

Introduction

Au printemps 2017, le public du Palais de Tokyo à Paris a pu observer Abraham Poincheval installé à plein temps dans une cabine en Plexiglas, enveloppé d'un édredon de bonne épaisseur et assis sur un dispositif permettant de maintenir à température idéale une dizaine d'œufs de poule abrités sous son fondement. Tout à sa couvée, l'artiste ne s'autorisait que de très courtes pauses quotidiennes. Après trois semaines de ce régime naissait un premier poussin, sous l'œil attendri quoique fatigué du couveur et à la grande joie des visiteurs alors présents, vite rejoints par des photographes de presse accourus en nombre à la nouvelle de l'heureux événement. Il faut dire que les revues d'art n'étaient pas les seules à couvrir la performance. Les principaux magazines culturels comme la plupart des quotidiens généralistes l'ont suivi avec intérêt et en ont rendu compte à un large public, sans que l'affaire ne donne lieu à polémiques ou anathèmes dans les tribunes des gazettes. Tout au plus quelques associations de protection des animaux, au lancement de l'opération, s'étaient enquis des conditions de bon traitement des jeunes poussins le moment venu. Les parents de l'artiste les avaient vite rassurées, en promettant d'adopter les poussins à leur naissance et de les accueillir dans leur ferme normande.

Les sociologues de la culture mèneront peut-être un jour une enquête sur la réception de l'œuvre de Poincheval au sein du grand public, mais, sans préjuger des résultats, on peut penser qu'elle conclura à l'existence d'un relatif consensus : c'était bien d'art qu'il s'agissait ou, version plus circonspecte, il n'y a qu'un artiste pour entreprendre de couvrir des œufs de poule. Plus sûrement encore, on peut parier qu'en offrant au public en question de considérer un portrait de Dora Maar par Picasso d'un côté, la performance de Poincheval de l'autre et de décider, de ces deux œuvres, laquelle rattacher plutôt à l'art moderne, laquelle à l'art contemporain,

les sociologues recueilleraient des réponses unanimes, tant la distinction de l'un et l'autre est intuitivement dans les esprits. S'il ne fait guère de doute pour personne qu'une œuvre comme *Œuf* de Poincheval relève de l'art contemporain, c'est parce qu'elle présente la plupart des aspects caractéristiques de ce que les critiques d'art, les spécialistes d'esthétique et les sociologues de l'art reconnaissent comme un « paradigme¹ » constitué, aujourd'hui nettement distinct de celui de l'art moderne.

L'opposition du contemporain et du moderne en littérature va beaucoup moins de soi. Si la recherche d'un éventuel équivalent littéraire du portrait de Dora Maar ne semble pas tout à fait vouée à l'échec – parce que la notion de modernité littéraire est largement reconnue – l'existence dans nos lettres actuelles d'un pendant à la performance de Poincheval, susceptible à ce titre d'emblématiser ce qu'on pourrait appeler une « littérature contemporaine » en donnant à l'adjectif le sens qu'il revêt aujourd'hui en art, paraît plus difficilement concevable. La recherche d'un tel équivalent fait l'objet du présent essai, ou plutôt – parce qu'il ne s'agira pas exactement ici de localiser et de décrire un territoire littéraire spécifique, éventuellement nouveau et distingué du moderne – les raisons susceptibles d'expliquer cette difficulté même. La difficulté à concevoir une « littérature contemporaine » sur le modèle de l'art du même nom tient peut-être à la réalité de la production littéraire actuelle. Elle tient aussi, sans doute, à la manière dont on pense aujourd'hui la littérature, à l'imaginaire qui lui est attaché, comme à ce que l'institution savante qui la prend en charge accueille sous ce terme. Cette difficulté renvoie aussi au fait que l'histoire des pratiques et des représentations du littéraire durant ces cinquante dernières années, en France tout au moins, n'est pas celle d'une contestation et d'un ébranlement du modernisme, contrairement à ce qui s'est passé en art à partir des années 1960.

¹ Nathalie HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014. La sociologue s'appuie sur une analyse des pratiques et des discours des acteurs concernés. Quelques années plus tôt, le philosophe Jean-Pierre Cometti observait la convergence des aspects chronologique, esthétique, économique, juridique et institutionnel autorisant la même hypothèse : J.-P. COMETTI, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2009. Voir aussi Marc JIMENEZ, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2005.

I. Art contemporain / art moderne

Ce fameux contemporain artistique, il importe pour commencer de caractériser ce qui le démarque du moderne, avant de poser la question d'une éventuelle démarcation équivalente dans le domaine littéraire. *Art contemporain* : l'adjectif n'est pas ici simplement synonyme d'*actuel* ou de *présent*. Il abandonne une part de son sens déictique au profit d'une acception caractérisante : l'art en question est un certain art ou plutôt consiste en une certaine conception de l'art, en des pratiques et en un monde spécifiques – et s'il se trouve que ceux-ci prévalent de fait depuis quelques décennies, la conception moderne de l'art n'a pas pour autant disparu¹. Le propre du « contemporain » est du reste moins de marquer une période nouvelle qui prendrait le relais de la précédente que de mettre en crise une vision historiciste – moderne, précisément – fondée sur la succession des époques². L'art contemporain n'est donc pas simplement l'art d'aujourd'hui par opposition à l'art moderne qui serait celui de la veille. Il n'est pas un autre ou un nouveau genre d'art³ ni une autre ou une nouvelle esthétique, qui périmerait un courant plus ancien comme le suprématisme périmait en son temps le cubisme : il est une autre manière de concevoir l'esthétique et l'art lui-même. La couvée de Poincheval permet de comprendre de quoi il retourne.

Œuf, donc, n'est pas moderne parce qu'il ne s'agit ni d'une sculpture, ni d'une peinture – ni même d'un œuf. Le cartel ou la légende qui s'emploierait à décrire l'œuvre devrait comporter, en plus du titre, une série d'indications autrement plus longue que « huile sur toile, 92 x 65 cm » ou « bronze, édition 1 de 3 ». Est ici perdue de vue la notion de support ou de médium spécifique historiquement attachée aux différentes pratiques artistiques. Cette notion était en effet à la base du système traditionnel des beaux-arts, le terme *art* désignant justement, à l'origine, la manière remarquable de pratiquer toute discipline définie par son matériau et les techniques afférentes – l'art du vitrail, l'art de la miniature, l'art

¹ Elle subsiste, selon Heinich, « dans quelques institutions ou les segments reculés du marché » (N. HEINICH, *op. cit.*, p. 35).

² Voir Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

³ Heinich avait émis dans un premier temps cette hypothèse du caractère générique de l'art contemporain (N. HEINICH, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'échoppe, 1999). Elle explique dans son ouvrage de 2014 qu'une telle analyse est dépassée.

de la sculpture, etc. En maintenant la distinction des arts selon leurs médiums respectifs, le modernisme s'inscrivait dans la tradition. Plus exactement, il la radicalisait en valorisant la *manière* elle-même dont l'artiste s'empare du médium : cette manière devenait une fin en soi et la pratique traditionnelle des beaux-arts se plaçait désormais sous le signe de l'absolutisation de l'Art. Cette absolutisation amena elle-même chaque discipline à délaisser progressivement les fonctions et les enjeux qui ne lui étaient pas intrinsèquement nécessaires, comme la représentation du monde extérieur en particulier, pour mieux se consacrer à l'exploration des possibilités spécifiques de son médium. L'investissement formel dont les différents médiums font alors l'objet transforme chaque art en une pratique autonome, réflexive et autotélique, vouée de manière exclusive à la recherche de sa vérité, de son idéal et de son essence : telle est la thèse, dite du « purisme du médium », du critique américain Clement Greenberg.

