

Pascal Mougin

DES TEXTES
ET DES IMAGES

travaux sur la littérature et l'art
des années 1960 à nos jours



Mémoire de synthèse

dossier présenté en vue
d'une habilitation à diriger des recherches
garant : Bruno Blanckeman

Université de la Sorbonne nouvelle | 2018

Avant-propos

La synthèse demandée d'un parcours académique et d'un cheminement intellectuel porte, au-delà des nécessaires rappels des faits et résumés des productions, à la prise de recul et aux considérations rétrospectives. Adressées à un jury, dans l'inconfort d'une relation asymétrique, ces considérations risqueraient de tourner à la justification ou au *mea culpa*, à la complaisance satisfaite ou à la sévérité autocritique. Elles seront plutôt adressées à des pairs, conçues comme le travail d'intérêt collectif dont chacun ou presque dans la profession s'acquitte un jour ou l'autre. Elles viseront à éclairer les circonstances partagées – institutionnelles, sociales, culturelles – ayant rendu possibles, suscité ou orienté des choix. Mais les éclaircissements procurés resteront incomplets : la manière dont un contexte collectivement vécu peut, d'un individu, conditionner la trajectoire, tient aux dispositions personnelles et subjectives, aux environnements tout autres qu'intellectuel ou professionnel, aux tropismes et aux plis d'une vie à la fois plus large et plus intime, ensemble constamment décisif mais dont l'évocation serait déplacée dans une chronique officielle. Par endroits, toutefois, pointeront, recul et surplomb aidant, quelques sentiments un peu tranchés sur la marche générale de l'institution. Ils classeront peut-être leur auteur dans le camp des rebelles, des ingénus ou des fossiles. On les tiendra pour sincères.

Informatique provisoire

MS-DOS dada-compatible

À la fin des années 1980, Henri Béhar achevait sa biographie d'André Breton (*Le Grand Indésirable*, 1990). Après des années passées à fouiller des archives jusqu'à mieux connaître, me confia-t-il plus tard, les boutons de culotte du maître que la vie de son propre père, il aspirait à du nouveau sans pour autant vouloir négliger les domaines d'études où il excellait, fort d'un savoir hallucinant, d'une constante présence d'esprit et d'un sens du rapprochement à réveiller les cadavres les plus exquis. La solution consistait à conserver les objets – Dada, les avant-gardes, le surréalisme – en renouvelant les méthodes, quitte à élargir celles-ci à d'autres domaines. Pour des raisons diverses mais où devait compter – je le dis avec bienveillance – un flair assez aigu des subsides, il s'est alors tourné vers ce qui, sans ronfler encore de l'emphase millénariste des actuelles humanités numériques, s'appelait modestement l'informatique appliquée aux données textuelles.

Certains linguistes étaient, parmi ses collègues pas trop éloignés sinon immédiats, les plus au fait de la nouvelle approche – car, quant à ses confrères littéraires, aucun ou presque à l'exception d'Étienne Brunet n'était compétent sur la question, et je crois qu'Henri Béhar était assez crânement content de pouvoir les épater en la matière. Il faut dire que l'interface MS-DOS avait autorisé l'informatique aux non-informaticiens, mais non sans rudesse : taper « A : » puis ENTER puis successivement « XCOPY », espace, « *.* », espace, « D :\ », espace, « /s », puis à nouveau ENTER permettait de copier le contenu d'une disquette quelque part sur l'ordinateur, sans qu'on sache vraiment où. Mais Henri Béhar avait développé les compétences requises et, pour lui, Dada et MS-DOS étaient compatibles. L'informatique appliquée aux études littéraires pouvait du reste, toujours selon lui, servir d'antidote aux dérives jargonnières, au verbiage métaphorique et au bran métaphysique dont il brocardait volontiers l'usage dans la profession.

Il s'était donc entouré, pour un séminaire consacré à la question, de linguistes quantitatifs, de statisticiens lexicométriques et de programmeurs textophiles venus de différents laboratoires : Danielle Bonnaud-Lamotte, Pierre Lafon, André Salem et quelques autres. Tous déployaient volontiers d'épaisses rames de papier perforé, lepreux interminables striés de lignages verts où se lisaient, en caractères piqués par les aiguilles des imprimantes, de sibyllins tableaux de chiffres et d'impressionnantes listes de mots propres à subjuguier tout amateur de poésie visuelle, mais dont les intervenants détaillaient les vertus scientifiques et les apports indiscutables à la connaissance des grands auteurs.

C'est par ce séminaire que j'ai rencontré Henri Béhar. J'errais à l'époque dans différentes universités, les connaissant mal, à la recherche d'un nouveau départ après une formation littéraire à dominante classique commencée dans d'autres murs – ceux que la République réserve, en les finançant comme il faut, à une part réduite de ses bacheliers –, poursuivie par une maîtrise de grec et un DEA de latin, et achevée par l'agrégation correspondante dans une institution dite normale et réputée supérieure, admirablement prévue à cet effet. Le passage dans l'institution en question, qui m'avait coûté assez d'années d'efforts et dont j'étais plutôt fier, ne m'impressionna guère. Quant à l'agrégation de lettres classiques, il s'en moquait complètement – « le chinois, je comprendrais, mais un brevet de thème grec, quel intérêt ? ». Il racontait lui-même, un brin provocateur, comment il avait décroché la sienne au printemps 1968, face à un jury d'oral largement obsolète et tétanisé par ces événements qu'on feignait encore de commémorer tout récemment.

Mon projet de thèse sur Claude Simon – j'en dirai l'origine un peu plus tard – l'intéressait davantage. Ou plutôt je tombais bien. Henri Béhar avait déjà sous sa direction un autre thésard travaillant sur Simon, Patrick Rebollar, lequel s'était attelé à la numérisation complète du corpus. À deux, me dit-il, les choses iraient plus vite. C'est ici que certains éléments antérieurs de mon jeune parcours avaient retenu sa curiosité : quelques hésitations du côté des classes préparatoires scientifiques après un bac du même nom, des compétences postadolescentes en Fortran, C+ et Visual Basic, langages de programmation de l'époque : on revient au sujet.

J'eus rapidement accès à la couteuse machine destinée à transformer un livre en fichier-texte. Elle était installée au cinquième étage de Censier, dans une salle blindée qui ressemblait à l'époque à une annexe

de la NASA. Il faut se souvenir qu'un scanner, un ordinateur dédié et son logiciel de reconnaissance de caractères, toutes choses qu'on se procure aujourd'hui pour une somme modique, représentaient alors, pour l'université, un investissement considérable obtenu de haute lutte en conseil d'administration. Nous avons donc formé, Patrick Rebollar et moi, un binôme scientifique bientôt officiellement identifié comme le pôle Claude Simon de l'équipe Hubert de Phalèse, elle-même fondée au même moment par notre directeur et qui comptait, entre autres membres, Jean-Pierre Goldenstein et Michel Bernard. Nous partagions le poste de saisie, alternant les sessions avec le propre frère d'Henri Béhar, médecin retraité que son cadet, prétextant les bienfaits de la recherche sur le grand âge, avait préposé à la numérisation de la collection complète de *La Révolution surréaliste*. Mais je doute que la tâche, techniquement complexe, ait été pour l'intéressé source d'épanouissement.

Henri – maintenant que les présentations sont faites – était friand de nouveaux textes électroniques. Il entretenait d'excellentes relations avec les chercheurs de l'Institut national de la langue française (INaLF, rattaché au CNRS), des relations qui reposaient en grande partie sur le trafic de disquettes. L'INaLF avait conçu la base de données Frantext, la plus importante bibliothèque numérique de textes littéraires français. Elle couvrait toutes les périodes – de la *Cantilène de sainte Eulalie* à l'*Opoponax* de Monique Wittig – et avait, depuis 1971, permis la réalisation du *Trésor de la langue française* (TLF), ce dictionnaire que recopient à leur rythme les académiciens. Mais il fallait, pour fouiller les textes autrement que par l'interface officielle qui limitait les recherches, disposer des fichiers sur sa propre machine. Henri Béhar rêvait donc d'avoir la base tout entière dans son ordinateur, les livres correspondants étant déjà dans sa bibliothèque. Or Frantext avait nécessité un travail colossal : les milliers d'ouvrages avaient été jusqu'alors saisis au clavier, des années durant, par d'innombrables petites mains anonymes. L'INaLF répugnait – c'était bien normal – à diffuser ses fichiers autrement que sous la forme du donnant-donnant, d'où le trafic en question. Entre 1990 et 1991, nous avons numérisé l'ensemble des romans de Claude Simon ainsi qu'un certain nombre de ses entretiens et textes théoriques. Les fichiers-textes réalisés étaient communiqués à l'INaLF et intégrés à Frantext. En retour, l'équipe pourrait bénéficier des largesses du CNRS quand elle aurait besoin de textes électroniques pour ses travaux. Ce fut le cas en particulier,

de 1990 à 2004, à l'occasion des volumes successifs de la collection « Cap'agreg », collection conçue par Henri Béhar comme la vitrine éditoriale d'Hubert de Phalèse et dans laquelle l'équipe publiait chaque année une étude consacrée à une œuvre du programme de l'agrégation.

Retour en arrière

Claude Simon : découvert en 1986 par hasard ou presque en ouvrant dans une librairie l'un de ces *white books* – comme on dit *white cube* en art – singuliers et très modernes qu'étaient alors, et eux seuls, les livres des éditions de Minuit. Il faut se garder des enchantements rétrospectifs et des poncifs vocationnels, mais il se trouve que lire les premières lignes de *Triptyque* (1973) – « La carte postale représente une esplanade plantée de palmiers qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue. », etc. – alors que je traduais-commentais le livre VII de la *Géographie* de Strabon consacré à la description des côtes d'Asie Mineure – la maîtrise évoquée plus haut –, fit sur mon esprit l'effet décisif d'un aggiornamento dans la continuité.

Les éditions de Minuit, donc, parce que j'aimais depuis le lycée les premiers romans de Robbe-Grillet (*Les Gommages*, *La Jalousie*), la narration au présent, les phrases simples et constatives, l'absence limpide de toute métaphore, cette littérature que Barthes, même s'il se trompait, qualifiait d'« objective » et qui me reposait de beaucoup de poésies incompréhensibles, de proses à message ou de romans hors-sol produits en France depuis un siècle. Mais j'y voyais trop d'acrobaties démonstratives, et puis l'infatuation de l'homme, ses prétentions de chef de troupe, son assurance médiatique, sa propension à s'auto-enseigner aux Amériques, et leur libertinage mondain, à sa femme et lui, ce révolutionnarisme des mœurs tout à fait de droite, cette manière qu'on décode aisément de reconvertir, par une inversion aussi spectaculaire que tenue, un difficile héritage familial – traditionnaliste et maurassien – en une espèce d'avant-gardisme érotique vaguement scandaleuse et très en vogue à l'époque chez les lettrés du sixième arrondissement – mais qui n'est rien d'autre que la continuation par d'autres moyens de l'aristocratie désinvolture à l'égard des conformismes du vulgaire –, tout cela donc, et puis ses stupides cactus normands, non, je n'aimais pas. Robbe-Grillet a d'ailleurs fini académicien. J'ai toujours vu dans cette apothéose la confirmation de mes jugements sur lui, fussent-ils à l'emporte-pièce.

Simon avait un nom plus discret qu'il ne brandissait pas comme une bannière ; son héritage social, dont il faisait la matière de ses livres, était autrement plus complexe ; il n'avait aucun goût pour les mondanités et encore moins les parties fines du monde germanopratin ; il avait vécu au printemps 1940 la même expérience traumatisante que des dizaines de milliers d'autres de son âge mais, à la différence de mon grand-père maternel né comme lui en 1913, il avait les mots pour le dire. Il habitait place Monge, au 3, et moi au 4, juste en face. Les raisons d'une démarche intellectuelle, je l'ai suggéré en ouverture, ne sont pas qu'intellectuelles.

Les descriptions de Simon avaient une plénitude muette, elles produisaient une impression d'évidence et d'énigme. J'ai compris plus tard qu'elles étaient évidentes parce qu'énigmatiques : on ne voit vraiment que ce qu'on ne reconnaît pas tout à fait. Sur le moment, il se trouve qu'elles m'apparurent comme l'équivalent littéraire de ce qui m'enthousiasmait alors dans le domaine de la photographie. On voyait à l'époque, pour la première fois en France, William Eggleston et Joel Sternfeld, qui avaient convaincu des vertus de la couleur ; l'influence de Robert Adams, Lewis Baltz et Stephen Shore – connus depuis la grande exposition américaine des *New topographics* en 1975 – était sensible sur les photographes de la mission de la DATAR qui, à partir de 1985, commençaient d'être exposés ; Jean-Marc Bustamante imposait la « forme tableau » avec ses grands formats en couleur, tout comme les élèves de Bernd et Hilla Becher à Düsseldorf, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff et Thomas Struth, à propos desquels Jean-François Chevrier théorisait une « autre objectivité » restée fameuse. Chez les uns et les autres, taille et présence plastique des tirages, acuité hyperréaliste et étrangeté, cadrage et composition non subordonnés à l'intérêt présumé d'un sujet, image dégagee de toute intention narrative ou démonstrative : c'était le correspondant visuel des textes de Simon.

Simon comme la photographie restèrent dans le *off* de mon existence jusqu'à la fin des années 1980. Après quoi, maîtrise et DEA obtenus, agrégation passée, j'étais heureux d'annoncer à mon entourage que je quittais les études classiques pour la littérature en train de se faire, un peu comme si je renonçais à la direction d'un consortium familial pour m'engager dans la révolution guatémaltèque.

Vertus de la machine

Je connaissais par ma formation classique la loi d'Osthoff, les proparoxytons et les périspomènes, mais je redoutais Maurice Blanchot et n'avais pas lu tout Derrida. J'arrivais donc sur mon nouveau terrain d'études en novice tardif. Malgré mes lacunes, ma défiance était grande à l'égard du formalisme des années 1970 dont je découvrais l'importance dans la critique simonienne. Jean Ricardou et moi n'avions visiblement pas lu le même auteur. Quant aux différents séminaires consacrés à Simon ou au Nouveau roman que je suivais à l'époque, ils me montraient que le textualisme sévissait encore et ne m'aidaient guère à conjurer mon sentiment d'insécurité.

Comme je n'avais pas la prétention d'avoir raison tout seul, m'en remettre aux comptes rendus de la machine me semblait une morale provisoire. Du reste, vouloir disposer d'un outil permettant la libre circulation dans un corpus n'était pas un rêve de technophile, c'était souhaiter reconduire certaines habitudes de travail contractées durant mes premiers balbutiements de chercheur. Quiconque en effet avait travaillé sur un auteur antique ou classique avait eu à sa disposition des outils de ce genre, en particulier un index du vocabulaire de l'auteur en question. Mon DEA sur la cruauté dans les *Annales* et les *Histoires* de Tacite m'avait ainsi valu de pratiquer l'incontournable et volumineux *Lexicon Taciteum* qu'Arnold Gerber et Adolf Greef avaient bien dû mettre vingt ans à établir, en un temps – la fin du XIX^e siècle – où la recherche philologique était aussi affaire d'ascèse monastique. Je voulais disposer de la même commodité d'accès aux textes de Simon. C'était du reste cette continuité que rappelait Henri Béhar en baptisant sa nouvelle équipe du nom d'Hubert de Phalèse : le nom n'était pas une forgerie dadaïste, mais celui de l'abbé du monastère d'Afflighem qui publia en 1642 la première concordance de la Bible.

En 1991, nous disposions donc du corpus simonien en version numérisée. La fonction recherche des traitements de texte permettait d'y naviguer sur objectif, mais certains programmes spécialisés faisaient beaucoup mieux. WordCruncher en particulier, mis au point par des informaticiens de la Brigham Young University à Salt Lake City, s'avérait particulièrement commode pour extraire des citations d'un corpus comme le nôtre, là où l'usage d'autres programmes pouvait bloquer la machine ou produire des fumerolles. On pouvait par exemple instantanément localiser les occurrences de Piero de la Francesca ou de

Mickey Mouse, d'un centaure ou d'une écrevisse, mais aussi procéder à des recherches par listes – le lexique du rouge par exemple, celui du bleu, toutes nuances confondues – et par croisement de listes pour repérer les cooccurrences.

Le traitement des fichiers-textes par WordCruncher nous avait aussi permis de réaliser un *Index du vocabulaire de Claude Simon*, qui, à la différence des textes eux-mêmes, pouvait être publié en ligne. C'était, je l'ai dit, le genre d'outil auquel m'avaient habitué mes recherches antiques. Patrick Rebollar et moi étions devenus, à moindre frais, les Gerber et Greef du récent prix Nobel. Dans un article de 1996, « Claude Simon, informatiquement », nous avons décrit le travail réalisé, les possibilités de recherche qu'il offrait et tous les élargissements collectifs dont il était susceptible.

► III 210-212

► III 203-226

Le texte comme si vous n'étiez pas là pour le lire (Alceste)

Dans le séminaire qu'il consacrait au début des années 1990 à l'école sémiotique de Paris, Jean-Claude Coquet tentait de réconcilier le structuralisme avec la question du sujet. Sa lecture de Greimas, en particulier, me persuadait que la sémantique structurale restait vivante et féconde là où je pensais, avec regret, qu'elle n'était qu'un vestige amusant des années 1960 et 1970 dont le souvenir un peu figé se serait prolongé dans l'enseignement khâgnal de la décennie suivante. Car j'avais admiré, à la faveur de l'enseignement en question, les exercices pratiques de Greimas sur Maupassant (*Maupassant. La sémiotique du texte*, 1976) et j'y revenais, dans ces années 1992-1993, à l'occasion d'une étude sur *Le Horla* que m'avait commandée Henri Mitterrand pour la collection « Balises » qu'il dirigeait chez Nathan. Greimas y transformait la nouvelle *Deux amis* en une série de carrés sémiotiques et d'équations définitives autrement plus convaincantes que les diagrammes de Jean Ricardou sur Simon ou ses propres romans. Les analyses de Greimas sur Maupassant, d'autre part, me stimulaient davantage que celles de Barthes sur la *Sarrasine* de Balzac dans *S/Z*, trop intimidantes et virtuoses à mes yeux pour être imitées. Greimas avait, comme Simon d'ailleurs, un côté laboureur infatigable et méthodique, un peu austère certes, moins coruscant comme on disait à l'époque, mais terriblement efficace. Il rassurait. Je rêvais de la même rigueur sur Simon, pour contrer tout autant les élucubrations vaporeuses que

► III 13-14

les faux airs de scientisme que je percevais dans les différents courants de la critique spécialisée. Mais les romans de Simon dissuadèrent une fouille aussi minutieuse que celle effectuée dans son livre par Greimas sur la courte nouvelle de Maupassant. À supposer qu'on l'envisage et qu'on la mène à bien, une étude équivalente menaçait d'accoucher sur Simon, par projection au pro rata de la longueur du texte étudié, de plusieurs milliers de pages indigestes. Il fallait procéder autrement : par coups de sonde sélectifs, par échantillonnages, mais sur quels critères ?

Max Reinert, chercheur alors rattaché au laboratoire de Jean-Paul Benzécri du CNRS, avait développé depuis les années 1980 un programme d'analyse de données textuelles, Alceste, sur la base de certains travaux du laboratoire de psychologie sociale de l'EHESS. Le programme, que son auteur était venu présenter au séminaire d'Henri Béhar, se voulait une aide au dépouillement et à l'interprétation. La procédure utilisée était complexe mais prometteuse. Alceste cartographiait le corpus traité, dégagait des sous-ensembles d'énoncés types caractérisés par un vocabulaire spécifique et donc, a priori, relativement homogènes du point de vue du sens. Le programme commençait à l'époque, avec d'autres logiciels du même genre, à être utilisé sur des corpus les plus variés dans les domaines de la gestion, du marketing et des sciences politiques. Max Reinert présenta en particulier les résultats tout à fait probants du traitement automatique d'un ensemble de plusieurs milliers de réponses à une enquête de satisfaction menée par EDF. L'application d'Alceste à un texte littéraire n'avait jamais été tentée et avait de quoi passer pour sacrilège, ce qui me réjouissait.

Je me sentais d'autant plus autorisé à mener l'expérience que Greimas, dans sa *Sémantique structurale*, préconisait lui-même une méthode critique reposant sur une procédure d'extraction assez proche de la méthode Alceste – et en des termes qui étaient eux-mêmes ceux de la lexicométrie. Il fallait, recommandait Greimas, constituer un premier « inventaire restreint de lexèmes » sur le critère de la récurrence, procéder à « l'extraction des contextes » utilisant les lexèmes en question, considérer ensuite les formes fréquemment cooccurrentes aux premières formes-pivots dans ces contextes et en faire les cibles d'extractions nouvelles, et ainsi de suite. Alceste automatisait en somme des opérations décrites par le sémioticien. Le programme me paraissait même surmonter certains problèmes posés par les préconisations de Greimas, comme la nécessité du choix préalable, plus ou moins arbitraire, d'une opposition sémantique pressentie comme cardinale et de

l'opposition lexicale correspondante : le logiciel avait cet avantage sur la procédure intuitive qu'il repérait lui-même, par calcul statistique, les termes-pivots les plus discriminants. Greimas présupposait d'autre part que les séries d'extractions successives permettraient de recenser l'intégralité du *corpus*, au risque de rendre la quantité d'information recueillie difficile à manipuler. Il n'envisageait pas que la procédure récursive puisse devenir redondante, chaque nouvelle extraction, après quelques inventaires constitués, ramenant à des contextes déjà extraits. Or Alceste ne visait pas l'extraction exhaustive des contextes et ne risquait ni la surabondance ni la redondance des résultats procurés : les « mondes lexicaux » dégagés par le programme, qui se présentaient sous forme arborescente de « classes » et « sous-classes », étaient moins des ensembles délimités que des pôles de typicité par rapport auxquels tout lexème comme tout énoncé du corpus était situable par un coefficient de rattachement. Le programme présentait à l'utilisateur, pour chaque classe ou sous-classe, le vocabulaire le plus spécifique et les énoncés les plus emblématiques.

Il se trouve que les résultats du traitement de *La Route des Flandres* étaient convaincants. J'ai pu en rendre compte à l'occasion du colloque *Informatique et littérature* organisé à la Maison française d'Oxford en octobre 1993 par un spécialiste d'Ernest Renan, Keith Gore, qui s'était pris d'enthousiasme pour la question et avait invité toute l'équipe Hubert de Phalèse. Les actes furent publiés ensuite dans la revue *Literary and Linguistic Computing* de l'université d'Oxford. Dans ma communication, « Mondes lexicaux et univers sémantiques. Le logiciel Alceste au service de l'étude de l'imaginaire simonien », j'expliquais rapidement les principes du programme et commentais les quatre classes qu'il avait dégagées à l'issue du traitement de *La Route des Flandres*.

► III 123-134

La première de ces classes rassemblait des énoncés provenant des dialogues ou de leur périphérie immédiate. On s'apercevait qu'ils coïncidaient avec les moments d'intensité dramatique du roman et dessinaient sa charpente événementielle. La deuxième classe présentait elle aussi une unité du point de vue des contenus fictionnels : s'y trouvaient rassemblées des énoncés relatifs à certains personnages et aux tentatives d'interprétation de leurs actes par le narrateur. La troisième, également circonscrite d'un point de vue référentiel, était celle de la perception de l'espace et du mouvement.

La quatrième classe était la plus intéressante. Liée à la proprioception, c'est-à-dire à la sensation comme à l'imagination du corps et de la

matière, elle laissait elle-même entrevoir une opposition entre deux archétypes ou métaphores obsédantes chez Simon – que je proposais d'appeler celle du corps « encarapaçonné » et celle du corps « exhalé ». Elles parcouraient et structuraient l'ensemble du monde évoqué dans le roman sans recouvrir les oppositions entre les constituants fictionnels spécifiques (les classèmes, dans la terminologie de Greimas) : tous les personnages, les événements, les lieux et les moments de la fiction étaient concernés par un réseau de thèmes, motifs et propriétés élémentaires (ou sémèmes) tels qu'organicité et minéralité, humanité et animalité, vie et mort, dysphorie et euphorie, etc., renvoyant au niveau le plus archaïque de l'être (sensation de soi, désir de l'autre) et supports d'investissements fantasmatiques particulièrement riches. C'était là, je le percevais, que l'imaginaire simonien s'inventait. Alceste me faisait ainsi lire Simon avec les lunettes de Greimas, mais aussi avec Jung et Charles Mauron. Les résultats du traitement et leur interprétation sont à l'origine de tous mes travaux sur l'imaginaire simonien.

J'ai par la suite, entre 1993 et 1996, appliqué le programme à plusieurs autres corpus, en particulier le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, *Alcools* d'Apollinaire et *La Condition Humaine* de Malraux, à l'occasion des volumes correspondants de Cap'agreg, la collection que j'évoquais plus haut. Mais les résultats étaient moins heuristiques : ils confirmaient des intuitions de lecture plus qu'ils ne suggéraient de nouvelles pistes. Je suis retombé sur Alceste beaucoup plus récemment, en lisant *Le Paradigme de l'art contemporain* de Nathalie Heinich : la sociologue y fait allusion à une utilisation du programme sur des corpus de critiques d'art et aux utiles éclairages apportés sur l'opposition du moderne et du contemporain en la matière.

Stylistique : répétition générale

On pouvait, en plus d'utiliser les programmes existants, songer à en développer d'autres selon des besoins spécifiques. J'ai ainsi conçu en 1994 un programme de repérage des répétitions lexicales. Colloc – c'était son nom – m'a permis de mieux cerner le phénomène chez Claude Simon mais aussi de proposer une description linguistique plus générale de la répétition. Il fut aussi utilisé régulièrement par toute l'équipe Phalèse ainsi que par plusieurs chercheurs de l'équipe Syled dirigée par André Salem.

L'automate repérait les répétitions de mots – ou *collocations* – sur la base d'un critère graphique facile à modéliser : isoler dans un fichier-texte toute chaîne de caractères de longueur maximale fixée contenant plusieurs occurrences d'une même sous-chaîne. L'utilisateur ajustait l'empan de recherche (un paragraphe, deux phrases, dix mots, *n* caractères, etc.), la fréquence minimale de la rafale (2 occurrences ou plus), la longueur seuil de la forme répétée (au moins plusieurs lettres) et pouvait demander à négliger les mots-outils (*de, le, est*, etc.). L'automate extrayait alors les formes concernées avec leur contexte et quantifiait le phénomène. À l'utilisateur d'analyser ensuite les résultats.

Le critère graphique était bien entendu une commodité : il est plus facile de demander à la machine de repérer dans un énoncé la répétition d'un mot que celle, par exemple, d'un contenu sémantique ou d'un patron syntaxique, a fortiori d'une figure de rhétorique. Le matériau recueilli n'était donc homogène qu'en surface et renvoyait à des phénomènes très variés. Mais ce critère correspondait aussi à une habitude cognitive du lecteur qui, au nom d'un idéal de variation hérité de Cicéron et Vaugelas, considère a priori toute répétition de graphèmes, morphèmes, lexèmes ou séquences de mots en contexte étroit comme un excès, un bégaiement incongru et une disconvenance du discours. Toute itération de ce genre susceptible d'être relevée mécaniquement par la machine est aussi intuitivement remarquée par le lecteur qui lui demande alors des comptes et cherche sa légitimité dans l'effet de sens singulier qu'elle produit.

Les traitements effectués sur différents corpus, prolongés par l'analyse syntaxique et sémantique des résultats, m'avaient permis de proposer une description unifiée de tous les phénomènes concernés, là où les études linguistiques ou stylistiques sur la question ne ciblaient en général qu'un segment précis au sein d'un spectre plus large. Le spectre en question, dans son ensemble, pouvait se diviser en trois grands types de répétitions : les répétitions énonciatives, les répétitions référentielles – comme celle-ci –, les répétitions métalinguistiques. La répétition énonciative, dont l'exemple le plus fréquent est l'anaphore rhétorique, consiste à dire deux fois la même chose plutôt qu'une : exaltation lyrique, emphase oratoire, martèlement argumentatif, elle est une forme appuyée d'expression de la subjectivité dans le discours. On peut par ailleurs classer dans ce premier ensemble des formes de répétitions qui apparaissent dans la continuité de l'anaphore rhétorique mais dans lesquelles la subjectivité devient problématique :

quand l'anaphore se fait plus ou moins liturgique (la litanie entêtante du mantra), quand l'itération relève du trouble pathologique (ressassement, bégaiement, psittacisme), jusqu'à la mécanisation de la parole (le disque rayé). La répétition référentielle – ou plutôt référentiellement motivée – est au contraire celle du constat objectif, systématique et froid. Les mots reviennent à l'identique comme les choses elles-mêmes. La figure renvoie à la dimension quantitative du réel, à sa présence contingente, insistante et opaque qui contraint à la liste, au décompte, et contrarie la belle ordonnance du *logos*. La répétition métalinguistique est celle par laquelle le discours exhibe son ossature, se relance sur ses appuis, revient sur lui-même et se commente. Dans tous les cas de figure, la répétition fait régulièrement l'objet d'un *remarque* par le discours : celui-ci, par divers procédés qui vont de l'accent prosodique au commentaire formulé, la signale, montre qu'il s'en avise, la justifie et se dédouane du même coup de la possible disconvenance que j'évoquais plus haut.

► III 146-150

J'ai présenté les résultats du traitement de *La Route des Flandres* dans le chapitre « Rafales » du collectif Hubert de Phalèse de 1997. L'une des particularités de l'écriture de Simon est que les répétitions énonciatives – subjectives – et les répétitions référentielles – objectives – ont plutôt tendance à se confondre qu'à s'opposer, avec cette conséquence que la figure neutralise régulièrement chez l'écrivain tout ce qui pourrait être de l'ordre de l'insistance ou de la sur-expressivité. Caractéristique aussi de l'écriture de Simon, le non-remarque, fréquent et tout à fait singulier, des répétitions : le discours se répète mais fait comme s'il ne se répétait pas – « un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue », le début de *Triptyque* déjà cité –, là où d'ordinaire un adjectif anaphorique (du type *aussi, également*) signale que l'énonciateur est bien maître de ses moyens. Enfin, ce n'est pas un hasard si les termes répétés par Simon sont souvent des marqueurs du haut degré – dont l'itération met alors à distance et neutralise l'intensité – ou, à l'opposé, des descripteurs de qualités faibles ou ténues qui, répétés à l'identique, se trouvent investis d'une aura particulière. J'observais ainsi dans la répétition un des ressorts de ce que j'avais analysé plus globalement chez Simon, ou à partir d'autres aspects de son écriture, comme une dialectique entre effet de sourdine et effet d'emphase, dialectique elle-même liée au rapport de fascination muette qui est celui de Simon face au monde qu'il évoque.

Stylistique, suite : Segalen, Proust

Pierre Le Goffic, fin grammairien et directeur paternel des linguistes de Paris 3, devait me considérer comme potentiellement des leurs en raison des aspects stylistiques de mes recherches. De fait, en plus de mon analyse des répétitions lexicales, j'avais consacré plusieurs pages de mon livre *L'Effet d'image* – tiré de la thèse sur Simon soutenue en 1995 – au participe présent en emploi semi-adjectival, une douzaine d'autres – un article pour la revue *Op. cit.* en 1997 – au jeu complexe des temporalités dans les premières lignes de *La Route des Flandres*. J'avais aussi proposé plusieurs études de la comparaison, chez Simon toujours – dans *L'Effet d'image* et ailleurs – et chez Francis Ponge – lors d'un colloque organisé à Lausanne par Jean-Michel Adam et André Wyss.

► III 269-280

► III 156-163

► III 43-60

En 2000, à mon arrivée comme maître de conférences dans l'établissement, Pierre Le Goffic, donc, me représenta l'avantage qu'il y aurait – sans préciser pour qui – à « venir faire quelques petites choses chez nous », en l'occurrence le cours de français moderne sur l'œuvre du xx^e siècle au programme de l'agrégation. Comme il ne parut pas remarquer mes réserves, je fis de mon mieux, huit années durant, en marge d'un service d'enseignement qui, pour le reste, était littéraire. Mais les cours de français moderne m'incitèrent à poursuivre quelque temps mes travaux de stylistique.

