

LA TENTATION  
LITTÉRAIRE  
DE L'ART  
CONTEMPORAIN

sous la direction  
de Pascal Mougin

Collection « Figures »

Cet ouvrage fait suite au colloque international « La tentation littéraire de l'art contemporain » qui s'est tenu au Lieu unique à Nantes les 16 et 17 octobre 2014, organisé dans le cadre des travaux de l'équipe THALIM « Écritures de la modernité » (Université de la Sorbonne nouvelle / CNRS) en partenariat avec le Lieu unique, l'École supérieure des beaux-arts de Nantes métropole et le programme « Les Contemporains – Littérature, arts, théorie » (Université Paris-Diderot / Université Paris 13). Il est publié avec le soutien de l'équipe THALIM et du programme « Les Contemporains ».



**LES CONTEMPORAINS**  
LITTÉRATURE ARTS VISUELS THÉORIE

LA TENTATION  
LITTÉRAIRE  
DE L'ART  
CONTEMPORAIN

sous la direction  
de Pascal Mougin

les presses du réel

# SOMMAIRE

## INTRODUCTION

Art, littérature :  
du séparatisme historique aux convergences actuelles  
Pascal MOUGIN 7

## I. HISTORIQUES 39

Images et mots dans l'art contemporain en Belgique  
(d')après Magritte  
Denis LAOUREUX 41

L'artiste en romancier « amateur » selon Jean Le Gac  
Anne MÆGLIN-DELCROIX 59

Une possible réconciliation de l'image  
et du texte dans la peinture française des années 1980  
Camille DEBRABANT 81

Édouard Levé ou « la mort de l'auteur »  
(dans l'art contemporain)  
Jean-Pierre SALGAS 97

## II. MODÈLES OU PRÉTEXTES LITTÉRAIRES ? 119

Modèles littéraires à l'œuvre dans le film essai.  
Le cas Montaigne  
Véronique TERRIER HERMANN 121

Anne de Sterk et Dominique Petitgand : paroles manquées  
Marion DANIEL 131

Entretien. Texte, littérature, exposition  
Jean-Max COLARD, Nicolas FOURGEAUD,  
Mathieu COPELAND, Yoann GOURMEL 149

## III. L'AUTORITÉ LITTÉRAIRE : USAGE ET CONTESTATION 165

De quelques usages récents de la littérature par la performance :  
Benjamin Seror, Louise Hervé et Chloé Maillet  
Nicolas FOURGEAUD 167

Présence des textes et représentation du Texte dans <i>Doubles-jeux</i> de Sophie Calle Sylvia CHASSAING	193
IV. AVATARS DE LA FICTION	205
La mise en récit de l'œuvre de Philippe Thomas : esquisse d'une analyse de la structure narrative Émeline JARET	207
Fictions de l'art, arts de la fiction Laurence CORBEL	221
<i>De rerum fabula / de rerum natura</i> : le livre de la nature et ses fictions Émilie FRÉMOND	235
V. ÉCRITURE-IMAGE	255
Peint avec la langue. Arnaud Labelle-Rojoux, un artiste qui écrit Laurence PERRIGAULT	257
Dalida Shakespeare Arnaud LABELLE-ROJOUX	273
Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de « néo-littérature » ? Magali NACHTERGAEL	285
INDEX DES NOMS	299
ILLUSTRATIONS ET COPYRIGHTS	311
LES AUTEURS	317



# Introduction.

## Art, littérature : du séparatisme historique aux convergences actuelles

PASCAL MOUGIN

### *Écrivains performeurs et artistes du langage*

Les interférences contemporaines de l'art et de la littérature s'observent dans ce que la critique récente appréhende sous les termes de « littérature hors du livre », de « littérature d'exposition » ou encore de « littérature plasticienne<sup>1</sup> ». Le phénomène vaut sans doute d'être envisagé comme un paradigme inédit, conséquence de ce « *pictorial turn* » plus large théorisé par William Mitchell et qui aurait, depuis la décennie 1990, institué la visualité en modèle de référence<sup>2</sup> : la littérature actuelle, comme les autres productions symboliques, ne pourrait se comprendre que dans sa dépendance aux images et donc, pour sa part la plus inventive, que comme une

1. Voir en particulier les numéros de revues et ouvrages suivants : *L'Art même* (Bruxelles), n° 55, 2<sup>e</sup> trimestre 2012, « *Art contemporain et littérature* » ; Elisa BRICCO (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image, écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, coll. « Quodlibet studio. Lettere. Ultracontemporanea », 2015 ; Jérôme GAME (dir.), *Art Press 2*, n° 26, août-sept.-oct. 2012, « MAC/Val : ce que l'art fait à la littérature » ; Jérôme GAME, *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, MAC/Val, coll. « Chroniques muséales », 2012 ; Bernard GUELTON (dir.), *Fiction et médias, intermédialités dans les fictions artistiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2011 ; *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013 ; Denis LAUREUX (dir.), *Textyles* (Bruxelles, le CRI), n° 40, 2011, « *Écriture et art contemporain* » ; Magali NACHTERGAELE (dir.), *Textuel*, n° 52, 2007, « *Lectures de l'art contemporain (1970-2000)* » ; Olivia ROSENTHAL et Lionel RUFFEL (dir.), *Littérature*, n° 160, déc. 2010, « *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre* ». Sur la notion de « littérature plasticienne » voir en particulier : Jean-Max COLARD, « Quand la littérature fait exposition », dans *Littérature*, n° 160, *op. cit.*, p. 74-88.

2. Voir William J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 ; du même auteur, traduit en français : *Iconologie : image, texte, idéologie* [1986], Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 ; *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], Dijon, Les presses du réel, 2014. Le *pictorial turn* interviendrait après le *linguistic turn* des années 1950-1970 et le *narrative turn* des années 1980-1990, qui avaient successivement fait du langage et du récit le modèle d'intelligibilité de la culture en général, et légitimerait les *visual studies* comme discipline désormais susceptible d'englober toutes les autres. Magali Nachtergaele, dans la dernière contribution de cet ouvrage, revient sur cette hypothèse.

émanation des arts visuels, si bien que les œuvres d'artistes et les œuvres d'écrivains ne seraient plus guère démarquées. Mais cette zone nouvelle d'indistinction relative se situe en fait au point de rencontre de deux cheminements croisés, historiquement distincts : d'un côté des écrivains ou poètes qui vont vers les arts visuels, l'exposition ou la performance scénique<sup>3</sup>, de l'autre des artistes qui mobilisent le langage d'une manière plus ou moins intégrée au reste de leur production – langage « représenté » plastiquement, expositions parlées, associations texte-image ou combinaisons intermédiales plus larges, écrits, fictionnels ou non, publiés sous forme de livres à part entière<sup>4</sup>.

Les premiers, écrivains performeurs ou écrivains plasticiens, s'inscrivent dans un courant qui, en France, remonte à l'avant-garde poétique et expérimentale des années 1970, en rupture avec le textocentrisme alors dominant et son attachement au support papier : cette dissidence s'incarne dans la revue *Doc(k)s* fondée en 1976 par Julien Blaine, tournée vers la « poésie action » et le dialogue avec les artistes, dans les séances de lectures publiques organisées à partir de 1977 par Emmanuel Hocquard au département de l'ARC du musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; elle hérite elle-même du courant plus ancien de la poésie sonore (travail au magnétophone de Bernard Heidsieck et Henri Chopin, recherches sur le son, l'espace et la vidéo de Giovanni Fontana) ; elle s'est prolongée dans les années 1990 par la *Revue de littérature générale* ou encore les éditions Al Dante.

Les seconds, artistes « écrivant » ou artistes écrivains, héritent d'une histoire de l'art longtemps marquée – on y reviendra – par une tradition séparatiste de la peinture et de la poésie, tradition qui culmine avec le purisme visuel du modernisme tardif mais qui sera contestée à partir des années 1960 par les artistes Fluxus et la notion d'intermédia, avant le

3. Quelques noms : Olivier Cadiot, Christophe Fiat, Jérôme Game, Jean-Yves Jouannais, Jean-Charles Massera, Jérôme Mauche, Emmanuelle Pireyre, Olivia Rosenthal, Frank Smith, Kenneth Goldsmith aux États-Unis.

4. Voir le recensement de romans ou récits d'artistes lancé par les deux commissaires David Maroto et Joanna Zielinska dans le cadre du projet *The Book Lovers* [<http://www.thebooklovers.info>]. On relève parmi les quelque trois cents références réunies beaucoup d'artistes émergents, des artistes en production confirmés (entre autres Rodney Graham, Richard Prince, Liam Gillick, Hubert Renard, Valérie Mréjen) à côté de quelques autres plus anciens (Francis Picabia, Jean de Bosschère, Isidore Isou). Voir aussi, sur l'art narratif d'aujourd'hui : Mike BRENNAN, « Neo-narration : Stories of Art », 2010 [<http://www.modernedition.com/art-articles/neo-narration/neo-narration.html>].



tournant linguistique de l'art opéré par l'art conceptuel. Ces deux temps forts permettront à l'art de s'orienter vers la narrativité dans la décennie suivante, puis d'affirmer un tropisme véritablement littéraire dans les années 1990.

*Peintres-poètes et poètes-peintres,  
modèles littéraires de l'art, transfuges*

L'histoire de la littérature et l'histoire de l'art qui convergent aujourd'hui n'en sont bien sûr pas à leur première rencontre. D'abord parce qu'il y eut de tout temps des peintres-poètes et des poètes-peintres – mais on peut objecter qu'il s'agit de cas individuels, isolés, et que la double activité, occasionnelle (Picabia romancier, Picasso auteur dramatique) ou plus régulière (William Blake, Hans Arp), demeure peu significative d'un rapprochement intrinsèque des deux disciplines<sup>5</sup>. Reste que, en particulier dans la période récente, l'art ne serait pas ce qu'il est sans la littérature elle-même : la fortune plastique de Mallarmé, Roussel, Jarry, Borges, Bioy Casares, Queneau, Perec, Beckett, Robbe-Grillet, Duras, entre autres, est considérable et reconnue comme telle par les artistes, qui sont