L'art contemporain rompt avec l'ancien système des beaux-arts comme avec le purisme greenbergien et s'émancipe de toute forme de rattachement ou de dépendance à un médium spécifique. L'œuvre n'est plus nécessairement une sculpture, une peinture, une photographie ou une vidéo. L'artiste ne s'interdit pas le recours à une technique ou à un support traditionnel, il pourra même en mêler plusieurs, mais, plus encore, il se saisit de matériaux et de pratiques sans rapport aucun avec les supports et les techniques historiquement définitoires des beaux-arts ou de l'art tout court. Les objets du monde et les activités humaines réputées non artistiques s'offrent ainsi à lui dans toute leur diversité comme les matériaux, moyens ou constituants possibles de ce qui se pense désormais moins comme objet d'art que comme dispositif intermédiaire, installation, environnement ou performance. La marche à pied en solitaire (Hamish Fulton), un repas cuisiné et offert au visiteur de l'exposition (Rirkrit Tiravanija), un excès de vitesse dûment constaté sur l'autoroute Aquitaine (Raphaël Boccanfuso), des lettres de « non-motivation » envoyées en réponse à des offres d'emploi (Julien Prévieux), peuvent aujourd'hui aspirer au statut d'œuvres sans s'attirer d'anathème. Plus encore, l'art contemporain ne se contente pas d'annexer des objets ordinaires, tel qu'une couette ou des œufs de poule, ou des pratiques réputées non artistiques : il invente la pratique elle-même, telle l'activité consistant, pour Poincheval, à couvrir les œufs en question. L'enjeu de

l'art contemporain est ainsi moins l'invention formelle opérée dans les limites d'un médium artistique de référence, invention censée en élargir le potentiel intrinsèque et en découvrir l'essence, que l'élargissement de l'art à toutes les activités humaines et même, au-delà, l'élargissement plus ou moins expérimental du spectre de ces activités elles-mêmes. *Œuf* est ici emblématique non seulement de la désépécification opérée par l'art contemporain – le détachement des notions d'art et de médium –, mais aussi de l'inversion qui s'est produite par rapport aux paradigmes traditionnels et modernes : l'art réside dans l'invention de pratiques non artistiques.

Déséthétisation et abandon du modèle expressif

Parce qu'elle ne relève pas d'un travail sur un médium spécifique et consacré, l'œuvre de Poincheval ne témoigne d'aucune maîtrise ni compétence particulière ou remarquable. L'art de Poincheval est un art sans art, au sens premier du terme rappelé plus haut – talent, maestria ou touche personnelle. Il n'aura fallu à l'artiste, pour réaliser son œuvre, que quelques moyens techniques rudimentaires, du temps et une certaine détermination. On pourra certes admirer son sens de l'ascèse, sa capacité à endurer l'inconfort, comme on saluera ailleurs une éventuelle prise de risque physique ou psychique, mais l'œuvre contemporaine ne s'apprécie pas comme le produit du génie créateur ou d'une qualité exceptionnelle de l'artiste. Elle ne renvoie pas plus à une quelconque disposition subjective de l'ordre de l'affect, de la passion ou du sentiment, ni à une vision singulière du monde, ni à une intention de signification inédite – en somme à aucune idiosyncrasie personnelle dont elle serait l'objectivation parfaite et inimitable. On peut dire en ce sens que l'abandon du modèle expressif de l'art comme celui du critère du style caractérisent la plupart des pratiques artistiques contemporaines.

Une œuvre comme celle de Poincheval ne s'offre pas davantage à la contemplation. À la différence d'une peinture ou d'une sculpture classique ou moderne, le critère esthétique n'entre pas dans la relation à l'œuvre. Un quadrangulaire confiné trois semaines durant sous son édreon dans une étuve en Plexiglas présente peu d'intérêt visuel, encore moins de potentiel de séduction, et ne sera l'occasion d'aucun transport

extatique ni d'aucune émotion cathartique de la part des visiteurs. *Ceuf* témoigne ainsi de la désesthétisation opérée par l'art contemporain, qui périmé le critère de beauté comme la notion même de jugement de goût.

Performativité et recontextualisation

Une œuvre comme celle de Poincheval est aussi une performance. À savoir qu'elle consiste en un acte ou une action de l'artiste, là où l'art classique ou moderne considérait le faire ou le *poiein* comme le simple moyen de réaliser l'œuvre, laquelle avait ensuite son existence comme objet autonome. À la différence de l'objet d'art, *Ceuf* n'existe véritablement que dans le moment de son effectuation ou « implémentation » comme l'appelle Nelson Goodman¹, un moment qui n'est pas une durée fictive et rejouable – comme celle de l'action d'une pièce de théâtre – mais un présent réel et unique, en l'occurrence un moment de sa vie consacré par l'artiste à la couvaison voire, au-delà, le temps de la vie des poussins et celle de leur descendance éventuelle, l'ensemble s'inscrivant dans la marche plus générale du monde. L'œuvre est également située dans un lieu spécifique : elle *a lieu* quelque part et ce lieu, lui non plus, n'est pas le lieu fictif de la scène – l'artiste n'est pas en représentation, il ne joue aucun rôle –, mais simplement l'espace réel du Palais de Tokyo et, pour finir, la ferme normande des parents de l'artiste. Quant aux visiteurs du centre d'art, non seulement ils n'ont pas contemplé l'œuvre, mais ils l'ont moins vue en tant que spectateurs qu'en tant que simples témoins, l'œuvre n'étant pas un spectacle mais un fait – éventuellement un événement.

Le caractère performantiel de l'œuvre et la requalification du spectateur en témoin – voire en participant éventuel – sont spécifiques du

¹ La notion d'implémentation proposée par Nelson Goodman s'oppose à celle de réalisation. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation à la faire fonctionner, c'est-à-dire à la rendre appréhendable comme œuvre à un public, par l'exposition en particulier. Dans le cas des arts de la performance, les processus de réalisation et d'implémentation tendent à se confondre. Voir N. GOODMAN, *L'Art en théorie et en action* [1984], traduit de l'anglais et postfacé par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 63 *sqq.* La notion d'implémentation sera souvent sollicitée dans cet essai parce qu'elle est essentielle à la compréhension du contemporain artistique et littéraire.

paradigme contemporain. L'œuvre s'indexe aux circonstances de son implémentation, un ici et un maintenant coextensifs et homogènes à l'espace et au temps de l'expérience ordinaire, là où l'œuvre moderne revendique au contraire son indépendance ontologique et une forme d'insularité : elle s'inscrit davantage dans le hors-temps et le hors-lieu du musée et plus encore du *white cube*, symbole de l'autonomisation de la sphère artistique moderne¹. L'art contemporain opère donc une recontextualisation pragmatique de l'œuvre et marque plus largement un « retour du réel² ». L'œuvre s'inscrit dès lors d'autant plus facilement dans des débats en cours – débats sur le spécisme et le continuum homme-animal dans le cas de Poincheval –, autrement dit elle privilégie les questions non artistiques aux sujets atemporels ou généraux vers lesquels va plus volontiers l'art moderne.

Allographisation

L'indexation de l'œuvre contemporaine sur un espace-temps circonscrit produit d'autre part un effet d'indétermination sur ses propres contours. Le phénomène n'est paradoxal qu'en apparence. L'œuvre moderne est un objet concret, doté d'une stabilité physico-chimique et restaurable si nécessaire. Elle est donc assurée en elle-même d'une certaine persistance ontologique. Elle affirme d'autre part – c'est l'insularité évoquée plus haut – sa clôture sur elle-même et sa séparation d'avec son dehors par le moyen symbolique du cadre en peinture ou du socle en sculpture. Inversement, une œuvre qui n'existe que dans le moment de son implémentation, comme l'œuvre performative ou éphémère contemporaine, ne peut exister ou au moins rester disponible comme objet de discours et de connaissance que si elle se prolonge au-delà de ses strictes limites spatio-temporelles. Une telle rémanence n'est possible qu'à la faveur de traces. Enregistrements,

¹ Voir Brian O'DOHERTY, *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [reprise d'articles parus initialement entre 1976 et 1986], traduction par Catherine Vasseur et Patricia Falguières, Zurich / Paris, JRP|Ringier / La Maison rouge, 2008.

² Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1986], traduction de l'anglais par Yves Cantraine *et al.*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005. Nathalie Heinich évoque quant à elle « l'intégration du monde ordinaire » comme un trait caractéristique de l'art contemporain (N. HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 116).

documents¹, mais aussi souvenirs et témoignages des spectateurs constituent alors la continuation naturelle de l'œuvre, qui s'élargit à ses représentations au point de se confondre avec elles. Certains artistes évitent même de documenter visuellement leur travail afin que l'œuvre ne survive qu'à travers la mémoire et les récits des visiteurs de l'exposition². Ce parti pris garantit du reste au public une possibilité de s'approprier l'œuvre qui lui est interdite quand celle-ci s'offre à la pure contemplation – cas du régime moderne –, contemplation elle-même censée produire l'extase et le ravissement, à savoir un effet plus proche de la dépossession de soi que d'une quelconque appropriation de l'œuvre. La dépendance de l'œuvre contemporaine aux « opérateurs verbaux³ » qui la font exister dans son univers de réception inverse donc le principe de l'insularité de l'œuvre moderne et déjoue le postulat d'une coupure ontologique entre l'œuvre et son dehors. Les échos, récits, documents et représentations de l'œuvre sont constitutifs de l'œuvre contemporaine là où l'art moderne dégage l'œuvre de ses conditions de production et de réception, tenant celles-ci pour contingentes et secondes par rapport à l'absolue nécessité de l'œuvre elle-même. L'œuvre contemporaine est un principe ouvert de prolifération horizontale plus qu'un objet clos sur lui-même renvoyant à une transcendance.

Ce devenir-récit qui est à l'horizon de l'œuvre contemporaine peut se décrire, si l'on songe à l'opposition proposée par Goodman entre régime autographique et régime allographique⁴, comme une tendance

1 Voir Anne BÉNICHOU, « Ces documents qui sont aussi des œuvres », dans A. BÉNICHOU (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 47-57.

2 C'est le cas de Tino Sehgal par exemple. Pierre Huyghe, même s'il documente abondamment son travail, parie lui aussi sur les témoignages propagés par les visiteurs de ses expositions : voir P. MOUGIN, « Paratexte artistique et métalepse. Réflexions à partir du travail de Pierre Huyghe », dans Fabien VALLOS (dir.), *Actes du colloque arts et langages. Épreuves contemporaines des relations textes et images*, Arles, ENSP, 2018, p. 31-50. Les œuvres de ce genre, explique un autre artiste, « doivent vivre dans les mémoires, à travers les récits des gens » (Maurizio CATTALAN, Catherine GRENIER, *Le Saut dans le vide*, traduction française Ségolène Dargnies, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & C^{ie} », 2011, p. 77). Ce qui fait dire à N. Heinich que « l'art contemporain se raconte beaucoup plus qu'il ne se montre » (N. HEINICH, *op. cit.*, p. 153).

3 Juan Antonio RAMÍREZ, *Les Usines à valeurs. Écosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art*, traduit de l'espagnol par J. T. Guillot, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1995, p. 68.

4 N. GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1990.

à l'allographie de l'œuvre autographique. Le régime autographique est celui par excellence de la peinture et de la sculpture modernes, à savoir que l'œuvre consiste en un objet matériel unique circonscrit dans l'espace et le temps où il se manifeste. La littérature ou la musique classique relèvent inversement du régime allographique, dans la mesure où l'œuvre consiste en un objet idéal, conçu par l'esprit, énonçable et diffusable sous forme de discours, de script ou de partition et susceptible d'actualisations physiques sans limite du nombre d'occurrences : les exemplaires indéfiniment reproductibles d'un livre, les reprises d'une œuvre musicale de concert en concert. Le propre de l'art contemporain est que les œuvres autographiques tendent vers l'allographie, à savoir qu'une performance unique comme celle de Poincheval, qui relève comme telle du régime autographique, tend à se dématérialiser à partir du moment où elle ne perdure dans le monde que sous la forme de souvenirs ou de récits.

Le phénomène d'allographisation est même double, car il se produit symétriquement en amont aussi bien qu'en aval de l'œuvre. La dématérialisation d'après coup n'est qu'une réplique inverse de ce qui s'est passé au moment de la genèse de l'œuvre. Une performance comme *Œuf* est en effet la réalisation expérimentale d'une idée élaborée antérieurement, l'effectuation d'un programme ou d'un protocole énonçable sous forme de proposition, de description ou de script qui en fixe les modalités et peut même servir à sa reconduction ultérieure. L'œuvre contemporaine, quelle que soit sa dimension matérielle au moment de son implémentation, revêt ainsi un caractère conceptuel en raison de ce primat du *modus operandi* sur l'*opus operatum* proprement dit.

Défétichisation de l'œuvre d'art

L'allographisation marque du même coup, par rapport au régime moderne, l'inversion du rapport de l'œuvre à ses représentations et à ses copies. L'œuvre autographique moderne revendique un caractère d'exclusivité, d'unicité et d'authenticité, certifié le plus souvent par la signature de l'artiste. Toute copie est réputée de moindre valeur que l'original, dont elle n'est qu'un avatar dégradé. La disqualification de la copie – et la traque des faussaires – est même incomparablement plus marquée en régime moderne que dans l'antiquité – où la copie de

sculpture était courante – et qu’à l’époque classique – où les peintres d’un même atelier pouvaient reproduire un même tableau au gré des commandes et sans limitation du nombre d’exemplaires. La valorisation en raison inverse, jusqu’à la fétichisation, de l’œuvre autographique originale est, comme on sait depuis l’analyse de Benjamin, liée à la notion d’aura et plus largement à l’imaginaire charismatique attaché à l’art moderne. Voici un indice a contrario de la prégnance, de nos jours encore, d’un tel imaginaire. Les techniques de reproduction actuelles – numérisation, étalonnage des couleurs, impression pigmentaire et en relief – permettent de produire des copies que ni l’œil ni la loupe, ni même le colorimètre, ne distinguent plus de l’original. L’institution muséale pourrait mettre de telles copies en circulation, sans limite du nombre d’exemplaires, et rendre ainsi tel tableau impressionniste ou telle toile de Rothko plus accessible, et dans les meilleures conditions, à un large public. Si un tel usage a peu de chance de se répandre, c’est parce que la relation à l’œuvre moderne – ou plutôt la relation moderne, de type muséographique, à l’œuvre d’art – ne se contente pas d’une plénitude visuelle ou plus largement perceptive, elle suppose la croyance certaine en l’authenticité de l’objet offert à la contemplation. Le regardeur exige de voir l’œuvre comme étant de la main de l’artiste et comme l’expression directe de son génie, autrement dit comme manifestant une relation à la fois métonymique et métaphorique entre le créateur et sa création, signe que l’œuvre est pensée sur le modèle de la relique sacrée et que l’expérience esthétique est vécue comme un rituel d’enchantement.

L’œuvre d’art contemporaine, fût-elle autographique, compte au contraire sur ses représentations, mêmes imprécises ou infidèles, pour exister au-delà de l’enclave circonstancielle de son implémentation. *Œuf* de Poincheval consiste ainsi, au moins partiellement, dans l’évocation qui en est faite ici. À la limite, il suffira qu’on se souvienne que quelqu’un – peu importe où, quand et qui, peu importe même qu’il fût artiste –, a couvé des œufs de poule jusqu’à éclosion, il suffira même que l’idée que l’homme puisse, par les moyens les plus naturels, aider à la vie animale comme l’animal aide à la vie humaine, il suffira qu’une telle idée, donc, apparaisse un peu moins loufoque qu’elle ne le semble aujourd’hui, pour que Poincheval ait réussi son œuvre et que celle-ci compte autant dans l’histoire de l’humanité que le portrait de Dora Maar par Picasso.