Parmi les résultats procurés par les traitements lexicométriques, le calcul des spécificités, fondé sur les travaux de Pierre Lafon du laboratoire de lexicologie de l'ENS de Saint-Cloud, permettait de caractériser le vocabulaire d'un texte non par une représentation de ses dominantes internes, comme celle fournie par la liste des fréquences décroissantes, mais sous la forme d'un profil différentiel, à savoir un aperçu du matériau lexical par lequel le texte se distingue d'un corpus de référence, qu'il s'agisse des mots sur-représentés – spécificités positives – ou sous-représentés – spécificités négatives – dans l'un par rapport à l'autre.

Stèles de Victor Segalen était au programme de l'agrégation 2000. J'avais procédé au traitement du texte et présenté les résultats à l'occasion d'une journée d'étude organisée à Nantes par Philippe Postel. Le logiciel Pistes, utilisé pour la circonstance, m'avait permis de comparer le vocabulaire du recueil à celui d'un ensemble de poésies – fichiers fournis par l'INaLF, une fois encore – publiées dans les vingt ans qui précédaient et censées représenter la production poétique contemporaine de Segalen.

► III 61-76

Les résultats montraient d'abord que la poésie de Segalen se caractérisait davantage par les mots peu ou pas du tout employés – on parle alors de *nullax* –, que par un vocabulaire particulier, en dehors bien sûr des marqueurs thématiques attendus. L'écriture de Segalen, par rapport à la production dans laquelle elle s'inscrivait, était donc une écriture de l'évitement et de la démarcation. Dans le détail, on pouvait déduire des spécificités de certains mots grammaticaux certains traits du fonctionnement référentiel de *Stèles* : une référence très peu restreinte par l'expansion déterminative (rareté de *de* et de *que*), procédant par descriptions définies univoques en emploi spécifique et bénéficiant d'un effet de présupposition maximal (fréquence de *le, la, les*) ; une autonomie relative de chaque référent par rapport à son contexte spatio-temporel (peu de marqueurs de temps et d'espace), par rapport au contexte immédiat (rareté de l'anaphore grammaticale, importance de la deixis), comme par rapport aux représentations générales partagées (rareté de l'article indéfini). L'univers référentiel de Segalen était par ailleurs constitué d'entités discrètes (peu de totalisations et de comparaisons) aux propriétés non situables sur une échelle de quantité ou de degré. Tous ces traits pouvaient être rapportés à la concision et au caractère volontiers énigmatique des *Stèles* et plus largement au refus de Segalen d'une description unifiante et familiarisante du monde chinois.

Enfin, la sur-représentation de certains morphèmes de la négation syntaxique (*ni, sans, point*) associée à la relative rareté d'autres termes sémantiquement proches (*rien, seule, simple*) attirait l'attention sur la différence entre deux formes de négativité : une négativité d'ordre référentiel – le néant –, qui n'est pas celle de Segalen, et une autre d'ordre énonciatif – le nié –, très largement privilégiée. Je montrais ainsi que la poésie de *Stèles* ne renvoyait pas à une philosophie du rien, ni même à une ontologie de l'être se détachant d'un fond de non-être sur le mode du « ne que ». Elle faisait au contraire de l'être un absolu face auquel la seule voix d'accès était l'apophatisme : l'être est ce qui subsiste à toute négation, il est ce qui échappe à toute représentation positive par la parole.

Le cours de français moderne et le programme d'agrégation de 2001-2002 m'ont donné l'occasion de réutiliser mon programme Colloc, le détecteur de répétitions mis au point quelques années plus tôt, pour l'appliquer à *Sodome et Gomorrhe* en vue d'une étude pour la revue *Champ du signe*. J'y analysais les résultats du traitement en reprenant

les trois grandes catégories que j'avais mises en place à partir de Simon : répétition énonciative – l'anaphore rhétorique –, répétition référentielle, répétition métalinguistique. L'auteur de *La Recherche* se méfiait des formes trop rhétoriques de la répétition et critiquait volontiers les procédés ostentatoires de dramatisation de la parole d'un Renan ou d'un Péguy. J'observais toutefois qu'il recourait à l'anaphore, mais moins pour renforcer la véhémence de son discours que pour souligner des émotions troubles et toujours nuancées, euphoriques parfois, dysphoriques le plus souvent. On pouvait croire d'autre part que Proust évitait la répétition référentielle, préférant la diversité des essences et les jouissances abstraites de l'esprit au fastidieux retour du même dans les expériences de la vie courante. Le traitement montrait pourtant que cette répétition était fréquente. Elle se révélait à l'analyse l'instrument d'une certaine objectivité du discours et la marque, de la part de l'énonciateur, d'une tentative toujours relancée de maîtrise logique de la réalité évoquée. Mais la répétition métalinguistique était de loin la plus représentée et la plus singulière. Comme outil syntaxique, elle servait de renfort au charpentage de la phrase complexe de Proust ; sémantiquement, elle permettait de nuancer un terme, d'affiner une idée. Elle marquait tout autant la rigueur objective de l'analyse que l'engagement subjectif de l'analyste. Une quatrième tendance enfin se dégageait, qui était en réalité la radicalisation exhibée comme telle des trois autres : il s'agissait de toutes les formes de répétitions où Proust se dédouanait du procédé en l'exploitant de manière ironique ou burlesque.

Fin des traitements

Naviguer dans l'ensemble du corpus simonien à l'aide d'un logiciel conçu par les Mormons de la Brigham Young University pour ficher la planète avait été grisant. Appliquer à *La Route des Flandres* ou aux *Géorgiques* le programme de traitement automatique des données utilisé par EDF pour analyser un corpus de réponses ouvertes à une enquête de satisfaction client avait valu autant, pour commencer, que le plus robuste échafaudage théorique. Cautionnée par l'éditeur des œuvres complètes de Tristan Tzara, l'approche informatique alliait un caractère rigoureusement scientifique à une heureuse touche de non-sens. On parlait alors moins qu'aujourd'hui de sérendipité mais c'était bien

de cela qu'il s'agissait. Je me suis toujours méfié de la recherche sur objectif : on n'a pas découvert l'ampoule électrique en cherchant à perfectionner la bougie. Henri Béhar militait pour l'aventure sans boussole, le coup d'essai sans garantie de résultat. Je lui en sais gré.

Quel bilan, avec le recul, tirer de l'expérience ? L'habitude de fouiller l'œuvre de Simon avec WordCruncher a, je pense, utilement conditionné ma lecture du corpus. J'ai vu dans les romans de Simon plus que chez aucun autre écrivain une écriture à mots comptés – c'est-à-dire comptés par l'auteur avant de l'être par la machine : le lexique de Simon, tout riche qu'il soit, se remarque par certains termes rares dans la langue mais relativement fréquents dans le texte et immédiatement reconnaissables – *pachydermique*, *inexpressif*, *échassière*, etc. – au point que, au sein d'un même roman mais aussi d'un texte à l'autre, le nouvel emploi d'un de ces mots sonne comme la citation de ses occurrences antérieures, appelle à lui l'ensemble des significations ou des investissements préalables, invite à la lecture étoilée. C'est cette lecture, justement, que la machine favorise à son tour. Mais si je trouvais que cette capitalisation silencieuse et les effets de signifiante oblique qu'elle produit étaient l'un des effets les plus intéressants du texte, je n'étais pas le premier à m'en aviser. D'autres critiques avaient pratiqué la lecture étoilée à partir du seul support papier. Je m'étais simplement facilité la tâche et, en mettant l'index du vocabulaire de Simon – parfois les textes eux-mêmes, plus discrètement – à disposition des chercheurs, nous avions, Patrick Rebollar et moi, permis à d'autres d'en faire autant.

Le traitement Alceste de *La Route des Flandres* avait, lui, montré ses vertus heuristiques. Il a véritablement lancé mon approche de l'imaginaire simonien, mais l'intérêt plus relatif des résultats procurés sur d'autres textes suggérait qu'un tel effet n'était peut-être qu'accidentel. Quant aux bénéfices des comptages et des relevés automatiques sur l'approche stylistique, ils étaient peut-être davantage pédagogiques que réellement scientifiques. L'analyse des données procurées par les traitements ne faisaient sans doute que confirmer les discours critiques déjà en place sur les auteurs concernés – la connaissance relative du discours en question permettant à l'opérateur d'interpréter les résultats de l'opération : c'est ce que l'on appelle un biais cognitif. Elle permettait à coup sûr un peu de précision et de finesse et offrait de valider, le cas échéant, la pertinence d'un discours critique reçu en précisant ses assises dans la lettre du texte. Mais pouvait-elle mettre sur la voie d'hypothèses inédites ?

La machine avait en outre ses limites. Faute de désambiguïsation syntaxique, elle confondait bien des mots outils (*le* : déterminant ou pronom ?) ou de plus grossiers homonymes (*avions* / *avions*). Les algorithmes plus sophistiqués, capables d'analyse syntaxique et sémantique, étaient trop imparfaits à l'époque pour traiter autre chose qu'une recette de cuisine ou les premières secondes d'un échange téléphonique : en matière de traitement automatique du langage naturel, bien des montagnes théoriques présentées en séminaire accouchaient, mises à l'épreuve d'un texte, de résultats médiocres ou farcesques, au mieux de lapalissades. Les automates lexicométriques convenaient en priorité aux professionnels de l'analyse du discours qui fouillaient des corpus trop vastes ou trop rébarbatifs pour être lus et scrutés crayon en main – cas d'école : le discours politique. Leurs équivalents actuels, améliorés par les progrès de l'intelligence artificielle et les ressources du *big data*, permettent aujourd'hui aux vendeurs d'abris de jardin, d'accessoires érotiques ou de crédit relais de toucher efficacement leur cœur de cible à l'échelle planétaire, mais qu'apportent-ils à l'approche fine d'un texte qu'on n'exclut pas de lire de près ?

La machine m'avait donc bien été utile, mais comme voie d'accès au texte, appui pour la réflexion et appoint pédagogique. Je trouvais qu'en faire le principe d'une recherche était confondre la fin et les moyens. Je n'avais du reste pas les compétences du linguiste à plein temps, encore moins celles du statisticien, pour participer moi-même à la recherche et au développement de l'outil lexicométrique au-delà du programme assez simple que j'avais conçu. Au fil des années, de plus, mon intérêt pour l'approche interne faiblissait et je m'éloignais de la stylistique.

Enfin, plusieurs évolutions qui se dessinaient me laissaient dubitatif. La fétichisation des moyens justement, à savoir que la numérisation de corpus en tout genre tenait de plus en plus lieu de projet de recherche ou de projet de projet dans les demandes de financement. De copieus budgets étaient à la clé, certes, mais l'horizon de la recherche elle-même sur les corpus concernés me paraissait parfois lointain. Il se trouvait d'autre part que la statistique textuelle appliquée à la littérature était de plus en plus sollicitée en relation avec des enjeux d'attribution ou d'authentification. Une querelle savante avait fait grand bruit sur le sujet entre 2003 et 2007. Dominique Labbé, un chercheur qui avait modélisé la notion de distance intertextuelle, pratiquait la comparaison automatique de corpus sur le critère des hautes fréquences lexicales et des statistiques de collocation. Fort de sa méthode, il prétendait avoir

démasqué Corneille sous Molière et relançait l'hypothèse de Pierre Louÿs, jugée farfelue depuis belle lurette par les puristes. Georges Forestier et les moliérologues réagirent, la discussion s'engagea. Les arguments des uns et des autres étaient passionnants, mais il y avait à l'arrière plan des travaux de Labbé une utopie de certification par l'automate qui risquait de tourner à la police des textes. L'idée que la distribution des hautes fréquences – celles des mots-outils : *de, le, et, est,* etc. – puisse signer un texte aussi infailliblement qu'un timbre de voix ou une trace ADN permettait d'identifier une personne impliquait un essentialisme auctorial qui me gênait. Un projet ANR pour lequel je fus sollicité acheva de me convaincre d'aller voir un peu ailleurs : il s'agissait de mettre l'informatique littéraire au service de la justice pour des enquêtes en paternité et le pistage des plagiaires. Ce n'était pas mon domaine. Et puis on commençait à parler sans guillemets d'humanités numériques, l'accent était messianique, c'était trop.

Activités périphériques

J'en viendrai tout à l'heure aux autres aspects et à la suite de mes recherches. J'évoque au préalable quelques centres d'intérêt et activités qui n'en sont pas forcément très éloignées.

Typographie, composition, édition

Henri Béhar, dans mes années de thèse, me fit intervenir dans le DESS d'édition qu'il mettait en place au même moment à Paris 3. J'ai laissé percé un peu plus haut mon enthousiasme pour la poésie visuelle. Il relevait d'un intérêt plus large pour tout ce qui concerne la dimension plastique de l'écriture imprimée, la typographie et la composition. Apprendre aux étudiants les fonctions du traitement de texte et de la PAO nécessaires aux différentes étapes de la chaîne éditoriale était l'occasion de les sensibiliser à ces aspects. Lecteur de Jan Tschichold, le grand typographe du Bauhaus et des avant-gardes, l'inventeur du modernisme en la matière mais aussi grand connaisseur des fondamentaux de la Renaissance, je pouvais repérer l'usage ou le mésusage du nombre d'or dans la proportion des marges de tout ouvrage un peu soigné. Je savais régler l'interligne en fonction du corps et de l'interlettrage, ménager la hiérarchie visuelle des niveaux de titre, dépouiller la page des oripeaux superflus que les logiciels rendaient tentant de multiplier. Je savais, grâce à Jérôme Peignot, tout ce que la forme d'un empattement, la graisse d'un fût ou la courbe d'une panse véhicule de significations aussi discrètes qu'efficaces. Je connaissais l'histoire de la famille Garamond et j'aimais elzévirer les chiffres. J'admirais Robert Massin, le graphiste qui, en concevant la maquette de Folio, avait appris à Gallimard à ne pas tout miser sur la stèle funéraire de la collection blanche.

Vers le milieu des années 1990, ma collaboration régulière avec Michel Minard, fondateur des éditions Les Lettres modernes, s'est faite en partie sur la base d'une intense connivence typographique.

Michel Minard était dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres un modèle d'exigence, de rectitude et de perfectionnisme, ce qui ne l'aidait pas face aux impératifs économiques qu'il affrontait. Il m'a appris la beauté du gris typographique, l'art de chasser les gouttières dans un bloc de texte, les principes indépassables du césurage dans les différentes langues européennes ; il m'a expliqué pourquoi la fine précédant le deux-points devait, en français du moins, flotter avec la justification quand l'insécable devait rester de largeur fixe avant le point-virgule ; il m'a fait distinguer le tiers de cadratin du simple trait d'union selon qu'on réfère à deux pages successives (p. 5-6) ou à un empan plus large (p. 5-7). Il m'a aussi mis en garde contre la flagornerie d'esclave qui consiste à capitaliser indument certaines initiales à prétention honorifique (celles des présidents, des directeurs et des chargés de mission). Il se désolait que les secrétaires d'édition, informatique aidant, assurent de plus en plus et sans leurs compétences l'ancien travail des protes et des typographes d'atelier, cette aristocratie ouvrière qui avait été à la pointe des luttes. La typographie – je parle ici de celle du livre, et non de celle de l'affiche ou des autres formes d'imprimé – est le plus modeste et le plus noble des arts, parce qu'elle est l'art de disparaître pour atteindre son but : la page la plus admirablement typographiée et composée est transparente, sa lisibilité est une forme de politesse adressée au lecteur, elle ménage à l'œil, donc à l'esprit, les meilleures conditions d'intelligence du texte.

Quinze ans plus tard, avec un ami luthier, j'ai fondé une maison d'édition et réalisé au sein de celle-ci la conception graphique, la mise en page et toute l'iconographie d'un volumineux volume en trois langues consacré à la guitare romantique viennoise. Je ne donne pas d'aperçu de l'ouvrage en question dans ce dossier parce qu'il apporte peu à la connaissance des arts et des lettres après 1960, ni dans les pages ci-dessous relatives à mes travaux photographiques, mais ce chantier est l'un de ceux qui m'a le plus occupé et le plus comblé ces dernières années.

► [www.stauffer
-and-co.com](http://www.stauffer-and-co.com)

Larousse, depuis 1998

À la fin des années 1990, les éditions Larousse souhaitaient remanier le *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères* paru en 1985 sous la direction de Jacques Demougin. L'ouvrage était unique en son genre, monumental par son volume – 22 500 articles, 25 millions de

signes, calibrage improbable pour un livre d'un seul tenant – comme par sa nomenclature : Jacques Demougin avait voulu non seulement que celle des auteurs soit abondante – beaucoup d'écrivains présents dans son dictionnaire n'avaient pas de notices dans certains autres plus spécialisés –, comme celle des mouvements et des courants, mais il avait aussi élargi l'ensemble aux littératures de tous les pays, aux genres moins légitimes, aux mythes, aux thèmes et aux personnages, jusqu'aux institutions, maisons d'édition, écoles et revues, villes, éditeurs et prix littéraires, sans oublier le vocabulaire de la rhétorique et de la poétique ainsi que les notions théoriques. On trouvait là, en somme, tout ce qui relevait du littéraire.

J'avais moi-même beaucoup pratiqué l'ouvrage, séduit par son éclectisme et l'approche socioculturelle de la littérature qui faisait sa particularité à une époque où, dans le meilleur des cas, l'approche poéticienne était la seule à pouvoir concurrencer les entrées par auteurs dans les dictionnaires spécialisés.

Mais un format aussi copieux n'était plus envisageable pour l'éditeur. La refonte impliquait, en plus d'une nécessaire réactualisation, une réduction du calibrage de plus de la moitié. On me demanda une expertise du contenu – à côté des points forts, ce qui avait vieilli, les absences et les manques, ce que la concurrence immédiate traitait mieux, et ce que les usuels plus spécifiques parus en quinze ans rendaient dispensable –, des options stratégiques – réduire la nomenclature ou la taille des notices ? abandonner quels domaines ? – et enfin des scénarios de travail : procéder au feeling ou à la calcullette ? combien d'experts solliciter ? leur imposer des directives ou laisser chacun arbitrer son domaine ? comment rémunérer des tâches impliquant à part variable réductions, fusions, mises à jour et créations ? jusqu'où détailler les contrats ? quelle logistique pour procurer à tous le matériau à remanier et collecter le travail fait ?

Je rendis mes commentaires, déclarai mes enthousiasmes, fis des propositions scientifiques, bibliométriques, techniques, logistiques et comptables. Je regrettai l'exigence de réduction trop drastique et argumentai, en vain, qu'au lieu de la moitié une proportion de trois quarts serait plus confortable et plus conforme au raccourcissement de patronyme – une simple chute de particule – entre l'ancien et le nouveau directeur. Je sollicitai aussi l'aide de Karen Haddad, comparatiste indispensable, pour les littératures étrangères. Le problème est

qu'en me chargeant de la refonte, je risquais de contribuer moi-même à l'alignement de l'ouvrage sur des modèles plus convenus.

La nouvelle version du dictionnaire comporterait des entrées par pays et domaines linguistiques, par auteurs et œuvres anonymes, par mouvements et courants, ainsi que des entrées par genre qui permettraient de reprendre la poétique et la théorie littéraire. Les institutions, éditeurs et revues disparaîtraient de la nomenclature, mais les contenus correspondants de la version précédente seraient pour l'essentiel repris dans les notices consacrées aux différentes périodes à l'intérieur de développements originaux, commandés à des spécialistes. Pour la France en particulier, je tenais à expliquer ce qu'était la littérature naguère encore, quand le mot n'existait pas. L'anti-essentialisme littéraire qui anime l'essai inédit présenté dans ce dossier s'origine en grande partie dans les prises de conscience dont le travail sur ce dictionnaire fut l'occasion.

La liste des auteurs serait réduite, mais augmentée de primo-arrivants, l'ensemble complété de bibliographies critiques nouvelles. La révision d'une nomenclature d'auteurs est un travail intéressant. Elle implique une réflexion sur les critères et le juste dosage entre conformisme et militantisme : faire entrer un auteur parce qu'il est déjà présent ailleurs ou l'accueillir justement pour la raison inverse. Christine Genin, conservatrice pour la littérature française contemporaine à la BNF, me ferait profiter de ses compétences panoramiques sur le sujet.

► III 15-22 L'ensemble fut discuté, rodé, ajusté. Le chantier dura deux ans, mobilisa une centaine de contributeurs pour environ 7 000 notices : le *Dictionnaire mondial des littératures* parut en 2002 et fut réédité dix ans plus tard.

Vers 2010, la maison Larousse a voulu reprendre la partie française de ce dictionnaire dans sa collection « In extenso ». Nouvelles contraintes de calibrages, nomenclatures plus resserrées, équipe rédactionnelle réduite pour un ouvrage centré sur les fondamentaux. Les entrées par siècle heureusement maintenues pour un aperçu de l'institution et la vie littéraire de chaque époque. Mais un regret : les grandes notices auteurs devaient comporter, c'était mon souhait, un ou plusieurs extraits commentés, sur le modèle de plusieurs ouvrages Larousse en philosophie et sciences humaines ; cette anthologie a été commandée aux contributeurs, réalisée par eux, mais écartée de la version publiée pour des raisons financières (le montant des droits). Autre regret, un

titre anachronique, emprunt de l'indéfectible vision franco-centrée, parce que les préconisations du service commercial ont eu le dessus : *Dictionnaire de la littérature française et francophone* (2012). À quand un *Dictionnaire des littératures de langue française* ?

► III 23-30

Je suis devenu au même moment conseiller des éditions Larousse pour la littérature et les arts plastiques. En plus de l'aide apportée sur des projets éditoriaux spécifiques, l'activité régulière – annuelle en l'occurrence – d'un conseiller dans cette maison est la rédaction des notices nouvelles du *Petit Larousse* à venir, nouveautés dont il propose lui-même une liste qui fait à chaque printemps l'objet d'une discussion. Les rôles sont établis : je pointe des oubliés, reviens à la charge sur les recalés antérieurs, défends les auteurs reconnus par leurs pairs, soutiens les succès publics quand ils sont durables et me méfie des risques de préemption rapide ; la direction, elle, veut les vedettes du jour et fait ses calculs marketing, car c'est sur les entrants que le service de presse axe le battage à chaque nouveau millésime ; les éditeurs responsables des domaines concernés, mes interlocuteurs directs, ont l'art des suggestions opportunes ; dans la négociation, ils font valoir la cohérence des nomenclatures pour limiter l'arbitraire. La liste établie, le conseiller rédige les haïkus correspondants. Il faut aussi régulièrement faire quelques purges, mais le sujet est plus tabou.

On verra ici les notices nouvelles des éditions successives du dictionnaire depuis 2011 dans les deux domaines en question. Parmi les noms propres, quelques rattrapages, mais plus souvent la reconnaissance de notoriétés construites sur une ou deux décennies, parfois des émergences plus fraîches et – compromis oblige – quelques gloires saisonnières. Dans le vocabulaire général, des oublis réparés ou des extensions d'anciennes notices, et des néologismes jugés significatifs des mutations de l'époque. L'ensemble filtre et reflète à sa manière l'histoire en cours.

► III 31-39

Claude Simon : image, imaginaire

Les études stylistiques évoquées plus haut n'étaient qu'un aspect de mon travail sur Claude Simon. La thèse soutenue en 1995, le livre *L'Effet d'image* publié en 1997 qui en reprenait une partie, la *Lecture de l'Acacia* parue juste avant, ainsi que les articles et communications rédigées les années suivantes relevaient d'une approche plus large. Mon point de départ, je l'ai dit, était cette impression aussi naïve que tenace et dont je voulais prendre acte : le texte produisait à la lecture un effet à la fois d'évidence et d'étrangeté comparable à l'intensité muette du paysage dans le tableau photographique.

► III 109-122

► III 99-108

Faire voir : évidence et étrangeté

Je m'inscrivais par là – avec d'autres critiques qui m'y invitaient, comme le Canadien Ralph Sarkonak – contre une tradition de critique textualiste qui prévalait encore à la fin des années 1980 dans le champ français. Celle-ci proscrivait toute prise en considération du hors-texte. Lors du colloque de Cerisy qui lui était consacré en 1974, Simon avait provoqué quelques ricanements en expliquant qu'un colonel à la retraite lui avait écrit pour lui dire qu'il s'était reconnu dans le personnage du « petit lieutenant » évoqué dans *La Route des Flandres* : l'ancien officier de cavalerie fut tenu pour un imprudent lecteur égaré dans l'illusion référentielle, démonstration malheureuse qu'un texte, lu comme un témoignage comptable du réel, pouvait prêter aux plus touchantes naïvetés.

Le textualisme récusait tout autant l'idée que la lecture puisse produire des représentations mentales, une croyance héritée là encore d'habitudes balzaciques très suspectes de compromission avec l'idéologie dominante (je parais me moquer ici un peu de cette phraséologie d'époque, mais elle m'inspire plutôt la nostalgie d'un temps où les enjeux littéraires causaient de vigoureuses empoignades politiques). Simon avait beau protester en citant régulièrement Conrad – « Le but

que je m'efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout, de vous faire voir. » –, non, rétorquait Ricardou, « on ne “voit” rien quand on lit, sauf des caractères imprimés ou calligraphiés ».

Le problème, en fait, était complexe. Simon lui-même, dans ses textes, récusait le trompe-l'œil, relevait sans cesse l'inaptitude mimétique du langage et dénonçait les leurres de la représentation. La question était donc la suivante : comment une écriture aussi peu illusionniste pouvait-elle promouvoir un si extraordinaire effet de perception sensible ? Comparaisons, catachrèses, modalisations, captures et libérations – ces métalepses dont j'ai continué depuis d'explorer les enjeux chez Simon et ailleurs – mais aussi l'usage particulier de la répétition que j'évoquais plus haut, m'apparaissaient comme les ressorts essentiels du phénomène, d'où le volet stylistique de mon travail. Je tâchais de décrire leur fonctionnement à la lumière d'une littérature théorique aussi abondante qu'intimidante sur la question, mais que je crois avoir pu parfois enrichir en retour, en voyant certaines de mes analyses reprises par d'autres.

Il fallait aussi, pour comprendre l'effet de lecture, penser la relation entre le caractère énigmatique et l'évidence du texte descriptif autrement que sous la forme de l'opposition. *La Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty – qui avait lui-même écrit quelques notes sur Simon – m'aida à comprendre qu'on ne perçoit réellement que ce qu'on ne reconnaît pas tout à fait quand, inversement, ce qu'on reconnaît au premier coup d'œil – cas de figure le plus fréquent dans la vie courante où le rapport au monde est de type fonctionnaliste – passe inaperçu et laisse peu de trace dans la mémoire. Au printemps 1940, lorsqu'il avait fait quinze jours durant l'expérience de la mort possible, Simon avait vécu plus intensément que jamais une situation de perte des repères durant laquelle le monde cesse de correspondre aux représentations qu'on en a et la réalité vous saute à la figure : telle porte de poulailler que décrivait le narrateur de *La Route des Flandres* n'était plus une porte de poulailler, elle était cette porte, irréductible, menaçante parce que votre vie en dépend ; Simon la voyait alors comme jamais il ne l'avait vue. L'expérience avait transformé sa manière d'être au monde comme sa manière d'écrire. La phénoménologie rejoignait ici la fameuse notion d'inquiétante étrangeté décrite par Freud – quand le *heimlich* se retourne en *unheimlich* – et la théorie de l'art comme défamiliarisation du formaliste russe Viçtor Chklovski, que Simon lui-même connaissait.

Faire lire

Ma lecture visait aussi à convaincre les non-spécialistes de Simon, en l'occurrence les étudiants, de la puissance d'évocation de ses textes dont j'avais moi-même fait l'expérience à mes débuts, en lecteur naïf et peu théoricien. Une première occasion s'est présentée en 1997 : *La Route des Flandres* était au programme de l'agrégation et j'étais chargé du cours correspondant à l'ENS de Fontenay-aux-Roses. Peut-on persuader de la fondamentale suggestivité et de la parfaite lisibilité d'un texte par une analyse à la fois technique et théorique qui risque encore d'en compliquer l'approche ? Rien n'est moins sûr évidemment. Je crois toutefois que certains étudiants, d'abord un peu perplexes, ont pu avec le temps partager mon enthousiasme – j'ai pour cette raison régulièrement maintenu Simon au programme de plusieurs cours et séminaires assurés depuis.

Je me sers à l'occasion, dans mon prosélytisme pédagogique, de l'enregistrement d'une lecture à haute voix de *La Route des Flandres* par Antoine Vitez, publié sous forme de cassettes audio en 1986 par les éditions Auvidis. L'existence de cet enregistrement est assez surprenante, dans la mesure où Simon s'opposait aux lectures publiques de ses textes. Il craignait l'emphase déclamatoire et les poussées d'histrionisme souvent de règle, il est vrai, en la circonstance : la tradition française de profération littéraire, marquée par Artaud qui s'y entendait pour casser les oreilles, comme les habitudes du théâtre, que Simon détestait pour les mêmes raisons, avaient de quoi dissuader. De fait, le lecteur qui déclame ou l'acteur qui surjoue, tout particulièrement dans le cas de Simon, produit des effets en proportion inverse des efforts déployés. Mais la lecture de Vitez était sobre, elle gardait au texte son mutisme, autorisait l'auditeur à le faire résonner et agir en lui-même. Elle me semblait correspondre à ce que je percevais moi-même de l'écriture de Simon : cette manière si particulière d'éviter l'expressivité, même dans les moments où les cadences étaient majestueuses et le souffle épique, par des effets de sourdine venant désamorcer les effets d'emphase.

J'ai découvert plus récemment les enregistrements de certains poètes de la Beat Generation, en particulier celui d'Allen Ginsberg lisant son poème « Howl » un soir d'octobre 1955 dans une galerie de San Francisco. Sa performance, à l'opposé des boursoufflures de tréteaux, avait subjugué son auditoire et devait produire une onde

de choc considérable dans la littérature américaine. On peut croire qu'elle était en rupture avec toutes les pratiques de l'époque. La lecture de Vitez, en 1983, était du même ordre. Aujourd'hui, on peut confier n'importe quel texte à un synthétiseur vocal en ligne qui en assurera une lecture orale plate et neutre ; celle-ci, malgré quelques hilarantes imperfections, correspond assez bien à celle qu'on peut attendre sur les textes de Simon ; c'est une expérience que je recommande. J'ajoute que mon intérêt actuel pour les littératures hors du livre et les remises en cause du modèle de la communication littéraire *in absentia* a sans doute ici une part de ses raisons.

L'imaginaire biographique

Mais revenons à l'image. Comme fait de style, elle « fait mieux voir » et permet d'évoquer le monde. Mais l'image est aussi ce qui emmène ailleurs, à savoir dans l'imaginaire. J'ai dit plus haut que le traitement de *La Route des Flandres* par Alceste, à mes débuts, m'avait fait entrevoir dans le roman quelques métaphores obsédantes du genre de celles qu'aimait Charles Mauron, structurées qui plus est selon un système d'oppositions presque aussi rassurant que les carrés sémiotiques de Greimas. En poursuivant l'analyse sur les autres romans de Simon, je me suis aperçu qu'on retrouvait de l'un à l'autre les mêmes schèmes figuratifs élémentaires, mais engagés tour à tour dans des reconfigurations différentes. L'imaginaire simonien était en devenir, voire en progrès. Simon lui-même autorisait cet optimisme, expliquant volontiers que chacun de ses romans découlait des problèmes apparus et non réglés dans le roman précédent. L'évolution de cet imaginaire permettait à l'écrivain, d'une œuvre à l'autre, d'accueillir une part croissante du matériau biographique en recourant de moins en moins aux déplacements, transpositions et distorsions fictionnelles. Simon pouvait alors agencer de plus en plus la diversité contingente du vécu selon le modèle esthétique qui était le sien, à savoir cet idéal tout à fait moderniste de composition relationnelle, où l'unité et l'équilibre de l'œuvre sont assurés par les liens nécessaires et systémiques qu'y entretiennent toutes ses parties. On pouvait faire l'hypothèse que le mouvement régulier de réduction du fictionnel au profit de la matière autobiographique qui s'observait dans son œuvre avait été rendu possible par l'invention d'un imaginaire *in progress*.

