

« Littérature conceptuelle » : réflexions sur une catégorie problématique

PASCAL MOUGIN

Les termes *concept art*, *conceptual art* et *art conceptuel* désignent un courant artistique relativement circonscrit dans le temps – de la première théorisation programmatrice esquissée par Henry Flynt (1961)¹ aux six années décisives (1966-1972) évoquées par Lucy Lippard² – et relativement homogène quant à son ambition, celle de déplacer l'intensité artistique de l'œuvre matérielle vers l'idée qui préexiste à sa réalisation, au point même de rendre cette dernière secondaire ou superflue. Par ailleurs, parce qu'il est bien documenté et théorisé par l'histoire de l'art et l'esthétique, il constitue un point de repère toujours fécond pour les pratiques artistiques actuelles.

Il en va tout autrement de la notion de *littérature conceptuelle*. Dans le domaine francophone, l'expression elle-même est récente – elle remonte aux années 1990 –, ses occurrences restent peu nombreuses et son sens flottant. Dans une première acception, certes hors sujet ici, l'expression désigne des écrits à caractère scientifique et technique. Quand *littérature* prend le sens qui nous intéresse plus directement, *conceptuel* fait presque oxymore : empesée de prétentions philoso-

1. Henry Flynt, « Concept Art » [1961], dans La Monte Young et Jackson Mac Low (sld), *An Anthology of Chance Operations Concept Art Anti-Art Indeterminacy Improvisation Meaningless Work Natural Disasters Plans of Action Stories Diagrams Music Poetry Essays Dance Constructions Mathematics Compositions*, New York, s.e., 1963.
2. Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Londres, Studio Vista, 1973.

phiques, la littérature conceptuelle n'en serait pas tout à fait une³ ; ou alors on s'en méfierait comme d'une pratique fumeuse et élitiste, ou vainement formaliste⁴. Même invoquée sans jugement de valeur et avec pertinence, le plus souvent par la critique de première réception⁵, la notion reste mal définie. Si quelques écrivains s'en revendiquent⁶, les théoriciens de la littérature, à l'exception de Gérard Genette, semblent l'ignorer. Elle ne fait l'objet d'aucune entrée dans les dictionnaires spécialisés, qui privilégient les notions voisines de « littérature expérimentale » ou de « littérature à contraintes ». Tout l'inverse, en somme, de ce qui se passe dans le domaine plastique, où aucun « art expérimental » ou « art à contraintes » n'a jamais concurrencé la catégorie « art conceptuel », largement reçue :

La situation diffère toutefois dans le contexte anglo-saxon. La notion de *conceptual writing* y bénéficie d'une indiscutable visibilité depuis le lancement de l'*Anthology of Conceptual Writing*, en 2003, sur le site *UbuWeb* animé par l'artiste-écrivain Kenneth Goldsmith, anthologie qui a donné lieu en 2011 à une version papier préfacée par le poète et universitaire Craig Dworkin⁷. La désignation *conceptual writing*, restée depuis associée aux travaux de Goldsmith et Dworkin, n'est toutefois qu'une commodité, présentée comme telle, pour désigner par syncrétisme un ensemble de pratiques variées, historiques comme actuelles, et susciter la réflexion sur cette diversité même⁸. L'anthologie réunit en

3. « Une littérature conceptuelle, à mon avis, désigne une mauvaise littérature ». Jean-Luc Marion, *La Rigueur des choses. Entretiens*, Paris, Flammarion, 2012, p. 23.
4. « D'habitude, les articles à mon sujet sont assez intellos. On me fait passer pour un écrivain conceptuel, un virtuose qui travaille le langage sans sensibilité. ». Tanguy Viel, déclaration au journal *Le Télégramme*, 19 septembre 2001.
5. Ainsi, pour le critique Xavier Person, Emmanuel Hocquard « invent[e] peut-être l'idée d'une littérature conceptuelle ». Xavier Person, « Emmanuel Hocquard, *Ma haie* », *Le Matricule des Anges* n° 35, juillet-août 2001, <http://www.lmda.net/din/titlmda.php?Id=10918>, consulté le 24 novembre 2017.
6. « L'art conceptuel est pour moi le plus beau de tous les arts et [...] je me qualifierais moi-même d'écrivain post-conceptuel. ». Thomas Clerc, *Intérieur* [2013], Paris, Galimard, 2017, p. 41.
7. Kenneth Goldsmith et Craig Dworkin (sld), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, 2011.
8. Dans son introduction, Dworkin explique que le terme s'est imposé pour désigner à la fois l'écriture littéraire susceptible d'être envisagée comme de l'art conceptuel et l'utilisation du texte dans les pratiques conceptuelles de l'art. Le projet de Dworkin était d'abord de rapprocher des mondes – celui de la littérature, de la poésie et de l'Oulipo d'un côté, celui de l'art conceptuel de l'autre. Voir Craig Dworkin, « The Fate of Echo », dans *ibid.*, p. xxiii.

effet des auteurs de la modernité européenne (au sens large du terme : Diderot, Sterne, Swift), des écrivains des avant-gardes (Mallarmé, Roussel, Tzara, Aragon, Beckett, Queneau, Perec), des objectivistes américains (Reznikoff), des praticiens de la poésie sonore, visuelle ou concrète, des artistes conceptuels (Duchamp, Acconci, Huebler, Kosuth, Antin) et quantité d'auteurs ou artistes des générations suivantes. Goldsmith et Dworkin justifient leurs choix par une approche théorique d'ensemble dans un dialogue avec d'autres auteurs-théoriciens et plusieurs critiques universitaires, en particulier Marjorie Perloff⁹. Parallèlement, les Canadiens Christian Bök et Braydon Beaulieu, tous deux proches de Goldsmith, proposent de distinguer quatre formes de *conceptual writing* : le « texte aléatoire » (*aleatoric text*, généré par un algorithme non humain), le « texte maniériste » (*mannerist text*, résultat d'une contrainte d'écriture systématisée), le « texte *ready-made* » (texte non littéraire transféré de son environnement d'origine) et le « texte illisible » (*illegible text*, qui résiste à toute forme de déchiffrement ou de compréhension)¹⁰. Si les trois premières catégories semblent convaincantes, la dernière laisse perplexe : en quoi le texte illisible serait un type forcément distinct des trois autres ? La taxinomie de Bök et Beaulieu rappelle ici la classification chinoise des animaux bien connue depuis Borges et Foucault¹¹.