5. L'exposition « Peintres-poètes / Poètes-peintres » organisée en 1957 au musée de Saint-Gall (catalogue : *Malende Dichter-Dichtende Maler*, Zurich, Verlag der Arche, 1957) a proposé un large panorama en la matière, allant de Dürer à Dürrenmatt. Les commissaires qui signent la présentation de l'exposition envisagent les artistes concernés en termes de double compétence individuelle plutôt que dans le cadre d'une réflexion sur la levée des frontières entre les disciplines elles-mêmes, sans doute plus difficilement pensable dans le contexte de l'époque, mais sans réduire non plus la double compétence à un cas de figure anecdotique, comme le serait par exemple celui d'un poète-banquier (ou mathématicien), d'un écrivain-viticulteur ou d'un céramiste-marathonien... La tenue de l'exposition est peut-être en elle-même, au moins rétrospectivement, emblématique d'un moment charnière de l'histoire de l'art : quand le purisme visuel prôné par Greenberg comme l'essence même de l'art moderne s'apprête à être contesté par l'appel à l'hybridation des pratiques lancé par Fluxus à partir de 1960. Symptomatiquement encore, rappelons que cette exposition est la première à laquelle contribua Harald Szeemann, appelé en renfort par les deux commissaires principaux en raison même de son parcours et de ses activités pluridisciplinaires. On sait le rôle que jouera Szeemann ultérieurement dans toutes les formes d'ouvertures, de décloisonnements et de déhiérarchisation des pratiques artistiques ainsi que dans la pensée de l'exposition comme œuvre à écrire et à lire (voir plus loin). En 1993, l'exposition « Poésure et peinture » conçue par Bernard Blistène reviendra sur la question, avec l'éclairage nouveau de la poésie concrète (Bernard BLISTÈNE *et al.*, *Poésure et peinture : d'un art, l'autre* [cat. exp., Centre de la Vieille Charité, Marseille, 12 févr.-23 mai 1993], Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993).

aussi des lecteurs<sup>6</sup>. Plusieurs artistes majeurs du second <sup>XX</sup>e siècle, dont beaucoup attachés à Fluxus et à l'art conceptuel justement, viennent eux-mêmes de la littérature ou de la poésie, en particulier de la poésie concrète<sup>7</sup> : Marcel Broodthaers, Dick Higgins, Vito Acconci, Jochen Gerz, Dan Graham, Ian Hamilton Finlay ont trouvé dans le champ de l'art un espace d'expérimentation, des occasions de renouvellement et des moyens de rayonnement qu'ils ne trouvaient pas toujours dans le champ littéraire : l'art, ou la littérature prolongée par d'autres moyens...

### *Dé-définition de l'art et résistance essentialiste de la littérature*

En toile de fond de ces points de contact, on observe un parallélisme global des deux évolutions, sans doute effet d'un contexte plus large, mais un parallélisme décalé : si l'art et la littérature semblent l'un comme l'autre

6. Sur l'importance de Mallarmé dans l'art moderne, voir Jean-François CHEVRIER et Élia PIJOLLET, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* [cat. exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 8 avril-3 juillet 2005], Paris, Hazan / Nantes, musée des Beaux-Arts, 2005. Sur Perec et l'art contemporain, voir : Blandine CHAVANNE, Jean-Pierre SALGAS, André ROULLÉ, et al., « *Regarde de tous tes yeux, regarde* ». *L'art contemporain de Georges Perec* [cat. exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 27 juin-12 oct. 2008, Dole, musée des Beaux-Arts, 21 nov. 2008-21 févr. 2009], Nantes, Joseph K. / musée des Beaux-Arts de Nantes, 2008 ; Jean-Luc JOLY (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 10, 2010, « *Perec et l'art contemporain* » (Paris, Le castor astral). Aucune étude spécifique n'existe sur l'ensemble des modèles littéraires revendiqués par l'art contemporain, mais quelques repères ont été fournis en 2001 par Anne Mœglin-Delcroix, qui a demandé à un ensemble d'artistes ayant eux-mêmes une pratique d'écriture (parmi lesquels Jean-Michel Alberola, Ben, Christian Boltanski, Daniel Buren, Claude Closky, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Jean-Luc Moulène) quels étaient les livres – de littérature, mais pas exclusivement – qui avaient compté dans leur formation et leur démarche ; l'auteur le plus cité par les artistes interrogés est Beckett (6 artistes sur 34 le mentionnent), suivi de Barthes et de Lewis Carroll (5 mentions) ; viennent ensuite Sade, Joyce, Sarraute et Duras (4), puis Cervantes, Roussel, Gertrude Stein, Céline, Thomas Bernhard, Genet, Wittgenstein et Deleuze (3) ; parmi les auteurs contemporains cités deux fois : Queneau, Camus, Debord, Sartre, Proust, Leiris, Pinget (Anne MœGLIN-DEL-CROIX, *Livres d'artistes. Réponses à la question « Dis-moi ce que tu lis »*, Saint-Yrieix-La-Perche, Pays-Paysage / Centre des livres d'artistes, 2001, repris dans Simon MORRIS (ed.), *Bibliomania 2000-2001*, York, Information as Material, 2002). Voir aussi : Pascal MOUGIN, « Modèles littéraires de l'art contemporain : Marcelline Delbecq, lectrice de Claude Simon ? », dans *Tangence* (Rimouski), n° 112, 2017, « *Lectures de Claude Simon* ».

7. Voir ce témoignage du poète Jean-François Bory à propos de la poésie concrète : « le seul endroit où ont pu se manifester les changements de pensée et d'esthétique, ce sont les galeries. [...] C'est pour cela, à mon sens, que nous nous sommes retrouvés là, ce qui n'était pas du tout l'endroit où nous espérions aller [...] ». (« Entretien avec Julien Blaine et J.-F. Bory », dans Bernard BLISTÈNE et al., *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 351).

s'être éloignés de l'idéal moderniste de la spécificité du médium et avoir plus ou moins renoncé à une ontologie constituée, les deux évolutions ne sont pas entièrement synchrones. En art, le tournant remonte au début des années 1960, quand les artistes Fluxus, en cherchant à faire art de tout, ont engagé ce que le critique Harold Rosenberg appellera le mouvement de « dé-définition de l'art<sup>8</sup> ». La question de savoir « qu'est-ce que l'art ? » laissera en effet place, avec Nelson Goodman, à celle de savoir « quand est-ce qu'il y a art<sup>9</sup> ? », tandis qu'Arthur Danto formulera l'hypothèse d'une indistinction entre art et non-art<sup>10</sup>.

La littérature, de son côté, est le lieu d'une résistance essentialiste plus marquée. Si elle n'a cessé de se redéfinir depuis le romantisme jusqu'aux dernières avant-gardes, ces redéfinitions se sont toujours effectuées au nom d'une certaine idée de la littérature même, voire d'un absolu littéraire dont chaque courant s'est tour à tour revendiqué le porteur exclusif et qui, de révolutions formelles en révolutions formelles, de tables rases en tables rases, se reconnaît néanmoins à des critères plus ou moins stables : techniquement, une certaine manière de « fiction » et/ou de « diction » pour reprendre les catégories de Genette<sup>11</sup>, une tendance à problématiser la compréhension instantanée et/ou à suspendre le fonctionnement pragmatique de l'écriture, voire à glorifier son épuisement et son impossibilité (Maurice Blanchot). Une théorie textocentrée de l'écriture intransitive et autoréférentielle, équivalent littéraire du formalisme greenbergien de l'art, culmine dans les années 1970, incarnée par Jean Ricardou et le « Nouveau nouveau roman ». Ce n'est qu'après le reflux du structuralisme, qui s'était beaucoup occupé de la question de la « littérarité », peut-être aussi à la faveur de la prise de conscience d'un certain épuisement des possibilités de réinventions formelles et peut-être, enfin, du fait du moindre retentissement dans la société des enjeux politiques qui restent investis dans le débat littéraire, et donc du fait de la moindre intensité polémique du débat en question, ce n'est qu'assez récemment, donc, que l'attachement qui fut

8. Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art* [1972], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

9. Nelson GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], Paris, Hachette, 2005.

10. Arthur DANTO, « Le monde de l'art » [1964], trad. française dans Danielle LORIES (dir.), *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198 ; *La Transfiguration du banal* [1981], Paris, Le Seuil, 1989.

11. Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991.

parfois incantatoire à la notion de littérature semble s'être un peu défait, qu'aux tentatives de redéfinitions successives de la littérature a succédé un certain renoncement à la définir, quand il ne s'agit pas tout simplement d'en finir avec elle<sup>12</sup> (ou, pour d'autres, de pleurer sa disparition), d'où ces notions de post-littérature ou de post-poésie qu'on voit poindre aujourd'hui<sup>13</sup> et le tropisme récent de la littérature vers l'art évoqué plus haut. Signe que ce renoncement de la littérature à rechercher « son propre » est sensiblement plus tardif que l'équivalent artistique, 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 poésie ; s'il fallait trouver un équivalent littéraire à la devise de Robert Filliou, « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », qui date des années 1960, il serait peut-être à chercher dans la formule de Gilles Deleuze expliquant qu'« écrire, c'est aussi devenir autre chose qu'écrivain », mais cette fois en 1993<sup>14</sup>. Parce qu'il fut plus tardif, ce mouvement reste aujourd'hui également plus marginal que son équivalent dans le champ de l'art : que l'on considère les palmarès des prix littéraires ou les auteurs français en production les plus étudiés par la critique savante dans la dernière décennie<sup>15</sup>, la littérature « légitime » d'aujourd'hui reste largement attachée aux marqueurs de littérarité. Elle est, si l'on peut dire, essentiellement essentialisée. La tendance à la dé-définition ne concerne donc qu'une frange étroite de la littérature, là où elle constitue le principe

12. Voir Jean-Charles MASSERA, Éric ARLIX, Patrick BOUVET *et al.*, *Revue Ah !*, n° 10, 2010, « *It's too late to say littérature : aujourd'hui recherche formes désespérément* ». Sur la question de la fin de la littérature, voir Dominique VIART et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature. Tome 1 : Esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2012, coll. « Armand Colin-recherches ».

13. Voir par exemple Jochen MECKE, « Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire », dans Wolfgang ASHOLT et Marc DAMBRE (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 33-50.

14. Gilles DELEUZE, *Critique et Clinique*, Paris, Minit, 1993, p. 16. Ce décalage dans le temps des deux évolutions s'explique peut-être, entre autres raisons, par le fait que l'art a dû affronter l'évolution technologique plus tôt que la littérature, dont le support historique de prédilection, le livre, a connu moins de changements.

15. Pour un aperçu de la question, voir : Didier ALEXANDRE *et al.* (dir.), *La Traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004 ; Thomas CLERC, Jean-Charles MASSERA, Pascal MOUGIN, « La volonté de ne pas savoir. La littérature française contemporaine à l'Université », *TINA*, n° 1 (Alfortville, Ère), dossier « *La Littérature occupée* », août 2008, p. 134-145 ; Marie-Odile ANDRÉ, Mathilde BARRABAND et Bruno BLANCKEMAN (dir.), *Classicisation et vieillissement du contemporain. La littérature contemporaine à l'épreuve de sa réception universitaire*, à paraître.

même de l'art contemporain, quant à lui essentiellement désessentialisé et largement reconnu comme tel.