L'Acacia marquait en son temps l'étape la plus avancée de cette évolution. Dans mon livre de 1996, *L'Imaginaire biographique*, j'étudiais l'organisation métaphorique du roman pour montrer comment elle permettait à Simon une évocation esthétiquement unifiée des éléments disparates voire contradictoires, sinon insensés et impensables, de son expérience vécue et de la biographie familiale. L'impensable par excellence n'était autre que le parallélisme tronqué des destins respectifs de l'écrivain et de son père. D'une guerre à l'autre, à vingt-cinq ans de distance, dans des conditions presque identiques et sans autre explication possible qu'un impensable aléa, le père était mort et le fils avait survécu. *L'Acacia*, pour la première fois dans l'œuvre du romancier, affrontait directement le problème, reconstituait les deux parcours, dégagait celui du père de la geste héroïque et mythifiante construite à des fins consolatrices dans l'univers maternel, pour le repenser à l'aide des représentations archaïques qui lui venaient de sa propre expérience de la guerre.

► III 99-108

Figures mythiques et caricatures mythologiques

La question du rapport au mythe était du reste essentielle chez Simon. J'avais eu l'occasion de m'y intéresser plus spécifiquement dans un article du collectif *Mythe et récit poétique* coordonné par les comparatistes de Clermont-Ferrand en 1998 (« *L'Acacia* de Claude Simon ou le mythe congédié »). Une lecture de Simon fréquente à l'époque dans les études critiques soulignait volontiers la dimension mythique de ses romans et de *L'Acacia* en particulier. Jean-Claude Vareille, par exemple, soulignait l'importance chez Simon de l'immémorial, du légendaire et du fabuleux, parlait d'une participation du romancier « aux grandes forces du *cosmos* » et de sa « filiation avec les grands héros archétypaux » ; il évoquait un processus constant de « mythification et d'épopéisation » de l'histoire collective comme des trajectoires individuelles et relevait dans *L'Acacia* des correspondances avec la pensée mythique analysée par Mircea Eliade.

► III 227-246

Ces analyses avaient leur raison d'être dans le contexte intellectuel des années 1970 et suivantes, où la question du mythe faisait débat : d'un côté, depuis quelque temps déjà, le constat d'un certain désenchantement collectif vis-à-vis des repères hérités de la tradition des grands récits – de *La Crise de la culture* d'Hannah Arendt en 1961 à *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard en 1979 –, et de l'autre, en réaction, une

volonté, en particulier à l'Université dans le sillage du structuralisme, de réaffirmer les liens intrinsèques entre mythe et littérature – la mythocritique d'un Pierre Brunel par exemple n'avait pas d'autre but.

Insister sur les éléments mythiques de Simon, c'était aussi peut-être faciliter la légitimation de son œuvre aux yeux de l'institution universitaire en un temps où l'étude académique d'un auteur en production n'allait pas de soi. Et de la part de Simon lui-même, la mobilisation de l'intertexte mythique avait sans doute été une condition implicite de son entrée en littérature quelques décennies plus tôt : les mythes, ce substrat populaire immémorial devenu le savoir partagé de la culture légitime, sont des marqueurs de connivence à l'intérieur du monde lettré ; tout auteur aspirant à la reconnaissance, même s'il revendique la rupture avant-gardiste, doit s'ajuster à des attentes.

Mais en réalité, Simon est en porte-à-faux vis-à-vis de cette culture et de ces mythes qui prétendent donner sens aux destinées individuelles et collectives. Dans *L'Acacia*, l'aura terrifiante des figures mythiques et des scénarios légendaires pèse sur l'évocation de la guerre dans les premiers moments du récit. Mais progressivement le narrateur s'en dégage et envoie balader tout ce matériau dans un grand mouvement de trivialisation burlesque qui touche aussi l'auguste « pandémonium » et le « lointain et vague empyrée » des officiers de l'arrière. Simon dénonce d'un même geste la fatalisation frauduleuse de la tuerie guerrière et l'anachronisme catastrophique de l'État-major français.

Il prend donc ses distances avec le préconstruit mythique comme il le fait plus généralement avec toutes les représentations exogènes, les stéréotypes et les clichés. Ces « traductions codées » et autres « formes conventionnelles », Simon les mobilise parce qu'elles informent quoi qu'on fasse la perception comme le discours, mais il prend soin de les exhiber pour ce qu'elles sont.

Invité tout récemment à revenir sur ces analyses à l'occasion de plusieurs journées d'agrégation – *L'Acacia* est au programme du concours en littérature comparée –, j'ai insisté, à la lumière des études parues depuis et de ce que j'avais moi-même pu écrire sur Simon dans l'intervalle, sur les raisons politiques et sociologiques – et non pas seulement phénoménologiques ou esthétiques – de ce porte-à-faux de Simon par rapport aux mythes et aux stéréotypes culturels. C'est le sens de l'amalgame opéré dans *L'Acacia* entre les références mythiques et l'État-major français d'une part, entre l'État-major et le monde de la mère d'autre part.

La mère, la mère toujours recommencée

Les reconfigurations de l'imaginaire simonien, pour revenir au sujet, se laissent observer à l'échelle de l'œuvre entière à travers l'évocation de la figure maternelle. Là encore, le traitement du personnage évoluait dans le sens d'une réduction progressive de la distorsion fictionnelle au profit de la factualité biographique. L'écrivain qui n'avait jamais connu son père avait perdu sa mère à l'âge de onze ans. Du *Tricheur* (1945) au *Tramway* (2001), ses romans se lisaient comme un long travail de deuil dont j'ai tenté l'analyse dans quatre articles successifs rédigés sur une dizaine d'années à l'invitation de Ralph Sarkonak, pour la série *Claude Simon* des Lettres modernes, et de Jean-Yves Laurichesse, à l'occasion des deux colloques sur Simon organisés par lui à Perpignan : « La femme, l'Histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* » (1996) ; « *Histoire* : l'aventure espagnole comme quête œdipienne » (2000) ; « Du *Tricheur* au *Jardin des Plantes* : la figure de la mère défunte » (2000) ; « La mère, la mère toujours recommencée » (2004).

► III 173-202

► III 247-268

► III 281-296

► III 297-314

Ces quatre articles tentaient donc de cerner les avatars successifs de la figure maternelle dans l'œuvre de Simon. Je convoquais à l'appui de ma lecture une vulgate freudienne dont je ne prétends pas qu'elle soit indiscutable mais qui correspondait – d'autres chercheurs l'avaient montré – à la culture de Simon en matière de psychanalyse.

Il était facile de montrer, à considérer en particulier *Le Tricheur*, *Histoire*, *L'Acacia* et *Le Jardin des Plantes*, que le souvenir de la défunte conditionnait régulièrement chez le fils une attitude de l'ordre de la quête et que cette quête s'affranchissait progressivement d'une hypothèque œdipienne. *Le Tricheur* se présente comme une histoire de vengeance substitutive vouée à l'échec : en proie à une profonde détresse à la mort de sa mère, le personnage de Louis reconstruit d'elle une vision hallucinée qui débouche sur le meurtre d'un prêtre tenu symboliquement pour responsable de sa mort ; le délire paroxystique de Louis au moment du meurtre témoigne de sa part d'une attitude fondamentalement régressive, une sorte d'obsession anale – le thème est omniprésent – et précœdipienne qui, bien entendu, mène à l'impasse. Il ne faut alors pas s'étonner de voir le personnage de la mère, dans *L'Herbe* (1958) et *La Route des Flandres* (1960), prendre les traits d'une quasi prostituée, cette figure dont la psychanalyse nous dit qu'elle n'est que l'avatar de la sainte dans le complexe œdipien : le personnage de

Sabine – « une femme qui malheureusement pour moi était ma mère » comme dit Georges dans le roman de 1960 – s’expliquerait alors par le dépit de l’auteur à l’égard de la mère adorable qu’il accuse de l’avoir abandonné. La figure maternelle se rapproche de son pilotes réel dans *Histoire* (1967) et joue un nouveau rôle dans la conduite du fils : l’engagement du narrateur à Barcelone en 1936 peut en effet se lire comme une tentative symbolique de remontée aux origines et une quête identitaire, portée par l’amour d’une mère idéalisée, mais qui butte sur une effroyable vision de scène primitive, explicitement évoquée dans le texte. C’est une nouvelle fois l’échec : le passage à l’âge d’homme ne peut s’effectuer sous la tutelle précœdipienne de la mère. Dans *Le Jardin des Plantes*, le souvenir de la mère défunte conditionne chez le fils, aux différentes périodes de sa vie évoquées dans le roman, une phobie de l’enlèvement et un rêve d’élévation, une quête virile et une aspiration spirituelle : les rappels explicites ou indirects de l’ensevelissement de la mère sont des repoussoirs systématiquement angoissants qui conditionnent chez le personnage de S., à toutes les étapes de son parcours, une aspiration à la maîtrise de son destin et l’espoir de son salut.

Le souvenir de la mère défunte est ainsi, dans les trois romans en question, sollicité comme force agissante de plus en plus positive dans le parcours du fils. La figure maternelle apparaît d’autre part relativement unifiée dans chacun d’eux même si elle peut varier de l’un à l’autre, le récit privilégiant tantôt la figure de l’agonisante ou de la défunte (*Le Tricheur*, *Le Jardin des Plantes*), tantôt l’image de la jeune épouse (*Histoire*), soit encore qu’il associe toutes les étapes de la vie du personnage dans la continuité d’un destin unifié (comme dans *L’Acacia*). Enfin, la figure de la mère est poétiquement omniprésente dans chacun des romans en question, dans la mesure où elle fait entendre ses échos métaphoriques ou métonymiques dans toutes les séquences du récit où elle n’apparaît pas directement. L’évocation de la défunte correspond ainsi toujours plus ou moins à une forme de déni de sa mort et au fantasme de sa présence : voir la manière, à partir d’*Histoire*, dont le narrateur entre par métalepse dans les photographies de la disparue pour en quelque sorte les réanimer ; voir aussi, dans *Le Jardin des Plantes*, l’importance du motif de l’enterrée vivante.

Le Tramway, comme j’essayais de le montrer dans le dernier des quatre articles, inversait un à un tous ces schémas. La figure de la mère ou de la mère défunte n’est plus le principe actif conditionnant le parcours narratif du fils sur le modèle de la quête, qu’il s’agisse de

l'apprentissage de la vie, de la qualification virile ou de l'initiation à la mort : *Le Tramway*, dernier roman de Simon, est sur toutes ces questions un roman de l'accompli. Il se trouve d'autre part que, contrairement aux romans antérieurs, il n'y a plus ici une mais deux figures maternelles, radicalement opposées et non raccordées : une mère de l'enfance heureuse et une mère malade terrifiante. Cette image de la mère terrifiante, même si elle se démultiplie sous la forme de doubles, reste elle-même relativement circonscrite dans le récit. D'autre part encore, c'est justement parce que *Le Tramway* désactive le souvenir de la mère défunte, parce qu'il radicalise l'opposition entre la mère de l'enfance heureuse et la figure de la mourante et parce qu'il empêche la diffusion métaphorique généralisée de celle-ci que, plus que jamais, le narrateur peut véritablement accepter sa mort et se libérer de l'hypothèque du déni qui pesait sur les romans antérieurs. Enfin, parce qu'il n'est plus dans l'hallucination d'une présence de la défunte, le récit se fait paradoxalement plus émouvant que jamais dans l'expression explicite du bonheur et de la détresse de l'enfant.

Élargissements

Les études simoniennes avaient longtemps privilégié l'approche immanente. Elles avaient analysé la subversion des codes narratifs et des modes de représentation tantôt comme un effet de vraisemblance psycho-réaliste, tantôt comme le produit d'un pur travail scriptural ; elles avaient porté une attention minutieuse aux réseaux d'échos et de correspondances qui parcouraient chaque roman ainsi qu'aux reconfigurations opérées par Simon de l'un à l'autre. Elles avaient insisté sur certaines spécificités thématiques, en particulier le traitement de la guerre et de l'histoire. Je m'inscrivais moi-même, par les travaux évoqués jusqu'ici, dans ces approches internes, d'inspiration structuraliste ou post-structuraliste, mais je craignais à terme le risque de confinement.

L'étude publiée par Dominique Viart en 1997, *Une mémoire inquiète*, qui envisageait l'œuvre de Simon dans le contexte littéraire, intellectuel et politique de la seconde moitié du xx^e siècle, était longtemps restée l'une des seules monographies intégrant l'approche historique et culturelle. La situation évolua toutefois quelques années plus tard. L'édition de Simon dans la Pléiade, procurée en 2006 par Alastair Duncan et

Jean Duffy, documentait l'œuvre, son arrière-plan biographique, sa genèse et sa réception, ainsi que le parcours du romancier. En portant à la connaissance du public des informations inédites, elle témoignait d'intérêts nouveaux qu'elle stimulait en retour. Simon lui-même rendait accessible un ensemble de manuscrits et d'archives personnelles en les confiant à la bibliothèque Jacques Doucet. Sa mort, en 2005, rendait un peu plus évident que son œuvre était celle d'une vie. Une biographie, paraît-il, se préparait.

Paul Dirckx, en spécialiste des approches sociocritiques, se méfiait des oppositions simplistes entre texte et contexte. Il découvrait les romans de Simon, qui l'enthousiasmaient, et il était membre du Ceracc. Nous avons organisé ensemble le colloque *Claude Simon à la lumière de l'histoire littéraire, de l'histoire culturelle et de la sociologie de la littérature*, qui s'est tenu à Paris 3 en mai 2008 et dont nous avons tiré le collectif *Claude Simon : situations* trois ans plus tard. Le livre abordait donc les choix d'écriture de l'écrivain, ses affiliations implicites et ses affinités déclarées, ses engagements et ses réticences, son rapport à l'héritage familial aussi bien qu'à la société de son temps, en mettant l'ensemble en relation avec des conditions concrètes de possibilité. Nous voulions montrer que dans tous les cas – que l'œuvre transpose ou transforme les données empiriques, les déplace ou les occulte, les excède ou les transfigure – les options délibérées ou les ajustements spontanés de l'écrivain faisaient sens par rapport au système des contraintes et des motivations existantes, aux autres possibles esthétiques et éthiques du contexte littéraire, artistique, intellectuel et politique de la seconde moitié du xx^e siècle. L'attention se portait en particulier sur les textes non-fictionnels et les entretiens de Claude Simon parus dans la presse ou en revues, ainsi que sur la partie publiée de sa correspondance. Le chantier était vaste et nous ne faisons ici que lancer le travail.

Mésalliance parentale et habitus clivé

J'ai dit plus haut que l'œuvre de Simon était une tentative toujours relancée de négocier l'impensable de l'existence : la survie d'un fils là où son père avait trouvé la mort, le traumatisme causé par le décès prématuré de sa mère. L'autre impensable auquel l'écrivain était confronté, moins parce qu'il l'avait vécu que parce qu'il en était lui-même le produit, était l'hybridité sociale du couple parental : un

père fils de paysans du Jura, une mère issue de la noblesse perpignanaise, et leur mariage en 1911 – cas de figure rarissime à l'époque – comme un époustouffant défi à l'« ordre des choses ». Ma *Lecture de "L'Acacia"* proposait quelques pistes, je l'ai dit, en montrant comment un réseau métaphorique permettait de dialectiser les contraires, c'est-à-dire d'unifier l'évocation des trajectoires des deux parents et la vision de leur improbable idylle. Dans mon article de *Claude Simon : situations*, « La mésalliance parentale », j'envisageais spécifiquement le problème de la discordance originelle du monde natal, les héritages incompatibles et les loyautés divergentes qu'elle impose à celui qui doit les assumer seul. Il fallait bien reconnaître que la stéréotypie sociale élaborée par Pierre Bourdieu dans *La Distinction* éclairait l'écriture de Simon dans toutes ses ambivalences et sa dynamique, loin de figer l'homme et l'œuvre dans le déterminisme étroit d'un idéal-type – reproche habituellement adressé à l'approche bourdieusienne. Je montrais que l'« habitus clivé » de l'écrivain, tiraillé entre un ascétisme de trajectoire hérité du père et un ascétisme de position hérité de sa mère, s'observe à tous les niveaux : hexis corporelle, style de vie et engagements de l'homme, stratégie d'émergence, prises de position et, plus encore, pratiques de l'écrivain. De l'hybride parental, Simon ne reprend que des aspects partiels, qu'il déplace, reconvertit et recombine dans des solutions inédites plus ou moins stables et satisfaisantes. Sa posture paradoxale de *self-made man* autodidacte et d'oisif dilettante est directement liée à cette ambivalence sociale, tout comme sa manière, singulière dans l'avant-garde littéraire de son temps, d'associer l'intransigeance esthétique et l'indifférence aux attentes du public à une éthique de l'écriture comme labeur, opposée à toute notion d'inspiration, à toute forme d'innéisme de la créativité et plus généralement aux représentations charismatiques de la littérature.

► III 335-350

J'indiquais combien la phrase simonienne était elle-même une solution complexe adoptée face au clivage. Elle était en effet marquée par un double refus comme par une double annexion des legs contraires. Double refus : celui du parler aristocratique ou précieux, de la pose satisfaite (Leiris, Bataille, Klossowski, Des Forêts ou Robbe-Grillet) ; comme celui des stylèmes populistes et faubouriens (Céline). La distance que prend Simon à l'égard de la littérature française – il privilégie les références étrangères : Faulkner, Kafka, Conrad – tient du reste à la difficulté qu'il éprouve à se situer dans cette polarité sociale des registres qui, pour des raisons historiques, caractérise depuis longtemps la tradition nationale. Mais double annexion par ailleurs. La

phrase de Simon transpose par son rythme et sa syntaxe l'idéal de labeur hérité du père. Elle est à sa manière un hommage aux mules – les deux sœurs de ce dernier, dans le bestiaire de l'écrivain. Mais cette phrase laborieuse est tout aussi marquée par l'impassibilité, une tranquille assurance, un détachement bien caractéristique de l'ethos aristocratique de la mère : la voix refuse l'épanchement, l'affect reste en creux.

Le colloque organisé avec Paul Dirkx avait permis les élargissements escomptés. Mon étude sur la mésalliance parentale m'avait fait mettre en relation, au moins sous forme d'hypothèse, des aspects différents de l'écrivain et jusqu'alors peu raccordés : les particularités stylistiques qui m'intéressaient depuis le début, des choix d'ethos et de posture, un positionnement singulier par rapport aux autres auteurs de l'avant-garde. Trois autres études sur Simon, réalisées plus récemment, résultent de l'élargissement de mes recherches vers le domaine de l'art contemporain : fortune de Simon dans l'art actuel, rapport de son esthétique avec l'art vidéo des années 1960 et 1970, intérêt de *Triptyque* pour une théorie générale de la métalepse. J'en rends compte dans les deux dernières étapes du parcours.

Littérature, société, université

Mon rattachement à l'équipe Hubert de Phalèse depuis le début des années 1990 tenait avant tout à des partis pris méthodologiques. Il n'était pas directement lié à mon domaine d'étude, surtout depuis le départ de Patrick Rebollar, parti enseigner au Japon. Or mon intérêt faiblissait pour les méthodes en question, j'ai expliqué pourquoi un peu plus haut. Henri Béhar comprenait que les relations d'amitié ne suffisaient pas à la collaboration scientifique. Les colloques et les chantiers qui, à Paris 3, portaient plus directement sur la littérature du second demi-siècle et les écrivains en production s'organisaient au quatrième étage de Censier, où le Centre d'étude du roman des années cinquante au contemporain (Ceracc), lui-même rattaché à l'équipe Écritures de la modernité, avait son bureau. Marc Dambre, directeur du centre à l'époque, m'y accueillit avec bienveillance et fit – j'imagine – valider mon rattachement par les autres membres de l'équipe.

Passage à l'euro et changement d'équipe

J'ai rejoint le Ceracc en 2003, dans ans après le passage à l'euro. Cette circonstance n'est pas gratuite, car une question me préoccupait : la littérature française contemporaine, dont j'allais désormais m'occuper plus officiellement, allait-elle à son tour changer de monnaie ? Nos auteurs favoris, jusqu'à une date récente, aimaient l'atemporel, ou alors l'historique, mais jugeaient suspectes les compromissions du roman avec les realia du présent. Nathalie Sarraute, par exemple, dans *L'Ère du soupçon*, avait su gré à Proust, Gide, Kafka, Joyce et Faulkner de n'avoir pas planté leurs personnages « dans un univers trop semblable à celui du lecteur ». Les objets susceptibles de dater la fiction et de dater plus vite encore le récit devaient rester à l'écart et ne pouvaient se naturaliser dans le roman qu'avec le temps. Quant à l'argent, si nécessaire, les

romanciers du xx^e siècle pouvaient bien compter en francs puisqu'on l'avait fait dès le xix^e, et si la monnaie nationale n'avait pas le beau lustre des louis et des ducats, elle pouvait quand même se prévaloir d'une ascendance presque mérovingienne. L'euro, lui, faisait rupture. Je l'attendais au tournant.

Le passage à l'euro de la littérature française eut lieu en 2003 à la page 62 du dixième roman de Jean Echenoz, *Au piano*, par la voix des prostituées des boulevards de ceinture annonçant leurs tarifs : « C'est quinze euros la pipe et trente euros l'amour. » Echenoz prenait bien sûr ses distances énonciatives. Plus encore, il faisait remarquer, pour introduire le style direct, que la formule n'était rien d'autre qu'un « alexandrin parfait, classiquement balancé avec césure à l'hémistiche ». On restait dans la plus pure tradition du ready made poétique à la française : le trivial et l'impur, oui, mais dûment serti dans la *high culture* du patricien.

Je me suis arrêté sur ce problème des rapports compliqués de la littérature française aux réalités actuelles à l'occasion du colloque de Cerisy *Les Écrivains minimalistes* organisé en 2003 par Marc Dambre et Gilles Ernst. L'étude en question – « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique » – était ainsi ma première contribution aux travaux du Ceracc.

► III 397-410

On parlait d'un retour au réel dans les lettres depuis 1980. Dominique Viart et Bruno Blanckeman, grands cartographes du phénomène, montraient que la légitimité littéraire n'était plus synonyme de textocentrisme. Mais les auteurs Minuit nouvelle génération me paraissaient entretenir un rapport équivoque au monde actuel. L'euro n'était pas seul en cause. Le passage d'Echenoz cité plus haut était emblématique d'une difficulté plus large. On pouvait ainsi se réjouir, lisant Echenoz mais aussi Jean-Philippe Toussaint ou Christian Oster, de tomber sur un Franprix ou un Super U, d'entendre parler d'Ajax-vitre ou d'Airwick eucalyptus, de sucre basses calories, d'Effergan et d'antennes paraboliques, de voir un Bugs Bunny décalqué sur un verre à moutarde et une tétine fluorescente pendue à un rétroviseur de Fiat Panda. Encore fallait-il remarquer que ce joyeux bric-à-brac, régali d'une archéologie future, n'était mobilisé ici que comme prétexte à la rétraction lettrée.

La concomitance était en effet systématique entre mention des realia ordinaires et effets de préciosité, recours au beau style, pirouettes en tout genre et spécularité virtuose. Les références en question avaient

ainsi moins pour effet d'ouvrir le roman au monde contemporain qu'elles ne signifiaient de la part des littérateurs, passé le frisson d'une compromission inconvenante et risquée, le souci de marquer, par l'exhibition des signes de la littérature, un retrait à l'égard des mots, objets et pratiques de la tribu. Les auteurs en question étaient habiles : non seulement ils se dédouanaient, par le raidissement aristocratique, de leur commerce passager avec les tracasseries d'un quotidien trop actuel, mais ils se dédouanaient de leur réaction elle-même en la surjouant dans un sens héroïcomique et en tournant en dérision les mésaventures de leurs personnages – lesquels, en effet, vivaient mal leur relation avec l'époque et déclaraient volontiers vouloir faire sécession : vivre dans sa salle de bain, éteindre la télévision et se vouer à l'étude (chez Toussaint), quitter la ville, abandonner travail et activités ordinaires (chez Oster ou Echenoz). Et s'il fallait malgré tout passer l'aspirateur ou faire des longueurs à la piscine municipale, c'était à l'imparfait du subjonctif, mais les formes utilisées se faisaient alors pardonner par leur aspect délicieusement grotesque (chez Oster : *busse, cohabitasse, consacrasse, désolasse, s'espaçassent*, etc). Le rendement comique était indiscutable. Lycéen, j'aimais ce genre de choses chez Achille Talon, dont l'enflure rhétorique était désopilante, mais retrouver l'équivalent vingt ans plus tard dans une partie de la littérature française et constater que celle-ci n'avait pas d'autre voie que la post-modernité parodique pour se sortir du moderne était plus inquiétant. Car il s'agissait bien de cela : le modernisme littéraire étroitement textocentré semblait bien à bout de souffle aux yeux de la nouvelle génération d'écrivains, l'urgence d'un retour au réel et d'une attention renouvelée à l'état du présent se faisait sentir, mais les auteurs Minuit avaient du mal à oublier leurs devanciers : ils ne pouvaient se dégager de la tutelle qu'en rappelant, pour rire mais tout à fait sérieusement, l'historique distinction littéraire et l'impératif de l'écart à l'ordinaire.

Si l'on y réfléchissait, le décalage avec ce qui s'était passé en art était considérable : ce matériel un peu trivial mais directement contemporain que nos auteurs manipulaient avec des pincettes, les artistes du Pop art américain comme les Nouveaux réalistes français l'avaient depuis longtemps incorporé à leur production. Ce décalage, lié à la difficulté à sortir du modernisme que rencontraient certains auteurs comptant parmi les plus novateurs de la littérature française, m'intéressait sans que je cherche encore à l'analyser à l'époque. L'essai présenté dans ce dossier s'origine en partie dans cette prise de conscience.

Au diable la peinture sociale !

Le colloque *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980* organisé en 2004 par les comparatistes de Montpellier m'a donné l'occasion de poursuivre la réflexion sur la rémanence littéraire du credo moderniste. Ici encore, les collègues mettaient en lumière l'ouverture récente de la littérature française aux questions de société. Mais j'ai choisi de prendre à rebours le thème annoncé en m'intéressant à la posture inverse – pas forcément en phase avec l'évolution générale mais néanmoins significative –, à savoir, emblématiquement, cet anathème que Christian Oster fait prononcer au narrateur de *Loin d'Odile* (1998) : « Au diable la peinture sociale ! ».

► III 411-426

Dans ma communication (« "Au diable la peinture sociale !" : généalogie, enjeux et limites d'une position de principe. À partir des romans de Christian Oster »), j'expliquais combien la protestation d'Oster était moderniste. Son rejet de la peinture sociale était le refus d'assigner à la littérature une finalité autre qu'esthétique, dans la grande tradition du « livre sur rien » inaugurée par Flaubert et du « roman pur » dont rêvait André Gide. Oster d'ailleurs s'y entendait pour se débarrasser du motif, capable qu'il était d'organiser de sa plume virtuose une chasse à la mouche (Odile, c'était elle) sur un chapitre entier. Mais l'anathème du social était trop appuyé pour être univoque. Il marquait moins le désintéret qu'une disposition ambivalente et fragile, entre réticence et tentation. Car le social compte en fait au premier chef pour Oster : jouer la délectation dégagée et l'esthétique pure, se moquer du social pour faire comme s'il n'existait pas, c'est chercher à faire reconnaître de la société elle-même l'absolu prestige de l'écrivain. L'écrivain dans le déni du social est d'abord un écrivain héritant de la mythification sociale attachée à la littérature. Ce paradoxe, Oster en offrait un diagnostic lucide et drôle ou s'en faisait le symptôme involontaire – affaire d'appréciation personnelle. Reste qu'il marquait le prolongement, aporétique ou cathartique, de deux siècles d'autonomisation du champ littéraire.

Minimales

Le social, incontestablement, revenait dans la pratique littéraire comme dans son étude. L'intérêt était là, dans la profession, tant pour

les interactions de méthode entre sociologie et critique des textes que pour les aspects et contenus sociologiques des textes eux-mêmes. « Littérature et sociologie » : la Société d'étude de la littérature française du xx^e siècle consacra son colloque de 2004 à la question. À cette occasion, après l'enquête *a contrario* menée sur Oster et le retour de son refoulé, j'ai considéré un objet littéraire revendiquant pleinement son inscription dans le sujet : la collection « Minimales » lancée un an plus tôt par les éditions Verticales, que l'éditeur présentait comme alliant vocation sociologique et exigence littéraire, ce mariage difficile que les auteurs Minuit refusaient de célébrer autrement qu'à la blague.

J'avais abordé la sociologie de la littérature plutôt par la bande : de Bourdieu, pour éclairer Simon, j'avais sollicité *La Distinction* plus que *Les Règles de l'art*. Mais la collaboration avec Paul Dirks, la lecture d'Alain Viala et celle de Jérôme Meizoz m'avaient appris à dépasser l'opposition entre texte et contexte, à privilégier la théorie des prismes à celle du reflet, ce qui permettait en retour de concilier lecture interne et approche externe. D'autre part, la description du champ éditorial qu'avait fournie Bourdieu en 1999 dans son article « Une révolution conservatrice dans l'édition » apportait les repères nécessaires sur la situation du moment.

Mon but était de montrer que toute prétention sociologique de la littérature ne pouvait être analysée en tant que telle mais seulement à travers une sociologie de la littérature elle-même. Autrement dit, le projet de dire la société dans la littérature devait être rapporté à ce qu'était ou pouvait être la littérature dans la société – non pas celle-ci dans son ensemble, tâche impossible, mais au moins, pour commencer, la structure du champ éditorial décrite par Bourdieu, la position qu'y occupait l'éditeur et, au sein de la maison d'édition, le prisme plus spécifique encore, et peu étudié par la critique, qu'était une collection. En l'occurrence, que signifiait, de la part d'un éditeur comme Verticales lançant sa collection « Minimales », ce projet de « textes courts, non romanesques », génériquement polymorphes ou hybrides et « reflets de la société d'aujourd'hui » ? Que pouvait-on en attendre, et qu'y trouvait-on ?

Je tentais de dégager l'« habitus » de la collection à partir des aspirations de l'éditeur et des contraintes globales pesant sur son cahier des charges. Schématiquement, « Minimales » relevait d'un double pari. D'un côté, une volonté d'ascétisme vertueux portée par une exigence de légitimité symbolique, mais de l'autre l'interdiction de pratiques

littéraires économiquement erratiques, ce qui impliquait prudence, ciblage du public et anticipation de ses attentes. Un équilibrisme subtil en somme entre souci d'art et souci d'argent, entre intransigeance esthétique et bon sens économique.

Allier la vocation sociologique et l'exigence formelle, retremper la littéarité dans le social, c'était bien sûr s'inscrire dans une mutation de la littérature française engagée depuis une vingtaine d'années, mais dans laquelle, justement, Verticales avait des concurrents bien installés. La volonté de « sortir du roman », déclarée par l'éditeur, pouvait alors se comprendre comme une stratégie de démarcation : c'était faire valoir, par exemple, qu'on abandonnait une formule qui s'épuisait dans une réflexivité devenue stérile à force de tentatives de renouvellement (Minuit) ou qui était minée par le ressassement académique (Gallimard). À l'opposé, la revendication d'une inventivité formelle modérée permettait à l'éditeur de trouver sa place à côté d'autres lieux plus radicaux en la matière (POL, Al Dante). Tel pouvait être ce « point de vue de l'éditeur » que Bourdieu invitait à restituer en préalable de toute approche de son catalogue.

