction. La référence au passé égare plus qu'elle n'éclaire, car elle ne permet pas d'être vigilant face à la nouveauté des violences contemporaines²⁷.

Le possible malaise ressenti par le lecteur provient ainsi moins du décalage entre l'atrocité des réalités et la glaciale objectivité (ou l'approbation tacite) avec laquelle elles sont décrites que du permanent brouillage entretenu sur le point de vue du narrateur, tour à tour froidement consciencieux, temporairement horrifié ou globalement admiratif.

Cette indétermination du point de vue du narrateur gagne à être redécrite à l'aune d'autres textes de Bégout, où l'auteur s'évertue à récuser toute accusation d'ironie. Contre toute autosatisfaction dans une posture qui consisterait à décrier ou à moquer certaines réalités jugées vulgaires ou dégradées, Bégout expliquait, en conclusion de *L'Éblouissement des bords de route* (2004), vouloir au contraire s'assumer comme partie prenante de ces réalités : « Celui qui pense que j'agis de manière ironique et que je m'octroie les plaisirs faciles de la satire se méprend. Il n'a rien compris à ma démarche. Cette sous-humanité morcelée et esseulée, c'est moi²⁸. »

Ce refus de l'ironie, qui rejoint significativement les positions d'autres auteurs sensiblement proches – on pense à Hugues Jallon et à Jean-Charles Massera se congratulant mutuellement de ne pas être des auteurs ironiques, cyniques, posant le regard analytique et surplombant de « celui ou celle qui sait²⁹ » –, Bégout en a donné une plus récente justification dans l'avant-propos de *Los Angeles, capitale du XX^e siècle*. À l'entame de son essai, inspiré par celui mené par Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle* (1939), Bégout mesurait ce qui séparait son travail de celui du philosophe allemand. Ces différences relevaient essentiellement, pour Bégout, de conceptions divergentes de la transformation sociale : là où le marxisme de Benjamin l'amenait à considérer qu'une logique dialectique guidait peu ou prou l'histoire indépendamment des consciences des individus, les partis pris de Bégout l'empêchent de postuler l'existence d'une quelconque rationalité de l'histoire :

²⁷ *Ibid.*, p. 92.

²⁸ Bruce Bégout, *L'Éblouissement des bords de route*, Paris, Gallimard, coll. « Minimales/Verticales », 2004, p. 139.

²⁹ Hugues Jallon et Jean-Charles Massera, entretien avec Caroline Broué et Hugues Gardette, *La Grande Table*, France Culture, 13 avril 2011, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/hugues-jallon-et-jean-charles-massera>.

Benjamin ne se départit jamais pour autant, dans ses différentes études, de l'horizon politique de la révolution. La perspective marxiste, même transfigurée [...], imprime à ses analyses une constante ironie dialectique qui est totalement absente de notre propre recherche. Notre révérence phénoménologique à l'objet nous commande d'éviter toute distance critique, voire railleuse. Nous enregistrons plus que nous n'interprétons. Le sens se fait de lui-même, et la tâche de la pensée est de reconstituer son émergence pré-théorique dans la vie sensible³⁰.

Mécréant de la téléologie révolutionnaire et toute distance critique, Bégout prendrait-il la phénoménologie pour alibi d'un point de vue acritique sur le monde ? Répondre par l'affirmative serait souscrire à la fausse alternative, repérée par Yves Citton³¹, entre, d'un côté, une « négativité arrogante » (dans laquelle ne se reconnaît pas Bruce Bégout) et, de l'autre, une « positivité acritique » (à laquelle on aurait certainement tort de reléguer l'écrivain). Ce serait, plus encore, méconnaître tout le travail d'articulation auquel s'essaie Bégout depuis de nombreuses années entre les apports de la phénoménologie husserlienne et les partis pris situationnistes d'une critique de la vie quotidienne.

Cette articulation trouve son point nodal dans ce que Bégout nomme l'« ordinaire » ou le « quotidien ». Au fond, le goût affirmé de Bégout pour le raisonnement hyperbolique (prendre Las Vegas pour la figure incarnant le mieux le devenir des villes post-industrielles, faire du ParK l'illustration extrême de nos modes de gouvernance, etc.) est parfaitement réversible, puisqu'il s'agit aussi pour lui de repérer les germes d'une signification sociale au ras des lieux et des objets quotidiens, à l'instar des parkings ou des caddies de supermarché. Ce deuxième principe épistémique – qui est en quelque sorte l'envers du premier – est parfaitement résumé à l'entame de *Lieu commun* (2003), l'essai qu'a consacré Bégout aux motels américains :

Une époque ne dévoile pas son sens à partir de la mise en œuvre d'une mécanique interprétative qui colle des concepts sur le *monde de la vie* mais à travers l'analyse des faits les plus minimes et les plus communs qui, à sa surface miroitante et pour cela aveuglante, dessinent, pour qui ne se laisse pas éblouir ou endormir, des figures signifiantes³².

Cette prise en charge du commun, du minime et de l'ordinaire, Bégout la place alors sous l'égide d'Henri Lefebvre, cité en exergue du texte, pour sa *Critique de la vie quotidienne* (1947). Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un lecteur aguerri des

³⁰ Bruce Bégout, *Los Angeles, capitale du XX^e siècle*, op. cit., p. 15.

³¹ Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des idées », 2012, p. 139 sq.

³² Bruce Bégout, *Lieu commun*, op. cit., pp. 13-14.

situationnistes³³ cite ainsi Henri Lefebvre, dont on sait qu'il a joué un rôle conséquent dans l'attention portée par les situationnistes à la quotidienneté³⁴. Mais si cette référence nous intéresse particulièrement, c'est parce qu'elle permet surtout d'éclairer la renégociation de la distance critique à laquelle s'attèle Bruce Bégout.

Henri Lefebvre forgeait expressément son concept de quotidienneté pour contrer, à partir du terrain de la philosophie, ce qui lui apparaissait comme l'une des taches aveugles de cette discipline : son incapacité à se saisir du quotidien (entendu comme une sphère de sens par nécessité non philosophique, non systématisable puisque composée de manière disparate de besoins, de travail, d'objets, etc.). Ce que Lefebvre reprochait à la philosophie, c'est son inaptitude à maintenir un juste équilibre entre la reconnaissance que le quotidien est bien une « somme de contraintes et de déterminismes » et la possibilité d'y voir « un monde », et donc un « ouvrage de la liberté ». Trop souvent, la philosophie oscillait, selon Lefebvre, entre deux pôles :

[...] *ou bien* on érige en absolus, en Idées platoniciennes, les instances qui se dressent au-dessus du quotidien en prétendant le régenter [...] *ou bien* on le considère comme le précieux contenu des formes abstraites et des différences concrètes. *Ou bien* l'on se met au service des « causes », *ou bien* l'on aide l'humble raison du quotidien.

Ce double écueil ressemble à s'y méprendre à celui dont parle Bégout lorsqu'il explique vouloir se tenir à distance à la fois d'une « critique de la société moderne » qui, trop souvent, « propose un tableau social noir » et tourne au « récit d'une servitude inéluctable³⁵ » ; et d'un optimisme excessif qui fait de tout individu un être « originellement rusé » et toujours déjà capable de se soustraire à l'assujettissement de sa forme de vie (comme c'est le cas dans certains essais de Michel de Certeau, pointés par Bégout³⁶). C'est une troisième voie que choisit

³³ Auxquels Bégout a d'ailleurs consacré un essai : *Dériville. Les Situationnistes et la question urbaine*, Paris, Inculte, coll. « Barnum », 2017.

³⁴ Comme le rappelle Olivier Penot-Lacassagne, « La dette des avant-gardes envers le concept lefebvrien de vie quotidienne est grande. Les animateurs de COBRA connaissent bien Lefebvre ; le poète belge Paul Dotremont [*sic*] correspond avec lui dès le début des années cinquante, et le peintre et architecte Constant s'en inspire pour ses premiers projets urbains de la *New Babylon* » (p. 48). L'Internationale Situationniste n'échappe pas à cette influence, puisqu'elle placera la question urbaine au cœur de son projet critique, dans le sillage de Lefebvre et à la suite d'un échange « fécond, mais bref et tumultueux » (p. 48) avec celui-ci. En effet, Lefebvre invite Debord dans son séminaire du « Groupe de recherche sur la vie quotidienne » en 1961, mais les interlocuteurs rompent avec fracas dès 1962, à la suite d'un article publié par Lefebvre que les situationnistes taxeront de plagiat. Voir Olivier Penot-Lacassagne, « Pour une critique de la vie quotidienne (Retour sur Henri Lefebvre) », dans *Back to Baudrillard*, sous la direction d'Olivier Penot-Lacassagne, Paris, CNRS Éditions, 2015, pp. 45-52.

³⁵ Bruce Bégout, *Lieu commun*, *op. cit.*, p. 179.

³⁶ *Ibid.*, p. 180

Bruce Bégout, désireux de ne donner ni dans l'éloge, ni dans la condamnation, mais de réévaluer le degré d'aliénation et de résistance des individus. Pour Bégout :

[...] l'existence humaine se poursuit dans des directions souvent imprévisibles, sans que celles-ci soient pour autant remarquables ou héroïques, et fait de l'uniformité environnante elle-même un tremplin pour des actions originales, au prix parfois de l'illégalité. La résistance à la commodification générale n'est pas le haut fait d'armes d'une démarche exceptionnelle, apanage de l'avant-garde de la critique sociale, mais est elle-même un fait quotidien³⁷.

Si Bégout résume parfois cette position comme celle d'une « neutralisation critique³⁸ », celle-ci n'a dès lors rien d'un renoncement à penser les formes d'assujettissement, de résistances et d'inventivités des sujets et des collectifs. Au fond, il s'agit surtout par là de repenser le conditionnement des phénomènes sociaux, comme l'atteste ce reproche qu'adresse Bruce Bégout aux situationnistes :

Ils font souvent un usage abusif – et naïf – de la catégorie de causalité. La passivité qu'ils reprochent aux individus urbains aliénés par le spectacle et l'idéologie est déjà contenue dans la manière même dont ils conçoivent les relations de ces individus avec leur milieu. Ils en font de simples récepteurs d'une action stimulante de l'environnement qui, au mieux, réagissent, au pire, subissent. Ils ne se rendent pas compte que la théorie causale est elle-même un produit direct de l'idéologie spectaculaire de la séparation et de la passivité³⁹.

Desserrer les rouages de la causalité qui s'applique du milieu sur les individus, c'est, pour Bégout, concevoir le geste critique (et nous tenons ici implicitement pour acquis qu'il s'agit d'un geste de critique *sociale*) un peu autrement.

Si l'on s'essaie à penser ensemble l'attention que Bégout accorde à la désuétude de la rationalité utopique, le discours d'accompagnement dans lequel il récuse toute « distance critique » – railleuse ou lyrique – vis-à-vis des objets qu'il décrit, et les reproches qu'il adresse à une conception jugée trop déterministe de la causalité sociale ; alors nous nous mettons en position, nous semble-t-il, de cerner la posture critique qui sous-tend sa production littéraire et essayistique, et de comprendre comment celle-ci s'inscrit dans une tendance intellectuelle plus générale.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Bruce Bégout, *Los Angeles, capitale du XX^e siècle*, op. cit., 2019, pp. 16-17.

³⁹ Bruce Bégout, *Dériville. Les Situationnistes et la question urbaine*, Paris, Inculte, coll. « Barnum », 2017, p. 50.

4. Critique du pouvoir de la critique

À l'heure d'interroger les différentes généalogies d'un certain tropisme pragmatique des études littéraires, nous avons commenté les différentes hypothèses formulées par Jérôme David dans son texte « Le premier degré de la littérature » (cf. *supra*, pp. 178-179). Pour rappel, voici comment David résumait à grands traits (et, de ce fait, de manière nécessairement simplificatrice) ce qui lui apparaissait comme une modification majeure des dernières décennies dans le champ des sciences humaines :

La conception de la science comme rupture d'avec le sens commun, d'abord, en est venue à faire problème dans les sciences humaines et sociales. Non pas pour des raisons théoriques, mais parce que cette conception inscrivait la science dans un certain projet de critique sociale et de transformation de la société qui imposait de déposséder les individus de leur double capacité à dire la vérité sur ce qu'ils vivent et à faire eux-mêmes l'histoire. La violence attachée à cette forme de critique est devenue progressivement intolérable. En anthropologie, en sociologie, en histoire, on a fini par se poser cette redoutable question : au nom de quoi, au juste, les chercheurs s'octroient-ils cette autorité exorbitante de parler au nom des autres, et en dénonçant comme « illusion » ce que ces autres pensent de leur propre existence ? La réponse était implicite dans les années 1960-1970 : au nom de la désaliénation des individus, dont on pensait qu'ils devaient être libérés *malgré eux* d'un pouvoir qui les incitait à la servitude volontaire ; bref, au nom d'une révolution à venir⁴⁰.

Bien qu'elle soit allusive, l'intérêt de cette description est qu'on y perçoit les conditions de formulation d'un problème très général : quel travail intellectuel est-il possible après cette déflation du magistère critique issu de la vulgate marxiste ? C'est à ce problème que tentent et qu'ont tenté de répondre, d'après Jérôme David, les perspectives, au demeurant très différentes, de la sociologie de Luc Boltanski et de la philosophie de Jacques Rancière.

Un bref détour par deux des textes de ces auteurs nous amènera à mieux comprendre comment l'impératif critique du dévoilement a pu « progressivement devenir intolérable » (mais nous verrons que le mot n'est pas nécessairement le bon), et nous conduira, *in fine*, à davantage préciser ce que nous avons jusqu'ici qualifié, à partir de l'œuvre de Bruce Bégout, comme des opérations de renégociations ou de réétalonnages de la distance critique.

Dans son article « Sociologie critique et sociologie de la critique » (1990), Luc Boltanski revenait sur les principes méthodologiques qui avaient présidé à la

⁴⁰ Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>, § 24.

recherche menée conjointement avec Laurent Thévenot dans *Les Économies de la grandeur* (1987). Dans cet après-coup réflexif, Boltanski rattachait ces partis pris à ceux d'une « sociologie de la critique » par opposition à ceux d'une sociologie dite « traditionnelle », qualifiée de « critique » (et qui, selon Boltanski, englobe à la fois les courants marxisants et les courants utilitaristes – même si le texte a avant tout, et sans doute à raison, été reçu comme une charge contre la sociologie bourdieusienne).

C'est donc bien vis-à-vis d'un paradigme dominant dans le champ de la sociologie de l'époque que Luc Boltanski prend soin de se positionner. Dans le cadre de ce modèle critique mis à distance, « le chercheur en sciences sociales revendique la capacité à apporter sur la réalité un éclairage différent et supérieur à celui des acteurs⁴¹ ». Ce qui caractérise en première approche cette perspective critique, c'est qu'elle suppose un « espace à deux niveaux » : d'une part, celui des croyances des acteurs, d'autre part, celui de la réalité profonde à laquelle ces derniers n'ont nécessairement pas accès (puisqu'ils en sont parties prenantes). Le sociologue critique lui, prétend dévoiler la vérité de cette réalité à double fond, en se basant sur « la possession d'un savoir-faire spécifique, d'une méthode, adossée à une science, et aussi, indissociablement, sur une position d'extériorité qui permet de se dégager des intérêts en lutte pour les considérer du dehors et les décrire⁴² ».

Globalement, l'article de Boltanski vise à faire trois choses : non seulement il dessine, par opposition à la sociologie critique, les contours d'une « sociologie de la critique », mais il prend également soin de préciser ce qu'il entend par *critique*, et de justifier la nécessité de ce changement de paradigme. D'un point de vue principal, Boltanski affirme qu'une sociologie de la critique se veut attentive aux capacités des acteurs sociaux à se justifier, à argumenter et à mobiliser des savoirs critiques. Ainsi, et contrairement à une sociologie critique qui généralement évacue (ou juge illusoire) le point de vue des individus, la sociologie défendue par Boltanski vise plutôt à reconstituer l'« espace critique » à disposition des individus en action.

Ceci ne signifie pourtant pas, insiste Boltanski, que cette sociologie soit *acritique* : il ne s'agit ni de renoncer à une forme d'engagement politique, ni de transiger sur une position scientifique. D'un point de vue politique, Boltanski se défend donc de liquider toute prétention critique (entendue ici comme propension à dénoncer

⁴¹ Luc Boltanski, « Sociologie critique et sociologie de la critique », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, sous la direction de Bastien François et Jean-Philippe Heurtin, vol. 3, n° 10-11, 1990, p. 125.

⁴² *Ibid.*, p. 125.

les situations d'injustice et d'asservissement⁴³) :

Notre intention n'est pas ici de faire le procès de la critique. Le sociologue critique a parfaitement le droit de s'engager dans les combats politiques et sociaux et il en a souvent le devoir. Rien ne serait plus loin de nos positions que l'attitude qui consisterait à dénoncer la dénonciation, soit au nom du respect de la pureté scientifique, soit, moins encore, au nom d'une sacralisation des valeurs qui autoriserait à récuser la critique sociologique en tant qu'elle encouragerait le relativisme éthique⁴⁴.

Par ailleurs, il ne s'agit pas non plus, pour Boltanski, de renoncer à l'autre grande caractéristique qui paraît être, chez lui, significative de toute démarche critique : celle de bénéficier d'une position d'extériorité par rapport à son objet. Pour lui, le cœur d'une sociologie de la critique n'est effectivement pas de transiger sur le point d'appui constitué par « la légitimité de la science » ou de prétendre miser sur une « intériorité » maximisée avec ses objets. Il s'agit plutôt de complexifier l'extériorité du chercheur (pour Boltanski, « c'est bien l'extériorité qui en dernière analyse définit la critique⁴⁵ »). Autrement dit, en reconnaissant les acteurs sociaux capables d'opérations critiques, la sociologie doit, pour Boltanski, atténuer l'asymétrie qu'elle entretient généralement entre le sociologue et les sujets qu'il étudie, tout en continuant d'affirmer que ces opérations reposent toujours sur une capacité à s'extraire de la situation, soit par recours à des échelles de valeurs différentes (par exemple lorsque des individus dénoncent une situation ou arbitrent un conflit), soit par recours à des savoirs scientifiques constitués (comme lorsque le sociologue mène son enquête et compare ses données). La sociologie boltanskienne entend ainsi se départir des impératifs de la sociologie bourdieusienne, mais continue de s'affilier à une gestualité critique, où, malgré une renégociation manifeste de la distance séparant le sociologue du monde social, un point d'appui *fixe* et *extérieur* demeure requis (on est loin d'une parfaite immanence).

Ces considérations font directement écho à l'un des textes repris dans *Le Spectateur émancipé* (2000) de Jacques Rancière, et justement intitulé « Les mésaventures de la pensée critique ». L'article prend pour point de départ ce que Rancière conçoit comme le paradigme de la pensée critique à l'ère postmoderne, pour montrer qu'il ne s'agit en réalité pas d'un modèle nouveau, mais d'une manière de pousser à leurs conséquences les ambiguïtés du paradigme critique moderne. Dans cette

⁴³ En réalité Boltanski se réconciliera davantage avec la perspective critique dans *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2009 ; puis dans *Énigmes et Complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2012.

⁴⁴ Luc Boltanski, « Sociologie critique et sociologie de la critique », *art. cit.*, p. 129.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 131.

perspective, Rancière affirme que l'imaginaire « postmarxiste et post-situationniste » où le cercle de la domination et de la récupération est achevé et où toute marchandise est devenue l'équivalent de sa propre image (on devine Baudrillard derrière ces lignes), ne vient pas, contre toute apparence, contredire la critique moderne (attachée au principe de « dévoilement » commenté par Boltanski), mais en radicalise seulement les caractéristiques. Pour le dire autrement : Rancière s'attèle à penser que la globale perte de foi dans les possibilités d'émancipation collective qui frappe l'Europe depuis l'après Mai 68 – impression de récupération généralisée, perte de crédit des enjeux de l'imagination et de la créativité rendus complices de l'idéologie néolibérale, affirmation d'une indistinction croissante entre réalité et représentation, etc. – s'appuie sur le constat désabusé que la pensée critique est désormais rendue inane puisque se serait perdue la possibilité d'opérer un décryptage des apparences des phénomènes sociaux (dont s'illusionnent perpétuellement les masses). En dernier ressort, insiste Rancière, les pensées critiques « moderne » et « postmoderne » ont en commun un même schéma, une même économie des relations entre illusion, vérité et émancipation :

Il y a quarante ans, la science critique nous faisait rire des imbéciles qui prenaient des images pour des réalités et se laissaient ainsi séduire par leurs messages cachés. Entre-temps, les « imbéciles » ont été instruits dans l'art de reconnaître la réalité derrière l'apparence et les messages cachés dans les images. Et maintenant, bien sûr, la science critique recyclée nous fait sourire de ces imbéciles qui croient encore qu'il y a des messages cachés dans les images et une réalité distincte de l'apparence. La machine peut marcher ainsi jusqu'à la fin des temps, en capitalisant sur l'impuissance de la critique qui dévoile l'impuissance des imbéciles⁴⁶.

Dès lors pour Rancière, les « mésaventures » de la pensée critique l'ont conduite dans un premier temps à rendre l'idéal d'émancipation éminemment paradoxal – c'est la posture contradictoire de l'aliéné qui l'est doublement puisque son émancipation requiert un maître pour l'éclairer – et ensuite à rendre cet idéal impossible à espérer, puisque tout est soit récupéré, soit dissimulé, de sorte que la pensée critique est ou en retard ou fondée sur des illusions. Dès lors, pour Rancière, renouer avec la possibilité d'une émancipation implique de changer les prémisses de la pensée critique, en posant : que « les incapables sont capables » et qu'il n'y a pas de réalité cachée sous les apparences ou de machine simulatrice qui nous tromperait perpétuellement.

À comparer ainsi les discours élaborés respectivement par Luc Boltanski et Jacques Rancière, on perçoit combien leurs perspectives se rejoignent dans leurs principes,

⁴⁶ Jacques Rancière, « Les Mésaventures de la pensée critique » dans *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 54.

même si ceux-ci se concrétisent dans des pratiques de recherche très différentes. Tous deux tentent en effet de mettre à distance un modèle critique hérité de la vulgate marxiste – modèle de lecture critique et de dévoilement qui présuppose *et* des sujets illusionnés *et* des savants lucides – pour faire valoir un autre modèle qu’ils affilient cependant toujours à un geste dit *critique* (en continuant à reconnaître l’existence de rapport de force et en conservant un point de vue qui n’adhère pas parfaitement et intimement à l’ordre existant). Dans les deux cas, également, la sociologie de Boltanski et la philosophie d’émancipation rancière s’attachent à reconnaître aux acteurs sociaux des capacités critiques et réflexives : pour Boltanski, il s’agit d’une nécessité dictée par le terrain de ses enquêtes (*grosso modo*, celui d’une société de massification de l’enseignement et de l’information, où il devient difficile de dénier les capacités réflexives des individus, qui « disposent tous de capacités critiques, ont tous accès, quoique sans doute à des degrés inégaux, à des ressources critiques et les mettent en œuvre de façon quasi permanente dans le cours ordinaire de la vie sociale⁴⁷ ») ; alors que chez Rancière, il s’agit plutôt de répondre à une impasse des théories de l’émancipation (impasse logique, telle qu’elle est présentée dans « Les mésaventures de la pensée critique », mais aussi impasse pratique, puisque Rancière cherche à pallier les manques d’un marxisme scientiste en décalage avec les aspirations des mobilisations populaires⁴⁸).

Sans nous étendre davantage sur ces deux entreprises théoriques, il semble bien qu’elles permettent de concrétiser et de complexifier ce que Jérôme David décrivait comme une transformation générale ayant concouru à atténuer la rupture entre sciences humaines et sens commun, ou entre critique du social et critique socialisée. À l’appui de Boltanski et de Rancière, on comprend mieux comment ce tournant très général émerge de modifications souterraines (massification des médias, démocratisation de l’enseignement, reflux du marxisme scientiste, perte de foi dans l’imaginaire d’une révolution inéluctable) et comment il rejoint des aspirations moins morales – considérer la dénonciation comme une forme de violence « intolérable » – que pragmatiques et politiques – être en accord avec un terrain sociologique ou avec un objectif d’émancipation.

Forte de ces considérations, nous sommes désormais en mesure de replacer le travail littéraire de Bruce Bégout (ses jeux de focalisation, ses références à l’impossibilité de l’utopie, son refus de l’ironie, son intérêt pour le quotidien et

⁴⁷ Luc Boltanski, *art. cit.*, p. 130.

⁴⁸ C’est tout le reproche qu’adresse Jacques Rancière à la pensée de Louis Althusser (en visant notamment l’incapacité de ce dernier à prendre en compte les aspirations du mouvement de Mai 68) dans *La Leçon d’Althusser*, Paris, La Fabrique, 2012.

l'ordinaire) dans un mouvement plus général où s'inscrivent des philosophes, des sociologues, mais aussi – et Bégout nous encourage à le croire – des écrivains.

De même qu'on perçoit bien que ni la sociologie boltanskienne ni la philosophie ranciérienne ne renoncent à reconnaître l'existence de situations d'injustice et de rapports de domination, de même il paraît difficile de lire *Le ParK* comme une fiction inoffensive, déconnectée de la réalité de ses lecteurs. Le pari de ce chapitre sera de décrire les gestes littéraires d'un certain nombre d'auteurs « post-avant-gardistes » et de montrer qu'ils relèvent d'une forme de critique *embarquée* : autrement dit, d'une opération critique cherchant à dépasser à la fois l'option de l'écrivain en surplomb vis-à-vis des réalités qu'il dénonce, et l'option d'une simple implication sociale et affective de l'écrivain.



Dans *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale* (2013), Sonya Florey s'appuie sur un certain nombre de romans et de discours d'accompagnement d'écrivains contemporains afin d'étudier si ceux-ci désirent et/ou peuvent encore se réclamer d'un quelconque engagement littéraire. Si Florey s'intéresse à cette possibilité, c'est, toutefois, en postulant que la théorisation sartrienne de l'engagement doit être recadrée, ajustée voire actualisée à la situation présente, marquée, selon elle, par l'avènement de la « société du spectacle⁴⁹ » et par une mise à mal de l'autorité symbolique de l'écrivain, qui distinguent de ce fait le contexte actuel de celui connu et expérimenté par Jean-Paul Sartre.

Florey énumère ainsi les modifications structurelles du champ intellectuel et social ayant eu lieu depuis l'époque de Sartre (distension des liens entre les écrivains français et les partis politiques depuis la déliquescence du PCF au sortir de la

⁴⁹ « [...] on dispose actuellement de conditions de recherche et d'une conjoncture adéquates pour restituer à la notion d'engagement ses nuances et sa complexité. D'une part, quelques décennies après les vives discussions initiées par les existentialistes, le débat est à bonne distance historique. D'autre part, notre "société du spectacle" stimule une réflexion sur les modes d'être de l'écrivain traditionnellement qualifié d'engagé : la reconnaissance dont bénéficiait jadis ce dernier se fissure devant les produits du "star-système", rompus aux codes de la médiatisation, comme l'avait déjà noté Bourdieu. » Voir Sonya Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013, pp. 18-19.

Deuxième Guerre mondiale, disparition progressive des institutions qui avaient été au cœur de la constitution de la classe ouvrière, mort de plusieurs figures d'intellectuels à l'instar de Sartre, Foucault, Barthes, etc.) afin d'éclairer la tendance des écrivains contemporains à congédier le modèle sartrien. Ce qui ressort de cette première analyse – qui convoque des entretiens de Didier Daeninckx, Jean-Marc Ligny, Lidye Salvayre ou encore François Bon – c'est que depuis les années 1980, *grosso modo*, l'auteur contemporain ne se reconnaît plus dans l'impératif de responsabilité⁵⁰ que faisait peser sur lui l'imaginaire d'un « engagement » (au sens popularisé et vulgarisé depuis Sartre). Autrement dit, la plupart des écrivains contemporains assument une responsabilité « plus diffuse » qui relèverait moins de leur statut que d'un choix subjectif. Détachés de l'autorité d'un grand récit organisateur (de la téléologie révolutionnaire qui avait encore été celle des écrivains communistes, par exemple), ces auteurs assument, selon Florey, un rapport beaucoup plus individuel au politique, qui prend souvent les apparences d'une « inquiétude sociale⁵¹ », et s'appuie sur une foi amoindrie dans les capacités du texte littéraire à transformer le monde. Caricaturant sans doute Sartre pour mieux s'y opposer, François Bon déclarait ainsi que l'engagement constituait « l'une des rares pistes stériles de la littérature⁵² » et reposait sur l'idée, difficilement acceptable, que « des livres pouvaient changer le monde⁵³ ».

À partir d'un corpus de textes composé à la fois de romans sociaux et de « romans d'entreprises⁵⁴ », Sonya Florey élabore ainsi un idéal-type (celui de « l'engagement littéraire à l'ère néolibérale ») qui entre particulièrement bien en résonance avec un certain nombre d'études menées, pour la même période, sur des corpus convergents. Ainsi en est-il pour les romans analysés par Bruno Blanckeman, à partir desquels il induit ce qu'il nomme une posture d'écrivain moins engagé qu'« impliqué ». À lire Blanckeman, cette posture se caractériserait essentiellement par une écriture qui « ne se pose pas, illusion ou non, comme extérieure au phénomène appréhendé mais immergée en lui⁵⁵ ». L'écrivain impliqué écrit en

⁵⁰ Sur cette question, voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France. XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2011.

⁵¹ Sonya Florey, *op. cit.*, p. 124.

⁵² François Bon, « Littérature. L'engagement aujourd'hui », dans *Politis*, n° 642, semaine du 15 au 21 mars 2001.

⁵³ François Bon, entretien, URL : publie.net/Une/0403_lectAvignon.html, cité par Sonya Florey dans *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁴ Sur les « romans d'entreprise » contemporains, voir Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Garnier, 2015 ; voir aussi Aurore Labadie, *Le Roman d'entreprise au XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

⁵⁵ Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans *Narrations d'un nouveau siècle, romans et récits français (2001-2010)*, sous la direction de Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, § 3.

évitant « l'effet de surplomb et de la posture d'inaltérabilité légitimant naguère le droit d'ingérence de l'écrivain engagé » et adopte ainsi une position plus humble, mais aussi plus incertaine. Blanckeman résume :

Par *implication*, j'entends donc un type d'engagement qui, n'étant pas validé par une quelconque situation de force dans la Cité, fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel. C'est le degré d'équivalence établi par le trouble, sinon le chaos, entre les failles d'une situation civile et celles d'une littérature entendant en rendre compte sans garantie symbolique autre que sa recherche d'une ligne d'énonciation et d'un rapport à la langue adéquats, qui définit ce type particulier d'engagement. L'écrivain est autant impliqué dans un processus de narration qui le renvoie à l'incertitude de sa tentative – récit d'un événement agissant en retour sur lui – qu'il ne s'implique intentionnellement dans le contrôle certifié de sa démarche⁵⁶.

Même son de cloche du côté d'Elisa Bricco, qui nomme « engagement oblique » une tendance des écrivains contemporains à décrire des situations socialement problématiques voire traumatiques, sans pourtant avancer des revendications politiques explicites. Cette prise en compte relèverait, selon Bricco, d'un geste personnel et éthique, qui demeurerait attaché à l'idée d'avoir une potentielle puissance d'action sur les consciences lectrices, si tant est que celle-ci soit indirecte, puisque la littérature serait désormais reconnue comme l'une des médiations possibles de l'action humaine, et non plus comme la voie royale d'une quelconque conscientisation des masses⁵⁷.

Ces trois modélisations (« engagement à l'ère néolibérale », « implication », « engagement oblique ») font en outre écho au paradigme réparateur qu'Alexandre Gefen a décrit et théorisé à partir de la production littéraire du XXI^e siècle : d'après lui, la littérature contemporaine tournerait le dos « à la tradition formaliste autant qu'aux pratiques propres à une écriture engagée sur un modèle sartrien⁵⁸ », de sorte qu'elle aurait davantage pour ambition de se confronter au monde sans vouloir le changer ou s'en extraire, mais pour en visibiliser les marges, en retisser les histoires ou en redessiner les communautés défaites. Si une nouvelle forme d'engagement peut être observée dans cet imaginaire thérapeutique – mais l'ambition de *Réparer le monde* n'est pas exactement celle-là –, on y verrait une modalité d'engagement moins programmatique, plus humble, moins fondée sur

⁵⁶ *Ibid.*, § 4.

⁵⁷ Elisa Bricco, *Le Défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne*, Berne, Peter Lang, 2015. Voir aussi Elisa Bricco, « Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Despentes : "formes de vie", implication et engagement oblique », dans *La Fiction contemporaine face à ses pouvoirs*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, *COntEXTES*, n° 22, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/7087>.

⁵⁸ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2017, p. 10.

une conception de l'émancipation que sur les émotions et l'empathie de l'écrivain⁵⁹.

Indépendamment du modèle sartrien qu'elles prennent pour point de repère – au risque non seulement de simplifier Sartre, mais plus encore d'oblitérer d'autres schémas moins solidaires du genre romanesque et ayant tout autant participé de la légitimation d'une présence ou d'une intervention de la littérature dans le monde social⁶⁰ –, ces analyses doivent nous intéresser pour ce qu'elles disent d'une reconfiguration possible du geste critique en littérature. Elles s'attachent en effet à repérer un même mouvement : celui d'une perte d'autorité symbolique de l'écrivain – « Défection de la posture des engagements à l'ancienne, au nom de prérogatives régaliennes que plus personne ne reconnaît aujourd'hui aux romanciers (pas même eux⁶¹) », écrit Blanckeman – à laquelle viendrait répondre une « resocialisation⁶² » de celui-ci et de sa production, de sorte que le geste critique se perpétuerait par le biais d'une subjectivité qui aurait troqué son surplomb pour un point de vue *impliqué, concerné* ou encore *touché*.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁰ C'est tout l'enjeu des « politiques de la littérature » théorisées par Jean-François Hamel : la notion a pour vocation de modaliser les nouages entre littérature et politique dans des conditions historiques distinctes, en relativisant de ce fait l'ombre portée du modèle sartrien sur la littérature depuis le XX^e siècle. Voir Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement » dans *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, sous la direction de Laurence Coté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel, *Cahier Figura*, Université du Québec à Montréal, vol. 35, 2014, pp. 9-30.