De l'art à la littérature conceptuelle

Reste qu'à l'évidence, tant du côté français que du côté anglo-saxon, les flottements définitionnels, les sous-catégorisations discutables, les divergences d'analyses, tout autant que le caractère disparate des œuvres indexées sous les notions de littérature conceptuelle, de *conceptual* ou d'*uncreative writing*, tiennent à la difficulté qu'on rencontre à

9. Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010 ; Id., « Towards a conceptual lyric. From content to context », *PN Review* 203, vol. 38, n° 3, janvier-février 2012, <http://jacket2.org/article/towards-conceptual-lyric>, consulté le 24 novembre 2017.
10. Voir Braydon Beaulieu, « *Dystopoetics: The Broken Dream of Conceptualism* », *FreeFall*, Vol. 25, n° 3, 2015, p. 25-30, <http://www.braydonbeaulieu.com/dystopoetics/>, consulté le 24 novembre 2017.
11. Jorge Luis Borges, *Autres inquisitions* [*Otras inquisiciones*, 1952], trad. fr. Paul Benichou et Sylvia Bénichou-Roubaud, dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 ; repris dans Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

vouloir appliquer telle quelle au domaine littéraire une catégorie historiquement attachée aux arts plastiques. La translation de l'adjectif « conceptuel » d'un paradigme à l'autre s'opère en fait de manières différentes, selon la façon d'envisager les rapports entre art conceptuel et littérature.

Littérature à contraintes

L'option la plus fréquente consiste en une forme de transfert d'étiquette ou plus exactement de re-étiquetage. On inclut en effet aujourd'hui dans la catégorie « littérature conceptuelle », par assimilation tardive, une production plus traditionnellement désignée sous le terme de « littérature à contraintes », à savoir les textes écrits par Georges Perec et les auteurs de l'Oulipo dans les mêmes années que celles de l'art conceptuel. Art conceptuel et littérature oulipienne seraient ainsi deux réalités distinctes mais analogues et historiquement synchrones. Il y aurait eu en littérature, dans les années 1960-1970, un tournant conceptuel qui n'aurait pas dit son nom, équivalent à celui de l'art au même moment, Raymond Roussel revendiqué en précurseur par l'Oulipo comme Marcel Duchamp dadaïste pouvait l'être par les artistes conceptuels. Cette assimilation fait aujourd'hui l'objet d'un relatif consensus de la part des auteurs et théoriciens concernés, en France comme dans le monde anglophone.

L'art conceptuel comme littérature

Le transfert de l'adjectif conceptuel du domaine de l'art au domaine littéraire peut par ailleurs s'effectuer à la faveur d'une requalification littéraire des productions linguistiques des artistes conceptuels historiques – lesquels, en leur temps, ne se prétendaient pas écrivains. Goldsmith et Dworkin envisagent à plusieurs reprises une telle requalification, mais sans s'y attarder. Côté français, elle est proposée par Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos qui, dans leur anthologie de 2008 invitent à « lire » les conceptuels » et entendent « greffer » leurs textes « sur la branche de la littérature générale¹² ». Cette « littérisation » rétrospective de l'art conceptuel est un phéno-

12. Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos (sld), *Art conceptuel. Une entologie*, Paris, MIX, 2008, p. 10 (l'image de la greffe utilisée dans la préface explique le jeu de mots du titre).

mène récent. Elle tient en particulier à une évolution de la littérature elle-même et du fait littéraire dans son ensemble.

Métatextes

Le lien entre littérature et art conceptuel peut aussi être envisagé sur le mode de l'héritage et de l'appropriation. La littérature conceptuelle serait alors une littérature « *post art conceptuel* », séquelle de l'art du même nom en relation d'imitation plus ou moins décalée – historiquement et esthétiquement – avec lui. Elle serait le fait d'écrivains qui, avec leurs moyens propres, s'inspirent des propositions de l'art conceptuel. Ici deux sous-ensembles seraient à distinguer, selon le type de conceptualisme artistique envisagé comme modèle ou précédent.

Le premier conceptualisme de référence serait celui qui tend à la dématérialisation de l'œuvre. Pour Sol LeWitt, qui s'en explique dans ses fameux « Paragraphs on Conceptual Art » de 1967¹³, comme pour Lawrence Weiner, qui commence au même moment à exposer ses *statements*¹⁴, l'œuvre consiste en une idée d'œuvre tellement réalisable que sa réalisation en devient superflue ; elle peut donc se réduire à une définition ou à la description – au script – de sa réalisation. L'équivalent littéraire du *statement* de Weiner consisterait alors en la description du protocole d'écriture d'un récit, d'un roman, d'un poème envisagé ou envisageable, qui rendrait dispensable l'écriture même du récit, roman ou poème en question. Cette substitution d'un métatexte au texte – ce dernier restant alors purement virtuel – ne va pas de soi. Mais elle peut prendre la forme de textes qui se contentent de renvoyer, par une description plus ou moins précise éventuellement assortie d'un commentaire, à des œuvres fantômes restées à l'état de projet ou d'ébauche. Jean-Yves Jouannais dans *Artistes sans œuvres* (1997) et Enrique Vila-Matas dans *Bartleby et compagnie* (2002) se sont penchés avec délectation sur ces cas limites d'œuvres qui existent moins en elles-mêmes que par ce qu'en disent leurs « auteurs » ou quelque enquêteur bien renseigné.