On pouvait alors voir dans « Minimales » la conciliation miraculeuse et tant attendue du livre et du monde sous la forme d'une alchimie délicate et l'invention d'une nouvelle position face aux contraintes du champ ou, inversement, le comble du flair opportuniste et de l'arri-visme pressé : le nom même de Minimales serait alors le chiffre d'une stratégie d'émergence à moindres frais, se dédouanant habilement de sa pauvreté par l'affichage de sa modestie, dissimulant son consensua-lisme sous de faux airs de dissidence minuscule.

Je posais pour finir une question subsidiaire : celle de savoir ce que l'analyse externe d'une stratégie éditoriale à l'échelle de la collection littéraire pouvait apporter à l'étude spécifique de chacun des textes concernés. Comment le catalogue, par l'art du panachage, répondait globalement aux différentes contraintes, comment certains titres n'y jouaient qu'un rôle d'alibi et de rééquilibrage, comment certains autres, considérés isolément, condensaient en eux-mêmes l'habitus d'ensemble ou le transfiguraient.

Partir du plus extérieur, en l'occurrence d'un projet éditorial affiché ou implicite, à la fois contraint et délibéré, ménageait selon moi les conditions d'une lecture interne pertinente, ne serait-ce que pour circonscrire ce qui, du texte, résiste à l'objectivation, et où, peut-être, résidera une valeur proprement littéraire et durable. C'est

une démarche que je préconise régulièrement aux étudiants désireux d'étudier des auteurs en production, auteurs dont la pérennité littéraire n'a rien d'assuré et sur lesquels l'Université est de fait mise en demeure de se prononcer voire d'exercer sa puissance de légitimation. Je leur explique que, dans ces conditions, on ne saurait faire l'économie d'une réflexion préalable sur ce qui a rendu socialement possibles – en l'occurrence par leur publication – les textes en question, mais aussi sur les raisons de l'engouement des aspirants-chercheurs – et, le cas échéant, des chercheurs plus confirmés – à leur endroit. Si bien qu'en définitive la démarche impose non seulement une critique sociologique de la production littéraire, mais aussi une sociologie de sa critique universitaire, c'est-à-dire une (auto-)objectivation des acteurs que nous sommes.

Jean-Charles Massera poète satirique

Jean-Charles Massera avait été critique d'art avant d'être écrivain. Il avait rassemblé plusieurs de ses articles dans *Amour, gloire et CAC 40*, paru chez POL en 1999, et il était clair que sa conception comme sa pratique de la littérature découlaient de sa réflexion sur l'art contemporain. Il reprenait en la matière des idées qui s'étaient formulées en France lors de la querelle du même nom quelques années plus tôt. Déclenchée entre autres par les désolations conservatrices de deux Jean influents, Baudrillard s'abord (« l'art contemporain est vraiment nul »), Clair ensuite (« la peinture en cette fin de siècle se porte mal »), la querelle avait permis aux défenseurs de l'art contemporain d'établir un diagnostic plus éclairant : une sortie du modernisme s'était produite, et cette sortie tenait non seulement au rejet d'une conception autonomisée de l'art, à l'abandon du *white cube* décontextualisé et à la reconnexion des pratiques artistiques avec le monde, mais elle allait de pair avec la fin des cloisonnements traditionnels de l'art lui-même, avec le refus par l'artiste de s'attacher de manière exclusive à un médium ou à un support de prédilection, de revendiquer des références ou des tutelles obligatoires et de s'inscrire, fût-ce sur le modèle de la rupture, dans la nécessité d'une continuité vectorisée. Cette analyse prenait pour appui et repoussoir la thèse du critique américain Clement Greenberg définissant le modernisme comme mouvement régulier, depuis l'impressionnisme et au fil des avant-gardes successives, d'épuration du

médium. Les écrits de Greenberg, datant pour les plus importants des années d'immédiat après-guerre, venaient d'être traduits en français et n'étaient pas encore la vulgate qu'ils sont devenus depuis. Massera prenait donc acte, avec d'autres au même moment, qu'on avait délaissé le principe moderniste des arts et des formes définies par – et repliées sur – leurs traditions esthétiques ou plastiques respectives. Contrairement aux interprétations et aux prescriptions du formalisme moderniste de Greenberg, l'art n'était plus la référence de l'art.

Massera prônait la même chose en littérature : choisir les procédés littéraires par nécessité extra-littéraire, renoncer à toute référence générique comme horizon définitoire, à toute exclusive formelle comme fin en soi, à toute affiliation comme à toute rupture, pour au contraire « faire avec » tous les genres et toutes les formes de discours disponibles en fonction des circonstances et des besoins. Le projet n'était pas nouveau mais restait à coup sûr beaucoup plus marginal dans le monde des lettres que ne l'était l'équivalent artistique dans son domaine. Comme le faisait au même moment la *Revue de littérature générale* d'Olivier Cadiot et Pierre Alferi, il prolongeait Dada, l'esthétique situationniste et les auteurs à la marge des marges de l'avant-garde de la décennie 1970 – Emmanuel Hocquart, Julien Blaine, Christian Prigent – restés longtemps semi-clandestins dans l'histoire littéraire officielle.

La production de Massera, par sa diversité même, défait l'assimilation à un quelconque domaine ou genre hérité, qu'il s'agisse du récit ou plus généralement du livre. Elle s'inscrivait contre l'autonomisation des pratiques artistiques et littéraires et évitait autant l'hypothèque qui encombrait les auteurs Minuit que le relatif conformisme de Minimales. Massera opérait une déterritorialisation de l'esthétique, qui devenait compatible avec les pratiques et l'expérience de la vie ordinaire.

▶ III 461-472 J'ai présenté et commenté sa démarche dans deux articles. Le premier, « Jean-Charles Massera : une esthétique du "faire avec" » (2005), était consacré à *United Emmerdements of New Order et United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre* paru en 2002. Massera pratiquait le ready made sans regard surplombant. Ses patchworks polyphoniques détournaient et s'approprièrent par *cut-up*, montage, collages, *sampling* et mises en boucle le tout-venant des parloirs officielles – juridiques, politiques, règlementaires –, s'emparait de programmes touristiques, de données chiffrées, de rapports d'experts, de dépêches d'agence et d'articles de presse. Massera bricolait avec les modes de représentation

institués, les discours préconstruits et autres éléments de langage pour en faire l'expérience objectivante et démystificatrice. Pour dire l'horreur économique, le déchaînement xénophobe, la muflerie machiste, les imbroglios juridiques, le danger des législations de circonstance, l'entrisme dans la langue de l'ennemi était plus efficace que la dénonciation indignée. L'ensemble était haché menu et mélangé à des bribes de discours ordinaire prélevées dans les angles morts des discours hégémoniques : lettres de particuliers, expressions du coin de la rue et transcriptions d'entretiens sortis tout droit de *La Misère du monde*. Massera laissait ainsi parler la rumeur du monde, croisait des discours portant sur les mêmes objets mais ordinairement cantonnés dans leurs sphères d'énonciation propres, transformait l'ensemble en une énonciation folle, génératrice de fictions cauchemardesques et hilarantes.

Le deuxième article, « *France guide de l'utilisateur* de Jean-Charles Massera : en finir avec le mythe ? », s'était imposé à l'occasion du colloque *La France des écrivains. Éclats d'un mythe*, organisé au Ceracc en 2009 par Marie-Odile André, Marc Dambre et Michel Schmitt. Dans ce livre inclassable de 1998, Massera rodait sa technique du *cut-up* sur un sujet plus circonscrit, qui m'intéressait d'autant plus qu'il rejoignait mes préoccupations photographiques d'alors : l'évolution du paysage français dans le contexte de l'économie mondialisée et la tendance des villes et des territoires à se convertir en parcs à thème autoréférentiels. Il était question de ronds-points paysagés avec vieille charrue ou vraie-fausse maison de vigne, d'aires d'autoroutes équipées d'écomusées pour pause détente et immersion culturelle, de lotissements pavillonnaires sortis d'ordinateurs et déclinés localement à coup de citations régionalistes.

Je montrais comment les textes de Massera étaient en phase avec le renouveau de la pensée critique qu'avaient connu les sciences sociales – à divers titres André Gorz, Pierre Bourdieu, Jacques Rancière, Robert Castel, Christophe Dejours, ou encore la *common decency* d'Orwell réhabilitée par Jean-Claude Michéa –, après le long sommeil des années 1980, cette décennie décrite comme un cauchemar par François Cusset et dont les auteurs Minuit de la période étaient à leur manière les témoins.

► III 473-486

Limites de la satire

► III 487-500

La puissance satirique et conscientisante des textes de Massera était aussi incontestable que leurs vertus hilarantes. Mais il m'apparaissait aussi que la démarche avait elle-même ses impensés et ses angles morts. En 2013, dans une troisième étude, « Enjeux, portée et limites d'une littérature critique de la mondialisation : l'exemple de Jean-Charles Massera », présentée à Porto lors du colloque *Résistances du local et apories du global*, je suggérais que la déterritorialisation esthétique évoquée plus haut était à son tour en phase avec l'ultralibéralisme mondialisé, dans la mesure où celui-ci invitait justement à une déterritorialisation générale des pratiques humaines. D'où, finalement, le caractère équivoque de la critique de la globalisation proposée par Massera.

Je devenais en effet plus pessimiste quant à l'efficace critique d'une littérature qui procédait par la réappropriation des discours dominants : les stratégies de résistance risquaient de se muer en stratégies de mimétisme, et d'être alors solubles dans l'objet même qu'elles se donnaient. Les déclarations de Massera lui-même perdaient la radicalité des débuts. Il prônait l'adaptation plutôt que la subversion, mais sans doute moins par caprice personnel qu'en vertu de contraintes plus globales. La lecture de l'ouvrage de Fredric Jameson *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), traduit tardivement en français (2007), me faisait prendre conscience que la fin de l'autonomie moderniste de l'art privait aussi l'artiste et l'écrivain de la position d'extériorité nécessaire à un levier critique véritablement efficace. Jameson déclarait révolue « la vocation de l'art à re-stimuler la perception » et la « mise en accusation contestatrice par la satire », du fait même que la culture ne bénéficiait plus du régime d'indépendance qu'elle avait connu par le passé. Je voyais l'écrivain satirique Massera dans la position du bouffon du roi, lequel, comme on sait, n'a jamais inquiété la monarchie. Sa pratique, comme toutes les pratiques carnavalesques, avait davantage pour effet de consolider les structures en place que de les subvertir.

Un exemple convergent me venait à l'esprit. En 2010, Thierry Beinstingel publiait *Retour aux mots sauvages*, une « fiction critique » – pour reprendre la notion proposée par Dominique Viart – tout à fait bienvenue sur la violence des conditions de travail chez France Télécom. Beinstingel, lui-même salarié de l'entreprise, savait de quoi il parlait.

Mais son éditeur aussi : Fayard, en l'occurrence, était comme on sait une filiale d'Hachette, entreprise du groupe Lagardère, lequel Lagardère était administrateur de France Télécom. La situation était donc sous contrôle. Et pour abonder encore dans le sens de Jameson, qui ne parle pas que de littérature : en 2012, le film de Michel Leclerc *Télé gaucho* racontait une expérience de télévision alternative et brocardait une grande chaîne de télévision populaire, commerciale et démagogue. La critique était drôle et féroce, le film était sympathique. Un bémol : il était financé par TF1.

Ma propre expérience du milieu artistique au même moment – j'y reviendrai – et ce que j'y percevais de la situation d'hétéronomie des artistes et des écrivains renforçaient mon scepticisme. Le statut d'extra-territorialité ou d'atopie sociale associé à l'artiste depuis le romantisme avait permis à Marx de penser l'activité créatrice comme la forme du travail non aliéné par excellence. Beaucoup d'autres après lui concevaient l'art et la littérature modernes en termes d'autonomie, voire d'absolu charismatique, ou encore comme des activités fondamentalement critiques du capitalisme ancienne manière – c'était la thèse d'Adorno et de l'École de Francfort, plus tard celle d'un Daniel Bell. Ce caractère d'exceptionnalité reconnu à l'activité artistique ne tenait plus. Les travaux du sociologue Bernard Lahire sur la condition des écrivains et ceux de l'économiste Pierre-Michel Menger sur les artistes en général prolongeaient le constat de Jameson : elles montraient combien la condition des uns et des autres était celle de l'auto-entrepreneur, au point même que le travailleur solitaire, créatif, hypermobile et ultraconcurrentiel était devenu un modèle pour tous les domaines d'activité du capitalisme post-fordiste. Le capitalisme mondialisé avait non seulement récupéré à son profit la critique artiste qui lui était adressée – comme l'analysaient en 1999 Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme* – et court-circuité ainsi en grande part l'ambition critique de l'art, mais il avait fait de l'artiste critique sa référence.

Massera n'échappait pas à cette situation : comme auteur aspirant à vivre de son travail, il dépendait objectivement d'un système électrisé par l'organisation sur projets, impitoyablement sélectif, impliquant démarchages, candidatures et ajustements permanents. Il ne fallait donc pas s'étonner de voir l'écrivain défendre une esthétique de l'ajustement maximal à son objet : il voulait une littérature aussi mobile, flexible, multiple et réactive que peut l'être l'expérience contemporaine. La

technique d'immersion polyphonique et l'esthétique du « faire avec » devenaient un « faire comme », la posture critique était potentiellement une posture d'adhésion. La notion de littérature impliquée proposée par Bruno Blanckeman prenait ici tout son sens : l'implication était bien un régime susceptible d'avatars multiples, jusqu'à celui de la compromission.

J'avais suggéré, dans le collectif *Littérature et sociologie*, qu'on ne pouvait envisager la place du social dans la littérature sans analyser celle de la littérature dans la société. Aussi, quand l'analyse en question débouchait sur les conclusions de Jameson, et que celle-ci se vérifiait chez un auteur comme Massera, on se disait que Christian Oster avait peut-être eu raison d'envoyer au diable les prétentions de la littérature à critiquer la société.

Le nucléaire à l'épreuve du roman

Après plusieurs thèses consacrées aux nouvelles littératures du travail – entre autres celle de Sonya Florey et celle d'Aurore Labadie –, plusieurs collectifs et numéros de revues, le colloque organisé en 2014 par Aurélie Adler et Maryline Heck dans le cadre du Ceracc voulait à son tour faire le point sur le sujet. La question posée – les écritures du travail sont-elles des écritures politiques ? – était complexe. On pouvait à juste titre se réjouir du regard critique porté par la littérature sur le discours et les pratiques néolibérales, mais j'avais des réserves quant à la portée politique de ce regard, sur la possibilité d'évaluer cette portée elle-même et sur les raisons, enfin, qui portaient l'Université à tenter l'évaluation.

Ma communication s'intitulait « Enjeux, portée et limites d'une littérature critique du monde du travail » et s'appuyait sur *La Centrale*, premier roman d'Élisabeth Filhol, paru en 2010. Le sujet du livre était précis : le recours généralisé à la sous-traitance en cascade par EDF lors des opérations de maintenance des centrales nucléaires et la surexposition aux risques qu'impliquait cette organisation pour les intérimaires concernés. J'avais moi-même été sensibilisé à la question un peu plus tôt à l'occasion – j'en reparlerai – d'un travail photographique que j'avais pu réaliser dans une centrale. Les premières pages de mon article revenaient sur la question des intérimaires du nucléaire pour voir ensuite ce qu'en faisait le roman.

Le politique n'étant pas qu'une matière à spéculation de campus, on devait selon moi enquêter sur la réception de *La Centrale* auprès des acteurs de la filière, à la recherche du retentissement pragmatique du roman. Des directeurs de centrales ou d'autres donneurs d'ordres avaient-ils déclaré des troubles du sommeil depuis la parution du livre ? Les intérimaires avaient-ils musclé leur action ? Filhol représentait-elle, pour parler comme Martha Nussbaum ou Jacques Bouveresse, une menace pour la rationalité économique ? On verra ce qu'il en est dans l'article. Il est clair que *La Centrale* s'inscrivait dans une prise de conscience plus large des dangers de la sous-traitance pratiquée par EDF, prise de conscience qu'elle pouvait précipiter en retour.

Une autre manière de procéder consistait à voir en quoi le roman peut relever d'une littérature « politique » au sens que la critique littéraire donne à ce terme dans le sillage de Jacques Rancière, à savoir une littérature susceptible de reconfigurer la distribution des places et des paroles – le fameux « partage du sensible » – dans la cité (pourquoi ce terme antique, d'ailleurs ?). La démarche réflexive était a priori plus sûre que la précédente, parce que moins tributaire des aléas de l'accès à l'information, mais elle portait selon moi à des conclusions trop dépendantes, dans leur optimisme, d'une conception immanentiste du sens et d'une vision idéalisée de la littérature comme force de résistance à l'hégémonie économique.

Je m'explique. Il fallait reconnaître l'intérêt du monologue intérieur que fait entendre *La Centrale*. Ce discours en première personne d'un travailleur du nucléaire était à la fois un pur artéfact littéraire et un document authentique. Document authentique, parce que tous ses contenus renvoyaient à une réalité parfaitement attestée en dehors de la fiction. Artéfact, parce qu'un tel discours n'avait aucune chance d'être produit en situation de communication réelle sous la forme, par exemple, d'un témoignage adressé à un journaliste, un médecin du travail ou un sociologue. Ce discours résultait en effet de trois dispositions contradictoires bien réelles mais qu'aucun acteur lucide n'aurait le courage d'assumer ouvertement face à autrui : le narrateur de Filhol affirmait, en substance, primo que son travail était dangereux mais qu'il n'avait pas le choix (résignation), secundo qu'il avait choisi ce travail parce qu'il est dangereux (héroïsme) et tertio que, de toute façon, lui-même ne risquait rien (déli). Bref, une justification à trois arguments incompatibles comme dans l'histoire du chaudron racontée par Freud. Le roman laissait donc entendre un discours véridique

– discours de souffrance en l’occurrence – mais qui avait toute chance d’être autocensuré dans la vie réelle.

La Centrale pointait d’autre part les limites de la dénonciation des dangers du nucléaire, en montrant la logique carnavalesque – là encore – du procédé. La dénonciation permet en effet, passé le spasme libérateur du renversement rituel, de garantir un consensus social en rendant supportable la part obscure qu’il comporte : elle assure en fin de compte la pérennité de ce qu’elle dénonce. Ce consensus, en l’occurrence, est celui qui s’est établi au fil des décennies dans la société française autour de la nécessité de la filière nucléaire dans sa forme actuelle en raison de certains avantages qu’elle procure à l’économie nationale et à l’ensemble de la population (énergie plutôt bon marché par rapport aux pays voisins, moindre dépendance énergétique, excédants commerciaux, etc.) ; que ce modèle implique, comme en témoigne *La Centrale*, le sacrifice invisible et silencieux d’opérateurs de maintenance chargé des tâches dangereuses au moment des arrêts de tranche dont il importe de réduire au maximum la durée, ne permet pas, jusqu’à nouvel ordre, de le remettre en question.

Je faisais l’hypothèse que le roman lui-même, malgré son ambition « critique » ou « politique », était lui-même susceptible, en tant que fiction substitutive, de renforcer plutôt que de menacer directement ce qu’il dénonce, seulement dédouané de son ambivalence par la mise en abyme qu’il en propose. L’ambition conscientisante du récit est en effet soupçonnable, en tant que phénomène cathartique, de faire le jeu inverse du *statu quo*, le roman autorisant une efficace division du travail où les uns – lecteurs – déplorent les souffrances des autres – personnages, narrateur et personnes réelles auxquelles ils renvoient – s’achetant ainsi une conscience à peu de frais et sans conséquence.

Je ne cherchais pas à dissiper l’ambivalence : la même fiction « critique » peut agir de manière conscientisante et « encapacitante » pour les uns et fonctionner de manière substitutive et démobilisatrice pour les autres. Le sens politique d’une œuvre n’est pas d’emblée donné avec elle mais relève de l’après-coup, d’une manière qui reste en partie indépendante de son contenu intrinsèque ou de l’intention initiale. Ce sens est à construire et s’actualise dans les pratiques symboliques ou concrètes qui peuvent se réclamer du texte en question dans leur élan militant lui-même, la particularité de l’œuvre littéraire la plus « critique » étant qu’elle peut aussi bien stimuler que dissuader cette instrumentalisation.

Parler de littérature « politique » ou simplement « critique » du monde du travail et chercher la capacité de résistance des écrivains à l'hégémonie économique s'autorise à l'évidence d'une longue tradition dialectique, sur fond d'opposition entre imagination émancipatrice et raison productiviste, entre poètes et philistins, gens d'art et gens d'argent, etc. Cette croyance en la vertu contestatrice de la littérature – et des études littéraires – à l'égard de l'économie, relève toutefois d'un certain donquichottisme, sympathique certes, mais qui manque le fait que la littérature telle que nous la pensons depuis le XVIII^e siècle est peut-être davantage – c'est la thèse d'Yves Citton – l'auxiliaire que l'adversaire de l'économie. Les recherches actuelles sur les relations entre littérature et économie, mais aussi entre littérature et publicité, montrent que la puissance économique n'a peut-être jamais cessé, depuis les prémices de la révolution industrielle, de s'instruire auprès des spécialistes de cette « économie des émotions » que sont les écrivains et les artistes, voire de les solliciter directement dans le but évident de maximiser ses profits. Dans la forme ultralibérale qu'on lui connaît aujourd'hui, elle prend même un grand intérêt aux critiques qu'on lui adresse et, loin de s'en effrayer, démontre une remarquable capacité à récupérer celles-ci à son profit. C'est que, comme l'écrivent Boltanski et Chiapello, le capitalisme a plus que jamais « besoin de ses ennemis, de ceux qu'il indigne et qui s'opposent à lui », et sait à merveille dialectiser la négativité qu'il produit.

Le travail et l'Université

Je disais plus haut qu'interroger la société dans l'œuvre implique non seulement d'interroger l'œuvre dans la société mais encore de retourner l'interrogation sur l'interrogateur pour tenter d'objectiver la démarche elle-même. En l'occurrence, que signifie l'intérêt que porte aujourd'hui la critique universitaire aux littératures du travail et plus généralement à toutes les littératures susceptibles d'avoir un sens politique ? Cet intérêt me semble lié pour partie à une situation de porte-à-faux politique de l'institution elle-même. Il n'est pas impossible en effet que les herméneutes que nous sommes trouvions là un honnête moyen de compenser certaines de nos aspirations contrariées. Je veux parler ici d'un idéal d'indépendance voire d'indocilité historiquement attaché aux sciences humaines, lequel a fait ses preuves par le

passé mais se révèle aujourd'hui largement compromis par l'évolution de l'institution universitaire. Celle-ci, au prétexte désormais déclaré d'impératifs économiques de productivité et de visibilité dans le cadre d'un « marché mondialisé des connaissances », et sous l'étiquette fallacieuse d'autonomie, se trouve en réalité dans une situation inédite d'hétéronomie : le pilotage de la recherche, naguère encore confié à des instances élues par les pairs, revient comme on sait de plus en plus à des agences d'évaluation et de financement où siègent des experts nommés par le pouvoir. Ces conditions nous portent malgré nous, souvent par lassitude ou manque de temps, parfois par calcul, à une relative docilité voire à des stratégies d'ajustements opportunistes à l'égard des injonctions officielles. S'attacher à démontrer le caractère politique de nos objets d'étude, a fortiori quand ceux-ci touchent à la question du travail, pourrait bien servir à compenser le sentiment à demi formulé et plutôt mal vécu d'un déficit politique et d'une démobilisation vaguement coupable dans l'exercice institutionnel de notre propre travail, en nous épargnant l'inconfortable épreuve d'une contestation vigoureuse.

L'insurrection qui venait

À côté des romanciers critiques, des écrivains impliqués et des universitaires vigilants, quelques auteurs fomentaient l'insurrection. Le colloque de la SELF XX-XXI de 2015 portait sur l'anticipation et l'uchronie dans le roman français contemporain. Il me donnait l'occasion d'évoquer trois romans parus en 2013, ancrés dans le contexte reconnaissable des années Sarkozy et qui racontaient des rebellions collectives – festives, silencieuses ou plus incendiaires – sur le mode du fait accompli : *Rêve général* de Nathalie Peyrebonne, *La Conjuración* de Philippe Vasset et *Les Renards pâles* de Yannick Haenel. Ma communication s'intitulait « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines ».

► III 529-538

Le caractère hybride de chacun de ces récits m'avait d'abord frappé. D'un côté, en plus des *realia* sarkozystes, un ensemble d'allusions ou de renvois explicites à des pratiques militantes et des formes alternatives de contestations bien décrites par la sociologie (Jacques Ion, *La fin des militants ?*, 1997) ainsi que des références, souvent placées dans le discours des personnages ou du narrateur, aux théories et théoriciens

qui les inspiraient (Marx, Debord, Giorgio Agamben, Jacques Rancière, revue *Tiquun*, Comité invisible et groupe de Tarnac). De l'autre, des éléments de merveilleux (le modèle de la fable, du conte et de la fantaisie chez Peyrebonne), un imaginaire mythique et une dimension spirituelle voire mystique ou chamanique (mythe dogon du Renard pâle, animisme, taoïsme et bouddhisme chez Haenel, mysticisme et liturgie chez Vasset). D'où un certain flottement générique : s'agissait-il de fictions réalistes, de réalisme magique ou poétique, de discours inspirés et prophétiques, ou de simples jeux sur des codes littéraires ? Autrement dit, ces récits s'amusaient-ils avec des scénarios improbables ou cherchaient-ils à convaincre le lecteur de la possibilité, de l'imminence voire de l'inéluctabilité des basculements qu'ils racontaient ? Comment lire un récit qui tient à la fois du manuel technique à l'usage de l'apprenti révolutionnaire et d'une vision hallucinée sortie tout droit du *Bardo* tibétain ?

Les trois livres évoquaient eux-mêmes leur propre horizon de performativité. Chacun témoignait à sa manière d'une confiance de principe dans la capacité de la littérature à faire advenir ses contenus de fiction dans la réalité, mais aucun narrateur ne prétendait à la posture romantique du mage guidant les foules. Le processus révolutionnaire était sans héraut parce qu'il était collectif. Plus curieusement, le narrateur d'Haenel assénait aux lecteurs, apostrophés à maintes reprises, que la communauté des insurgés ne cherchait pas à se faire entendre ou comprendre du monde « réel » et encore moins à se justifier aux yeux de ceux dont le scénario insurrectionnel, précisément, racontait la ruine. Fiction-limite de l'impensable anéantissement de son univers de réception, le roman jouait donc le topos littéraire du *post*, et courait le risque, en tant que tel, de l'apesanteur gratuite.

Alors quel pouvait être le retentissement pragmatique de ces fictions alternatives ? Pouvaient-elles stimuler l'ardeur critique et les pratiques dissidentes pour que se réalisent les scénarios qu'elles fantasmaient ? Autrement dit, un devenir factuel du fictionnel, ce que j'appelle encore une métalepse « réelle », était-il possible ? Pouvait-on croire, avec Yves Citton, « en la puissance imprévisible de l'infinitésimal » ou fallait-il se résigner, avec Fredric Jameson, au fait que « la production artistique brandie comme modèle utopique d'une vie sociale alternative est elle-même un livre clos » ? La réponse n'était pas dans le texte : comme je le notais à propos de *La Centrale*, le sens d'une fiction ne relève pas de l'immanence et n'est pas donné avec elle, mais tient à ce que le

lecteur en fait. Là encore, on pouvait lire ces textes de deux manières : soit comme d'aimables fictions substitutives – astucieuses, voire opportunistes et complaisantes, mais au fond désespérées –, offrant au lecteur d'assouvir, le temps d'un frisson cathartique, de vagues nostalgies révolutionnaires et une (mauvaise) conscience critique en panne de mobilisation réelle, soit comme des textes véritablement mobilisateurs et « encapacitants », susceptibles de transformer les manières d'imaginer, de voir et donc d'agir.

Mais l'intérêt de ces romans était peut-être, justement, de réhabiliter l'extravagance et l'imaginaire comme des vertus politiques, en affirmant que la fiction n'est pas l'autre du réel, que l'irréel d'aujourd'hui sera peut-être le consensuel de demain, qu'il n'est pas de possible sans impossible et qu'un événement historique est justement, pour le meilleur et pour le pire, le surgissement de l'impensable. Ils relativisaient le modèle d'une philosophie de l'histoire trop rationaliste et accordaient une importance nouvelle aux vertus des croyances et du sacré d'une manière qui n'était pas sans évoquer l'évolution de la pensée critique elle-même. Il est clair en effet que les penseurs actuels de l'émancipation (Alain Badiou, Giorgio Agamben, Antonio Negri et Michael Hardt), revenus de toute certitude concernant l'inéluçabilité révolutionnaire, reconnaissent davantage que ne le faisait le marxisme de plus stricte obédience l'importance de la croyance dans les phénomènes de rupture.

On pouvait alors décrire la lecture de ces fictions alternatives non plus sur le mode de la traditionnelle et oisive suspension temporaire d'incrédulité, mais bien comme portée par un « vouloir croire » beaucoup plus construit et déterminé. *Credo quia absurdum* : j'ai retrouvé ce phénomène d'adhésion volontariste à un contenu de fiction en m'intéressant aux fictions de l'art.

Quelle littérature à l'Université ?

Jean-Charles Massera, sans aller jusqu'à se plaindre d'être insuffisamment étudié à l'Université, déplorait toutefois l'académisme général des programmes. Au printemps 2008, il nous convia, Thomas Clerc et moi, à une discussion écrite sur le sujet pour le premier numéro de la revue *Tina* qu'il préparait avec Chloé Delaume et Hugues Jallon. L'institution lui paraissait animée d'une « volonté de ne pas savoir »

– l’expression fournissait d’emblée le titre de l’entretien – concernant les grands bouleversements opérés par les avant-gardes historiques et les pratiques plus récentes. Thomas Clerc et moi étions d’accord sur tout, y compris sur les méfaits du consensus, nous avons donc choisi de nous opposer point par point. Chacun joua sa partie : le franc-tireur (c’était lui) et le défenseur de l’institution. J’expliquais donc les raisons de la conception patrimoniale qui avait, en effet, longtemps caractérisé l’enseignement des lettres à l’Université. Les études littéraires s’étaient mises en place à la fin du XIX^e siècle sur le modèle de l’historiographie parce que, dans un contexte marqué par le scientisme et le positivisme, s’aligner sur la discipline reine qu’était alors l’histoire était le seul moyen pour elles de faire valoir une légitimité sociale qui, après un siècle ou presque d’autonomisation du champ littéraire, était moins évidente que jamais. Lanson et l’histoire littéraire avaient donc sauvé l’enseignement de la littérature à l’Université, ce qui laissait des traces. La République étant par ailleurs, à la même époque, avide de grands écrivains pour les besoins du mythe national, on avait logiquement préféré les tutelles un peu anciennes aux trublions du moment. Je reconnaissais que, si le nationalisme littéraire était aujourd’hui moins virulent, la prudence épistémologique restait de mise, et je la défendais moi-même, au nom de la nécessaire distance entre objet et sujet du savoir. Je fis valoir aussi la répartition des rôles : à l’Université le canon – pourquoi pas ? –, aux revues spécialisées les débats sur la littérature en train de se faire. Elles avaient prouvé leurs vertus dans les décennies passées, en portant les dernières avant-gardes par l’interaction féconde entre pratique et théorie. J’invoquais aussi les récents programmes d’agrégation pour souligner qu’à côté de Proust et de Giraudoux figuraient aussi Beckett, Simon et Jaccottet. Je défendis l’approche des grands repères historiques, ne serait-ce que pour mieux en démarquer le présent. Bref, j’étais moderne. J’évoquais enfin des centres de recherche et des séminaires que je connaissais bien, qui avaient fait du contemporain leur priorité et qui permettaient à tout étudiant, passé la licence, d’aborder un auteur en production – reconnaissant toutefois que les auteurs à belle écriture étaient les plus admis.