⁶¹ Bruno Blanckeman, *art. cit.*, § 14.

⁶² Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 11.

I. CRITIQUE PARTOUT, CRITIQUE NULLE PART ?

Ces recadrages des modalités d'intervention de l'écrivain dans le monde social se découpent sur fond de mutations des conceptions mêmes de la critique : on l'a vu à partir des exemples de Rancière et de Boltanski, mais on peut l'étudier plus spécifiquement dans le champ des études littéraires. Ainsi, la fin des avant-gardes et la réception contemporaine du Nouveau roman – compliquée par le reflux du structuralisme, par le retour de bâton asséné au marxisme européen après la révélation du totalitarisme de l'URSS, et, plus généralement, par une lassitude de l'herméneutique du soupçon – nous ont déjà montré comment certaines postures (autoritaires, soupçonneuses, engagées envers un idéal défini) et certains gestes (manifestaires, déconstructifs, collectifs) semblent avoir été congédiés, de gré ou de force, de l'horizon des pratiques littéraires contemporaines.

À ce mouvement au long cours s'affilient plus récemment certaines perspectives théoriques, qui cherchent à décrire plus positivement à quoi pourrait ressembler un enseignement de la théorie littéraire qui ne se cantonne pas à affûter la méfiance des lecteurs (traquage de l'implicite, décryptage du message principal, accusation de complicité entre la logique du texte et une logique bourgeoise, hétéro-normative, euro-péo-centrée, etc.), mais qui tâcherait de tenir compte de l'expérience, du sens commun et de l'affectivité du lecteur. Dans le champ francophone, le « Mouvement Transition », marqué par les travaux d'Hélène Merlin-Kajman ou de Jérôme David, travaille dans cette optique (déjà bien implantée dans le champ anglophone, et illustrée exemplairement par une chercheuse comme Rita Felski⁶³).

En première lecture, ces différents éléments laissent à penser qu'un modèle *éthique* – relevant moins d'une responsabilité que d'une sensibilité individuelle – dominerait aujourd'hui le champ de la littérature et des études littéraires, en favorisant des postures d'écrivains et de chercheurs accusant une perte de surplomb, et se faisant de ce fait plus attentifs à leur implication et à leur action minimale dans le monde social (voire étant forcés d'y être attentifs, par le

⁶³ Voir Rita Felski, *Uses of Literature*, Oxford, Blackwell, 2008 ou plus récemment *The Limits of critique*, Chicago, University of Chicago Press, 2015. Voir aussi l'article « After suspicion » publié initialement par Felski en 2009, et qui a été traduit en français et republié par la revue *Transpositio* : « Après le soupçon », traduit de l'anglais par Sébastien Graber, rubrique « Traductions », 15 décembre 2017, URL : <http://www.transpositio.org/articles/view/apres-le-soupcon>. La bibliographie de cet article indique quelques filiations théoriques de langue anglaise, qui vont de Susan Sontag (*Against Interpretation*, 1966) et Eve Kosofsky Sedwig à Henry Jenkins ou Martha Nussbaum.

biais de missions socioculturelles, cf. *supra*, pp. 125-127). Étonnamment, cette apparente dépolitisation du champ de la littérature et des études littéraires contemporaines opère pourtant dans un contexte où les signifiants *critique* et *politique*⁶⁴ semblent avoir la cote : les savoirs critiques ont pleinement intégré les départements des universités, les programmes scolaires (il faut aiguiser « l'esprit critique » des jeunes) et plus encore le sens commun, au point de s'ériger en norme (« Qui ne dirait pas de lui-même qu'il est critique et qui souhaiterait passer pour dénué de sens critique ? », devise Armen Avanesian⁶⁵). Il n'en fallait pas davantage pour que certains tirent à boulets rouges contre ce monopole⁶⁶ ou pour

⁶⁴ Il s'agit de l'un des points de départ de *Contre le théâtre politique* (2019) d'Olivier Neveux. Le chercheur y étudie ce qui lui paraît être devenu l'un des mantras du théâtre public en France : celui selon lequel « tout est politique », et plus encore, « tout théâtre est politique ». Loin d'aider à la découverte de rapports de forces dissimulés ou invisibles (ce qu'entendait révéler le slogan « Tout est politique » autour de Mai 68, notamment), ce lieu commun vise plutôt à attester la présence permanente, noble et idéale de la politique dans le théâtre, sans qu'il ne vise à désordonner ou à perturber quoi que ce soit (p. 11). Ainsi, Neveux rappelle l'enthousiasme de Jean-Marc Dumontet – ami d'Emmanuel Macron, propriétaire de nombreuses salles de théâtre à Paris, producteur et businessman aguerri – lorsqu'il fait la promotion d'un festival nommé « Paroles citoyennes », donnant une large place à des pièces qui parlent de grandes « causes » ou « questions sociétales ». S'en dégage un modèle « d'un certain état des rapports que le théâtre et le militantisme seraient tenus d'entretenir » (p. 28), à savoir celui d'un théâtre qui sensibilise et conscientise à des réalités ignorées, en postulant implicitement que « la souffrance n'a d'autre raison que l'ignorance du législateur et de l'électeur » (*id.*). Ainsi, l'actuelle « politique culturelle » – qui valorise des spectacles qui témoignent de causes sociales – est plutôt perçue par Neveux comme une « dé-politique culturelle », qui réduit l'art à avoir une fonction sociale absolument inoffensive. Derrière l'apparente omniprésence du politique dans le théâtre, Neveux voit donc plutôt le symptôme de son éviction. Voir Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

⁶⁵ Armen Avanesian, « Pour une accélération », traduit de l'allemand par Clara Pacquet, repris dans *Postcritique*, sous la direction de Laurent de Sutter, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2019, p. 10 [« Kritische Legitimität. Ich kriegt die Krise », dans *Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz*, Berlin, Merve Verlag, 2015].

⁶⁶ C'est globalement la perspective adoptée dans *Postcritique* (2019), publié sous la direction de Laurent de Sutter (*ibid.*). L'ouvrage collectif ambitionne de se détourner tout à fait des gestualités critiques qui réactivent un surplomb arrogant voire carrément méchant à l'égard du monde. La quatrième de couverture de l'ouvrage résume ce projet un peu caricaturalement : « La critique nous rend bêtes, car elle nous rend forts – d'une force démesurée par rapport à ce qu'elle prétend juger. Celui qui critique a toujours raison. Or le désir d'avoir raison, dans le contemporain, est à la source de tous les maux : politiques, éthiques, esthétiques, écologiques, épistémologiques. Il est donc temps d'en finir avec la critique. » Il nous semble que si des reconfigurations du geste critique existent et s'inventent depuis longtemps dans les sciences humaines (on l'a vu chez Rancière et Boltanski, mais c'est aussi ce qui est à l'œuvre chez Yves Citton, notamment), celles-ci ne passent pas nécessairement par cette schématisation quelque peu simpliste. Dans *Bad New Days* (2015), l'historien et critique d'art Hal Foster mettait en garde contre une posture « postcritique » qui déboucherait, dans le champ de l'art, sur un relativisme laissant, *in fine*, le marché dicter sa loi ; et, dans le champ politique, sur une mise en danger de l'espace public, ce dernier étant soutenu par des modalités discursives et de sociabilités qui requièrent précisément le débat critique. Voir Hal Foster, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Londres, Verso, 2017 [2015], en particulier pp. 116-124. D'une certaine manière, le présent chapitre tente de tenir ensemble, comme le font les théoriciens et les auteurs qui nous intéressent le plus nettement, et la nécessité de repenser une

qu'à l'instar de Daniele Giglioli d'autres se demandent, plus subtilement, comment cette popularisation a eu lieu, et surtout « Comment est-il possible qu'un ensemble de dispositifs nés pour la critique soient aujourd'hui devenus des outils de consensus, de propagande et de pouvoir⁶⁷ ? ».

Nous aurions donc affaire à des mouvements hétérogènes (perte d'autorité sociale de la littérature *mais* réaffirmation de son action minimale et située, essoufflement de la posture du critique *et* démocratisation des savoirs critiques, désadhérence vis-à-vis des grands récits militants *et* présence diffuse de signifiants « politiques » ou « sociétaux » dans les discours sur l'art) qui, tous, concourent à faire valoir que le geste critique en littérature ne va plus de soi. Faut-il alors renoncer au terme *critique*, et assumer, comme certains, que la littérature aurait préféré à l'engagement politique l'implication esthétique-éthique ? L'une des forces de l'article de Daniele Giglioli, intitulé « Trois cercles : critique et théorie, entre crise et espoir » consiste précisément à ne pas opposer ces options, puisque le texte part du principe « que l'impulsion qui a donné naissance à la théorie (ou à la critique tout court, au moins à partir des chemins tracés par Kant) était juste et l'est encore » mais qu'un certain nombre de choses ont changé, de sorte « que l'idée même de théorie ne peut rester indemne si elle veut être encore possible⁶⁸ ». Cette thèse, que Giglioli fait valoir pour les études littéraires – il affirme que « le prestige et le charisme de la critique » étaient les « vestiges de la hiérarchie d'un monde⁶⁹ » qui n'est plus, et que la théorie littéraire doit admettre ce déclin pour se tourner vers une tâche plus performative (i.e. s'assumer comme outil de facilitation d'usages de la littérature) –, rien n'empêche, en réalité, de l'étendre aux gestes critiques des écrivains. Autrement dit, rien n'empêche de penser qu'un éloignement vis-à-vis d'une certaine gestualité critique a bien eu lieu sans pourtant liquider tout le vocabulaire et les valeurs qui y étaient associés, et d'essayer plutôt de voir comment ces transformations peuvent nous amener à repenser ce que peut être la critique et quelles sont les conditions de son efficacité renouvelée.

Rien de programmatique là-dedans : il ne s'agit pas de définir abstraitement une nouvelle forme de critique, mais plutôt de s'appuyer, comme nous l'avons fait jusqu'ici, sur des textes littéraires qui attestent déjà, chez un certain nombre d'écrivains, une conscience aigüe des contraintes qui pèsent sur eux et une volonté, *en acte*, de trouver des façons de répondre à des impératifs (« sers à quelque

certaine gestualité critique (scientiste et démystificatrice), *et* l'urgence de ne pas abandonner le répertoire d'action et les valeurs attachés à celle-ci.

⁶⁷ Daniele Giglioli, « Trois cercles : critique et théorie entre crise et espoirs », dans *Liberté et pouvoir, La Revue des Livres*, n° 6, juillet-août 2012, pp. 60-61.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 64.

chose ! »), de se brancher sur l'histoire récente (reflux du structuralisme et d'une certaine vulgate marxiste, épuisement du modèle de l'engagement, fin des avant-gardes historiques) tout en tentant de « tenir le pas gagné » de certains héritages critiques. Bruce Bégout nous en a donné une illustration exemplaire, tâtonnant entre conscience des possibles forclos (celui de la pensée utopique et révolutionnaire, notamment), refus des postures éculées (celle de la distance railleuse à l'égard du monde) et bricolages théoriques (notamment l'articulation entre une critique de la vie quotidienne et une phénoménologie sociale).

L'État des sentiments à l'âge adulte (2012), de Noémi Lefebvre condense exemplairement les coordonnées du périmètre de ce que nous nommerons, à partir de son œuvre et de celle de Bruce Bégout, mais aussi d'autres auteurs (Nathalie Quintane, Emmanuelle Pireyre, Chloé Delaume, Jean-Charles Massera, Philippe Vasset, etc.), une « critique embarquée ». Détentriche d'un diplôme en sciences sociales qui lui offre peu de perspectives d'avenir, la narratrice de *L'État des sentiments à l'âge adulte* accepte un emploi d'aide à domicile. Or, il n'y a ainsi rien d'anodin à ce que le vieillard capricieux et tyrannique dont elle s'occupe réponde au nom de Victor Hugo. Si ce dernier n'a rien d'un écrivain renommé, il partage avec son illustre homonyme certaines caractéristiques qui amènent la narratrice – qui présente quant à elle un certain nombre de traits communs avec l'auteure Noémi Lefebvre – à prendre position sur ce que peut la littérature aujourd'hui, en se distanciant du modèle daté qu'incarnait paradigmatiquement Victor Hugo (le vrai).

L'une des lignes de tension qui soutient le roman oppose ainsi la propension du vieil homme à avoir un avis sur tout à la résolution – mutique, voire idiote (nous y reviendrons) – de la narratrice :

Parler des grands sujets que ce soit avec n'importe qui ou Victor Hugo c'est pareil, je préfère beaucoup m'occuper de lui laver le cul, de lui lire son courrier et de nettoyer ses dents amovibles [...] une fois à cause d'un documentaire sur les baleiniers de Shimonoseki, Victor Hugo a voulu aborder le grand sujet du droit international des baleines et toutes ces conneries comme si ça allait faire avancer, je l'ai laissé développer le grand sujet tout seul, j'ai attendu poliment en faisant un fil avec mon chewing-gum que j'enroulais autour de mon doigt et que je remâchais et que j'étirais à nouveau une fois ramolli pour le renrouler, je disais de temps en temps oui, en effet, et d'accord mais c'était pour le laisser continuer, j'en avais rien à foutre [...] tandis que Victor Hugo est concerné *comme si c'était encore possible* [nous soulignons]⁷⁰.

⁷⁰ Noémi Lefebvre, *L'État des sentiments à l'âge adulte*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2012, pp. 85-86.

Loin de relever d'un anti-intellectualisme primaire ou d'une indifférence au monde, la posture de Noémi Lefebvre (puisque c'est ainsi que se nomme la narratrice du roman) dessine en pointillés les contours d'une posture d'auteur : auteur qui vient *après*, pour qui *il n'est plus possible* de se sentir concerné par tous les « grands sujets », et qui, symptomatiquement, aura besoin d'enterrer le sénile mais non moins charismatique Victor Hugo pour oser ensuite se mettre à écrire.

Tout au long du roman, l'une des questions qui taraudent cette figure d'auteure en devenir consiste à se demander comment avoir de l'engagement « sans devenir un con d'engagé⁷¹ ». C'est dire combien il importe pour elle que la littérature puisse avoir des effets sur le monde : d'ailleurs, le reproche principal qu'elle adresse à Hugo n'est pas tant qu'il discourt sur des grandes causes, mais que ces argumentations emphatiques ne fassent que perpétuer sa vision du monde « sans rien changer⁷² ». Ce qui la rebute fondamentalement, c'est donc avant tout une manière de discourir et d'écrire sous forme de « cris⁷³ ».

Tout son apprentissage – puisque le texte peut être lu comme un roman d'apprentissage – consistera ainsi à découvrir qu'un autre rapport au monde est possible et, avec lui, une autre modalité d'écriture. C'est la découverte qu'elle fera en passant de l'étude des sciences sociales à son emploi de travailleuse sociale (lors de l'entretien d'embauche, on la prévient : elle va passer de « l'idéal de la théorie » à « l'humilité de l'artisanat »), emploi où elle perd progressivement l'habitude de chercher « des sens cachés » derrière « les petites choses ». Cette transformation – qui fait directement écho aux mutations du geste critique précédemment évoquées et observée chez Bégout –, elle y aura en réalité déjà été préparée par l'étude du « sociologue de Nanterre » qui porte le même nom qu'elle (Henri Lefebvre), et qui avait le bon goût, à ses yeux, d'encourager ses étudiants à commencer par « regarder dehors⁷⁴ ».

Comme chez Bégout, la critique de la vie quotidienne lefebvrerie offre un point d'appui idéal pour motiver une posture d'écrivain intéressé à la quotidienneté et à l'ordinaire : la narratrice de *L'État des sentiments à l'âge adulte* s'enthousiasme ainsi pour les mots « tout simples », tracés sur du « papier ordinaire⁷⁵ » et admire

⁷¹ *Ibid.*, p. 67.

⁷² *Ibid.*, p. 89.

⁷³ « j'imaginai pas qu'on puisse écrire sans crier, quand je lis les écritures des gens c'est toujours des cris et des cris pour prendre la parole, parfois il suffit d'une seule phrase de cri et c'est déjà beaucoup trop, j'ai envie de partir », *ibid.*, p. 125.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 125-126.

« l'absence de volonté de comprendre » de certains animaux du zoo. Ce goût de l'ordinaire n'a pourtant rien d'une sacralisation pompeuse du quotidien (qui répugne tout autant Bruce Bégout⁷⁶) : Noémi Lefebvre n'esthétise pas l'ordinaire, mais elle le *politise* sous deux angles, au moins. Sous un angle d'attaque, d'abord, puisqu'elle en fait la ligne de front d'une opposition à une conception française et patrimonialisante de la littérature. Elle prend effectivement plaisir à développer de « petites » pensées « semblables à celles que doivent avoir les chiens et les chevaux » où elle mélange des considérations de toutes sortes, à la fois triviales et littéraires :

[...] je me disais que c'était agréable de se parler de murs ville et port et du bruit de Victor Hugo sans que personne vienne me dire en spécialiste non, non, Victor Hugo que tout le monde connaît il n'est pas comme ça, on peut pas le laisser à la ménagère qui connaît rien de Victor Hugo sauf Les Djinns et faudrait voir comment, en nettoyant la cuisine si je voulais je pouvais me parler de Victor Hugo le connu de tous, et personne pour discuter mon autorité⁷⁷.

Pouvoir penser à Victor Hugo en faisant le ménage lui donne un « sentiment de démocratie⁷⁸ » – sentiment de démocratie qu'elle éprouve aussi lorsqu'elle observe sa collègue d'origine sénégalaise, Mariama, se cultiver auprès du vieillard assisté sans aucune forme de « vénération⁷⁹ ». L'ordinaire qu'affectionne Lefebvre (ses multiples comparaisons avec les ruminants de toutes sortes, son intérêt affiché pour les gestes les plus prosaïques, son refus de la grandiloquence) a ainsi quelque chose de *profane* (cf. *supra*, pp. 202-208) : il est avant tout une stratégie de lutte contre toute forme de sacralisation de la littérature, considérée comme le pendant d'une privatisation de celle-ci. Lorsqu'à la fin du roman, Mariama demande à Noémi – qui s'est entre-temps mise à l'écriture –, ce qu'elle compte désormais faire,

⁷⁶ Dans une table ronde où il intervenait aux côtés de Guillaume Le Blanc et de Michaël Sheringham, Bruce Bégout distinguait, au fil de ses prises de parole, plusieurs modes de saisie du quotidien par la philosophie et par la littérature : la trivialité (qui refuse toute transfiguration ou toute esthétisation du banal, et dont Bégout voit une illustration dans l'œuvre de Jean-Yves Jouannais), l'ordinaire (tel qu'il est décrit par Perec et Certeau, dans une démarche de « rédemption du quotidien ») et enfin la sacralisation des petits détails de la vie (à l'œuvre, selon Bégout, chez des auteurs comme Christian Bobin, Philippe Delerm ou Françoise Lefebvre). C'est à l'égard de ces derniers que Bégout se montrait le plus sévère : « La rédemption du quotidien dont on parlait [celle de Perec et Certeau] n'a rien de commun, ce me semble, cette approche mesquine du quotidien [celle de Bobin et Delerm], avec cette volonté de réussir sa journée, de constituer l'existence quotidienne comme une totalité signifiante dans tous ses détails. Il ne faut pas oublier qu'il y a dans le quotidien une fragilité et une inquiétude qui peuvent le faire basculer à tout instant dans le trouble, voire l'horreur. Le quotidien est une forme de totalisation mais toujours inachevée ». Voir Guillaume Le Blanc, Bruce Bégout et Michaël Sheringham, « Le quotidien: une expérience impensable ? », *Esprit*, août-septembre 2010, URL : <https://www.cairn.info/revue-esprit-2010-8-page-78.htm#>, pp. 78-98 (p. 91 pour la citation).

⁷⁷ Noémi Lefebvre, *L'État des sentiments à l'âge adulte*, op. cit., p. 129.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 134.

cette dernière lui fournit une réponse qui ressemble bien à un programme de lutte :

J'ai dit que j'allais commencer la liberté et que ça devait commencer par liquider les croyances à propos de Victor Hugo et de la République, que je devais bien ça au Sénégal et à Hugo, de faire cette liquidation et qu'après je verrais bien⁸⁰.

Le deuxième versant de ce que nous avons décrit comme une « politisation de l'ordinaire » peut être décrit comme une réarticulation de la littérature à l'expérience. Pour le dire plus clairement, Lefebvre affirme à plusieurs reprises que pour que les choses changent, il faudrait que les gens « changent de vision », et que ce changement réclame non pas qu'on leur enseigne des visions du monde déjà solidifiées, mais qu'on leur permette de vivre « des expériences différentes ». Opposée à l'idée que la littérature ait à transmettre des enseignements, elle rechigne ainsi à endosser le rôle que voulait lui faire jouer le vieillard en lui léguant les lettres qu'il avait échangées avec sa maîtresse afin « qu'elle en fasse un récit de grand amour qui ne soit pas inutile⁸¹ ». Lefebvre refuse avec résolution :

[...] cette idée de faire un récit pour que ce ne soit pas inutile était une idée de vieillard qui voudrait laisser une parole utile mais que ce qui était encore utile chez Victor Hugo n'était pas dans les lettres mais à Broca dans un état déjà bien avancé vers l'inutilité⁸².

Dire que ce qui était encore utile chez Hugo est sa capacité à traiter et à produire du langage (son aire de Broca), et non ses éventuelles leçons de vie, c'est réaffirmer à nouveau que la littérature est affaire d'expérience, et non de contenus propositionnels, qu'elle est avant tout une pratique, et non une transmission de savoirs. Politique, ou à tout le moins « politisante », cette conception de la littérature l'est parce qu'elle contre ce que Bourdieu nomme une « illusion typique du *lector* » qui consiste en un « excès de confiance dans les pouvoirs du discours » :

Illusion typique du *lector*, qui peut tenir le commentaire académique pour un acte politique ou la critique des textes pour un fait de résistance, et vivre les révolutions dans l'ordre des mots comme des révolutions radicales dans l'ordre des choses⁸³.

Autrement dit, en doutant de l'intérêt des grands discours auxquels elle préfère la possibilité d'un changement d'expérience (qui se traduirait alors seulement par un « changement de vision »), Lefebvre réinscrit la littérature dans le monde pratique et va à rebours d'une certaine doxa épistémique dont Bourdieu révélait les impensés et moquait les illusions (notamment : un « fétichisme linguistique⁸⁴ » qui

⁸⁰ *Ibid.*, p. 199.

⁸¹ *Ibid.*, p. 179.

⁸² *Ibid.*, pp. 182-183.

⁸³ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 10.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 130.

confond résistance symbolique et résistance des rapports réels).

II. « CELA N'EST PAS VOLONTAIRE, VOUS ÊTES EMBARQUÉS »

Ce qui se dégage des œuvres étudiées de Bruce Bégout et de Noémi Lefebvre, c'est – en accord avec les analyses de Bruno Blanckeman – une posture d'*implication* (refus de chercher du sens derrière les choses, abandon d'un point de vue surplombant, incertitude de la démarche), mais une posture difficilement réductible à un seul vecteur d'inquiétude sociale, tant elle prend pour cible certaines données collectives ainsi dénoncées et/ou déconstruites (la spectacularisation du monde marchand, la rationalisation de l'urbanisme, la sacralisation de la littérature, etc.).

Pour qualifier cette posture de « critique », il nous faut en réalité repenser la critique afin qu'elle fasse droit à l'incohérence, à l'incertitude et à l'implication des points de vue concernés. C'est le travail que se proposait d'entreprendre Yves Citton dans *Gestes d'humanités* :

Le mouvement des Lumières a en effet été intimement associé à un travail de déconstruction des superstitions et de leurs institutions oppressives, travail auquel on a indûment identifié une critique qui n'assurerait notre autonomie qu'en nous détachant de nos croyances et de nos liens aliénants. Au cours des dernières décennies, ce triomphe multiséculaire du « détachement critique » a paru s'épuiser [...] En réduisant la critique à des gestes de coupure, d'attaque, de démolition, de dénonciation et de corrosion, on rate tout un pan essentiel d'une activité qui relève davantage de la construction de soi que de la condamnation de l'autre. Entre le double écueil d'une négativité arrogante et d'une positivité acritique, il est urgent de prendre une mesure plus juste des gestes critiques qui accompagnent nécessairement nos expériences esthétiques [...]⁸⁵.

Prendre en compte d'autres « gestualités critiques » passe, pour Citton, par un appui sur des savoirs essentiellement issus de l'anthropologie. En réalité, cependant, un enrichissement du geste critique qui irait à contre-courant d'un impératif de détachement est tout aussi faisable, nous semble-t-il, à partir de la philosophie pragmatiste et, plus étonnamment, à partir d'un certain marxisme.

1. Renouages et défétichisations pragmatistes

Dans ses grandes orientations, la philosophie pragmatiste est résolument tournée vers une épistémologie qui déconstruit une conception correspondantiste de la

⁸⁵ Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, op. cit., pp. 138-139.

vérité⁸⁶ et qui mine tout objectivisme scientifique. Pour le pragmatisme, il n’y a pas de point de vue pur et extérieur aux choses, de sorte que la dimension proprement critique du pragmatisme consiste à défaire les dichotomies inutiles qui encombrant selon elle la pensée philosophique : par opposition à une certaine vulgate philosophique, le pragmatisme opère un geste critique qui récuse les réflexes d’arrachement aux préjugés et de conceptualisations axiomatiques, pour leurs préférer une tendance à revasculariser les phénomènes au terrain de croyances, d’habitudes et d’interactions constantes dont ils émergent.

En ne réduisant pas la critique à un geste de coupure ou de détachement, le pragmatisme rencontre en partie les aspirations d’un certain marxisme. Si faire communiquer ces deux traditions de pensée peut paraître blasphématoire (surtout aux yeux d’une tradition continentale qui, à l’instar de Russell, voit dans le pragmatisme américain l’expression de « l’esprit du commerce⁸⁷ »), les convergences de ces deux traditions philosophiques sont en réalité plus nombreuses qu’il n’y paraît. Bien souvent, on assimile la pensée de John Dewey à celle d’un libéralisme optimiste, voire naïf, qui s’accorderait avec le contractualisme d’un John Rawls et avec la foi dans la rationalité d’un Jürgen Habermas. Il y a pourtant dans l’empirisme radical du pragmatisme une tendance beaucoup plus affirmée à critiquer les conditions de la vie démocratique (ses élites, ses autorités et tout ce qui concourt à empêcher la formation, la circulation et l’appropriation des savoirs) – Dewey lui-même s’est d’ailleurs positionné à gauche du parti démocrate⁸⁸, et Jean-Pierre Cometti a montré, dans *La Démocratie radicale*, combien l’idéal libéral de Dewey n’a rien d’un réformisme⁸⁹.

Par ailleurs, d’un point de vue épistémologique, la tendance du pragmatisme à attaquer les dichotomies qui encombrant la pensée pour retisser les objets au sein de processus peut s’envisager de manière combinée avec un point de vue matérialiste. Tout le pari d’Olivier Quintyn, dans *Implémentations/Implantations* (2017) se trouve d’ailleurs là : il s’agit de croiser « la critique pragmatiste de l’ontologie réaliste et celle, héritière de Marx, du fétichisme de la marchandise et

⁸⁶ Voir par exemple Richard Rorty, *La Philosophie et le miroir de la nature*, traduit de l’anglais par Thierry Marchaisse, Paris, Seuil, coll. « L’Ordre philosophique », 2017 [*Philosophy and The Mirror of Nature*, 1979].

⁸⁷ Bertrand Russell, *The Freeman*, cité par Jean-Pierre Cometti dans *Qu’est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, p. 44.

⁸⁸ John Dewey, *Après le libéralisme ? Ses impasses, son avenir*, traduit de l’anglais par Nathalie Féron, Paris, Flammarion, coll. « Climats », 2014 [*Liberalism and Social Action*, 1935].

⁸⁹ Jean-Pierre Cometti, *La Démocratie radicale. Lire John Dewey*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2016. Sur cet ouvrage, se reporter aussi à la note n° 70 p. 186.

de l'accumulation⁹⁰ », en considérant que ces deux traditions peuvent « s'attaquer de concert à la conception *fétichisée, spéculative, sublimante* et souvent *faussettement démocratique* de l'art qui est celle du capitalisme contemporain⁹¹ ». Ainsi, si pragmatisme et marxisme peuvent travailler de concert à une même déconstruction des fétichismes de tout acabit, ils peuvent *a fortiori* participer à un même dévoilement des impensés et présupposés du geste critique : c'est très clair pour le pragmatisme dont l'épistémologie vise à miner toute forme d'élitisme scientifique et critique, mais ça l'est aussi pour toute une part de la pensée marxiste (ou post-marxiste).

2. Isabelle Garo, relectrice de l'idéologie

Un certain marxisme – que l'on qualifiera en première approche de « non scientifique » – permet également d'enrichir et de légèrement décaler les conceptualisations traditionnelles du geste critique entretenues par les tenants d'un marxisme orthodoxe (et, à certains égards, paresseux). Ainsi, dans *L'Idéologie ou la pensée embarquée* (2009), Isabelle Garo s'attèle à une relecture de *L'Idéologie allemande*, de Marx et Engels, pour en déconstruire les interprétations dominantes, qui ont tendance à faire de l'idéologie (au sens marxien) un synonyme de « faux », et ainsi à opposer l'idéologie à la science. Au fond, ce sont les soubassements d'un vaste pan de la pensée marxienne que déconstruit Garo. Certes, l'idéologie est bien une production sociale de représentations qui visent le maintien des rapports de domination, mais on a trop simplifié, selon Garo, le sens de cette production de représentations : soit parce qu'on a oublié que l'idéologie participait de la structuration du réel (et qu'elle offre donc un point de vue institué et instituant, qu'il ne suffit dès lors pas de décrypter théoriquement), soit parce qu'on en a fait un produit superstructurel résultant directement de conditionnements infrastructurels (comme si la causalité entre idéologie et rapports de production était linéaire), soit encore parce qu'on a fait de l'idéologie une médiation purement visuelle (réduction bien illustrée par la notion debordienne de « spectacle »). Contre ces lectures, Isabelle Garo fait valoir, à l'appui du texte marxien, que l'idéologie ne se surajoute pas au monde, mais qu'elle en fait partie, de sorte que cette situation « embarquée » offre aussi des possibilités d'action et de lutte : l'idéologie se saisit en contexte, par des saisies théoriques mais aussi pratiques :

⁹⁰ Olivier Quintyn, *Implémentations/Implantations. Pragmatisme et théorie critique*, coll. « Ruby Theory », Questions Théoriques, 2017, p. 8

⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

En mode de production capitaliste, les dominés n'acquièrent que par l'action politique collective la conscience de la domination subie, non comme science venue du dehors mais comme élaboration de représentations inédites, élaboration non plus déléguée à des spécialistes mais immanente aux pratiques de lutte et d'émancipation qu'elles accompagnent⁹².

Dans cette affirmation – qui fait indirectement écho aux positions de Noémi Lefebvre sur l'articulation entre littérature, expérience et « changements de vision » –, Garo montre bien que qualifier l'idéologie d'*intégrée* ou d'*embarquée* est une manière de repolitiser le combat d'idées qu'une interprétation scientiste du marxisme aurait contribué à assécher, et, dans un même mouvement, de contrer les lectures qui insistent sur le caractère totalisant voire infaillible de la fonction idéologique. C'est parce que l'idéologie est prise dans une totalité qu'elle connaît des limites et des ratés et qu'elle rend possible sa propre contestation – en d'autres termes, c'est pour cette raison qu'elle est « le lieu et le milieu de l'intervention politique⁹³ ». Contre le modèle d'une critique scientiste qui décrypte le monde social pour en révéler la vérité aux aliénés, contre, aussi, le modèle défaitiste qui prophétise la généralisation du simulacre (et l'impossibilité corollaire de la critique⁹⁴), Garo rappelle la possibilité d'une critique embarquée, qui assume d'être toujours déjà prise dans des déterminations implicites et des habitudes pratiques.

Or, il n'y a rien d'étonnant à ce que cette voie critique – celle-là même que nous souhaitons mettre au jour chez un certain nombre d'écrivains contemporains – soit allusivement affiliée par Garo à la pensée de Pascal. Le titre de son ouvrage – *L'Idéologie ou la pensée embarquée* – emprunte à l'une des formules les plus fameuses des *Pensées* : « Oui, mais il faut parier. Cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqués⁹⁵ ». Cette formule – plus que l'épistémologie pascalienne qu'elle ne résume que de manière tronquée⁹⁶ – a connu une réception féconde au sein de la pensée marxienne, de Lucien Goldmann à Isabelle Garo en passant par Michaël Lowy, Daniel Bensaïd ou encore Pierre Bourdieu (bien que ce dernier entretenait

⁹² Isabelle Garo, *L'Idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 56.

⁹³ *Ibid.*, p. 160.

⁹⁴ On retrouve ici les deux traditions critiques que Rancière renvoyait dos à dos dans « Les Méaventures de la critique », *art. cit.*, précédemment commenté (cf. *supra*, pp. 332-334).

⁹⁵ Blaise Pascal, *Pensées, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p. 550.

⁹⁶ Dans *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre* (2000), Benoît Denis précise les conditions qui ont permis une appropriation de la pensée de Pascal par l'existentialisme au sortir de la Deuxième Guerre mondiale (chez Sartre, mais aussi chez Camus). Parmi elles : l'institutionnalisation des *Pensées* comme classique scolaire (qui en fait une référence commune facilement convocable), mais aussi la forme de cette œuvre, qui présente « un aspect anthologique qui favorise des lectures partielles de l'œuvre et limite souvent la connaissance de l'auteur à quelques grands passages toujours identiques » voir Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 108.

des liens plus complexes au marxisme). Depuis quelque temps déjà, une certaine critique sociale a ainsi trouvé une assise chez le philosophe de Port-Royal – moyennant quelques opérations d’interprétation discutable et de caviardage assumé qui visent moins à penser *d’après* Pascal qu’à *partir* de lui – en étendant sa théorisation de la foi chrétienne vers un modèle de l’agir en société.