Les deux champs ne sont donc pas en position symétrique<sup>16</sup>. L'art est par excellence le domaine ayant aujourd'hui prétention à visiter tous les autres, les plus divers : littérature, mais aussi marche à pied, cuisine, spéléologie, excès de vitesse, lettre de motivation ou ikebana<sup>17</sup>. Reste à savoir si la littérature peut profiter de la dé-définition de l'art pour se désessentialiser elle-même à la faveur de ses interactions avec lui.

Bien entendu, il se pourrait qu'évoquer la « tentation littéraire de l'art contemporain » présuppose encore un reliquat essentialiste, l'expression impliquant qu'*il y a* l'art contemporain et qu'*il y a* la littérature, soit deux entités *a priori* constituées et spécifiques, ce qui ne va peut-être pas de soi, ou tout au moins, épistémologiquement, prédispose peu à dépasser les dualismes reçus pour penser la décatégorisation des deux objets...

### *Artistes écrivains / écrivain / désécrivain*

Les études réunies dans ce collectif s'inscrivent dans les recherches menées sur ce tournant plasticien de la littérature, mais le principe retenu a été de considérer en priorité l'initiative plasticienne, plus que l'initiative littéraire, à l'origine du phénomène. Il sera donc question ici d'artistes qui « écrivent », c'est-à-dire qui utilisent le langage – lettres, mots, discours, récit<sup>18</sup> – comme composante de réalisations intermédiaires ou à titre de support exclusif, que leur travail consiste en des œuvres plastiques « représentant » du texte (peinture, sculpture, néon, photographie, installation sonore), en écrits exposés ou intégrés à l'exposition (cartel, feuillet, mural), en textes performés (lecture, conférence, entretien, intervention) ou, bien

16. Autre signe de cette asymétrie : le fait que certaines revues d'art chroniquent l'actualité de la littérature (*Art Press*, depuis le début), alors que les revues littéraires restent moins perméables à l'art en train de se faire.

17. Voir respectivement (entre autres) Hamish Fulton, Rirkrit Tiravanija, Abraham Poincheval, Raphaël Boccanfuso, Julien Prévieux, Camille Henrot.

18. Autrement dit les signes symboliques dans la terminologie de Peirce, signes caractérisés par leur nature arbitraire, conventionnelle et non analogiquement motivée, par opposition aux signes iconiques (qui ressemblent à ce dont ils sont les signes) et aux signes indiciels (qui entretiennent une relation de causalité avec leur objet).

entendu, se présente sous forme de livres à part entière – toutes combinaisons de ces différentes formes également possibles par ailleurs.

Toutes ces productions pourront ne pas sembler à proprement parler « littéraires ». Certaines œuvres s'attachent d'ailleurs moins à faire fonctionner le code linguistique qu'à exhiber ses constituants élémentaires comme autant de pièces détachées, ou encore privilégient la visibilité du signifiant à la lisibilité du signifié par toutes les formes de « més-écriture », de « dés-écriture » ou de stylisation esthétique (graffiti, tags, écritures « démotiques ») allant jusqu'à l'indistinction entre écriture et peinture. D'autres œuvres présentent des mots ou des phrases indéniablement lisibles, mais d'une manière citationnelle et fragmentaire, sous l'apparence de relevés documentaires (Claude Closky) et/ou avec une élaboration plastique (Jason Rhoades) qui les maintient éloignés de toute textualité. D'autres propositions encore s'avèrent discursives et textuelles, relativement neutres du point de vue de la matérialité signifiante : mais parlera-t-on pour autant de littérature à propos d'une conférence pseudo-didactique (Éric Duyckaerts) ou de la voix off d'un film expérimental ? D'autres œuvres présentent une « coloration littéraire » par allusions diffuses (Dominique Gonzalez-Foerster). D'autres, enfin, revendiquent des modèles et affirment leur littéarité par un marquage générique explicite de type « récit », « roman », « fiction ». La tentation serait alors de distinguer, dans ce dernier groupe, les artistes qui seraient véritablement écrivains du fait d'une pratique spécifique relativement dissociée de leur production plastique, pratique pour laquelle ils assumeraient une position d'auteur en publiant leurs livres chez des éditeurs ou dans des collections réputées littéraires (Valérie Mréjen), de ceux pour qui la pratique de l'écrit serait indissociable de l'activité plastique et qui ne revendiqueraient aucunement le statut d'écrivain : « artistes écrivant » donc, privilégiant les œuvres intermédiaires et publiant des livres d'artistes plutôt destinés au monde de l'art (Sophie Calle). Mais une telle opposition entre pratiques disjointes et pratiques imbriquées ne va pas de soi, les critères mentionnés plus haut ne se recoupant pas toujours ou ne rendant pas compte de positions intermédiaires. Certains « romans » d'artistes peuvent ainsi être destinés au monde de l'art via un éditeur spécialisé (Jean Le Gac), quand d'autres textes *a priori* non littéraires peuvent se retrouver chez des éditeurs de littérature – sans parler des avatars d'un même texte avec le temps, qui pourra avoir été conçu comme partie d'un dispositif intermédia (installation, vidéo, etc.), pour faire ensuite l'objet

d'une publication séparée. Le premier livre d'Édouard Levé, *Œuvres* (2002), constitue un exemple de flottement statutaire particulièrement intéressant : œuvre d'art – ou collection d'œuvres au sens conceptuel du terme, trente ans après les *Statements* de Lawrence Weiner –, œuvre littéraire – puisque publiée par POL et inaugurant chez le même éditeur une série d'autres textes qui imposeront Levé comme écrivain à part entière à côté du Levé artiste photographe –, c'est aussi un texte *sur* l'art qui constitue un remarquable panorama de la situation de son temps<sup>19</sup>...

On comprendra qu'il a paru pertinent de prendre en considération l'ensemble de ces pratiques pour réfléchir à la tentation littéraire de l'art. D'une part parce que la désécriture et la mésécriture, situées semble-t-il à l'extrême « anti-littéraire » du spectre, sont en elles-mêmes des équivalents ou des prolongements de courants réputés littéraires tels que le lettrisme, la poésie concrète ou la poésie sonore. D'autre part parce que, comme on le verra, le tropisme littéraire, narratif, fictionnel de l'art s'origine historiquement dans un tropisme qui est d'abord linguistique, de Dada à l'art conceptuel, et resterait inintelligible sans lui. Enfin et surtout, parce qu'il existe entre les deux extrêmes que sont les œuvres de la désécriture et celles des « quasi-écrivains » un continuum de pratiques aux contours flous et une diversité polymorphe, si bien que réduire l'empan d'observation aux zones de littérarité indiscutable reviendrait à opérer dans le spectre large du régime linguistique de l'art une restriction prématurée, arbitraire et peu productive : décider où commence et où s'arrête la littérature des artistes risque de figer la réflexion sur une catégorie verrouillée et d'imposer de conclure, après enquête, sur l'idée d'une littérature qui ressortirait indemne des épreuves que lui inflige l'art, ou – rançon inverse du même postulat fixiste – d'une littérature soluble dans l'art, y perdant son âme et s'y abîmant complètement. L'intérêt est au contraire de voir comment l'art, en contrariant les tentatives de catégorisation et de reconnaissance en matière de littérature, travaille par là même au devenir de celle-ci.

19. Il semble que Levé lui-même considérait ce premier livre moins comme une œuvre littéraire que comme une œuvre d'art faite avec les moyens du texte, comme l'indique le fait qu'il en avait d'abord adressé le manuscrit aux éditions d'art Yellow now de Bruxelles. La publication par POL, à qui il avait envoyé son manuscrit sans plus y croire, n'était donc pas son intention première, mais elle eut, de fait, un effet constituant : après *Œuvres* et les livres suivants publiés chez le même éditeur, Levé fut considéré comme écrivain autant que comme artiste. Jean-Pierre Salgas revient sur *Œuvres* dans sa contribution (voir plus loin).

## *Les incitations contemporaines*

Pourquoi beaucoup d'artistes se tournent-ils aujourd'hui vers l'écriture ? Des facteurs conjoncturels favorisent à coup sûr le phénomène. La porosité de l'art à la littérature – comme celle de la littérature à l'art, et comme les rencontres entre spécialistes et critiques des deux domaines dont ce volume offre un exemple... –, s'inscrit à l'évidence dans une tendance générale à l'interdisciplinarité encourageant toutes les formes de décloisonnements, tendance qui mériterait en elle-même une analyse et qui n'est pas sans signification politique<sup>20</sup>. Une des composantes de cet environnement large est bien entendu la généralisation du traitement numérique de l'information. Régulièrement, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, toutes les technologies analogiques liées aux différents médiums et à leur reproductibilité ont affaibli la domination de l'imprimé – donc de l'écrit et du littéraire – au bénéfice de l'image, et, du côté de l'image, ont contesté la suprématie de la peinture, favorisant du même coup l'infiltration du lisible dans le visible, le décloisonnement des pratiques et la fusion intermédiaire (non sans provoquer au passage, du côté de l'art comme du côté de la littérature, des protestations nostalgiques et des révolutions conservatrices<sup>21</sup>). L'avènement du numérique, permettant de manipuler à volonté, de reproduire et de diffuser sans perte images, textes et sons, parachève l'évolution.

20. Voir par exemple Jean-Pierre COMETTI, « L'intermédialité en contexte », colloque « Intermédialité et transmédialité dans les pratiques artistiques contemporaines », Université de Gênes, nov. 2015 (à paraître). Le philosophe analyse le lien entre l'intermédialité en art, l'indiscernabilité ontologique entre art et non-art et l'échangeabilité généralisée des valeurs, des biens et des services sur le marché déréglementé de l'offre et de la demande. Voir aussi comment le même contexte joue du côté des écrivains : Lionel RUFFEL, « Littérature en régime néolibéral », prépublication consultable en ligne [[www.academia.edu](http://www.academia.edu)] : l'article montre comment la situation actuelle favorise tout ce qui remet en question le triangle exclusif auteur-éditeur-lecteur mis en place au temps du capitalisme industriel. Pour d'autres éclairages, voir : Jérôme GLICENSTEIN (dir.), *Marges*, n° 4, oct. 2005, « *Interdisciplinarité* » [<https://marges.revues.org/716>].

21. Y compris au sein du modernisme artistique lui-même, lequel se constitue en partie en résistance à la modernité technique qui menace, par l'industrialisation de la production, l'idéal de non-reproductibilité. La recherche de la pureté picturale est liée à l'idéal de l'œuvre non reproductible, par exclusion de tout constituant susceptible d'être reproduit sans perte, comme c'est le cas du texte à moins d'un travail sur le signifiant visuel qui le rende non reproductible (voir comment les impressionnistes traitent par défiguration le lettrage des enseignes). Inversement, quand l'art ne se sent plus menacé par la reproductibilité (par exemple quand la photographie renonce à l'aura du tirage unique), il s'ouvre plus volontiers aux éléments textuels et linguistiques parfaitement lisibles (voir le goût de la photographie documentaire pour les enseignes, tel l'impeccable « Damaged » ironiquement saisi par Walker Evans en 1930).