La réflexion sur la place de la littérature actuelle à l’Université était aussi celle d’une grande partie de la profession au même moment. Le sujet montait en intensité. Les collègues devanciers qui, quinze ans plus tôt, avaient dû forcer les portes de l’institution pour y faire lire des écrivains tout à fait vifs revenaient sur les difficultés rencontrées. Au

Ceracc, Marie-Odile André et Mathilde Barraband lançaient dans ces mêmes années une réflexion sur la classicisation de la littérature, qui allait déboucher en 2013 sur le colloque *Du contemporain à l'Université*. Lionel Ruffel consacrait à Paris 8 son séminaire sur un sujet voisin. L'inédit présenté dans ce dossier revient à son tour sur ces travaux et ces débats, auxquels il doit beaucoup.

Photographie parallèle

L'intérêt pour la photographie qui m'avait fait m'enthousiasmer pour les textes de Claude Simon à la fin des années 1980 me portait aussi à faire des images. En 1991, une série un peu plus construite que les précédentes avait donné lieu à une exposition. Mais ces premières tentatives m'avaient laissé insatisfait et, parce que les recherches théoriques entreprises au même moment me permettaient de reconduire les mêmes préoccupations sous une autre manière, je n'avais pas poursuivi. Je suis toutefois revenu à la photographie une quinzaine d'années plus tard, entre 2005 et 2012, dans des circonstances différentes. J'évoque ici cette pratique de l'image parce qu'elle est en interférences croisées avec mes intérêts de chercheur, et parce que l'expérience du monde de l'art dont elle a été l'occasion est instructive à plus d'un titre.

Pastiches (Kenya)

De 1990 à 1992, je travaille au Kenya au titre de la coopération. Sur l'hippodrome de Nairobi, un dimanche de courses, je photographie un vieil Anglais en queue-de-pie, sa silhouette noire d'oiseau trop lourd, ses rares cheveux de fou comme des mèches de coton, autour de lui la terre couleur safran, le vert cru du gazon, la foule trépidante des parieurs. Un autre jour, devant le Polo Club, j'avise une Rolls sans âge et deux Massaïs contemplatifs ; ils sont en tongs, vêtus de l'habituel imperméable couleur mastic qui les fait ressembler à deux hérons juchés sur des tibias d'ébène. Dans les Ngong Hills de la baronne Blixen, je rencontre le sosie du David Niven des films de Blake Edwards ; il porte une veste sans manche d'explorateur ; son salon lui sert de parking pour un roadster rutilant dont les roues aux rayons chromés se reflètent sur le parquet. Je photographie des intérieurs : théières, argenterie, porcelaines victoriennes tout droit sorties d'un roman de Thomas Hardy, transportées depuis les brumes de Londres au fond des

brousses rugissantes couleur sépia ; gramophones, fusils à deux coups, baromètres en laiton ; gentilhommières normandes et cottages écossais reconstruits pierre à pierre, meublés d'acajou et de cuir à capiton, aux bord de lacs turquoise, sous le dais luxuriant des bougainvillées, des jacarandas, des frangipaniers peuplés d'oiseaux criards et multicolores.

La série s'appelle *Staying on in Kenya*, elle est consacrée aux vieux Anglais restés dans le pays après la guerre des Mau-Mau et l'indépendance de 1962. Elle fait l'objet d'une exposition au Centre culturel français de Nairobi en 1991. Les tirages, que je réalise à l'agrandisseur dans ma salle de bain à partir de négatifs 24 x 36, sont en noir et blanc, format 30 sur 40 cm, encadrés sous marie-louise. Le choix, en somme, de la nécessité, à l'opposé de mes enthousiasmes photographiques du moment pour cette « forme tableau » dont j'ai déjà parlé, caractérisée par l'usage de la chambre 20 x 25 cm, de la couleur et du tirage grand format, mais qui reste inaccessible à l'amateur en raison des contraintes techniques, logistiques et financières qu'elle implique.

Cette première expérience photographique me laisse donc insatisfait, mais les raisons ne sont pas seulement techniques. Je m'aperçois que, dans ce pays où tout pour moi est inconnu, je n'ai photographié que ce qui me rassurait, à savoir ce qui s'avérait conforme aux visions que j'avais de l'endroit – souvenirs de films ou de lectures – avant d'y arriver. Mes images sont des pastiches mais, contrairement aux descriptions de Simon qui, elles aussi ne font que recycler du stéréotype, c'est inconsciemment que j'y démarque des clichés. En traquant au petit bonheur la photogénie de mon sujet, je ne fais que m'abandonner à mon insu au magnétisme des préconstruits visuels accumulés dans ma mémoire et à quelques autres inclinaisons plus ou moins formulées. Je comprends que l'impression inédite de réalisme et d'étrangeté que me procurent les *Tableaux* réalisés par Bustamante autour de Barcelone tiennent à des partis-pris esthétiques bien différents et à des dispositions tout autres. Les exigences matérielles impliquées par le grand format couleur n'expliquent pas à elles seules que mes images soient à mille lieues de mes modèles.

Au retour en France, les années de doctorat et l'accaparement professionnel m'éloignent d'autant plus facilement de l'activité photographique que mon champ de recherche me permet de reconduire, par le biais du questionnement théorique, les intérêts et préoccupations qui guidaient mes essais pratiques.

Images d'images (France)

Je reviens toutefois à la photographie à partir de 2005. Les conditions ont changé par rapport aux années antérieures. Une plus grande disponibilité professionnelle – la plupart des cours sont en place, bientôt je n'interviendrai plus dans la préparation à l'agrégation, l'expérience des responsabilités diverses les rend plus légères à assumer – et la frustration qui se fait sentir, malgré tout, d'avoir délaissé les opérations concrètes et le rapport au monde extérieur pour les immatériaux de l'étude. Mais surtout la technique de l'image s'est transformée depuis le début des années 1990 : le numérique facilite désormais la maîtrise de la chaîne couleur et du grand format, depuis la prise de vue jusqu'au tirage en passant – horizon nouveau – par la postproduction logicielle.

Optimal boxes est la première série réalisée à la faveur de ces circonstances nouvelles. Elle porte sur ces zones dites d'activités implantées un peu partout dans la périphérie des villes moyennes – dont celle où j'habite à l'époque – quand les anciennes campagnes, déprise agricole aidant, sont viabilisées par les collectivités locales en quête d'attractivité économique. Le bâti simplifié à l'extrême des entreprises qui profitent alors des conditions offertes pour s'implanter ne se remarque plus, tant il constitue l'ordinaire de ces « non-lieux », comme les appelle Marc Augé, qu'on ne fait que traverser distraitement en voiture quand on n'a d'autre choix d'itinéraire.

Le périurbain déqualifié est devenu un classique de la photographie française depuis la mission de la DATAR de 1984. Les *Paysages sur catalogue* de Dominique Auerbacher, publiés en 1998, sont mes modèles immédiats – j'y repenserai un peu plus tard dans mon article sur *France, guide de l'utilisateur* de Jean-Charles Massera. Mais si je photographie ces bâtiments minimalistes plutôt discrets, et non les installations commerciales plus tape-à-l'œil, c'est qu'ils évoquent ironiquement l'art du même nom. À la palette graphique, je les dépouille encore un peu plus des scories visuelles ou de l'infime patine qui pourrait laisser croire qu'ils sont un tant soit peu anciens ou durables. Saisies par le capteur numérique et retraitées en post-production par des outils informatiques qui ne sont pas très éloignés des logiciels utilisés par les professionnels de la construction, ces boîtes en tôle gaufrée, anodisée ou teintée dans la masse, avec leurs parallèles strictes et leur rendu impeccable, produisent une impression d'irréalité qui semble les soustraire au devenir.

► III 545-552

Je me fais la réflexion que l'image elle-même change alors de régime. La photographie descriptive, celle d'Eugène Atget et de Walker Evans, plus tard celle des Becher, de Lewis Baltz et des *New Topographics* américains, inscrivait traditionnellement ses objets dans le temps : les images archivaient un monde ancien voué à la disparition, témoignaient d'une ferveur moderniste face à la nouveauté, voire de la conscience mélancolique d'une obsolescence inévitable. Ici, la photographie de ces bâtiments vite construits et rapidement démontables au gré de la conjoncture ressemble à l'image de synthèse qui a permis leur prévisualisation au client, elle ramène en boucle à l'avant de leur construction. Cette boucle autour d'une nouveauté sans horizon évoque l'utopie d'une négation du temps, le ressassement d'un pur présent perpétuel, ce présentisme dont parle François Hartog et qui est celui de l'économie d'aujourd'hui. Il y a peu d'écart entre ces boîtes et leur image. Elles sont dans cette situation de flottement métalectique qui m'intéresse depuis ma première lecture de Claude Simon.

Les images d'*Optimal boxes* ont été exposées à diverses reprises, en particulier à la BNF lors de l'édition 2007 de la Bourse du talent, et sont entrées dans les collections de l'institution à cette occasion. Elles ont été projetées l'année suivante aux Rencontres d'Arles dans le cadre du festival Voies off. Cette reconnaissance m'a permis de poursuivre le travail en parallèle des activités universitaires.

Images d'images, suite (Brésil)

Les séries *Barra, Mineiro* et *Citadelles* sont trois autres manières d'interroger les interférences entre les choses et leurs images. Elles résultent de plusieurs séjours effectués à Rio de Janeiro entre 2006 et 2012, à mon initiative d'abord, puis à l'invitation – et grâce au financement – d'institutions d'art : L'Ateliê da imagem dirigé à l'époque par Patricia Gouvêa, le festival FotoRio et son maître d'œuvre Milton Guran. Régulièrement, durant ces cinq ou six années, j'ai pu me rendre sur place pour exposer mes images, chaque nouveau séjour offrant l'occasion de nouvelles prises de vues, lesquelles débouchaient à leur tour sur de nouvelles expositions.

► III 553-560

Barra tient son titre du nom d'un quartier résidentiel récent, Barra de Tijuca, qui s'étale sur plus de dix-huit kilomètres au sud de la ville le long de l'Atlantique. Les habitants y vivent regroupés dans de vastes

enclaves fermées ou *condomínios*, équivalent des *gated communities* américaines. Véritables villes privées en sécession de l'espace public – on y trouve commerces, écoles, hôpitaux, réseau de transport interne et tous les équipements plus ou moins imaginables en matière de loisir, autrement dit de quoi vivre hors du monde sauf nécessité d'études supérieures ou de travail –, ces enclaves, bien décrites dans plusieurs romans de J. G. Ballard, sont emblématiques d'un urbanisme de l'entre-soi et de la peur en voie de généralisation sur tous les continents. L'accès s'y fait sur contrôle d'identité et justificatifs.

Le photographe, même introduit par des résidents patentés, y est largement indésirable et les prises de vue dans les espaces communs – ceux qui m'intéressaient – plus qu'inconfortables. Mais à quoi bon chercher de nouvelles images quand le *condomínio* a déjà les siennes, constitutives de sa réalité, omniprésentes, complémentaires et officiellement suffisantes : images publicitaires diffusées dans la presse et dans l'espace carioca au lancement des programmes immobiliers, images sécuritaires des circuits vidéo internes dans les résidences une fois construites. Rien n'advient dans l'enclave qui n'aura été anticipé, prescrit ou contrôlé via l'image. J'ai choisi de prendre acte de ce déni de réalité en escamotant le réel résiduel comprimé entre l'image de publicité et l'image de sécurité : les images de Barra sont des photographies d'écran de contrôle vidéo – un moniteur cathodique en l'occurrence, d'où l'effet de trame – sur lesquels j'envoie des rendus d'architecture récupérés sur les sites web des promoteurs.

Le Mineiro, dans le quartier ancien de Santa Teresa, est un bar fréquenté par la jeunesse artiste de Rio. Malgré l'environnement réputé dangereux, c'est un local grand ouvert sur la rue, sans gardien ni surveillance, dont le rideau de fer n'est abaissé que tard dans la soirée. Le contraste avec les *condomínios* de Barra est évident. Je veux photographier cette ouverture improbable, cette continuité d'espace entre le dehors et l'intérieur qu'autorise en toute saison la douceur tropicale et qui est la raison principale, au fond, de mon attachement à Rio. Je fais des portraits des habitués. Ils posent au seuil de la *loja*, tournés vers l'intérieur, immobiles sur fond de nuit. Le bar, blanc de murs et de plafond, renvoie sur les corps et les visages l'éclair adouci du flash, comme une boîte à lumière de studio. À l'arrière plan, la rue moins éclairée ressemble à une toile peinte. L'espace public est un lieu familier et un lieu d'imprévu, un lieu d'intention et de hasard, de confiance et de risque.

► III 561-566

► III 587-592

Citadelles répond à une commande de la ville de Saint-Avertin (Indre-et-Loire) et a fait l'objet d'une exposition dans le centre d'art municipal. Le commanditaire souhaitait que je prolonge mes deux séries antérieures consacrées à Rio par un travail spécifique sur les favelas de la ville. La photographie de favelas, même sous le prétexte du témoignage documentaire, pose un problème : risque d'une banalisation dans le stéréotype visuel, d'une simplification du discours et d'une réduction du sens, voire d'une certaine fatalisation des situations décrites ; risque d'une surenchère plus discutable encore dans le spectaculaire et l'esthétisme pour conjurer la lassitude compassionnelle du regardeur ; risque de l'équivoque enfin, quand la valeur d'une image tient au danger encouru et à l'exploit glorieux qui l'a rendue possible.

► III 733-735

Ma réticence aux prises de vue *in situ* tient à ces différentes raisons. En 2017, en préambule d'une étude sur les images d'Agnès Geoffray, j'ai eu l'occasion de réfléchir sur la photographie victimaire, en rappelant les pièges auxquels elle s'expose et les critiques légitimes dont elle fait l'objet – des pièges et des critiques, précisément, qu'Agnès Geoffray parvient à conjurer dans son travail. Il est clair que la photographie de favelas entre pour une part dans cette catégorie d'images.

Par ailleurs, comme pour les *condomínios* de Barra, il me paraissait plus urgent de prendre acte du rapport spécifique des favelas à la représentation que d'ajouter mes propres images à une iconographie déjà abondante. Parce que les favelas sont par définition des quartiers auto-construits sur des zones tenues pour inconstrucibles et interdites à la construction – les pentes abruptes des *morros* qui s'élèvent un peu partout dans la ville –, elles échappent, précisément, aux représentations attachées à l'habitat officiel, tel que le cadastre et les titres de propriété foncière. La conséquence logique est leur invisibilité officielle. Sur le plan de Rio que j'utilisais pour me déplacer dans la ville à la fin des années 2000, la favela de la Rocinha, la plus grande de la ville (entre 75 000 et 300 000 habitants selon les estimations) était comme toutes les autres représentée par une trame de points vert – *Floresta tropical* (forêt tropicale), indique la légende. Les zones habitées par deux millions de personnes environ – le tiers de la population carioca – étaient ainsi renvoyées à l'état de nature par la cartographie municipale. La situation change depuis la diffusion par Internet des vues satellites et la géomodélisation plus ou moins automatique opérée par Google Maps. Mais ce changement se retourne paradoxalement contre les habitants concernés, désormais sommés de payer taxes foncières, frais

de raccordement et abonnement au réseau électrique alors qu'ils n'en ont généralement pas les moyens. L'installation participative réalisée pour l'exposition invitait le public, à partir d'un plan traditionnel de la ville et des représentations des favelas disponibles sur le net, à faire un relevé topographique des habitations.

Photographie sur protocole

Monorail. Une ligne monorail parfaitement droite de douze kilomètres a été construite à la fin des années soixante entre Saran et Artenay, au nord d'Orléans. Elle a servi aux essais de deux prototypes d'aérotrain construits par la société Bertin jusqu'à l'abandon du projet quelques années plus tard, malgré les impressionnants records de vitesse établis à l'époque. La ligne court sur piliers à dix mètres du sol, hauteur suffisante pour permettre le passage des engins agricoles. Dans un curieux mélange d'égard et d'indifférence au lieu, elle traverse les champs et les forêts de la Beauce en se jouant des chemins et des limites existantes, laissant le parcellaire intact et les aires de culture inchangées.

En 1960, l'artiste Fluxus La Monte Young avait dédié sa *Composition #10* à Robert Morris ; elle tenait en une seule phrase-partition : « Tracer une ligne droite et la suivre ». En 1970, Robert Smithson réalisait sa *Spiral Jetty* au bord du Grand Lac salé. Entre ces deux dates, on avait donc tracé un trait à la règle sur une carte et opéré ensuite le trait *in situ*. Abandonné mais jamais démoli, l'ancien rail futuriste reste aujourd'hui dans le paysage comme l'inscription improbable mais devenue familière d'une abstraction pure. En 2002, pour pouvoir s'y promener tout à loisir, les artistes Vincent Lamouroux et Raphaël Zarka ont conçu leur Pentacycle, un astucieux véhicule à pédales.

Le monorail m'intéresse parce que, comme les formules architecturales hyper-simplifiées d'*Optimal boxes* ou les enclaves résidentielles de *Barra*, il relève de ces formes de bâti où l'écart est quasi nul entre l'anticipation figurative – plans, rendus d'architecture, images de synthèse – et la réalisation proprement dite. Ces objets existent tels que conçus, conformes à leur idéalité, sans potentiel d'évolution et peu susceptibles d'une assimilation par le contexte. Ils constituent, en ce sens, une forme de déni de réalité. Et même si le monorail, inutilisé, non entretenu, s'est en partie naturalisé avec le temps (assombrissement moussu du béton, berceau végétal l'enserrant de part et d'autre en plusieurs endroits), cette naturalisation même augmente l'insolite du vestige.

► III 567-572

Il m'intéresse aussi parce que, dans sa version miniaturisée et ralentie aujourd'hui omniprésente dans les parcs de loisir, il contribue lui-même à déréaliser le monde dans lequel il s'inscrit : permettant à la fois le transport et la visite, la proximité et le surplomb, le frisson d'aventure et la prévisibilité rassurante, le monorail est emblématique de la « commodification » du monde évoquée par Bruce Bégot dans *Lieu commun* et de sa mise en spectacle.

Mais le monorail n'est pas qu'un sujet. Il présente aussi l'intérêt de pouvoir être utilisé comme un guide pour l'observation systématique du paysage. Contre une iconographie qui privilégie les obliques et les lignes de fuite pour exalter l'utopie moderniste, je choisis de photographier le rail frontalement, segment par segment, les vues successives réglées par une translation régulière. Le travelling laisse alors voir le paysage qu'on n'aurait pas cadré sans lui. Il délivre du souci de la photogénie qui oblitère la relation photographique au réel. Les décisions sont prises en amont de l'exécution. Dans un projet antérieur, j'utilisais de manière analogue un dispositif minimaliste à contrainte maximale, en l'occurrence l'unique cabine d'un péage autoroutier, qui m'avait servi de poste d'observation pour une journée de prise de vues. La contrainte d'un protocole photographique plus ou moins arbitraire responsabilise bien davantage qu'une démarche évoluant au petit bonheur des séductions visuelles. Le procédé conditionne un processus. L'idéal de la droite fait buter sur des obstacles qui contraignent au pas de côté. Les accidents du parcours sont alors, plus que jamais, l'occasion d'une expérience du réel. C'est pour cette raison sans doute que la photographie documentaire est historiquement liée à l'art conceptuel, comme on le voit chez Ed Ruscha ou Douglas Huebler. Mon expérience de l'une a fait mon intérêt pour l'autre. Elle m'a aussi fait mieux comprendre les enjeux – j'y reviendrai – de démarches littéraires d'inspiration conceptualiste.

Écrans : protection, représentation

▶ III 573-580

Gorgones est une autre recherche sur la possibilité de l'image. Le réacteur nucléaire est sans doute, dans l'imaginaire contemporain, l'avatar le plus direct de la gorgone antique. Parce qu'il est, de tous les objets du monde actuel, celui qui concentre le maximum de puissance destructrice, il est par excellence ce qu'on ne saurait voir directement sauf à se condamner à ne jamais revenir du face à face. Le contrôle du

réacteur suppose alors des écrans interposés, aux deux sens du terme : protection, représentation. Il s'agit de photographier ces écrans.

En 2009, j'ai obtenu d'EDF une autorisation de prise de vues dans la centrale nucléaire de Cattenom, en Moselle. À l'occasion d'un arrêt de tranche, je suis entré dans la salle des machines ainsi que dans la zone nucléaire proprement dite – bâtiment combustible et bâtiment réacteur – en même temps que les ouvriers et techniciens qui interviennent pour les opérations de maintenance et de renouvellement du combustible. C'est ce même personnel qu'évoque en 2010 Élisabeth Filhol dans *La Centrale*, et l'expérience photographique que j'avais du sujet m'a incité à lire de près ce roman quelques années plus tard (voir plus haut).

Parmi les photographies prises sur place, celle d'un écran de contrôle montrant l'extraction d'une barre d'uranium hors du réacteur. L'image visible sur le moniteur provient d'une caméra installée à la sortie du réacteur, noyé pour la circonstance (l'eau, mêlée d'acide borique, est le principal dispositif de confinement de la radioactivité). Quand la barre, treuillée verticalement, entre dans le champ de la caméra, sa puissance radioactive perturbe le capteur et produit sur l'image cette neige qui ressemble aux débris qu'on a vu tomber des Twin Towers le 11 septembre 2001.

Un autre ensemble d'images représente les différentes tenues de protection utilisées en zone nucléaire par les techniciens qui manipulent les barres d'uranium. La tenue type chirurgien est la plus courante. La surtenue Tyvek et la surtenue Everest sont plus rarement utilisées dans les conditions normales d'intervention. La combinaison pressurisée Mururoa ne sert qu'en cas d'accident occasionnant des pics de contamination. Un dernier ensemble a été réalisé à partir de radiographies de contrôle de pièces du réacteur ou du circuit primaire.

Idéalités visuelles et désignations sublimantes

La série *Amilly-fiction*, en 2009, est issue d'une résidence d'artiste à Amilly dans le Loiret. La résidence, mise en place par la ville en partenariat avec la DRAC Centre, accueille chaque année un photographe. Il faut se réjouir qu'une ville soit curieuse de la manière dont la voit un artiste et qu'elle se soucie de la constitution d'un fond documentaire riche de la diversité des approches. Mais il me semblait assez vain

► III 581-586

d'ajouter mon regard à celui des photographes qui m'avaient précédés sur place, comme Thibaut Cuisset, Bogdan Konopka ou Jacqueline Salmon. En revanche, je pourrais essayer de photographier la manière dont la ville se représentait à elle-même et l'image qu'elle voulait donner. L'aménagement de l'espace public produit en effet des objets qui sont d'abord des signes, des idéalités, avant d'être des choses éventuellement soumises à l'usage et au devenir.

Emblématique était à cet égard la reconversion récente de l'ancienne gare locale en centre associatif. Comme on peut le voir sur la première image de la série, la gare d'Amilly s'appelle « La gare » depuis qu'elle n'est plus une gare. Cette image est liée à une petite réflexion linguistique personnelle que je me permets de développer ici. En remplacement de l'ancien mode de désignation sans article – « gare » (d'Amilly, de l'Est, Saint-Lazare, etc.) – qui n'était que la manière ordinaire d'appeler un chat un chat, l'article défini se colle désormais au nom commun et forme avec lui un segment figé plus proche du nom propre, c'est-à-dire un désignateur rigide à référent unique. L'ensemble, comme tel, présuppose un baptême linguistique effectué de manière intentionnelle par une instance – ici, on s'en doute, la ville – à laquelle on rend implicitement hommage à chaque emploi de l'expression, comme dans le cas d'une appellation ou d'une marque déposée. L'intégration du défini aux désignateurs de lieux détournés de leur vocation initiale par la reconversion post-industrielle est une pratique courante : La Filature à Mulhouse, La Maison des métallos à Paris, etc. Derrière le devoir de mémoire et l'hommage très estimable aux activités disparues pointe alors une logique substitutive d'idéalisation. L'ancienne désignation fonctionnelle consacrée par l'usage a cédé la place à une logique de communication publicitaire s'arrogeant le prestige de vertus antérieures pour célébrer ce qui en est aujourd'hui dépourvu. La pratique est devenue tellement banale qu'on ne la remarque plus.

Passons sur les exemples somme toute inoffensifs évoqués jusqu'ici. Le procédé est aussi très en usage dans les pratiques commerciales et repose alors sur une perversité sémiotique bien plus redoutable : la poste française s'appelle La Poste depuis qu'elle n'est plus la poste mais une entreprise semi-privée destinée à faire des bénéfices, laquelle ne s'occupe encore des lettres et des colis que de manière marginale et sous l'effet d'une contrainte étatique héritée d'un autre âge – un de ses dirigeants disait récemment qu'il était urgent que La Poste, sur le modèle allemand, se déleste de ses activités courrier au profit des

services bancaires, autrement plus rentables. Nous aurons bientôt, sur le même modèle, La Sorbonne nouvelle, L'Hôpital Saint-Antoine et Le Palais de justice, quand les bâtiments actuels auront été lucrativement transformés en centres d'art chics et galeries marchandes à haute valeur ajoutée. Le marketing commercial a très bien compris l'efficacité de l'article défini à vocation sublimante jusque dans l'étiquetage des produits de la grande distribution. Plus il est – au choix – industriel, sureballé, fabriqué lointainement et dans des conditions douteuses, chimiquement frelaté, cancérigène bientôt certain, etc., plus le produit se parera de toutes les vertus de l'authentique grâce au déterminant magique. Regardez les étiquettes. « Le camembert » – c'est un exemple –, comprenez : celui dont vous avez toujours rêvé, celui de votre enfance, celui de nos terroirs. « Le camembert » n'est plus un fromage, c'est un marqueur identitaire qui disparaît derrière sa propre image. Autrement dit, c'est une métalepse, plus précisément une capture, au sens de Ricardou. *Mutatis mutandis*, mon image de « La gare » d'Amilly est une image de l'image de la gare d'Amilly.

Claude Simon : retour in situ

J'ai rappelé plus haut comment mon intérêt pour la photographie documentaire des années 1980 avait orienté mes premiers choix de chercheur vers l'œuvre de Simon. En 1995, dans *L'Effet d'image*, j'étudiais en particulier comment l'évocation des événements du printemps 1940 vécus par l'écrivain, marquée de l'acuité que donne le sentiment de mort imminente et passée au prisme de la mémoire et du langage, produit sur le lecteur un effet à la fois d'évidence et d'étrangeté comparable à l'intensité muette du paysage dans le tableau photographique. Une vingtaine d'années plus tard, les pages de Simon consacrées à la débâcle de 1940 m'inspirent en retour un travail photographique : il s'agit de confronter les impressions produites lors de la lecture du texte et envisagées jusqu'ici d'un point de vue théorique, à une expérience *in situ* du hors-texte, à savoir le théâtre des événements de la drôle de guerre ou tout au moins ce qu'on peut encore en voir aujourd'hui. Le « Petit historique » fourni par Simon en 1984 à partir de ses souvenirs et des archives militaires qu'il avait pu consulter au fort de Vincennes pouvait servir de guide pour une itinérance depuis le sud de Maubeuge, dans le département du Nord, jusqu'à la province de Namur en Belgique.

Réalisées grâce à l'aide à la création de la DRAC Centre, les douze photographies de la série *Nord* (2011) résultent de ce parcours effectué lors de plusieurs séjours dans la région. Sur place, j'ai compris que rien ou presque de ce que je pourrais photographier ne correspond à mes souvenirs de lecture ni à aucune forme d'anticipation d'image : l'écart est maximal entre ce que je garde en tête des endroits évoqués par Simon, ce que lui et des milliers d'autres ont vécu sur place il y a soixante-dix ans, et une expérience possible du lieu aujourd'hui. Le travail du souvenir, de l'écriture et de la lecture, comme la transformation du paysage et les mutations de tous ordres intervenues depuis font, en définitive, le caractère incommensurable des situations.

Les images prennent acte de cet écart. Le grand format (150 x 185 cm) et la haute définition des images sont un hommage à l'hyperacuité de la description simonienne en même temps qu'à la plénitude visuelle des tableaux topographiques des années 1980. Contrairement à ces derniers toutefois, les images de la série sont en noir et blanc, certaines augmentées, par surimpression – comme les à-plats de couleur de John Baldessari sur des photogrammes récupérés –, d'un pictogramme rouge reprenant un pointeur bien connu de géolocalisation. Alors que les soldats de 1940 se sont retrouvés sur place sans vraiment savoir où ils étaient, après des jours de marche ou de progression à cheval et dans un état de fatigue avancé, le rapport à l'espace est aujourd'hui différent : les déplacements sont optimisés, les itinéraires sont prévisualisés et réajustés en temps réel sur des cartes interactives et des vues satellite. À l'expérience traumatisante de la déroute et de la mort possible en un lieu inconnu se substitue un scénario rassurant presque bouclé sur lui-même : venu voir l'endroit pointé sur Google Map, on repart satisfait de la précision de son GPS.

Les images voudraient ainsi témoigner non des événements du passé mais bien de la relation singulière qui s'établit aujourd'hui avec les lieux où il s'est passé quelque chose et de la frustration inhérente à l'expérience. Mes pointeurs rouges sont des phylactères vides, pointant je ne sais où, à la fois sur-visibles et silencieux. Ils figurent le fantasme d'une lecture en surplomb, et son impossibilité.

On cherche l'inscription de l'événement passé – c'est la raison du voyage –, mais les lieux concernés s'avèrent le plus souvent difficiles à identifier de manière sûre, vides de traces, illisibles pour le profane que je suis, quelconques ou semblables aux lieux voisins où il ne s'est rien passé. Dans « Claude Simon, photographiquement », un texte

rédigé pour le colloque *Claude Simon géographe* organisé à Toulouse par Jean-Yves Laurichesse, qui avait rendu possible une exposition des images au centre d'art de l'université au même moment, j'évoque ce qui pourrait s'appeler le syndrome d'Alésia, souvenir d'enfance à l'appui : « Ici Jules César a vaincu Vercingétorix » et devant moi une nature indifférenciée, des champs, quelques peupliers, des plans d'eau. Le site d'Alésia, aujourd'hui, est aménagé en parc à thème historique conjurant l'invisibilité du passé par sa mise en spectacle.

Continuation possible de la série : le pictogramme en surimpression sur l'image sera réalisé *in situ*, édifice concret projetant son ombre sur le paysage, défraîchi par le soleil et les intempéries. Faute d'empreintes ou de vestiges, il se substituera au passé qu'il indique : devenu monument, il sera le but du voyage, parce qu'il n'y a rien d'autre à voir ici que la marque signalant qu'il s'est passé quelque chose. Des groupes déambuleront autour de ces balises géantes, ils viendront les photographier.

Bilan

L'intérêt pour la photographie m'avait amené aux textes de Simon, lesquels, en retour, m'ont porté à faire des images, sans que cette boucle, je l'espère, ne constitue une clôture et n'épuise les effets de relance réciproque entre théorie et pratique.

On peut photographier des pommes par amour de la photographie comme Cézanne en peignait – Malraux s'en est avisé quelque part – par amour de la peinture. Mais une démarche photographique à la fois documentaire et conceptuelle – c'est ainsi que je qualifierais la mienne ou tout au moins celle de mes modèles – répond au double intérêt pour l'image photographique et pour l'objet photographié. L'élargissement de mes recherches littéraires, à travers les articles évoqués plus haut, vers la question de l'urbanisme et de l'habitat, vers la question sociale et vers celle du travail vient lui-même de l'intérêt développé pour les objets que je photographiais au même moment. L'orientation plus récente de ces mêmes recherches vers les relations entre art et littérature – j'en parlerai plus loin –, découle quant à elle de l'autre tropisme photographique : une pratique de l'image liée au questionnement sur le médium et qui a stimulé à son tour la curiosité pour son histoire et pour l'histoire de l'art dans son ensemble.

Sociologie comparée (art, recherche)

La pratique photographique est aussi l'occasion d'une expérience du champ correspondant et plus largement du champ artistique. De cette dimension sociale ou sociologique de l'expérience, et à la lumière de quelques lectures sur la question, je retire quelques enseignements généraux que je veux formuler ici rapidement.