13. « Dans l'art conceptuel, l'idée – ou concept – est l'aspect le plus important de l'œuvre. Quand un artiste a recours à une forme d'art conceptuelle, cela signifie que le projet et toutes les décisions sont antérieures à la réalisation, et que celle-ci n'est qu'une simple formalité. L'idée devient une machine à faire de l'art ». Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967, p. 80 (je traduis).

14. Voir la fameuse « Déclaration d'intention » de Weiner en 1968. Lawrence Weiner, *Specific and General Works*, trad. fr., Villeurbanne, Le Nouveau Musé / Institut d'art contemporain, 1993.

Marie-Jeanne Zenetti a étudié cette tendance actuelle à l'écriture métatextuelle¹⁵, qu'elle rapproche de la notion de « texte possible », objet d'intérêt, récent lui aussi, de la théorie littéraire¹⁶. La littérature métatextuelle peut également se présenter sous forme d'énoncés de protocoles, lois et contraintes, ou comme description d'algorithmes et de dispositifs en tout genre susceptibles de fonctionner comme automates producteurs de textes¹⁷. Les textes en question peuvent ne pas rester virtuels et être effectivement générés, mais leur fonction sera avant tout de témoigner par l'exemple du bon fonctionnement, de l'ingéniosité et des vertus des contraintes ou dispositifs mis en place et de susciter la réflexion à leur sujet¹⁸.

Textes à protocoles pratiques

L'autre forme d'art conceptuel susceptible d'un prolongement littéraire est celle qu'incarnent par exemple les *Location*, *Duration* et autres *Variable Pieces* de Douglas Huebler. L'œuvre se définit là encore par

15. Marie-Jeanne Zenetti, « L'absente de toutes bibliothèques. Disparitions en série dans la littérature contemporaine », *Fabula-LhT* n° 13, « La bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014, <http://www.fabula.org/lht/13/zenetti.html>, consulté le 24 novembre 2017. En plus des exemples de Jouannais et de Vila-Matas, Zenetti renvoie à deux autres œuvres littéraires se présentant comme des recensements et descriptions d'œuvres absentes : Édouard Levé, *Œuvres* (2001) ; Henri Lefebvre, *Les Unités perdues* (2004). Zenetti montre toutefois les limites de ces écritures métatextuelles (le cas de Levé mis à part), qui tendent finalement à reconduire la notion d'œuvre dans ses aspects les plus traditionnels – l'œuvre absente étant d'autant plus mythifiée –, au rebours de la démarche des artistes conceptuels. Je reviens moi-même sur les enjeux de l'écriture métatextuelle dans mon ouvrage *La Littérature contemporaine comme hypothèse*.
16. Marc Escola (sld), CRIN (*Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*) n° 57, « Théorie des textes possibles. Pour une critique créatrice », Université de Nimègue / Rodopi, 2012 ; Marc Escola et Sophie Rabau (sld), *La Lecture littéraire* n° 8, « La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles. Actes du colloque Fabula à Oléron », Presses universitaires de Reims, 2012.
17. Voir en particulier Yan Rucar, « Modèles procéduraux littéraires et création sur ordinateur », thèse soutenue à l'Université d'Ottawa en 2011, <http://manualzz.com/doc/5116824/modèles-procéduraux-littéraires-et-création-sur>, consulté le 24 novembre 2017.
18. Kenneth Goldsmith, assimilant volontiers l'écriture au « traitement de texte », voit dans les formes algorithmiques de *uncreative writing* recourant très largement à l'informatique et aux gigantesques masses de données textuelles disponibles en ligne la voie la plus urgente à explorer et la plus féconde. La valorisation du dispositif par rapport au texte qui en découle lui permet d'affirmer, mi-sérieux mi-provocateur, que « le bon côté de l'écriture conceptuelle, c'est qu'elle n'a de toute façon pas vocation à être lue. Si vous comprenez en gros où [les auteurs] veulent en venir, vous comprenez leurs livres ». Kenneth Goldsmith, *Je ne me tourne vers la théorie...*, Paris, Jeu de Paume, 2013, p. 3 et p. 29.

une idée, mais celle-ci, à la différence de la plupart des *statements* weinériens, est un protocole bel et bien voué à l'effectuation sous la forme d'une action concrète inscrite dans le temps et dans l'espace. Cette effectuation est censée donner lieu à une expérience inédite, laquelle fait à son tour l'objet d'une archive ou d'un compte rendu sous forme de textes, photographies ou documents en tout genre. Ce conceptualisme, proche de la performance, trouve aujourd'hui son prolongement dans des œuvres littéraires elles aussi adossées à un protocole préalablement conçu, règle ou défi plus ou moins arbitraire, improbable ou gratuit, dont le but est d'être réalisé et de donner lieu à un compte rendu sous forme de récit. Certains textes de Jean-Charles Massera, Thomas Clerc, Philippe Vasset, Chloé Delaume, plus lointainement de Jean Rolin, entrent dans cette catégorie qui reste à documenter et à théoriser¹⁹. Ils constituent autant de récits « à contraintes », si l'on veut, à cette différence près par rapport à Perec ou l'Oulipo que la contrainte ne porte pas sur le médium utilisé, en l'occurrence le langage, mais régit une action concrète impliquant le vécu de l'auteur²⁰. Le continuum entre pratiques artistiques et pratiques littéraires est ici particulièrement net : entre les premières performances de Vito Acconci réglant ses parcours urbains sur les déplacements de passants anonymes (*Following Pieces*, 1969) et Jean Rolin arpentant Los Angeles en suivant les trajets d'une starlette qu'il se donne pour mission de pister au quotidien (*Le Ravisement de Britney Spears*, 2011), la *Suite vénitienne* de Sophie Calle (1983), successivement performance, archive de performance, exposition et récit littéraire reposant sur le même principe, fait figure de trait d'union.