3. Goldmann et le marxisme pascalien

Assez naturellement, chacun y a puisé des choses différentes. Dans *Le Dieu caché* (1976), Lucien Goldmann propose une interprétation expressément hétérodoxe du « pari » de Blaise Pascal. Là où de nombreux commentateurs s’accordent à considérer que cette section s’adresse aux intellectuels libertins (en forgeant un argument qui en appelle à leur rationalisme puisqu’il rapatrie la foi dans le domaine du pari et du calcul de probabilités), Goldmann fait fi de ces lectures chrétiennes, pour lesquelles un janséniste comme Pascal ne peut sérieusement « parier » sur l’existence de Dieu, et entend au contraire montrer que Pascal se considérait lui-même comme un homme « qui parie⁹⁷ ».

L’enjeu est de taille : il s’agit – en postulant une synonymie radicale entre « parier » et « croire », chez Pascal – de faire de l’acte de foi le fondement commun des épistémologies pascalienne et marxiste, et d’ainsi battre en brèche les illusions du rationalisme progressiste⁹⁸, qui avait longtemps argué que le processus d’émancipation collective émergerait, par nécessité, des contradictions du système capitaliste. Pour Goldmann, qui écrit *Le Dieu caché* en 1976, le progrès historique et son soutien par le socialisme n’a plus rien d’inéluctable : nous sommes tout juste après la sortie de *L’Archipel du goulag* de Soljenitsyne, et en pleine période de liquidation de l’héritage de Mai 68... Mettre ainsi en parallèle le pari dialectique et le pari pascalien, c’est donc insister sur le fait que croire en la révolution sociale relève d’une prise de risques, que ce geste se heurte à la possibilité d’échouer, et

⁹⁷ Pour une synthèse des enjeux soulevés par cette assimilation du « croire » et du « parier » pascaliens par Lucien Goldmann, voir Alain Cantillon, « 1955, *Le Dieu caché*. Croire/parier “pour le marxiste comme pour le chrétien” » dans *Lucien Goldmann. Méthodes et héritages en sociologie de la littérature*, sous la direction de Lucile Dumont, Quentin Fondu et Laélia Véron, *CONTEXTES*, n° 25, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/8474>.

⁹⁸ En réalité, Goldmann se positionne seulement implicitement contre les illusions du rationalisme progressiste, raison pour laquelle Michaël Lowy regrettera que ces remarques n’aient pas constitué « le point de départ d’une critique marxiste de l’idéologie du progrès, que malheureusement Goldmann n’a pas envisagée. Les écrits de Walter Benjamin lui étaient inconnus et ceux de l’École de Francfort lui semblaient trop pessimistes... ». Voir Michael Löwy, « Lucien Goldmann. Le pari socialiste d’un marxiste pascalien », blog hébergé sur *Mediapart*, 6 novembre 2012, URL : <https://blogs.mediapart.fr/michael-lowy/blog/061112/lucien-goldmann-le-pari-socialiste-dun-marxiste-pascalien>.

qu'il repose sur un espoir de réussite dont il est impossible de juger empiriquement s'il est rationnel ou non.

Plus qu'un rapport à la révolution sociale, c'est un rapport à l'action quotidienne que Goldmann entend éclairer par le biais du pari pascalien, qu'il lit en séquence avec le fragment 234⁹⁹ où, selon lui, Pascal reproche à saint Augustin « de n'avoir pas vu le caractère *fondamental* de l'incertitude dans l'existence humaine¹⁰⁰ », caractère fondamental qui concerne non seulement l'existence de Dieu, mais aussi les « mille autres paris conscients ou implicites de la vie quotidienne¹⁰¹ ». Dans l'interprétation goldmannienne de Pascal, ce dernier chercherait ainsi à répondre au dogmatisme d'obéissance cartésienne qui voulait « qu'être raisonnable, c'est agir seulement lorsqu'on possède une science certaine et s'abstenir lorsqu'on est placé devant l'incertain¹⁰² ».

La reconnaissance du caractère « embarqué » de l'existence humaine serait dès lors pour Goldmann :

[...] l'idée centrale de toute pensée philosophique consciente du fait que l'homme n'est pas une monade isolée qui se suffit à elle-même, mais un élément partiel à l'intérieur d'une totalité qui le dépasse et à laquelle il est relié par ses aspirations, par son action et par sa foi ; l'idée centrale de toute pensée qui sait que l'individu ne saurait réaliser seul, par ses propres forces aucune valeur authentique [...].
Risque, possibilité d'échec, espoir de réussite et ce qui est la synthèse des trois *une foi qui est pari*, voilà les éléments constitutifs de la condition humaine, et ce n'est certainement pas un des moindres titres de gloire de Pascal que de les avoir pour la première fois fait entrer explicitement dans l'histoire de la philosophie¹⁰³.

On perçoit combien trois dimensions sont en réalité intriquées dans cette lecture de Pascal. Un parti pris socialiste, d'abord, qui fait de la vie humaine une existence foncièrement collective, auquel s'ajoutent deux qualités de l'action humaine en tant qu'elle est prise dans une totalité qui la dépasse : sa responsabilité (puisqu'elle ne peut se soustraire au choix – « ce n'est pas volontaire, vous êtes embarqués », dit Pascal) et son incertitude (assortie de son lot de risques et d'échecs potentiels). Si c'est plutôt la première de ces qualités qui amenait Sartre à convoquer superficiellement Pascal dans sa conceptualisation de l'engagement¹⁰⁴, c'est plutôt

⁹⁹ Selon la numérotation de Brunschvicg.

¹⁰⁰ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1955], p. 321.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 337.

¹⁰⁴ Pour s'en convaincre, il faut se rappeler que le principal passage où Sartre convoque Pascal dans sa théorie de l'engagement (*Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985 [1948], p. 83) vise à insister sur le fait qu'il ne peut y avoir de littérature « déagée », puisque « se taire, ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore » (*ibid.*, p. 30) – ce qui va de

la seconde dimension qui intéresse Lucien Goldmann dans *Le Dieu caché* – dimension d’incertitude et d’impureté qu’on a vue à l’œuvre chez Isabelle Garo, mais qui a également été commentée par Pierre Bourdieu.

4. Bourdieu et la critique de la rationalité scolastique

Dans ses *Méditations pascaliennes* (1997), le sociologue plaçait en effet sous l’égide de Pascal toute une critique de ce qu’il nomme la « raison scolastique », à savoir une forme de rationalité très spécifique qui sous-tend la production intellectuelle, et repose implicitement sur un détachement de la pratique et sur une mise à distance des préoccupations mondaines. Pour Bourdieu, la disposition scolastique, favorisée par l’école et renforcée dans le champ scientifique, repose sur une coupure qui est à la fois la condition de possibilité et le plus grand danger du travail intellectuel :

[...] si la mise en suspens de la nécessité économique et sociale est ce qui autorise l’émergence de champs autonomes, sorte d’« ordres » (au sens de Pascal) ne connaissant et ne reconnaissant que la loi qui leur est propre, elle est aussi ce qui, sauf vigilance spéciale, menace d’enfermer la pensée scolastique dans les limites de présupposés ignorés ou refoulés, qu’implique le retrait hors du monde¹⁰⁵.

Parce qu’elle met en évidence le fait que nous sommes toujours déjà impliqués dans le monde et qu’il y a « de l’implicite dans ce que nous pensons et disons à son propos¹⁰⁶ », parce qu’elle souligne la force d’entraînement de la croyance et de l’habitude en ce compris dans l’univers scientifique¹⁰⁷, la philosophie de Blaise Pascal est à Pierre Bourdieu d’un grand secours pour conduire sa critique du sujet intellectuel libre et transparent à lui-même que ratifie trop souvent la rationalité savante. Les *Méditations pascaliennes* déplacent ainsi quelque peu les jugements hâtifs que l’on formulerait à l’égard de la sociologie critique, puisque Bourdieu n’y campe aucune posture de scientifique souverain. Il s’agit plutôt d’affirmer l’existence d’une « double vérité¹⁰⁸ » : d’une part, celle du point de vue des agents, et d’autre part, celle du point de vue du sociologue. Ainsi, dans les *Méditations*

concert avec ce que le philosophe disait, la même année, dans le deuxième tome de *Situations* : « l’écrivain n’est ni Vestale ni Ariel : il est “dans le coup”, quoi qu’il fasse, marqué, compromis, jusque dans sa plus lointaine retraite » (*Situations*, tome II, Paris, Gallimard, 1948, p. 12). Benoît Denis commentait ces citations : « Ce qui caractérise dès lors l’engagement, c’est le refus de la passivité par rapport à cette inévitable implication dans le monde. Puisqu’on ne peut éluder le choix, il faut le poser volontairement et lucidement, plutôt que d’être choisi par les circonstances ou la situation » (*op. cit.*, p. 35).

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 225.

pascalienne, Bourdieu tente de déconstruire le privilège d'objectivité du savant (en rappelant ses conditions sociales de formation), en assumant dans un même temps que le sociologue dépossède les agents sociaux du privilège cognitif que ces derniers s'accordent habituellement sur eux-mêmes¹⁰⁹. Si Bourdieu parle d'une « double vérité » des phénomènes sociaux, en s'appuyant à plusieurs reprises sur Pascal mais aussi sur des philosophes pragmatistes (Dewey, Peirce, Wittgenstein), cette double vérité n'a en réalité rien de symétrique : elle a plutôt pour ambition d'enrichir le point de vue savant, de lui offrir « la possibilité d'une liberté à l'égard des contraintes et des limitations qui sont inscrites dans le fait qu'il est situé en un lieu de l'espace social d'abord, et en un lieu aussi de l'un de ces sous-espaces que sont les champs scolastiques¹¹⁰ ».

Dans sa réception philosophique et sociologique récente, la pensée de Blaise Pascal, et surtout l'épistémologie que suggère le schéma d'une existence humaine « embarquée », connaît des appropriations diverses : Isabelle Garo y trouve l'emblème d'une fonction idéologique marxienne structurante et intégrée au monde ; Lucien Goldmann, bien avant elle, avait vu dans le pari pascalien une source pour défaire l'épistémologie marxienne de toute certitude d'une révolution à venir ; tandis que Pierre Bourdieu sélectionnait, chez Pascal, de quoi outiller une critique des illusions objectivistes des universitaires, intellectuels et autres savants. Ce qui ressort globalement de ces reprises pascaliennes, c'est qu'elles tentent généralement de reconnaître que l'existence humaine en collectivité n'a rien d'une science exacte, et qu'elles ambitionnent de tirer parti du fait que l'action humaine se fasse comme une traversée d'un espace opaque, où erreurs, préjugés et biais cognitifs ont toute leur place, puisqu'ils sont le revers nécessaire d'une existence située dans le monde.

Choisir, comme nous le faisons, de parler d'une « critique embarquée » pour désigner celle que nous voyons à l'œuvre chez certains écrivains contemporains, c'est donc pour nous :

1 – Marquer un attachement (et/ou une fidélité) au vocabulaire de la critique, souvent délaissé par les discours théoriques qui, à raison, observent qu'une certaine schématisation critique ne fonctionne plus pour comprendre les pratiques littéraires contemporaines.

2 – Souligner que cette modalité n'est pas radicalement neuve, et qu'elle peut être affiliée à une tradition au plus long cours, de sorte qu'on peut la considérer comme

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

l'un des rejetons les plus anciens de la pensée critique.

3 – Rassembler les principales caractéristiques de cette gestualité critique par le biais de l'adjectif pascalien (« embarquée »), dont nous avons montré qu'il met en évidence les limites et empêtements de tout sujet connaissant et agissant.

Ce faisant, l'objectif est de décrire, en littérature, une modalité de la critique qui « opère à partir du terrain incertain de l'intrication réelle¹¹¹ » – pour reprendre les mots de la théoricienne de l'art Irit Rogoff, qui observe un mouvement convergent dans le champ de l'art contemporain.

Là où Lucien Goldmann insistait sur trois dimensions de l'action embarquée (le risque, la possibilité de l'échec, et l'espoir de réussite¹¹²), ce sont trois autres fils – sensiblement proches mais induits de notre corpus d'étude – qui seront ici mis en avant : celui d'une critique qui assume un point de vue, sinon immanent, du moins pris dans les rets des réalités qu'elle décrit (« Logique de l'entrisme »), celui d'une action qui se frotte à la possibilité de ses échecs et de ses mises en défaut (« (Im)puissances performées »), et celui, enfin, d'une conception du monde qui prend le risque de verser dans l'incohérence ou la bêtise (« Idioties »).

¹¹¹ « Il me semble que nous soyons passés dans un temps relativement court du *criticism* à la critique à ce que j'appelle momentanément la *criticality*. Par *criticism*, j'entends la traçabilité des erreurs et la prononciation d'un jugement selon un consensus de valeurs ; par *critique*, une étude des hypothèses sous-jacentes permettant à quelque chose d'apparaître comme relevant d'une logique convaincante ; et par *criticality*, ce qui opère à partir du terrain incertain de l'intrication réelle [*criticality which is operating from an uncertain ground of actual embededness*]. » Voir Irit Rogoff, « "Smuggling" : An Embodied Criticality », août 2006, URL : http://eipcp.net/dlfiles/rogoff-smuggling/attachment_download/rogoff-smuggling.pdf, cité et traduit par Armen Avanesian dans « Pour une accélération », dans *Postcritique*, sous la direction de Laurent de Sutter, *op. cit.*, p. 26.

¹¹² Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, *op. cit.*, p. 337.

III. LOGIQUE DE L'ENTRISME

Après s'être attaqué à une réécriture des mémoires du Général de Gaulle en 2011, l'artiste et poète Stéphane Bérard a publié en 2015 un livre intitulé *Mon combat*, qui se présente comme une nouvelle « traduction » du *Mein Kampf* d'Adolf Hitler. En réalité, le texte n'a rien d'une pure transposition du texte d'Hitler en français : il prend des libertés manifestes à l'égard du texte d'origine, dans lequel il propose des reformulations satiriques du projet hitlérien :

Toute personne que je croise, et je m'exclame *in petto* : « Oh oh, toi tu dois être juif, alors je vais te suivre, m'approcher le plus près de toi, te respirer, humer ton parfum, voir tes mains, l'arborescence des veines, le motif de l'étoffe de ton vêtement, ta veste, le pli, l'ourlet, la couleur de tes chaussettes si tu t'assois... Tout¹¹³ ! »

Bérard introduit également dans le texte des réflexions anachroniques (« Ah, si seulement j'avais grandi plus tard, dans les années hippies – sauf que les hippies n'auraient pas existé, car il n'y aurait eu de nazis avant – enfin, de simples réactionnaires¹¹⁴ »), de sorte que le texte prend parfois la teinte de l'humour noir (« Tout le problème vient ensuite qu'une fois né, même si l'enfant est trisomique, les parents déploient des trésors de génie pour sauver ce petit incapable. Alors qu'il est un frein à disque surpuissant quant au regard de la conception progressiste des races¹¹⁵ »).

L'ambition de *Mon combat*, de Bérard, est exposée dans l'« avertissement au lecteur », placé en tête du texte. L'auteur y rappelle que depuis 1979, la loi française impose aux éditeurs de *Mein Kampf* d'y ajouter un texte d'avertissement d'environ quatre pages (que l'on peut retrouver, dans la version de Bérard, en fin de volume). Pour Stéphane Bérard, cette mesure légale paraît inefficace voire contre-productive, puisqu'elle « crédibilise presque l'auteur de cet ouvrage d'une aura d'efficace littéraire¹¹⁶ ». Ainsi, la mise en garde prévue par la loi française ne déconstruit d'aucune manière le travail de propagande du texte, dont Bérard s'étonne d'ailleurs qu'on ne puisse trouver aucune édition française qui soit commentée et dotée d'un appareil critique solide.

¹¹³ Stéphane Bérard, *Mon combat, nouvelle traduction*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Réalités non couvertes », 2015, p. 90.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁶ Stéphane Bérard, *Mon combat, nouvelle traduction*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Réalités non couvertes », 2015, p. 1.

Néanmoins, plutôt qu'un commentaire politique et sociologique qui se ferait dans les marges du texte d'Hitler, c'est dans un autre projet que se lance Bérard : celui de travailler la littérarité de *Mein Kampf*, d'en rendre visibles les obsessions et les imaginaires sclérosés depuis l'intérieur même du texte. Bérard résume son ambition en empruntant au lexique militaire :

C'est par la langue de l'occupé voire du préoccupé, par la gradation des sanctions des verbes et des nominations que je décidai de m'occuper personnellement de son petit délire [...] Comme l'armée prend en elle parfois quelques reporters de guerre *embedded* au plus près, dis-je, de ses gestes, ses phrases, un essai d'appareillage critique, embarqué¹¹⁷.

Si elle fait directement écho à la formule pascalienne, l'expression d'un « appareillage critique embarqué » ne doit pas nous méprendre : calquée sur l'adjectif anglais *embedded*, elle renvoie surtout à une expression officielle désignant les journalistes intégrés, « sur la base d'un accord contractuel, à une unité combattante en opération¹¹⁸ ». Ceci dit, sous la plume de Bérard, elle entre bel et bien en résonance avec des éléments précédemment repérés chez Bruce Bégout, Noémi Lefebvre ou même chez Hugues Jallon : il s'agit pour Bérard de miser sur la possibilité de se tenir au plus près des choses pour y opérer de manière efficace.

Cet imaginaire du « reporter embarqué » n'est pas sans évoquer les métaphores, guerrières elles aussi, de l'entrisme ou encore du virussage, qu'on peut trouver mobilisées chez d'autres auteurs tels que Jean-Charles Massera, Emmanuelle Pireyre, Nathalie Quintane, ou encore Christophe Hanna. À leurs manières, et sous des modalités distinctes, chacun de ces auteurs exécute un geste semblable, en récusant la possibilité ou l'intérêt de tenir un discours critique *sur* le monde, pour préférer des modalités de représentations non pas moins critiques, mais plus immanentes.

1. Parler la langue de l'ennemi

Ainsi, Jean-Charles Massera ne cesse de rappeler la nécessité de « travailler dans la langue » et dans les formats « de l'ennemi » : c'est ce qui motivait son « virussage » du discours d'un banquier d'affaires dans *United Emmerdements of New Order* (cf. *supra*, pp. 144-146), c'est ce qui, plus généralement, explique son

¹¹⁷ *Ibid.*, avertissement au lecteur non paginé.

¹¹⁸ *Journal Officiel*, 2 mai 2007, cité par Isabelle Garo dans *L'Idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 153. L'expression a pu également être utilisée dans le cas d'anthropologue intégré à l'armée en conflit en territoire étranger pour étudier les cultures locales. Voir Julien Bonhomme, « Anthropologues embarqués », *La Vie des idées*, 4 décembre 2007, URL : <https://laviedesidees.fr/Anthropologues-embarques.html>.

goût pour l'endogénéisation de syntagmes empruntés à l'économie et au langage courant, ainsi que son choix de travailler dans des formats généralement (dé)considérés comme « grand public », à l'instar de la chanson de variété¹¹⁹. À étudier de près le discours d'accompagnement de Massera, deux types de raisons expliquent le choix de cette « logique de l'entrisme ». Le premier est pragmatique (au sens commun du terme), puisqu'il s'agit pour Massera de faire en sorte que la littérature recouvre un terrain d'action :

Ne plus écrire d'histoires, plutôt investir nos consciences écrivantes ou lectrices là où les logiques du sens capitaliste ne vont pas travailler pour nous, ou plutôt là où elles travaillent contre nous, à l'endroit même où elles nous assujettissent, opèrent leur déstructuration, enterrent nos dossiers. En l'occurrence dans les formes, les formats, les langages qui les servent. Alors au lieu d'écrire sur ou à propos de ces questions, ces dossiers qui généralement nous dépassent (« c'est compliqué ») : travailler là où l'observation et l'analyse journalistiques ou expertes ne peuvent intervenir (la nécessité d'un travail d'écriture) : dans les langages, les processus et les systèmes de pensée et de représentation que se donnent les intérêts économiques, politiques, financiers ou encore militaires. C'est dans cet intervalle (celui des représentations et de la langue stéréotypées, des idéologies, des dogmes ou encore tout simplement de l'absence de conscience, de l'absence de sentir) que la forme est à trouver, qu'il faut œuvrer ; dans l'utilisation (idéologique ?) des modes de perception (les outils) qui rend sensible, représente, formate (impose ?) des points de vue que l'on peut opérer esthétiquement (opérer dans). Là réside la nécessité d'un travail sur ou de la forme. Définitivement. Aller travailler là où ça parle (les systèmes, les modes de pensée et le langage qui leur est lié). Opérer au cœur des outils, des dispositifs, de fabrication de l'imaginaire collectif. Faire parler les représentations (les faire avouer) pour ouvrir des plages, des espaces, des rythmes de respiration. Recréer de la distance. Soit une écriture de la reconnexion critique¹²⁰.

Outre ce premier argument – qui s'inscrit pleinement dans la politique de la littérature que nous avons précédemment décrite, toute attachée à l'idée que la littérature puisse avoir des effets – une deuxième justification est aussi donnée, par Massera, à cette logique de l'entrisme. Il s'agit, dans un même temps, de renoncer à une certaine forme d'extériorité au monde : comme Bégout, qui se défendait de toute ironie (« Cette sous-humanité morcelée et esseulée, c'est moi »), Massera a expliqué à plusieurs reprises que malgré la charge humoristique de ses textes, son projet n'est pas « de poser un regard *sur*, en analysant de manière extrêmement froide, de la position de celui ou celle qui sait¹²¹ ». Il s'agit plutôt de parler *au milieu*

¹¹⁹ Voir par exemple le livre CD/DVD réalisé avec Pascal Sangla (pour la musique), *Tunnel of mondialisation*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2011.

¹²⁰ Jean-Charles Massera, « It's too late to say littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *Ah !*, n° 10, 2010, p. 40.

¹²¹ Hugues Jallon et Jean-Charles Massera, entretien avec Caroline Broué et Hugues Gardette, *op. cit.*

de, quitte à insérer la voix narrative au sein d'un concert de voix multiples comme Massera le faisait dans *We Are l'Europe* (2009). C'est d'ailleurs à l'intérieur du texte qu'émergeait un auto-commentaire du projet du livre, où l'écrivain affirmait qu'il ne s'agissait aucunement de « faire la leçon », mais plutôt « de reformuler le problème dans l'temps vécu, de le reposer dans la manière dont on l'vit tous au quotidien, et pas dans une abstraction ou une posture je sais pas... à la Malraux ou...¹²² ».

2. Décaler nos imaginaires

Cette double argumentation, à la fois pragmatique (agir là où la littérature peut encore agir) et à prétention égalitaire (refuser d'incarner une posture en surplomb), on la retrouve aussi chez Emmanuelle Pireyre. Sur le plan « pragmatique », c'est ce que nous avons tenté de montrer en faisant de l'écriture « en toboggan » l'une des clés de lecture de l'œuvre de Pireyre : à savoir celle de prendre le parti de faire s'entrechoquer des scènes, des personnages, des réalités, sans produire de récit intégrateur ou alternatif (Pireyre, avec sa métaphore du petit jeu de casse-tête, congédie cette possibilité au sein d'un monde jugé « sans dehors », cf. *supra*, p. 324), mais en misant sur l'efficacité critique de ces chocs en interne. Sur le second plan, que nous avons qualifié d'« égalitaire », Pireyre est moins explicite que ne l'est Jean-Charles Massera, mais on peut à bon droit deviner les traces d'un tel parti pris lorsque, à l'occasion d'un entretien organisé pour la sortie de *Féerie générale*, celle-ci déclarait :

C'était par contraste avec le livre précédent qui s'appelait *Comment faire disparaître la terre ?* et dans lequel il y avait beaucoup d'ironie. Et quand ce livre a été fini et qu'il a été publié, je me suis dit : « Quand même, la prochaine fois, il faudrait être moins ironique, il faudrait être plus... en harmonie avec le monde » [...] J'ai plutôt l'idée de quelque chose de collectif, de prendre en compte *nos* imaginaires actuels

¹²² Jean-Charles Massera, *We Are L'Europe*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2009, p. 123. Cet extrait fait directement écho à un autre texte de Jean-Charles Massera, co-écrit avec Éric Arlix, et intitulé *Le Guide du démocrate* (2010). Dans le Prologue du texte, Massera et Arlix expliquaient que leur ambition n'était pas de discuter de la démocratie comme objet d'étude ou de débat, mais d'en donner des représentations beaucoup plus ordinaires et éloignées de toute prétention qui théoriserait les choses de l'extérieur : « La démocratie est sans cesse questionnée, promue, attaquée voire redéfinie dans ses fondements et ses visées. Il manquait juste à la démocratie affaiblie dans les pays les plus avancés sur le plan de la marchandisation et de la déliaison sociale un ouvrage qui ferait le point sur la vie ordinaire du démocrate dépouillé du contrôle d'une partie de sa vie, un ouvrage sur la démocratie par celles et ceux qui la vivent, un guide qui donnerait une série de photographies sur les situations, les états, les moments, les représentations et les projections qui constituent ce point sur la vie ordinaire du démocrate, un guide qui zoomerait sur ses pratiques de vie les plus significatives quant à sa manière de vivre ce moment d'histoire un peu particulier quand même. » Voir Éric Arlix et Jean-Charles Massera, *Le Guide du démocrate. Les Clefs pour gérer une vie sans projet*, Paris, Lignes, 2010, p. 8.

[nous soulignons]par l’imaginaire qui vient des films..., et puis d’essayer de voir comment le faire à peine bouger, comment le décaler à peine, vers autre chose, pour le remettre un peu en mouvement [nous transcrivons]¹²³.

« Investir nos consciences écrivantes ou lectrices » (J.-C. Massera), « prendre en compte nos imaginaire actuels » (E. Pireyre), « parler, écrire dans la langue de l’ennemi pour faire parler (avouer) les représentations » (J.-C. Massera), « trouver le coin où réside un espace vide, même minuscule, et commencer à faire translater le reste de la matière » (E. Pireyre), jouer au « reporters de guerre *embedded* » (S. Bérard) : toutes ces formules articulent d’un côté un vocabulaire de l’immanence, et de l’autre un imaginaire de l’opération stratégique (le jeu pireyrien) ou militaire (le reporter de guerre chez Bérard, la désignation de l’ennemi chez Massera), dont la fusion la plus parfaite est illustrée par le renvoi à la stratégie de l’entrisme – opération d’infiltration révolutionnaire d’une institution ou d’une organisation ennemie.

3. Faire de la critique « intégrée »

Ce renvoi, on le trouve aussi chez Nathalie Quintane, dans le texte « Astronomiques assertions », publié dans le volume collectif *Toi aussi tu as des armes* (2011). Cette contribution peut être lue comme la façon dont Quintane envisage, sur le fond comme sur la forme, le type de critique qu’elle tente de produire par sa pratique littéraire. Or, dès les premiers aphorismes – le texte est en effet constitué de remarques numérotées de manière *a priori* déconcertante, à la façon du *Tractatus* de Wittgenstein – on trouve cette remarque : « En poésie, l’entrisme se fait par le pied¹²⁴ ». La réflexion sert en réalité de justification à l’idée, qui a été celle de Quintane pendant longtemps, que le caractère politique ou révolutionnaire de la poésie passe essentiellement par un travail de forme, et non de discours. Ici, l’entrisme ressemble moins au noyautage de jeux de langages dominants qu’à une subversion subreptice, par la bande (Quintane écrit, à propos de son livre *Chaussure* : « Je me disais : chaussure, c’est Louboutin [...] Profitons de ce que chaussure soit Louboutin pour y glisser du tarnac¹²⁵ »).

Cette image de l’entrisme est cependant progressivement abandonnée au fil du

¹²³ Entretien vidéo accordé à Christine Marcandier et à Vincent Truffly pour *Mediapart* à l’occasion de la sortie de *Féerie générale*, en 2012 : <https://www.dailymotion.com/video/xtlos8>.

¹²⁴ Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, ouvrage collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, Paris, La Fabrique, 2011, p. 175.

¹²⁵ *Idem*.

texte, au profit d'une seconde, plus directement liée à un imaginaire littéraire. À partir d'exemples tirés de Nostradamus, de Nerval, de Wittgenstein ou encore de David Antin, Quintane décrit ce qu'elle nomme une « critique intégrée » : à savoir une critique qui délaisse les chars lourds de l'attaque frontale et de l'argumentation serrée pour leur préférer les embrayeurs que sont la digression, l'anecdote ou encore l'exemple :

3.2.3. De la critique, mais intégrée. De la critique intégrée, c'est un peu ce que fait David Antin ; ce que firent Nostradamus, Nerval.

[...]

3.2.4. Une critique *ponctuelle*, qui ne viserait aucun horizon, n'esquisserait aucun genre de *Weltanschauung*.

[...]

2.4.1. Soit, une critique poético-prophétique, télégraphique attachée à une fureur descendue et embrayée par anecdotes¹²⁶.

À l'imaginaire du parasitage (l'entrisme) se substitue donc une représentation moins directement révolutionnaire (aucune «conception du monde» programmatique n'est visée), davantage fragmentaire (« ponctuelle»), et dont le caractère immanent se joue moins sur le plan du virussage que sur celui d'une ordinarité (une critique « descendue et embrayée par anecdotes ») : autrement dit, un bon résumé de ce que nous tentons de qualifier, à partir de l'expression pascalienne, comme une posture critique « embarquée ».

Ces réflexions, élaborées à partir de différents auteurs (Bérard, Massera, Quintane, Pireyre, mais aussi, à sa façon, Bégout) doivent, comme d'ailleurs toutes celles que nous formulons, bien être comprises à l'aune de l'ambition qu'elles se donnent, à savoir celle d'interroger les représentations que les écrivains forgent de leur propre travail critique, et non de mesurer l'adéquation entre celles-ci et la réalité de leurs effets. Pour le dire autrement, l'entrisme dont il est ici question ne nous intéresse pas pour son efficacité réelle. On devine d'ailleurs bien toutes les ambiguïtés qu'il soulève et qui mettent potentiellement à mal ses capacités opératoires : investir un jeu de langage « dominant » *au sein d'un texte littéraire*, n'est-ce pas guerroyer contre un épouvantail, privé, par cette déterritorialisation, de toute sa puissance réelle ? Prétendre mobiliser « nos consciences » ou « nos imaginaires » n'implique-t-il pas de s'engager sur une voie dangereuse dès lors que l'écrivain n'interroge pas d'abord son statut social et sa relation à ce « nous » possiblement factice ? Est-ce qu'une critique qui refuse de « donner des leçons » – comme le disait Massera – ne s'expose pas à l'incapacité de proposer des solutions, et *in fine*, au

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 195-196.

risque de paraître inoffensive ?

Sans nier ces ambiguïtés ni ces incohérences – quoi qu’ils en disent, on peut par exemple trouver certains effets d’ironie sous la plume de Bégout, Pireyre, Massera ou Jallon –, il apparaît surtout judicieux d’observer cette convergence de discours (et de pratiques), pour ce qu’elles nous disent d’une reconfiguration des manières dont s’envisage (et s’auto-envisage) le travail critique des écrivains contemporains. Dans cette optique, le travail de Christophe Hanna – à la fois auteur et poéticien – nous fournira un dernier exemple particulièrement significatif d’articulation entre une conceptualisation et une pratique littéraire témoignant, de concert, d’une forme de critique immanente.

4. Des savoirs impressifs, locaux et provisoires

Le travail théorique de Christophe Hanna a déjà été évoqué à plusieurs reprises. Deux grands versants de sa production essayistique ont essentiellement été dégagés jusqu’ici : d’un côté, sa tentative de revitaliser la libido poétique afin de forger des concepts capables de saisir non plus des œuvres reconnues à partir d’une définition essentialiste de la littérature, mais des modes de fonctionnement poétique nouveaux et *a priori* déroutants (dont Hanna veut dépasser la trop simple et trop vague qualification d’ « OLNIS ») ; d’un autre côté, mais de façon corrélée puisque ces deux pans sont repris dans le concept de « dispositif », il s’agit pour Hanna de comprendre l’ « idéologie de l’action-par-l’écrit¹²⁷ » qui anime ces dispositifs poétiques. Christophe Hanna part ainsi de l’observation de pratiques poétiques existantes (Christophe Tarkos, Manuel Joseph, Olivier Quintyn, Anne-James Chaton, les assemblages et collages réalisés sur un banc d’école par l’une de ses étudiantes au lycée) pour penser à *partir d’elles* – geste fondamental que nous tentons d’imiter à notre niveau – d’autres théorisations de la littérature et d’autres manières d’envisager ses modes d’action.

Sur ce second plan, Christophe Hanna est apparu comme partie prenante du moment mythocratique présent, puisque son attention se consacre spécifiquement à faire valoir que la littérature « peut agir sur la vie pratique¹²⁸ ». Pour Hanna, l’une des spécificités de cette activité possible, c’est qu’elle échappe, dans bien des cas, au modèle de l’action stratégiquement orientée vers un but ou une transformation déterminée : contre le modèle jakobsonien, Hanna conceptualise en effet un modèle plus anarchiste – nous l’avons dit (cf. *supra*, p. 249) –, où l’activité poétique

¹²⁷ Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Romainville/Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2002, p. 10.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 9.

ne cherche pas à dégager des visions générales du monde, mais seulement à éclairer localement et temporairement certaines choses, à la manière des rayons d'une lampe torche utilisée pour faire des repérages dans un espace vaste et, pour le reste, opaque.

Deux éléments, dans cette vision des choses, peuvent être raccrochés à ce que nous avons dit d'une posture embarquée, et plus spécifiquement à sa concrétisation dans une logique immanentiste. Le premier, c'est une prise de distance à l'égard d'un modèle de dénonciation traditionnel, qui n'implique toutefois aucun désaveu du vocabulaire critique. Hanna ne congédie pas la fonction critique, il en déplie d'autres modalités :

Une poésie de type B n'est plus critique parce qu'elle réfère autrement que la langue contre laquelle elle se constitue, mais parce qu'elle vise, attaque ou se sert des usages ambiants, en particulier de ceux qui déclenchent couramment l'adhésion et l'action (ceux dont le pouvoir symbolique est grand) pour produire du savoir que ces usages ignorent, ou laissent dans l'ombre¹²⁹.