Mais d'autres raisons contextuelles favorisent de manière plus spécifique le tropisme littéraire des artistes. L'une d'elles est la présence renforcée, depuis peu, de la littérature dans les cursus artistiques : une quarantaine d'écrivains sont aujourd'hui en poste dans les écoles d'art françaises, contribuant à rendre l'ambition littéraire accessible aux aspirants-artistes<sup>22</sup>. D'autre part, les sentiments mêlés que peuvent inspirer à ces mêmes aspirants-artistes ou artistes émergents le régime hyperconcurrentiel et les inégalités spectaculaires du monde de l'art<sup>23</sup> peuvent porter certains vers l'écriture, comme un moyen de préserver une forme de liberté intellectuelle, émotive et créative en même temps qu'une moindre dépendance économique quant à la production des œuvres et des dispositifs d'exposition, moins coûteux que dans le cas d'œuvres plus massivement visuelles et plastiques. Écrire est aussi, face à la surabondance des œuvres et au tout-venant des expositions, un pari sur la plus-value et l'effet de distinction historiquement attaché à la pratique littéraire. Ajoutons qu'un savoir-faire sinon littéraire du moins rédactionnel est de plus en plus requis chez les artistes par les démarches et les dossiers de candidature de tous ordres (bourses, concours, résidences, appels à projet, commandes publiques) qu'implique en permanence le métier<sup>24</sup>. Mais justement, dans cette situation, les réticences à concevoir un discours purement paratextuel d'autopromotion, de justification par anticipation voire d'ajustement opportuniste des projets peuvent induire chez certains, forts de l'héritage conceptuel, une tendance à fondre en un même tout l'œuvre et le discours sur l'œuvre. Plus largement, le régime discursif est aussi le moyen pour les artistes de se réapproprié un discours sur leur travail qui tend à leur échapper, plus ou moins formaté ou confisqué par les professionnels de la médiation culturelle, dont le rôle s'est accru du fait des exigences économiques et politiques qui pèsent sur les institutions d'art. Lesquelles institutions, en

22. Voir : Fabrice REYMOND, « Ut pictura poesis », *Art Press* 2, n° 22, août-sept.-oct. 2011, « Écoles d'art : nouveaux enjeux », p. 31 ; Jérôme MAUCHE, « Il se passe quelque chose », *Culture et recherche*, n° 130, hiver 2014-2015, « La recherche dans les écoles supérieures d'art », p. 24-25. Les écoles d'art françaises se sont ouvertes à cette pluridisciplinarité plus tardivement que certaines écoles d'art étrangères : les lieux historiques intrinsèquement pluridisciplinaires que furent le Bauhaus ou le Black Mountain College n'ont pas d'équivalents en France.

23. Voir en particulier Pierre-Michel MENDER, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Le Seuil, coll. « La République des idées », 2002.

24. Voir Jan SVENUNGSSON, *Écrire en tant qu'artiste* [2007], Strasbourg, éditions de la HEAR, 2012.

raison des mêmes contraintes – d’un côté les restrictions budgétaires limitant la programmation et la rotation des expositions, de l’autre les exigences de fréquentation accrue pour justifier les financements, véritable quadrature du cercle – encourageant assez naturellement toutes formes d’événements censés vitaliser l’accrochage en cours, parmi lesquels les cycles de rencontres parlées, les lectures, les performances orales d’artistes ou les interventions croisées entre artistes et écrivains figurent en bonne place. Plusieurs institutions sont devenues des lieux privilégiés pour ce genre d’interventions<sup>25</sup>. Parallèlement, les mutations du paysage éditorial et l’avènement d’une économie nouvelle de l’édition d’art indépendante facilitent la réalisation de livres d’artistes mêlant le texte et l’image<sup>26</sup>.

*Rappels historiques :  
des traditions séparatistes au tournant linguistique de l’art*

Mais ces facteurs conjoncturels ne sont pas seuls en cause. Il faut ici revenir en arrière pour rappeler que les pratiques actuelles héritent de mouvements majeurs de l’art du XX<sup>e</sup> siècle – schématiquement, on l’a dit, Dada, le surréalisme, Fluxus, l’art conceptuel –, mouvements dont elles portent la marque et par rapport auxquels elles font sens, et ce d’autant plus que l’histoire de l’art, au moins depuis la Renaissance et jusqu’au modernisme tardif des années 1950-1960, a longtemps opposé les arts visuels et les arts de l’écrit<sup>27</sup>.

25. Pour n’en citer que quelques-unes : le Centre Georges-Pompidou, le Palais de Tokyo, le MAC/Val de Vitry-sur-Seine, la fondation d’entreprise Ricard (qui accueille entre autres le cycle « Poésie-plateforme »), l’espace Khiasma aux Lilas, ou des structures moins territorialisées comme le Bureau des activités littéraires et sa revue *N/Z* [<http://www.bureaudeactiviteslitteraires.fr>].

26. Quelques exemples français de jeunes maisons d’éditions indépendantes spécialisées dans ce genre d’ouvrages : B42, Éditions B2, Éditions Cent Pages, Éditions Incertain Sens, Éditions P, It : éditions, M/M Paris, RVB Books, etc. R-Diffusion, « réseau de diffusion de création contemporain », diffuse une soixantaine de ces éditeurs [<http://www.r-diffusion.org>].

27. Pour un panorama historique de la présence du langage dans la peinture et les arts visuels, voir Simon MORLEY, *L’Art, les mots* [2003], Vanves, Hazan, 2004. Sur les relations entre poésie et peinture au XX<sup>e</sup> siècle, voir aussi : Bernard BLISTÈNE *et al.*, *Poésure et peinture : d’un art, l’autre* [cat. exp., Centre de la Vieille Charité, Marseille, 12 févr.-23 mai 1993], Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993 ; Jacinto LAGEIRA (dir.), *Du mot à l’image et du son au mot : théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005*, Marseille, Le Mot et le reste, coll. « Formes », 2006.

Car il ne va pas de soi, historiquement, qu'un artiste écrive. Le « peintre écrivain » est « une figure improbable » explique Daniel Arasse<sup>28</sup>, qui rappelle au passage que la culture des grands artistes jusqu'à la période classique leur venait essentiellement par transmission orale, un certain nombre d'entre eux étant du reste analphabètes. Les peintres d'un côté, les lettrés de l'autre. À ce principe social de la division du travail selon la répartition des compétences correspond le principe esthétique de la séparation des arts. Sur le mode de la correspondance d'abord – *ut pictura poesis* –, qui suppose justement la distinction des deux médiums : quand le vers d'Horace devient à la Renaissance, avec le *De pictura* d'Alberti (1435), la théorie dominante de la peinture pour presque trois siècles, il résume ce qu'on peut appeler le régime allégorique de l'art, à savoir qu'à l'origine de tout tableau se trouve le *logos* – mythe, Écritures, histoire – le peintre n'inventant pas son sujet mais donnant ou re-donnant à voir un récit déjà écrit. Et quand Lessing, avec son *Laocoon* (1766), substitue au principe de la correspondance des arts une théorie de leur différence, il accuse d'autant la séparation du lisible et du visible. Ajoutons que l'autre principe d'Alberti qui, lui, prévaudra jusqu'aux avant-gardes, jouera dans le même sens<sup>29</sup> : celui du tableau comme fenêtre, impliquant point de vue – unique, situé, humain –, primat du percept sur le concept et relative vraisemblance visuelle du sujet. Or il se voit peu de texte par la fenêtre avant l'apparition dans le paysage urbain, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, du lettrage vertical des enseignes et des affiches. Il faudra soit la reconnaissance de ces « peintures idiotes » (Rimbaud) par l'art légitime, soit la remise en question du réalisme perceptif en peinture, soit encore la fin de la vocation de la peinture à se conformer au *logos* en donnant à voir un récit préexistant, pour que le texte puisse faire sa réapparition dans la peinture. Il se trouve que les trois phénomènes sont presque simultanés.

### *Modernisme :*

#### *de la sollicitation critique du langage au purisme greenbergien*

C'est en effet le modernisme qui redonne à voir les mots dans le tableau. Mais, avec Dada, moins sous forme de célébration que pour

28. Daniel ARASSE, « Le peintre écrivain. Remarques sur une figure improbable », dans *Art Press*, hors série n° 5, avril 2002, « Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries », p. 9-14.

29. En rupture avec la tradition médiévale où l'image, pensée comme agencement plus symbolique que perceptif, n'exclut pas le texte : l'art médiéval constitue en ce sens un premier moment de l'intermédialité.

contester l'emprise du langage, brouiller sa lisibilité et saper les significations établies. Il s'agit alors de dénoncer le discours du pouvoir, de la presse et du commerce, de dire cet écart entre le mot et la chose dont la Grande Guerre a fait faire la douloureuse expérience et plus radicalement, après Saussure, d'exposer le drame de l'arbitraire du signe, à savoir la différence ontologique entre l'objet, son nom et son image (Magritte : « ceci n'est pas une pipe »).

Aussi, face au sentiment nouveau d'un langage imparfait, corrompu et trompeur, faussant le rapport au réel et divisant les hommes, l'art moderne rêve bientôt d'un langage qui se passerait de mots, un langage exclusivement visuel, universel, spirituel (Kandinsky), vecteur de toutes les utopies et du progrès (Raoul Hausmann, El Lissitzky). Prévaut alors une conception de l'œuvre en rupture avec la tradition allégorique : le visuel s'affranchit du textuel, l'œuvre dissuade et rend inutile toute traduction par le langage et, sur le modèle de la musique, devient symbole parfait où forme et contenu se correspondent idéalement. Certains chercheront alors une remotivation iconique du signe linguistique dans l'écriture manuscrite, découvrant dans les gestes de la calligraphie orientale une harmonie du corps et de l'esprit ou, plus spontanéistes, cherchant dans des tracés proches du dessin automatique l'expression d'un état pulsionnel, archaïque et primordial, d'un sens inchoatif non encore figé dans le carcan des formes ordonnées. Masson, Michaux, Dotremont et les artistes Cobra trouveront ainsi dans la défiguration du lisible par le visible un moyen de s'émanciper de l'arbitraire du code écrit.