Le champ rend possible – ou pas – le travail. Il a ses codes et implique des stratégies : quiconque ne joue pas le jeu s'en exclut de facto. S'y confronter de l'intérieur est instructif pour le chercheur qui s'intéresse à la littérature d'aujourd'hui dans sa relation avec ses conditions concrètes de possibilité, puisque que le champ de l'art n'est pas très différent de celui du champ littéraire et que la condition de l'écrivain est assez semblable à celle de l'artiste, comme je le signalais à propos de Jean-Charles Massera. Mais surtout, elle offre un point de vue comparatif sur les conditions du travail universitaire et l'organisation de la recherche.

Mythologie vocationnelle et clause d'exceptionnalité

L'expérience que j'ai pu faire du champ artistique est d'abord celle d'un décalage entre les pratiques et les représentations. Dans l'imaginaire moderne et contemporain – disons, schématiquement, depuis le romantisme –, l'activité artistique correspond à un idéal vocationnel d'accomplissement de soi. Marx décrivait le travail créateur comme une forme infiniment désirable de travail, travail non routinier et non aliéné par excellence qui permet à l'artiste de se réaliser authentiquement dans le plein exercice de sa liberté créatrice. Le mouvement d'autonomisation de l'art qui s'amorce au XIX^e siècle pouvait autoriser cette analyse : le monde de l'art conquiert une indépendance vertueuse, salvatrice et féconde par rapport au monde de l'argent. L'artiste « moderne » est désormais « hors système », en marge de la société – c'est le modèle bohème – ou au-dessus d'elle – l'aristocratie

esthète – et jouit par ce recul d’une acuité particulière sur les problèmes du monde, d’un sens critique et d’une franchise d’expression interdits à ceux qui sont impliqués dans les affaires courantes, pris dans les urgences de la nécessité, les impératifs de la survie au quotidien ou – pour ceux qui occupent les positions les plus hautes ou sont en mesure d’y aspirer – occupés par les luttes pour le pouvoir et la richesse. L’artiste est par excellence un oisif, celui qui, étymologiquement, jouit de l’*otium*, à savoir le loisir, la disponibilité du corps et de l’esprit pour les pratiques gratuites et désintéressées placées à ce titre tout en haut de l’échelle des valeurs, quand le reste de la société – prolétaires aliénés et bourgeois détenteurs du capital, assurant par leur antagonisme l’unité dialectique du système – se voue au *negotium*, le contraire de l’*otium*, le négoce. Cet imaginaire à la fois romantique et marxiste s’est trouvé renforcé dans la deuxième moitié du xx^e siècle par la théorie esthétique d’Adorno, qui voit dans l’art un idéal d’exigence, de non-compromission et de résistance critique à l’égard de l’industrie culturelle et du capitalisme dans son ensemble.

Ces représentations sont largement obsolètes – à supposer qu’elles aient été jadis autre chose qu’un mythe. La réalité du milieu artistique est en effet toute différente, même si ses acteurs adhèrent eux-mêmes assez largement à la mythologie en question – ou plutôt, comme on va le voir, *du fait même* qu’ils feignent d’y croire. Je parle ici d’expérience donc, en acteur occasionnel et témoin direct du monde de l’art, mais aussi en lecteur de la littérature sociologique afférente, ma modeste pratique du terrain m’ayant convaincu de la pertinence des analyses bien connues de Pierre Bourdieu (*Les Règles de l’art*), de Bernard Lahire (*La Condition littéraire. La double vie des écrivains*), de Nathalie Heinich (*L’Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, entre autres), ou encore, et tout particulièrement, des réflexions de l’économiste et sociologue Jean-Michel Menger dans son récent *Portrait de l’artiste en travailleur*.

Le crédo romantique est aujourd’hui toujours dominant. L’exceptionnalité du travail créateur par rapport à toutes les autres formes d’activités fait consensus, comme l’idée de la relative atypie sociale de l’artiste et comme, enfin, l’exigence de non-routinisation et de constante réinvention de soi. Ces croyances et ces valeurs se traduisent par une organisation professionnelle spécifique, caractérisée par l’absence de toutes les formes de régularité et de stabilité des conditions d’exercice historiquement attachées aux secteurs du travail ordinaire :

contrat sur la durée, poste fixe, statut, salaire garanti et perspective d'évolution sont ici des structures jugées incompatibles, parce que bien trop rigides, avec la créativité. On sait du reste combien cette manière de voir tend aujourd'hui à se généraliser au-delà du monde de l'art, puisque les structures en question, ou ce qu'il en reste, passent de plus en plus comme des séquelles d'un autre âge, tout juste bonnes à sécuriser des prolétaires démunis et à maintenir tout bénéficiaire d'un emploi stable dans son engourdissante zone de confort, expression en vogue destinée à instiller dans les esprits l'idée que se sentir bien est synonyme d'indolence suspecte. En art, l'externalisation, le *freelancing*, l'autoentrepreneuriat sont plus qu'ailleurs de règle et célébrés pour leurs vertus énergisantes. Il existe certes de nombreuses organisations et institutions collectives, des systèmes de cotisation et de protection sociale, des caisses de retraite (Agessa, Maison des artistes, etc.) et pour certains sous-secteurs comme le spectacle un régime spécifique d'assurance chômage, mais le travail artistique proprement dit ne s'effectue jamais qu'au coup par coup, au mieux dans le cadre de contrats individuels et ponctuels, à la faveur de résidences, de bourses, de partenariats divers et d'achats d'œuvre. On imagine mal le premier vidéaste venu appointé mensuellement par son galeriste, un performeur même prometteur cédé par le Centre national des arts plastiques ou par telle Direction régionale des affaires culturelles. C'est oublier toutefois qu'avant le triomphe romantique du modèle charismatique de l'art il était courant qu'un peintre soit salarié de l'atelier d'un grand maître.

Vertus de l'hyperconcurrence et de l'ultraprécarité

Les conséquences de cette organisation du travail sont pour la plus grande majorité des artistes une situation d'hyperconcurrence dans l'ultraprécarité, situation librement consentie et pleinement revendiquée, les acteurs du champ pariant sur les vertus stimulantes de l'insécurité : l'artiste galvanisé par le contexte est censé donner le meilleur de lui-même.

Mais cette situation a ses revers. Le premier est l'accaparement du temps du créateur par des activités non-créatives. Dans le cadre d'un emploi parallèle d'abord – le plus souvent sous-rémunéré et ironiquement appelé « emploi abri » – en vue d'indispensables revenus d'appoint. Mais dans le cadre même de ses activités artistiques, tout

aspirant artiste – et même tout artiste confirmé – sait qu’il consacra plus de temps à démarcher qu’à travailler. Il doit constituer des dossiers, répondre à des appels, solliciter des rendez-vous et signaler sans cesse son travail. On enseigne aujourd’hui dans les écoles d’art l’art du contact et du réseautage, la stratégie du démarchage et du placement de soi, avec tout ce qu’elle implique, compte tenu de l’exigence collective d’hypersingularité individuelle, de subtil équilibre entre sens de l’ajustement et art de surprendre.

En amont du travail, un artiste est ainsi contraint à une activité de surcandidature permanente. Il dépose vingt demandes de financement ou d’aide à la création en vue d’en décrocher une. Il répond de manière addictive, comme on joue au bandit-manchot, aux offres de résidence, appels à projet et aux autres annonces du 1% culturel. Il monte un nouveau dossier, passe un nouveau concours, pour tromper l’angoisse quant à l’issue du dossier ou du concours précédent. Un photographe trouvera parfois de lucratives occasions de travail : deux journées de *shooting* dans la publicité procurent en effet des revenus qui peuvent atteindre l’équivalent du mois de salaire d’un fonctionnaire honnête. Il faut pour cela non seulement avoir abandonné son idéal adornien de non-compromission avec le grand capital et, bien entendu, avoir prouvé son talent, mais il faut aussi être un vendeur infatigable de soi-même : statistiquement, tous les autres jours du mois n’auront pas été de trop, consacrés aux démarches – harassantes, aléatoires et généralement infructueuses – susceptibles de déboucher sur les deux jours de travail en question. Mais la plupart des artistes font de toute manière vœu de pauvreté (en France, le revenu mensuel moyen d’un artiste ne dépasse pas 1000 euros net). Ils renoncent à la juste rémunération du travail accompli au profit d’un gain escompté d’employabilité sur les projets à venir.

Le tambourinage autopromotionnel est l’autre impératif catégorique du milieu. Tous les projets qui aboutissent doivent faire l’objet d’une communication emphatique via Internet et les réseaux sociaux, dans les conversations de vernissage, à l’occasion des rendez-vous et à chaque instant de la vie courante. Bien des activités durement conquises quoique d’intérêt discutable n’ont pas d’autre raison d’être que leur signalement instantané et à grande échelle. Même quand tout se passe bien, le temps et l’énergie consacrés au colportage, tout comme leur rendement escompté, dépassent le temps et l’énergie investis dans le travail proprement dit.

Agôn et aléa

Une autre particularité caractérise les conditions du travail artistique. L'âpre lutte pour les places et la constante course aux prix n'est pas une compétition débouchant sur la juste récompense du talent, du mérite ou de la vertu. Dans le régime d'hypersingularité qui est celui de l'art, les objets soumis à l'évaluation sont réputés chaque fois uniques, hors normes et de l'un à l'autre non commensurables sur aucune échelle de valeur préétablie, au nom de « la différenciation illimitée des manifestations du talent » (Menger). Mais, paradoxe, l'évaluation elle-même de ces objets est exclusivement comparative : on procède par sélections, classements et palmarès. Cette impossible comparaison de ce que l'on tient pour incomparable passe alors par des critères on ne peut plus incertains. Admettons – en restant optimiste – qu'un artiste médiocre voie sa carrière limitée par un défaut manifeste de talent et que, inversement, le succès ne récompense que les seuls « bons artistes » : l'injustice des classements n'en est pas moins de règle entre les artistes en question. La subjectivité, l'aléa et l'arbitraire régissent la compétition en raison du paradoxe évoqué plus haut, tandis qu'une bonne partie des cotations se fait selon les principes spéculatifs de la bourse, à savoir le mimétisme des comportements : mimétisme par suivisme – on sélectionne les déjà sélectionnés, on prime les primés – comme par anticipation – on aide, expose ou achète l'artiste dont on pressent qu'il sera aidé, exposé ou acheté ailleurs, et cette anticipation aura elle-même un effet performatif et autoréalisateur. Produire la valeur exige d'abord de produire la croyance en la valeur, si bien que le succès entraîne le succès et inversement. Ce jeu n'a d'autres règles que celle dite du « vainqueur accapareur » : le premier raffle tout et les suivants, même s'ils ne démeritent pas, n'ont rien ou presque rien. Or ce jeu est admis et, plus encore, revendiqué. « Il est même essentiel, poursuit Menger, que la réussite demeure incertaine, pour stimuler l'innovation, conserver au travail sa dimension créative et ne pas décourager concurrents et nouveaux candidats ».

Les inégalités spectaculaires

Ce climat d'incertitude et d'insécurité généralisée caractérise le monde de l'art et contribue au prestige de ses vedettes jusque dans l'esprit de ses laissés pour compte. On ne s'étonnera pas que la structure de ce

monde soit alors de type pyramidal et fortement dualisée. Les disparités sont considérables de la base au sommet, mais avec la particularité qu'elles sont non seulement admises, recherchées et revendiquées, mais aussi qu'elles se consolident du fait même de leur caractère injustifiable. Sociologues et économistes parlent ici d'un régime d'inégalités spectaculaires, c'est-à-dire d'inégalités considérables qui suscitent l'adhésion plus que la contestation de la part des moins bien lotis. Les sur-rémunérations des vedettes, du fait même de leur caractère miraculeux – parce que liées aux principes immaîtrisables, évoqués plus haut, qui régissent la compétition –, magnétisent la base et stimulent les enthousiasmes, chaque aspirant se disant « pourquoi pas moi ? ». Menger encore, à propos des artistes-stars : « la performance d'élite est recherchée et rémunérée selon une structure de loterie : de très gros lots pour les plus réputés, et, pour les autres, une distribution des gains qui s'échelonne selon une pente inégalitaire sans commune mesure avec les différences de capacité », avec cette conséquence que « les inégalités de réussite sont non seulement acceptées et tolérées, mais largement admirées et désirées ». Le monde de l'art a réussi le tour de force consistant à transformer en objet de fascination et en boucle d'auto-renforcement les configurations les plus injustement inégalitaires, celles qui, partout ailleurs, débouchaient historiquement sur l'émeute légitime.

Laboratoire avancé

Ces quelques remarques auront fait comprendre que le modèle romantique de l'art comme idéal d'épanouissement et d'accomplissement, d'autonomie et d'émancipation, bref comme paradigme de la subjectivation réussie, doit être amendé. Certes les conceptions charismatiques, la mystique du génie et du chef d'œuvre y prévalent encore, exigeant que l'œuvre et l'artiste non seulement transcendent toutes les autres productions et activités humaines, mais que chaque œuvre comme chaque artiste transcende l'art lui-même et fasse exception à l'exception au nom de l'exigence collective de singularité individuelle. Mais pour cette raison même, le monde artistique est un monde de monades nomades électrisées par l'insécurité et la course aux premières places. Le réseau y tient lieu de communauté et le sentiment d'appartenance à un groupe homogène y est impossible. Le réseau lui-même n'est qu'une solidarité de calcul, éphémère par principe puisque établie

sur la base d'intérêts mutuels constamment réévalués, la moindre décote passagère valant une mise au ban. Bref, l'hyperconnectivité qui y est devenue la règle renvoie chacun à son absolue solitude.

En résumé, le système de l'hyper sélection, la toute-puissance des évaluations comparatives et les critères indéfinissables de l'*agôn* y contraignent à la surcandidature permanente et font une obligation vitale du tambourinage autopromotionnel. La recherche et le signalement du travail y prévalent sur le travail, en temps accaparé comme en gains escomptés. Les énergies s'y consomment dans les activités ancillaires. Y triomphent le tapinage et l'impudeur concurrentielle, l'exaltation des injustices spectaculaires et la dépendance à l'aléa comme condition du prestige.

Cette piste aux étoiles s'est de plus admirablement verrouillée sur elle-même en faisant de ses laissés pour compte les coproducteurs de leur dépossession. Derrière le mirage de liberté et l'idéal de subjectivation, le monde de l'art est le laboratoire des formes les plus junglesques de l'hétéronomie consentie et de l'assujettissement au bon vouloir, aux désirs, aux intérêts et à l'arbitraire d'autrui. Le monde de l'art est un monde violent. Sa part d'ombre, aussi vaste qu'invisible, constitue le fond de négativité sur lequel resplendissent quelques miracles : chaque œuvre exposée, chaque film produit, chaque livre publié est l'exception. L'insuccès, les enthousiasmes découragés, les déceptions et rancœurs silencieuses, le désenchantement sont l'ordinaire du plus grand nombre, qui ne trouveront dans le mythe de l'artiste incompris ou maudit qu'une improbable consolation.

Dans ces conditions, l'autre mythe fondateur, celui de l'atopie sociale de l'artiste supposée garantir sa puissance critique face à la société et au système dominant, doit à son tour être sérieusement revu à la baisse. Quelle que soit l'acuité, l'inventivité et la puissance de révélation du travail artistique ou littéraire, les conditions d'exercice de ce travail correspondent à celles de ce qu'on appelle partout ailleurs l'ultralibéralisme, cet ultralibéralisme que fustigent dans leur immense majorité et non sans équivoque les artistes et les écrivains eux-mêmes. Menger encore : « Des marchés où la concurrence est acceptée, voire revendiquée, et où les inégalités de réussite sont célébrées et exploitées pour alimenter la fascination sans susciter l'indignation contre l'acaparement des rétributions, voilà bien un rêve de capitaliste ! ». En réalité, si l'on suit la thèse de Menger, c'est le monde de l'art lui-même, avant celui du sport et celui des affaires, qui a inventé la compétition

à outrance, l'a livré à l'admiration générale avant de l'exporter, fort de l'enchantement idéologique indiscuté dont il bénéficie, à la plupart des autres secteurs de l'activité humaine. Une enquête récente révélait qu'un bon tiers des jeunes Berlinoises d'aujourd'hui, peu convaincus par la dévotion au négoce, rêvent de devenir artistes. Ils ignorent ou feignent d'ignorer que leur idéal est l'incubateur avancé du monde qu'ils réprouvent.

À l'Université

Le contraste entre l'expérience vécue du champ artistique et l'environnement de travail dont j'ai pu bénéficier jusqu'ici au sein des deux équipes auxquelles j'ai été successivement rattaché est saisissant. La sérénité, le temps disponible, un quotidien épargné de l'*agôn*, de l'aléa, des palmarès et des chiffrages, les relations de confiance et de curiosité mutuelle, l'absence de calcul et la tranquille assurance qu'un travail honnête serait honnêtement reçu, l'espoir qu'il aide – un peu – à la pensée des autres comme celle des autres peut stimuler la mienne : telles ont été jusqu'ici les conditions propices à mes recherches. Et quant aux espèces déboussolées qui ont aidé aux déplacements, hébergements, organisations de colloques et publications collectives, je veux croire que leur niveau raisonnable ne requiert ni demandes incessantes de financements stratosphériques et moins encore de formations à l'art du dossier martingale.

On se doute cependant que si j'ai évoqué un peu longuement certains aspects du monde de l'art, c'est qu'ils sont des miroirs grossissants de ce qui se profile dans celui de la recherche depuis une quinzaine d'années. L'organisation par projet plutôt que par structures pérennes et financements récurrents, la montée des inégalités spectaculaires entre établissements, équipes, et au sein de celles-ci entre contractuels et titulaires – et bientôt entre les titulaires eux-mêmes par le jeu de la modulation des services d'enseignement –, la stimulation par l'insécurité, l'électrisation par le précarité, le dopage au malthusianisme d'un côté, au surfinancement de l'autre : tout cela menace aujourd'hui la recherche au nom de l'excellence.

L'excellence, comment être contre ? Mais les Labex, Idex et autres forgeries scintillantes au suffixe tant convoité – une invention marketing destinée à faire passer la concentration arbitraire des crédits

pour une juste rémunération méritocratique –, ont leur part d'ombre. La mystique de l'excellence provoque la surcandidature, fait prévaloir la mise en place et le signalement des projets sur leur réalisation, impose – ce sont les dernières statistiques de l'Agence nationale de la recherche – de déposer vingt demandes de financement pour en obtenir un seul, force à l'usage réflexe des mots-clés qui ouvrent les tiroirs-caisses, dévore le temps, pousse à l'esprit de brigade, aux CV quantitatifs et aux fiertés de spadassin, épuise les corps et les esprits des moins robustes. Mais surtout elle produit l'insuccès au décuple des réussites, avec son cortège d'amertume et de découragement.

Littérature et art contemporain

La pratique photographique comme l'expérience du monde de l'art, l'intérêt pour l'histoire de l'art elle-même et celui, plus ancien, pour les regards portés de l'extérieur sur la littérature me rendaient curieux des relations actuelles entre les deux domaines. D'autres circonstances agissaient dans le même sens.

Au début des années 2010, le Ceracc et l'équipe Écritures de la modernité fusionnaient avec Arias, une équipe du CNRS regroupant des spécialistes des relations inter-arts et des transferts culturels. Des noces célébrées par Marie-Madeleine Mervant-Roux et Alain Schaffner naquit Thalim, unité mixte de recherche vouée par acronyme à la théorie comme à l'histoire des arts et des littératures de la modernité. L'évolution institutionnelle facilitait donc les élargissements, tout comme la fréquentation désormais régulière de l'Institut national d'histoire de l'art, où les chercheurs d'Arias avaient leurs bureaux.

L'autre facteur tenait à une particularité de mon service à Paris 3. Le cours de master que j'assure depuis plusieurs années est proposé à distance. On y perd ces échanges directs et ces ambiances de petit groupe qui font le charme d'un séminaire en présence, mais on y gagne, par la médiation des tuyaux, un public d'étudiants d'âges variés, aux parcours atypiques et aux activités diverses. Certains sont inscrits en double cursus, d'autres engagés dans différents domaines professionnels du monde réel, comme la conduite de métro, la vente d'assurances à Singapour, la chimie moléculaire à Polytechnique ou la restauration d'altitude. Tous désirent les études littéraires comme une ventilation de l'esprit et y trouvent – s'ils parviennent à se ménager les conditions nécessaires au travail intellectuel – un complément d'existence constitutif de leurs grands équilibres. Parmi ces étudiants éloignés, plusieurs élèves ou anciens élèves d'écoles d'art me proposent régulièrement d'intéressants mémoires en relation avec leur formation d'origine. Certains de ces travaux – tel sur Beckett et l'art américain, tel autre sur Georges Perec et Robert Filliou – ont stimulé ma curiosité sur le sujet.

Simon comme si vous ne l'aviez jamais lu (Marcelline Delbecq)

En 2013, Cécile Yapaudjian-Labat organisait à Chartres une journée d'études intitulée *Lectures de Claude Simon*. L'ambivalence de la formule m'autorisait à poser une question qui découlait naturellement de l'infléchissement de mes recherches en direction de l'art contemporain : les artistes d'aujourd'hui lisaient-ils Claude Simon et, le cas échéant, que faisaient-ils de cette lecture dans leur pratique artistique ? L'influence de Simon sur l'art contemporain était moins perceptible que celle, entre autres, de Beckett, Duras ou Robbe-Grillet. L'absence de relations directes, malgré les occasions de rencontre, entre Simon lui-même de son vivant et les artistes des dernières avant-gardes du xx^e siècle expliquait sans doute en partie le phénomène. J'avais pourtant été frappé des échos de l'écrivain que je percevais dans les productions textuelles de certains jeunes artistes d'aujourd'hui et je proposais de réfléchir sur un exemple. Il y avait dans le texte performé *Blackout* (2011) de l'artiste française Marcelline Delbecq un sous-texte simonien ou plutôt une constellation d'aspects, de thèmes et de stylèmes qui, considérés isolément, ne constituaient pas des éléments de traçabilité irréfutables, mais dont la cooccurrence, elle, fondait l'impression d'une filiation.

Marcelline Delbecq, interrogée sur le sujet dès les premières minutes de notre rencontre, m'expliqua qu'elle n'avait jamais lu Claude Simon. Je parus un peu désappointé. Je me proposai alors de lui recommander quelques passages dont elle pourrait s'imprégner pour son prochain texte, texte que je pourrais à mon tour commenter quelques mois plus tard – un colloque était prévu, expliquai-je, j'avais donné mon sujet –, ou plutôt, puisque mon commentaire était déjà fait, auquel je pourrais renvoyer pour établir de manière infaillible la pertinence de mon propos. Elle parut à son tour un peu surprise, mais je lui confiai que tout spécialiste de littérature en train de se faire fantasmait secrètement de commenter des textes qui n'existaient pas encore, ce qui garantissait exclusivité, primeur et maîtrise critique – qualités toujours bienvenues dans le contexte concurrentiel de la profession – et assurait d'infléchir en démiurge l'histoire en cours – toutes choses auxquelles Borges ou Pierre Bayard avait sans doute déjà réfléchi. J'ajoutai qu'il avait été fréquent dans le passé qu'un créateur, artiste ou écrivain célèbre, œuvre temporairement sous l'escorte d'un critique ou la dictée d'un théoricien. Que si le monde des lettres croyait encore, parfois, à la paternité

d'auteur, à l'authenticité des idées et aux idiosyncrasies du style, celui de l'art – qui était le sien – avait depuis longtemps déconstruit ces vieilles lunes romantiques et modernes. Que les œuvres de Philippe Thomas étaient officiellement reconnues comme celles des collectionneurs qui achetaient le droit de les signer. Que j'avais moi-même prescrit à Arnaud Labelle-Rojoux l'exécution d'une œuvre possible d'Arnaud Labelle-Rojoux dont j'avais eu l'idée à sa place, fort de ma connaissance de son travail. Et qu'il s'était rendu à mon argument selon lequel les artistes conceptuels et post-conceptuels de son genre avaient suffisamment délégué l'exécution de leurs œuvres à des tiers pour pouvoir accepter en retour d'être les exécutants occasionnels des projets d'autrui.

Les délais, malheureusement, étaient trop courts. Ne pouvant renoncer à mon impression de lecture et moins encore au sujet annoncé de ma communication, je demandai à ma collègue organisatrice d'ajouter un point d'interrogation au titre initialement prévu – lequel devenait « Modèles littéraires de l'art contemporain : Marcelline Delbecq, lectrice de Claude Simon ? » – en me faisant la réflexion qu'il serait peut-être plus intéressant de se demander pourquoi la jeune artiste écrivait comme Simon sans l'avoir jamais lu plutôt que d'analyser un simple phénomène d'intertextualité directe par affinité personnelle ou influence de commande. Parce que les relais étaient plus obliques, les interférences plus complexes et les circulations plus diffuses, il fallait reconstituer un ensemble de transmissions collectives et historiques. Je montrais en l'occurrence que l'impression de relative continuité entre Simon et Marcelline Delbecq pouvait tenir, d'une manière large, à la réception du Nouveau Roman par les artistes minimalistes américains des années 1960 et, d'une manière plus étroite et spécifique, à une double lecture de Merleau-Ponty au même moment, ascendant commun expliquant aussi bien la proximité que les différences entre l'artiste et le romancier.

La tentative de filage historique proposée dans cette étude m'a mis sur la piste d'un fait culturel plus vaste sur lequel je reviens dans l'inédit : la manière dont les avant-gardes littéraires françaises, reçues aux États-Unis, allaient donner là-bas à plusieurs groupes d'artistes une impulsion décisive dans l'ébranlement du modernisme, au moment où elles-mêmes, en France, s'en montraient les plus loyales sentinelles.

► III 617-636

La vidéo comme nullax

▶ III 371-394 J'ai envisagé une nouvelle fois les relations entre Simon et l'art contemporain, mais sous un angle un peu différent, à l'occasion du séminaire de juin 2017 de l'Association des lecteurs de Claude Simon. Il avait lieu à l'École supérieure d'audiovisuel de Toulouse et portait sur la question de l'image fixe et de l'image en mouvement chez l'écrivain. Il y avait une proximité évidente – je m'en étais aperçu depuis longtemps – entre les textes de Simon et l'art vidéo d'aujourd'hui. Dans ma communication, « Claude Simon et l'art vidéo : écarts, voisinages, correspondances », je montrais quelques extraits d'œuvres récentes de Tracey Moffatt, de Sarah Morris et de David Claerbout pour en convaincre l'auditoire, mais sans chercher à reconstituer, comme je l'avais fait dans le cas de Marcelline Delbecq, les relais éventuels menant de Simon aux propositions contemporaines. Je voulais plutôt interroger le fait que Simon lui-même n'a jamais témoigné le moindre intérêt à l'égard de l'art vidéo qui s'inventait dans les années 1960 et 1970.

C'était peut-être vouloir travailler sur un non-objet, mais les non-objets ne doivent pas être négligés. La lexicométrie de mes débuts m'avait appris l'importance de l'hapax – une forme n'ayant qu'une seule occurrence dans un corpus – mais plus encore celle du nullax, la forme sans occurrence. La vidéo, chez Simon, est bien un nullax. Mais c'est un nullax beaucoup plus riche de sens que l'absence de GPS dans *L'Odyssée* ou l'inexistence de la webcam dans *Les Misérables* (encore que, petite digression, il serait intéressant de réfléchir à la manière dont toutes les intrigues ou presque des grands récits classiques seraient court-circuitées par l'intrusion des nouvelles technologies : on peut dire en un sens que l'absence de GPS a rendu possible *L'Odyssée* – c'est une idée que j'avais suggérée à l'occasion d'un article sur l'écrivain-performeur Jérôme Game pour *La Quinzaine littéraire*).

▶ III 539-544 Je posais donc trois questions : pourquoi Simon n'évoquait jamais l'image vidéo, pourquoi il aurait pu tout aussi bien s'y intéresser de près, et même pourquoi il aurait dû le faire plutôt, en particulier, que de songer trente années durant – c'était mon dernier point – à une impossible adaptation cinématographique de *La Route des Flandres*.

Après tout, les analogies étaient évidentes entre les bouleversements esthétiques opérés par la vidéo en matière d'image animée et certains choix d'écriture de Simon. Les possibilités plastiques du médium électronique qu'exploitaient un Nam-june Paik ou un Jean-Christophe

Averty – images composites, incrustations multicouches, *chroma key*, fenêtrage, larsen visuel, déhiérarchisation des échelles visuelles – trouvaient leurs correspondants chez l'écrivain. Les circuits en boucle d'un Dan Graham ou d'un Peter Campus étaient proches du dispositif d'auto-englobement de *Triptyque*. Et quand Godard, au même moment, délaissait la pellicule pour s'emparer de la vidéo, c'est parce qu'il y trouvait une manière d'écriture visuelle *in progress* – aventure de l'image plutôt qu'image d'une aventure, en quelque sorte –, très proche des pratiques néo-romanesques. L'équivalent visuel des romans les plus textualistes de Simon était donc bien davantage à rechercher dans l'art vidéo des années 1960 et 1970 que dans les formes dominantes du cinéma au même moment.

Alors pourquoi ce silence de Simon sur la question ? Les analogies que je soulignais rendaient d'autant plus saillantes les oppositions : le modèle vidéo était inadmissible pour Simon parce que, contrairement à la peinture, à la photographie ou au cinéma, l'image vidéo était trop intrinsèquement indexée sur le réel. La vidéo, premier artefact visuel autorisant une synchronie parfaite entre captation et visualisation – comme l'image du miroir, mais elle n'est pas un artefact –, permettait la coprésence simultanée, dans le même espace et au même moment, de la réalité filmée et de son image immédiatement disponible sur le moniteur. Elle représentait en cela un tournant majeur dans l'histoire des images, puisque l'image et son référent devenaient coextensifs, là où la photographie ou le film reposaient sur la coupure ontologique traditionnelle entre signifiant et référent visuel. Cette coupure était même historiquement fondatrice de toute la tradition picturale – le tableau représente, *in absentia*, ce qui ne peut pas être là tel quel – et allait permettre la sacralisation moderne de l'œuvre d'art, de moins en moins figurative, de plus en plus autonome et isolée dans le *white cube*. C'est bien pour subvertir ce modernisme pictural que les artistes Fluxus, Paik en tête, s'étaient emparés du nouveau support.

Or Simon, surtout dans les années 1970, restait attaché à la clôture formaliste de l'œuvre et, sinon à l'intransitivité, du moins à la déréalisation de tous les référents externes mobilisés, qui devaient être en quelque sorte désindexés de l'espace et du temps réels pour mériter leur assomption littéraire. Enfin, Simon ne concevait pas la communication littéraire autrement que par le livre, c'est-à-dire sur un mode virtuel, asynchrone et *in absentia* – mode littéraire moderne par excellence – aux antipodes de la diffusion vidéo.

Je reviens plus largement dans l'inédit de ce dossier sur le décalage, observé ici à propos de Simon, entre les transformations qui s'opèrent dans le monde de l'art au tournant des années 1960 et 1970 et la fixation des avant-gardes littéraires françaises au même moment sur des références artistiques plus classiquement modernistes.

Tentation littéraire de l'art contemporain

J'ai évoqué plus haut les circonstances qui m'avaient incité à regarder la littérature depuis l'art. Mais l'évolution de la littérature elle-même et celle de ses interférences avec l'art invitaient au pas de côté. Une zone nouvelle d'indistinction relative se dessinait depuis quelques années, que la critique appréhendait sous les termes de « littérature hors du livre », de « littérature d'exposition » ou encore de « littérature plasticienne ». Le phénomène se situait en fait au point de rencontre de deux cheminements croisés, historiquement distincts. D'un côté des écrivains ou poètes allant vers les arts visuels, l'exposition ou la performance scénique. 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 textes-images ou combinaisons intermédiales plus larges, écrits, fictionnels ou non, publiés sous forme de livres à part entière.