Or, la poésie qui, dans la typologie d'Hanna, relève du « type B » se distingue d'un « type A », sur une ligne de fracture qui rejoue à bien des égards l'opposition que nous avons décrite (à partir de Rancière et de Garo, notamment) entre une critique scientiste et une critique embarquée. C'est que les poésies de type A appartiennent, dans les termes d'Hanna, à un régime d'art « lyrique-vertical-transcendant¹³⁰ », c'est-à-dire qu'elles reposent sur l'imaginaire d'un monde à double fond, dans lequel la poésie aurait un rôle à jouer à l'égard d'un arrière-monde (qu'il s'agisse du « réel », de la « nature » ou encore de structures cachées et muettes). Qu'elles cherchent à représenter la vraie nature du monde, à s'ériger en réserve (utopique) d'outils de compréhension ou encore à interroger le caractère conventionnel du langage, dans tous les cas, ces poésies fondent leur fonction critique, sinon sur un surplomb, du moins sur une pureté et une clairvoyance particulières à l'égard du réel.

Le type B, qui intéresse davantage Hanna, fait tout autre chose – et c'est ici que nous en venons à notre second élément. Non seulement ces poésies, que Christophe Hanna qualifiera de « dispositales », opèrent de manière non linéaire (par assemblages d'éléments de langage hétérogènes, explorations de problématiques, détournements), mais en sus, elles le font à partir d'une assise immanente. Là où les poésies de type A s'appuyaient sur l'opposition « monde/esprit » (et donc « monde/langage » et « vérité/croyance »), les poésies

¹²⁹ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010, p. 63.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 80.

de type B délaissent cette opposition pour lui préférer la relation entre croyances et attitudes. Autrement dit, les dispositifs poétiques qui intéressent Hanna abandonnent expressément toute légitimation par quelque chose d'externe (une référence à la vérité, par exemple), en considérant que leur fonction est de susciter ou de déplacer des croyances, qui s'incarnent nécessairement dans des attitudes pratiques (on retrouve ici l'une des caractéristiques fondamentales du pragmatisme américain, cf. *supra*, pp. 185-186, auquel Hanna renvoie d'ailleurs). Dans *Poésie Action Directe* (2003), ce sont les métaphores du virus informatique¹³¹ et du *spin* communicationnel qui étaient mobilisées pour mettre en évidence le caractère immanent, insidieux et adaptatif de ces poésies :

[...] elles redéfinissent localement les conditions et les formes d'un savoir en inventant des critères internes pour la cognition, fondés non pas sur l'expérience externe d'une réalité transcendante mais sur des expériences internes – celles, sensationnelles-linguistiques, provoquées par les inférences symboliques de type P'1 [inférences qui consistent à ressaisir ces dispositifs poétiques comme des actes de parole, qui ne requièrent aucun processus d'interprétation esthétique, mais doivent être perçus et compris pour ce qu'ils font, pour les jeux de langage qu'ils télescopent, pour les contextes dans lesquels ils s'implantent, etc.]¹³².

On le voit : l'entrisme, chez Hanna, revêt certes une connotation guerrière (qu'on retrouve dans l'image du virus informatique, abandonnée dans *Nos dispositifs poétiques*), mais il se définit d'abord et avant tout comme une démarche épistémologique : il s'agit pour la poésie de repenser le type de « savoirs » qu'elle peut produire. Si, pour Hanna, ces poésies existent déjà aux XIX et XX^e siècles (il pioche des exemples chez Lautréamont, Poe, Michaux, Duras), elles trouvent une efficacité particulière au tournant des XX et XXI^e siècles, dans une situation qu'il décrivait de manière presque baudrillardienne dans *Poésie action directe* : celle d'un

¹³¹ Inévitablement, l'image fait penser à William S. Burroughs et à sa conception virale du langage. Pourtant, Hanna n'a eu de cesse de mettre à distance le modèle burroughsien (dans *Poésie action directe*, *Nos dispositifs poétiques* ou encore dans *Toi aussi tu as des armes*), considérant que l'image du virus rejoue un imaginaire « post-romantique » qui, à l'instar des métaphores de la bombe (Mallarmé) ou des poux (Lautréamont), repose sur une conception « impactuelle » de la littérature. Autrement dit, Hanna reproche à ces modèles de concevoir l'action de la littérature sous la forme d'une extériorisation, là où les dispositifs poétiques qu'il étudie sont perçus dans la continuité des espaces où ils agissent. Cette critique paraît pourtant méconnaître le caractère beaucoup plus immanentiste du modèle burroughsien : chez Burroughs, c'est le langage qui est un virus, et pas seulement la littérature. Les techniques développées par Burroughs, au premier rang desquelles le *cut-up*, visent ainsi à enrayer le processus de répllication du langage qui circule massivement (Burroughs est marqué par l'avènement des *mass media*), de manière à se déprendre de son occupation. On est donc très loin d'un imaginaire romantique du mot comme bombe, qu'on projetterait hors de soi. Pour une synthèse de ces enjeux de la poétique burroughsienne et de ses liens avec le concept deleuzien de « contrôle », voir Frédéric Claisse, « Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone », dans *Contre-fictions politiques, Multitudes*, n° 48, 2012, URL : <http://www.multitudes.net/contr-ol-e-fiction-de-l-empire-a-l/>.

¹³² Christophe Hanna, *Poésie action directe*, op. cit., p. 60.

espace médiatique où il serait devenu de plus en plus difficile de distinguer entre un message à visée référentielle et un message non référentiel, soit un « contexte de communication déréalisé¹³³ ». Les dispositifs poétiques trouveraient ainsi des conditions d'activation nouvelles dans « la prose cancéreuse du reportage¹³⁴ », mais aussi – et cela rejoint plus directement nos préoccupations – dans un contexte où la morphologie des rapports de force est si opaque qu'elle rend difficile tout point de vue général et extérieur sur ceux-ci :

Pour dire les choses un peu brutalement, le pouvoir n'est plus concevable comme un organisme, une instance à laquelle on peut adresser des réclamations ou des injonctions avec quelque chances (même minces) que cela aboutisse. Il n'est plus perçu comme une unité ni même une continuité mais comme un ensemble vague et dispersé d'aptitudes ou *dispositions* multiples, extrêmement variables, que nous autres, ses acteurs, sommes conduits à prendre localement au cour d'une existence dite « normale ». De cet ensemble, aucun point de vue surplombant ne peut plus donner une image crédible, la « vue de surplomb » étant tenue elle-même pour l'une des positions topiques d'autorité. Le pouvoir ne peut donc plus se saisir qu'à travers les expériences concrètes d'un discontinu, d'une coupure [...]. Puisque rien n'est moins situable, moins susceptible d'être anticipé, la seule attitude qu'il nous reste vis-à-vis d'un tel pouvoir est d'adopter au coup par coup des tactiques pour le rendre localement envisageable. Sortes de tests, de reconstitutions synthétiques à valeur provisoire, manière de nous rendre visibles à nous-mêmes nos propres dispositions à l'aliénation, *d'attirer notre attention* sur les signes par lesquelles [*sic*] elle pourrait nous devenir sensible¹³⁵.

Le caractère immanent et embarqué de la critique portée par les dispositifs poétiques se signale par une visée adaptative, une sorte d'ad hocité qui – faute de pouvoir prétendre élaborer des savoirs et des lois générales – se branche sur des réalités langagières à partir desquelles elle tente de rendre sensibles et envisageables certains flux de pouvoir, d'ordinaire occultés. La propre production

¹³³ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁵ Christophe Hanna, « Actions politiques/Actions littéraires », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique, op. cit.*, pp. 61-62. L'hypothèse sur le pouvoir qu'émet ici Hanna de manière un peu lapidaire entre en résonance avec celle que Fredric Jameson développe dans *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [*The Geopolitical Aesthetic : Cinema and Space in the World System*, 1995]. Jameson y décrit, à partir d'objets issus de la culture postmoderne (suivant la méthode déjà éprouvée dans *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, cf. *supra*, pp. 116-120), une prédisposition à la paranoïa et au complotisme qui se comprendrait à la lumière des rapports de production les plus récents. En d'autres termes, dans un capitalisme mondialisé, le monde paraît non représentable, non totalisable, ce qui provoquerait ces formes de rationalité soupçonneuses, transformées en motifs narratifs dans de nombreux films. Les formes poétiques d'entrisme qui nous occupent pourraient, dans certains cas, être considérées comme une autre forme par laquelle l'imaginaire culturel tiendrait compte de ce capitalisme-monde impossible à circonscrire.

poétique de Christophe Hanna, souvent signée du nom « La Rédaction », manifeste ces velléités critiques : recyclant certains procédés d'enquête – l'entretien qualitatif dans *Valérie par Valérie* (2008), le sondage d'opinion dans *Les Berthiers* (2012), l'échantillonnage et l'enquête quantitative dans *Argent* (2018) – Hanna y apparaît le plus souvent en gloseur tardif, en nègre apparent ou en sondeur douteux (sinon malintentionné¹³⁶), de sorte que le savoir ainsi produit n'est pas discrédité, mais rendu indissociable des bricolages apparents dont il résulte. Sans cesse reconduit à un pouvoir impressif et à une forme d'écriture, ce savoir est donc empêché de suivre un mouvement d'abstraction, d'universalisation et de validation.

Embarquées, les perspectives littéraires ici décrites le sont parce qu'elles partagent un même refus (et/ou un même constat d'impossibilité) d'adopter un point de vue en surplomb sur le monde. Ce qui ne les empêche néanmoins pas d'ambitionner d'y opérer : en quelque sorte, ces textes affirment à leur façon que dans un contexte où l'on ne peut plus (voire où l'on ne *veut* plus) transcender le réel et le totaliser dans une représentation clairement circonscrite, on peut cependant toujours agir (par infiltrations, bricolages, saisies partielles).

Plus spécifiquement, ces perspectives ont en commun de signaler ce refus du surplomb par un vocabulaire de l'intégration, de l'entrisme ou de l'immanence, qui se concrétise dans des pratiques littéraires multiples (traduction désinvoltée, parasitage, refus du cynisme, tissage d'anecdotes et d'exemples, détournement de méthodes d'objectivation), et qui se justifie par diverses motivations (retrouver un terrain d'opération dans le langage, éviter la fausse objectivité ou le mépris du point de vue de l'intellectuel, dégager une juste articulation entre souci de la forme et souci critique, prendre acte des reconfigurations du champ médiatique). Au fond, il s'agit pour ces auteurs de s'adonner à des modulations de perspective, au sens presque pictural du terme.

Dans ses *Méditations pascaliennes*, Bourdieu faisait du développement de la perspective, en peinture, le signe d'une représentation du monde comme spectacle, observé de loin et organisé à la seule fin d'une connaissance épurée de toute subjectivité :

La perspective, dans sa définition historique, est sans doute la réalisation la plus

¹³⁶ Pour un cas d'analyse des différents procédés par lesquels Hanna se réapproprie la forme de l'entretien en brouillant les frontières entre les instances énonciatives (interrogatrices et interrogées), voir Alain Farah, « Un piratage énonciatif signé La Rédaction ? Le cas *Valérie par Valérie* (2008) », dans *Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain*, sous la direction d'Andrée Mercier et Marion Kühn, *Tangence*, n° 105, 2014, pp. 109-119.

accomplie de la vision scolastique : elle suppose en effet un point de vue unique et fixe – donc l’adoption d’une posture de spectateur immobile installé en un point (de vue) – et aussi l’utilisation d’un cadre qui découpe, enclôt et abstrait le spectacle par une limite rigoureuse et immobile [...] Ainsi la perspective suppose un point de vue sur lequel on ne prend pas de point de vue ; qui, tel le cadre du peintre albertien, est ce à travers quoi on voit (*per-spicere*) mais qu’on ne voit pas¹³⁷.

Contre ce « regard souverain¹³⁸ », les auteurs dont nous venons de parler s’attachent ainsi à réduire la distance – au sens presque spatial du terme – d’une perspective qui se voudrait parfaitement objective vis-à-vis du monde. Mais si la comparaison avec la perspective picturale permet de cerner le point de vue de surplomb (qui est aussi un point de vue de nulle part¹³⁹) que congédie toute posture embarquée, elle ne doit pas nous faire oublier que ce regard objectiviste « qui voit loin » prétend également voir loin dans le temps, et permettre d’agir en conséquence. C’est à l’encontre de cette assise intellectuelle-là que les deux prochaines stratégies – ou les deux prochains types de gestes poétiques précédemment annoncés – travaillent directement, en rappelant la possibilité pour l’écrivain d’être mis en échec mais aussi de verser, plus radicalement encore, dans l’erreur ou dans la bêtise.

¹³⁷ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, op. cit., p. 33. Il est assez interpellant de voir que dans *L’Idéologie ou la pensée embarquée*, Isabelle Garo s’appuie aussi sur la perspective picturale, mais en tire des conclusions opposées. Là où Bourdieu s’appuie sur une définition classique (albertienne) de la perspective dans laquelle il voit la figuration par excellence du point de vue scolastique (se voulant extérieur au monde), Garo part des analyses d’Hubert Damisch (*L’Origine de la perspective*, 1993), qui a montré que les peintres utilisant la perspective s’ingénient au contraire dans leurs tableaux à décaler légèrement les points de fuite et de vue, de manière à rendre visible le caractère construit de leurs images. Voir Isabelle Garo, *L’Idéologie ou la pensée embarquée*, op. cit., pp. 7-10.

¹³⁸ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, op. cit., p. 34.

¹³⁹ Le point de vue de nulle part est une expression du philosophe Thomas Nagel (*The View from Nowhere*, 1986) qui explicite son réalisme épistémique : autrement dit, pour le philosophe américain, les objets ne peuvent pas être réduits à des objets de connaissance, ce qui implique de postuler un point de vue (dont l’expérience nous manque) à partir duquel ceux-ci existent indépendamment de tout sujet connaissant. C’est ce type de réalisme que Putnam nommait aussi « le point de vue de Dieu ». À l’inverse de Nagel, Putnam cherche plutôt déconstruire cette possibilité de surplomber le langage pour contempler le réel en-dehors de lui. Voir Thomas Nagel, *Le Point de vue de nulle part*, traduit de l’anglais par Sonia Kronlund, Paris, L’Éclat, 1993 [*The View from Nowhere*, 1986]. Voir aussi Hilary Putnam, *Raison, vérité et histoire*, Paris, Minuit, 1984 [*Reason, Truth and History*, 1981], chap. III.

IV. (IM)PUISSANCES PERFORMÉES

Défaire le regard souverain de l'écrivain : voilà une direction dont il serait aisé de montrer qu'elle a été empruntée par une portion substantielle de la littérature moderne, toujours plus encline à ironiser sur son inadéquation au monde et sur l'impuissance dans laquelle elle est reléguée. Ainsi, dans *L'Idiotie*, l'écrivain et théoricien de l'art Jean-Yves Jouannais intègre les procédés d'auto-ironie à la panoplie de postures qui lui semblent consubstantielles à la modernité artistique : aussi, le rire fumiste des Arts Incohérents côtoie-t-il les provocations de Dada, l'anarchisme potache de l'entarteur Noël Godin et l'autodérision désespérée de James Ensor. À lire Jouannais, tout se passe comme si les auto-démentis de l'autorité de l'artiste faisaient partie intégrante de l'histoire de l'art depuis *a minima* la seconde moitié du XIX^e siècle.

Compte tenu des transformations qu'a connues l'institution littéraire depuis lors, compte tenu – aussi et surtout – des métamorphoses symboliques et économiques éprouvées par la figure de l'auteur (depuis son « sacre¹⁴⁰ » jusqu'à aujourd'hui), il semble pourtant difficile de collectionner ainsi les signes d'autodérision des écrivains. Certes, ceux-ci ont pu faire office de motif réflexif, et permettre aux auteurs de se disculper de leur prestige tout en continuant à faire œuvre. Mais n'est-on pas en droit de penser que ce motif *a priori* éculé est en réalité activé dans des situations distinctes ? Si ironie et modernité littéraire ont incontestablement fait bon ménage¹⁴¹, si l'écrivain a eu beau jeu d'ironiser sur sa situation d'inadapté ou d'impuissant (on pense à « L'Albatros » de Baudelaire), gageons en effet que ces auto-dénégations de l'autorité symbolique de l'auteur s'ancrent toujours dans des contextes précis où elles remplissent des fonctions diverses.

C'est donc à partir d'un motif précis, observé chez certains de nos auteurs (en l'occurrence : Camille de Toledo, Chloé Delaume et Philippe Vasset), que nous tenterons d'induire un geste critique particulier : celui qui consiste, *grosso modo*, à performer – et il faudra préciser le sens de ce mot – les puissances et impuissances de la littérature. Pour le dire autrement : nous ferons l'hypothèse que l'insistance de ces auteurs sur les ambitions performatives de la littérature et sur leurs défaites relève d'une posture embarquée – étant entendu que cette insistance leur permet

¹⁴⁰ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁴¹ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996. Voir aussi *Littérature, modernité, réflexivité*, sous la direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling, Paris, Honoré Champion, 2002.

moins d'ironiser sur l'inutilité de la littérature que de replacer celle-ci sur le terrain inconfortable et mouvant de pratiques qui tout à la fois contrarient, méprisent ou soutiennent ses visées.

1. Un fantasme d'effraction

De prime abord, une première illustration de ce motif ou de ce schéma narratif paraît être donnée par Emmanuel Carrère dans *Un roman russe* (2007) – dont nous ferons ici usage essentiellement pour introduire à notre problématique. L'une des trames principales du roman suit la relation amoureuse qu'entretient alors Carrère avec sa compagne de l'époque, Sophie. En réalité, *Un roman russe* revient sur ce qui a mis en péril cette relation : à savoir un petit dispositif, élaboré par Carrère, censé réaliser son fantasme de performativité littéraire (et, à travers lui, un désir d'emprise totale sur celle qu'il aime¹⁴²). L'opération consistait à écrire une nouvelle érotique qui serait publiée dans *Le Monde* précisément le jour où Sophie prendrait le train pour le rejoindre en vacances. Sous forme de lettre, la nouvelle, intitulée « L'usage du monde », devait décrire, et même susciter, en direct, les comportements de Sophie au fil de sa lecture. Or, tout le dispositif va s'enrayer, Sophie va le tromper, elle ne prendra jamais le train et ne lira jamais la nouvelle, ce qui amènera Carrère à résumer ainsi les choses en quatrième de couverture du roman :

J'ai écrit pour la femme que j'aimais une histoire érotique qui devait faire effraction dans le réel, et le réel a déjoué mes plans. Il nous a précipités dans un cauchemar qui ressemblait aux pires de mes livres et qui a dévasté nos vies et notre amour. C'est de cela qu'il est question ici : des scénarios que nous élaborons pour maîtriser le réel et de la façon terrible dont le réel s'y prend pour nous répondre¹⁴³.

Ce qui nous intéresse dans cette mise en échec par la résistance du réel, c'est qu'elle désigne par contraste un fantasme d'écrivain que Carrère avait, dans le même roman, lui-même qualifié de « performatif » :

J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative, au sens où les linguistes définissent un énoncé performatif, l'exemple classique étant la phrase « je déclare la guerre » : dès l'instant où on l'a

¹⁴² Tentation dirigiste que le roman dévoile à maintes reprises : « Sophie a, comme elle dit et comme je n'aime pas qu'elle dise, "posé" trois semaines de "congé" à partir du 14 juillet, je décrète donc que nous passerons quinze jours ensemble à Formentera, après quoi je m'envolerai pour la Russie et elle, puisqu'elle m'a dit qu'elle aimerait bien faire de la randonnée, je lui en conseille une que j'ai déjà faite, dans le Queyras. Elle pourrait y aller avec son amie Valentine. Tu ne crois pas, me dit-elle, que tu es un peu dirigiste? Je la regarde, étonné : il me semble que j'arrange tout au mieux », voir Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [P.O.L, 2007], p. 115.

¹⁴³ Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007, 4^e de couverture.

prononcée, la guerre est de fait déclarée. On peut soutenir que de tous les genres littéraires la pornographie est celui qui se rapproche le plus de cet idéal, lire « tu mouilles » fait mouiller¹⁴⁴.

Or, si cet imaginaire de l'effraction dans le réel n'a rien de neuf – Dominique Rabaté en fait l'une des forces d'aimantation de la poésie moderne de Rimbaud à Michaux¹⁴⁵ – on en retrouve encore quelques avatars dans notre corpus.

Ainsi, dans *Une femme avec personne dedans* (2012), Chloé Delaume n'a eu de cesse de décrire l'écriture comme un geste éminemment « performatif¹⁴⁶ ». Paraphrasant d'ailleurs fréquemment John L. Austin et Judith Butler, Delaume ne cesse de prêter allégeance au pouvoir des mots : pour elle, le dire est à la fois « faire¹⁴⁷ », incarnation, « conjuration¹⁴⁸ » voire rituel sorcier, de sorte que sa pratique de l'autofiction est décrite comme une manière de réécrire l'histoire pour modifier le réel en conséquence :

Je n'écris pas pour guérir de la tanatopathie, non, vraiment pas du tout. Modifier le réel, pour unique objectif et seule motivation. Écrire pour ne pas mourir, ça ne peut avoir de sens. J'écris pour déconstruire : modifier le réel, la fiction et la langue sont des outils guerriers¹⁴⁹.

Chez Camille de Toledo, la possibilité pour l'écriture de modifier le réel est expressément thématifiée dans *Le Livre de la faim et de la soif* (2017), dont l'intrigue a déjà été commentée (cf. *supra*, pp. 197-199). Le personnage principal du roman, « le livre », ne cesse d'y affirmer son désir de sortir de lui-même, en empruntant par endroit, comme Carrère, à un imaginaire pornographique (« Et là, le livre, en plus de rougir, de voir soudainement s'ouvrir à lui la gamme vertigineuse de la pornographie humaine [...] entrevoit l'infinité des choses qui lui manquent¹⁵⁰ »), mais aussi, le plus souvent, à un vocabulaire démiurgique :

¹⁴⁴ Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [P.O.L, 2007], p. 169.

¹⁴⁵ « Ne visant pas l'exactitude ou la vérité, l'énoncé performatif, tel que le découvre Austin, se mesure plutôt à la réussite ou à l'échec de son énonciation. Et c'est bien en termes d'efficacité (de portée, de force d'émotion, de conviction) qu'il faut juger d'un poème, selon une échelle de critères où la part subjective gagne évidemment en importance. Depuis Rimbaud jusqu'à Michaux, la poésie moderne rêve de ce pouvoir d'effraction, de réalisation, qui peut aller du pouvoir prophétique, dont Breton cherche les conditions, à l'idée du poème comme performance dans la poésie sonore, notamment depuis les années 1950 », voir Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2013, p. 21.

¹⁴⁶ Chloé Delaume, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Points, 2013 [Seuil, 2012], p. 13.

¹⁴⁷ Chloé Delaume, « Le soi est une fiction », entretien avec Barbara Havercroft, dans *Fictions de soi*, sous la direction de Barbara Havercroft et Michael Sheringham, *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, n° 4, 2012, § 6.

¹⁴⁸ Chloé Delaume, *Une femme avec personne dedans*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁰ Camille de Toledo, *Le Livre de la faim et de la soif*, Paris, Gallimard, 2017, p. 44.

« Pourquoi ne pourrais-je pas dire “Pluie” ? » Et là, comme si le cinématographe phonographe scintillographe télégraphe n’avaient point piétiné Gutenberg tels des wagons de marchandises sur les plaines des Cheyennes, des Iroquois, des Apaches, des Cherokees, comme si les noms d’Indiens n’avaient pas, avec le temps, servi à baptiser des voitures tout-terrain, le livre espère qu’il se mettra à pleuvoir, que les Mayas arracheront le cœur des enfants, que les champs fleuriront, que le delta du Gange débordera et que l’Inde sans pitié détournera ses eaux vers le Bangladesh voisin, sa victime expiatoire. C’est la force que le livre, dans l’euphorie, revendique comme un droit¹⁵¹.

Le cas du diariste du *Journal intime d’un marchand de canons* (2009) de Philippe Vasset est légèrement différent. Le narrateur, qui fait carrière dans la vente d’armes, envisage sans cesse sa vie – en véritable personnage bovaryen – en regard des fictions auxquelles il voudrait que tous ses scénarios quotidiens se conforment. Si un désir de performativité s’exprime chez lui, c’est d’abord dans l’usage qu’il fait des fictions (romans d’espionnages et autres films à grand succès) qui le fascinent, et à l’aune desquelles il envisage sa propre vie. En avion pour l’Afrique du Sud, il profite par exemple de la longueur du vol pour visionner *Lord of War* (2005), d’Andrew Niccol, et pour ainsi comparer son quotidien de vendeur d’armes à celui des héros du film :

Dans n’importe quel film, ce genre d’information serait immédiatement suivi du plan panoramique d’un avion en train d’atterrir sur fond de collines verdoyantes, tandis que s’afficheraient en bas de l’écran la date, l’heure et le lieu (« Pretoria, Afrique du Sud, 14h53. Température extérieure : 40° »). Dans ma réalité hélas dépourvue d’avance rapide et de fondus enchaînés, cet atterrissage n’a pu avoir lieu qu’après des adieux circonstanciés à mon ami le juge, la rédaction de rapports d’étapes à l’intention de ma direction, et un long et inconfortable voyage en avion d’où j’ai émergé hagard et affublé d’une valise qui n’était pas la mienne¹⁵².

Qu’il s’agisse de programmer les comportements d’autrui, de modifier le réel, de rejoindre le monde ou d’orienter des conduites, tous ces textes mettent en scène un même désir de voir le dire littéraire (et/ou fictionnel) se réaliser, en empruntant pour certains au vocabulaire de la performativité. En insistant chacun sur les échecs de ce désir – Sophie se dérobe à l’emprise de Carrère, Delaume lutte avec les effets non maîtrisés de son texte, le livre de Toledo est renvoyé à ses limites et insuffisances tandis que le narrateur-fabulateur de Vasset ne cesse d’achopper sur la trivialité du réel –, *Un roman russe*, *Une femme avec personne dedans*, *Le Livre de la faim et de la soif* et *Journal intime d’un marchand de canons* recycleraient donc le topos d’une littérature « châtiée¹⁵³ » de vouloir sortir hors d’elle-même, et rappelée à son

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵² Philippe Vasset, *Journal intime d’un marchand de canons*, Paris, J’ai lu, 2014 [2009], p. 69.

¹⁵³ Dans un travail réalisé avec Frédéric Claisse à l’occasion d’un colloque (2016), nous avons interrogé ce motif sur un corpus de romans allant de *Karoo* (1998) de Steve Tesich à *Un roman russe*

humilité de pratique langagière.

Pour mieux comprendre la spécificité de ce motif narratif tel que nous le comprenons chez Delaume, Toledo et Vasset (en le distinguant de sa mobilisation chez Carrère), il est toutefois nécessaire de démêler quelques ambivalences du terme « performatif » dès lors qu'on s'astreint à l'appliquer au domaine littéraire.

2. Deux ou trois modèles de la performativité

Quand il s'agit d'interroger la possible efficacité de la littérature sur le monde, le concept de « performativité » apparaît souvent d'un usage commode. Dans un moment marqué spécifiquement par un souci de défendre une certaine utilité de la littérature face aux suspicions de plus en plus décomplexées de son inutilité (cf. *supra*, première partie : « Le moment mythocratique »), on ne s'étonnera ainsi pas de voir ressurgir le terme sous la plume de théoriciens de la littérature (aussi différents que Christophe Hanna, Marielle Macé, Yves Citton ou Dominique Rabaté¹⁵⁴) et d'écrivains contemporains.

Pourtant, le concept est particulièrement trompeur : non seulement parce que son usage dans le champ artistique va à rebours des ambitions d'Austin (qui s'opposait explicitement à l'extension de son concept aux propositions énoncées dans un contexte littéraire¹⁵⁵), mais aussi parce que plusieurs modélisations de la

(2007) de Carrère en passant par la trilogie *Les Falsificateurs* (2007), *Les Éclaireurs* (2009) et *Les Producteurs* (2015) d'Antoine Bello, *Mikki et le Village miniature* (2015) de Mika Biermann, *Prenez soin du chien* (2006) de J. M. Erre, *La Revanche de Kevin* (2015) de Iegor Gran, *Le Metteur en scène polonais* d'Antoine Mouton ou encore *D'après une histoire vraie* (2015) de Delphine de Vigan. L'enjeu consistait à questionner ce que ces romans, qui jouent sur la même figure du « démiurge châtié », permettaient de dire d'une réflexivité de la littérature quant à la possibilité d'une « emprise par le récit », possibilité ou risque précisément réactivé dans un contexte d'émergence des pratiques de *storytelling*. Voir Frédéric Claisse et Justine Huppe, « “Comment le réel a déjoué mes plans” : de quelques romans contemporains sur l'emprise par le récit », dans *Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances*, sous la direction de Danielle Perrot-Corpet et Judith Sarfati-Lanter, *Fabula/Les colloques*, mis en ligne en avril 2019, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6092.php>.

¹⁵⁴ On trouvera ainsi la notion de performativité mobilisée, entre autres, dans *Nos dispositifs poétiques* (2010) de Christophe Hanna, dans *Façons de lire, manières d'être* (2011) de Marielle Macé, dans *Lire, interpréter, actualiser* (2007) d'Yves Citton ou encore dans *Gestes lyriques* (2013) de Dominique Rabaté.

¹⁵⁵ « Une énonciation performative sera creuse ou vide d'une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque [...] Il est clair qu'en de telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage *parasitaire* par rapport à l'usage normal [...]. Tout cela nous l'excluons donc de notre étude. Nos énonciations performatives, heureuses ou non, doivent être entendues comme prononcées dans des circonstances ordinaires », voir John Austin,

performativité coexistent, et qu'au schéma linguistique austinien s'ajoutent les conceptualisations de la performativité telles qu'élaborées dans d'autres champs du savoir (les études de genre sous la houlette de Judith Butler¹⁵⁶, l'épistémologie de Ian Hacking¹⁵⁷, les sciences économiques avec Michel Callon¹⁵⁸, etc.).

Dans un article intitulé « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif » (2006), Jonathan Culler distinguait, à partir d'Austin et de Butler, deux modèles particulièrement significatifs pour penser selon lui la possible performativité de la parole littéraire. Si l'on remonte à leur formulation originale par John L. Austin (*Quand dire, c'est faire*, trad. fr. 1970 [1962]), on se rappellera qu'étaient qualifiés de performatifs les énoncés qui accomplissent ce qu'ils énoncent (« je vous déclare mari et femme », « je te le promets », etc.), pour autant que certaines conditions dites « de félicité » soient remplies (« je vous déclare mari et femme » échoue, en tant qu'acte de langage, si je ne suis pas investi de l'autorité qui permet de marier des couples). Austin visait ainsi certaines actions que l'on ne peut réaliser qu'à travers une énonciation particulière, dans un acte singulier et de manière presque directe.

À l'inverse, et Jonathan Culler attire notre attention sur ceci, les énoncés performatifs qu'étudie Judith Butler adviennent par leur répétition massive et quotidienne. Chez Butler, les énoncés ayant trait au genre, loin de renvoyer à un fait de nature préexistant, sont performatifs dans le sens où ils font advenir une identité « genrée », intériorisée comme une norme à force d'être martelée, puis renforcée à chaque nouvelle « performance ». Cette différence fondamentale, soulignée par Culler, permet en réalité de baliser plusieurs enjeux de la performativité littéraire, et d'opérer quelques distinctions entre nos auteurs (Carrère, Delaume, Toledo et Vasset). À partir de la distinction observée par Jonathan Culler entre les schémas austinien et butlerien, à partir aussi des utilisations de la notion de performativité telle que nous l'observons chez certains théoriciens de la littérature¹⁵⁹, posons ce qui nous apparaît comme trois usages

Quand dire, c'est faire, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [*How to Do Things with Words*, 1962], p. 55.

¹⁵⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [*Gender Trouble*, 1990] ; *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2017 [3^e éd., *Excitable Speech*, 1997].

¹⁵⁷ De Ian Hacking, voir notamment *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?*, Paris, La Découverte, 2001 [*The Social Construction of What?*, 2000].

¹⁵⁸ Pour l'un des premiers travaux ayant étudié les enjeux de la performativité sur le terrain des sciences économiques, voir l'ouvrage dirigé par Michel Callon, *The Laws of the Markets*, Londres, Blackwell Publishers, 1998.

¹⁵⁹ Dans le cadre du colloque « It's Too Late To Say Critique », organisé les 21 et 22 février 2019 à l'Université de Liège, nous avons présenté une communication qui s'intéressait plus

possibles du concept :

1 – Dans la formulation « classique », linguistique, qu'en donne John Austin, l'énoncé performatif se caractérise par une réalisation de ce qu'il énonce, par la seule puissance de sa profération, moyennant certaines conditions de félicité. Appliqué *stricto sensu* au domaine de la littérature, dire qu'un énoncé littéraire est performatif impliquerait qu'il fasse advenir dans la réalité toutes les réalités qu'il désigne. Ce modèle « démiurgique », « magique » ou « pornographique » est exactement celui qu'illustre nos auteurs lorsqu'ils visent une autoréalisation de leur parole (dire « tu mouilles » et faire mouiller, dire « pluie » et faire pleuvoir, dire « Je suis Chloé Delaume » et faire advenir cette identité, etc.). C'est le modèle dans lequel se cantonne Carrère dans *Un roman russe* : y sont décrits tous les stratagèmes de Carrère pour mettre en place les conditions de félicité de sa nouvelle, dans un modèle qui ne fait en rien mentir le modèle austinien (auquel, on le rappelle, Carrère réfère justement).

2 – Compris dans un sens moins strict, on parlerait d'un énoncé performatif à partir du moment où ce dernier aurait des effets réels (que ceux-ci soient directement liés ou non au contenu de l'énoncé même). Ainsi la performativité est un terme utile (mais peu spécifié) pour évoquer toutes les manières dont un énoncé verbal peut mettre en branle le réel, notamment par le biais de lecteurs et d'acteurs sociaux. C'est dans ce sens que l'entendent de nombreux théoriciens de la littérature, et c'est sous cette acception que l'on pourrait subsumer les attentions qu'accordent plus généralement Delaume, Vasset et Toledo à réfléchir les effets des textes : le façonnement des sensibilités du narrateurs vassetien par les romans d'espionnage, la volonté du livre toledien d' « entrer dans la vie » ou d' « atteindre la même puissance que l'existence brute¹⁶⁰ », la reconnaissance par Delaume de susciter les investissements et les projections de ses lectrices et lecteurs, etc.