L’imaginaire charismatique qui prévaut dans la conception moderne de l’œuvre d’art et de la relation esthétique se traduit parallèlement par un régime juridique spécifique. À partir du XIX^e siècle, l’artiste n’est plus rémunéré à la prestation par le commanditaire, ni par le salariat comme ce pouvait être le cas des peintres travaillant dans l’atelier d’un grand maître : la loi de 1793 instituant les droits d’auteur permet à l’artiste de garder un titre de propriété sur son œuvre même après cession de celle-ci à un tiers. Cette propriété intellectuelle inaliénable et dissociée de la propriété matérielle établit l’exceptionnalité du travail artistique sur le travail ordinaire et sanctuarise l’œuvre d’art. L’art contemporain marque ici encore un écart par rapport aux pratiques modernes correspondantes, en réinstituant la rémunération à la prestation : de plus en plus, l’artiste touche des honoraires versés par le centre d’art pour l’œuvre ou l’exposition qu’il y met en place, indépendamment de ce qu’il peut retirer de la vente éventuelle de l’œuvre exposée – à supposer que l’œuvre existe en dehors de son exposition¹.

Un art essentiellement désessentialisé

Désépification du médium, relégation à l’arrière-plan de la question du style et de l’esthétique, désautonomisation, désacralisation, indexation contextuelle, allographisation et indétermination des contours de l’œuvre : tous ces aspects par lesquels l’art contemporain s’inscrit dans une relation négative à l’art moderne comme à l’art classique en font moins un nouveau genre d’art que, pour reprendre un terme proposé dès la fin des années 1960 par le critique américain Harold Rosenberg², la *dé-définition* de l’art lui-même. Cette dé-définition de l’art est même le seul élément à peu près stable d’un consensus sur l’art qui s’est établi depuis quelques décennies non seulement entre historiens, théoriciens et acteurs du monde de l’art mais aussi jusqu’à ses détracteurs³ : qu’il suscite l’engouement, la perplexité ou la consternation, il est acquis que l’art

¹ Voir N. HEINICH, *op. cit.*, p. 251-253.

² Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l’art* [1972], traduit de l’anglais par Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1992.

³ Rosenberg lui-même était du reste le premier contempteur du phénomène qu’il diagnostiquait.

contemporain déjoue toute définition normative en matière d'art et que l'œuvre vise à contrarier les critères de l'art, au point que le doute sur le caractère artistique des œuvres est l'une des rares certitudes concernant l'art. L'historien Thierry de Duve propose même de reconnaître une œuvre d'art comme contemporaine sur ce critère purement négatif : « une œuvre d'art serait contemporaine – par opposition à moderne, ancienne, classique, tout ce que vous voudrez – tant qu'elle demeure exposée au risque de n'être pas perçue comme de l'art¹ ». Le philosophe Jean-Pierre Cometti se réjouit de son côté de voir dans l'art contemporain un « art sans qualités² » débarrassé de « l'essentialisme artistique » qui caractérise le modernisme. Essentiellement désessentialisé et largement reconnu comme tel, l'art contemporain non seulement lève les démarcations traditionnelles entre les arts en renonçant à un quelconque purisme du médium, mais il produit une indétermination fondamentale des frontières ontologiques entre art et non-art.

Cette situation n'empêche pas la réflexivité. Bien au contraire, comme l'écrit Yves Michaud, « l'art se pose à l'intérieur de lui-même la question de sa nature et par là même devient philosophique [...] ou encore fondamentalement conceptuel et réflexif³ ». Une partie de l'art contemporain semble même valider le pronostic établi en son temps par Hegel, qui prévoyait la dissolution de l'art dans la philosophie et la théorie de l'art. Mais la réflexion, depuis plusieurs décennies, prend acte du dessaisissement ontologique de l'art et pose désormais la question de savoir non pas ce qu'est l'art, encore moins ce qu'il doit être, mais ce qu'il peut être quand il vise toujours à déplacer ses propres repères ou ses limites et renonce à toute préconisation esthétique. L'inquiétude le dispute alors à l'optimisme, selon les scénarios envisagés – et selon qui les envisage – d'un art soluble dans le militantisme ou dans l'amusement, dans la thérapie ou le marketing, dans la science ou la finance, etc.

1 Thierry DE DUVE, « Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaers) », dans Élisabeth CAILLET et Catherine PERRET (dir.), *L'Art contemporain et son exposition*. 2, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 88. Voir aussi Paul ARDENNE, *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Le Regard, 2009, p. 10 sqq.

2 Jean-Pierre COMETTI, *L'Art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999.

3 Yves MICHAUD, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 154-155.

L'art contemporain met donc à l'épreuve les méta-catégories artistiques que sont les notions mêmes d'art, d'œuvre d'art, d'artiste et d'esthétique, là où l'art moderne organise au contraire les querelles en définition et les luttes en légitimité autour du contenu de ces mêmes catégories. L'art moderne est porté par une axiologie idéaliste, à savoir que tout s'y fait au nom de ce que l'art véritable – ou l'artiste, l'œuvre, la peinture, la sculpture etc. – doit être. La foi partagée en l'existence et en l'essence d'un absolu artistique, vers lequel chaque art ou chaque œuvre ne peut que tendre, motive la guerre des prétendants – artistes comme critiques – en quête des meilleures esthétiques et des plus sûrs critères de jugement, comme elle motive chez les uns et les autres les stratégies collectives, les gestes ou les constats de rupture, les revendications ou la reconnaissance d'affiliations ou de modèles précurseurs.

L'externalisation des polémiques sur l'art

Dans le paradigme contemporain, l'art cesse d'être la référence de l'art. Le nouveau cadre commun est au contraire que le principe d'une essence universelle et intemporelle de l'art est lui-même périmé, et cette péremption désamorce la compétition entre artistes et mouvements visant à s'en approcher. Le temps des manifestes est donc révolu. Les propositions artistiques s'inscrivent désormais beaucoup moins dans des collectifs visant à imposer une esthétique particulière comme plus légitime que la précédente. Les œuvres, du fait de l'élargissement indéfini de l'espace des possibles artistiques, sont moins des défis lancés à telle ou telle définition exclusive et hégémonique de l'art. Les artistes revendiquent moins qu'avant des précurseurs ou des tutelles dans le cadre de stratégies d'affiliation ou de démarcation esthétique. Ils ne font plus valoir l'audace de leurs propositions comme un défi aux autres artistes et au monde de l'art dans le cadre d'une lutte pour la légitimité artistique, et ne suscitent plus guère de polémiques de la part de leurs pairs.

Les joutes internes à l'art sont donc relativement apaisées au sein du paradigme contemporain. Les contestations n'ont pas pour autant disparu, mais elles sont désormais plutôt adressées à l'art depuis l'extérieur. L'externalisation des conflits sur l'art remplace ainsi le caractère endogène des querelles esthétiques du régime moderne. C'est même la

plus intense de ces contestations, la fameuse « querelle de l'art contemporain » des années 1990¹, qui a permis au nouveau paradigme de se cristalliser et de s'imposer auprès d'un public élargi. Lancée par la revue *Esprit* en 1991, cette querelle ne se résume pas aux protestations réactionnaires d'un Marc Fumaroli et aux diverses désolations conservatrices restées dans les mémoires – « l'art contemporain est vraiment nul » (Jean Baudrillard), « la peinture en cette fin de siècle se porte mal » (Jean Clair). L'art contemporain était combattu sur le front de l'esthétique – ses détracteurs le présentaient tour à tour comme un art de charlatan ou un art cérébral, plus régulièrement comme un art du kitsch et de la vulgarité –, sur le front politique – l'intervention publique opaque, sectaire et antidémocratique, dévoyée dans la gabegie et le copinage – et sur le front social ou civique – un art du mépris élitiste, du snobisme et des effets de mode –, et économique – un art pour traders, servant les stratégies de communication des collectionneurs, support de spéculation financière et moyen d'optimisation fiscale. Les arguments des détracteurs n'étaient pas sans fondement, à commencer par ceux des artistes contemporains de la première génération – Daniel Buren, Fred Forest – qui s'étaient précisément élevés contre la marchandisation et la dérive mercantile de l'art moderne et qui avaient de quoi fustiger le cynisme des nouvelles stars de la profession, très habiles à profiter de la surfinanciarisation et du capitalisme sous couvert de les dénoncer.