19. La notion de « factographie » proposée récemment par Marie-Jeanne Zenetti s'applique en partie à cet ensemble. Voir Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014. L'auteure définit les factographies comme des écritures non-fictionnelles, pariant sur la littéralité, la systématité et la collecte documentaire plus que sur la narration d'une histoire.

20. Perec, comme on sait, s'est plié lui-même à ce type de contrainte d'ordre pratique plus que scripturale, mais de manière marginale. Voir l'ambitieux projet *Les Lieux*, évoqué dans *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, pour lequel il envisageait de décrire à intervalles réguliers durant douze ans, in situ puis de mémoire, douze lieux parisiens ; le projet l'occupera de 1969 à 1975 et débouchera sur la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, publié en 1975 dans *Cause commune*, ainsi que sur l'enregistrement audio *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon*, diffusé sur France Culture le 25 février 1979.

Ready-made poétiques

Un quatrième ensemble, proche du précédent sans s'y réduire tout à fait, serait celui des « ready-made poétiques », à savoir des œuvres littéraires à base d'emprunts et de réappropriations – par citation, reproduction, collage, *cut-up*, *semblage*, etc. – d'énoncés déjà dits ou déjà écrits, disponibles dans l'environnement quotidien – presse, publicité, documents, notes – comme dans l'espace littéraire. Si la catégorie est récente dans le discours critique, l'empan historique des objets et auteurs concernés – qu'on pense, parmi bien d'autres, à Lautréamont, Apollinaire, Cendrars ou à Bernard Heidsieck, Julien Blaine, Christian Prigent, Emmanuel Hocquard, à la *Revue de littérature générale* (1995-1996), Jean-Michel Espitallier ou Jérôme Game – excède de beaucoup la période de l'art conceptuel proprement dit, ce qui rend l'analyse aussi délicate qu'indispensable²¹.

Entre ces quatre domaines, un réseau de continuités, de recouvrements et d'interférences, mais aussi de franches oppositions expliquerait autant l'hétérogénéité que les voisinages et les porosités nouvelles observables au sein de ce qui se désigne aujourd'hui comme littérature conceptuelle ou *conceptual writing*.

La littérature à contraintes est-elle une littérature conceptuelle ?

À défaut de pouvoir approfondir ici cet aperçu d'ensemble, revenons sur l'assimilation signalée plus haut entre littérature à contraintes et art conceptuel. Une telle assimilation, tardive mais désormais fréquente sous la plume des critiques comme des auteurs ou des artistes concernés, s'autorise, comme on va le voir, de nombreuses convergences. Elle a fait en outre l'objet d'une analyse théorique spécifique de la part de Genette, analyse – la première du genre – dont il convient de rappeler les grandes lignes. Mais elle n'est qu'en partie fondée car elle repose sur plusieurs confusions qu'on tentera pour finir de démêler.

Convergences

Associer l'adjectif conceptuel à celui d'oulipien est bien entendu commode, pour ne pas dire rassurant, parce que le double étiquetage

21. Voir Gaëlle Theval, *Poésies ready-made. xxe-xxie siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015 ; voir Nicolas Tardy, *Ready-made textuels*, Genève, HEAD, 2006.

permet de synchroniser l'histoire de l'art et l'histoire littéraire en un récit unifié. Et si le modèle de l'art conceptuel n'a guère été revendiqué sur le moment par le groupe formé autour de Raymond Queneau et François Le Lionnais²², la fonction de correspondant américain de l'Oulipo exercée à partir de 1962 par Marcel Duchamp, figure tutélaire de l'art conceptuel, ressemble bien à une sorte de certification historique. Jacques Roubaud, oulipien de la génération suivante, qui voit en Duchamp « un plagiaire par anticipation de l'Oulipo²³ », confirme. Les nombreux travaux consacrés depuis plusieurs années aux relations entre Perec et l'art contemporain plaident également pour une assimilation entre littérature à contraintes et art conceptuel²⁴. Du côté anglo-saxon, Dworking et Goldsmith vont dans le même sens en accueillant l'Oulipo dans leur anthologie, tout comme Christian Bök et d'autres représentants et théoriciens de la *conceptual writing*, qui se revendiquent aussi bien de Perec de que LeWitt ou Kosuth²⁵.

Les raisons qui portent à rapprocher les écritures à contraintes de l'art conceptuel sont évidentes. Le conceptualisme artistique, on l'a rappelé, a consisté à déplacer l'intérêt traditionnellement porté à l'œuvre d'art sur l'idée ou l'intention qui préexiste à sa réalisation. Il est alors tentant de qualifier de conceptuelle une littérature dont la part d'invention, susceptible de justifier l'intérêt qu'on lui porte, se situerait de la même manière dans les idées, les intentions ou le cahier des charges

22. La seule référence plastique évoquée par François Le Lionnais dans le collectif de 1973 est Auguste Herbin, figure majeure de l'abstraction française à tendance spiritualiste. Le Lionnais, qui ne fait que mentionner rapidement le peintre, songe sans doute à son « alphabet plastique », grammaire picturale fondée sur des correspondances entre chaque lettre de l'alphabet, une couleur, une ou plusieurs formes géométriques et des sonorités musicales. Voir François Le Lionnais, « La Lipo (Le premier manifeste) », dans Oulipo, *La Littérature potentielle* [1973], Paris, Gallimard, 1988, p. 18.
23. Pour Roubaud, « l'idée du readymade fut une anticipation ironique de la potentialité oulipienne ». Jacques Roubaud, *Duchamp l'oulipien*, Paris, Oulipo, n° 131, 2003, p. 15-16.
24. Voir Blandine Chavanne, Jean-Pierre Salgas, André Rouillé, et al., « *Regarde de tous tes yeux, regarde* ». *L'art contemporain de Georges Perec*, cat. exp. (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 27 juin-12 octobre 2008), Nantes, Joseph K. / musée des Beaux-Arts de Nantes, 2008 ; Jean-Luc Joly (sld), *Cahiers Georges Perec* n° 10, « Perec et l'art contemporain », Paris, Le castor astral, 2010.
25. Voir Christian Bök, *Eunoia*, Toronto, Coach House Books, 2001 ; « Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science », Evanston (IL.), Northwestern University Press, 2002 ; « Oulipo and Unconscious Tyranny », dans Matias Viegener et Christine Wertheim (sld), *The Noulipian Analects*, Los Angeles, Les Figues Press, 2007.