3 – Un troisième sens, davantage inspiré de la conception butlerienne de la performativité, permet plutôt de penser l'opération littéraire telle qu'elle est prise dans un réseau de gestes, de signes et d'informations qui circulent, et au sein duquel l'énoncé littéraire peut permettre des itérations, des inversions, des déformations, et donc d'introduire possiblement du jeu et de la différence dans un espace normé. La performativité butlerienne, pensée à partir des politiques *queer*, donne à penser une performativité beaucoup moins « événementielle » que celle

spécifiquement aux usages du concept chez Christophe Hanna, Yves Citton, Marielle Macé et Dominique Rabaté. Ce texte, comme la plupart des contributions présentées à cette occasion, sera publié dans un volume à paraître aux Presses de l'Université de Liège à l'été 2020.

¹⁶⁰ Camille de Toledo, *Le Livre de la faim et de la soif*, *op. cit.*, p. 15.

des énoncés austinien : elle ne suppose ni un énonciateur en pleine possession de ses moyens¹⁶¹ ni un effet direct et singulier de la performance, mais seulement des possibilités de résistance, de subversion et de décalage permises par répétition. Jonathan Culler résumait ainsi les enjeux de ces deux modèles :

Austin et Butler semblent penser à deux sortes d'actes distinctes. Les exemples d'Austin seraient plutôt des actes singuliers, qui peuvent être accomplis une fois pour toutes pour peu qu'ils rencontrent les conditions de leur succès [...] Dans la théorie performative du genre, par contraste, aucun acte n'apporte rien par lui seule. Je ne deviens un homme – si c'est possible –, que par la répétition massive, quotidienne de procédures conventionnelles¹⁶².

Transposé à la question de l'efficacité littéraire, ce troisième modèle offre une conception beaucoup plus modeste des éventuels « pouvoirs » de la littérature. Or, il nous semble bien que Delaume, Vasset et Toledo, à la différence de Carrère, jouent aussi et surtout avec cet imaginaire.

C'est que l'une des particularités de ces textes se trouve dans leur effet de répétition. À la différence du texte de Carrère, où l'échec de la nouvelle publiée dans *Le Monde* et la révélation de l'adultère de Sophie constituent l'acmé du roman, les œuvres de Delaume, Toledo et Vasset font des « ratés » de la performativité littéraire moins une péripétie précise qu'un élément récurrent. D'une certaine façon, la sortie de la littérature hors d'elle-même (celle qu'on peut penser sur le modèle austinien) est compromise dès le début de ces trois romans, et ces complications constituent l'une des basses continues de chacun d'eux.

3. Répétitions, réitérations

Le premier chapitre d'*Une femme avec personne dedans* voit ainsi Delaume confrontée à l'annonce du suicide d'une de ses lectrices. D'emblée, on comprend que celle-ci a en quelque sorte fait défaillir le programme littéraire que se donnait l'auteure. En effet, Delaume répète à l'envi que son identité, construite par le biais de sa pratique d'autofiction, relève d'« un geste performatif¹⁶³ ». Or, c'est la teneur

¹⁶¹ « La performativité consiste à répéter les normes par lesquelles on est constitué : ce n'est pas une fabrication *ex nihilo* d'un moi ayant un genre. C'est la répétition obligée de normes de subjectivation antérieures, qui ne peuvent être défaites, mais qui agissent, animent et contraignent le sujet ayant un genre, et qui sont aussi les sources auxquelles puisent la résistance, la subversion et le décalage », voir Judith Butler, « Critically Queer », traduit de l'anglais par Marie de Gandt, *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, n° 1, 1993, p. 21.

¹⁶² Jonathan Culler, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », traduit de l'anglais par Marielle Macé, *Littérature*, n° 144, avril 2006, pp. 81-100, URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2006-4-page-81.htm>, p. 97.

¹⁶³ Chloé Delaume, *Une femme avec personne dedans*, op. cit., p. 13.

de ce geste qui paraît avoir été mal comprise par la lectrice en question, qui a quelque sorte voulu à son tour devenir Chloé Delaume, au risque de se projeter maladivement sur cette dernière.

À la suite de cette nouvelle troublante qui vient questionner sa responsabilité ainsi que les pouvoirs et influences de sa pratique littéraire, Delaume redéplie plusieurs aspects de son projet autofictionnel. On replonge ainsi dans plusieurs épisodes où il s'est agi pour elle de « refuser de se plier aux schémas narratifs » qu'on lui imposait (de l'orpheline à la femme trompée en passant par la psychotique). L'acte performatif par excellence chez Delaume, qui consiste à répéter la nouvelle identité qu'elle s'est délibérément choisie en littérature (« Je suis Chloé Delaume et je suis un personnage de fiction ») contre celles qui lui ont été successivement imposées n'a dès lors rien d'un évènement inaugural. Au contraire, il s'agit d'un geste performatif au sens presque butlerien du terme, puisqu'on perçoit combien celui-ci doit être martelé et ajusté à des situations distinctes. On devine aussi qu'il connaît des ratés et qu'il suscite des mécompréhensions. D'une certaine façon, la plupart des romans de Delaume jouent sur cette ambiguïté : d'une part, ils sont saturés de comparaisons entre la pratique littéraire et la parole magique en sursignifiant ainsi le fantasme d'une littérature qui modifierait le réel, d'autre part ils ne cessent de souligner la nécessité pour ce fantasme (qui ressemble surtout à un effet de manche) d'être constamment réaffirmé.

Si elle est moins explicite chez Toledo et Vasset, la même logique s'y illustre pourtant. Le livre toledien ne cesse d'osciller, au prix de répétitions presque harassantes, entre euphorie mégalomane (« Je voudrais réécrire la Loi [...] Sortir, arracher notre espèce malade, obsessionnelle, à tous ses vieux récits¹⁶⁴ ») et total désespoir (« Nous ne sortirons pas, mon ami. Nous ne nous échapperons pas. Il n'y a plus de Dehors, apparemment¹⁶⁵ »). La quête picaresque qui le pousse à vouloir, aussi vainement que démesurément, « rejoindre le flux du présent », l'amène en réalité à traverser plusieurs lieux et époques tous déjà contaminés d'un imaginaire littéraire ou fictionnel (la Russie dostoïevskienne, l'Inde bollywoodienne, le Japon des mangas, etc.) et ainsi à faire l'expérience d'une autre vocation : celle non pas de « sortir » de lui-même, mais de creuser, dans un processus incessant de relance, les représentations existantes.

Le marchand de canons de Vasset fait le même type de découverte. Lui qui était perpétuellement déçu par la résistance de la réalité à se fictionnaliser (« Je déployais des efforts démesurés pour relancer le bourdonnement de fiction qui,

¹⁶⁴ Camille de Toledo, *Le Livre de la faim et de la soif*, op. cit., p. 189.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 206.

sans cesse, m'accompagnait, mais rien ne venait¹⁶⁶ ») cesse progressivement d'espérer de voir sa réalité se conformer aux fictions qu'il consomme massivement. Après avoir retravaillé le texte de son journal en vue de le faire publier, il finit effectivement par se calfeutrer pour réécrire son histoire, n'attendant plus rien d'une réalité sur laquelle il n'exerce aucune maîtrise.

Ce qui nous paraît relever d'une posture critique « embarquée », dans cette dynamique, c'est qu'il s'agit moins d'y mettre en scène une figure d'auteur châtiée « une bonne fois pour toutes » pour ses prétentions démiurgiques, que d'y souligner, à force de répétitions, la nécessité de se doter d'une vision beaucoup plus modeste et beaucoup plus profane de l'agentivité littéraire. On comprendra donc ce motif en regard de l'attention accordée plus généralement par ces trois auteurs à la situation de la littérature dans le champ médiatique contemporain où elle n'exerce, de fait, pas (ou plus) de magistère particulier – la concurrence d'autres médias, les menaces du marché éditorial et culturel et l'importance prise par le numérique constituant autant de problématiques qui intéressent Delaume, Toledo et Vasset¹⁶⁷.

Autrement dit, tout porte à croire que se manifestent, chez ces trois auteurs, parmi d'autres, à la fois un désir de conjurer le modèle encore prégnant d'une littérature « impactuelle » ou « événementielle » (difficile à accréditer aujourd'hui), et une tentative de montrer – et nous reprenons ici les mots déjà cités de Rogoff à propos de ce qu'elle nomme une « *embodied criticality* » – que la pratique littéraire « opère à partir du terrain incertain de l'intrication réelle ». Au fond, tel que nous le comprenons, ce motif narratif – dans son va-et-vient entre une performativité directe mais mise en échec, et une performativité répétée et obstinée – nous paraît entrer en écho avec la conception que Florent Coste, à partir d'une approche théorique et pragmatiste du fait littéraire, appelait de ses vœux :

On pourrait aussi réclamer des preuves, un peu massives, de l'effet de la littérature sur le monde. En réalité, elles pullulent : outre le cas, déjà évoqué, de *L'Insurrection qui vient*, il suffit de penser à la Royal Air Force parachutant « Liberté », le poème d'Éluard sur le sol français en 1943, celui du *Werther* de Goethe et de la vague de suicides qu'il a provoquée, ou, celui des effets de *50 Shades of Grey* sur le nombre d'accidents domestiques impliquant des *sex toys*. Le problème, c'est que ces

¹⁶⁶ Philippe Vasset, *Journal intime d'un marchand de canons*, op. cit., p. 47.

¹⁶⁷ On se rappelle par exemple que Vasset s'inquiétait d'une possibilité d'automatiser la production de récits dans *Exemplaire de démonstration* (2003) ; que Toledo met les menaces pesant sur l'avenir du livre du fait de la concurrence d'autres loisirs et d'autres médias au cœur de son *Livre de la faim et de la soif* (2017) ; et que Delaume a souvent évoqué le sort peu enviable de la production littéraire contemporaine expérimentale, à la fois invisibilisée par le marché culturel et désinvestie par les institutions, par exemple dans *Les Juins ont tous la même peau* (2005) ou dans *Dans ma maison sous terre* (2009).

exemples sont trompeurs et insuffisants : ils n'étanchent pas la demande d'exemples. Ils occultent aussi ce fait fondamental : la plupart du temps, la littérature est inoffensive, elle ne donne rien (parce qu'elle ne veut rien donner, aussi) et les livres nous tombent bien souvent des mains. Admettre ce caractère souvent décevant de notre rapport aux œuvres n'est pas contradictoire avec la reconnaissance de pouvoirs à la littérature – ou plutôt la pensée des pouvoirs de la littérature doit s'affranchir d'une croyance néo-romantique dans le caractère automatique ou magique de ses pouvoirs. Simplement, il faut peut-être en attendre moins, moins qu'une révolution intérieure, et se doter d'exemples beaucoup plus modestes et plus enclins à montrer que la littérature, comme le dit Nathalie Quintane, « ne fait rien toute seule »¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Florent Coste, « “La littérature ne fait rien toute seule” », entretien avec Justine Huppe, *COntEXTES*, n° 22, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6961>, § 41.

V. IDIOTIES

Philippe Vasset, dont nous venons d'évoquer les tribulations du marchand de canons, a souvent pris pour narrateur des personnages de rêveurs et d'extravagants. Le diariste du *Journal intime d'un marchand de canons* ne fait, comme nous l'avons montré, pas défaut à ce qui paraît bien être l'une des marottes de Vasset. Mais si cela était valable pour ce financier, à travers lequel on devine que l'écrivain campe une figure de capitaliste fantasque, à rebours de l'image du calculateur sérieux censé soutenir la logique prétendument rationnelle du néolibéralisme, cela valait aussi pour les figures d'explorateurs et d'écrivains qui sont au cœur d'*Un livre blanc* et de *La Conjuración*. Ainsi, le narrateur d'*Un livre blanc* explore frénétiquement les zones restées blanches sur les cartes topographiques de la région parisienne en mettant à distance l'ethos du révolutionnaire ou du citoyen engagé : il s'assume avant tout en « vieil adolescent¹⁶⁹ » et en petit « touriste périurbain¹⁷⁰ », de même que le narrateur de *La Conjuración* reconnaissait que l'origine de ses désirs de soustraction au monde avait d'abord à voir avec des fantasmes puérils (« disposer, tel Fantômas, de cachettes secrètes dans Paris¹⁷¹ »).

Dès la propédeutique à notre deuxième chapitre, notre lecture de *La Conjuración* nous amenait ainsi à voir dans ce roman ce que nous avons alors appelé « une représentation alternative de ce que peut être un geste contestataire ou critique » – considérant que la versatilité et la fantaisie de ce narrateur vassetien rebattait les cartes de la posture de sérieux et de cohérence généralement associée à la critique sociale. Rétrospectivement, on comprend combien ceci annonçait les développements du présent chapitre. Nécessité est à présent de déplier ce qu'il y avait d'implicite dans cette annonce, en nous intéressant désormais moins à une distance d'énonciation (« Logique de l'entrisme ») ou à un motif narratif (« (Im)puissances performées ») qu'à une figuration de l'écrivain en idiot.

Dans *Ultra-Proust* (2018), Nathalie Quintane émettait une hypothèse concernant l'attachement des écrivains français à un certain soin de leur langue, et leur crainte, concomitante, d'une certaine forme de bêtise ou d'erreur :

Je crois que la crainte, et les précautions qu'on prend encore, quant à l'engagement en littérature et en art (réécrit « langage » dans les années 1970), tient en partie à la peur de faire quelque chose de bête – dogmatique, caricatural, etc. –, peur

¹⁶⁹ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, p. 49.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

doublée de celle du ridicule (le bon goût et son pendant naturel, la faute de goût, son importants en France, terre du bon chic et du bon genre). Il y a, en art, des bêtises choisies, qu'on nomme autrement (« idiotie », par exemple, dans les années 1990, avec la caution de Clément Rosset), des bêtises au goût du jour, vagues héritières de *Bouvard et Pécuchet*, puis l'engagement en France a laissé de mauvais souvenirs [...] les Français ont cette peur viscérale de la bêtise, et particulièrement les poètes, qui ont toujours besoin d'antidote ou de grigri pour s'en prémunir – tel incipit fameux de Valéry dans *Monsieur Teste* : « La bêtise n'est pas mon fort » [...] ¹⁷².

Les Français et, à plus forte raison, les écrivains français, supposeraient ainsi une solidarité entre une forme de critique (l'engagement ou langagement) et une espèce de correction et de sérieux. C'est à rebours de cet intellectualisme-là que Nathalie Quintane entend œuvrer, et c'est bien à contre-pied de cette figuration d'une écriture critique, sinon intelligente, du moins sérieuse et cohérente, que nous semblent travailler certains des auteurs qui nous intéressent. Parmi eux : Quintane elle-même, à la différence de laquelle nous ferons le pari qu'il y a pourtant bien quelque chose à penser derrière le vocable d'*idiotie*.

1. Rosset, Jouannais

Dans *Le Réel*, sous-titré *Traité de l'idiotie* (1977), le philosophe Clément Rosset définissait avant tout l'idiotie comme une qualité du réel : pour lui, toute réalité est à la fois déterminée – en tant que singularité, elle ne peut exister que d'une certaine manière – et fortuite – on s'esquinte à débusquer des significations ou des messages derrière des choses, qui sont en fait radicalement contingentes et muettes. Si donc, pour Clément Rosset, le réel est idiot, c'est parce qu'il n'existe qu'en lui-même et qu'il est étranger aux significations imaginaires et aux discours logorrhéiques sous lesquels on l'enfouit bien souvent. Le discours le plus adéquat au réel serait ainsi celui de l'idiot (du grec *idiôtès* : simple, particulier, unique), celui qui s'exclame « Oh la belle fleur ! » face une belle fleur, ou « Oh la belle bleue ! » devant un joli feu d'artifice bleu.

Ces propositions – résumées rapidement ici – sont, de l'aveu même de Rosset, moins descriptives que *critiques* : dire que le réel est idiot, c'est avant tout s'opposer à une tendance à évacuer le réel, à le noyer sous les oripeaux de grandes théories ou de phrases alambiquées. Cette tendance, Rosset la voit à l'œuvre dans l'histoire de la philosophie (de Platon à Hegel en passant par Kant) mais aussi dans les usages de la langue (depuis la grandiloquence des discours politiques jusqu'au lyrisme poétique ou au sensationnalisme journalistique). À partir de Rosset, on

¹⁷² Nathalie Quintane, *Ultra-Proust*, Paris, La Fabrique, 2018, pp. 57-58.

peut d'emblée isoler deux grands traits de l'idiotie ainsi définie :

1 – D'abord, l'idiotie est un mode de saisie de réalités singulières qui échappent bien souvent à la pensée considérée comme rationnelle et sérieuse. Elle implique un travail sur les modalités de la représentation, et concerne ainsi potentiellement la mimésis artistique et l'usage de la langue littéraire. Ainsi, on ne s'étonnera pas que Clément Rosset puise abondamment dans les exemples que lui donnent à penser certains textes littéraires (*Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry, *Molloy* et *L'Innommable* de Beckett, le théâtre de Raymond Roussel). Aussi, si Clément Rosset entend bien écrire un traité philosophique sur le réel (et contre la tendance humaine à le « dédoubler » et à l'anoblir pour mieux fuir sa simplicité brute), ses analyses jettent d'emblée un pont vers les domaines de la littérature et de l'art. Ceci sera à l'origine de la reprise de la notion d'idiotie par l'écrivain et critique d'art Jean-Yves Jouannais, qui l'étendra au champ de l'art dans un texte publié vingt-cinq ans après Rosset : *L'Idiotie. Art. Vie. Politique* (2003).

2 – Ensuite, l'idiotie, telle que décrite par Clément Rosset, se situe moins aux antipodes de l'intelligence (ce qui l'assimilerait à la bêtise), qu'en opposition active à toute forme d'intellectualisme. Ceci doit être d'autant plus nettement rappelé que la bêtise a connu un traitement particulier dans la littérature (et plus spécifiquement dans la littérature française du XIX^e siècle¹⁷³), de sorte qu'on perdrait beaucoup à confondre bêtise et idiotie. En effet, là où la bêtise bourgeoise – telle qu'elle est paradigmatiquement illustrée et mise à distance par Flaubert à travers ses personnages de notables suffisants, fiers d'une autorité symbolique et d'une culture qu'ils étalent à grands coups d'imprécisions et de lieux communs éculés – était avant tout une affaire de classe et relevait d'une disposition involontaire, l'idiotie ressemble davantage à un usage délibéré de la bêtise, à un refus résolu de toute grandiloquence (étymologiquement, Rosset rappelle que « grandiloquent » signifie « qui n'a que de grands mots à la bouche¹⁷⁴ »). Marchant sur les pas de Rosset, Jean-Yves Jouannais résume bien l'enjeu de cette distinction entre intelligence, bêtise bourgeoise et idiotie :

¹⁷³ Dans *Les Règles de l'art* (1992), Bourdieu décrivait les conditions d'émergence de cette figuration de la bêtise bourgeoise en littérature, notamment dans l'œuvre de Flaubert : l'invention du personnage social du grand artiste (érudit, non conformiste, héraut de l'esthétique pure) a pour corollaire celle du personnage du bourgeois bête, qui partage souvent avec le premier une origine sociale privilégiée. C'est cette instabilité positionnelle du grand écrivain qui explique en partie sa haine de la bourgeoisie et de sa bêtise. Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992]. Voir aussi Denis Saint-Amand, « Poétique de la bêtise », séminaire de Philosophie sociale 2012-2013, *La bêtise dans la philosophie*, organisé par Grégory Cormman, 26 mars 2013, Université de Liège, texte inédit.

¹⁷⁴ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 83.

Surtout, l'idiotie suggère que la bêtise plébéienne n'est pas le contraire de l'intelligence intellectuelle, toutes deux ayant en partage l'arrogance du surplomb, la prétention de savoir et s'arrogeant un discours de vérité¹⁷⁵.

À lire Jouannais, il y aurait ainsi dans l'idiotie un travail de sape de toute forme de surplomb que l'écrivain (dans le cas qui nous importe) s'adresserait en quelque sorte à lui-même. N'en déplaise à Nathalie Quintane (« Malheureusement, la poésie contemporaine est un lieu où on ne peut pas rester idiot très longtemps, à moins que ce ne soit une preuve d'intelligence. Il faut sortir son Rosset, tout ça... »), l'idiotie semble de ce point de vue plus apte à saisir une stratégie poétique. Si la notion présente effectivement le risque d'évacuer l'éventualité de la bêtise réelle (en témoigne ce mot de Jouannais : « l'idiotie n'est autre que l'intelligence poussant sa propre contradiction jusqu'à son terme¹⁷⁶ »), elle a le mérite d'atténuer celui de la violence symbolique exercée par celui qui oublierait que jouer la stupidité reste le luxe de celui qui sait bien qu'il n'en est pas atteint.

Cette première approche de la notion nous conduit à trouver tout naturel que Nathalie Quintane et Emmanuelle Pireyre aient trouvé leur place dans la petite galerie d'art « idiot » ouverte par Jean-Yves Jouannais. Les deux auteures, à qui on ajoutera volontiers Noémi Lefebvre, affectionnent en effet les lapalissades, raisonnements en apparence creux et autres rapprochements burlesques. Ainsi, Quintane renvoie à la pensée du philosophe John Locke en précisant benoîtement entre parenthèses : « C'est un auteur, c'est un Anglais¹⁷⁷ », Pireyre revendique son admiration pour *Bouvard et Pécuchet*, tandis que Lefebvre joue avec une syntaxe volontairement répétitive :

Moi j'ai rien à redire, je suis pas pour les rentiers, mais faut voir comment, si c'est pour être heureux. Jean-Luc s'est mis à croire qu'il était un humain et qu'il devait être heureux, à un moment donné il a pris au sérieux la question humaine d'être heureux [...] ¹⁷⁸.

La générosité un peu excessive que Jouannais confère à la notion d'idiotie nous semble pourtant quelque peu diluer la teneur des projets de ces auteures : c'est que, ainsi alignées avec des artistes qui tour à tour jouent à l'idiot pour attaquer le snobisme (la période « vache » de Magritte, toute destinée qu'elle était à moquer le snobisme français) ou pour tourner en dérision leur propre impuissance (Debord riant cyniquement de son alcoolisme dans *Panégyrique*), Emmanuelle Pireyre et Nathalie Quintane perdent un peu de leurs spécificités. En procédant

¹⁷⁵ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2017 [2003], p. 49.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹⁷⁷ Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L., 2014, p. 91.

¹⁷⁸ Noémi Lefebvre, *L'État des sentiments à l'âge adulte*, *op. cit.*, p. 123.

plus inductivement, la notion d'idiotie sera ici moins appliquée à ces auteures qu'utilisée pour repérer un certain nombre de logiques et de rapports au monde que ces dernières engagent. On tâchera ainsi de dépasser l'apparent travail de déconstruction auquel Jouannais cantonne l'idiotie en art (« [...] l'œuvre idiote ne vaut que par ce qu'elle déconsidère¹⁷⁹ »).

2. Parodie sans modèle, ironie sans complicité ?

Dans *Lire dans la gueule du loup* (2016), Hélène Merlin-Kajman avance une réponse au « diagnostic, aujourd'hui banal, d'une crise de la littérature dans les sociétés démocratiques¹⁸⁰ » : pour elle, défendre la littérature consisterait à rappeler que celle-ci participe de la mise en place d'une aire transitionnelle collective. Par appui sur les travaux de Donald Winnicott, Merlin-Kajman considère en effet que la littérature, par le biais des médiations adéquates (la famille, l'école, la recherche), peut permettre d'établir un espace de partage, un lieu où se façonne une affectivité commune qu'elle nomme « consentement ». Intéressée avant tout à l'enseignement et à la transmission de la littérature, sa perspective l'amène très vite à opérer des distinctions parmi les textes littéraires, considérant que certains d'entre eux favorisent l'empathie, nourrissent les mondes internes des lecteurs et leur permettent de converser entre eux, tandis que d'autres textes excluent au contraire la subjectivité lectrice, empêchent l'empathie et réduisent de manière appauvrissante le spectre de réactions possibles.

Or, dans cette distribution des textes enseignables selon un axe allant du « partage empathique » au « partage dispathique », Merlin-Kajman place plutôt les textes parodiques, ironiques et cyniques du côté du second pôle. Pour elle, l'importance accordée par la critique littéraire aux « textes rieurs » (notamment l'importance prise par les travaux de Bakhtine sur le carnavalesque) est solidaire d'une tendance plus générale, et, selon elle, dommageable, à encourager le second degré et la suspicion à l'égard de toute forme d'émotion et de sincérité face au texte. Pire, ce type de textes comiques, soi-disant « déniaisés » et « déniaisants », susciterait des agencements collectifs enclins au clivage et au mépris :

Satirique, parodique, misogyne, aristocratique, l'histoire comique, pour moi, est « unaire ». Visant la connivence, elle trace une ligne de démarcation nette, dès le représenté, entre la communauté libertine des rieurs et le collectif, amorphe,

¹⁷⁹ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie*, op. cit., p. 29.

¹⁸⁰ Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Gallimard, « NRF essais », 2016, p. 16.

disparate et méprisable, de ceux (et celles – *toutes* pour le coup !) dont ils rient¹⁸¹.

Il y aurait beaucoup à répondre à cela, en tentant de défaire l'apparence « unaire » du comique tel que le perçoit Merlin-Kajman. À partir de l'idiotie, ou à tout le moins des traits idiots repérés chez certains auteurs, nous nous contenterons ici d'interroger la façon dont ces écrivains jouent précisément avec une ligne de démarcation, qui n'a rien de net, entre la communauté des rieurs et leurs objets de plaisanterie.

C'est ce jeu qui avait été repéré par Jean-Yves Jouannais dans *L'Idiotie*, lui qui intégrait les noms d'Olivier Cadiot, d'Emmanuelle Pireyre et de Nathalie Quintane au sein d'une section intitulée « Parodies sans modèles ». Pour Jouannais, ces trois auteurs se démarquent en effet par un usage de procédés proprement parodiques (à l'instar de la dénudation ou de l'épithétisme), sans que cette rhétorique ne puisse être pourtant rattachée à un quelconque modèle¹⁸². Autrement dit, pour reformuler Jouannais, avec ces auteurs, on rirait beaucoup, mais sans savoir toujours de quoi.

Le même type d'intuition a été développé par Benoît Auclerc, dans un article où il s'intéresse à la spécificité de l'ironie mobilisée par Nathalie Quintane. Pour Auclerc, l'ironie quintanienne se distinguerait d'autres formes d'ironie plus antagonistes, qui usent d'antiphrases et « manient la louange pour le blâme¹⁸³ » en sollicitant le sourire et la complicité du lecteur. La spécificité des procédés utilisés par Quintane (la tautologie, le truisme, la répétition) se trouverait dans le fait que, certes, ils opèrent un décollement entre le dire et le vouloir-dire, mais que d'autre part, ce décollement permet moins une déconsidération qu'une reconsidération des réalités évoquées :

La drôlerie, chez Quintane, aurait ainsi à voir avec l'ironie au sens où celle-ci prend acte que les choses ne sont pas (que) ce qu'elles semblent être : elle constitue une attitude anti-idéaliste, prend acte de la variation des êtres, des choses et des désignations dans le temps [...] Cette ironie du « ça ne colle pas » choisit d'en tenir compte, refuse d'ignorer ces dédoublements et, précisément, « double » sa pêche, regardant ce qui habituellement apparaît comme falsification, dévoiement, kitsch. S'attachant au réel et à ses doubles, l'ironie est le sérieux¹⁸⁴.

Si Auclerc ne cite pas Jean-Yves Jouannais, force est de constater que ses

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸² Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 98.

¹⁸³ Benoît Auclerc, « Prendre au sérieux (sur l'ironie) », dans *Nathalie Quintane*, sous la direction de Benoît Auclerc, Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2015, p. 45.

¹⁸⁴ Benoît Auclerc, *art. cit.*, pp. 43-44.

propositions entrent en résonance avec l'hypothèse d'une « parodie sans modèle » : dans les deux cas sont mises en évidence une même non-coïncidence entre les choses et leur désignation, et une même inversion des rapports de considération/déconsidération. Si ces procédés évoquent naturellement l'idiotie, qui frappe celui qui est incapable (ou, qui refuse) de dédoubler le réel, ils constituent aussi une première objection à Merlin-Kajman, puisque s'y inaugurerait une forme de partage, par le rire, qui ne souderait pas les rieurs contre les moqués, mais qui placerait les premiers face aux cécités de leur propre sens du sérieux. Autrement dit, quand Quintane tire des conclusions presque philosophiques des caprices vestimentaires des adolescents¹⁸⁵, quand Emmanuelle Pireyre étudie les héroïnes féminines des téléfilms français des années 1990 ou quand Noémi Lefebvre prétend avoir trouvé des traces de poésie authentique sur le célèbre forum *aufeminin.com*, le lecteur serait mis dans une situation inconfortable : il serait amené à rire de ces rapprochements incongrus, mais, dans un même temps, lui serait surtout révélée sa propre incapacité à prendre ces réalités dégradées au sérieux.

Cette manière de translater la violence symbolique mise en jeu dans le rire¹⁸⁶ ne se fait pas sans le risque de la réexercer, et on trouverait aisément quelques passages litigieux chez ces auteures, à la lecture desquels le lecteur pourra légitimement s'offusquer d'une certaine complaisance à l'égard du trivial ou du vulgaire¹⁸⁷. Cependant, si l'on suppose, comme nous le faisons ici, à la suite de Clément Rosset et de Jean-Yves Jouannais, que l'idiotie relève d'une stratégie anti-intellectualiste,

¹⁸⁵ Nathalie Quintane, *Crâne chaud*, Paris, P.O.L, 2012, p. 94.

¹⁸⁶ Pour une saisie des enjeux soulevés par le rire et ses capacités à exercer la domination ou au contraire à en retourner les stigmates, voir l'essai qu'a consacré Denis Saint-Amand au « style potache » : *Le Style potache*, coll. « Langages », Genève, La Baconnière, 2019.

¹⁸⁷ Effectivement, à jouer ainsi avec ces réalités, ces auteures s'exposent aussi au risque, jamais parfaitement résorbé, d'un faire trop : ainsi, on peut par exemple ressentir un certain malaise lorsque Pireyre insère de longs extraits d'un forum où des jeunes de banlieues discutent de la supposée arrestation d'un rappeur originaire de leur quartier (« On vien de me dire que SoWhat est en prison pour tentative de meurtre !!! :-o C cho sa oooooo. J'esper ke c fo pk'il va me manké !! [...] un vrai blédard SoWhat. O bled dès kil y a embrouille c soit hache, marteau, machette, barre de fer etc... a 35% et après c'est les armes à feu », *Féerie générale*, *op. cit.*, p. 71). Le même type d'embarras peut surgir à la lecture du passage où Noémi Lefebvre reprend un témoignage issu d'un forum Internet où une personne témoigne des agressions sexuelles qu'elle a subies en encourageant une autre internaute, dans le même cas, à porter plainte (« J'ai été entendu par des policiers et des psy, qu'ils sont vus que j'étais traumatisés [...] J'avais peur aussi, qu'on ne me crois pas ou que justice ne soit pas faite. Mais la justice c'est faite !!! », *Poétique de l'emploi*, *op. cit.*, p. 60), d'autant plus que l'instance narrative commente ce témoignage avec une admiration assumée (« Personne ne peut t'apporter conseil ou aide, à ce qu'il paraît, si ta poésie veut être une perfection, mais si tes mots sont reliés à des fautes d'orthographe et sans prétention à une existence propre, c'est comme si ça se mettait à bouger quelque chose, comme si d'un coup la vulnérabilité devenait la raison même d'une souveraine beauté, ce que je me disais en lisant ce message qui m'a retourné l'âme et sa mort dedans », *ibid.*, p. 60).

d'un usage délibéré d'une forme de naïveté, de bêtise et d'irrévérence destinée à défaire ce que Bourdieu nommait « *l'illusio* scolastique », on se met davantage en position de cerner le caractère « adressé » de cette idiotie, et d'en comprendre quelques-unes des fonctions. Nathalie Quintane, Emmanuelle Pireyre et Noémi Lefebvre nous permettent d'en observer au moins trois (« Suspendre », « Rematérialiser », « Insubordonner »).

1 – Suspendre. La première de ces fonctions, qui est aussi certainement la moins réalisable de toutes, consiste à vouloir suspendre la domination symbolique exercée par la littérature, et à plus forte raison par l'écrivain. Cette ambition s'illustre à même l'usage de la langue que font ces trois auteures, qui font toutes preuve de méfiance à l'égard de la « langue cultivée¹⁸⁸ » de la littérature – pour reprendre les termes de Noémi Lefebvre – ou encore de la « GPF », pour « Grande Prose Française », comme le dit Nathalie Quintane¹⁸⁹. Pour Quintane, il y a en effet un danger à ce que le style, le « bien écrit » ou le jargon obscur opèrent comme des outils d'esthétisation, de sidération et de violence symbolique. Puisque son travail poétique est rivé à une aspiration politique révolutionnaire, elle refuse de faire de sa langue un marqueur de distinction. Aussi, bien qu'elle partage les partis pris des avant-gardes et néo-avant-gardes historiques, elle vilipende la rhétorique quelque peu pleurnicharde et aristocratique de Guy Debord, ressuscitée par le Comité Invisible, qui consiste selon elle à appeler anachroniquement à la révolution dans la langue de Robespierre ou de Saint Just¹⁹⁰. Au contraire, Quintane refuse les fioritures, travaille moins la beauté de sa langue que la forme et les agencements de ses textes et se montre soucieuse de rendre visibles d'autres états de la langue, en insérant par exemple des extraits de textes d'époques et de genres différents : là, une transcription radiophonique¹⁹¹, là un rapport médical du XVIII^e siècle¹⁹².

Loin d'adopter une écriture « ciselée », « savoureuse » ou encore « pleine de souffle » – comme la critique journalistique le dit de certains romans – Noémi Lefebvre affectionne quant à elle davantage les tournures oralisantes et les répétitions sans splendeur. Dans *Poétique de l'emploi*, cet usage de la langue trouve des justifications elles aussi politiques. Dans le climat sécuritaire et socialement violent de la France marquée par les attentats de Paris et la réforme de la « loi travail », la narratrice se met notamment à lire Victor Klemperer, philologue

¹⁸⁸ Noémi Lefebvre, *Poétique de l'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2018, p. 73.

¹⁸⁹ Nathalie Quintane, « Hélène Bessette, un gladiateur en carton », *La Revue littéraire*, Paris, Éditions Léo Scheer, n° 28, automne 2006.