La querelle a toutefois permis de diagnostiquer la plupart des aspects rappelés jusqu'ici, à savoir qu'une sortie du modernisme s'était produite et qu'elle 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 aussi qu'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 nouvelle prenait pour appui et repoussoir les thèses de Clement Greenberg, traduites

¹ Voir en particulier : Yves MICHAUD, *La Crise de l'art contemporain* [1997], Paris, PUF, coll. « Quadriga », 2011 ; Marc JIMENEZ, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2005.

depuis peu en français, définissant le modernisme comme mouvement régulier, depuis l'impressionnisme et au fil des avant-gardes successives, d'épuration du médium.

Depuis les années 1990, la querelle n'est pas éteinte mais s'est routinisée. Les premiers détracteurs poursuivent leur critique¹, secondés par des nouveaux venus qui exploitent un filon toujours rentable². Le pamphlet anti-art contemporain est presque un genre littéraire constitué – un éditeur parisien semble même s'en être fait une spécialité³ – tandis que de nombreux sites ou blogs rallient les contestataires⁴. Les griefs initiaux ont évolué. Le combat purement esthétique a perdu de son intensité – même si le reproche d'une complaisance dans la vulgarité voire dans l'obsène est toujours là⁵ – mais il reste vif sur les autres fronts. Quoi qu'il en soit, la constance et la virulence des détracteurs vaut reconnaissance de fait de la vitalité de l'objet de leur critique.

Monde de l'art et critique institutionnelle

Car il faut signaler ici un autre paradoxe : si le paradigme de l'art contemporain est celui de la dé-définition de l'art, sa réalité institutionnelle et sociale est aujourd'hui massive. Depuis 1997, une fédération spécifique, le Cipac, compte près de deux mille professionnels. Elle regroupait en 2016 vingt-quatre organisations et réseaux engagés pour le soutien à la création et la diffusion de l'art contemporain en France. *L'Annuaire de l'art contemporain* publié par le Centre national des arts plastiques référençait en 2003 plus de 1 300 lieux dédiés dont 410 lieux institutionnels.

¹ Voir par exemple Jean-Philippe DOMEQ, *Comédie de la critique. Trente ans d'art contemporain*, éd. revue, Paris, Pocket, 2015.

² Aude de KERROS, *L'Imposture de l'art contemporain. Une utopie financière*, Paris, Eyrolles, 2016.

³ Les éditions Jean-Cyrille Godefroy ont ainsi publié Nicole ESTEROLLE, *La Bouffonnerie de l'art contemporain. Ses malheureuses victimes, ses bienheureux bénéficiaires*, en 2015, et Alain PAUCARD, *Manuel de résistance à l'art contemporain*, en 2016.

⁴ Voir par exemple : Face à l'art [<http://www.face-art-paris.com>], Débat sur l'art contemporain [<http://debat-art-contemporain.blogspot.com>], Le Schtroumpf émergent [<http://www.schtroumpf-emergent.com>].

⁵ Voir les critiques constructives d'Alain TROYAS et Valérie ARRAULT, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Paris, l'Échappée, coll. « Pour en finir avec », 2017.

Les pouvoirs publics ont mis en place différents dispositifs de soutien spécifique et d'aide à la création ainsi qu'une politique d'achat au niveau national (confiée au Fonds national d'art contemporain depuis 1976) et régional (les FRAC, depuis 1982). L'art contemporain a aussi sa géographie. À Paris, si les galeries de la rive Gauche sont plutôt celles de l'art moderne, l'art contemporain « historique » a pour lui celles du quartier du Marais et l'art contemporain émergent celles de l'Est parisien. Le secteur éditorial spécialisé est également florissant, qu'il s'agisse des revues ou des livres, des productions d'artistes, des publications savantes ou plus généralistes¹. Le volume des financements, l'augmentation régulière du nombre d'aspirants artistes² et l'afflux croissant du public aux expositions³ sont les autres signes évidents que le paradigme contemporain s'est imposé.

Déflation définitionnelle et vigueur institutionnelle de l'art contemporain ne sont pas forcément contradictoires. Le rôle des institutions et du « monde de l'art » en général, comme le soulignait Arthur Danto dès les années 1960⁴, est même d'autant plus crucial que l'existence et le contenu des méta-catégories telles que art, artiste, œuvre et esthétique sont sujettes à caution. Quand la reconnaissance du statut d'œuvre d'art

- 1 À côté des éditeurs déjà historiques spécialisés dans l'approche critique de l'art contemporain – Jacqueline Chambon, Les presses du réel –, d'innombrables maisons d'édition apparues plus récemment sont spécialisées en publications d'artistes : B42, Éditions B2, Éditions Cent Pages, Éditions Incertain Sens, Éditions P; It : éditions, M/M Paris, RVB Books, etc. R-Diffusion, « réseau de diffusion de création contemporain », diffuse une soixantaine de ces éditeurs [http://www.r-diffusion.org]. Du côté des publications généralistes ou de vulgarisation, de nombreux ouvrages sont parus ces dernières années : Charlotte BONHAM-CARTER, David HODGE, *Le Grand livre de l'art contemporain. 200 artistes expliqués*, Paris, Eyrolles, 2016 ; Éloi ROUSSEAU, *L'Art contemporain*, Paris, Larousse, 2015 ; Élisabeth COUTURIER, *Art contemporain*, Paris, Flammarion, 2015 ; Catherine MILLET, *L'Art contemporain en France*, nouvelle éd., Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts », 2015 ; Ulrike KASPER, *L'Art contemporain pour les nuls*, Paris, First éditions, 2014.
- 2 Nathalie Heinich rappelle que le nombre d'inscrits à la Maison des artistes, organisme de sécurité sociale de la profession, a triplé en vingt-cinq ans ; voir N. HEINICH et Benoît FEROMONT, *L'Artiste contemporain. Sociologie de l'art d'aujourd'hui*, Bruxelles, le Lombard, 2016, p. 14. Une étude montrait il y a quelques années qu'un quart des jeunes Berlinoises rêvait de s'orienter vers l'art contemporain.
- 3 La rétrospective Jeff Koons du Grand Palais, en 2014, a battu les records d'affluence en accueillant 650 000 visiteurs. Le record précédent pour une exposition d'art était celle de Salvador Dalí.
- 4 Arthur DANTO, « Le monde de l'art » [1964], traduction française dans Danielle LORIE, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198.

ne tient plus à la nature de l'objet concerné – huile sur toile, aquarelle, marbre sculpté, etc. –, elle relève d'un baptême linguistique décidé par le monde de l'art, seul à même de délivrer une étiquette invisible certifiant « ceci est de l'art ». L'art, non sans paradoxe, est ainsi ce que le monde de l'art considère comme art au nom d'un rejet des critères de l'art : le caractère à la fois tautologique et contradictoire de la formule fait même dire au critique Thierry de Duve que l'art consiste à « réduire l'œuvre d'art à la phrase qui la consacre¹ ». Bien entendu, nouveau paradoxe, le pouvoir constituant et la puissance d'imposition symbolique de l'institution artistique font eux-mêmes l'objet d'une critique légitime, que le monde de l'art est d'ailleurs le premier à mettre en œuvre. Cette dimension de critique institutionnelle est un autre trait caractéristique de l'art contemporain : depuis Marcel Duchamp et Marcel Broodthaers, les artistes contestent l'institution qui les reconnaît comme artistes, laquelle encourage, de manière non moins ambivalente, tout ce qui la remet en question. Tel est le « paradoxe permissif² » de l'art contemporain, qui tente de dépasser comme il le peut les dernières impasses du modernisme que sont la tradition de la rupture et le conformisme de la transgression.