La tendance du modernisme à la visualité pure prend un tour plus prononcé après la seconde guerre. En 1940, dans son article « Towards a Newer Laocoon<sup>30</sup> », Clement Greenberg reformule le séparatisme des arts et pose les bases du credo de la « spécificité du médium », selon lequel la vocation de chaque art est d'interroger « son propre », à savoir son support. Les thèses de Greenberg deviendront le discours d'escorte de l'abstraction formaliste, qu'elle soit géométrique ou lyrique (Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Morris Louis, Mark Rothko). La peinture ne se préoccupe alors plus que d'elle-même, dans ce qui aura pu être

30. Clement GREENBERG, « Towards a Newer Laocoon », *Partisan Review*, Vol. VII, No. 4, juillet-août 1940, p. 296-310 ; extraits traduits en français dans Charles HARRISON et Paul WOOD (dir.), *Art en théorie, 1900-1990. Une anthologie* [1992], Paris, Hazan, 1997, p. 614-620.

considéré comme une réduction essentialiste. Certes l'intransigeance de Greenberg, qui correspond à une défense du modernisme tardif d'autant plus dogmatique que celui-ci s'épuise, ne doit pas occulter rétrospectivement toutes les pratiques croisées des avant-gardes : « tableaux-poèmes » des peintres surréalistes (Ernst, Mirò, Klee), collaborations entre peintres et poètes (Apollinaire et Derain, Cocteau et Picasso, Cendrars et Sonia Delaunay, Maïakovski et El Lissitzky, Char et Nicolas de Staël), et « parler-peinture » des écrivains (Breton, Char, Beckett, Leiris, Ponge). Mais les tentatives du tableau-poème resteront limitées dans le temps, tandis que les œuvres à quatre mains, tout comme le « parler-peinture » des écrivains, peuvent être lues dans un sens qui reste différentialiste : c'est précisément la consécration de la peinture et de la littérature comme deux absolus charismatiques qui porte aux vibrations d'enchantement réciproque et aux stratégies de valorisation mutuelle.

### *Fluxus et l'intermédia*

À partir de 1962, Fluxus constitue une première réaction au purisme greenbergien. George Maciunas, Dick Higgins et les artistes réunis autour de John Cage au Black Mountain College militent alors pour les pratiques composites de l'« intermédia » et de l'« inclusion », conçues moins comme un nouvel avatar de l'œuvre d'art totale ou un nouveau fantasme d'unité originelle que comme le moyen, en phase avec les nouvelles techniques d'enregistrement et de diffusion de l'époque, d'associer des régimes sémiotiques différents mais tous également susceptibles de contribuer à l'efficacité du message artistique. Dada *reloaded* donc, mais dans une version moins négative : le langage, son usage transitif et confiant, revient dans un « art élargi » (Beuys) par des pratiques prétendant faire art de tout, pour peu, comme on l'a dit, que « l'art rend[e] la vie plus intéressante que l'art » (Filliou).

### *L'art conceptuel et le tournant linguistique de l'art*

Mais c'est le conceptualisme qui marque véritablement le tournant linguistique de l'art<sup>31</sup>. Nouvelle démarcation par rapport à la visualité pure,

31. Voir en particulier, pour un large aperçu des œuvres-textes de l'art conceptuel : Gauthier HERRMANN, Fabrice REYMOND et Fabien VALLOS (dir.), *Art conceptuel : une entologie*, Paris, Mix, 2008.

la fétichisation sacralisante de la « peinture de la peinture » et son envers moins glorieux, la dérivation ornementale et la réification marchande des œuvres – mais peut-être sous la forme d'un purisme inverse : revenant à Duchamp comme pionnier d'un art anti-rétinien et d'une conception de l'œuvre comme expérience de pensée, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, le collectif Art & Language et quelques autres ont voulu un temps dépouiller l'art de tout substrat esthétique. Il fallait pour cela non pas seulement introduire les mots dans l'art mais pratiquer l'art sous forme de mots, substituer les mots aux choses, préférer la description de l'œuvre à l'œuvre elle-même ou tout au moins affirmer la réversibilité de l'une et de l'autre comme le suggère le titre de l'exposition inaugurale de 1967 : « Language to be looked at and/or Things to be read<sup>32</sup> ». Le *statement*, à savoir le protocole et la partition de l'œuvre, devient l'œuvre. Ce qui signifie concevoir le langage à la fois dans le sens d'un littéralisme radical excluant toute potentialité métaphorique – l'œuvre n'est rien d'autre que ce qu'elle dit qu'elle est – et comme vecteur transitif, performatif ou opérable, à ce point susceptible d'être réalisé que cette réalisation devient indifférente<sup>33</sup>. C'était reprendre le drame dénoncé par Magritte, remplacer la pipe par la chaise (Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965) et régler le problème : si, à présent, l'œuvre est conceptuelle, il n'y a plus d'écart entre son titre ou la proposition qui l'énonce, sa réalisation concrète et son image.

Mais si le conceptualisme est l'art qui a le plus réhabilité le langage comme outil littéral et toujours potentiellement performatif, il est aussi l'art qui l'a le plus problématisé, instruit en cela par toute la réflexion théorique qui se déploie peu ou prou au même moment (Althusser, Barthes, Wittgenstein, Austin, Chomsky) et qui se prolongera avec la critique du logocentrisme (Derrida) et celle de « l'ordre du discours » (Foucault). Là où le modernisme, procédant lui aussi d'une critique du langage institué,

32. New York, Dwan Gallery, 1967. Le titre est aussi celui du communiqué de presse rédigé pour la circonstance par Robert Smithson sous le pseudonyme d'Eton Corrasable. Parmi les artistes exposés : Carl Andre, Walter de Maria, Marcel Duchamp, Dan Flavin, Dan Graham, Jasper Johns, On Kawara, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, René Magritte, Filippo Marinetti, Robert Morris, Claes Oldenburg, Francis Picabia, Ad Reinhardt, Robert Smithson.

33. Voir la fameuse « Déclaration d'intention » de Weiner en 1968 : « 1. L'artiste peut construire le travail. / 2. Le travail peut être fabriqué. / 3. Le travail peut ne pas être réalisé. / Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception. » (trad. franç. dans Lawrence WEINER, *Specific and general works*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée / Institut d'art contemporain, 1993).

défigurait ou écartait celui-ci du régime pictural, l'art conceptuel utilise le langage pour une critique du langage.

La première cible de cette critique est le langage de l'art lui-même, l'art conceptuel étant d'abord une manière de pointer les contradictions du discours dominant de l'époque : à Greenberg assénant que l'art moderne se passe de mots en tant qu'art de la visualité pure, le critique Harold Rosenberg objecte que l'abstraction formaliste cache son jeu et que les mots – à commencer par la glose héroïque de Greenberg justement – sont la condition même de sa possibilité<sup>34</sup>. Il pointe ainsi le paradoxe d'un discours sur l'art – dont le parler-peinture des écrivains est partie prenante – qui présente l'art comme situé au-delà de tout discours, naturalise l'enchantement sensualiste ou spiritualiste face à la peinture non figurative, fait croire sur le mode de la fausse conscience à l'immédiateté du transport esthétique, au caractère charismatique de l'œuvre et à l'ineffable de sa signification, quand tout cela résulte des constructions discursives et des présupposés idéologiques inscrits dans la vie sociale et se disputant le pouvoir de conditionner le jugement esthétique et la réception des œuvres<sup>35</sup>. Si bien que la conception de l'œuvre moderniste comme symbole autonome et synthèse parfaite d'une forme et d'un contenu, par opposition à l'œuvre classique conçue comme allégorie visuelle donnant à voir un *logos* préexistant, ne tient pas : l'œuvre moderniste n'est pas moins linguistique que l'œuvre allégorique, simplement elle occulte le langage qui la surdétermine. Dix ans plus tard, le critique Craig Owens analysera rétrospectivement le retour à une forme d'art qui affirme sa dimension allégorique comme le tournant majeur marquant la fin du modernisme<sup>36</sup>.

34. « Une peinture ou une sculpture contemporaine est une espèce de centaure – moitié matériaux artistiques, moitié mots – [...] Le langage dissimulé dans l'œuvre interpose une dimension voilée entre celle-ci et l'œil qui la regarde ; de ce quasi-mirage émanent le prestige de l'œuvre, sa faculté à survivre et son aptitude à se prolonger au travers d'une filiation esthétique. » (Harold ROSENBERG, « Art and Words », *New Yorker*, 29 mars 1969, cité par Simon MORLEY, *L'Art, les mots, op. cit.*, p. 140).

35. Le critique Charles Harrison, proche de Art & Language, explique ainsi que l'objectif des conceptuels « n'était pas de remplacer simplement des peintures et des sculptures par des textes de procédures, mais plutôt de remplir l'espace visuel de questions et de paraphrases, de substituer à l'"expérience" une lecture susceptible de refléter les tendances et les mécanismes par lesquels cette expérience est élevée à la dignité d'art » (Charles HARRISON, *Essays on Art & Language*, Oxford, Blackwell, 1991, p. 56, cité par Simon MORLEY, *L'Art, les mots, op. cit.*, p. 147).

36. Craig OWENS, « The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism », Part I, *October*, Vol. 12, printemps 1980, p. 67-86, Part II, *October*, Vol. 13, été 1980, p. 59-80 ; extraits

Littéralisme, transitivité, performativité et potentiel critique ne sont pas les seuls aspects du langage impliqués dans le tournant linguistique de l'art. L'art conceptuel, en tant que réaction au subjectivisme et au pari expressionniste du modernisme finissant, a joué tout son rôle dans la « mort de l'auteur » diagnostiquée par Barthes en 1967 à propos du minimalisme<sup>37</sup>. Parallèlement, la désobjectivisation de l'écriture par l'art conceptuel accroît d'autant l'exigence de collaboration de la part du lecteur-regardeur. Autre apport important : le conceptualisme introduit également dans l'art, par l'usage du langage, la dimension de sérialité et de systémativité. D'une part parce que les *statements* se prêtent à l'énumération en forme de liste, d'autre part parce qu'un protocole énoncé peut donner lieu à une exécution itérative débouchant à son tour sur une collection de traces (photographiques ou autres) qui la documentent et deviennent l'œuvre à leur tour (Douglas Huebler, Ed Ruscha, Roman Opalka). Enfin, le tournant textuel correspond à l'appropriation du livre par les artistes comme espace de création, non plus sur le mode de la préciosité bibliophilique des collaborations entre peintres et écrivains en régime moderniste, mais le livre cette fois sollicité comme support entièrement maîtrisable, autorisant d'infinies possibilités de contenus, facilement diffusible et accessible, tel l'emblématique *Xerox Book* de 1968<sup>38</sup>.

### *Inflexions et élargissements du conceptualisme*

Tous ces aspects du conceptualisme marqueront l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et au-delà, mais moyennant plusieurs inflexions et élargissements.

traduits en français dans Charles HARRISON, Paul WOOD (dir.), *Art en théorie, 1900-1990. Une anthologie* [1992], Paris, Hazan, 1997, p. 1145-1154.

37. Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Mantéïa*, n° 5, 1968, p. 12-17 [1<sup>re</sup> publication, en anglais : « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n° 5/6, 1967], repris dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 61-67. Sur Barthes et l'art contemporain, voir Magali NACHTERGAEL, *Roland Barthes contemporain*, Paris, Max Milo, 2015.

