

Merci M. le président, cher Alain, merci mesdames et messieurs, chers collègues, d'avoir accepté de faire partie de ce jury, et merci plus particulièrement à Bruno Blanckeman de s'être porté garant de mon dossier et d'avoir rendu possible cette soutenance.

Printemps 2017, trois semaines durant, un quadragénaire semi-comateux transpire à grosses gouttes sous une couette de bonne épaisseur, assis dans une espèce de cabine téléphonique en plexiglass : c'est Abraham Poincheval qui couve des œufs de poules au palais de Tokyo. Art contemporain, aucun doute là-dessus. Version plus circonspecte : il n'y a qu'un artiste contemporain pour couvrir des œufs de poule. (Je précise – pour les sceptiques ou les consternés – qu'il y a eu, par le passé, assez de louves ou de chèvres – et pas seulement mythologiques – qui ont dépanné les humains en matière d'allaitement des nouveau-nés, pour que l'idée qu'un homme rende la pareille à la gente animale ne soit pas considérée comme tout à fait inepte. Mais passons.)

S'il ne fait guère de doute pour personne qu'une œuvre comme celle de Poincheval relève de l'art contemporain, c'est parce qu'elle présente la plupart des aspects caractéristiques de cet art, qui n'est pas simplement une nouvelle esthétique – qui viendrait après le constructivisme, l'expressionnisme, etc. –, qui n'est pas une nouvelle période artistique, mais qui est ce que les spécialistes d'esthétique et les sociologues de l'art comme Nathalie Heinich reconnaissent comme un « paradigme » constitué, paradigme aujourd'hui nettement distinct de celui de l'art moderne : l'art contemporain est un art qui ne s'attache plus au travail d'un médium spécifique, au miracle du geste créateur, qui ne s'offre plus au jugement de goût, au discours sublimant et à la contemplation extatique, un art qui n'est pas préposé à la symbolisation des vérités supérieures ou profondes, un art qui refuse le hors-temps et le hors-lieu du fameux *white cube* moderne, qui naturalise et qui repragmatise les conditions de l'expérience esthétique. Bref, c'est un art qui contrarie toute idée d'essence de l'art, un art « sans qualité » comme dit Jean-Pierre Cometti, un art « dé-défini » comme le disait le critique américain Harold Rosenberg dès les années 1960.

Si tous ces aspects autorisent à considérer l'art contemporain comme un paradigme distinct de celui de l'art moderne et si l'opposition art moderne / art contemporain est aujourd'hui au moins intuitivement dans tous les esprits des gens qui s'intéressent à l'art, l'opposition du contemporain et du moderne en littérature est quant à elle beaucoup moins nette, même quand on s'intéresse de près à la littérature. Le signe le plus évident de cette différence, c'est l'usage des adjectifs eux-mêmes : en art, *moderne* et *contemporain* s'opposent et même se font la guerre quasiment depuis 1948, quand le Musée de Boston prend ses distances avec le Musée d'art moderne de New York, et devient le premier Institut d'art contemporain. Inversement, en critique littéraire, les adjectifs *moderne* et *contemporain* entretiennent des relations ambivalentes, à la fois problématiques et peu problématisées : entre synonymie complète, tuilage, inclusions réciproques et complémentarités occasionnelles ; je dirais que les deux termes, de manière toujours commode mais rarement rigoureuse, se rendent service en échangeant les bons procédés. L'idée de modernité semble intouchable en critique littéraire, tandis que *contemporain* reste déictique – c'est-à-dire synonyme d'*actuel* –, mais hésite entre l'élasticité séculaire – la littérature contemporaine, c'est celle du XX<sup>e</sup> siècle –, et le resserrement superlatif, la tentation de l'extrême – la littérature de l'extrême contemporain, c'est-à-dire celle de la semaine dernière, ce qui est parfaitement aporétique. Alors certes depuis une vingtaine d'année, en France, on a tendance à désigner plus spécifiquement comme contemporaine la littérature d'après le fameux tournant des années 1980, reconnu comme le début d'une nouvelle période, mais – problème – cette littérature française baptisée contemporaine au sens chronologique est alors décrite comme la continuation réformée, on pourrait dire modernisée, d'une modernité scripturale venue à résipiscence avec l'essoufflement autoproclamé des avant-gardes textualistes de années 1970, en gros quand Philippe Sollers arrête *Tel Quel* en 1982.