De la même manière, le consensus sur la dé-définition des frontières ontologiques de l'art n'exclut pas – ou plutôt implique d'autant plus – l'existence de règles du jeu, une grammaire et des codes spécifiques du côté de la création comme du côté de la réception³. Les conditions d'acceptabilité d'une proposition au statut d'œuvre d'art se compliquent du fait que le paradigme contemporain a aboli tout cahier des charges prescrivant les propriétés que doit présenter l'œuvre candidate à l'appréciation esthétique. Cette situation est synonyme d'inconfort pour les aspirants-artistes, sommés par le régime de singularité exacerbée d'être là où on ne les attend pas, autrement dit de s'ajuster subtilement aux codes du monde de l'art pour s'y faire admettre en le déroutant.

Le problème est enfin celui de la détermination de la valeur. L'exigence d'hyper-singularité, l'absence de toute norme artistique suite à la péremption des critères idéalistes de jugement, le paradoxe d'une évaluation

- 1 Thierry DE DUVE, « Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaers) », art. cit., p. 92.
- 2 N. HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 209.
- 3 Heinich évoque un « modèle non conscient qui formate le sens de la normalité en art », que la sociologie de l'art, précisément, s'emploie à dégager (op. cit., p. 52).

exclusivement comparative – par sélections, classements et palmarès – de propositions réputées incomparables entre elles ne rendent pas les choses faciles. La concurrence entre artistes est plus sociale qu'esthétique, l'*agôn* y est teinté d'aléa, le marché des notoriétés est régi par des principes de cotation de type boursier, les conditions d'ultraprécarité sont le lot du plus grand nombre, dans un système global fortement dualisé entre stars et aspirants où les « inégalités spectaculaires¹ » se consolident du fait même de leur caractère injustifiable.

II. L'hypothèse d'une littérature contemporaine

Si tous ces aspects autorisent à considérer l'art contemporain comme un paradigme distinct de celui de l'art moderne – en suggérant même que l'écart de l'un à l'autre est plus important que la différence entre art classique et art moderne – l'opposition du contemporain et du moderne en littérature est quant à elle moins évidente. Que serait une œuvre équivalente, dans le domaine littéraire, à ce qu'est la performance de Poincheval dans le domaine de l'art ? Que serait une littérature « contemporaine » démarquée de la littérature moderne comme l'art contemporain se démarque de la peinture encadrée et de la sculpture sur socle – à savoir une littérature à son tour déspecifiée, dés-esthétisée et dé-définie ?

On objectera que le devenir littéraire de l'art contemporain, à travers le phénomène d'allographisation évoqué plus haut, rend a priori caduque toute hypothèse d'une littérature spécifiquement contemporaine : la littérature dans son ensemble, par définition allographique, serait sinon l'art contemporain par excellence du moins l'horizon de pratiques artistiques contemporaines qui tendent à se littériser, qui sollicitent de plus en plus l'écrit ou le récit et qui multiplient les références littéraires².

¹ Voir en particulier Pierre-Michel MENER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, coll. « La République des idées », 2002.

² Voir N. HEINICH, *op. cit.*, p. 106. Parmi les écrivains souvent cités par les artistes d'aujourd'hui : Mallarmé, Roussel, Barthes, Beckett, Duras, Robbe-Grillet et Perec. Aucune étude spécifique n'existe sur l'ensemble des modèles littéraires revendiqués par l'art contemporain, mais quelques repères ont été fournis en 2001 par Anne Mœglin-Delcroix, qui a demandé à un ensemble d'artistes ayant eux-mêmes une pratique d'écriture (parmi

Une littérature « contemporaine » par analogie avec l'art du même nom n'a toutefois rien d'inconcevable. Du reste – on le verra –, elle existe. Mais elle est à la marge d'une production littéraire elle-même restreinte par rapport au tout-venant de la littérature actuelle et reste de ce fait – à la différence de l'art contemporain – largement ignorée du grand public. Elle ne retient d'autre part l'attention de la critique savante que de manière très récente. Cette situation explique que l'opposition du moderne et du contemporain ne soit pas aussi nette en littérature qu'en art et encore moins présente intuitivement dans les esprits.

Vers une littérature déspecifiée : inter-, multi- et transmédiatité

Une littérature contemporaine serait donc une littérature présentant les différents aspects reconnus aujourd'hui comme spécifiques de l'art contemporain. Le plus saillant d'entre eux, on l'a vu, est le phénomène de déspecification du médium. L'éventualité d'une littérature pareillement détachée de tout médium spécifique pourrait sembler contradictoire dans les termes, la notion de littérature impliquant étymologiquement le langage comme son médium exclusif et définitoire. L'ontologie littéraire est ainsi a priori plus rigide que celle de l'art, dont le spectre est historiquement large et où la pluralité des pratiques et des supports implique d'emblée une souplesse dont semble dépourvue la littérature. Si celle-ci est par définition affaire de langage, on voit mal comment elle pourrait

lesquels Jean-Michel Alberola, Ben, Christian Boltanski, Daniel Buren, Claude Closky, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Jean-Luc Moulène) quels étaient les livres – de littérature, mais pas exclusivement – qui avaient compté dans leur formation et leur démarche ; l'auteur le plus cité par les artistes interrogés est Beckett (6 artistes sur 34 le mentionnent), suivi de Barthes et de Lewis Carroll (5 mentions) ; viennent ensuite Sade, Joyce, Sarraute et Duras (4), puis Cervantes, Roussel, Gertrude Stein, Céline, Thomas Bernhard, Genet, Wittgenstein et Deleuze (3) ; parmi les auteurs contemporains cités deux fois : Queneau, Camus, Debord, Sartre, Proust, Leiris, Pinget (Anne Mœglin-Delcroix, *Livres d'artistes. Réponses à la question « Dis-moi ce que tu lis »*, Saint-Yrieix-La-Perche, Pays-Paysage / Centre des livres d'artistes, 2001, repris dans Simon MORRIS (ed.), *Bibliomania 2000-2001*, York, Information as Material, 2002). Voir aussi : Pascal MOUGIN, « Modèles littéraires de l'art contemporain : Marcelline Delbecq, lectrice de Claude Simon ? », dans Cécile YAPAUDJIAN-LABAT (dir.), *Tangence* [Rimouski], n° 112, 2016, « *Lectures de Claude Simon* », p. 133-148 ; Pascal MOUGIN (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

faire l'épreuve de la déspécification autrement qu'en disparaissant. La littérature serait ainsi, logiquement, vouée à être moderne – c'est-à-dire attachée à une pratique esthétique et réflexive du langage – ou à n'être pas. Il n'y aurait finalement pas plus de littérature contemporaine qu'il n'y a de peinture ou de sculpture du même nom, puisque le contemporain marque justement la disparition de tout type d'art autonome et historiquement défini – qu'il soit visuel, plastique ou littéraire.

Mais l'objection est à son tour réfutable, car l'art contemporain, même décloisonné, n'interdit pas une peinture ou une sculpture contemporaine. Le travail sur les supports traditionnels, on l'a dit, y est toujours pratiqué, mais l'art contemporain intègre les œuvres en question dans des dispositifs d'implémentation qui en modifient le fonctionnement et la signification¹. La littérature contemporaine serait alors, sur un modèle analogue et quels que soient par ailleurs sa forme et son contenu, une littérature implémentée ou énoncée dans un contexte ou un « cadre » nouveau – pour reprendre le terme d'Erving Goffman² – susceptible de modifier l'expérience qu'en fait le public. On reviendra plus loin sur cette hypothèse.