¹⁹⁰ Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, Points, 2014 [P.O.L., 2010], p. 43.

¹⁹¹ Nathalie Quintane, *Crâne chaud*, *op. cit.*, pp. 111-121.

¹⁹² Nathalie Quintane, *Descente de médiums*, *op. cit.*, pp. 66-73.

allemand qui a analysé la novlangue nazie dans un ouvrage intitulé *LTI (Lingua Tertii Imperii)*¹⁹³. Klemperer y commente deux vers de Schiller, à partir desquels ce dernier fait valoir qu'un poème, aussi élégant soit-il, n'est pas nécessairement poétique : pour lui, la force poétique est d'abord celle d'une soustraction aux langages fabriqués, en ce compris les évidences et les formes de la « langue cultivée » de la littérature. La narratrice de *Poétique de l'emploi*, qui se dit elle-même poète, prodigue alors ce conseil à ses collègues : « Leçon numéro 8 : Poètes, ne laissez pas empoisonner les mots et tenez-vous loin de la littérature¹⁹⁴ ». Quant à Emmanuelle Pireyre, si elle est moins explicite quant à un désir de suspendre les effets de sidération entretenus par le style littéraire, force est de constater que tous ses textes travaillent une langue désaffublée de toute décoration et une syntaxe simple, proche à certains égards des contes ou des histoires pour enfants. À leur manière, et pour des motifs distincts, Quintane, Lefebvre et Pireyre « dés-esthétisent » donc la langue poétique en s'opposant à toute forme de grandiloquence, et en résistant ainsi à la tentation des grands mots et des tons affectés. Suivant l'angle depuis laquelle on la considère, cette ambition paraîtra ou bien ajustée (s'adresser à un public relativement lettré, à l'égard duquel cette suspension apparaîtra comme un geste tactique) ou bien illusoire (s'adresser potentiellement aux personnes disposant d'un capital symbolique plus faible, mais dont l'horizon d'attente n'est pas moins informé par les valeurs dominantes et risque d'accueillir difficilement ce type d'objet littéraire).

2 – Rematérialiser. L'idiotie dont jouent ces auteures s'illustre également à travers l'attention qu'elles prêtent à la matérialité de la pensée. Dans *Féerie générale* d'Emmanuelle Pireyre, les personnes qui font œuvre d'écrire, de penser ou de prendre des décisions sont ainsi perpétuellement renvoyées à leur ancrage corporel ou pulsionnel : Umberto Eco se fait voler ses *comics* lors d'un colloque rassemblant des Jésuites et sémioticiens, un doctorant suédois s'amuse à insulter des enfants sur un site consacré aux Pokémon, une équipe municipale se voit empêchée d'élaborer la moindre discussion à cause de la disposition du restaurant chinois dans lequel elle a rendez-vous. Pireyre fait elle-même l'expérience de l'articulation fragile entre abstraction de la pensée et contingences matérielles lors d'un repas où elle commande pour la première fois un steak tartare : elle s'aperçoit alors qu'il s'agit d'un plat « vraiment radical, vraiment animal, totalement anti-végétarien¹⁹⁵ », et, ployant sous la difficulté à s'abstraire de la digestion de la

¹⁹³ Il y aurait toute une enquête à faire sur la réception poétique du texte de Klemperer, notamment sur des auteurs de chez Al Dante ou P.O.L (chez Jacques-Henri Michot, bien sûr, mais aussi Olivier Cadiot ou Jean-Charles Massera, dont les textes attestent qu'ils l'ont tous lu).

¹⁹⁴ Noémi Lefebvre, *Poétique de l'emploi*, op. cit., p. 73.

¹⁹⁵ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, Paris, Points, 2013 [2012], p. 211.

mayonnaise et de la viande crue, elle échoue à s'insérer dans la discussion « de haute volée » à laquelle la convie son interlocuteur. Dans l'univers de *Féerie générale*, ce sont non seulement les corps, mais aussi les objets qui conditionnent les productions de la pensée : un appartement mal chauffé¹⁹⁶, un tableau blanc ou une étagère vide suscitent l'innovation artistique, favorisent le zèle organisationnel, décrètent la fin d'une histoire d'amour. Cette intrication de la matérialité et de la pensée compte également pour Nathalie Quintane, elle aussi attentive, dans *Crâne chaud* et dans *Descente de médiums* aux manières dont on dort, dont on s'habille ou dont on occupe nos journées, qui empêchent et permettent à la fois certains gestes intellectuels: une façon d'écrire, une capacité à faire communauté, ou un désir de se lancer dans la vente au porte-à-porte émergent d'agencements d'objets et rétroagissent potentiellement sur eux. Ce qui est ici mis en jeu, c'est moins une atténuation des effets de distinction inhérents à la langue qu'une tentative de battre en brèche l'assise apparemment universaliste de l'intellectuel, et *a fortiori* de l'écrivain lui-même. Autrement dit, ces manières de souligner les déterminations matérielles de la pensée concourent à rappeler l'ancrage de toute pensée dans un corps, dans des habitudes et des croyances. Ceci amène ces auteures, lorsqu'elles se mettent en scène dans leurs propres textes, à s'amuser de leur bêtise ou de leur médiocrité : Pireyre intercale des photographies ingénues et mal cadrées qu'elle légende naïvement (« Je ne sais pas tellement bien composer une image de chaussures, on voit que c'est trop sombre à gauche, et l'angle de vue n'est pas génial non plus », « Là, avec seulement les bottes vertes de Veronica sur son parquet, ça va déjà mieux¹⁹⁷ »), Noémi Lefebvre sursignifie l'humilité de ses alter egos fictionnels par des comparaisons qui les assimilent à une forme de simplicité animale (« J'aimerais chez les kangourous leur absence de volonté de comprendre et expliquer ce qu'ils foutent ici à quelques mètres de la gare d'Austerlitz¹⁹⁸ », « oh j'aimerais bien manger quelque chose qui me cimente, des bananes ou des patates ou une platée de pâtes et boire du lait à la paille ou serrer une vache dans mes bras, une petite à ma taille avec des yeux mouillés¹⁹⁹ ») tandis que Quintane prend soin, dans *Un œil en moins*, de décrire la militance nuit-deboutiste²⁰⁰, y compris la sienne, dans ses aspects les plus prosaïques (la

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹⁸ Noémi Lefebvre, *L'État des sentiments à l'âge adulte*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁹⁹ Noémi Lefebvre, *Poétique de l'emploi*, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁰ Notons que dans ce cas, cette volonté de rappeler les aspects les plus pratiques et triviaux de la lutte paraît s'être en quelque sorte adaptée à la morphologie de Nuit Debout. Dans *Un œil en moins*, Quintane paraît en effet bien décidée à contrecarrer les interprétations qui réduisent ce mouvement à son seul principe assembléiste. Elle s'attache ainsi à décrire les lieux, les difficultés rencontrées, les gestes posés (imprimer des tracts, servir de la soupe, trouver un lieu où uriner), et s'offusque qu'une documentariste ait produit un film entièrement consacré aux moments de parole organisés Place de la République (suite à quelques recherches, le lecteur s'apercevra que le film évoqué est

difficulté de sortir de chez soi lorsqu'il fait froid, l'attachement à un chat malade dont la convalescence vient suspendre momentanément tout souci politique, la nécessité pour les personnes qui se rassemblent sur la voie publique de trouver des lieux où uriner, etc.). Ce faisant, il s'agit bien, nous semble-t-il, non pas de décrédibiliser toute forme de travail intellectuel, critique et artistique, mais de le rappeler au terrain impur dans lequel il est nécessairement embarqué.

3 – Insubordonner. Dernière fonction de ces stratégies d'idiotie : elles mettent sur le même plan, à force de comparaisons sacrilèges, des types de pratiques et de savoirs généralement tenus pour éloignés. On se rappelle ainsi que Quintane compare l'ambition de son travail à celui mené par Brigitte Lahaie dans ses émissions radiophoniques (cf. *supra*, pp. 201-202), que Pireyre s'amuse à paraphraser des chefs-d'œuvre et à reformuler des théories tout en s'enthousiasmant pour les forums de *fanfictions* (cf. *supra*, pp. 255-257) ou encore que Lefebvre s'enthousiasme à l'idée que des parts « sauvages » et « incontrôlées » de poésie traînent dans la tête des ménagères, qui s'approprient par exemple l'œuvre de Victor Hugo de manière tout à fait rétive à l'autorité des experts (cf. *supra*, p. 344). Cette valorisation des savoirs vulgarisés et partageables rencontre la logique manufacturière à l'œuvre chez un écrivain comme Olivier Cadiot, dont on se remémorera les comparaisons entre, notamment, la littérature et la pêche à la mouche, et l'ambition désacralisante à peine dissimulée derrière ces procédés :

La littérature, c'est pareil que n'importe quoi. On va arrêter tout de suite de croire qu'il y aurait des sciences et des arts *supérieurs*. Faire de hiérarchies c'est justement ça l'idée vieillotte ; la chasse, la pêche, le saut à ski, le tissage, regardez, c'est pareil²⁰¹.

Le parti pris d'idiotie, ici incarné dans trois fonctions distinguées par souci de clarté (« Suspendre », « Rematérialiser », « Insubordonner ») participe de ce que nous nommons une critique embarquée. Usage d'une langue répétitive, impure et désaffublée de style ; attachement à décrire la pensée au ras des objets, corps et

L'Assemblée de Mariana Otero, sorti en 2017). On devine combien cette réduction aux aspects les plus bureaucratiques (et d'aucuns diront : les plus inoffensifs) du mouvement était un enjeu pour les militants de Nuit Debout, depuis les débuts du mouvement jusqu'à son essoufflement. L'enjeu transparaît encore dans le texte qu'ont co-signé Valérie Gérard et Arno Bertina, intitulé « Occupy La République » : à propos de Nuit Debout, les deux auteurs s'attachent à la fois à regretter que le caractère spectaculaire des assemblées ait parfois contribué à effacer d'autres aspects du mouvement (dans les cafés, au bar Le Toucan, sur les réseaux sociaux, etc.) et à rappeler les liens entre Nuit Debout et d'autres types de militances (par exemple : les collusions entre le mouvement et le cortège de tête des manifestations contre la « loi travail »). Voir Valérie Gérard et Arno Bertina, « Occupy La République » dans *Le Livre des places*, ouvrage collectif, Paris, Inculte, 2018, pp. 239-264.

²⁰¹ Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, tome I, Paris, P.O.L., 2016, p. 24.

circonstances qui la conditionnent ; volonté de profaner la « Littérature » et les savoirs à coup de comparaisons sacrilèges et autres paraphrases désinvoltes : autant de gestes qui confinent expressément à une forme de simplicité voire d'apparente bêtise, et qui dans un même temps tentent de relativiser et de remettre en mouvement l'assise prétendument fixe et extérieure au monde dont jouirait toute pensée qui s'élabore, toute contestation qui éclôt, et toute écriture qui ambitionne de dire ou de représenter quelque chose.

L'idiotie ainsi définie et illustrée vient compléter l'arsenal de gestes poétiques dont nous avons montré les connivences avec une critique dite *embarquée*. Cette critique, tout ce chapitre a tenté de la décrire, considérant qu'il était urgent de prendre acte de reconfigurations historiques ayant affecté l'idée de critique non pour en décréter la fin, mais pour en rappeler les impensés et en repenser l'extension par appui sur l'image pascalienne (reprise de Lucien Goldmann à Isabelle Garo) de l'embarcation. Qu'il s'agisse pour eux de tirer leçon d'un essoufflement de la rationalité utopique, d'observer les brèches d'émancipation possibles à travers le quotidien et l'ordinarité, de se choisir un terrain d'action immanent au langage et rétif à toute forme de surplomb, d'appeler à une conception modeste et ordinaire des pouvoirs de la littérature ou encore de prendre le contre-pied de postures intellectualisantes : tous ces auteurs, à leur manière, s'attachent à un réétalonnage de la distance qui les sépare des réalités qu'ils prennent en charge.

Or, ce réétalonnage paraît difficilement réductible à un modèle qui serait exclusivement défini par contraste avec celui de l'engagement sartrien. À trop faire peser l'ombre de Sartre sur les écrivains contemporains (et plus spécifiquement, celle du Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, puisque le philosophe a plusieurs fois transformé sa doctrine de l'engagement dans les vingt ans qui suivront la Libération²⁰²), on se contente souvent d'insister sur la dimension « plus individuelle » et « moins dogmatique » de l'implication des écrivains, en attachant trop peu d'attention aux véritables positivités de leurs gestes. Prises sous cet angle, les choses paraissent s'être simplement régulées : on aurait, en quelque sorte, rétropédalé, compris que la responsabilité politique de l'écrivain proclamée au

²⁰² C'est la raison pour laquelle Jean-François Hamel considère que la notion de littérature engagée telle que définie par Sartre dans les années 1940 apparaît « comme l'arbre proverbial qui cache la forêt » (p. 9) - puisqu'en réalité Sartre n'a pas cessé, par la suite, d'être infidèle aux thèses défendues dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : empruntant là aux dramaturgies d'avant-garde (*Les Séquestrés d'Altona*, 1959), là à l'autocritique communiste (*Les Mots*, 1964), reconnaissant après-coup un possible politisation de la poésie (*Saint Genet, comédien et martyr*, 1952 ; *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, 1952) ou encore admettant que la politisation de la littérature ne passe par seulement par l'engagement d'un auteur, mais dépend aussi d'une communauté de lecteurs (*Questions de méthode*, 1957). Voir Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », *art. cit.*, pp. 9-11.

lendemain de la Seconde Guerre mondiale n'était plus endossable en l'état, et les écrivains auraient reparamétré leurs gestualités politiques en conséquence.

Ce qui est ainsi mis sous le boisseau, c'est la possibilité que la politisation de la littérature connaisse non seulement des sauts quantitatifs, mais aussi qualitatifs. Or, il nous semble bien que c'est de cela qu'il s'agit : régulièrement dans l'histoire, la mission sociale de l'écrivain ne va plus de soi, et c'est dans ces moments que se réinventent des articulations entre littérature et politique. C'était le cas pour l'engagement sartrien (dont Benoît Denis rappelle qu'il vient rompre avec l'idée moderne de littérature pour laquelle les textes ne sont pas *a priori* branchés sur le politique²⁰³), c'était le cas, aussi, pour les avant-gardes des années 1960 et 1970 (et en particulier pour le Nouveau roman, qui hérite d'un climat de méfiance à l'égard des certitudes idéologiques, y compris celles du communisme soviétique et leur traduction littéraire dans le réalisme socialiste). Ceci vaut également – c'est ce que tout ce travail tend à démontrer – pour les écrivains entrés en littérature au tournant du XXI^e siècle, qui n'ont eu ni à composer avec l'héritage direct des nouveaux romanciers, ni à témoigner d'un engagement révolutionnaire passé, et qui par ailleurs font face à une injonction de plus en plus décomplexée à « servir à quelque chose » et donc à donner les raisons de leur propre pratique. Dans ce moment singulier et chez ces auteurs particuliers, nous avons tenté de dégager une réflexivité de la littérature sur elle-même, désireuse d'affirmer qu'elle a un rôle à jouer, tout en reniant à la fois les postures de « tribun de l'écrit²⁰⁴ » des romanciers engagés, et en récusant le néo-romantisme et le sérieux des avant-gardes artistiques et littéraires.

En nous attachant à décrire des gestes poétiques (et non seulement des « thèmes »), requalifiés en des termes issus d'une tradition critique (de Pascal à Bourdieu ou Garo) et resitués en fonction des cibles qu'ils se donnent (les illusions objectivistes, intellectualistes et prophétiques du *lector*), tout l'enjeu de ce chapitre a bien été de montrer que certains écrivains envisagent à nouveaux frais leur travail critique. Cette analyse a ainsi tenté de répondre à sa façon à l'appel qu'Olivier Neveux formulait quant à lui pour le théâtre :

Alors, plutôt que de considérer que « tout est politique », n'y aurait-il pas quelque intérêt à considérer que « tout peut être politisé » et à faire de cette opération l'objet d'une difficulté plutôt que d'une évidence : inscrire la politique dans l'inconfort d'une pratique, d'une métamorphose, d'une traduction dans des rythmes et des imaginaires différents²⁰⁵ ?

²⁰³ Benoît Denis, *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁰⁵ Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 11

Comment et à partir d'où parler ? Quels effets la littérature peut-elle encore ambitionner d'avoir sur ses lecteurs ? Quels enjeux de domination dissimule la langue littéraire ? Qui désigne ce qui est digne ou non d'être pris au sérieux ? Autant d'interrogations que travaillent, sur le fond comme sur la forme, les auteurs dont nous avons décrit les gestualités « embarquées », et autant de questions qui, si elles paraissent posées par la bande, dans des formats peu enclins à la stricte argumentation et sous des modalités qui flirtent parfois avec la naïveté ou la bêtise, n'en sont pas moins *politiques*.

CONCLUSION

TENIR LE PAS GAGNÉ

Dans *Stairway to d'Autres Supports* (2011), rétrospective de vingt ans de carrière, l'artiste et écrivain Jean-Charles Massera évoque longuement le projet qui était le sien durant les années 2002 à 2006. Fraîchement installé à La Ciotat, petite ville de Méditerranée où il est d'abord heureux de fuir Paris, Massera finit par s'inquiéter de ses nouveaux choix de vie. Goût du café pris quotidiennement sur la place au retour des courses, intérêt pour la gamme des produits biologiques de chez Carrefour, sidération devant la beauté des calanques et d'un chantier naval à l'arrêt : l'écrivain doit reconnaître qu'il commence à s'ennuyer. Un jour, sur le retour du magasin où il se rend à vélo, conformément au mode de vie simple et sain qu'ils privilégient désormais avec sa compagne, pressé par un message de cette dernière (leurs invités arrivent et le rôti de porc aux pruneaux doit être « lancé »), il décide d'emprunter une route asphaltée au long de laquelle – contre toute attente, pour un artiste et un critique d'art pleinement converti à la dénonciation du loisir comme forme de temps consommable – il retrouve les sensations qu'il avait tant éprouvées dans sa jeunesse de cycliste amateur.

Cette véritable « expérience d'une sensation kinesthésique quasi proustienne¹ », l'amènera progressivement à se lancer dans un véritable chantier littéraire et sportif : Massera se réinscrira durant deux saisons au sein de l'AVCC (Vélo Club Ciotadien), rusera pour obtenir des sponsors, avalera des centaines de kilomètres de route et, surtout, tentera de démêler les enjeux de cette passion (re)naissante au sein de sa pratique littéraire, ce dont les livres *Jean de La Ciotat confirme* (P.O.L, 2004) et *Jean de La Ciotat, la légende* (2007) – intitulés en référence au nom sous lequel Massera revêtera le maillot – seront les témoins. Lui qui avait jusque-là construit une partie de son imaginaire littéraire et critique sur l'idée que le monde du spectacle privait les individus de toute forme d'expérience authentique apprend à composer avec ces nouvelles sensations et ces joies non feintes, qui le ravissent autant qu'elles l'embarrassent. Dans un entretien, Massera résume :

¹ Jean-Charles Massera, 1993-2013. *Stairway to d'Autres Supports (La saga)*, livret 4, Blou, Le Gac Press, coll. « écrits/faux raccords », 2014, p. 50.

Dans mes autres livres, j'interrogeais les pratiques culturelles comme un intello le fait : je prenais un microscope ou une longue-vue, je grossissais le détail et j'analysais de loin en faisant le mec consterné par l'ampleur de l'aliénation de ses contemporains. Là, au lieu de faire ça, je me suis dit que, comme j'avais eu l'occasion, adolescent, de vivre une pratique culturelle aliénée [...], j'allais essayer de revivre (autant que faire se peut, avec mes moyens physiques et mentaux actuels) cette expérience à presque 40 ans et à l'analyser [*sic*]. Ce livre est un aller-retour entre le premier et le second degré².

Aucune fascination pour une quelconque réalité supérieure des sensations (du vrai, du réel, du terrain), mais bien un désir de se reconnecter aux aléas du corps et de tenter de réconcilier les parts « consciente » et « pratiquante » de soi. Le livre *Jean de La Ciotat, la légende* est d'ailleurs moins un documentaire sur les sociabilités cyclosporatives qu'une réflexion – portée par différentes instances énonciatives – sur les options de construction de soi en dehors du travail, ainsi que sur les possibilités de vivre une expérience du temps et de l'espace « dans une culture de la performance et de la négation des *losers*³ [*sic*] ». Si, déjà, plusieurs textes de Massera nous ont permis de voir à l'œuvre ce que nous avons nommé une « critique embarquée », notamment dans le virusage du « langage de l'ennemi » opéré dans *United Problems of Coûts de la Main-d'œuvre* (2002), le récit de la brève carrière de « Jean de la Ciotat » nous en donne une illustration presque archétypique. Campé sur son vélo, *embarqué* à toute vitesse, l'écrivain trouve un point d'équilibre instable (entre le ridicule de ses résultats, la démesure de ses fiertés et les hantises de sa conscience moquant tant de fatuité), qui l'incite à renouveler, et non à abandonner, son propre discours critique.

Parce qu'elle prend place dans un temps propice aux sentiments d'impuissance chez les acteurs du champ littéraire, parce qu'elle conduira Massera à questionner les limites du support artistique, parce qu'elle met aussi en place les conditions d'une critique qui refuse d'analyser le monde « de loin » avec un « microscope » ou une « longue-vue », cette expérimentation artistique condense la plupart des points nodaux articulés dans ce travail.

² *Ibid.*, p. 103.

³ *Ibid.*, pp. 102-103.



Au long de nos propédeutiques et de nos chapitres, au gré de nos mises en perspective historiques, de nos comparaisons conceptuelles et de nos analyses poétiques, c'est une même problématique qui nous a guidée jusqu'ici : celle de l'inscription de la littérature contemporaine dans le monde social et donc dans l'inconfort d'une pratique - incohérente, mouvante, contradictoire - ou, plus exactement, celle de la façon dont cette production littéraire est tout à la fois sommée de justifier cette inscription et capable de tirer parti des conditions matérielles et symboliques qui sont aujourd'hui les siennes.

Notre question d'origine - « comment écrivains et théoriciens envisagent-ils leur propre efficacité sociale à l'heure où celle-ci paraît sans cesse être remise en doute ? » - s'est par nécessité enrichie et ramifiée, étant entendu qu'il nous fallait à la fois comprendre les conditions historiques de cette réflexivité, prendre la juste mesure des ressources à sa disposition (tout n'est ni pensable ni dicible en tout temps), et en circonscrire les latitudes.

Le concept de « moment », repris à Frédéric Worms⁴, est venu qualifier et soutenir la marche à suivre qui a guidé la plupart de nos gestes. En conceptualisant le « moment » comme un temps dans lequel des problèmes communs se posent à des acteurs qui tentent d'y répondre, avec tout le spectre de conflictualités et de divergences que cela ouvre, Worms nous légitimait à nous lancer dans la construction d'une *histoire relationnelle* de la littérature de ces vingt dernières années. Sans avoir renouvelé le corpus des études littéraires contemporaines (puisque les auteurs ici étudiés sont tous institutionnalisés ou en voie de l'être), l'une des spécificités de notre travail a consisté à ressaisir ces écrivains, malgré des différences clairement repérables - Massera n'est pas Rosenthal, Quintane n'est pas Vasset - comme situés à points équidistants de problématiques qui, suivant la génération et la portion du champ littéraire à laquelle ils appartiennent, viennent logiquement stimuler leur réflexivité. Comment la Révolution peut-elle (encore) « sonner » dans la langue littéraire (N. Quintane, *Tomates*) ? L'écrivain est-il autorisé à ambitionner de fédérer et de faire agir un public, avec ou sans la médiation du livre (P. Vasset, *La Conjuración*) ? La fiction change-t-elle véritablement la vie ou offre-t-elle au moins un terrain d'exercice utile à celle-ci

⁴ Frédéric Worms, *La Philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

(O. Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*) ? Est-il possible de raconter des histoires en se soustrayant à la performativité idéologique de la narration (E. Pireyre, *Féerie générale*) ? Quel type de distance sied le mieux à une écriture qui souhaite dénoncer sans pourtant railler (B. Bégout, *Le Park*) ? Autant de questions soulevées, dans un temps partagé, par des auteurs s'affrontant aux mêmes types de problèmes.

Ces problèmes ont eux-mêmes été perçus et construits de manière relationnelle : c'est en pensant ce qu'il y avait de convergent à la fois dans l'émergence du *storytelling* et dans les signes d'un anti-intellectualisme d'État ; à la fois dans les logiques de marchandisation culturelle et dans les métamorphoses de la condition littéraire, qu'ils nous sont apparus. Dégager un socle de problèmes partagés (puisque c'est à cela qu'encourage l'histoire de la philosophie de Frédéric Worms, du moins telle que nous la comprenons) requiert ainsi une capacité à induire ou à redessiner des parentés entre des phénomènes et des œuvres en apparence distincts, en tendant des fils entre ceux-ci, malgré les fragilités et les risques auxquels ces tâtonnements exposent nécessairement. Pour nous, faire dialoguer des entreprises théoriques et poétiques parfois divergentes (Marielle Macé et Yves Citton, Luc Boltanski et Jacques Rancière, Chloé Delaume et Mathieu Larnaudie, etc.) était nécessaire, à condition de respecter les aspérités et les polarisations de chaque travail, à condition, aussi, de nous définir un périmètre adéquat, ni trop restreint, ni trop large, où la pluralité et la diversité (de formes, de genres, de postures) peuvent donner à penser. C'était en tout cas notre pari.

Ce parti pris du « penser *avec* » nécessitait aussi une aptitude au silhouettage, au braconnage et à la contrebande : c'est que, pour cerner ce *moment* – et notre méthode s'outille ici davantage aux ressources de la sociologie de la littérature qu'à celles de l'histoire de la philosophie –, il nous fallait retraduire un certain nombre de phénomènes économiques et politiques depuis leur terrain d'analyse (le néolibéralisme autoritaire, la dé-différenciation entre les logiques du marché et de l'art, les divers reflux idéologiques proclamés depuis la fin du siècle) vers notre propre terrain, à savoir celui des études littéraires contemporaines. Ces diverses opérations de traduction nous paraissaient être exigées par notre démarche qui, somme toute, vise à prendre en charge une certaine *condition* littéraire. Sans réduire les conditions pratiques d'exercice de la littérature à leur unique dimension économique (mais sans la minimiser non plus), le présent travail s'est attelé à considérer, suivant en cela l'appel de Walter Benjamin, « les auteurs comme

producteurs⁵ ». Il s'est agi d'envisager les écrivains et les chercheurs en études littéraires comme des individus rivés à une place dans le système de production (baisse tendancielle des à-valoir, dépendance à l'égard des subsides publics, minoration et concurrence d'autres pratiques culturelles, suspicion de faible rentabilité des filières de lettres), transformant leur environnement par la production de formes (des arguments, des discours d'accompagnement, des procédés poétiques) et disposés à établir et à défendre la grandeur sociale de cette même production – en participant de ce fait à l'élaboration de « politique(s) de la littérature⁶ ».

Dans des conditions semblables, et dans un contexte où, pour reprendre le mot de Victor Klemperer (tel que commenté par Noémi Lefebvre en pleine période sécuritaire post-attentats), « [i]l règne en ce moment quelque durcissement qui influe vraiment sur tout le monde⁷ », nous nous sommes donné le défi non seulement de montrer comment les écrivains et chercheurs en études littéraires n'échappaient pas à cette influence ; mais aussi celui d'insister sur les ressources mises à leur disposition. Histoire sociale et histoire littéraire n'ont ainsi pas cessé de communiquer. Nous avons par exemple requalifié l'apparent « tournant pragmatique des études littéraires » comme une manière de s'exonérer du questionnaire utilitariste adressé aux écrivains et aux chercheurs, avec tout le lot d'appropriations singulières, contradictoires, voire, dans certains cas, maladroites, générées par cet équivalent littéraire de l'esthétique relationnelle. De même, le modèle de l'avant-garde historique pour le champ littéraire expérimental contemporain a avant toute chose été décrit comme celui d'une ressource attrayante (puisqu'elle convoque soucis de la forme et de l'articulation de l'art et de la vie, de manière ajustée au contexte « mythocratique »), mais qui semble avoir perdu une partie de sa valeur d'usage pour nos auteurs (comme le signalait à sa façon Hugues Jallon moquant son « petit situationnisme de comptoir⁸ »).

⁵ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », dans *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1969 [Suhrkamp Verlag, 1966].

⁶ Voir Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans *Formes de l'engagement littéraire*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006. Voir, surtout, Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement » dans *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, sous la direction de Laurence Coté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel, Cahier Figura, Université du Québec à Montréal, vol. 35, 2014, pp. 9-30.

⁷ Cité par Noémi Lefebvre dans *Poétique de l'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2018, p. 9.

⁸ Hugues Jallon et Jean-Charles Massera, entretien avec Caroline Broué et Hugues Gardette, *La Grande Table*, France Culture, 13 avril 2011, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/hugues-jallon-et-jean-charles-massera>.

Cette articulation entre problèmes et ressources paraîtrait bien partielle (et, à bien des égards, décourageante), si elle n'avait pas été complétée par un intérêt pour les réponses apportées par ces auteurs : livres, textes poétiques, essais ont, tout au long de notre cheminement, attesté une inventivité et une ruse des écrivains et des chercheurs, qui, par des moyens multiples, réaffirment l'efficacité de leur pratique. La politique de la littérature dont nous avons tenté de retracer ici les contours a ceci de saillant qu'elle prend place dans un temps où les acteurs ne paraissent ni en droit, ni en devoir de proclamer un art rétif à toute forme d'utilité – ce qui les met à la fois en situation d'être inféodés à certaines demandes et attentes, mais aussi en position de fomenter des stratégies d'esquive et de contre-attaque à l'égard de celles-ci. Au fond, ce sont sur ces stratégies que nous nous sommes arrêtée (vocabulaire manufacturier, interpellations récurrentes du lecteur, usages de l'hyperbole, logique de l'entrisme, poésie idiote, etc.), montrant combien textes théoriques et littéraires participent d'un même mouvement ambivalent de réaffirmation de la littérature comme *praxis*.

L'ambivalence de ce processus a été l'un de nos principaux points d'attention, conformément à un parti pris critique qui refuse de réduire les transformations historiques à des mouvements linéaires et/ou unidimensionnels. Ainsi, les éventuelles pertes (de prestige, d'autonomie, d'autorité) affligeant l'institution littéraire contemporaine ont toujours été envisagées en regard de ses gains potentiels (de socialisation, de labilité des formes, de reconfigurations critiques). Une telle attention à la réversibilité des effets de toute évolution avait vocation à nous préserver d'un certain penchant pour la déploration, en nous immunisant contre les funestes tendances à déclarer la littérature chétive, déclassée ou carrément morte. Dans un même temps, nous souhaitons nous prémunir d'un optimisme démesuré – ce qui nous a par exemple amenée à relativiser certains enthousiasmes peu nuancés pour les formes de « littérature exposée », ainsi qu'à déconstruire l'apparente fin des idéologies censée avoir « libéré » la littérature depuis la fin des années 1980.

Nos réticences à accorder trop d'importance à la positivité ou à la négativité de certaines transformations effectives de la vie littéraire se sont accompagnées d'une méfiance vis-à-vis d'un certain nombre de schématisations de l'histoire littéraire récente. Parmi elles : celle d'une « renarrativisation » de la littérature de ces quarante dernières années, celle d'un contemporain littéraire marqué par l'absence d'avant-gardes et de mouvements, ou encore celle qui observe un tournant éthique et social qui viendrait suppléer des modalités d'engagement politique en perte de vitesse. Loin d'une quelconque prétention à invalider ces hypothèses – au demeurant le plus souvent appuyées sur des corpus et des périodes que ce travail n'a aucunement la possibilité d'embrasser –, il s'agissait surtout de partir de textes

qui, à l'instar d'exceptions à la règle, viennent en quelque sorte les contrarier. Ainsi, des œuvres tour à tour hantées par le spectre des avant-gardes artistiques, attachées à reconfigurer les héritages théoriques du Nouveau Roman ou faisant preuve d'une fidélité à l'égard d'une critique sociale qu'elles reconfigurent plus qu'elles ne la désavouent, nous ont menée sur le terrain d'une littérature qui « fait avec », comme le dit Massera, ou qui « tient le pas gagné » d'un certain nombre d'acquis critiques, pour reprendre le mot de Rimbaud que Jean-Marie Gleize a fait sien⁹.

Développer une réflexion pour saisir les convergences de ces œuvres sans les reléguer au rang d'exceptions minimales et résorbables au sein de grilles plus générales, c'était à notre façon inverser les rapports entre norme et exception (ou, pour utiliser une comparaison linguistique, entre éléments non marqués et marqués), en tentant de prendre acte de reconfigurations critiques prises dans des nébuleuses ou des agrégats que des perspectives moins inductives auraient peut-être assagis.

En nous efforçant de penser à partir de ces textes, nous envisageons notre travail dans sa dimension *performative* (dans un sens modestement non événementiel, moins « austinien » que « butlerien » - pour reprendre une distinction précédemment développée). Autrement dit, il s'agissait de considérer et de reconnaître que nos théories sont aussi des modes d'intervention qui peuvent tout à la fois reconduire ou reconfigurer le découpage et les qualités de leurs propres objets, et qu'ainsi toute recherche en études littéraires est aussi à sa façon responsable de ce qu'elle permet de faire faire et de faire dire aux œuvres qui l'occupent. Ceci, en suivant l'appel de Daniele Giglioli :

Plutôt que de fournir d'autres interprétations, la critique et la théorie doivent s'aventurer sur un terrain qui est depuis toujours à leur portée, mais qui n'a jamais été explicitement revendiqué pour lui-même. D'interprétations, elles doivent se faire *exemplification*, se penser, davantage que comme pensée et communication, plutôt comme geste, *performance*, événement, processus constituant qui se donne ses règles dans l'acte qui le fait advenir : paradigme, modèle, exemple d'une politique des vérités (pour paraphraser Badiou) que l'on ne peut atteindre qu'à travers cet exemple même [...] Ne regardez pas ce qu'il y a dans ce texte, regardez

⁹ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, ouvrage collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, Paris, La Fabrique, 2011, p. 33. L'expression (« Point de cantiques : tenir le pas gagné ») est tirée du dernier poème d'*Une saison en enfer* (1873), intitulé « Adieu ». Voir Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édité par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, p. 238.