Alors dans ces conditions, que serait une littérature « contemporaine », au sens que prend l'adjectif en art, un sens donc plus notionnel que temporel, une littérature démarquée de la littérature moderne comme l'art contemporain se démarque de la peinture encadrée et de la sculpture sur socle – à savoir une

littérature à son tour déspecifiée, repragmatisée, dégagée des absolus d'autonomie et d'insularité que représentent le livre, le texte, l'écriture, la lecture silencieuse etc. ? C'est cette question qui a inspiré l'essai que je présente dans ce dossier, *Le contemporain comme hypothèse*. Cette littérature « contemporaine », elle existe, elle est même aussi ancienne que l'art du même nom : elle se préfigure avec Dada, se relance après 1945 avec le dernier Artaud et dans son sillage, à la fin des années 1950, avec la poésie action de Bernard Heidsieck, la poésie concrète, la poésie ouverte ; elle se développe aujourd'hui de plusieurs manières : elle est pluridisciplinaire, transmédiatique, interactive, potentiellement collective, c'est une littérature « exposée » ou « plasticienne » comme l'appelle Jean-Max Colard, une littérature « délivrée du livre » comme dit Magali Nachtergaël, une poésie « post-poétique » comme dit Jean-Marie Gleize, une littérature « factographique » comme l'appelle Marie-Jeanne Zenetti, une « littérature brouhaha » selon la formule de Lionel Ruffel.

Mon propos, dans cet essai, n'était pas d'envisager spécifiquement cette nébuleuse, mais de réfléchir à la différence de situation entre le domaine de l'art et le domaine littéraire sur la question du moderne et du contemporain : à savoir le fait que, d'un côté, le contemporain domine aujourd'hui en art, il est massif, alors que les pratiques littéraires que je viens de qualifier de contemporaine elles, sont historiquement à la marge de la marge, donc beaucoup plus confidentielles, et les plus anciennes d'entre elles sont restées relativement ignorées de la critique jusqu'aux travaux récents de Gaëlle Théval sur le ready-made littéraire et de Cristina De Simone sur la poésie action.

Donc il s'agissait d'expliquer ce phénomène de décalage de catégorisation et de visibilité des catégories entre art et littérature.

Alors, ce projet d'une approche comparative des deux domaines, ou plus exactement le projet de considérer la littérature depuis l'art, il résulte pour moi de divers facteurs et circonstances assez disparates mais finalement convergents.

D'abord, il s'inscrit dans une évolution générale de l'ensemble de mes recherches sur plusieurs années, évolution marquée par un recul progressif par

rapport à une critique immanentiste. Sur Claude Simon par exemple, je suis passé d'une approche stylisticienne, fondée sur la lecture de près, à une approche plus contextualisante, culturalisante, avec le colloque organisé avec Paul Dirckx ici même en 2007, jusqu'à un dernier article où j'envisageais les relations de Simon à l'art vidéo – et là j'étais très en dehors du texte puisque je travaillais justement sur un non-objet textuel, à savoir le fait que Simon ne s'intéressait pas – mais alors pas du tout – à la vidéo (mon idée étant de montrer qu'il aurait tout à fait pu s'y intéresser et même qu'il aurait *dû* s'y intéresser, mais c'est une autre histoire).