38. *Xerox Book*, New York, Seth Siegelau & John W. (Jack) Wendler, 1968 ; reproduit à la photocopieuse, le livre est un assemblage de sept cahiers réalisés par des artistes conceptuels (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner), à l'initiative du galeriste Seth Siegelau. Les travaux d'Anne Moeglin-Delcroix ont permis de prendre la mesure de ce nouveau genre de livre d'artiste : Anne MŒGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980). Une introduction à l'art contemporain* [Paris, Jean-Michel Place / BNF, 1997], éd. rev. et augm., 2012, Marseille, Le Mot et le reste / Paris, BNF ; *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le reste, coll. « Formes », 2006.



En multipliant les pratiques photographiques censées, comme on l'a vu, documenter l'exécution d'un protocole, les artistes conceptuels développeront de nouvelles interrogations, le plus souvent via le livre justement, sur le statut des images et leurs relations au texte (Victor Burgin, John Hilliard, Hamish Fulton, ou Robert Smithson). L'autre inflexion touche à la question de la matérialité du langage. L'idéalisme linguistique des premiers travaux conceptuels, auquel renvoyait l'usage d'une typographie neutre allant dans le sens de la dématérialisation escomptée, se heurtera vite à l'inévitable visualité du langage lui-même qui pointait déjà dans le titre de l'exposition de 1967 évoquée plus haut. Certains artistes, pour cette raison, privilégieront les interventions exclusivement orales (Ian Wilson). Mais la dimension plastique irréductible du mot écrit fait retour dans l'art dès la fin des années 1960. « Language is not transparent », « No thought exists without a sustaining support » : ces deux phrases écrites à la craie sur fond noir par Mel Bochner sous forme de diptyque mural donnent le ton, en 1970, de la décennie qui s'ouvre : le post-conceptualisme refusera de dissocier l'expérience mentale de l'expérience perceptive et multipliera les croisements du verbal et du spatial pour de nouveaux questionnements sur les effets de sens produits par la dimension plastique de l'écriture (John Baldessari, Ian Hamilton Finlay, Marcel Broodthaers). Le néon et les lettres lumineuses seront l'instrument de prédilection de ces recherches à la fois plastiques et linguistiques (Joseph Kosuth, Bruce Nauman). Le pari sur l'hypervisibilité du texte « médié » va de pair avec de nombreuses combinaisons texte-image qui empruntent à la communication de masse ses moyens les plus efficaces. Au nom d'une fonction utilitaire de l'art à destination du plus grand nombre, dans le sillage des artistes constructivistes autant que du Pop art, les dernières avant-gardes chercheront à subvertir les codes du discours publicitaire et à retourner les discours dominants contre eux-mêmes (Hans Haacke, Martha Rosler), jusqu'à prendre leur place sur les supports de l'espace public (Barbara Kruger, Jenny Holzer) et forcer le texte à sortir de tous ces cadres institués pour parler là où on ne l'attend pas.

L'autre évolution du conceptualisme consiste dans sa réorientation vers le récit individuel. En 1972, Harald Szeemann, en charge de la cinquième Documenta de Kassel, intitule « Mythologies personnelles » une section qu'il sépare de celle qu'il consacre aux conceptuels purs. La notion de mythologie personnelle est ouverte, comme en témoigne la diversité des

artistes réunis dans la section (Jean Le Gac, Christian Boltanski, entre autres, dont les œuvres voisinent avec des productions de l'art brut ou populaire), mais l'initiative de Szeemann restera comme le premier temps fort de la réintroduction du sujet dans l'art et de l'émergence connexe d'un art narratif. Dans ces nouveaux récits personnels, les dispositifs texte-image associés aux procédures réglées du conceptualisme seront déterminants.

*Années 1980 :*

*l'essoufflement critique, nouveaux enjeux linguistiques de l'art*

Les années 1980 verront l'essoufflement des combats avant-gardistes, une certaine lassitude aidant face à la rigueur un peu desséchante – du moins perçue comme telle – du conceptualisme. Le découragement de la posture critique prendra un temps la forme de la capitulation postmoderne : Fredric Jameson puis Jean Baudrillard diagnostiquent la disparition du réel, considérant le langage et les représentations dominantes comme une prison désormais sans extériorité qui dissuade toute échappée. Une manière moins pessimiste consistera pour le monde de l'art à prendre acte des avancées de la critique et, fort de ses acquis, à évoluer vers d'autres fronts. D'autant que les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle voient surgir de nouveaux enjeux : à la question de savoir si les mots trompent ou pas succède, comme le suggéraient les dernières avant-gardes en investissant l'espace public, l'urgence de se faire entendre. L'art cherche alors, parallèlement ou au-delà du travail de déconstruction des discours dominants, à inventer des modes d'actualisation et de visibilité des discours dominés, en annexant dans son champ tous les nouveaux domaines du militantisme : la question des minorités, des subalternes, le féminisme et la situation post-coloniale. Conjointement, le tournant multiculturaliste de l'art depuis sa mondialisation – dont l'exposition « Les magiciens de la terre » conçue par Jean-Hubert Martin en 1989 constitue, en France, le marqueur inaugural<sup>39</sup> – a achevé la remise en question du modèle de séparation de l'art et des mots, éclairant la forclusion greenbergienne du langage par l'art comme l'emblème d'un « universalisme » typiquement occidental

39. *Les Magiciens de la terre. Des artistes de tous les pays du monde* [cat. exp., musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Grande halle de La Villette, 18 mai-14 août 1989], Paris, Centre Georges-Pompidou, coll. « Petit journal des jeunes », 1989.

qu'il était urgent de relativiser<sup>40</sup>. Une évolution qui n'est pas étrangère au décroisement entre le travail de l'artiste et le travail de l'écrivain qui s'observe dans les années 1990, et avec lui la mobilisation d'un imaginaire littéraire au sein des arts visuels.

### *Ce que les artistes font à la littérature*

Telles sont les grandes lignes de l'histoire des relations de l'art au langage. La tentation littéraire de l'art – si l'on entend par là l'ambition des artistes à se saisir de l'écriture – s'y avère relativement récente, intervenant après une longue période de séparation des pratiques suivie, à partir des avant-gardes, de près d'un siècle d'une relation au langage empreinte plus souvent de défiance que de confiance.

La question est alors de savoir ce qui arrive à la littérature (et à l'art) quand l'art se saisit du langage sous toutes ses formes. Il se pourrait que l'art sollicite la littérature, réinvestisse le récit, la fiction, justement comme un ensemble de signes constitués, reconnaissables, peut-être pour le simple plaisir de rendre hommage à des grands textes fondateurs ou de réhabiliter des genres moins légitimes, sans intention ni effet de renouvellement – libre au lecteur-regardeur, alors, d'invoquer l'ingénuité ou la modestie de l'artiste... Mais la dimension visuelle, sonore ou plastique du texte, son interaction éventuelle avec d'autres éléments dans le cas d'une œuvre intermédiaire, ses résonances avec les autres œuvres non linguistiques du même artiste, le seul fait de son existence dans le champ de l'art en tant que production d'artiste, tous ces aspects déterminent à coup sûr des formes d'actualisation, des modes de circulation, des visées pragmatiques et des régimes fictionnels spécifiques, qui jouent sur la réception et les effets de sens du texte, du discours ou du récit concerné. La question de savoir si ces aspects conditionnent ou non, quant au contenu même de

40. L'artiste ukrainien Ilya Kabakov explique ainsi dans un entretien de 1997 qu'en mobilisant les mots dans ses œuvres il va contre l'esthétique occidentale où « l'utilisation d'un texte par un artiste est très mal vue. L'idée d'associer le visuel et le verbal semble au monde occidental aussi idiote que de mélanger du sel et du sucre. [...] Pour moi, ce grand déploiement d'un art purement visuel est une exception dans l'histoire de l'art mondial. » (Entretien avec Amei Wallach, *Contemporary visual Art* [Londres], n° 14, 1997, p. 24, cité par Simon MORLEY, *L'Art, les mots, op. cit.*, p. 192).

l'œuvre à base de texte, une nouvelle poétique, un renouvellement des thèmes, du vocabulaire, de la syntaxe et des principes de composition, bref du « style », pourrait bien ne se poser que de manière secondaire.

Une autre spécificité potentiellement riche d'effets tient à la situation des artistes qui écrivent. Même les plus « écrivains » d'entre eux peuvent garder, malgré leur tropisme littéraire mais précisément parce qu'ils contestent à la littérature l'exclusivité d'une ambition esthétique de l'écrit, une certaine position d'extériorité par rapport à elle, en refusant de prendre la littérature pour fin et de l'absolutiser en modèle, en refusant également une affiliation au champ littéraire et l'assignation à une identité d'écrivain avec tout ce qu'elle implique. Cette position d'extériorité peut avoir des vertus désinhibantes : l'artiste qui écrit bénéficie d'une liberté littéraire que n'a pas l'écrivain lui-même, plus comptable de sa production vis-à-vis de ses pairs et des instances de légitimation dont il doit incorporer les codes. L'artiste jouirait alors par rapport à la littérature elle-même de cette position d'écart, ou « paratopie » comme dit Dominique Maingueneau<sup>41</sup>, que recherche l'écrivain par rapport à la société, mais qu'il ne parvient à s'aménager qu'en revendiquant son appartenance à la littérature. Cette paratopie rendrait l'artiste plus à même d'interroger de l'extérieur les présupposés dominants, sinon les impensés, qui font la littérarité : forme livre et neutralité typographique, auctorialité, ethos et postures d'auteur, mode d'édition, de médiatisation et de circulation des textes, toutes formes et pratiques que le champ littéraire tend à naturaliser par logique immanente mais sur lesquelles l'artiste est susceptible de produire un effet de défamiliarisation.

### *Les contributions*

Les quatorze contributions réunies ici tenteront, chacune à leur manière et sans prétendre rendre compte de l'ensemble des pratiques, de voir comment l'art d'aujourd'hui trouble les procédures habituelles de reconnaissance du fait littéraire.

41. Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

## 1. Historiques

Les études qui forment la première section privilégient l'approche historique pour montrer comment l'art contemporain, dans sa relation au langage, hérite du passé rappelé plus haut. Elles viendront du reste nuancer ou compléter l'aperçu forcément schématique qui précède.

Denis Laoureux repart de Magritte pour montrer comment, via Christian Dotremont et Marcel Broodthaers, le rapport critique au langage introduit dans l'art par l'auteur des « tableaux-mots » est toujours présent dans l'art belge d'aujourd'hui : les avatars actuels de la désécriture visent toujours à contrarier les processus conventionnels de signification, tandis que le langage sollicité pour sa lisibilité permet des fictions critiques de l'institution muséale. Le ton des œuvres en question est moins hargneux ou jubilatoire que par le passé, mais il est sans doute plus inquiet.