précédant l'écriture, son *modus operandi* en quelque sorte, plutôt que dans le résultat, à savoir l'*opus operatum*. La littérature oulipienne constituerait ainsi le pendant littéraire du conceptualisme artistique, dans la mesure où elle met en avant les décisions plus ou moins arbitraires touchant l'usage de la langue, de la poétique et de la rhétorique, autrement dit les procédés formels – éventuellement formalisables par un modèle mathématique – choisis ou élaborés²⁶ en amont de l'écriture proprement dite et destinés à programmer celle-ci.

Historiquement, les deux courants semblent bien en phase. Comme l'art conceptuel entendait rompre en son temps avec le purisme pictural défendu par Greenberg, les contraintes utilisées par les Oulipiens, visant à limiter les aléas de la subjectivité, éloignaient l'écriture aussi bien du spontanéisme de la « littérature-cri » ou de la « littérature-borborygme²⁷ » – équivalent, *mutatis mutandis*, de l'expressionnisme abstrait –, que du textualisme telquelien, blanchotien ou néoromanesque préconisant « l'aventure de l'écriture », plutôt que la naïve « écriture de l'aventure », selon la célèbre formule de Jean Ricardou – une écriture « pure », tendanciellement intransitive, à rapprocher par exemple de l'abstraction géométrique en peinture. La contrainte oulipienne comme le conceptualisme artistique liquidèrent du même coup le modèle romantique du créateur incréé et l'idéal de l'œuvre comme expression authentique d'une intériorité supérieure.

L'état conceptuel selon Gérard Genette

Au-delà des parallélismes historiques, le rapprochement entre art conceptuel et littérature à contraintes trouve sa justification théorique la plus aboutie dans les analyses de Genette qui, en 1994, consacre un chapitre du premier volume de *L'Œuvre de l'art* à la notion d'« état conceptuel²⁸ ». Genette désigne sous ce terme une caractéristique susceptible de s'appliquer de manière transversale à toutes les disciplines artis-

26. Puisque l'Oulipo a pour vocation à la fois de redécouvrir ce genre de contraintes dans les productions du passé – celles des « plagiaires par anticipation » – et d'en inventer de nouvelles : voir François Le Lionnais, « La Lipo (Le premier manifeste) » et « Le Second manifeste », dans Oulipo, *La Littérature potentielle* [1973], Paris, Gallimard, 1988.

27. *ibid.*, p. 21.

28. Gérard Genette, « L'état conceptuel », dans *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 209-240.

tiques au sens large : des arts visuels et plastiques à la littérature, en passant par la musique.

La thèse de Genette est celle, en quelque sorte, d'un panconceptualisme par *transcendance*, à savoir que toute œuvre, du paradigmatique *Porte-bouteilles* de Duchamp à *La Disparition* de Perec, mais aussi *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet ou le *Boléro* de Ravel, est interprétable comme conceptuelle en ce qu'elle manifeste à l'attention du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur, une intention de l'auteur, à savoir l'ensemble des choix et décisions vagues ou précises ayant présidé à son élaboration. Toute œuvre est alors susceptible d'une « réduction conceptuelle²⁹ », consistant à dégager et à formuler les choix en question sous la forme d'une description ou d'une modélisation – ce qui donne en l'occurrence, pour reprendre les exemples de Genette : introduire un objet non artistique au musée (soit la définition du ready-made), écrire un roman sans jamais utiliser la lettre *e*, représenter une femme nue entre deux messieurs habillés, répéter une séquence musicale en augmentant graduellement la masse orchestrale.

Mais élargir à tout type d'œuvres la possibilité d'un « état conceptuel » appauvrit d'autant la notion. Pour éviter de dissoudre le conceptualisme dans le panconceptualisme, Genette propose alors de circonscrire une catégorie d'œuvres dont les propriétés *immanentes* prédisposeraient à la saisie par transcendance de l'état conceptuel³⁰. Il envisage pour cela de mesurer l'écart existant entre l'œuvre de départ et le résultat de la réduction. Cet écart peut être nul ou quasi nul, comme dans le cas du ready-made ou du ready-made assisté : il n'existe en effet presque aucune différence entre *L.H.O.O.Q.* (1919) de Duchamp et un énoncé décrivant l'œuvre comme une reproduction de la *Joconde* de Vinci joyeusement rehaussée d'une moustache, d'une barbiche et de l'acronyme éponyme³¹. La description dit en effet « tout » de l'œuvre et permet à quiconque de se la représenter, son observation minutieuse et prolongée étant peu susceptible d'en révéler des détails insoupçonnés ou de mener le spectateur à l'extase, contrairement à ce qui peut se

29. *ibid.*, p. 231.

30. Genette se demande : « quel est le régime d'immanence d'une œuvre (quelle qu'elle soit) pour qui la reçoit (légitimement ou non) comme conceptuelle ? ». Voir *ibid.*

31. *ibid.*, p. 216.

passer face à un paysage impressionniste ou à une toile de Rothko. La *Joconde* de Duchamp, dans l'analyse de Genette, se réduit donc sans reste à la description de la démarche entreprise par l'artiste pour la réaliser. Elle serait dans ces conditions indiscutablement conceptuelle.