Donc j'aspirais à une position d'extériorité pour parler de la littérature et pour sortir de l'espèce de révérence herméneutique qu'on m'avait apprise durant mes études. Je l'ai trouvée, cette extériorité, comme beaucoup d'autres collègues, dans l'approche sociologique de la littérature, surtout quand il s'agissait d'étudier la question du social et du politique dans la littérature actuelle, un sujet qui nous à beaucoup préoccupé ses dernières années : et là je me suis rendu compte qu'on ne pouvait s'intéresser à la société dans la littérature – la manière dont la littérature disait la société, le travail, le politique, etc. – qu'en se demandant ce qu'il en était de la littérature dans la société, et je me suis dit qu'il fallait même aller plus loin, à savoir retourner l'interrogation sur l'interrogeur en se demandant ce que signifie l'intérêt que porte aujourd'hui la critique universitaire aux littératures du travail et aux littératures susceptibles d'avoir un sens politique ? Cet intérêt était à mon avis, au moins en partie, le signe d'une mauvaise conscience, de notre part, face à notre propre dépolitisation, c'est-à-dire face au sentiment d'une certaine capitulation – inédite dans les sciences humaines plutôt marquées par une tradition d'indocilité –, une capitulation récente face au pouvoir politique.

L'art me fournissait un autre poste d'observation du littéraire. Il y avait d'abord des circonstances institutionnelles. Au début des années 2010, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Alain Schaffner célébraient les noces de l'équipe de recherche « Écritures de la modernité », à laquelle j'étais rattaché, et d'une équipe du CNRS, Arias, regroupant des spécialistes des relations entre les arts. De ces noces naissait Thalim, nouvelle entité vouée à la fois à l'étude de la littérature et

des arts. Cette évolution institutionnelle facilitait les élargissements de mes propres recherches.

Il se trouve par ailleurs que j'avais moi-même une petite expérience du champ artistique par mon travail photographique, que j'enseigne à Paris 3 l'histoire de la photographie en marge de mes cours de littérature, et que j'ai eu parmi mes étudiants de master plusieurs étudiants en double cursus, inscrits à la fois en école d'art et en lettres modernes, et dont les travaux ont stimulé souvent ma curiosité.

Voilà pour le contexte professionnel. J'avais, parallèlement, et depuis longtemps, à propos de la littérature actuelle, des sentiments un peu confus mais tenaces, qu'il me fallait élucider. D'abord une perplexité devant ce qui aujourd'hui encore constitue un marqueur fort de la légitimité littéraire dans l'aspect même des livres : à savoir cette signalétique de couverture de plusieurs maisons d'éditions indiscutables marquée par le modèle funéraire – centrage hiératique des indications, caractères de titrage imitant l'écriture du lapicide, filet rectangulaire sanctuarisant les contours du Livre – donc ces allures de pierre tombale, de stèle définitive, caractéristique de l'objet livre censé représenter aujourd'hui encore la littérature la plus légitime. Et à mon avis c'est un des marqueurs symboliques les plus saillants et les moins remarqués – autrement dit devenu l'un des plus naturels – de la prévalence, dans l'esprit des écrivains, éditeurs, critiques et lecteurs actuels, d'un imaginaire littéraire de type charismatique, de cette religion de la littérature qui court de Hegel à Heidegger et qui a été relayée par Mallarmé, Barthes, et Blanchot. C'est ce fameux sacre de l'écrivain que diagnostiquait Paul Bénichou en 1973 et qui est emblématique de la modernité.