Mais le blocage logique signalé plus haut du principe de la déspécification appliqué à la littérature est lui-même dépassable. Il suffit pour cela d'envisager un devenir de la littérature non pas exactement identique à la déspécification de l'art mais simplement homologue à celle-ci, *mutatis mutandis*. Serait alors contemporaine une littérature qui, sans abandonner son médium spécifique, renoncerait par exemple à ses subdivisions internes comme l'art a pu renoncer au cloisonnement des disciplines qui prévalait dans le système des beaux-arts. On pense ici en premier lieu à une déspécification de type générique, qui permettrait de définir comme contemporaine une littérature se jouant des frontières de genre, telles que poésie / prose ou roman / essai, et des oppositions plus larges de type fiction / non-fiction. Une telle définition du contemporain littéraire n'est pas à exclure mais elle reste pauvre, dans

la mesure où de tels décloisonnements sont attestés depuis longtemps. Une déspécification plus marquée peut consister, pour la littérature, à renoncer à être exclusivement linguistique pour ne l'être plus qu'en partie, en accueillant d'autres supports sous la forme de combinaisons intermédiales. Le lisible peut ainsi s'hybrider au visible. La pratique est courante depuis la fin du XIX^e siècle avec l'image fixe – récits « augmentés » de photographies, ciné-roman, bande dessinée, roman graphique –, elle est plus récente avec l'image animée – cinéma ou vidéo – et plus récente encore quand le texte intervient dans des dispositifs scéniques ou numériques multimédia eux-mêmes susceptibles d'intégrer le son, la musique et la danse.

On peut enfin envisager un décloisonnement d'un autre ordre en recherchant la littérature contemporaine dans des pratiques levant l'exclusive de l'écrit comme support physique de l'œuvre, celle de l'écriture comme moyen de son élaboration, celle du livre publié comme vecteur de sa diffusion et celle de la lecture silencieuse comme mode de son actualisation. La déspécification ébranle donc ici les habitudes relatives aux aspects matériels de l'œuvre littéraire moderne – en l'occurrence le culte du texte et la disqualification de l'oral – comme les usages sociaux correspondants : une littérature contemporaine serait celle qui ne se lierait pas au seul modèle du texte voué à la lecture silencieuse dans le cadre d'une communication *in absentia*, mais celle qui passerait par la performance publique *in praesentia*. Une pratique littéraire transmédiatique en somme, où le livre ne serait pas l'horizon consécutoire du texte et la lecture orale sa déclinaison accidentelle, secondaire et contingente, mais où, par exemple, l'écrit ne serait que la transcription d'après coup et la trace imparfaite d'un discours élaboré oralement, par improvisation en public. Une pratique, encore, où le livre publié serait moins un aboutissement qu'une version transitoire d'un processus plus large, celui d'une œuvre instable et ouverte, de moins en moins attachée à un support exclusif de référence – livre, écran, scène, exposition – mais susceptible de s'actualiser de l'un à l'autre en évoluant au fil de ses hypostases successives. L'œuvre littéraire contemporaine serait alors moins un objet figé que le principe dynamique d'un discours en devenir. On rejoint ici, par une autre voie, l'hypothèse évoquée plus haut d'une littérature déspécifiée par implémentation dans un nouveau cadre d'expérience.

¹ Nathalie Heinich rappelle une exposition organisée au début des années 2000 par les étudiants de l'ENSBA, à Paris : on pouvait y voir « une série de petites toiles abstraites accrochées au mur, dans un apparent retour à la peinture des années 1950 – mais il s'agissait en fait d'une installation, puisque au centre trônait un poulailler grandeur nature où des poules picoraient dans le foin... » (*op. cit.*, p. 152). L'œuf de Poincheval n'était pas loin...

² Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience* [1974], traduit de l'anglais par Isaac Joseph, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1991.

Il faut enfin envisager toutes les combinaisons possibles de l'inter-, de la multi- et de la transmédiatité elles-mêmes, puisque rien n'interdit la circulation et la transformation sous différents avatars d'une œuvre mêlant elle-même sans limitation technique le lisible, le visible et l'audible. Du fait de ces porosités, la littérature contemporaine serait alors une littérature qui s'approcherait de l'art contemporain lui-même ou entrerait en interférences avec lui, puisque c'est dans le champ de l'art que s'éprouvent le plus diversement toutes les hybridations et inclusions inter- et transmédiales. Cette définition engagerait à ne plus distinguer *a priori*, parmi les créations linguistiques qui se lient à l'image ou aux autres médiums et qui s'actualisent sous des formes aussi diverses que le livre, la performance, l'exposition ou internet, celles qui viennent des artistes et celles qui viennent des écrivains.

De fait, cette littérature pluridisciplinaire et multisupport existe. Elle est ce que la critique récente appréhende sous les termes de littérature exposée ou de littérature hors du livre¹, de littérature délivrée du livre ou de néo-littérature², de post-littérature ou de post-poésie³, de littérature expérimentale⁴ ou encore de littérature plasticienne⁵. Dans cette zone

- 1 Olivia ROSENTHAL et Lionel RUFFEL (dir.), *Littérature*, n° 160, décembre 2010, « *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre* »; *Littérature*, n° 192, décembre 2018, « *La littérature exposée 2* ».
- 2 « Délivrez-nous du livre! » est le nom d'un programme de recherche lancé en 2014 par Magali Nachtergaele à l'Université Paris 13. Le programme se proposait d'étudier les mutations du livre à l'ère numérique et les différentes formes de transmédiatité littéraire. Voir aussi M. NACHTERGAEL, « Le devenir-image de la littérature: peut-on parler de "néo-littérature"? », dans P. MOUGIN (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, op. cit., p. 285-298.
- 3 Jean-Marie GLEIZE, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & C^e », 1995.
- 4 M. NACHTERGAEL (dir.), *Itinéraires. LTC*, n° 2017-3 (2018), « *Littératures expérimentales. Écrire, performer, créer à l'ère numérique* » [https://journals.openedition.org/itinéraires/3708].
- 5 Sur la notion de « littérature plasticienne » voir en particulier Jean-Max COLARD, « Quand la littérature fait exposition », dans *Littérature*, n° 160, op. cit., p. 74-88. Sur l'intermédiatité et les relations entre littérature et art contemporain, voir en particulier les numéros de revues et ouvrages suivants: M. NACHTERGAEL (dir.), *Textuel*, n° 52, 2007, « *Lectures de l'art contemporain (1970-2000)* »; Denis LAOUREUX (dir.), *Textyles* (Bruxelles, le CRI), n° 40, 2011, « *Écriture et art contemporain* »; Bernard GUELTON (dir.), *Fiction et médias, intermédiatités dans les fictions artistiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2011; B. GUELTON (dir.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédiatité*, Paris, L'Harmattan, 2013; *L'Art même* (Bruxelles), n° 55, 2^e trimestre 2012, « *Art*

nouvelle d'indistinction relative se côtoient des écrivains ou poètes qui vont vers le numérique, les arts visuels, l'exposition ou la performance¹ et 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 plus complexes, écrits mis en ligne et/ou publiés sous forme de livres².

La critique commence à articuler ces différentes formes de déspecification du littéraire à une réflexion plus générale sur le contemporain, là où les deux notions n'avaient jamais fait l'objet d'une théorisation commune. Marie-Jeanne Zenetti³ propose ainsi de reconnaître comme spécifiquement contemporaines des pratiques littéraires non seulement irréductibles aux catégories génériques traditionnelles et à l'opposition fiction / non-fiction, mais renonçant également aux démarcations entre littérature et art, voire entre littérature et disciplines réputées non littéraires – sciences sociales, journalisme, histoire, anthropologie –; des

contemporain et littérature »; Jérôme GAME (dir.), *Art Press 2*, n° 26, août-septembre-octobre 2012, « *MAC/Val: ce que l'art fait à la littérature* »; J. GAME, *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, MAC/Val, coll. « Chroniques muséales », 2012; Elisa BRICCO (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image, écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, coll. « Quodlibet studio. Lettere. Ultracontemporanea », 2015; E. BRICCO et Nancy MURZILLI (dir.), *Intermédiatité et transmédiatité dans les pratiques artistiques contemporaines*, revue *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* [Montréal], 2018, à paraître. Sur la littérature performée, voir Olivier PENOT-LACASSAGNE et Gaëlle THÉVAL (dir.), *Poésie et performance*, Nantes, Cécile Defaut, 2018, ainsi que le colloque « "Ceci est mon corps". La performance d'écrivain: spectacle, stratégie publicitaire et invention poétique », organisé en février 2018 par Marie-Ève THÉRENTY à l'Université Paul-Valéry de Montpellier [https://rirra21.www.univ-montp3.fr].