À l'opposé, un abyme peut séparer l'œuvre et l'énoncé de son « concept », comme dans le cas de *La Chartreuse de Parme*, dont la réduction reviendrait selon Genette à affirmer qu'il s'agit, ni plus ni moins, d'un roman. La réduction représente ici une perte maximale : elle escamote la singularité de l'œuvre puisqu'elle équivaut à une simple assignation générique. Il est difficile, dans ces conditions, de parler d'état conceptuel à propos du roman de Stendhal.

Le cas de *La Disparition* se situe précisément entre ces deux extrêmes³². Parce que la réduction du texte de Perec aboutit à y voir un récit lipogrammatique en *e* et parce que ce caractère lipogrammatique est un trait particulièrement remarquable du texte, Genette considère *La Disparition* comme une œuvre conceptuelle. Il présente même, schéma à l'appui, la catégorie « lipogramme » comme l'équivalent littéraire par excellence du ready-made, rejoignant ainsi les thèses d'un Jacques Roubaud ou d'un Christian Bök.

En vertu du critère de l'écart nul ou modéré produit par la réduction conceptuelle, les œuvres littéraires les plus directement assimilables à l'art du même nom seraient donc les œuvres réglées par des contraintes délibérées portant sur l'utilisation de la langue.

Objection 1 : Duchamp versus Perec et Stendhal

L'analyse de Genette appelle pourtant plusieurs objections. En premier lieu, réduire *La Disparition* à la notion de « récit lipogrammatique en *e* » relève tout autant de l'assignation générique ou formelle que la réduction de *La Chartreuse de Parme* à « roman ». Genette s'en avise du reste, en indiquant que, de même que l'on est loin d'avoir « tout dit » du texte de Stendhal en y reconnaissant un roman, de même le fait que *La Disparition* puisse être « réduit » à un lipogramme en *e* « ne l'empêche pas d'être ce lipogramme, c'est-à-dire un texte singulier³³ ».

32. Il conviendrait au passage d'envisager un quatrième cas de figure, non évoqué par Genette, celui où la réduction conceptuelle débouche sur une définition plus riche et plus intéressante que l'œuvre proprement dite, la saisie des intentions pouvant alors dispenser de la lecture attentive de celle-ci.

33. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 235.

Genette établit pourtant une différence qui autoriserait selon lui à considérer *La Disparition* comme une œuvre conceptuelle et maintiendrait *La Chartreuse de Parme* à l'extérieur de la catégorie : chez Perec, le concept est particulièrement décisif dans la genèse de l'œuvre aussi bien que lors de sa réception, la connaissance et la perception de ce concept étant nécessaires à une bonne lecture de l'œuvre. Mais une bonne lecture de *La Chartreuse* ne suppose-t-elle pas tout autant du lecteur, au risque d'un malencontreux donquichottisme, la reconnaissance du concept « roman » et de ce qu'il implique, à avoir, en premier lieu, le caractère fictionnel du récit ? Le texte de Stendhal ne serait pas si éloigné, sous ce rapport, de celui de Perec, l'un comme l'autre restant à bonne distance du modèle duchampien.

Objection 2 : contrainte reductible contre concept one shot

D'autre part, en rapprochant Duchamp et Perec sur la base d'un continuum entre écart faible et écart moyen produit par la réduction, Genette néglige une différence profonde entre la dimension conceptuelle de *La Disparition* et celle de la Joconde à moustache ou du *Porte-bouteille*, différence qui relève plus de l'inversion que de la simple variation de degré. La contrainte lipogrammatique drastique que se donne Perec ne vise en effet qu'à mieux souligner l'irréductibilité de l'œuvre à son concept dans la mesure où, entre l'idée d'un récit ne comportant pas la lettre *e* et sa mise en œuvre, il y a l'écart – considérable – d'une prouesse d'invention et d'écriture qui fait la singularité et l'intérêt de l'œuvre. Perec sollicite le lipogramme, qui représente pour lui « quelque chose comme le degré zéro de la contrainte, à partir duquel tout devient possible³⁴ », pour ses vertus stimulantes : il permet, explique encore Perec, de sortir des ornières psychologisantes et moralisatrices du romanesque français en réactivant des modèles autrement plus jubilatoires, tel Rabelais, Sterne ou Roussel³⁵. La contrainte formelle vise ainsi beaucoup moins à brider l'écriture en la programmant qu'à porter l'écrivain vers une inventivité inédite – éventuellement vers une virtuosité spectaculaire. Le procédé, en somme, conditionne un processus plus qu'il ne l'hypothèque. Cette dialectique escomptée du procédé

34. Georges Perec, « Histoire du lipogramme », dans le collectif *La Littérature potentielle* [1973], Paris, Gallimard, 1985, p. 88.

35. *ibid.*, p. 90-92.

et du processus, autrement dit de l'anticipation et de l'imprévu, fait toute la productivité de la contrainte.

La conséquence de cette situation est que l'œuvre réalisée n'épuise pas la productivité du concept dont elle procède, qui reste disponible pour d'autres tentatives et peut donner lieu à des réalisations diverses, comme toute contrainte d'écriture et, plus généralement, comme tout choix de type formel ou générique, presque indéfiniment reconductible et toujours virtuellement fécond. Le « concept » de lipogramme ne prétend d'ailleurs à aucun caractère d'invention et d'originalité en lui-même, emprunté par Perec à une longue tradition dont, rappelons-le, il s'est fait lui-même l'historien³⁶. Inversement, le concept duchampien de ready-made, parce qu'il constitue en tant que tel une manière d'invention inédite sous la forme d'un geste iconoclaste sans précédent dans le monde de l'art, supporte mal la répétition. La démarche de Duchamp, en tant qu'opération de rupture, n'avait du reste pas vocation à faire école³⁷, toute perpétuation du ready-made sous la forme d'un « genre » à part entière étant contradictoire avec sa négativité intrinsèque. Si son geste eut une réelle postérité, c'est en enclenchant une dynamique de réinvestissements et de transformations, d'aménagements spécifiques et de réinterprétations divergentes³⁸ – mais aussi combien de contresens ou de redites essoufflées – dont aucune, quoi qu'il en soit, n'a été susceptible d'un retentissement comparable à celui du geste inaugural. Serait ainsi identifiable comme « concept » au sens strict, qu'il s'agisse d'art ou de littérature, toute « idée » portée à s'épuiser au fil des sollicitations ultérieures³⁹.