J'étais aussi un peu gêné, sans que je m'explique complètement pourquoi, avec cette nouvelle périodisation de la littérature française qui faisait consensus dans la profession et qui voyait le tournant des années 1980 comme le moment inaugural d'une nouvelle période marquée par un retour du réel. Ce retour du réel avait bien eu lieu en art, comme l'avait pointé Hal Foster, mais en littérature il me semblait beaucoup plus problématique. Je n'en donnerai ici qu'un exemple mais il est significatif : c'est celui du passage à l'euro. J'ai guetté, à partir de 2001, les

premières occurrences de la nouvelle monnaie dans notre littérature. Et je peux aujourd'hui vous informer que le passage à l'euro de la littérature française a eu lieu en 2003 à la page 62 du dixième roman de Jean Echenoz, *Au piano*, par la voix des prostituées des boulevards de ceinture annonçant leurs tarifs aux clients : « C'est quinze euros la pipe et trente euros l'amour. » – première attestation donc de la nouvelle monnaie dans le roman français dit de qualité. Echenoz prenait bien sûr ses distances énonciatives, il mettait la phrase des prostituées entre guillemets et il faisait remarquer que leur formule n'était rien d'autre, je cite, qu'un « alexandrin parfait, classiquement balancé avec césure à l'hémistiche ». Et cette précision me paraissait emblématique d'un phénomène beaucoup plus large : à savoir que l'accueil des réalités du présent, chez Echenoz et beaucoup d'autres (Toussaint, Oster par exemple), n'était finalement qu'un prétexte à la rétraction lettrée, à la prise de distance esthète de l'écrivain qui, tout contemporain qu'il soit, doit se dédouaner de sa compromission avec un présent trop actuel en protestant de sa distinction culturelle. La littérature était peut-être redevenue transitive, mais elle n'avait pas abandonné le souci de son incommensurabilité avec le monde ordinaire. Il me semblait qu'il y avait là quelque chose de spécifiquement littéraire et de spécifiquement français. Je voulais réfléchir aux raisons profondes de cette spécificité.

D'autre part les parallèles que proposait la critique entre les domaines littéraire et artistique me paraissaient faussés, en particulier cette hypothèse d'un synchronisme global de l'histoire de l'art et de l'histoire de la littérature sur le dernier demi-siècle et ce récit, sous la plume de Dominique Viart, d'une bifurcation simultanée, dans les deux domaines, du moderne vers le contemporain au début des années 1980. Ce récit était biaisé. Parce que la littérature de la décennie 1980 désignée comme contemporaine par l'Université correspondait davantage aux phénomènes de restauration picturale qui marquaient l'art européen au même moment – néo-expressionisme allemand, Trans-avant-garde italienne, figuration libre en France –, mais qui ont été en réalité les plus réfractaires au paradigme de l'art contemporain.

J'étais sceptique enfin – sur cette question des relations entre art et littérature au XX<sup>e</sup> siècle – à propos des écrits sur l'art des écrivains eux-mêmes. Il y a en France, depuis Diderot, une tradition de critique d'art principalement assurée par les écrivains, qui fait du monde des lettres et de celui de l'art moderne des « alliés substantiels » comme dit René Char, des alliés portés à la célébration réciproque de leurs exceptionnalités respectives avec, de la part des écrivains, une espèce de vibration d'enchantement tendanciellement obscurantiste. Et il se trouve que je suis tombé récemment sur certains propos plutôt sévères de plusieurs critiques d'art américains au sujet de cette critique d'art littéraire française. Les propos par exemple de Rosalind Krauss, en 1996, qui jugeait cette critique d'art française globalement déplorable : je vous cite, parce que c'est assez drôle et stimulant : pour Krauss, ce ne sont que « des généralités ampoulées, du bran métaphysique, de l'adjectif et de la métaphore à satiété, des flonflons rhétoriques, du vent ». Alors bien entendu le devoir d'objectivité scientifique inhérent à la profession de chercheur m'interdisait de reprendre ce genre de propos à mon compte – même si la tentation était forte –, mais ce même devoir m'imposait en revanche de chercher à comprendre ce qui pouvait motiver de la part des Américains cette sévérité à l'égard de nos écrivains critiques d'art. Visiblement, les repères étaient différents, et c'est cette différence qui m'intéressait.