Plusieurs publications avaient été consacrées au sujet dans son ensemble dont, en particulier, un numéro de la revue *Littérature* dirigé par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel en 2010 et un autre de la revue bruxelloise *L'Art même* en 2012. Magali Nachtergaël, de Paris 13, et Céline Flécheux, de Paris 7, animaient un séminaire sur la question dans le cadre de leur programme de recherche « Les contemporains ». Le domaine plus spécifique de la littérature performée, dont l'histoire était redécouverte – Cristina de Simone soutenait sa thèse sur le sujet – et dont les pratiques se redéveloppaient, avait elle aussi fait l'objet de colloques ou de journées d'études. Il était donc prioritaire, dans un premier temps, de faire le point sur l'autre composante du phénomène : les artistes écrivain et artistes-écrivains, sujet que je n'avais moi-même abordé jusqu'alors que ponctuellement, par les articles consacrés à Marcelline Delbecq et Édouard Levé quelques années plus tôt.

J'ai organisé le colloque *La Tentation littéraire de l'art contemporain* en 2014. Le Ceracc, Écritures de la modernité et Thalim – tout juste

baptisée – encourageaient, le programme « Les contemporains » s’associait et – parce que Bruno Blanckeman et moi y avions des interlocuteurs depuis longtemps et parce que l’endroit avait vocation à croiser les disciplines – le Lieu unique, à Nantes, accueillit ; l’école des Beaux-Arts de la région était aussi de la partie. Nantes avait d’ailleurs un passé sur le sujet. Quelques années plus tôt, deux manifestations importantes avaient eu lieu au musée des Beaux-Arts de la ville sur les relations entre art et littérature au xx^e siècle : en 2005, l’exposition de Jean-François Chevrier *L’action restreinte : l’art moderne selon Mallarmé*, consacrée à la fortune plastique de Mallarmé jusqu’au tournant des années 1960, et en 2007 l’exposition “*Regarde de tous tes yeux, regarde*” : *l’art contemporain de Georges Perec*, organisée par Jean-Pierre Salgas.

La question du colloque serait de savoir ce que l’art contemporain fait à la littérature. Pour y répondre, il me semblait nécessaire d’envisager sans exclusive et dans toute son amplitude le spectre des pratiques artistiques sollicitant le langage, des œuvres a priori les plus a-littéraires telles les pratiques de désécriture – mais qui venaient elles-mêmes du lettrisme et de la poésie concrète, visuelle ou sonore –, jusqu’aux propositions résolument narratives et fictionnelles d’artistes « quasi-écrivains » avec, entre les deux extrêmes, un continuum de pratiques variées aux contours flous. Car restreindre l’empan d’observation aux zones de littérarité indiscutable risquait d’opérer à l’intérieur du régime linguistique de l’art une restriction prématurée, arbitraire et peu productive : décider où commence et où s’arrête la littérature des artistes pouvait figer la réflexion sur une catégorie verrouillée et porter à 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 était au contraire de voir comment l’art, en contrariant les tentatives de catégorisation et de reconnaissance en matière de littérature, travaillait par là même au devenir de celle-ci.

Bien entendu, en évoquant le tropisme littéraire des artistes et en intitulant le colloque *La Tentation littéraire de l’art contemporain*, je restais moi-même dans une vision essentialiste, l’expression impliquant qu’il y a l’art contemporain et qu’il y a la littérature, ce qui, épistémologiquement, prédispose peu à dépasser les dualismes reçus pour penser la décatégorisation des deux objets. Pourtant, maintenir le dualisme, au moins provisoirement, avait son intérêt pour comprendre ce que

l'art contemporain faisait à la littérature. Les artistes se saisissaient de la dimension plastique du texte, provoquaient son interaction avec des éléments non textuels dans le cas des œuvres intermédiaires, ou suscitaient des résonances avec d'autres œuvres plus exclusivement visuelles ou performantielles. Tous ces aspects déterminaient à coup sûr des formes d'actualisation, des modes de circulation, des visées pragmatiques et des régimes fictionnels spécifiques, qui jouaient sur la réception et les effets de sens du texte, du discours ou du récit concerné. La question de savoir si ces aspects conditionnaient ou non, quant au contenu même de 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.

Un autre aspect qui m'intéressait était la position d'extériorité que même les artistes les plus « écrivains » peuvent garder par rapport à la littérature. Malgré leur tropisme littéraire mais précisément parce qu'ils contestent à la littérature l'exclusivité d'une ambition esthétique de l'écrit, ils refusent 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 est 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. L'art pouvait donc appliquer à la littérature la critique institutionnelle qu'il s'appliquait à lui-même depuis longtemps, là où la littérature avait plus de mal, me semble-t-il – c'est un problème sur lequel je reviendrai dans l'inédit –, à faire de même.

▶ III 637-642 Paru en 2017 aux Presses du réel, le collectif tiré du colloque et qui en reprenait le titre, *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, commençait par une approche historique du phénomène, envisageait ensuite la manière dont l'art prend modèle sur la littérature ou tire prétexte d'œuvres écrites, mais comment il peut aussi défier l'autorité

symbolique de la littérature ou tenter d'en tirer partie. Plusieurs études envisageaient ensuite la manière dont l'art, depuis quelques décennies, s'approprie le récit de fiction. La dernière section du recueil, « Écriture-image », s'attachait aux combinaisons les plus imbriquées des deux médiums.

Art et littérature : un séparatisme historique

« Art, littérature : du séparatisme historique aux convergences actuelles » : l'introduction rédigée pour le collectif était l'occasion de rappels historiques. J'en résume ici certains points, dans la mesure où la synthèse que je proposais, forcément générale et schématique, a été à son tour l'impulsion de l'essai présenté dans ce dossier.

La tentation littéraire de l'art – si l'on entend par là l'ambition des artistes à se saisir de l'écriture – s'avère relativement récente. Les artistes « écrivant » ou artistes écrivains d'aujourd'hui héritent de courants artistiques du xx^e siècle – Dada, principalement – longtemps cantonnés dans les marges de l'histoire de l'art moderne – Greenberg en particulier censurait Dada –, et de ceux qui, à partir des années 1960, contestèrent le modernisme greenbergien : les artistes Fluxus, en promouvant les pratiques intermédiaires, puis l'art conceptuel, à l'origine du tournant linguistique de l'art, deux temps forts qui 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.

Dada, Fluxus, l'art conceptuel et post-conceptuel infléchissaient plus largement une histoire de l'art marquée de longue date par une tradition séparatiste de la peinture et de la poésie. Ce séparatisme remonte en effet à la Renaissance et repose d'abord sur un principe social de division du travail : les peintres d'un côté – souvent illettrés du reste –, les lettrés – justement – de l'autre. À cette répartition des compétences correspondait le principe esthétique de la séparation des arts. Sur le mode de la correspondance d'abord – *ut pictura poesis* –, qui suppose la distinction des deux médiums : quand le vers d'Horace devient, 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 redonnant à voir un récit déjà écrit.

► III 643-674

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 : 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^e 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.

C'est en effet le modernisme qui redonne à voir les mots dans le tableau, mais alors davantage sur le mode de la défiance que sur celui de la complémentarité sémiotique : il s'agit de dénoncer les significations établies, les mensonges du pouvoir, de la presse et du commerce (Dada), ou de constater l'arbitraire du signe et la différence ontologique entre l'objet, son nom et son image (Magritte : « ceci n'est pas une pipe »). L'art moderne rêve en fait d'un langage qui se passerait de mots, un langage exclusivement visuel, universel, spirituel, vecteur de toutes les utopies et du progrès. Il n'est dès lors plus question d'allégorie : 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.

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 », 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 lyrique et géométrique et marqueront le degré ultime de la réduction essentialiste de la peinture, sommée de ne se préoccuper que d'elle-même.

Tel est le contexte historique large de ce modernisme par rapport auquel Fluxus, l'art conceptuel et leurs continuations marquaient une rupture, rupture dont les pratiques actuelles portent encore l'empreinte.

Modernité littéraire et artistique : un parallélisme décalé

On peut donc considérer que le modernisme, en art, culmine à la fin des années 1950 et commence à se fissurer dans la décennie suivante. Le panorama que j'esquissais dans mon introduction impliquait une comparaison avec ce qui se passe en littérature pour y chercher une évolution équivalente. De fait, on pouvait bien voir un parallélisme global dans l'évolution récente de l'un et de l'autre : l'art comme la littérature, à la fin du xx^e siècle, semblaient s'être éloignés de l'idéal moderniste de la spécificité du médium et avoir plus ou moins renoncé à une ontologie constituée – le phénomène autorisant leur décloisonnement respectif et leur convergence sous la forme des pratiques hybrides d'aujourd'hui sur lesquelles, justement, portait le colloque.

Mais ce parallélisme est un parallélisme décalé : les deux évolutions ne sont pas totalement synchrones. En art, le tournant remonte comme je l'ai dit au début des années 1960. Quand les artistes Fluxus, en multipliant les pratiques intermédiaires, cherchèrent à faire art de tout, ils engagèrent ce que le critique Harold Rosenberg appellera le mouvement de « dé-définition de l'art ». La question de savoir « qu'est-ce que l'art ? » laissera alors bientôt place, avec Nelson Goodman, à celle de savoir « quand est-ce qu'il y a art ? », tandis qu'Arthur Danto formulera l'hypothèse d'une indistinction entre art et non-art.

La littérature, de son côté, est le lieu d'une résistance essentialiste plus marquée. Il est d'ailleurs frappant de voir que plusieurs artistes ayant contribué à la « dé-définition » de l'art – Dick Higgins, Vito Acconci, Jochen Gerz, Dan Graham, Ian Hamilton Finlay, en France ou en Belgique Marcel Broodthaers, Daniel Spoerri, Robert Filliou – venaient eux-mêmes de la littérature ou de la poésie mais avaient trouvé dans le monde de l'art et les galeries un espace plus réceptif à leurs expérimentations. Pourquoi ce relatif conservatisme littéraire, alors que la littérature n'avait cessé de se redéfinir depuis le romantisme jusqu'aux dernières avant-gardes ? Sans doute parce que 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, 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, incarnée par *Tel quel* ou encore le « Nouveau nouveau roman », culmine dans les années 1970 : il s'agit bien de l'équivalent littéraire du formalisme greenbergien de l'art, mais vingt ans après l'apogée de Greenberg.

Ce n'est qu'après le reflux du structuralisme, qui s'était beaucoup occupé de la question de la littéarité, peut-être aussi à la faveur de la prise de conscience d'un certain épuisement des possibilités de réinventions formelles, ce n'est qu'assez récemment, donc, que l'attachement qui fut 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 – 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 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. Et 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. Les difficultés évoquées plus haut du passage à l'euro de la littérature sont un autre signe du phénomène.

Parce qu'il fut plus tardif, ce mouvement reste aujourd'hui également plus marginal que son équivalent artistique : 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, la littérature « légitime » d'aujourd'hui reste largement attachée aux marqueurs de littéarité. 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 même de l'art contemporain, quant à lui essentiellement désessentialisé et largement reconnu comme tel. L'essai inédit présenté dans ce dossier est une réflexion sur ce décalage.

Parler-peinture des écrivains et résistance moderniste

On objectera que l'art et la littérature n'ont pas attendu ces vingt dernières années pour multiplier les points de contact. Le poète, depuis Breton, s'est même beaucoup rendu « dans l'atelier du peintre », son « allié substantiel », pour s'enchanter de la peinture moderne. Char, Beckett, Leiris, Ponge, Dupin, Bonnefoy et beaucoup d'autres sont du reste les continuateurs d'une tradition française où, au moins depuis Diderot, la critique d'art est d'abord le fait des écrivains. Mais ce « parler-peinture » peut être lu 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 et aux stratégies de valorisation mutuelle.

Le « parler-peinture » des écrivains du xx^e siècle m'a du reste toujours un peu agacé. Ce parti-pris personnel manque sans doute au devoir d'objectivité scientifique attaché à la profession et ne présente en lui-même aucun intérêt, mais il s'avère qu'il est aussi très répandu – je m'en suis aperçu récemment – dans la critique d'art américaine. Greenberg, dont la formation initiale était littéraire, confessait dans un texte de 1948 qu'il trouvait « bien lassants » les écrits sur l'art des écrivains français, lesquels lui donnaient l'impression « de considérer le sujet comme l'occasion de faire valoir leur discours ». En 1996, Rosalind Krauss avait des mots plus sévères encore à propos de la critique d'art française, qu'elle jugeait globalement déplorable : « des généralités ampoulées, de l'adjectif et de la métaphore à satiété, des flonflons rhétoriques, du vent (et, surtout, pas le moindre effort d'analyse historique). » On peut alors s'interroger tout à fait scientifiquement sur les raisons culturelles de ces divergences. C'est ce que je tente de faire dans l'inédit. Et il se trouve que les éléments de réponse qu'on peut réunir expliquent à leur tour la résistance du modernisme littéraire, en France, par rapport aux transformations qui s'opéraient dans l'art, américain tout particulièrement, à partir des années 1960.

Littérature à contraintes, littérature conceptuelle ?

Je suis revenu sur le parallélisme entre art et littérature à l'occasion d'un article pour un numéro en préparation de la revue *Marges* consacré à la question du conceptualisme dans l'art d'aujourd'hui. La

revue s'interroge sur le devenir d'une notion historiquement circonscrite : l'art conceptuel est à l'origine ce courant new-yorkais de la fin des années 1960 qui a voulu déplacer l'intensité artistique attachée de tout temps à l'œuvre d'art vers l'idée qui préexiste à la réalisation de l'œuvre elle-même au point, comme l'indiquaient Lawrence Weiner ou Sol LeWitt, de rendre cette réalisation secondaire ou superflue.

Une translation de l'adjectif conceptuel du domaine de l'art vers le domaine littéraire s'observe dans le discours critique des vingt dernières années. Mon article porte sur cette notion relativement récente de littérature conceptuelle et les problèmes qu'elle soulève (« "Littérature conceptuelle" : réflexions sur une catégorie problématique »). L'expression est en particulier employée comme un synonyme de littérature à contraintes et cette assimilation des textes écrits par Georges Perec et les auteurs de l'Oulipo à l'art conceptuel fait aujourd'hui l'objet d'un relatif consensus. En France, on la trouve sous la plume de Jacques Roubaud et de Gérard Genette ainsi que dans les travaux consacrés récemment aux relations entre Perec et l'art contemporain. Dans le monde anglophone, elle est courante chez les représentants et théoriciens du *conceptual writing*, en particulier Craig Dworking et Kenneth Goldsmith, qui se revendiquent autant de Perec et de l'Oulipo que de Weiner ou LeWitt.

Associer l'adjectif conceptuel à celui d'oulipien est bien entendu commode, pour ne pas dire rassurant, parce que ce double étiquetage permet de synchroniser l'histoire de l'art et l'histoire littéraire en un récit unifié. Art conceptuel et littérature oulipienne seraient ainsi deux réalités distinctes mais analogues et concomitantes. 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. Et si le modèle de l'art conceptuel n'a guère été revendiqué en son temps par le groupe formé autour de Raymond Queneau et François Le Lionnais, 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.

Or, comme je l'ai dit, le travail mené à l'occasion de *La Tentation littéraire de l'art contemporain* m'avait suggéré que, si l'art et la littérature ont pu connaître une évolution parallèle au cours du dernier demi-siècle, ce parallélisme était un parallélisme décalé. L'assimilation de Perec à l'art conceptuel m'embarrassait pour cette raison. Comme Genette était le premier à avoir théorisé le rapprochement – dans le

chapitre « L'état conceptuel » de *L'Œuvre de l'art*, en 1994 –, c'est sur son analyse que je reviens dans mon article.

Genette considère *La Disparition* de Perec comme une œuvre conceptuelle et présente le genre du lipogramme dans son ensemble comme le correspondant littéraire direct du ready-made duchampien, l'œuvre conceptuelle par excellence selon lui. J'oppose aux arguments de Genette quatre ensembles de raisons qui invitent plutôt à détacher la notion de littérature conceptuelle de celle de littérature à contraintes. Premièrement, si le genre ou la forme lipogrammatique est conceptuelle, elle l'est juste un peu plus que le genre « roman réaliste » ou la forme « sonnet à l'italienne » : dans tous les cas, l'œuvre négocie avec des prescriptions codifiées qui agissent comme des contraintes, lesquelles s'échelonnent simplement selon un continuum qui va du plus souple au plus strict. Deuxièmement, s'il y a bien une contrainte stricte à l'origine de *La Disparition*, contrainte assimilée à ce titre par Genette au « concept » artistique, celle-ci ne constitue pas en elle-même l'enjeu de l'invention littéraire : la contrainte – lipogrammatique en l'occurrence – a tout un passé derrière elle et reste après Perec indéfiniment disponible pour de nouvelles réalisations. En art au contraire, l'invention du concept prime sur sa réalisation, le concept valant par son caractère inédit et tendant à s'épuiser au fil de ses sollicitations ultérieures – problème bien connu des continuateurs de Duchamp. Troisièmement, 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, alors que le conceptualisme artistique remet en cause, justement, le purisme greenbergien et le credo moderniste. Enfin, Genette néglige le fait que le ready-made duchampien est peut-être moins conceptuel que factuel, en tant qu'il constitue 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 en effet ces dernières 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.

Il fallait donc chercher ailleurs que chez Perec et les Oulipiens la possibilité d'une littérature conceptuelle véritablement équivalente à l'art du même nom. D'autres pistes étaient envisageables, à commencer par celle, précisément, du ready-made poétique. Le fait que Genette, réfléchissant aux avatars littéraires du ready-made duchampien, n'ait

pas songé à ce courant de la poésie française au moins aussi ancien que la *Fontaine* de Duchamp – le ready-made court en littérature sous différentes formes depuis Apollinaire, Cendrars et Aragon jusqu'à Jean-Michel Espitallier et Jérôme Game –, est sans doute le signe de la relative méconnaissance du sujet dans le champ français. L'ouvrage de Gaëlle Théval paru en 2015, *Poésies ready-made. XX^e-XXI^e siècles*, est à cet égard le bienvenu. On peut aussi faire entrer dans la catégorie « littérature conceptuelle » les productions linguistiques des artistes conceptuels historiques : c'est à cette requalification rétrospective qu'invitent Gauthier Herrmann, Fabrice Raymond et Fabien Vallos en 2008 dans leur présentation des textes en question (*Art conceptuel. Une entologie*). On peut, troisième hypothèse, considérer comme conceptuels des textes consistant en une description de textes – des métatextes, donc – sur le modèle des *statements* de Lawrence Wiener qui, eux, étaient des œuvres consistant en descriptions d'œuvre.

Je proposais pour finir de réfléchir à une quatrième catégorie de littérature conceptuelle, celle des textes à protocoles. J'entends par là tout texte adossé à un programme préalable, une règle ou un défi plus ou moins arbitraire, improbable ou gratuit que se donne l'auteur dans le seul but de le mettre en pratique et de chroniquer l'expérience sous forme de récit. Il s'agit de l'équivalent littéraire d'un autre courant de l'art conceptuel historique, celui – j'y ai déjà fait allusion – d'un Ed Ruscha ou d'un Douglas Huebler, dont les protocoles performatifs impliquant déplacements, actions et prises de vue éventuelles débouchaient sur une archive documentaire plus ou moins sérielle et systématique. Jean-Charles Massera, Thomas Clerc, Philippe Vasset, Chloé Delaume fournissent aujourd'hui plusieurs exemples de l'équivalent littéraire, à savoir des récits « à contraintes » si l'on veut, à cette différence près par rapport à Perec ou à 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'auteur. Cette catégorie reste à documenter – elle est peut-être plus ancienne qu'on ne croit – et à théoriser.

Littérature à protocole : Jean Rolin

L'hypothèse d'une littérature à protocole comme équivalent possible du courant performatif de l'art conceptuel m'était venue à l'esprit à l'occasion du colloque *Jean Rolin : une écriture in situ* organisé en 2016 à

Paris 3 par Marie-Odile André, Bruno Blanckeman et Anne Sennhauser. Ma communication (« Les protocoles topographiques de Jean Rolin ») rapprochait les récits d'arpentage proposés par Rolin des pratiques conceptualistes que j'évoquais plus haut. Je renvoyais plus particulièrement aux artistes qui avaient légitimé la marche et toute forme de déplacement sur programme comme forme d'art à part entière, comme Hamish Fulton, Richard Long, Robert Smithson ou André Cadere, ainsi qu'à leurs continuateurs actuels, adeptes des « transurbances » et autres pratiques « hodologiques ». Il n'y avait peut-être pas grande différence, finalement, entre la traversée du détroit d'Ormuz à la nage envisagée par Rolin en 2013 et la *Composition #10* – déjà citée – de La Monte Young en 1960 (« Tracer une ligne droite et la suivre »). De même, quand Rolin se donne pour mission de pister une starlette au quotidien pour arpenter Los Angeles (*Le Ravissement de Britney Spears*, 2011), il reprend le principe des performances d'un Vito Acconci réglant ses parcours urbains sur les déplacements de passants anonymes (*Following Pieces*, 1969) ou celui de la *Suite vénitienne* (1983) de Sophie Calle.

► III 675-690

Littérature à protocole : Édouard Levé

Dans l'opposition que j'essaye de construire entre littérature à contrainte et littérature à protocole, *Journal* d'Édouard Levé, paru en 2004, représente un cas de figure particulier. Une étude rédigée pour un colloque à Trois-Rivières en 2007 (« Édouard Levé : la fiction à force de réel ») et qui fut le point de départ de ma réflexion sur la notion de littérature conceptuelle, m'avait fait comprendre, derrière la proximité apparente de Levé et des Oulipiens, l'inversion majeure qu'opérait son travail par rapport au modèle littéraire.

► III 443-460

Le texte de Levé se présente comme la réécriture d'un grand quotidien de la presse nationale vidé de ses dates et de ses noms propres. Levé ne retient qu'un référent générique et maximaliste, énoncé au présent par une voix neutre et dépouillée des stylèmes de la mise en relief journalistique. Ce mode de réécriture soustractive est à rapprocher de la pratique photographique de Levé – première chez lui –, fondée sur la reconduction de stéréotypes visuels – images d'actualité, images sportives, images pornographiques – mis en scène de la manière la plus dépouillée possible : absence de décor, figement et décrispation des poses, inexpressivité des visages.

La démarche littéraire de Levé pourrait sembler relever de l'écriture à contrainte puisqu'elle repose sur une contrainte d'écriture : l'évitement des désignateurs rigides, des déterminants définis en emploi spécifique, des circonstants de temps et de lieu, etc. En réalité, la singularité de Levé par rapport à Roussel ou à Perec – deux auteurs auxquels il lui arrive pourtant de renvoyer – tient au fait que si sa contrainte est bien d'ordre linguistique, l'exécution de la contrainte en question ne nécessite, elle, ni prouesse ni invention particulière. Les procédés sont simples, leur application systématique, au point que le lecteur s'approprie le protocole et en vient à lire le *Journal* comme s'il était virtuellement en train de l'écrire. Levé est aux antipodes de la virtuosité et de la logique moderniste de réflexivité sur le médium qui caractérise l'écriture à contrainte. Son protocole d'écriture est bien un protocole conceptuel, comme celui de ses photographies. Levé est à mes yeux l'écrivain qui, en tant qu'artiste et parce qu'il n'avait aucune ambition littéraire, a le plus renouvelé la littérature française des vingt dernières années.

Métalepse : vers une théorie élargie

Le terme de métalepse est revenu plusieurs fois jusqu'ici dans la présentation de différents travaux. La figure a de fait régulièrement retenu mon attention depuis mes premières lectures de Simon ; elle a constitué, sous différentes formes, un fil conducteur de mes recherches autant que de mon travail photographique.

Je suis revenu sur la métalepse de manière plus spécifique dans trois articles récents. Il s'agissait, dans un cas, de tenter une description générale du procédé, de ses effets de sens et de ses interprétations possibles. J'ai relu pour cela *Triptyque*, le roman où Simon y recourt en abondance, à la lumière d'un corpus critique élargi par rapport à mes anciens repères. L'analyse permettait de démêler, dans ce discours critique, trois conceptions différentes de la métalepse, toutes applicables au roman de 1973 malgré leurs incompatibilités réciproques, et conduisait à l'hypothèse personnelle d'une quatrième, qui semble plus en phase avec les pratiques actuelles, en art principalement, sans pour autant se voir interdite sur Simon. On verra que la relecture de *Triptyque* permettait de réfléchir au passage à une question en lien avec le chantier de l'inédit qui m'occupait au même moment : Simon était-il un écrivain moderne, post-moderne ou contemporain ?

Un autre article revenait sur l'hypothèse de la quatrième métalepse appliquée aux fictions d'artistes, à partir de l'exemple d'une vidéo d'Agnès Geoffroy. Un troisième portait sur le travail de Pierre Huyghe, pour envisager comment le paratexte artistique contribue lui-même au phénomène métaleptique.

Quelques rappels

La métalepse, pour reprendre la définition proposée par Genette dans *Figures III*, consiste dans le franchissement de cette « frontière sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte ». Il y

a ainsi métalepse, par exemple, quand le narrateur externe d'un roman entre en conversation avec l'un de ses personnages fictifs, quand un acteur de théâtre apostrophe le public ou quand Tom Baxter, le héros du film projeté dans *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen, « crève l'écran » pour rejoindre Cécilia assise dans la salle. Dans tous ces cas, un contenu de représentation s'émancipe de son cadre sémiotique et se propage dans l'univers de réception de manière plus ou moins acrobatique ou vertigineuse, ludique ou inquiétante, fracturant les limites du médium et bousculant l'ontologie des mondes possibles.

À côté des cas d'effraction brutale et spectaculaire des cadres sémiotiques, il y a ce que l'on peut appeler des situations de *flottement méta-leptique*, à savoir des configurations incertaines où un doute s'installe sur les niveaux de mimésis, c'est-à-dire sur la présence ou le nombre des cadres en question : comme quand on ne sait plus, par exemple, si l'on est dans le film ou dans un film dans le film, si l'on a à faire à un récit premier ou à un récit second, si l'on est en face d'un objet réel ou d'une représentation de cet objet, voire – c'est l'élargissement sur lequel je reviendrai pour finir – devant une œuvre d'art ou sa reproduction, son ekphrasis ou son paratexte.

La lecture de Simon m'avait bien entendu sensibilisé au phénomène, qui prend chez le romancier deux formes bien connues, à savoir, pour reprendre la terminologie de Jean Ricardou, la *capture* et la *libération*. Capture : quand ce qui se présente comme la description d'un épisode ou d'un objet « réel » (dans la fiction) se révèle description d'une image de l'épisode ou de l'objet en question, le récit basculant de l'évocation d'une scène censément réelle (objet d'une mimésis de rang I) à celle d'un signifiant iconique ou textuel – tableau, carte postale, photographie, affiche, récit – représentant la scène en question (laquelle relève alors d'une mimésis de rang II) enchâssée dans un monde de référence, monde « cadre » ou « englobant ». La libération consiste dans l'effet inverse, quand la description d'une image ou d'une représentation voit le contenu de celle-ci s'animer, comme si le narrateur entrait dans le monde représenté sous ses yeux, celui-ci devenant le monde de référence.

On retrouvait la métalepse ou plutôt le flottement méta-leptique dans *Blackout*, le petit texte de Marcelline Delbecq que je rapprochais de Simon dans l'article mentionné plus haut : l'évocation de Las Vegas s'y faisait à la fois sur le mode du récit de souvenir, de la didascalie d'une scénographie à venir, du script d'un scénario, d'indications de

plan de montage, d'une voie off commentant un story-board ou des photogrammes, mais aussi comme le récit de prises de vues successives ou celui de la projection d'un diaporama. L'impression était donc celle, mêlée, d'être à la fois en amont d'un tournage, dans le tournage lui-même, dans sa postproduction, dans le film réalisé, d'assister à la projection de celui-ci ou encore, dernier modèle affleurant, de parcourir une installation ou une exposition d'art contemporain conçue sur le modèle de l'exotopie.

Une métalepse du même ordre était omniprésente dans le texte *DQ/HK* publié en 2013 par l'écrivain-performeur Jérôme Game et dont j'avais rendu compte dans *La Quinzaine littéraire* : en croisant, à partir du tout-venant fragmentaire et kaléidoscopique de résultats Google et de notices Wikipédia, les rémanences actuelles du *Quichotte* de Cervantès (*DQ*) et les signes de surmodernité de la mégapole chinoise de Hong Kong (*HK*), symbole d'un monde globalisé, Game prenait acte du feuilleté des médiations qui conditionne aujourd'hui notre imaginaire et notre rapport au réel. Mais là où, naguère encore – disons, pour la littérature, jusqu'au Nouveau roman –, toute perturbation concernant les niveaux de représentation relevait de l'artéfact et du tour de force, le même phénomène relève aujourd'hui, nouvelles technologies aidant, de l'expérience quotidienne : du monde ou du net, lequel englobe l'autre ? qu'est-ce qui est premier, de l'empirique immédiat ou du médium pixellisé, de la vue, de la prise de vue et du visionnage ? La hiérarchie des paliers sémiotiques et des niveaux de mimésis est plus réversible que jamais. La sortie hors du livre qu'opère le travail de Game procède elle-même d'une métalepse puisque, de la performance au livre et du livre à la performance, aucune structure d'englobement n'est stabilisée : le livre est l'archive d'une performance antérieure, mais la performance est aussi l'exécution du livre-partition qui lui préexiste. L'œuvre est dans cette ductilité, principe dynamique plutôt qu'entité close – j'y reviendrai à propos de Pierre Huyghe.

Enfin, quand je m'interrogeais sur le degré de retentissement pragmatique des fictions « politiques », c'est bien à une sorte de métalepse que je songeais, à savoir la manière que pouvait avoir la fiction de sortir de son enclave ontologique pour embrayer le réel autour d'elle. Un roman comme *Les Renards pâles* de Yannick Haenel marquait justement le refus d'une telle métalepse : la manière paradoxale qu'avait le narrateur d'apostropher son lecteur, en lui déniait toute capacité à comprendre et donc à reproduire le scénario d'émeute raconté dans le

roman, était une manière d'enclorre la fiction contrefactuelle dans les sages limites du livre. Fallait-il s'en étonner quand, pour aller vite, le roman en question était publié dans la collection « L'infini » dirigée chez Gallimard par Philippe Sollers, lui-même auteur moderne par excellence confiné dans les apories esthètes et cultivées du révolutionnarisme de salon ?

Quatre lectures de la métalepse (Claude Simon reloaded)

► III 351-370

En 2016, Marie-Albane Watine, Ilias Yocaris et David Zemmour, la pointe sud-est la plus avancée de la stylistique simonienne, organisaient à Nice le colloque *Claude Simon : une expérience de la complexité*. Je suis revenu pour la circonstance sur la question de la métalepse chez Simon dans une communication qui était à double visée : tenter de clarifier mon approche de la métalepse à la lumière, en particulier, de ce qu'en disait Françoise Lavocat dans une impressionnante étude qu'elle venait de publier (*Fait et fiction. Pour une frontière*), et répondre au passage – sur l'intuition que les deux aspects étaient liés – à la question de savoir si l'écrivain était moderne, post-moderne ou contemporain, le travail en cours en vue de l'inédit de ce dossier me valant, je l'ai dit, un rapport obsessionnel à ces différentes catégories.

Avec *Triptyque*, en 1973, Simon avait fait de la métalepse le principe de composition du roman. Le procédé permettait en l'occurrence l'imbrication réciproque de trois mondes fictionnels dans une topologie « discohérente » comme disait Ricardou (A contient B qui contient C qui contient A, etc.), à la manière des escaliers d'Escher, du ruban de Möbius et autres boucles étranges qu'on affectionnait à l'époque – en évoquant les formes toriques et les nœuds borroméens dans son séminaire, Lacan en avait lancé la mode parmi ses adorateurs dès les années 1960, et l'universitaire américain Douglas R. Hofstadter avait popularisé la notion dans un livre qui obtint un Pulitzer en 1980. Le modèle de Simon était, plus exactement, celui d'une triple bouteille de Klein, objet mathématique à quatre dimensions et particulièrement retors, puisque son intérieur est à l'extérieur et réciproquement – on verra d'impressionnantes illustrations sur Internet.