36. *ibid.*

37. Duchamp a lui-même limité à dessein le nombre de ses ready-made.

38. C'est à ce titre que Jean-Marie Schaeffer évoque la « généricité » du ready-made. Voir Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre : notes sur la problématique générique », dans Gérard Genette (sld), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-201.

39. On pourrait, à la faveur de cette précision, considérer comme conceptuelles les productions de l'Oulipo consistant moins en œuvres à part entière qu'en énoncés de contraintes présentant en elles-mêmes un intérêt, indépendamment de toute application particulière, à la manière des littératures métatextuelles et algorithmiques évoquées plus haut. La vocation originelle de l'Oulipo est du reste davantage la découverte et l'invention de contraintes que la production d'œuvres proprement dites à partir des contraintes en questions. Voir Jean Lescure, « Petite histoire de l'Oulipo », dans *La Littérature potentielle* [1973], Paris, Gallimard, 1988, p. 35. Cela dit, François Le Lionnais avait bon espoir que les nouvelles « structures littéraires artificielles » inventées par son équipe seraient aussi durablement productives que les anciennes. Voir François Le Lionnais, « La Lipo (Le premier manifeste) », *op. cit.*, p. 18.

Objection 3 : littératures et contraintes

Troisième objection, les écritures à contraintes linguistiques et rhétoriques ne sont peut-être pas en elles-mêmes des écritures plus conceptuelles que les autres, dans la mesure où toute œuvre littéraire, oulipienne ou non, consiste plus ou moins dans l'épreuve des contraintes imposées par la langue ou les habitudes de discours, et ce depuis bien longtemps. Les œuvres classiques, schématiquement, parient sur les vertus de la conformité à un ordre contraignant, fait de prescriptions génériques, de modèles poétiques et de formules métriques codifiées, conformité qui garantit en retour la reconnaissance du poète comme faisant obédience à une esthétique partagée et à des codes collectifs élaborés par la tradition. Le défi que s'impose alors l'écrivain consiste le plus souvent à « naturaliser » ces contraintes en les rendant invisibles dans le texte qui s'y conforme. L'« évidence » du vers racinien tient ainsi au fait que, tout en témoignant de son allégeance à un idéal de perfection formelle qui fait consensus, il paraît aller de soi. L'écrivain peut aussi relever le défi d'une manière ostentatoire et virtuose, sur le mode de la prouesse, comme le faisaient les grands rhétoriciens de la Renaissance, référence majeure des Oulipiens. En régime moderne, l'écriture a également à voir avec la contrainte mais sur un mode inverse, le crédo moderniste étant celui de l'émancipation de l'écrivain face à des structures linguistiques et rhétoriques tenues pour arbitraires et aliénantes. Il s'agit donc désormais de les subvertir et non plus de négocier avec elles, dans l'idée que cette subversion même est le moyen d'une expression originale et authentique. Lutter contre les rections et les automatismes de la langue suppose alors, en particulier, un écart par rapport au parler ordinaire : les « beaux livres », comme on sait depuis le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, seront écrits « dans une sorte de langue étrangère⁴⁰ ». Les écritures oulipiennes ne représentent qu'une option particulière à l'intérieur de ce parti pris plus large d'appropriation de la langue et du discours : celle qui consiste à ajouter à l'ensemble des contraintes subies une ou des contraintes délibérées, les secondes ayant vocation à contrer l'effet des premières et à permettre ainsi la production de significations inédites. Le roman requiert d'autant plus ces contraintes délibérées que, en tant que genre particuliè-

40. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1954], Paris, Gallimard, 1987, p. 297-298.

rement peu codifié, il court le risque de tomber sous la loi de la langue et du discours imposant leurs automatismes et leurs stéréotypes⁴¹. Dans le cas de *La Disparition*, s'interdire la voyelle *e* est une manière pour Perec d'affronter et d'objectiver une perte – la mort des parents, l'absence de souvenirs d'enfance – qui reste de l'ordre de l'indicible dans le régime ordinaire de la parole. Pour cette raison, il paraît tout aussi vain d'assimiler les textes de Raymond Roussel⁴² ou de Georges Perec à de l'art conceptuel qu'il est anachronique de voir en Malherbe ou Gongora des précurseurs de Duchamp. Les œuvres oulipiennes ont peut-être même ceci de particulier qu'elles opèrent une synthèse entre le régime classique et le régime moderne du rapport à la contrainte, empruntant au premier l'idéal d'une disparition de la norme dans sa naturalisation et pariant avec le second sur les vertus expressives et la productivité sémantique de l'écart au parler ordinaire. Perec reste de ce fait dans le paradigme traditionnel, à la fois classique et moderne, de l'écrivain « génial », offrant à un lectorat exigeant l'occasion d'apprécier ses prouesses expressives⁴³.

A contrario, si bien des œuvres d'art relèvent elles aussi d'une contrainte que l'artiste s'est fixée à un moment ou à un autre quant à l'utilisation de son médium d'élection – par exemple, en peinture, opter pour le noir et blanc ou un camaïeu de rouge –, il n'est pas sûr qu'un choix de ce genre suffise à qualifier de conceptuelle l'œuvre qui en résulte. La mise en avant du rapport au médium comme enjeu prioritaire de l'œuvre relève bien davantage du modernisme artistique dans sa version la plus greenbergienne – ce modernisme tardif, attaché à la recherche de la spécificité du médium dont les artistes conceptuels entendaient saper les fondements, mais dont la partie la plus oulipienne du travail de Perec constitue plutôt l'équivalent littéraire. En somme, la littérature à contraintes s'inscrit résolument dans le modernisme, là où l'art conceptuel amorçait dès les années 1960 un tournant vers le paradigme contemporain.