Alors, je reviens à l'essai lui-même pour indiquer rapidement – je terminerai là-dessus –, quelques éléments de réponses que j'apporte à ma question de départ. C'est aux États-Unis que les fondamentaux du modernisme esthétique, celui que défendait Clement Greenberg, ont été contestés, à partir de la fin des années 1950, par ce qu'on a appelé les néo-avant-gardes – Fluxus, l'art minimal et l'art conceptuel. J'ai essayé d'expliquer pourquoi ces fondamentaux ont été beaucoup plus résistants en France ; en littérature, à partir des années 1950, la « poésie action » d'un Bernard Heidsieck, la « poésie ouverte », l'association Domaine poétique, les revues de Julien Blaine et de Jean-François Bory, les initiatives d'un Jean-Jacques Lebel, ont représenté une contestation assurément radicale de la modernité : ces courants constituaient à leur manière une réelle dé-définition du

littéraire, en contestant l'hégémonie de l'écrit, en prônant une littérature multisupport, une littérature *live* – et les artistes Fluxus étaient de la partie –, mais ils sont restées des effervescences clandestines dans le monde des lettres dominé par des avant-gardes – néoromanesque, oulipienne et textualiste – attachées plus que jamais à la spécificité et à la pureté du médium textuel, à l'absolu littéraire, à cette espèce de suprématisme littéraire même qui remonte à Hegel. Ainsi s'explique que la production littéraire, dans sa plus grande partie, soit restée durablement moderne et que le travail sur la langue, l'écart aux parlers ordinaires, les promesses du style, la forme livre, le cadre éditorial traditionnel et la lecture désocialisée semblaient indépassables.

Ensuite j'ai essayé de montrer qu'en accueillant, à partir des années 1990, la production littéraire en cours comme un nouvel objet d'étude, l'Université, au moins dans un premier temps, a à son tour plutôt consolidé l'imaginaire moderne qu'elle n'a cherché à conceptualiser le contemporain. Plusieurs raisons : une nécessité épistémologique, la vocation historiquement patrimoniale et canonisante du savoir académique, la prudence tactique de la part des collègues qui étaient pionniers dans ce domaine ou encore le jeu, peut-être moins avoué, des intransigeances et des prédilections personnelles, toujours est-il que l'appréhension du présent s'est d'abord faite avec les outils du passé – ceux d'une tradition critique allant du *Contre Sainte-Beuve* au formalisme poststructuraliste –, à la recherche des classiques de demain. Avec cette conséquence qu'on observe en particulier dans les histoires récentes de la littérature récente – celle de Dominique Viart et Bruno Vercier, celle de Denis Labouret – à savoir une approche du fait littéraire qui reste essentialiste, le maintien d'un certain verrou normatif, la rémanence, jusqu'à une date récente, d'une certaine orthodoxie moderniste dans les études littéraires qui ont eu tendance à minorer voire à reléguer les pratiques impures, les productions hors gabarit et les propositions qui démentaient les idéaux bien en place. La critique savante a ainsi eu du mal à admettre que la littérature puisse délaisser ses sanctuaires et se dé-définir comme l'avait fait l'art trente ans plus tôt.

Enfin, si on considère que le contemporain artistique vient de Fluxus, du



minimalisme et de l'art conceptuel, il fallait s'interroger sur ce paradoxe qui est que ces nouvelles avant-gardes américaines, dans leur contestation des fondamentaux du modernisme greenbergien, se sont réclamées de l'esprit des avant-gardes littéraires françaises de l'époque – le Nouveau Roman, Beckett et plus tard de Perec – qui étaient, en France, les plus loyales sentinelles du modernisme. Il fallait aussi s'interroger sur les transferts de catégories esthétiques directement liées aux néo-avant-gardes en question – minimalisme, littéralité, conceptualisme – vers le lexique de la critique littéraire, pour montrer qu'ils n'ont été possibles qu'à la faveur de distorsions ou d'approximations. Le sujet est vaste, je m'arrête là, nous aurons sans doute l'occasion d'en reparler.