Anne Mœglin-Delcroix revient quant à elle sur les suites du tournant linguistique, pour montrer comment Jean Le Gac, souvent considéré comme un artiste conceptuel, s'est écarté du conceptualisme pour aller vers des formes plus narratives, marquant ainsi un véritable tournant littéraire de l'art. L'intérêt est alors de voir comment, malgré le modèle romanesque explicitement revendiqué, l'artiste garde ses distances avec la littérature : d'abord en faisant de l'interaction entre image et texte le principe de son travail – renouant ainsi, en un sens, avec une tradition classique d'un art à voir et à lire – et d'autre part dans une constante protestation d'amateurisme et un refus de toute posture d'écrivain.

Autre tournant historique, la réapparition de la peinture figurative dans les années 1980. Si ce retour de la peinture fut longtemps considéré comme rétrograde, Camille Debrabant nuance le schématisme d'un discours de l'art, essentiellement américain, qui a décrit le phénomène comme avènement d'un nouveau purisme visuel rejetant les décroissements postmodernes. Elle réévalue pour cela le rôle de l'écrit chez Robert Combas et Jean-Michel Alberola : derrière la rupture proclamée avec les avant-gardes, le recours au texte dans la « figuration libre » comme dans la « peinture cultivée » est aussi le moyen de ne pas en refuser l'héritage, en signifiant la non-plénitude du visuel. Les nouveaux modes de relation que l'un et l'autre inaugurent entre le texte et l'image ont sans doute permis de sauver la peinture d'une relative marginalisation.

Enfin, c'est une histoire élargie de l'art conceptuel que propose Jean-Pierre Salgas dans son étude sur Édouard Levé. Les correspondances

observables entre les séries photographiques et le travail d'écriture de l'artiste montrent l'unité profonde de sa démarche et récapitulent – sur fond de « mort de l'auteur » – une histoire de près d'un siècle, faite d'échos, de transferts et de rebonds entre art et littérature – de Marcel Duchamp à *La Revue de littérature générale*, en passant par Queneau, Barthes, Perec, l'Oulipo et François Morellet.

## 2. *Modèles ou prétextes littéraires ?*

La deuxième section envisage, à travers deux analyses critiques puis sous la forme d'un entretien avec des commissaires d'exposition, la manière dont l'art prend modèle sur la littérature ou tire prétexte d'œuvres écrites. Véronique Terrier Hermann voit dans le « film-essai », tel que le pratiquent Jonas Mekas, Chris Marker ou encore Arnaud des Pallières, une écriture filmique ainsi qu'un mode d'actualisation de paroles et d'agencement de discours dont le caractère tour à tour narratif, épistolaire, onirique, introspectif, documentaire, fragmentaire et digressif est directement inspiré, entre autres, de Montaigne et de Rousseau.

Littérature encore à l'arrière-plan des œuvres sonores analysées par Marion Daniel, mais une littérature qui, depuis Barthes et la poésie sonore, parie sur les vertus suggestives de la « parole manquée » plus que sur la maîtrise du discours. Les performances d'après partition d'Anne de Sterk et les installations à base d'enregistrements de récits de Dominique Petitgand font entendre le délaissé du traitement ordinaire de la parole : souffles, hésitations, maladresses, défaillances, silences, esquisses de sens ou repentirs. La voix suggère alors ce que la pensée n'articule pas encore, appelant l'auditeur, hors de toute prescription d'interprétation, à prolonger mentalement les bribes données à entendre.

L'entretien mené par Jean-Max Colard et Nicolas Fourgeaud est ensuite l'occasion d'interroger des commissaires d'exposition sur le rapport au texte qui constitue le principe même de leur travail. Yoann Gourmel, qui parle au nom du tandem qu'il forme avec Élodie Royer, explique comment la référence littéraire, régulièrement associée à leurs projets curatoriaux communs, constitue une amorce à la fois décisive et sans fonction programmatique, et de ce fait susceptible de faire advenir ce qui ne serait pas advenu sans elle. Mathieu Copeland revient quant à lui sur ses « Reprises » et ses « Expositions à être lues », conçues comme recherche d'un mode d'activation du livre – archive, catalogue, description d'une

exposition antérieure ou commande inédite passée à des artistes – dans la matérialité spécifique de l'exposition : matérialité toujours éphémère, parfois insituable, mais bien réelle, qui est pour lui la vérité du livre.

### 3. *L'autorité littéraire : usages et contestations*

La section suivante, « L'autorité littéraire : usages et contestations », envisage le rapport de l'art à la littérature considérée cette fois moins comme modèle ou prétexte que comme autorité symbolique socialement reconnue comme telle. Nicolas Fourgeaud s'intéresse au travail de Benjamin Seror et à celui du duo Louise Hervé / Chloé Maillet, qui ont en commun d'associer leurs performances à des formes d'inscription parallèle assumées comme productions littéraires – phénomène récent dans l'histoire de la performance, restée longtemps rétive à la forme texte au profit de la pure présence. Ces performances élargies vers le livre sont à la fois des fictions critiques de postures auctoriales et un pari stratégique sur l'autorité littéraire.

Autre rapport à l'autorité littéraire, sur le mode de la contestation cette fois, celui qu'analyse Sylvia Chassaing dans *Doubles-jeux* de Sophie Calle. Dans ce livre de 1998, comme dans l'exposition éponyme, l'artiste s'associait à Paul Auster, qui avait fait d'elle quelques années plus tôt un personnage de son roman *Léviathan*, et s'inspirait en retour du personnage qu'elle a inspiré à l'écrivain. Cette démarche, qui revient à s'émanciper de la prétention démiurgique du romancier en mettant ses fictions à l'épreuve du réel, trouve son correspondant dans une particularité typographique du livre : la co-présence sur la page de texte neutre et d'images de texte (ou texte « médié »), interprétable comme une critique de « cette fausse transparence du médium livre qui fait de lui un vecteur d'autorité, voire une instance autoritaire ». Convergence du propos et de la matérialité spécifique de l'œuvre : *Doubles-jeux* est une double remise en cause de l'autorité littéraire.

### 4. *Avatars de la fiction*

Le quatrième volet, « Avatars de la fiction », envisage la manière dont l'art, depuis quelques décennies, s'approprie le récit de fiction. Le « fictionnalisme » de Philippe Thomas est ici, en France tout au moins, un moment inaugural. Émeline Jaret rappelle que l'agence fondée par Thomas, « les ready-made appartiennent à tout le monde® », relève au départ de la

critique institutionnelle : l'artiste court-circuite la notion d'auteur, élément-clé du monde de l'art, en permettant à tout collectionneur de signer l'œuvre qu'il achète pour en devenir légalement l'auteur à part entière. L'agence, de ce fait, est analysable comme une fiction conçue par Thomas qui s'accomplirait dans le monde réel par un jeu complexe de métalepses et d'enchâssements. Le modèle est bien littéraire (de Potocki au Nouveau Roman), avec cette particularité que les chassés-croisés entre fiction et « réalité », qui restent par définition internes au monde du livre dans le cas de la littérature (s'effectuant entre le monde du récit et celui du récit dans le récit), débordent ici la barrière ontologique de la fiction livresque puisqu'ils affectent le monde de réception de l'œuvre. Déconstruction – au moins partielle – de l'auctorialité, critique du monde de l'art et littéralisation d'un récit fictionnel : c'est sur cette base que Thomas inaugure la fiction d'artiste.

Laurence Corbel élargit le champ d'observation du phénomène. Des exemples empruntés à Tacita Dean, Liam Gillick et Richard Prince lui permettent de lancer la réflexion sur la spécificité des fictions de l'art par rapport aux fictions littéraires. Quels sont les effets de sens produits par des dispositifs narratifs où le récit est pris dans une configuration intermédiaire souvent complexe et sujette à reconfiguration ? Comment analyser les relations qu'entretiennent les éléments textuels aux constituants – ou versions – plastiques d'une même œuvre, quand ces relations ne sont ni totalement de l'ordre de l'analogie ou de la prescription, ni tout à fait de l'ordre de l'indépendance ? Les effets de relance réciproque semblent ici constants, enclenchant une dynamique ouverte. Peut-être en raison de leur caractère métapoétique (car elles racontent aussi leur propre genèse), ces fictions sont marquées, comme chez Philippe Thomas, par un « double mouvement de fictionnalisation du réel et d'actualisation de la fiction », et s'émancipent ainsi de l'opposition du vrai et du faux.

Fictions troublantes également que les variations de Patrick Corillon et de Joan Fontcuberta sur le genre ancien du « livre de la nature ». Émilie Frémond étudie ces fables épistémologiques, vraies-fausse histoires naturelles illustrées où le jeu de mots, l'allusion intertextuelle et le rapprochement visuel jouent un rôle essentiel, pour montrer comment elles articulent une réflexion sur la visibilité du langage et sur la lisibilité du réel, dans un même chassé-croisé entre réalité et fiction, transitivité et autoréflexivité, supercherie didactique et fantaisie sérieuse.



## 5. *Écriture-image*

La dernière section du recueil, « Écriture-image », s'attache aux combinaisons les plus imbriquées des deux médiums. Dans la lignée de Dada et de Fluxus, Arnaud Labelle-Rojoux est emblématique du genre. Laurence Perrigault rappelle combien la culture littéraire est constitutive, au moins autant que la référence artistique, des pratiques polygraphes et multimédiales de l'artiste. Le langage est chez lui toujours lisible, mais souvent manuscrit, exploité pour ses vertus de signification aussi bien que pour la productivité des signifiants (un art, au sens propre, du calembour), et associé visuellement à toutes formes d'images ou de tracés en constellations improbables. L'œuvre à base de texte est ainsi une véritable « image de la pensée », dans laquelle une mémoire éclectique et régulièrement dissonante s'offre comme matériau d'une « contre-histoire » de l'art souvent polémique, faisant la part belle aux méconnus et aux vaincus, ou à l'envers comique voire tabou des figures plus illustres.

Arnaud Labelle-Rojoux, qui prend à son tour la parole, confirme : « Dalida/Shakespeare », ou comment prendre acte d'un imaginaire composite et impur, où les formes les plus légitimes côtoient à parts égales toutes les autres ordinairement refoulées : c'est tout l'objet de sa démarche, justifiant une poétique de l'appropriation, du rapprochement, de l'association libre et de la digression (Picabia et Mike Kelley cités ici en exemples), où les textes sont « irréductibles à eux-mêmes », parce que constitutifs d'une « narration ouverte » toujours en devenir : écrits, expositions et performances, s'engendrent les uns les autres dans un cycle potentiellement illimité, où le livre n'est qu'un relais, archive d'une exposition antérieure et partition pour une performance à venir. L'œuvre, ici encore, moins comme fait ou comme objet que comme dynamique et principe de prolifération.