41. Telle est l'analyse de Raymond Queneau, que Perec reprendra à son compte. Voir Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* [1950], Paris, Gallimard, 1973, p. 27-28.

42. Genette voyait pour ces mêmes raisons en Roussel un « écrivain conceptuel s'il en fut ». Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 125.

43. Voir Isabelle Parnot, « Fluxus, vu du futur », dans Jean-Luc Joly (sld), *Cahiers Georges Perec* n° 10, *op. cit.*, p. 69-82.

Objection 4 : le ready-made comme geste

L'analyse du ready-made proposée par Genette, qui l'autorise à considérer le lipogramme de Perec comme l'équivalent littéraire de l'œuvre de Duchamp, escamote encore une autre différence majeure susceptible de remettre en cause ce rapprochement. Établir le caractère conceptuel du ready-made, au motif qu'une description des œuvres concernées dit « tout » de celles-ci et que celles-ci ne nécessitent pas une observation prolongée pour être appréhendées dans leur pleine singularité, c'est négliger un aspect essentiel du ready-made duchampien : à savoir que celui-ci est un geste, un fait accompli et que son existence comme œuvre ne peut se réduire à l'idée ou à la description d'une intention préalable même si cette description procure une représentation complète du résultat final. Un fait ne se réduit pas à un énoncé. L'œuvre duchampienne n'est que secondairement conceptuelle : pour devenir une œuvre, *Fountain* suppose un acte concret inscrit dans le temps et dans l'espace, en l'occurrence une démarche longue et semée d'obstacles puisqu'il s'agit, ni plus ni moins, d'un coup de force particulièrement habile opéré en direction de l'institution muséale et des habitudes du monde de l'art. C'est d'ailleurs bien l'objet du geste qui est exposé et non le « récit » de l'intention elle-même ou de la démarche accomplie, récit dont l'existence et la propagation sont postérieures.

Cette dimension pragmatique et quasi performantielle, escamotée par Genette, est constitutive de l'œuvre d'art conceptuelle au moins à son origine. Le ready-made marque en effet un des moments inauguraux de ce que l'on appellera par la suite la critique institutionnelle, critique dirigée par les artistes contre le monde de l'art et visant à rendre saillantes les contraintes économiques, sociales et politiques surdéterminant de manière impensée ou taboue la liturgie aseptisée et la sacralisation des œuvres opérée dans l'apparente neutralité du *white cube*, ce lieu de l'art moderne par excellence, où triomphaient alors l'expressionnisme abstrait et le formalisme géométrique soutenus par Greenberg. Le ready-made duchampien et l'art conceptuel entendaient moins subvertir les codes esthétiques en vigueur – comme l'avaient fait jusqu'alors la plupart des avant-gardes de la modernité – que les conditions mêmes de reconnaissance et de fonctionnement des codes en question, à savoir les fondements de l'institution artistique en régime moderne. Il semble difficile de reconnaître aux écritures à contraintes

la même dimension pragmatique de critique institutionnelle, en l'occurrence un effet d'ébranlement du système d'édition, de diffusion et de légitimation de la littérature.

Chercher ailleurs ?

Pour résumer, quatre ordres de raisons invitent à détacher la notion de littérature conceptuelle de celle de littérature à contraintes. Premièrement, le fait que la notion de « concept » appliquée à la littérature en question relève tout autant de l'assignation à un genre ou à une forme littéraire que dans le cas d'un roman réaliste ou d'un sonnet à l'italienne. Deuxièmement, parce que le « concept » ainsi défini ne constitue pas en lui-même l'enjeu de l'invention et reste presque indéfiniment disponible pour de nouvelles réalisations, là où le concept duchampien, valant par son caractère inédit, tend à s'épuiser au fil de ses sollicitations ultérieures. Troisièmement, parce que toute œuvre qui parie à titre de défi principal sur une contrainte portant sur son médium relève, en art comme en littérature, davantage du paradigme moderne voire classique, là où le conceptualisme artistique remet en cause, justement, le purisme greenbergien auquel conduit le modernisme. Enfin, parce que le ready-made duchampien est peut-être, finalement, moins conceptuel que factuel et constitue comme tel une effraction des présupposés du monde de l'art portée par une ambition de critique institutionnelle qui reste totalement étrangère aux littératures à contraintes. On voit mal une littérature à contrainte opérer, vis-à-vis de l'institution littéraire, du système d'édition et de circulation des textes, une rupture aussi forte que celle qui s'est produite dans le monde des galeries et des musées à la fin des années 1960.

Telles sont les limites du rapprochement proposé par Genette. Elles tiennent sans doute à l'étroitesse du corpus de référence que mobilise la critique en matière d'art conceptuel, corpus qui se borne presque exclusivement au ready-made duchampien⁴⁴, lequel, malgré sa valeur tutélaire, est loin de récapituler l'ensemble du conceptualisme artistique. On peut d'autre part s'étonner qu'en aucun moment de sa réflexion sur « l'état conceptuel » en littérature Genette n'envisage celles des œuvres

44. D'autres œuvres conceptuelles sont évoquées par Genette, mais davantage sous la forme d'une mention rapide que d'une véritable analyse.

littéraires qui pourraient être considérées, au moins a priori, comme l'équivalent le plus direct du modèle duchampien qu'il affectionne tant, à savoir les ready-made poétiques. C'est bien en s'interrogeant sur ces derniers, mais aussi sur les autres objets littéraires rattachables aux différents conceptualismes artistiques évoqués pour commencer – textes comme métatextes, textes adossés à un protocole pratique, sans oublier les productions textuelles des artistes conceptuels eux-mêmes – qu'il faudra prolonger la réflexion sur l'éventualité d'une littérature conceptuelle.