Dans *Triptyque* donc, non seulement la métalepse permet à tout moment de basculer d'un monde à l'autre, mais chaque franchissement de niveau de mimésis est réversible, tout contenu fictionnel

étant susceptible d'être tour à tour capturé et libéré. L'ensemble du récit relève ainsi d'un flottement métaleptique généralisé, avec comme conséquence une indétermination troublante concernant le statut sémiotique de tous les épisodes évoqués, une indiscernabilité entre description du réel et description d'une image du réel, entre perception directe et perception « médiée », entre monde enchâssant et monde enchâssé, ou encore entre mimésis de rang n et mimésis de rang $n+1$. Ce flottement est sensible dès les premières phrases du roman – le passage de Simon qui, comme je le rappelais plus haut, avait été l'occasion de mon expérience princeps de l'écrivain : « La carte postale représente une esplanade plantée de palmiers qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue. [...]. Des personnages aux costumes clairs vont et viennent sur la digue qui sépare l'esplanade de la plage. »

Une réflexion théorique générale m'amenait à distinguer schématiquement quatre approches successives de la métalepse, chacune s'appuyant sur un ensemble plus ou moins large de pratiques littéraires ou artistiques. J'examinais parallèlement en quoi *Triptyque* autorisait ou non chacune de ces lectures. Je les résume ici, parce qu'elles fournissent le cadre des développements ultérieurs.

Métalepse moderne

La première analyse de la métalepse est de type formaliste et textualiste. Elle a été développée par Jean Ricardou à partir de la fin des années 1960 à propos des pratiques de l'avant-garde néoromanesque et en particulier à travers sa lecture de Simon. Ricardou tient la métalepse pour un puissant instrument de contestation du récit. Captures et libérations assurent une fonction essentiellement négative, critique et conscientisante – conformément au programme émancipateur de l'avant-garde esthétique – en subvertissant la représentation et piégeant le lecteur naïf porté à l'illusion référentielle comme à l'immersion fictionnelle. En exhibant leur qualité de pur artefact scriptural, la métalepse et la discohérence structurelle découragent même toute lecture de type psycho-réaliste ou phénoménologique.

Cette analyse est moderne ou moderniste en ce qu'elle fait de la métalepse le moyen de renforcer l'autonomie, l'intransitivité voire l'autotélisme de l'œuvre. Elle pouvait naturellement être appliquée à

Triptyque, qui l'avait inspirée et qui présentait par sa composition les gages d'une intransitivité littéraire de stricte obédience : la métalepse faisait de l'univers fictionnel du roman une totalité auto-englobée puisque toute extériorité, sur le modèle de la bouteille de Klein, reconduisait à l'intérieur. Cette totalité était donc virtuellement sans dehors assignable, garantie de l'étanchéité ontologique entre le livre et le monde. Elle correspondait au fantasme de l'œuvre pure, pensée comme totalité transcendante sans origine ni auteur, création incréée et dégagée de toute attache avec le réel, sur le modèle de l'œuvre d'art irradiant dans le hors-temps et le non-lieu du *white cube*.

Métalepse postmoderne

La deuxième lecture de la métalepse peut être qualifiée de postmoderne ou postmoderniste. Relativement circonscrit dans le temps – fin des années 1970 et décennie suivante –, à la fois européen et américain, le crédo postmoderniste reprend l'anathème moderniste porté sur la fiction traditionnelle en l'élargissant au réel lui-même : non seulement il juge simpliste l'opposition entre la représentation fictionnelle et un monde réel qui existerait en dehors d'elle de manière aussi distincte qu'indiscutable, mais il en profite pour discréditer le réel lui-même. L'esthétique antifictionnelle s'adosse alors à une ontologie de type panfictionnaliste, à savoir une conception du monde et du sujet comme fiction et de la vie comme un songe, conception dont la généalogie remonte à Lacan justement – le réel comme « impossible » – et qui devient un topos à la fin des années 1970, avec le groupe *Tel Quel* en particulier. Dans cette conception, la métalepse n'est plus seulement l'instrument de sape du récit traditionnel – ce qui lui vaut d'être compatible avec le formalisme textualiste –, elle devient l'opérateur qui abolit toute frontière entre le réel et ses représentations, pour ne laisser derrière elle qu'un champ de ruines où tout n'est plus que simulacre.

Cette lecture était-elle applicable à *Triptyque* ? Le roman était-il une fiction baudrillardienne du tout-simulacre égarant son lecteur dans une structure sans dehors, où tout monde enchâssant se révèle enchâssé sans qu'on puisse jamais s'extraire d'une image et retrouver le monde réel ? Ce défaitisme marquerait à coup sûr la fin de l'utopie émancipatrice de la modernité et des avant-gardes, qui était de déjouer,

on l'a dit, les leurres des images et du discours, de rincer la fausse conscience et de déconstruire les idéologies pour faire mieux voir le réel. Fredric Jameson, qui consacrait justement un long chapitre aux romans textualistes de Simon dans *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, allait dans ce sens mais laissait malgré tout planer une indécision quant au caractère moderne ou « post-moderne » de Simon. Pour ma part, j'avais du mal à voir Simon se résoudre à la disparition du réel et à la capitulation postmoderniste. Le cycle illimité des libérations (plongée dans l'image, puis dans l'image contenue dans l'image, etc.) pouvait au contraire se lire comme le pari toujours retenté – en dépit comme en raison des échecs successifs – d'accéder au réel via la représentation, avec la conviction que le réel est à l'horizon de celle-ci.

Métalepse fictionnaliste

Une troisième lecture de la métalepse est, inversement, de type fictionnaliste. Elle émane de la théorie des mondes fictionnels qui s'élabore à partir de la fin de la décennie 1970 (Thomas Pavel, Umberto Eco, Doritt Cohn, Jean-Marie Schaeffer) et fait l'objet de l'ouvrage spécifique que lui consacre Genette en 2004, *Métalepse. De la figure à la fiction*. La métalepse est analysée comme étant le propre de la fiction, en tant qu'elle n'est elle-même qu'une fiction de métalepse opérée à l'intérieur du monde fictionnel, entre un univers cadre – celui que met en place le récit – et un univers encadré ou second – celui du récit dans le récit. Le narrateur n'entre jamais véritablement dans le tableau qu'il décrit mais fait *comme si* il y entrait (ou en sortait) ou *comme si* le tableau s'animait (ou se figeait). La métalepse ne manifeste alors la frontière qu'elle feint de transgresser entre le monde représenté et le monde où l'on représente que pour aussitôt signifier que cette possibilité de transgression est précisément ce qui caractérise les mondes fictionnels et ne saurait avoir d'équivalent dans le monde réel. De fait, pour reprendre un exemple déjà cité, quand le héros du film projeté dans *La Rose pourpre du Caire* sort de l'écran pour rejoindre une jeune femme assise dans la salle, le phénomène reste interne à la fiction : que les deux personnages sortent à leur tour du film de Woody Allen et fassent irruption dans une vraie salle de cinéma est impensable au regard des lois ordinaires de la réalité.

La métalepse est donc un élément définitoire de la fiction. Cette conception a été reprise en 2016 par Françoise Lavocat sous la forme d'une injonction intransigeante, pour ne pas dire policière, à ne pas confondre fiction et fait : *Fait et fiction. Pour une frontière*. Pour Lavocat, la métalepse « n'existe pas, si ce n'est, justement, en tant que fiction ». Elle ne doit viser qu'à réaffirmer inlassablement la barrière ontologique entre les niveaux sémiotiques, et par conséquent entre fictionnalité et factualité, en mettant en scène, le plus souvent de manière ludique mais à titre de rappel à l'ordre, le cataclysme produit par toute tentative d'effraction.

Cette troisième lecture, qui entend contrer les ravages du postmodernisme, s'oppose du même coup à l'esthétique antifictionnelle du textualisme tout en restant attachée comme ce dernier à la clôture autotélique de l'œuvre. En présentant la métalepse comme une possibilité ontologique spécifique du monde fictionnel, elle réaffirme l'étrangeté toute moderniste entre celui-ci et le monde réel.

Triptyque pouvait bien, à sa manière, autoriser cette analyse. La métalepse y était un hommage à la fiction plus que l'instrument de son sabotage. Contrairement à la visée négative de l'hypothèse textualiste, la topologie complexe qu'elle permettait de mettre en place affirmait la puissance de chacune des « trois petites fictions du roman » – expression de Simon lui-même – et renforçait leur spécificité ontologique. Celles-ci étaient moins contestées qu'elles ne témoignaient de ce mode d'existence spécifique des mondes possibles, tel que la théorie littéraire commençait à les décrire.

Métalepse contemporaine ?

L'analyse de la métalepse appuyée sur la théorie de la fiction et la narratologie s'appliquait aussi bien aux récits traditionnels qu'aux formes plus modernes dont s'étaient occupés les théoriciens à partir des années 1970. Françoise Lavocat, en 2016, tenait elle-même cette analyse comme indépassable : la « véritable métalepse », affirmait-elle, fait tout « l'art du roman » en permettant au lecteur de « goûter » le plaisir des bizarreries et des paradoxes produits par les transgressions intrafictionnelles des frontières ontologiques.

La critique s'opposait donc à toute velléité de considérer la métalepse autrement que comme fiction de métalepse. C'est pourtant ce que je

suggérais de faire de mon côté en envisageant le phénomène sous un angle qui me paraissait plus en phase avec le contexte contemporain. Je proposais donc une quatrième lecture, refusant tout autant le mur étanche que réclamait Françoise Lavocat entre fictions et faits que le champ de ruines postmoderniste d'une confusion générale entre réel et simulacre. On pouvait poser la distinction ontologique des uns et des autres sans s'interdire de réfléchir à leurs interactions réciproques. Cette conception se fondait elle-même sur une anthropologie qui, d'un côté, considère toute pratique ou réalisation humaine comme un scénario imaginé qui se réalise, une posture que l'on adopte, une manière d'être – un « style », comme dit Marielle Macé – qui se performe, et qui, de l'autre, comprend la virtualité d'incidence ou d'effectuation que présente toute fiction dans son univers de réception. Modelage perceptuel, modélisation des pratiques, effets kinésiques : il n'est pas naïf de dire que la fiction conditionne la réalité – c'est du reste à ce titre qu'Yves Citton considère toute fiction comme tendanciellement métaleptique –, pour peu que l'on s'avise que ce conditionnement est polymorphe, parfois vertueux – la fiction enrichit l'imaginaire, élargit les manières de voir, de penser et donc d'agir, c'est la théorie de l'*agency* – parfois déplorable – produisant sur chacun des effets d'imposition normative, d'assignation identitaire voire de réduction essentialiste qui retentissent in fine sur les pratiques et les conduites. (Opposer sur ce critère, comme le fait parfois Citton, les fictions aliénantes du *storytelling* aux contre-fictions émancipatrices des créateurs véritables paraît en revanche un peu plus discutable.) Tels sont les inévitables chassés-croisés, on s'en avise aujourd'hui plus que jamais, entre réel et simulacre, image et réalité, fictions et faits.

D'un point de vue esthétique, cette conception envisage l'œuvre comme nécessairement indexée sur l'univers de sa réception et en interaction avec lui. Elle rompt avec l'idéal moderniste d'autonomie et d'intransitivité aussi bien qu'avec la capitulation postmoderniste du tout-simulacre. La métalepse cesse d'être une fiction de métalepse confinée dans la clôture de l'œuvre pour devenir un fait véritable, à savoir une opération par laquelle l'œuvre déborde de ses contours sous la forme d'un prolongement ou d'une effectuation possible de la fiction dans le réel – ou l'opération inverse par laquelle la vie devient l'œuvre.

La conception de la métalepse que j'esquisse ici s'inspire de réalisations observées en premier lieu dans les pratiques artistiques, et secondairement dans les pratiques littéraires. L'apparition du flottement

métaleptique dans la photographie à partir de la seconde moitié des années 1970 et plus encore depuis les années 1980, précisément à un moment où la métalepse semble s'absenter de la littérature, en fournit les premiers exemples. En exploitant spectaculairement l'ambivalence entre image et image d'image, les photographies troublantes d'Hiroshi Sugimoto (*Dioramas*, 1974-2012), de Cindy Sherman (*Untitled Film Stills*, 1977-1980, entre autres), de Thomas Demand (depuis 1993) ou de Valérie Belin (*Mannequins*, *Michael Jackson*, 2003), soulignent combien la réalité peut se confondre avec les images, non pas dans une apologie nihiliste du tout-simulacre, mais bien pour interroger la manière dont les images et les stéréotypes visuels anticipent et configurent les pratiques réelles aussi bien que leur perception. Mon propre travail photographique, interrogeant les relations entre les choses et leur image, s'inscrit dans ce courant. En recourant à des dispositifs plus complexes, souvent multi-supports, de nombreuses propositions artistiques contemporaines vont plus loin dans leur remise en cause de la barrière ontologique entre fiction et réalité : elles cherchent à faire en sorte que la fiction s'épanche dans la réalité en affectant de manière concrète le monde de réception de l'œuvre. J'en reparlerai un peu plus loin.

Rattacher la métalepse de *Triptyque* à cette dernière conception semble a priori exclu, tant il est évident que la métalepse reste chez Simon une fiction de métalepse. Mais la proximité de Simon avec certains partis pris contemporains mérite d'être interrogée. J'ai évoqué plus haut le rapport dialectique de Simon aux préconstruits visuels. Simon affectionne en particulier les vignettes des planches éducatives, dans lesquelles objets, situations ou individus représentés sont des idéaux-types. Par son regard critique, il souligne leur nature d'artefacts stéréotypés, mais sans renoncer à les exploiter dans la saisie empirique du réel – comme médiations informant nécessairement la perception – aussi bien que dans sa saisie esthétique – comme opérateurs de description. Ce n'est sans doute pas un hasard si les images de Thomas Demand, Valérie Belin, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto et tant d'autres, parce qu'elles interrogent les chassés-croisés entre préconstruits visuels et pratiques concrètes, peuvent susciter des rapprochements avec la métalepse de Simon.

Un autre aspect de *Triptyque* peut motiver un rapprochement avec des formes plus spécifiquement littéraires qui tendent elles aussi à la « métalepse réelle », si l'on entend par là des textes qui, sur le mode

performatif ou « factographique » comme le suggère Marie-Jeanne Zenetti (*Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*), se lient de manière constitutive à leur univers de conception et/ou de réception, renoncent au modèle de la communication *in absentia* qui est au fondement de la modernité littéraire, optent pour une écriture documentaire, littérale et antilittéraire à bien des égards, tendant moins à la représentation qu'à l'enregistrement du réel : par l'usage du présent, par ses énoncés courts, constatifs et neutres, *Triptyque* peut faire songer à cette « littérature littérale » indexée sur le temps et l'espace réel. On notera du reste que ces nouvelles formes apparaissent en France dans la même décennie que *Triptyque*, mais à la marge de l'avant-garde textualiste, sous la forme de la « modernité négative » défendue par Emmanuel Hocquard. Si Simon ne s'en est jamais revendiqué, il reste qu'avec *Triptyque*, plus que dans tous ses autres romans, il a porté la métalepse au plus haut degré de son potentiel d'effectuation réelle, tout en la confinant à l'intérieur des limites du récit.

Simon en porte-à-faux

Les différentes analyses résumées ici me permettaient de resituer Simon dans le contexte intellectuel des années 1970. La métalepse de *Triptyque* et le choix délibéré d'une structure fictionnelle aussi spectaculairement acrobatique pourraient bien témoigner d'une relation plus complexe qu'il n'y paraît de l'écrivain avec la *doxa* littéraire et intellectuelle de son temps, textualisme comme postmodernisme : une relation de porte-à-faux pour tout dire, tant la métalepse se révèle une forme aux significations multiples, permettant à Simon de donner des gages au parti pris anti-mimétique, anti-référentiel, anti-fictionnel et panfictionnaliste de son temps, tout en conciliant, de manière instable et provisoire, des aspirations contradictoires : défiance et confiance à l'égard de la représentation, attachement au réel et idéal d'intransitivité et d'autonomie de l'œuvre. Pris entre la tentation constante de s'extraire des images et celle, non moins systématique, de toujours y revenir et d'y reconduire le lecteur, Simon se garde d'assumer jusqu'au bout les conséquences de chacune des deux attitudes. D'un côté, il souscrit à l'utopie moderniste de la clôture intransitive de l'œuvre, mais refuse de verser dans la capitulation postmoderniste du tout-simulacre

qui en est pourtant le prolongement logique. À l'opposé, il s'approche dans *Triptyque* plus qu'ailleurs d'une écriture littérale, factographique et comptable du réel, mais ne s'y résout pas, prenant soin de déréaliser systématiquement les référents décrits, de conférer toujours à sa description un plus haut sens par le jeu des échos et correspondances multiples entre les séquences, et de garantir par là l'assomption littéraire de son texte selon le canon de son temps.

Fictions intermédiales

Platon et Aristote avaient théorisé la fiction à partir de la littérature. Les travaux des quarante dernières années ont élargi progressivement le spectre des phénomènes observés : le cinéma (Dorrit Cohn, Jean-Marie Schaeffer, entre autres) puis les séries télévisées, les jeux vidéo (Françoise Lavocat), les jeux de rôle et les jeux algorithmiques (Olivier Caïra). 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 des spécialistes de l'art (Bernard Guelton en particulier).

Ce sont ces fictions, relevant de dispositifs intermédiaux plus ou moins complexes, qui me portent vers l'hypothèse évoquée plus haut d'une nouvelle forme de métalepse que j'appelle métalepse « réelle » ou « contemporaine ». Elles offrent en effet des configurations dans lesquelles le contenu fictionnel produit et donne à voir un retentissement à l'extérieur de lui-même – à savoir dans son univers de réception – là où le fantasme romanesque ou cinématographique d'une fiction qui s'accomplirait dans la réalité bute par définition sur la clôture pragmatique du support : le livre fermé, le film terminé, la fiction s'arrête. Que l'on songe, entre autres exemples, au projet *Les Ready-made appartiennent à tout le monde* (1987-1993) de l'artiste français Philippe Thomas – qui marque dans le domaine, en France tout au moins, un moment inaugural –, à certaines œuvres de Peter Hill, d'Alvar Gullischen, de Tacita Dean, de Liam Gillick, de Louise Hervé et Chloé Mallet, ou encore au travail de Pierre Huyghe – sur lequel je reviendrai pour finir – : toutes ces œuvres inventent des configurations pragmatiques inédites en matière de communication fictionnelle.

Le colloque *Intermédialité et transmédialité dans les pratiques artistiques contemporaines*, organisé à l'université de Gênes en 2015 par

Élisa Bricco et Nancy Murzilli, m'a fourni l'occasion d'une première réflexion sur le sujet (« Fiction transmédiatique, fiction problématique »). Je parlais d'un exemple, une vidéo de 15 minutes intitulée *Interview ou comment mes parents sont morts ou comment j'en suis venue à l'art*, réalisée en 2006 par l'artiste française Agnès Geoffray, pour montrer comment un dispositif intermédial simple, en l'occurrence l'enchaînement d'un récit oral dans une vidéo, permettait ce genre de métalepse réelle. Il faudrait, pour restituer l'analyse, résumer la vidéo en question – une histoire de bulldozer volant –, ce qui serait maladroit pour les raisons que j'explique dans l'article. Toujours est-il que l'œuvre d'Agnès Geoffray produit des flottements tout à fait troublants. En rebattant les cartes entre fictionnalité et factualité, feintise ludique et feintise sérieuse, leurre intentionnel et équivoque involontaire, suspension momentanée d'incrédulité et vouloir-croire plus naïf, elle lance un stimulant défi à l'analyse théorique.

► III 713-730

Métalepse et paratexte artistique

La métalepse qui m'intéresse dans l'art contemporain tient le plus souvent au floutage entre l'œuvre, ses marges et son dehors, c'est-à-dire entre l'œuvre et ses représentations. C'est parce que les contours et le statut de l'œuvre sont incertains que celle-ci trouble son environnement. La vidéo d'Agnès Geoffray reposait sur une ambivalence de ce genre : est-ce une œuvre, l'enregistrement d'une performance, un documentaire sur l'artiste ?

Je terminerai ce parcours en évoquant l'article « Paratexte artistique et métalepse » qui constitue pour le moment la dernière étape de ma réflexion sur la manière dont l'art contemporain renouvelle la notion de métalepse. Il est tiré d'une communication présentée en février 2018 au colloque *Arts et langages* organisé par Fabien Vallos à l'École de la photographie d'Arles. Je m'appuyais pour l'occasion sur le travail de l'artiste français Pierre Huyghe, qui permet de comprendre ce type particulier de métalepse que produisent les œuvres d'art d'aujourd'hui dès lors que leurs contours s'estompent sous l'effet du paratexte.

► III 747-765

Le travail de Huyghe est en effet inséparable d'une composante discursive au statut polymorphe, incertain et complexe, assumé par l'artiste aussi bien que par des relais extérieurs, tantôt nettement démarqué de l'œuvre tantôt se confondant avec elle, et placé vis-à-vis d'elle dans

une relation qui peut être tour à tour d’amorce, d’escorte, de prolongement voire d’accomplissement. C’est bien du paratexte qu’il s’agit. Parce qu’il a été envisagé à l’origine dans le cadre d’une théorie des seuils – par Genette, dans son livre de 1987 –, le paratexte permet de penser l’articulation de l’œuvre à son contexte d’actualisation de part et d’autre d’une frontière reconnue, en particulier celle du livre chez Genette. L’analyse ne pose pas trop de problème dans les cas de figure où l’opposition texte / hors-texte – et œuvre / hors-d’œuvre, si l’on peut risquer ce mauvais jeu de mots – est bien en place : le paratexte se présente comme un discours spécifique de médiation apportant sur l’œuvre les informations susceptibles, le cas échéant, de prescrire son implémentation, de la répertorier, de la désigner au public et d’orienter sa réception.

L’analyse est moins commode quand les contours mêmes de l’œuvre sont incertains et que son « immanence » – ce en quoi l’œuvre consiste, pour reprendre une autre catégorie de Genette – devient complexe voire instable, comme dans le cas des œuvres intermédiaires, conceptuelles, processuelles ou performatives – et le travail de Huyghe est bien de cette nature. Le paratexte occupe alors une position beaucoup plus équivoque et sa fonction s’inverse : au lieu d’organiser l’interface entre l’œuvre et son dehors, il contribue au contraire à brouiller la frontière traditionnelle. Il agit alors de part et d’autre dans deux directions opposées. D’un côté, il tend à se confondre avec l’œuvre ou tout au moins s’installe dans un continuum avec elle, soit qu’il devienne le *constituant textuel* de l’œuvre, à côté de ses éléments plus directement plastiques, visuels ou événementiels, soit qu’il se présente comme la *version textuelle* de l’œuvre, à côté de l’éventuelle version réalisée ou performée correspondante. Le paratexte produit ainsi une *déspécification* de l’œuvre. Mais d’un autre côté, le paratexte est également susceptible de se confondre avec le dehors de l’œuvre, à savoir le monde réel au sein duquel il la dissémine, et de s’élargir à tout type de discours qui atteste, raconte ou commente l’œuvre sans restriction d’énonciateur, y compris des formes de discours aussi différentes que le certificat de propriété ou la mémoire de chacun. On parlera ici d’effets de *factualisation* de l’œuvre.

C’est bien entendu l’art conceptuel qui a ouvert cette brèche en rompant le dualisme classique – c’est-à-dire moderne, en l’occurrence – opposant l’œuvre d’art comme objet circonscrit et autonome au contexte de sa réception. Le paratexte a alors gagné en importance ce

que l'œuvre perdait généralement en matérialité ou en visibilité. Le paratexte signait aussi bien la disparition de l'œuvre, jusqu'à devenir l'œuvre elle-même, que sa propagation, qui était aussi, pour elle, une manière d'accomplissement.

Le travail de Huyghe s'inscrit dans cette crise historique des seuils de l'œuvre qui transforme radicalement la nature et la fonction du paratexte. Le paratexte produit chez Huyghe les deux types d'effets que je viens d'évoquer. Déspécification : il remet en question les contours de l'œuvre, trouble son immanence jusqu'à pouvoir se confondre avec elle ; mais là où l'art conceptuel nous avait habitués à des œuvres n'existant que par le récit ou la description qu'on en fait parce que leur effectuation concrète tendait asymptotiquement vers l'immatériel, l'imperceptible ou l'éphémère – comme chez Robert Barry –, ou parce que cette effectuation était tenue pour indifférente et superflue – comme chez Lawrence Weiner ou Sol LeWitt –, Huyghe, de son côté, articule conceptualisme diffus et grosse production, ses installations, environnements, performances et autres dispositifs immersifs mobilisant les moyens lourds de l'industrie culturelle – un aspect qu'on lui a souvent reproché. Le paratexte est d'autre part un *opérateur de factuelisation* de l'œuvre, à savoir qu'il lui assure une modalité particulière d'existence et de retentissement dans son univers de réception en transformant sa dimension fictionnelle en factuelité effective. Initialement élaborée comme fiction, la composante ou la version plastique et performative de l'œuvre s'augmente en effet d'une dimension factuelle grâce au récit auquel elle donne lieu. Là où le paratexte conceptuel relevait du certificat et venait garantir l'existence d'un objet ou d'un acte immatériel ou éphémère, c'est une production fictionnelle massive que le paratexte, dans le cas de Huyghe, vient transformer en une réalité du monde.

Que le paratexte brouille l'immanence de l'œuvre ou qu'il atteste de sa factuelité, son fonctionnement peut se décrire sur le modèle de la métalepse. L'effet de déspécification, comme j'essaye de le montrer à partir d'une œuvre de 1992, *Trajet*, correspond à un flottement métaleptique d'un type particulier : l'indécidabilité n'est pas tant celle des niveaux de mimésis (image ou image d'image) mais renvoie à cette configuration incertaine dont je parlais plus haut, où on ne sait plus si l'on a à faire à une œuvre ou à une représentation de l'œuvre, à savoir son paratexte justement, incluant sa reproduction et son ekphrasis. L'effet de factuelisation consiste quant à lui en un épanchement du fictionnel dans le réel, autrement dit une logique de l'accomplissement.

Je le montre à partir d'une œuvre de 2009, *The Host and the Cloud*, en m'intéressant à un paratexte de l'œuvre tout à fait particulier mais programmé par l'œuvre elle-même, le récit que publie le critique Éric Troncy suite à sa visite du musée où l'œuvre était présentée, ou plus exactement où elle « avait lieu ».

Troncy raconte son expérience comme un moment d'étrangeté maximale, aussi fascinant qu'inconfortable, et explique avoir eu l'impression d'être immergé dans un film de David Lynch. Et bien d'autres références du même ordre viennent à l'esprit quand on lit son texte : on songe aux scénettes insolites de *Locus solus* de Raymond Roussel, à la fête étrange du *Grand Meaulnes*, aux apparitions de *L'Invention de Morel* de Bioy Casares, à la nuit vécue par le narrateur de *Point de lendemain* de Vivant Denon ou encore à la *Nouvelle rêvée* d'Arthur Schnitzler. Mais une différence de taille est toutefois à relever par rapport à ces modèles littéraires et cinématographiques : l'expérience déroutante est ici vécue par une personne réelle dans le monde réel et non par un personnage de fiction dans l'enclave d'un roman ou d'un film. Autrement dit, ce qui reste d'ordinaire de l'ordre du contenu fictionnel relève ici, grâce au dispositif de Huyghe, de la factualité : le récit que fait Troncy de sa visite de l'exposition *The Host and the Cloud* est un récit véridique. Si bien que son récit, une fois publié, verrouille l'inscription de la fiction dans la réalité.

Cet épanchement dans le réel de ce qui relève à l'origine d'une élaboration fictionnelle représente cette forme de métalepse « réelle » qui va au-delà des analyses narratologiques traditionnelles. Huyghe n'en appelle pas forcément à confondre fiction et fait, mais invite à réfléchir, en particulier grâce au paratexte, à la manière dont la réalité peut procéder de la fiction. *Form follows fiction*, pour reprendre le titre d'une exposition célèbre conçue par l'artiste Jeffrey Deitch en 2002 : l'art nous rappelle non pas que nous sommes prisonniers des simulacres dans une confusion nihiliste des faits et des fictions, mais que toutes les réalisations humaines sont, pour le meilleur comme pour le pire, des fictions devenues vraies.

Table

Avant-propos, 3

I. INFORMATIQUE PROVISoire, 5

MS-DOS dada-compatible, 5 – *Retour en arrière*, 8 – *Vertus de la machine*, 10 – *Le texte comme si vous n'étiez pas là pour le lire (Alceste)*, 11 – *Stylistique : répétition générale*, 14 – *Stylistique, suite : Segalen, Proust*, 17 – *Fin des traitements*, 19.

II. ACTIVITÉS PÉRIPHÉRIQUES, 23

Typographie, composition, édition, 23 – *Larousse, depuis 1998*, 24.

III. CLAUDE SIMON : IMAGE, IMAGINAIRE, 29

Faire voir : évidence et étrangeté, 29 – *Faire lire*, 31 – *L'imaginaire biographique*, 32 – *Figures mythiques et caricatures mythologiques*, 33 – *La mère, la mère toujours recommencée*, 35 – *Élargissements*, 37 – *Mésalliance parentale et habitus clivé*, 39.

IV. LITTÉRATURE, SOCIÉTÉ, UNIVERSITÉ, 41

Passage à l'euro et changement d'équipe, 41 – *Au diable la peinture sociale !*, 44 – *Minimales*, 44 – *Jean-Charles Massera poète satirique*, 47 – *Limites de la satire*, 50 – *Le nucléaire à l'épreuve du roman*, 52 – *Le travail et l'Université*, 55 – *L'insurrection qui venait*, 56 – *Quelle littérature à l'Université ?*, 58.

V. PHOTOGRAPHIE PARALLÈLE, 61

Pastiches (Kenya), 61 – *Images d'images (France)*, 63 – *Images d'images, suite (Brésil)*, 64 – *Photographie sur protocole*, 67 – *Écrans : protection, représentation*, 68 – *Idéalités visuelles et désignations sublimantes*, 69 – *Claude Simon : retour in situ*, 71 – *Bilan*, 73.

VI. SOCIOLOGIE COMPARÉE (ART, RECHERCHE), 75

Mythologie vocationnelle et clause d'exceptionnalité, 75 – *Vertus de l'hyperconcurrence et de l'ultraprécarité*, 77 – *Agôn et aléa*, 79 – *Les inégalités spectaculaires*, 79 – *Laboratoire avancé*, 80 – *À l'Université*, 82.

VII. LITTÉRATURE ET ART CONTEMPORAIN, 85

Simon comme si vous ne l'aviez jamais lu (Marcelline Delbecq), 86 – *La vidéo comme nullax*, 88 – *Tentation littéraire de l'art contemporain*, 90 – *Art et littérature : un séparatisme historique*, 93 – *Modernité littéraire et artistique : un parallélisme décalé*, 95 – *Parler-peinture des écrivains et résistance moderniste*, 97 – *Littérature à contraintes, littérature conceptuelle ?*, 97 – *Littérature à protocole : Jean Rolin*, 100 – *Littérature à protocole : Édouard Levé*, 101.

VIII. MÉTALEPSE : VERS UNE THÉORIE ÉLARGIE, 103

Quelques rappels, 103 – *Quatre lectures de la métalepse (Claude Simon reloaded)*, 106 – *Métalepse moderne*, 107 – *Métalepse post-moderne*, 108 – *Métalepse fictionnaliste*, 109 – *Métalepse contemporaine ?*, 110 – *Simon en porte-à-faux*, 113 – *Fictions intermédiaires*, 114 – *Métalepse et paratexte artistique*, 115.