Dans la dernière contribution de ce recueil, Magali Nachtergael entend confirmer l'hypothèse de Mitchell instituant l'image comme paradigme de référence des productions symboliques et de leur réception : tout porterait désormais la littérature vers l'image. Attentive aux pratiques actuelles qui attestent le plus d'une porosité entre les disciplines artistiques et littéraires, elle observe que les œuvres concernées sont moins intermédiaires que transmédiales, à savoir de moins en moins liées à un support exclusif de référence mais susceptibles de s'actualiser de l'un à l'autre : écran, scène, exposition, livre, ce dernier étant moins un aboutissement

que le maillon momentané et instable d'un processus plus large et ouvert. Cette approche engage à ne plus distinguer *a priori*, parmi les formes textuelles qui se lient à l'image, celles qui viennent des artistes et celles qui viennent des écrivains, pour penser ensemble, sous l'éclairage pluridisciplinaire des *visual studies*, une « néo-littérature » incluant tous les faits littéraires liés à la visualité.

### *Le mode image du texte*

Ces contributions auront donné une idée de la diversité des régimes discursifs de l'art et des enjeux de la sollicitation du langage par les artistes. Sans couvrir l'ensemble des phénomènes actuels<sup>42</sup>, elles confirment des récurrences déjà balisées mais suggèrent aussi certains infléchissements.

Une constante est assurément que l'art saisit le langage de l'extérieur. Il le met à distance en intégrant sa dimension phénoménologique et pragmatique. Avec cette première conséquence qu'il resitue le langage dans le continuum d'un spectre plus large et attire l'attention de part et d'autre des limites du linguistique proprement dit. En deçà, sur le moment pré-linguistique du langage : la naissance du sens dans son impulsion somatique – le geste graphique, la phonation préarticulée – ou cognitive – le moment préverbal de la pensée, quand idées et images mentales ne se combinent pas encore en discours mais travaillent comme attracteurs plus ou moins lâches dans des constellations labiles. Au-delà, sur ce qui n'est plus tout à fait du langage : le prolongement performatif du discours, son accomplissement ou son retentissement dans l'univers de réception. En se portant aux confins du linguistique, l'art donne ainsi forme à des phénomènes que la littérature a plus de mal à objectiver.

La deuxième conséquence concerne la zone *a priori* mieux définie située à l'intérieur de ces frontières. Des plus plastiques aux plus dématérialisées, les œuvres qui travaillent le discours ou la littérature sont moins du langage qu'une image de langage : le texte est toujours un texte médié, un texte « en mode image » jouant de sa visibilité autant que de sa lisibilité,

42. Les écritures numériques en particulier ainsi que les pratiques d'écritures émanant des arts de la scène (théâtre, danse), ne sont pas évoquées ici.

affirmant son existence comme objet sensible dans un univers de réception. L'art met à l'épreuve, interroge, voire réinvente cette dimension perceptuelle et transactionnelle selon deux procédures qui, historiquement, ont toujours été plus ou moins concurrentes : d'une part une sollicitation négative ou critique de l'objet linguistique, contestant son fonctionnement, se plaisant à faire dysfonctionner les signes et à contrarier les processus institués de la signification, et où l'accent mis sur la matérialité opaque ou problématique du langage établit le primat de la visualité sur la lisibilité ; d'autre part une sollicitation confiante, sereine, éventuellement ludique, pariant sur la lisibilité et la valeur d'usage du discours comme vecteur de représentation et moyen de communication plus ou moins transparent : il s'agit alors moins de donner à voir le langage que de s'en servir.

Mais l'opposition entre saisie critique et saisie instrumentalisante a peut-être perdu de sa pertinence depuis la fin des dernières avant-gardes. Il semblerait que les productions actuelles ne se répartissent plus selon cette ligne de partage, ou ne s'analysent plus selon ces deux aspects, mais qu'au contraire un bon nombre d'entre elles opèrent une synthèse inédite entre la fonction esthétique du langage et sa valeur d'usage : il ne s'agit ni de montrer le langage en l'opacifiant et en suspendant son fonctionnement, ni de l'utiliser comme *cosa mentale* dématérialisée, mais bien de le montrer en train de fonctionner et de montrer comment il fonctionne, autrement dit d'associer à son utilisation – de manière explicite ou simplement suggérée – un caractère d'événementialité, une matérialité spécifique et un retentissement effectif offerts à l'expérience sensible. Cela revient à assumer tout autant la visualité du langage (la phénoménalité des signifiants et des actes de langage) que sa lisibilité (son aptitude à signifier et à fonctionner), en refusant la plénitude et l'exclusivité de l'une et de l'autre. En témoignent, de manière emblématique, les nombreuses propositions qui intègrent aujourd'hui dans des installations des objets-livres voire des bibliothèques<sup>43</sup>. Loin d'être une annexion décorative et une mise en spectacle qui fétichiserait le dehors du livre au détriment de son contenu

43. Pour une étude d'ensemble sur ce type d'œuvres, voir en particulier Patrice JOLY, « Derniers usages de la littérature I et II », *Zéro Deux*, n° 67, automne 2013 et n° 69, printemps 2014 [<http://www.zerodeux.fr/dossiers/derniers-usages-de-la-litterature/> et <http://www.zerodeux.fr/dossiers/derniers-usages-de-la-litterature-ii/>].

et de l'actualisation de celui-ci, les plus convaincantes de ces démarches interrogent au contraire la manière dont le livre comme contenu de sens s'inscrit dans la réalité : elles prennent acte de son existence comme objet du monde donc comme événement, avéré ou potentiel, susceptible d'interférer avec lui.

Le régime discursif de l'art opère un autre élargissement, lié aux précédents, celui des contours statutaires de l'œuvre. Il s'agit du brouillage observable entre ce qui relève de l'œuvre et ce qui relève de ses marges, en amont – là encore – comme en aval : entre l'œuvre et sa partition ou son protocole, entre l'œuvre et son archive ou ses paratextes, entre version de référence et versions dérivées, traduites ou re-enactées. Autrement dit, ce sont tous les contours réifiant censés garantir l'unité, la complétude, le sens immanent et l'autonomie de l'œuvre qui se trouvent remis en question, au profit d'une conception de l'œuvre comme principe dynamique, énergie et prolifération ouverte. Le livre, quand livre il y a, perd alors son statut d'aboutissement, son effet de consécration et son autorité historique pour devenir objectivation provisoire et point d'appui pour un dépassement futur. Le principe de ce devenir n'est plus celui de la transmédiaité traditionnelle, où un contenu livresque stabilisé s'offrait à l'adaptation sur un autre support : la continuation du livre se conçoit comme tout ce qui advient après lui et qui n'aurait pas lieu sans lui, quel que soit le degré de ressemblance ou de cohérence avec la source. Ce faisant, il se pourrait bien que l'œuvre d'art en régime discursif amène à repenser quelques-unes des oppositions cardinales théorisées antérieurement, telle qu'allographie et autographie ou immanence et transcendance<sup>44</sup>.

Un type d'œuvre semble aujourd'hui récapituler plus que les autres tous ces aspects et pourrait bien, dans le prolongement des analyses proposées ici comme des travaux antérieurs, offrir une riche matière à réflexion, il s'agit des fictions intermédiales. Lieu d'interaction par excellence du lisible et du visible, ou plus largement du conceptuel et du perceptuel, elles sont aussi l'espace privilégié où le langage – dans une de ses formes les plus élaborées et les plus littéraires, à savoir le récit – donne à voir ses effets à l'extérieur de lui-même, à savoir dans l'univers de réception.

44. Voir respectivement : Nelson GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 ; Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art, t. I, Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1994.

Là où le fantasme romanesque d'une fiction qui s'accomplirait dans la réalité bute par définition sur la clôture pragmatique du livre – celui-ci refermé, la fiction s'arrête –, les fictions d'artistes et leurs dispositifs inter- ou transmédia pourraient réaliser en quelque sorte l'idéal de la métalepse, ce franchissement de la barrière ontologique « entre le monde où l'on raconte et celui que l'on raconte » (Genette). Elles questionnent en tout cas le rapport de la fictionnalité à la factualité, produisent des flottements parfois troublants<sup>45</sup> et débouchent sur des régimes fictionnels que la théorie de la fiction gagnerait à inscrire dans le champ de sa réflexion, ce qu'elle n'a semble-t-il pas encore fait<sup>46</sup>. « Form follows fiction », pour reprendre le titre d'une exposition qui a marqué le début du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup> : l'art nous rappelle non pas que nous sommes prisonniers des simulacres dans une confusion indépassable des faits réels et des fictions, mais que toutes les réalisations humaines sont, pour le pire et le meilleur, des fictions devenues vraies.

45. Voir Pascal MOUGIN, « Le fictionnalisme transmédia : des propositions hors contrat ? À propos d'*Interview* d'Agnès Geoffroy », colloque « Intermédialité et transmédialité dans les pratiques artistiques contemporaines », Université de Gênes, nov. 2015 (à paraître).

46. La réflexion philosophique sur la fiction, sans perdre de vue la littérature sur laquelle elle s'appuie dès l'origine (Platon, Aristote), élargit régulièrement le spectre des phénomènes observés : après le cinéma (Dorrit Cohn, Jean-Marie Schaeffer, entre autres), des travaux plus récents ont pris également en considération séries télévisées, jeux vidéo, jeux de rôles et jeux algorithmiques (voir Olivier CAÏRA, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011 ; Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2016). Mais, curieusement, les fictions d'artistes ne sont pas encore entrées dans le corpus de référence des théoriciens généralistes et ne restent abordées pour l'instant que par les spécialistes de l'art (voir ci-dessus, note 1, et plus loin l'étude de Laurence Corbel).

47. Jeffrey DEITCH, *Form follows fiction* [cat. exp., Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin, 17 oct. 2001-27 janv. 2002], Milan, Charta, 2001.

# LA TENTATION LITTÉRAIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

sous la direction de Pascal Mougin

Les interférences contemporaines de l'art et de la littérature s'observent dans ce que la critique récente appréhende sous les termes de littérature hors du livre, de littérature d'exposition ou encore de littérature plasticienne. La tradition séparatiste de la peinture et de la poésie, qui a culminé avec le purisme visuel du modernisme tardif, a fait place depuis les années 1960 – avec Fluxus et l'intermédia, le tournant linguistique puis narratif de l'art – à une situation nouvelle d'indistinction relative, où artistes écrivain/écrivains s'approprient le langage dans tous ses états.

Spécialistes de littérature contemporaine, historiens et critiques d'art croisent ici leurs regards sur ces évolutions récentes et montrent comment la tentation littéraire de l'art renouvelle aujourd'hui les formes et les enjeux du discours, du récit et de la fiction, aussi bien que le fait littéraire lui-même.

Pascal Mougin est maître de conférences à l'Université Paris 3 Sorbonne nouvelle et membre de l'équipe THALIM (Paris 3 / CNRS). Spécialiste de la littérature française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et de ses relations avec l'art contemporain, il est également artiste photographe.