*ce qu'il est possible de faire en lisant ce texte*¹⁰.

Reconnaître le caractère performatif des études littéraires n'implique donc pas de sacrifier à ce que Bourdieu nommait « l'illusion typique du lector » (« qui peut tenir le commentaire académique pour un acte politique ou la critique des textes pour un fait de résistance¹¹ »), mais de reconnaître que, tout scientifiques qu'ils soient, nos discours appartiennent au même mobilier ontologique que nos objets, et qu'ainsi, où que l'on se situe, on peut être sans doute n'importe où, mais jamais hors du monde.

¹⁰ Daniele Giglioli, « Trois cercles : critique et théorie entre crise et espoirs », dans *Liberté et pouvoir, La Revue des Livres*, n° 6, juillet-août 2012, p. 64.

¹¹ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES ET ENTOURS DES ŒUVRES

1. Œuvres du corpus

Éric Arlix et Jean-Charles Massera, *Le Guide du démocrate. Les Clefs pour gérer une vie sans projet*, Paris, Lignes, 2010.

Stéphane Bérard, *Mon combat, nouvelle traduction*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Réalités non couvertes », 2015.

Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2002.

– *L'Éblouissement des bords de route*, Paris, Gallimard, coll. « Minimales/Verticales », 2004.

– *Le ParK*, Paris, Allia, 2010.

– *Lieu commun*, Paris, Allia, 2011.

– *L'Accumulation primitive de la noirceur*, Paris, Allia, 2014.

– *Dériville. Les Situationnistes et la question urbaine*, Paris, Inculte, coll. « Barnum », 2017.

– *Los Angeles, capitale du XX^e siècle*, Paris, Inculte, coll. « Barnum », 2019.

– *Le Colonel des zouaves*, Paris, Points, 2014 [P.O.L, 1997].

– *Histoire de la littérature récente*, tome I, Paris, P.O.L, 2016.

– *Histoire de la littérature récente*, tome II, P.O.L, 2017.

Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [Léo Scheer, 2001].

– *La Vanité des somnambules*, Farrago/Léo Scheer, 2003.

– *Les Juins ont tous la même peau*, Paris, Points, 2009 [La Chasse aux Snark, 2005].

– *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2006.

– *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009.

– *La Règle du Je*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010.

– *Une femme avec personne dedans*, Paris, Points, 2013 [Seuil, 2012].

– *Les Sorcières de la République*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016.

Chloé Delaume et Daniel Schneidermann, *Où le sang nous appelle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2013.

Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

Jean-Hubert Gailliot, *L'Hacienda*, Paris, L'Olivier, 2004.

Christophe Hanna, « Actions politiques/ Actions littéraires », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, ouvrage collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri

- Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, Paris, La Fabrique, 2011, pp. 45-67.
- *Argent*, Paris, Amsterdam, coll. « L'Ordinaire du capital », 2018.
- Hugues Jallon, *Zone de combat*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2007.
- *Le Début de quelque chose*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2011.
 - « Toi aussi, tu as des armes, essaie de t'en souvenir (et accablé, tu voudrais arrêter de subir) » dans « Toi aussi tu as des armes » *Poésie & politique*, ouvrage collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, Paris, La Fabrique, 2011, pp. 69-90.
 - *La Conquête des cœurs et des esprits*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2015.
 - *Hélène ou Le Soulèvement*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2019.
- Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.
- « La Centrifugeuse, Le Papier tue-mouche et l'Écumoire » dans *Devenirs du roman*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte/Naïve, 2007, pp. 147-151.
- Mathieu Larnaudie, « Propositions pour une littérature inculte », dans *Le Siècle de la NRF*, dossier « Des auteurs d'aujourd'hui répondent à leurs aînés », préparé par Ludovic Escande, *La Nouvelle Revue Française*, n° 588, février 2009, pp. 338-354.
- Noémi Lefebvre, *L'État des sentiments à l'âge adulte*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2012.
- *Poétique de l'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2018.
- Jean-Charles Massera, *United Emmerdements of New Order* précédé de *United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre*, Paris, P.O.L., 2002.
- *We Are L'Europe*, Paris, Verticales, 2009.
 - « It's too late to say littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *Ah !*, n° 10, 2010.
 - *Tunnel of mondialisation*, CD/DVD réalisé avec Pascal Sangla, Gallimard, coll. « Verticales », 2011.
 - 1993-2013. *Stairway to d'Autres Supports (La saga)*, livret 4, Blou, Le Gac Press, coll. « écrits/faux raccords », 2014.
- Emmanuelle Pireyre, *Comment faire disparaître la terre ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.
- « Fictions documentaires », dans *Devenirs du roman*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte/Naïve, 2007, pp. 119-137.
 - *Féerie générale*, Paris, Points, 2013 [L'Olivier, 2012].
 - « Un environnement assez contraignant pour les datas », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte, 2014, pp. 35-48.
 - « Les dix ingrédients d'un livre », *Diacritik*, 3 février 2016,
URL : <https://diacritik.com/2016/02/03/emmanuelle-pireyre-les-10-ingredients-dun-livre-ecire-aujourd'hui/>.
- Nathalie Quintane, « Monstres et couillons. La partition du champ poétique contemporain », *Sitaudis*, 19 octobre 2004,
URL : <https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition->

[du-champ-poetique-contemporain.php](#).

- « Hélène Bessette, un gladiateur en carton », *La Revue littéraire*, Paris, Éditions Léo Scheer, n° 28, automne 2006.
- *Tomates*, Paris, Points, 2014 [P.O.L, 2010].
- « Astronomiques assertions », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, ouvrage collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, Paris, La Fabrique, 2011, pp. 175-197.
- *Crâne chaud*, Paris, P.O.L, 2012.
- *Descente de médiums*, Paris, P.O.L, 2014.
- *Les Années 10*, Paris, La Fabrique, 2014.
- *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, P.O.L, 2016.
- *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*, Paris, La Fabrique, 2018.
- *Un œil en moins*, Paris, P.O.L, 2018.
- « Si la littérature est une niche », *lundimatin*, 13 mai 2019,
URL : <https://lundi.am/Si-la-litterature-est-une-niche>.
- La Rédaction, *Valérie par Valérie*, Paris, Al Dante/Questions Théoriques, coll. « Réalités non couvertes », 2008.
- *Les Berthier. Portraits statistiques*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Réalités non couvertes », 2012.
- Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2007.
- *Viande froide. Reportage*, Paris, Lignes/Le Cent-Quatre, 2008.
- *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2012.
- « J'entends des voix », dans *Devenirs du roman*, vol. 2, *Écriture et matériaux*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte, 2014, pp. 61-71.
- *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Paris, Folio, 2016 [Gallimard, coll. « Verticales », 2014].
- *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2017.
- TINA. *There Is No Alternative*, dossier « La littérature occupée », Alfortville, *è@e*, n° 1, août 2008.
- dossier « Décryptages », Alfortville, *è@e*, n° 2, janvier 2009.
- dossier « La fiction venue d'ailleurs », Alfortville, *è@e*, n° 3, avril 2009.
- dossier « Pole position. Esthétique et visées dossier », Alfortville, *è@e*, n° 4, août 2009.
- dossier « Territoires », Alfortville, *è@e*, n° 5, janvier 2010.
- dossier « Capitalismes. Rapport d'activité », Alfortville, *è@e*, n° 6, avril 2010.
- dossier « Argent », Alfortville, *è@e*, n° 7, février 2011.
- dossier « Gender Surprise », Alfortville, *è@e*, n° 8, août 2011.
- Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou Les Illusions de la littérature monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2008.
- *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2009.
- *Vies potentielles*, Paris, Points, 2014 [Seuil, 2011].

- *Le Livre de la faim et de la soif*, Paris, Gallimard, 2017.
- Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les Potentiels du temps. Art et politique*, Paris, Manuella éditions, 2016.
- Philippe Vasset, « Les plans de Paris », *Vacarme*, n° 18, hiver 2002, p. 58.
- *Exemplaire de démonstration*, Paris, Fayard, 2003.
- *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.
- « Machines romanesques » dans *Devenirs du roman*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte/Naïve, 2007,
- *Journal intime d'un marchand de canons*, Paris, J'ai Lu, 2014 [2009].
- *Journal intime d'une prédatrice*, Paris, Fayard, 2010.
- « Satellisé » dans Ian Sinclair, *London Orbital*, traduit de l'anglais par Maxime Berrée, Paris, Inculte, 2010, pp. 247-251.
- « L'Exofictif », *Vacarme*, n° 54, hiver 2011, p. 29.
- *La Conjuration*, Paris, J'ai lu, 2015 [Fayard, 2013].
- *La Légende*, Paris, Fayard, 2016.

2. Entretiens des auteurs du corpus

- Bruce Bégout, table ronde avec Guillaume Le Blanc et Michaël Sheringham, « Le quotidien : une expérience impensable ? », *Esprit*, août-septembre 2010, URL : <https://www.cairn.info/revue-esprit-2010-8-page-78.htm#>, pp. 78-98.
- Pascale Bouhénic, *L'Atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, 2009, Avidia Production, 26 minutes.
- Olivier Cadiot, « Un terrain de foot », entretien avec Xavier Person, *Le Matricule des Anges*, n° 41, novembre-décembre 2002.
- « Questions pénibles à Olivier Cadiot », entretien avec Jean-Charles Massera, *TINA. There Is No Alternative*, Alfortville, è@e, n° 4, août 2009.
 - entretien avec Linn Levy, *Versus-lire*, Radio Télévision Suisse, 24 novembre 2017, URL : <https://www.rts.ch/play/radio/versus-lire/audio/olivier-cadiot-histoire-de-la-litterature-recente-tome-ii?id=9073330>.
 - « Un trait d'écriture », entretien avec Nelly Kaprièlan, dans *Nouvelles littératures françaises, Les Inrockuptibles*, n° 43, Hors-série, 19 mars 2010.
- Chloé Delaume, « Le soi est une fiction », entretien avec Barbara Havercroft, dans *Fictions de soi*, sous la direction de Barbara Havercroft et Michael Sheringham, *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, n° 4, 2012.
- Hugues Jallon et Jean-Charles Massera, entretien avec Caroline Broué et Hugues Gardette, « La Grande Table », *France Culture*, 13 avril 2011, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/hugues-jallon-et-jean-charles-massera>.
- Maylis de Kerangal, « À l'origine d'un roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels », entretien avec Marine Landrot, *Télérama*, 22 mars 2014, URL : <https://www.telerama.fr/livre/maylis-de-kerangal-a-l-origine-d-un-roman-j-ai-toujours-des-desirs-tres-physiques-materiels,109929.php>.

- entretien avec Sara Buekens, dans *Époque épique*, sous la direction de Dominique Combe et Thomas Conrad, *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, n° 14, 2017.
 - « Chemins de la liberté », entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des Anges*, n° 117, octobre 2010.
- Mathieu Larnaudie, entretien avec Caroline Hoctan et Jean-Noël Orengo, *D-Fiction*, Paris, novembre 2011, URL : <http://d-fiction.fr/2011/12/entretien-avec-mathieu-larnaudie/>.
- Noémi Lefebvre, « Dire ce qu'on dit a du sens. Quand on dit que ça n'en a pas, méfions-nous », entretien avec Marie Richeux, *Par les temps qui courent*, France Culture, 14 février 2018, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/noemi-lefebvre>.
- Jean-Charles Massera, « L'aire de l'insoumission », entretien avec Jérôme Goude, *Le Matricule des Anges*, n° 82, avril 2007, URL : http://www.lmda.net/din2/n_par.php?Idpa=MAT08228.
- « Looking for Jean-Charles Massera », entretien avec Freddy Guilloteau et Annabelle Royer dans le cadre d'un atelier-débat avec le collectif « Résistance vs résistances », 2015, URL : <https://vimeo.com/121598780>.
 - Jean Charles Massera, entretien dans le cadre du festival de courts-métrages « Côté court », janvier 2018, URL : <https://vimeo.com/250791678>.
 - « Massera, guide de l'utilisateur », entretien avec Fabrice Thumerel, *Libr-critique. La critique dans toutes ses formes*, 3 janvier 2019, URL : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/entretien-massera-guide-de-lutilisateur-entretien-de-jean-charles-massera-avec-fabrice-thumerel-2-2/>.
- Emmanuelle Pireyre, entretien avec Christine Marcandier et Vincent Truffly, *Mediapart*, septembre 2012 : URL : <https://www.dailymotion.com/video/xtlos8>.
- Nathalie Quintane, entretien dans le dossier *Nathalie Quintane. Écrire hors-piste*, dans *Le Matricule des Anges*, n° 157, octobre 2014.
- « Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive », entretien avec Marie Richeux, *Par les temps qui courent*, France Culture, 29 mars 2018, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/nathalie-quintane>.
- Nathalie Quintane et Patrick Boucheron, « Comment réarmer l'idée de progrès ? », entretien animé par Joseph Confavreux, Paris, église Saint-Eustache, 2 avril 2016, soirée « Penser ce qui nous arrive », organisée par la *Revue du Crieur*, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xPk0ygvupNA>.
- Olivia Rosenthal, « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur », première partie, entretien avec Guénaël Boutouillet, *Remue.net*, 19 février 2009, URL : <http://remue.net/Entrer-dans-la-langue-de-l-autre-et-la-saisir-de-l-interieur-1>
- « Entrer dans la langue de l'autre et la saisir de l'intérieur », deuxième partie, entretien avec Guénaël Boutouillet, *Remue.net*, 19 février 2009, URL : <http://remue.net/Entrer-dans-la-langue-de-l-autre-et-la-saisir-de-l-interieur-2>.

- entretien avec Laure Adler, *Hors-Champ*, France Culture, 19 mars 2013,
URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/olivia-rosenthal>.
 - entretien avec Chloé Brendlé, *Le Matricule des Anges*, n° 171, mars 2016.
- Camille de Toledo, entretien avec Dominique Rabaté, dans *Micro/Macro*, sous la direction de Dominique Rabaté et Pierre Schoentjes, *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 1, 2010.
- Philippe Vasset, « Parler d'écrire », *LibéLabo.fr*, 14 août 2008,
URL : <https://www.dailymotion.com/video/x7z5a7>.
- entretien avec Olivia Rosenthal dans *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, sous la direction d'Olivia Rosenthal et de Lionel Ruffel, *Littérature*, n° 160, 2010.

3. Études (critiques et journalistiques) sur les auteurs du corpus

- Aurélie Adler, « Naissance d'un pont et Réparer les vivants de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », dans *La Langue de Maylis de Kerangal*, sous la direction de Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2017, URL : <http://eud.u-bourgogne.fr/litterature/524-la-langue-de-maylis-de-kerangal-9782364412095.html>, pp. 33-47.
- Benoît Auclerc, « Prendre au sérieux (sur l'ironie) », dans *Nathalie Quintane*, sous la direction de Benoît Auclerc, Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2015, pp. 43-62.
- Daniel Martin Benson, « La communauté en voie d'extinction médiatique. Une analyse de *Zone de combat* d'Hugues Jallon » dans *Fiction et démocratie*, sous la direction d'Émilie Brière et Alexandre Gefen, *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 6, 2013, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.07/0>.
- Agnès Blesch, « Recombiner les data : *Féerie générale* d'Emmanuelle Pireyre, un "livre-Web" », dans *Internet est un cheval de Troie*, sous la direction de Gilles Bonnet, *Fabula/Les colloques*,
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4139.php>.
- Françoise Cahen, « Jean-Charles Massera et le "format de l'ennemi" », dans *Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances*, sous la direction de Danielle Perrot-Corpet et Judith Sarfati-Lanter, *Fabula/Les colloques*,
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6035.php>.
- Stéphane Chaudier et Joël July, « Des corps et des voix : l'euphorie dans le style de Maylis de Kerangal » dans *La Langue de Maylis de Kerangal*, sous la direction de Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2017, URL : <http://eud.u-bourgogne.fr/litterature/524-la-langue-de-maylis-de-kerangal-9782364412095.html>, pp. 131-142.
- Yves Citton, « La fin de l'hégémonie et le début de quelque chose », dans *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, tome II, sous la direction de

- Dominique Viart et Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012.
- Laurent Demanze, « Les encyclopédies farcesques d’Emmanuelle Pireyre », *Revue des sciences humaines*, n° 324, octobre-décembre 2016, pp. 105-118.
- Alain Farah, *La Possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d’Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane*, thèse de doctorat, ENS Lyon – Université du Québec à Montréal, 2009.
- *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
 - « Un piratage énonciatif signé La Rédaction ? Le cas *Valérie par Valérie* (2008) », dans *Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain*, sous la direction d’Andrée Mercier et Marion Kühn, *Tangence*, n° 105, 2014, pp. 109-119.
- Maria Chiara Gnocchi, « Du Flurkistan et d’ailleurs. Les réactions au manifeste “Pour une littérature-monde en français” », dans *Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction d’Ilaria Vitali, *Francofonia*, n° 59, automne 2010, pp. 87-102.
- Jean-François Hamel, « De Mai à Tarnac. Montage et mémoire dans les écritures politiques de Jean-Marie Gleize et Nathalie Quintane » dans *Le Roman français contemporain face à l’Histoire*, sous la direction de Gianfranco Rubino et Dominique Viart, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 445-464,
URL : <http://books.openedition.org/quodlibet/178>.
- Justine Huppe, « L’insurrection qui vient par la forme », dans *La Fiction contemporaine face à ses pouvoirs*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, *CONTEXTES*, n° 22, 2019,
URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6975>.
- « L’identité narrative au prisme du roman contemporain » dans *Le Sujet en question. Ce qu’en pensent la littérature et la philosophie*, sous la direction de Juan Manuel Aragüés, Thierry Capmartin, Nadia Mékouar-Hertzberg et Alfredo Saldaña, Berne, Peter Lang, 2018, pp. 63-79.
- Justine Huppe et Frédéric Claisse, « Zones blanches et lieux communs : Bruce Bégout, Éric Chauvier et Philippe Vasset, explorateurs périrubains », dans *L’Ailleurs par temps de mondialisation*, sous la direction de Charles Forsdick, Anna-Louise Milne et Jean-Marc Moura, *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 16, 2017, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx16.08>.
- Maud Lecacheur, *À voix égales. Pratiques et écriture de l’entretien dans l’œuvre d’Olivia Rosenthal*, mémoire de Master 2 de Littérature française réalisé sous la direction de Laurent Demanze, ENS de Lyon, 2017.
- Éric Loret, « Noémi Lefebvre envoie les poètes à Pôle emploi », *Mediapart*, 17 mars 2018,
URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/170318/noemi-lefebvre-envoie-les-poetes-pole-emploi?onglet=full>.
- Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot, 2017.
- Frédéric Martin-Achard, « Une intériorité sans psychologie ? Étude sur trois romans de

- la vie intérieure (Kerangal, Lenoir, NDiaye) », dans *Fictions de l'intériorité*, sous la direction d'Alexandre Gefen et Dominique Rabaté, *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, n° 13, 2016, URL : <http://www.revue-critique-de-fxixion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx13.02/1071>.
- Pascal Mougin, « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) », *ReS Futuræ*, n° 7, 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, URL : <http://journals.openedition.org/resf/858>.
- Nancy Murzilli, « L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes hors le livre* », *Cahiers de Narratologie*, 2012, n° 23, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6633>.
- « Récits fictionnels sur l'art : une expérience de pensée intermédiaire », dans *Fiction et savoirs de l'art*, sous la direction de Dominique Vaugeois et Johnnie Gratton, *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, n° 8, 2014, URL : <http://www.revue-critique-de-fxixion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx08.10/837>.
- Marika Piva, « Cybervariation autour de la littérature : *Corpus Simsi* de Chloé Delaume », dans *Internet est un cheval de Troie*, sous la direction de Gilles Bonnet, *Fabula/Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4173.php>.
- Dominique Rabaté, « L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie », *Studi Francesi*, n° 175, janvier-avril 2015, URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/282>.
- Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.
- Nicolas Vulser, « Hugues Jallon, un patron du Seuil résolument de gauche », *Le Monde*, 26 mars 2018, URL : https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/03/26/hugues-jallon-un-patron-du-seuil-resolument-de-gauche_5276508_3234.html.
- Filippo Zanghi, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

4. Œuvres, études et discours d'accompagnement d'auteurs hors corpus

A) TEXTES LITTÉRAIRES

- Pierre Alferi et Olivier Cadiot (dir.), *La Mécanique Lyrique*, *Revue de littérature générale*, 1995, n° 1.
- Sandy Amério, *Storytelling. Index sensible pour agora non représentative*, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Espace Paul Ricard, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.
- Antoine Bello, *Les Falsificateurs*, tome 1, Paris, Gallimard, 2007.
- *Les Éclaireurs*, tome 2, Paris, Gallimard, 2009.

- *Les Producteurs*, tome 3, Paris, Gallimard, 2015.
- Charles Baudelaire, *Ceuvres complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1951.
- Mika Biermann, *Mikki et le Village miniature*, Paris, P.O.L, 2015.
- Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [P.O.L, 2007].
- Michel Crozatier, (*poème*) 1 2 3 4 5 6, Marseille, Al Dante, 1996.
- Sophie Divry, *Quand le diable sortit de la salle de bain*, Paris, Noir sur blanc, coll. « Notabilia », 2015.
- Sylvain Bourmeau et Marc Weitzmann (dir.), *Dix*, Paris, Grasset/Les Inrockuptibles, 1997.
- Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* suivis de *Poésies I et II* et *Lettres*, préfacé et annoté par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2001 [1869].
- J.M. Erre, *Prenez soin du chien*, Paris, Buchet-Chastel, 2006.
- *Le Grand N'importe Quoi*, Paris, Buchet-Chastel, 2016.
- Anne-Marie Garat, *La Source*, Arles : Actes Sud, 2015.
- Valérie Gérard et Arno Bertina, « Occupy La République » dans *Le Livre des places*, sous la direction du collectif Inculte, Paris, Inculte, 2018, pp. 239-264.
- Iegor Gran, *La Revanche de Kevin*, Paris, P.O.L, 2015.
- Yannick Haenel, *Les Renards pâles*, Paris, Folio, 2015 [Gallimard, 2013].
- Emmanuel Hocquard, *Ma haie*, Paris, P.O.L, 2001.
- Isidore Isou, *Réflexions sur M. André Breton*, Romainville, Al Dante, 2000 [1948].
- *Mes définitions sur l'œuvre de Jean Cocteau*, Romainville, Al Dante, 2000.
- *Manifestes du soulèvement de la jeunesse (1950-1966)*, Romainville, Al Dante, 2004.
- Mathieu Larnaudie, *Les Effondrés*, Arles, Actes Sud, 2010.
- *Acharnement*, Arles, Actes Sud, 2012.
- Jérôme Leroy, *Un peu tard dans la saison*, Paris, La Table ronde, 2017.
- Pierre Lemaître, *Travail soigné*, Paris, Le Masque, 2006.
- Antoine Mouton, *Le Metteur en scène polonais*, Paris, Christian Bourgois, 2015.
- Alain Nadaud, *D'écrire j'arrête*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2010.
- *Journal du non-écrire*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2014.
- Nathalie Peyrebonne, *Rêve Général*, Paris, Phébus, 2013.
- Francis Ponge, *Ceuvres complètes 1, Méthodes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L, 1997.
- Arthur Rimbaud, *Ceuvres complètes*, édité par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.
- Lydie Salvayre, *Portrait de l'écrivain en animal domestique*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2007.
- Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000.
- Jean-Pierre Siméon, *La Poésie sauvera le monde*, Paris, Le Passeur, coll. « Hautes rives », 2016.
- François Taillandier, *Telling. La grande intrigue II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007

[Stock, 2006].

Steve Tesich, *Karoo*, traduit de l'anglais par Anne Wicke, Toulouse, Monsieur Toussaint Louverture, 2012 [1998].

Delphine de Vigan, *D'après une histoire vraie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2015.

B) ENTRETIENS D'AUTEURS HORS CORPUS

Arno Bertina, Pierre Senges et Tanguy Viel, « Faim de littérature », entretien animé par Laurent Demanze, *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I, sous la direction de Dominique Viart et Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 249-270.

François Bon, « Littérature. L'engagement aujourd'hui », dans *Politis*, n° 642, semaine du 15 au 21 mars 2001.

Jean-Marie Gleize, « Poésie et politique », entretien avec Frank Smith, *La Poésie n'est pas une solution*, *France Culture*, 23 juillet 2012,

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-poesie-nest-pas-une-solution/poesie-politique-france>.

Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset, 2008.

Édouard Louis, « On propose deux choses aux classes populaires : mourir ou mourir », entretien avec Joseph Confavreux et Lise Wajeman, *Mediapart*, 16 mai 2018,

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=he6CWAHa278&feature=youtu.be>

Philip Roth, « Je ne veux plus être esclave des exigences de la littérature », entretien avec Josyane Savigneau pour *Le Monde*, 14 février 2013.

C) ÉTUDES SUR DES AUTEURS HORS CORPUS

Aurélié Adler, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », dans *Narrations d'un nouveau siècle, romans et récits français (2001-2010)*, sous la direction de Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 83-93.

Mathilde Barraband, « La minutie de François Bon : Une tentative d'épuisement de l'espace urbain », dans *Romanciers minimalistes 1979-2003*, sous la direction de Marc Dambre et Bruno Blanckeman, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, URL : <http://books.openedition.org/psn/438>, pp. 195-204.

Elisa Bricco, « Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Despentes : "formes de vie", implication et engagement oblique », dans *La Fiction contemporaine face à ses pouvoirs*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, *CONTEXTES*, n° 22, 2019,

URL : <http://journals.openedition.org/contextes/7087>.

Philippe Charron, *Du « métier d'ignorance » aux savoir-faire langagiers. L'environnement de la littéralité chez Emmanuel Hocquard, Pierre Alferi et Jérôme Mauche*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014.

Frédéric Claisse et Justine Huppe, « "Comment le réel a déjoué mes plans" : de quelques romans contemporains sur l'emprise par le récit », dans *Pratiques*

contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances, sous la direction de Danielle Perrot-Corpet et Judith Sarfati-Lanter, *Fabula/Les colloques*, mis en ligne en avril 2019,

URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6092.php>.

Jean-Max Colard, « L'écrit, l'écran : Direct de Patrick Bouvet » dans *Écrire le présent*, sous la direction de Dominique Viart et Gianfranco Rubino, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, pp. 93-104.

Jean-Pierre Cometti, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *Les Intensifs. Poètes du XXI^e siècle*, sous la direction de Michèle Cohen-Halimi et Francis Cohen, *Critique*, n° 735-736, août-septembre 2008, pp. 669-676.

Justine Huppe et Frédéric Claisse, « Zones de défection temporaire. Refigurations de Bartleby et de des Esseintes dans quelques romans contemporains », *TRANS-*, n° 20, 2016, URL : <http://trans.revues.org/1269>.

Jean-Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977.

Mario Perniola et Olga Vasile, « An Aesthetic of the "Grand Style" : Guy Debord », *SubStance*, vol. 28, n° 3, 1999, pp. 89-101.

II. OUTILS CRITIQUES

1. Critique littéraire contemporaine

- Elisa Bricco, *Le Défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne*, Berne, Peter Lang, 2015.
- Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007.
- *L'Avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010.
 - *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.
 - *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des idées », 2012.
 - *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014.
- Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans *Narrations d'un nouveau siècle, romans et récits français (2001-2010)*, sous la direction de Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 71-81.
- Antoine Compagnon, « *La littérature, pour quoi faire ?* », *Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006*, Paris, Collège de France, 2007, URL : <http://books.openedition.org/cdf/522>.
- Jonathan Culler, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », traduit de l'anglais par Marielle Macé, *Littérature*, n° 144, avril 2006, pp. 81-100, URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2006-4-page-81.htm>.
- Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017.
- « Littérature et théorie littéraire à l'ère du singularisme », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2018, n° 34, URL : <http://journals.openedition.org/traces/7815>.
 - « La littérature ne fait rien toute seule », entretien avec Justine Huppe, dans *La Fiction contemporaine face à ses pouvoirs*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, *CONTEXTES*, n° 22, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/6961>.
- Jérôme David « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>.
- Laurent Demanze, « Critique et clinique : la thérapie littéraire d'Alexandre Gefen », *Diacritik*, 24 novembre 2017, URL : <https://diacritik.com/2017/11/24/critique-et-clinique-la-therapie-litteraire-dalexandre-gefen/>.
- *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.
- Robert Dion, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Presses de l'Université de Montréal, 2018.

- Johan Faerber, *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris, coll. « Perspectives critiques », Presses Universitaires de France, 2018.
- Rita Felski, *Uses of Literature*, Oxford, Blackwell, 2008.
- *The Limits of critique*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
 - « Après le soupçon », traduit de l'anglais par Sébastien Graber, rubrique « Traductions », 15 décembre 2017,
URL : <http://www.transpositio.org/articles/view/apres-le-soupcon>.
- Sonya Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013.
- Alexandre Gefen, « "Retours au récit" : Paul Ricœur et la théorie littéraire contemporaine », dans *L'Héritage littéraire de Paul Ricœur*, sous la direction de Micheline Cambron *Fabula/Les colloques*, 2013,
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1880.php>.
- *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2017.
- Daniele Giglioli, « Trois cercles : critique et théorie entre crise et espoirs », dans *Liberté et pouvoir, La Revue des Livres*, n° 6, juillet-août 2012.
- Jean-Marie Gleize, *Sorties, Questions Théoriques*, « Forbidden Beach », 2009.
- « Opacité critique », dans « *Toi aussi tu as des armes* » *Poésie & politique*, ouvrage collectif de Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, Paris, La Fabrique, 2011, pp. 27-44.
- Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Garnier, 2015.
- Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvet, *La Langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2015.
- Raphaëlle Guidée, « Le gentil récit littéraire et le grand méchant storytelling : anatomie d'un conte contemporain », *Raison Publique*, 16 juin 2018,
URL : <http://www.raison-publique.fr/article894.html>.
- Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, 2015.
- « Une autre fin du monde est possible. Sur *Styles. Critique de nos formes de vie* de Marielle Macé et *Politique des formes de vie* de Sandra Laugier et Estelle Ferrarese », dans *Peut-on choisir ses formes de vie ?*, *Spirale*, n° 261, été 2017,
URL : id.erudit.org/iderudit/86945ac.
- Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Romainville/Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2002.
- *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010.
- Vincent Kaufmann, *Dernières nouvelles du spectacle. Ce que les médias font à la littérature*, Paris, Seuil, 2017.
- Aurore Labadie, *Le Roman d'entreprise au XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.
- Jean-Jacques Lecercle et Ronald Schusterman, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience*

- littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2011.
- *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2016.
- *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019.
- William Marx, *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.
- Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, coll. « Theoria incognita », 2016.
- *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Gallimard, « NRF essais », 2016.
- Jacques Migozzi, « Storytelling : opium du peuple et/ou plaisirs du texte ? », *French Cultural Studies*, n° 4, 2010, URL : <hal-00764242>.
- Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2013.
- *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières, Tangence Éditeurs, 2016.
- Dominique Viart, « De la littérature contemporaine à l'université : une question critique », *Fabula/Atelier*,
URL : http://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26acute%3Brature_contemporaine_%26agrave%3B_1%27universit%26acute%3B%3A_une_question_critique
- Lionel Ruffel, *Trompe-la-mort*, Paris, Verdier, 2019.
- Guillaume Thouroude, *La Pluralité des mondes. Le Récit de voyage de 1945 à nos jours*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017.
- Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'Enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Classiques Garnier, 2014.

2. Sociologie de la littérature, de l'art et de la culture

- Marc Angenot, *L'Œuvre poétique du savon du Congo*, Paris, Cendres, 1992.
- Wolfgang Asholt, « La notion d'avant-garde dans *Les Règles de l'art* » dans *Le Symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, sous la direction de Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2015,
URL : <http://books.openedition.org/pulg/2475>, pp. 169-178.
- Paul Aron, « Autonomie », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Jean-Pierre Bertrand, « Avant-garde » dans *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoyer, « L'invention médiatique d'une "école" littéraire : "Nouvelle génération" (1997-2001) » dans *Les Réseaux littéraires*, sous la direction de Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri / CIEL,

- 2006, pp. 249-262.
- Marie-Josèphe Bonnet, « L'avant-garde, un concept masculin ? », *Itinéraires*, 2012, n° 1, pp. 173-184.
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1992].
- *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997.
- Alain Cantillon, « 1955, *Le Dieu caché*. Croire/parier “pour le marxiste comme pour le chrétien” » dans Lucien Goldmann. *Méthodes et héritages en sociologie de la littérature*, sous la direction de Lucile Dumont, Quentin Fondu et Laélia Véron, *CONTEXTES*, n° 25, 2019,
URL : <https://journals.openedition.org/contextes/8474>.
- Paul Costey, « L'*illusio* chez Pierre Bourdieu. Les (més)usages d'une notion et son application au cas des universitaires », dans *L'Illusion*, sous la direction d'Anthony Manicki et Arnaud Fossier, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 8, 2005, URL : <http://journals.openedition.org/traces/2133>.
- Howard Saul Becker, *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par Christine Merllié-Young, Paris, La Découverte, 2009 [*Telling About Society*, 2007].
- Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, préfacé par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Essai », 2019 [Labor, 1978].
- Pascal Durand, « *Illusio* », dans *Lexique Socius*, sous la direction d'Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/41-illusio>.
- « Vers une *illusio* sans illusion ? », dans *Nouveaux regards sur l'illusio*, sous la direction de Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, *CONTEXTES*, n° 9, 2011, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4800>.
- *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.
- Michaël Fortier, « Autonomie », dans *Le Lexique Socius*, sous la direction d'Anthony Glinoyer et de Denis Saint-Amand, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/153-autonomie>.
- Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1955].
- Anthony Glinoyer, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les Romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique littéraire », 2008.
- « Prix de Flore, prix de groupe », dans *Des prix*, Actes du 12^e colloque des Invalides, 31 octobre 2008, sous la direction de Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Tusson, Du Lérot, coll. « En marge », 2009.
- Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités artistiques et littéraires au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « Littérature française », 2013.
- Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000.
- Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2012.

- Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La Double Vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2006.
- Michael Löwy, « Lucien Goldmann. Le pari socialiste d'un marxiste pascalien », blog hébergé sur *Mediapart*, 6 novembre 2012, URL : <https://blogs.mediapart.fr/michael-lowy/blog/061112/lucien-goldmann-le-pari-socialiste-dun-marxiste-pascalien>.
- Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2016.
- Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2016.
- François Provenzano, *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011.
- René Lourau, *L'Autodissolution des avant-gardes*, Paris, Galilée, 1980.
- Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture et société », 2017.
- Mette Tjell, « Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ? », *Itinéraires*, 2018-1, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4187>.
- Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004.
- Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.
- Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

3. Histoire littéraire

A) HISTOIRE ET OUTILS MÉTHODOLOGIQUES POUR LE CONTEMPORAIN

- Mathilde Barraband et Jean-François Hamel (dir.), *Les Entours de l'œuvre. La Littérature française contemporaine par elle-même*, sous la direction de Mathilde Barraband et Jean-François Hamel, *Analyses*, vol. 5, n° 3, automne 2010.
- Mathilde Barraband et Julien Bougie, « Un projet contrarié. L'histoire de la littérature contemporaine française au tournant du XX^e siècle », dans *L'Histoire littéraire du contemporain*, sous la direction de Mathilde Barraband, *Tangence*, n° 102, 2013, pp. 31-52, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n102-tce01170/1022656ar>.
- Mathilde Barraband, « Entretien avec Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Alain Viala », dans *Du « contemporain » à l'Université. Usages, configurations, enjeux*, sous la direction de Marie-Odile André et Mathilde Barraband, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 25-39.
- Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle, romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Bruno Blanckeman, « Pour une histoire littéraire à chaud », *Revue d'histoire littéraire de la*

- France, n° 113, mars 2013, pp. 559-568.
- Alexandre Gefen, « “La Muse est morte, ou la faveur pour elle”. Brève histoire des discours sur la mort de la littérature », dans *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I, sous la direction de Dominique Viart et Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 35-50.
- Laurent Demanze, « (Ré)génération. Rythmer le contemporain », dans *Du « contemporain » à l’Université. Usages, configurations, enjeux*, sous la direction de Marie-Odile André et Mathilde Barraband, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 133-140.
- Àron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, pp. 3-22.
- Lionel Ruffel, « Qu’est-ce que le contemporain : une introduction », dans *Qu’est-ce que le contemporain ?*, sous la direction de Lionel Ruffel, Nantes, Cécile Defaut, 2010, pp. 9-35.
- Dominique Viart, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », dans *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I, sous la direction de Dominique Viart et Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012.
- « Historicité de la littérature contemporaine », dans *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, tome II, Paris, Armand Colin, 2012.
- Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005].

B) HISTOIRES AU LONG COURS

- Paul Bénichou, *Le Sacre de l’écrivain (1750-1830)*, Paris, Gallimard, 1996.
- Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution, Le monde des livres au XVIII^e siècle*, traduit de l’anglais par Éric de Grolier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1983].
- Henri Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin et Cie, 1948.
- Paolo Tortonese, « À quoi cela sert-il ? La polémique contre l’utilitarisme dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* », dans *Romantismes, l’esthétique en acte*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, URL : <http://books.openedition.org/pupo/1557>, pp. 325-334.
- Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part : histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1999.
- Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1969 [1936].
- Alain Vaillant, *L’Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.

4. Poétique, rhétorique et sémiologie

- Anne Besson, *Constellations. Des mondes fictionnels à l’imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015.
- Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Points, 2001 [Seuil, 1998].
- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, coll. « Essais », 1970 [1957].

- Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Jean Bessière et Manfred Schmeling, *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Alain Borer, Nicolas Bouvier, Michel Chaillou, Jean-Luc Coatalem, Alain Dugrand, Jacques Lacarrière, Gilles Lapouge, Michel Le Bris, Jacques Meunier, Georges Walter, Kenneth White, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1992 [rééd. 1999].
- Michel Le Bris, Jean Rouaud *et al.*, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde*, 15 mars 2007,
URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.
- Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », dans *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2007.
- Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les Métamorphoses de la « littérature mondiale »*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », 2011.
- « Prendre soin de la “littérature mondiale” », entretien avec Lionel Ruffel, *Atelier, Fabula*, mars 2013,
URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Prendre_soin_de_la_litterature_mondiale.
- François Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome II, *Le chant du cygne (1967 à nos jours)*, Paris, La Découverte, coll. « Poche / Sciences humaines et sociales », 2012 [1992].
- Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Moustapha Safouan et Jean Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968.
- Umberto Eco, *La Guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985.
- Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998 [1983].
- Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.
- Justine Huppe, « Un nouvel avatar du spectacle ? De la précession des simulacres à la performativité des récits », dans *Fragments d'un discours narratif : le storytelling dans tous ses états*, sous la direction de Mélanie Bourdaa et Maria Margherita Mattioda, *Synergies Italie*, n° 13, pp. 21-33.
- Pierre Jourde, *Empailler le toréador. L'Incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1999.
- Fanny Lorent, *La Collection et la revue Poétique. Histoire intellectuelle, sociale et matérielle d'une discipline moderne (1970-1987)*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2018.
- Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, Paris, Criterion, 1992.
- Thomas Pavel, *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988.
- Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972 [Minuit, 1963].

- Denis Saint-Amand, « Poétique de la bêtise », séminaire de Philosophie sociale 2012-2013, *La bêtise dans la philosophie*, organisé par Grégory Cormann, 26 mars 2013, Université de Liège, texte inédit.
- *Le Style potache*, Genève, La Baconnière, coll. « Langages », 2019.
- Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1956.
- Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.
- Kendall L. Walton, *Mimesis as Make Believe : on the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- Marc Weitzmann, « La littérature française est-elle morte ? », *Transfuge*, n° 27, octobre 2009.

5. Littérature et politique

- Yves Citton, « Contre-fictions : trois modes de combat », dans *Contre-fictions politiques, Multitudes*, n° 48, 2012, URL : <https://www.multitudes.net/contre-fictions-trois-modes-de/>.
- Frédéric Claisse, « Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone », dans *Contre-fictions politiques, Multitudes*, n° 48, 2012, URL : <http://www.multitudes.net/contr-ol-e-fiction-de-l-empire-a-l/>.
- Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.
- « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans *Formes de l'engagement littéraire*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006.
- Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 2018.
- « Politiques de l'écriture et régimes du collectif dans les avant-gardes littéraires en mai-juin 1968 », dans *Écritures de la contestation. La littérature des années 68*, sous la direction de Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, *Études françaises*, vol. 54, n° 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, pp. 13-36.
- Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement » dans *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, sous la direction de Laurence Coté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel, Cahier Figura, Université du Québec à Montréal, vol. 35, 2014, pp. 9-30.
- *Nous sommes tous la pègre. Les Années 1968 de Blanchot*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2018.
- Dionys Mascolo, *Le Communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, Paris, Gallimard, 1953.
- Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.
- Olivier Penot-Lacassagne, « Novöllittérature... À la brisure des années 1970 » dans *Écritures de la contestation. La littérature des années 68*, sous la direction de

- Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, vol. 54, n° 1, pp. 135-152.
- Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France. XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2011.
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985 [1948].
- *Situations*, tome II, Paris, Gallimard, 1948.
- Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

6. Néolibéralisme, autoritarisme, anti-intellectualisme

- Sarah Al-Matary, *La Haine des clercs. L'anti-intellectualisme en France*, Paris, Seuil, 2019.
- Serge Audier, *Le Socialisme libéral*, Paris, La Découverte, 2006.
- *Le Colloque Walter Lippmann. Aux origines du néo-libéralisme*, Latresnes, Le Bord de l'eau, 2008.
- *Néo-libéralisme(s). Une archéologie intellectuelle*, Paris, Grasset, 2012.
- Mark Bray, *L'Anti-fascisme, son passé, son présent et son avenir*, traduit de l'anglais par Paulin Dardel, Montréal, Lux éditeur, 2018.
- Wendy Brown, *Défaire le dèmos. Le Néolibéralisme, une révolution furtive*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [*Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, 2015].
- *In the Ruins of Neoliberalism : The Rise of Antidemocratic Politics in the West*, New York, Columbia University Press, 2019.
- Grégoire Chamayou, *La Société ingouvernable. Une généalogie du libéralisme autoritaire*, Paris, La Fabrique, 2019.
- Michaël Scott Christofferson, *Les Intellectuels contre la gauche. L'Idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, traduit de l'anglais par André Merlot, Marseille, Agone, coll. « Éléments », 2014 [*French intellectuals against the Left. The Antitotalitarian Moment of 1970s*, 2004].
- Vanessa Codaccioni, *Répression. L'État face aux contestations politiques*, Paris, Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 2019.
- Joseph Confavreux, « Face au "Retour du fascisme" », *Mediapart*, 30 décembre 2018.
- Julien Coupat, « La prolongation de ma détention est une petite vengeance », propos recueillis par Isabelle Mandraud et Caroline Monnot, *Le Monde*, 25 mai 2009, URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2009/05/25/julien-coupat-la-prolongation-de-ma-detention-est-une-petite-vengeance_1197456_3224.html.
- François Cusset, « La guichetière, le texte et le président », *Vacarme*, n° 41, avril 2007.
- Kamel Daoud, « Ce qu'est vraiment un dictateur », *Le Point*, 18 janvier 2019, URL : https://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/kamel-daoud-ce-qu-est-vraiment-un-dictateur-18-01-2019-2286821_1913.php.
- Pierre Dardot et Christian Laval, *La Nouvelle Raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009.
- Gérard Davet et Fabrice Lhomme, *Un président ne devrait pas dire ça. Les secrets d'un*

- quinquennat*, Paris, Stock, 2016.
- François Dingremont, « Pour une conception non utilitariste du storytelling », *Itinéraires*, n° 1, 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015, URL : <http://itineraires.revues.org/2654>.
- David Dufresne, *Tarnac, magasin général*, Paris, Calmann-Lévy, 2012.
- Clarisse Fabre « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de Mme de La Fayette », *Le Monde*, 29 mars 2011.
- Romarc Godin, *La Guerre sociale en France. Aux sources économiques de la démocratie autoritaire*, Paris, La Découverte, 2019.
- Roland Gori, *La Dignité de penser*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2011.
- Christophe Granger, *La Destruction de l'Université française*, Paris, La Fabrique, 2015.
- Henri Guaino, *L'Étrange renoncement*, Paris, Albin Michel, 1998.
- Bernard Lahire, *Pour la sociologie. Et pour en finir avec une prétendue « culture de l'excuse »*, Paris, La Découverte, 2016.
- Lundimatinpapier*, dossier Textes et documents relatifs à l'affaire dite « de Tarnac ». 2008-2018, n° 2, 2017.
- Laurent Mucchielli (dir.), *La Frénésie sécuritaire. Retour à l'ordre et nouveau contrôle social*, Paris, La Découverte, coll. « Sur le vif », 2008.
- Michèle Monte et Sylvianne Rémi-Giraud (dir.), *Discours sur l'enseignement supérieur et la recherche*, dans *Mots. Les Langages du politique*, n° 102, 2013.
- Nicolas Vieillescazes, « Qu'est-ce qu'un intellectuel d'ambiance ? », *lundimatin*, n° 189, 29 avril 2019, URL : <https://lundi.am/Qu-est-ce-qu-un-intellectuel-d-ambiance-Nicolas-Vieillescazes>.
- Ugo Palheta, *La Possibilité du fascisme. France, la trajectoire d'un désastre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2018.
- Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes [sur l'édition française au début des années 1980] », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 130, 1999, pp. 3-10.
- François-Ronan Dubois, « Lire et interpréter La Princesse de Clèves dans la France des cités », 30 octobre 2013, <http://contagions.hypotheses.org/469>.
- François Rouet, *Le Livre : une filière en danger ?*, 4^e éd., Paris, la Documentation française, 2013 [1^{re} éd. 2000].
- Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- *Kate Moss Machine*, Paris, La Découverte, 2010.
 - « Fini le storytelling, bienvenue dans l'ère du clash », *Mediapart*, 17 mars 2018.
- Nicolas Sarkozy, déclaration devant les adhérents de l'UMP, Lyon, 23 février 2006, URL : <https://www.vie-publique.fr/discours/160844-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-ministre-de-linterieur-et-de-lamena>.
- « Sur une stratégie nationale de recherche et d'innovation », Paris, 22 janvier 2009, URL : <https://www.vie-publique.fr/discours/173928-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-president-de-la-republique-sur-une-s>.
- André Schiffrin, *Le Contrôle de la parole*, Paris, La Fabrique, 2005.
- La revue Tête-à-tête, « Les années Sarkozy nous ont redonné le désir de revue », entretien avec Johan Faerber, *Diacritik*, 9 novembre 2017,

URL : <https://diacritik.com/2017/11/09/la-revue-tete-a-tete-les-annees-sarkozy-nous-ont-redonne-le-desir-de-revue/>.

Lise Wajeman, « “Lady” : les écrivains pris la main dans le sac », 12 février 2017, *Mediapart*, URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/120217/lady-des-ecrivains-pris-la-main-dans-le-sac>.

7. Art contemporain, littératures « hors du livre » et création littéraire

Paul Ardenne, Pascal Bausse, Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999.

– *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004 [2002].

Claire Bishop, « The Social Turn : Participation and Its Discontents », *Artificial Hells. Participation and the Politics of Spectatorship*, Lenders/New-York, Verso, 2012, pp. 11-40.

– « Nous sommes tous des artistes publics », traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, dans *L'Art et l'argent*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, Paris, Amsterdam, 2017 [« In the age of the cultural Olympiad we're all public performers », *The Guardian*, 23 juillet 2012].

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 1998.

Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions Théoriques, 2016.

– « L'Art riche. Faits et méfaits de la main invisible », dans *L'Art et l'argent*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, Paris, Amsterdam, 2017.

Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, éditions B42, 2016.

Sandra Delacourt, *L'Artiste chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Paris, éditions B42, 2019.

Hal Foster, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Londres, Verso, 2017 [2015].

Jean-Joseph Goux, *L'Art et l'Argent, la rupture moderniste 1860-1920*, Paris, Blusson, 2011.

Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2017.

Violaine Houdart-Mérot, *La Création littéraire à l'université*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2017 [2003].

Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

Nancy Murzilli, « Formes littéraires à l'essai. Sur l'agentivité collective des écritures hors du livre », dans *La Littérature exposée*, volume 2, sous la direction d'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, *Littérature*, n° 192, 2018/4, pp. 19-30.

Pascal Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Paris, Les Presses du Réel, 2017.

Céline Pardo, *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le Poème à l'ère de la radio et du disque*,

- Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.
- Corine Robet, « L'écriture créative à l'université : une mise en perspective historique », *Australian Journal of French Studies*, vol. 48, n° 3, 2011, pp. 311-322.
- Irit Rogoff, « "Smuggling" : An Embodied Criticality », août 2006, URL : http://eipcp.net/dlfiles/rogoff-smuggling/attachment_download/rogoff-smuggling.pdf.
- Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature*, n° 160, 2010/4.
- *La Littérature exposée*, volume 2, *Littérature*, n° 192, 2018/4.
- Gaëlle Théval, « "Non-littérature ?" » dans *Littératures expérimentales. Écrire, expérimenter, performer au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de Magali Nachtergaele, *Itinéraires*, 2017-3, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3900>.

8. Pragmatisme

- Jean-Pierre Cometti, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue Française d'Études Américaines*, n° 86, octobre 2000, URL : http://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_2000_num_86_1_1821.
- *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.
- *La Démocratie radicale. Lire John Dewey*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2016.
- John Dewey, *Comment nous pensons*, traduit de l'anglais par Ovide Decroly, Paris, Seuil, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2004 [*How We Think*, 1910].
- *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, présentation de l'édition française par Richard Shusterman, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.
- *Après le libéralisme ? Ses impasses, son avenir*, traduit de l'anglais par Nathalie Féron, Paris, Flammarion, coll. « Climats », 2014 [*Liberalism and Social Action*, 1935].
- Walter Bryce Gallie, « Essentially Contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, pp. 167-198.
- Alfred Gell, *L'Art et ses agents*, traduit de l'anglais par Olivier Renaut et Sophie Renaut, Paris, Les Presses du Réel, 2009 [*Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998].
- Nelson Goodman, *Of Mind and other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- *L'Art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par Roger Pouivet, Paris, L'Éclat, 1996.
- Yaël Kreplak et Cécile Lavergne, « Les pragmatiques à l'épreuve du pragmatisme. Esquisse d'un "air de famille" », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 15, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/traces/713>.
- Charles Sanders Peirce, « Comment rendre nos idées claires » [1878], dans *Œuvres philosophiques*, tome I, *Pragmatisme et pragmatisme*, édité et traduit de l'anglais

- par Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2002.
- *Collected papers*, édité par Arthur W. Burks, volume 7, « Pragmatism », 7.360-7.361, 1931-1958.
- Olivier Quintyn, *Implémentations/Implantations. Pragmatisme et théorie critique*, coll.« Ruby Theory », Questions Théoriques, 2017.
- Richard Rorty, *La Philosophie et le miroir de la nature*, traduit de l'anglais par Thierry Marchaisse, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2017 [*Philosophy and The Mirror of Nature*, 1979].
- « Le parcours du pragmatiste », dans Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », 2009 [1984].

9. Théorie critique et marxisme

- Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)*, repris dans *Œuvres, III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1969 [Suhrkamp Verlag, 1966].
- Daniel Bensaïd, « Penser la politique », entretien, revue *Praxis*, mai 2006, republié dans la revue *Contretemps. Revue de critique communiste*, janvier 2018, URL : <https://www.contretemps.eu/penser-la-politique-daniel-bensaid/>.
- Gérard Bensussan et Georges Labica, *Dictionnaire critique du marxisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999 [1982].
- Andrea Cavazzini, « Notes sur la Théorie critique et sur l' "industrie culturelle" », *Cahiers du GRM*, n° 4, 2013, URL : <http://grm.revues.org/375>.
- Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », [*Theorie der Avantgarde*, 1974].
- Hans Magnus Enzensberger, *Médiocrité et folie*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1991 [*Mittelmaß und Wahn*, 1988].
- *Culture ou mise en condition*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Julliard, 1965 [*Einzelheiten*, 1962].
- Nancy Fraser, *Qu'est-ce que la justice sociale ?*, traduit de l'anglais par Estelle Ferrarese, Paris, La Découverte, 2011 [*Justice interruptus: critical reflections on the "postsocialist" condition*, 1997].
- Isabelle Garo, *L'Idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique, 2009.
- Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais par Florence Nevoltry, préfacé par Henry-Claude Cousseau, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007 [*Postmodernism, or, The Cultural*

- Logic of Late Capitalism* 1991].
- *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [The Geopolitical Aesthetic : Cinema and Space in the World System, 1995].
 - « Mondialisation et stratégie politique », traduit de l'anglais par Clément Petitjean, *Agone*, vol. 55, n° 3, 2014 [2000].
 - *Archéologies du futur. Le Désir nommé utopie*, tome I, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes et Fabien Ollier, Paris, Max Milo, coll. « L'inconnu », 2007 [Archaeologies of the Future : The Desire Called Utopia and Other Science Fictions, 2005].
- Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, La Découverte, 2017 [Zones, 2010].
- « Qu'est-ce qu'une pensée radicale ? Aspects du radicalisme épistémique », *Revue du MAUSS (mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales)*, 19 mars 2010, URL : <http://www.journaldumauss.net/./?Qu-est-ce-qu-une-pensee-radicale>.
- Ernest Mandel, *Le Troisième Âge du capitalisme*, traduit de l'allemand par Bernard Keiser, Paris, Les Éditions de la Passion, 1997 [1^{re} trad. fr. 1976 ; *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*, 1972].
- Karl Marx, « Introduction générale à la critique de l'économie politique » (1857-1858) dans *Ceuvres*, traduit de l'allemand par Maximilien Rubel, vol. 1, « Économie », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1968.
- Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2009 [*Can the Subaltern Speak ?*, 1988].

10. Sciences humaines

A) PHILOSOPHIE

- Giorgio Agamben, *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2005 [*Profanazioni*, 2005].
- John Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [How to Do Things with Words, 1962].
- Armen Avanessian, « Pour une accélération », traduit de l'allemand par Clara Pacquet, repris dans *Postcritique*, sous la direction de Laurent de Sutter, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2019 [« Kritische Legitimat. Ich kriegt die Krise », dans *Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz*, Berlin, Merve Verlag, 2015].
- Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Hakim Bey, *TAZ. Zone autonome temporaire*, traduit de l'anglais par Christine Tréguier, avec l'assistance de Peter Lamia et Aude Latarget, éditions de L'Éclat, 2014 [T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism, 1997].
- Pierre André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet, 453 minutes, 1988-1989.

- Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [*Gender Trouble*, 1990].
- « Critically Queer », traduit de l'anglais par Marie de Gandt, *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, n° 1, 1993.
 - *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2017 [1ere éd. fr. 2004, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, 1997].
- Le Comité Invisible, *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007.
- *À nos amis*, Paris, La Fabrique, 2014.
- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, repris dans Guy Debord, *Œuvres*, édité par Jean-Louis Rançon et préfacé par Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006 [Buchet-Chastel, 1967].
- Michel Fabre, *Philosophie et pédagogie du problème*, Paris, Vrin, 2009.
- Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.
- Thibaut Gress, compte rendu de *La Philosophie en France au XX^e siècle. Moments de Frédéric Worms*, 4 juillet 2009, URL : <http://www.actu-philosophia.com/Frederic-Worms-La-philosophie-en-France-au-XXeme>.
- Ian Hacking, *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?*, Paris, La Découverte, 2001 [*The Social Construction of What?*, 2000].
- Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.
- Alasdair MacIntyre, *After Virtue, a Study in Moral Theory*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981.
- Thomas Nagel, *Le Point de vue de nulle part*, traduit de l'anglais par Sonia Kronlund, Paris, L'Éclat, 1993 [*The View from Nowhere*, 1986].
- Blaise Pascal, *Pensées, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963.
- Olivier Penot-Lacassagne, « Pour une critique de la vie quotidienne (Retour sur Henri Lefebvre) », dans *Back to Baudrillard*, sous la direction d'Olivier Penot-Lacassagne, Paris, CNRS Éditions, 2015, pp. 45-52.
- Hilary Putnam, *Raison, vérité et histoire*, Paris, Minuit, 1984 [*Reason, Truth and History*, 1981].
- Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Jacques Rancière, *La Leçon d'Althusser*, Paris, La Fabrique, 2012.
- Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977.
- Paul Ricœur, *Temps et récit, La Configuration du temps dans le récit de fiction*, tome II, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984.
- *Temps et récit, Le Temps raconté*, tome III, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985.
 - *Soi-même comme un autre*, Paris, Points, 2015 [1990].
- Tiqqun, *Introduction à la guerre civile* (2001) mis intégralement en ligne sur le site de *lundimatin* depuis novembre 2015, URL : <https://lundi.am/Tiqqun-Introduction-a-la-guerre-civile>

- Pierre Macherey, *De l'utopie !*, Lille, De l'incidence éditeur, 2011.
- Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1973.
- Frédéric Worms, *La Philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- « Introduction : Un moment 1989-2009 ? », dans *Ce qui nous reste de 1989*, dossier de la revue *Esprit*, octobre 2009, URL : <https://esprit.presse.fr/article/frederic-worms/introduction-un-moment-1989-2009-15453>.

B) SOCIOLOGIE

- Luc Boltanski, « Sociologie critique et sociologie de la critique », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, sous la direction de Bastien François et Jean-Philippe Heurtin, vol. 3, n° 10-11, 1990.
- *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2009.
 - *L'Amour et la justice comme compétences*, Paris, Métailié, 1990.
 - *Énigmes et Complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2012.
- Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1999].
- Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.
- Michel Callon, *The Laws of the Markets*, Londres, Blackwell Publishers, 1998.
- Frédéric Claisse, « Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace », dans *Utopies/Uchronies*, sous la direction de Michel Lallement et Jean-Marc Ramos, *Temporalités*, n° 12, 2010, URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/1406>.
- Samuel Coavoux, « Karl Mannheim, *Le problème des générations* », *Lectures*, rubrique « Les comptes rendus », 2011, URL : <http://journals.openedition.org/lectures/6081>.
- Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Pocket, coll. « Agora », 2002 [*Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, 1974, 1939 pour la 1^{re} éd.].
- Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1999.
- Maurizio Lazzarato, « Les malheurs de la "critique artiste" et de l'emploi culturel », *EIPCP - European Institute for Progressive Cultural Policies*, mis en ligne en janvier 2007, URL : <http://eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/fr>.
- Karl Mannheim, *Le Problème des générations*, traduit de l'allemand par Gérard Mauger et Nia Perivolaropoulou, Paris, Armand Colin, coll. « Hors Collection », 2011 [2^e édition] [*Das Problem der Generationen*, 1928].
- Dominique Pasquier, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, 2005.

Emery Roe, *Narrative Policy Analysis : Theory and Practice*, Durham CT, Duke University Press, 1994.

C) AUTRES

Jan Abram, *Le Langage de Winnicott. Dictionnaire explicatif des termes winnicottiens*, traduit de l'anglais par Cléopâtre Athanassiou-Popesco, Paris, Popesco, 2001 [*The Language of Winnicott : a dictionary of Winnicott's use of words*, 1966].

Julien Bonhomme, « Anthropologues embarqués », *La Vie des idées*, 4 décembre 2007, URL : <https://laviedesidees.fr/Antropologues-embarques.html>.

Jerome Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, traduit de l'anglais par Yves Bonin, Paris, Pocket, 2005 [1^{re} éd. fr. 2002, *Making Stories : Law, Literature, Life*, 2002].

Walter R. Fisher, *Human Communication as Narration : Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, Columbia, University of South Carolina Press, 1987.

François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Le Seuil, 2003.

Deirdre N. McCloskey, *If You're So Smart. The Narrative of Economic Expertise*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.

Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon, *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002.

Donald Woods Winnicott, « La Crainte de l'effondrement », repris dans *La Crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, traduit de l'anglais par Jeannine Kalmanovitch et Michel Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000 [*Psycho-Analytic Explorations*, 1989].

11. Essais

Jean Daniel, *L'Ère des ruptures*, préfacé par Michel Foucault, Paris, Le Livre de Poche, 1980 [1979].

Régine Detambel, *Les Livres prennent soin de nous : pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, 2015.

Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2008.

Richard Millet, *Le Dernier écrivain*, Paris, Fata Morgana, 2004.

– *L'Enfer du roman*, Paris, Gallimard, 2010.

– *Langue fantôme* suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.

– *Esthétique de l'aridité*, Paris, Fata Morgana, 2012.

Marc-Alain Ouaknin, *Bibliothérapie : lire, c'est guérir*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1994.

Christian Salmon, *Tombeau pour la fiction*, Paris, Denoël, coll. « Essais », 1999.

12. Sites Internet

Carnet de recherche du projet (PDR F.R.S-FNRS) « STORYFIC », dirigé par Jean-Pierre Bertrand et Marc Jacquemain : <https://storyfic.hypotheses.org/>.

Site « Magasin général » de David Dufresne (à propos de l'affaire de Tarnac) : <http://magasin-general.fr/>.

Base de données du projet « MANART » (sur les manifestes artistiques des XX et XXI^e siècles), dirigé par Camille Bloomfield, Mette Tjell, Viviana Birolli et Audrey Ziane : <http://www.basemanart.com>.

Carnet de recherche du projet de recherche-crédation « Evaluation générale : l'Agence de Notation comme dispositif artistique », dirigé par Nancy Murzilli : <https://evalge.hypotheses.org/1255>.

Site de la Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien régime : <http://www.siefar.org/debats>.

13. Films et bandes dessinées

Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade*, 1952, 63 minutes.

Louis Malle, *My dinner with Andre*, Gaumont, 110 minutes.

Mariana Otero, *L'Assemblée*, Epicentre Films, 2017, 99 minutes.

Tiphaine Rivière, *Carnets de thèse*, bande dessinée, Paris, Seuil, 2015.

Alain Resnais, *On connaît la chanson*, 1997, Pathé Vidéo, 117 minutes.

Régis Sauder, *Nous, princesses de Clèves*, 2011, Shellac, 69 minutes.

TABLE

INTRODUCTION	7
I. « On construit tous des idéologies de ce qu'on a »	7
II. Trois horizons choisis	10
1. Des effets aux discours sur les effets.....	10
2. Les auteurs comme producteurs	12
3. Une connaissance par les œuvres (mais pas que)	16
PREMIERE PARTIE – LE MOMENT MYTHOCRATIQUE	23
CHAPITRE PREMIER DE LA LISIBILITÉ DE LA MENACE	25
Propédeutique / Flotter par temps plombé.....	25
1. L'éternité par le désastre : les durcissements du XXI ^e siècle.....	31
2. Des tomates, à la mode de chez nous.....	33
3. Poésie action directe ?	36
I. Libéralisme autoritaire, anti-intellectualisme délibéré.....	45
1. Croissance, répression et répression croissante.....	45
2. « Oh, je ne suis pas un intellectuel. Je suis quelqu'un de concret »	50
II. Défendre la Princesse.....	54
1. L'évènement ou la constante d'une menace	54
2. Valeurs et contours de l'objet défendu	59
III. Problèmes et moment.....	63
IV. Once Upon a Time	69
1. La machine et ses rouages	70
2. Les récits comme leviers d'action.....	73
3. Le moment mythocratique	77
CHAPITRE II – UNE ZONE À DEFENDRE... MAIS LAQUELLE ?	81
Propédeutique / Vers une littérature programmatique.....	81
1. Autonomie : industrie culturelle et terriers enchantés	83
2. Performativité : l'écrivain, ni dieu, ni maître... ni gourou ?.....	88
3. Critique : un Fantômas révolutionnaire ?.....	92
I. Une nouvelle politique de la littérature ?.....	99

1.	L'autonomie de l'art, une question non réglée	99
2.	« Des effets tout court » : une politique de la littérature, en littérature	105
II.	Percées hétéronomiques : marchandisation, dissolution, socialisation.....	109
1.	Trois (ou quatre) panfictionnalismes	110
2.	Benjamin, Jameson, Enzensberger – ou l'art à l'état gazeux	115
3.	Portrait de l'écrivain en travailleur social.....	124
III.	Tendances désessentialisantes : mort, dédéfinition ou sortie(s) ?	129
1.	La fin du début de la fin ?	129
2.	OLNIS, factographies et dispositifs	132
3.	Sorties et autres « post- »	138
4.	Is It Really Too Late To Say Littérature ?.....	142
IV.	De la nécessité (ou non) d'une frontière.....	155
CHAPITRE III – REPRISES, DIFFRACTIONS ET ALLUSIONS PRAGMATIQUES.....		159
Propédeutique / Interventions littéraires en milieu hostile.....		159
1.	<i>Lector ex fabula</i> : une théorie intégrée de la lecture	160
2.	« Voir » : une esthétique et une éthique du réel.....	165
3.	Porte-parole ou interlocuteur : de la pratique de l'écrivain	169
4.	Une poétique pragmatique ?	172
I.	Origines d'un tournant aux points d'inflexion multiples.....	176
1.	Une littérature sans définition, une lecture sans sidération.....	176
2.	Éthiques, sociologiques, philosophiques : des origines métissées	178
II.	Un tournant pragmatique ? Pragmatiste ? Pragmaticien ?	184
1.	De quoi le pragmatisme est-il le nom ?.....	185
2.	Contours d'une esthétique d'obédience pragmatiste	187
III.	Enjeux et latitudes des recherches « pragmatiques » en études littéraires.....	192
1.	La littérature au collectif	192
2.	Un art profane et sans aura.....	202
3.	Vulgarité des pratiques littéraires	213
IV.	Diffractions pragmatiques.....	226
CONCLUSION INTERMÉDIAIRE – DES CONTRAINTES, DES RESSOURCES		
ET DES RÉPONSES		227

DEUXIEME PARTIE – LA LITTÉRATURE EMBARQUÉE..... 233

INTRODUCTION À LA DEUXIEME PARTIE – LITIGES OU DIFFÉRENDS ? 235

1. Un plan de traitement contestable..... 237
2. Prendre appui..... 241

CHAPITRE IV – LE REFUS DE FAIRE RETOUR..... 245

Propédeutique / Comment ne plus être une *story victim* ? 245

1. Ducasse en toboggan aquatique 246
2. Les airs du soupçon 249
3. Usages et mésusages des récits 254

I. Scrupules ou décomplexions post-structuralistes..... 265

1. Question poétique : retour durable et définitif du récit tant aimé ? 265
2. Question idéologique : chute du Mur, effondrement des idéologies ? 270

II. Les habitants du Flurkistan..... 273

1. « Éviter le genre décomplexé » 276
2. Méfiances et contrariétés du romanesque 278

III. La génération : un outil pour le contemporain ? 286

1. « Enfin peinars » – des fils sans pères ? 289
2. Les effets de l'âge (et leurs limites)..... 295

IV. Ce qu'être d'avant-garde (ne) veut (plus) dire 299

1. Grandeur et décadence des avant-gardes artistiques 300
2. Un héritage intransmissible et encombrant 303
3. « Mon petit situationnisme de comptoir » 306

CHAPITRE V – ANYWHERE INSIDE THE WORLD..... 317

Propédeutique / Le principe Galapagos 317

1. Utopie et dystopie, ou les vertus de la pensée hyperbolique 318
2. L'impossibilité d'une île ?..... 321
3. Un point de vue sans point de fuite 324
4. Critique du pouvoir de la critique..... 330

I. Critique partout, critique nulle part ? 339

II. « Cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqués » 347

1. Renouages et défétichisations pragmatistes 347
2. Isabelle Garo, relectrice de l'idéologie 349
3. Goldman et le marxisme pascalien 351

4.	Bourdieu et la critique de la rationalité scolastique	353
III.	Logique de l'entrisme.....	356
1.	Parler la langue de l'ennemi	357
2.	Décaler nos imaginaires	359
3.	Faire de la critique « intégrée »	360
4.	Des savoirs impressifs, locaux et provisoires.....	362
IV.	(Im)puissances performées	368
1.	Un fantasme d'effraction	369
2.	Deux ou trois modèles de la performativité.....	372
3.	Répétitions, réitérations	375
V.	Idioties	379
1.	Rosset, Jouannais	380
2.	Parodie sans modèle, ironie sans complicité ?.....	383
 CONCLUSION – TENIR LE PAS GAGNÉ		393
 BIBLIOGRAPHIE.....		401
I.	Œuvres et entours des œuvres	401
II.	Outils critiques	412
 TABLE		433