- 1 Quelques noms: Olivier Cadiot, Christophe Fiat, Jérôme Game, Jean-Yves Jouannais, Jean-Charles Massera, Jérôme Mauche, Emmanuelle Pireyre, Olivia Rosenthal, Frank Smith, Kenneth Goldsmith aux États-Unis.
- 2 Sur les artistes écrivant ou écrivains, voir P. MOUGIN (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, op. cit. Voir aussi le recensement de romans ou récits d'artistes lancé par les deux commissaires David Maroto et Joanna Zielinska dans le cadre du projet *The Book Lovers* [http://www.thebooklovers.info]. On relève parmi les quelque trois cents références réunies beaucoup d'artistes émergents, des artistes en production confirmés (entre autres Rodney Graham, Richard Prince, Liam Gillick, Hubert Renard, Valérie Mréjen) à côté de quelques autres plus anciens (Francis Picabia, Jean de Bosschère, Isidore Isou). Voir aussi, sur l'art narratif d'aujourd'hui: Mike BRENNAN, « Neo-narration: Stories of Art », 2010 [http://www.modernedition.com/art-articles/neo-narration/neo-narration.html].
- 3 Voir Marie-Jeanne ZENETTI, « Écrire le contemporain: un nouvel horizon des possibles littéraires », *Médiapart*, 28 juin 2015 [https://blogs.mediapart.fr/marie-jeanne-zenetti/blog/280615/ecrire-le-contemporain-un-nouvel-horizon-des-possibles-litteraires].

pratiques qui seraient encore « factographiques » en ce qu'elles entendent capter le réel, sans la médiation d'une écriture singulière, à partir de documents directement collectés depuis l'environnement quotidien¹ – des pratiques proches en cela de ce qu'une autre critique, Gaëlle Théval, envisage de son côté sous le terme de « ready-made poétiques² ». Lionel Ruffel propose quant à lui de voir le contemporain littéraire dans une « littérature brouhaha », une littérature privilégiant l'implémentation *in praesentia* par opposition au modèle de communication littéraire *in absentia* caractéristique de la modernité, une littérature qui « ne se construit pas sur la triple exclusion de l'espace, des corps et du son », une littérature « exposée, performée, *in situ*, multi-support³ », une littérature, en somme, qui s'actualiserait davantage via sa « publicisation » directe par son auteur qu'à travers les circuits de l'édition traditionnelle écoulant des produits définitifs⁴.

L'hypothèse d'une littérature qui serait l'équivalent de l'art contemporain sur le critère de la désépécification est donc bien confirmée par certaines pratiques transdisciplinaires actuelles, si l'on admet que cette littérature « contemporaine » est justement celle qui se distingue de moins en moins de l'art du même nom. Les pratiques littéraires en question valident du même coup la plupart des autres critères donnés plus haut comme les marqueurs du contemporain en art, à commencer, on l'a vu, par le caractère performantiel et l'indexation de l'œuvre sur le temps, l'espace et les conditions concrètes de son implémentation – même quand celle-ci est numérique – qui renouvellent le cadre de son expérience en rompant avec le modèle de la communication *in*

¹ Voir M.-J. ZENETTI, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014. L'auteure définit les factographies comme des écritures non fictionnelles, pariant sur la littéralité, la systématisme et la collecte documentaire plus que sur la narration d'une histoire. Parmi les auteurs envisagés : Charles Reznikoff, Emmanuel Hocquard, Marcel Cohen, Édouard Levé, Jean-Michel Espitalier, Jérôme Game.

² Voir Gaëlle THÉVAL, *Poésies ready-made. XX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et Médias », 2015 ; voir également Nicolas TARDY, *Ready-made textuels*, Genève, Haute École d'art et de design, coll. « N'est-ce pas ? », 2006.

³ Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 100-101.

⁴ Voir L. RUFFEL, « Littérature en régime néolibéral », dans François CUSSET, Thierry LABICA et Véronique RAULINE (dir.), *Imaginaires du néolibéralisme*, Paris, La dispute, 2016, p. 271-287 : l'article montre comment la situation actuelle favorise tout ce qui remet en question le triangle exclusif auteur-éditeur-lecteur mis en place au temps du capitalisme industriel.

absentia. L'écriture comme finalité esthétique et la question du style comme expression d'une idiosyncrasie d'auteur n'y sont plus, quant à elles, les enjeux cardinaux, non plus que la question de l'auctorialité elle-même. Le modèle expressif se trouve en effet relégué au second plan à partir du moment où la diversification des canaux de sa publicisation l'ouvrent à une prolifération potentiellement illimitée. L'œuvre se lie alors à une communauté sociale plus concrète et interactive que le public virtuel du livre. Elle en devient d'autant plus appropriable, facilitant la réversibilité des positions d'auteur et de destinataire, tout récepteur qui relaie l'œuvre pouvant au passage la commenter et la modifier à sa guise¹. L'œuvre qui ne s'attache plus à un support exclusif et définitif s'émancipe du même coup de la mystique de l'écriture individuelle, de la tutelle auctoriale comme garantie d'authenticité et d'originalité, du sacre de l'auteur et de l'imaginaire charismatique du livre, au profit d'une création potentiellement collective et inscrite dans la vie ordinaire, dont la *fan fiction*, les communautés d'écriture et les sites spécialisés comme Wattpad sont aujourd'hui des manifestations en plein essor. Le critère de l'allographisation enfin, caractéristique du paradigme contemporain de l'art, est sans doute plus difficile à envisager à l'identique en littérature, celle-ci relevant déjà, par définition, du régime allographique. Mais la manière de dématérialisation seconde que constitue le potentiel de devenir et de propagation d'une œuvre par le jeu de la transmédialité et de l'appropriation collective y correspond d'assez près, dans la mesure où l'œuvre ainsi conçue tient davantage d'un principe de production que d'une production circonscrite et achevée. L'ensemble relève bien de ce que l'on peut appeler une désessentialisation du littéraire.

¹ L'idée d'une littérature proposant moins des œuvres définitives vouées à l'admiration que des outils et des matériaux appropriables et proliférant selon le principe d'une réversibilité des positions de lecteur et d'auteur vient, en France, essentiellement de l'Oulipo (Queneau en particulier, plus que Perec) et se prolonge dans la poésie contemporaine : voir l'image de la « boîte à jouets » proposée par Emmanuel Hocquard dans la présentation de son anthologie de la poésie contemporaine : « On y trouvera un ensemble très ouvert de propositions amusantes et utiles, dont on se servira, si on le désire, pour d'autres jeux de construction. » (E. HOCQUARD, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de la poésie contemporaine*, Paris, POL, 1995, p. II). Voir une image équivalente dans Jean-Michel ESPITALIER, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française*, Paris, Pocket, 2000, nouvelle édition 2011, p. 48.

Des circonstances particulières expliquent aujourd'hui la porosité de l'art à la littérature et celle de la littérature à l'art. La première d'entre elles est bien entendu la généralisation du traitement numérique de l'information et les possibilités de diffusion instantanée et interactive offertes par l'internet. Régulièrement, depuis le XIX^e siècle, toutes les technologies analogiques liées aux différents médiums et à leur reproductibilité ont contribué à rapprocher les pratiques. Elles ont affaibli la domination de l'imprimé – donc de l'écrit et du littéraire – au bénéfice de l'image, et, du côté de l'image, ont contesté la suprématie de la peinture au bénéfice de la photographie puis de l'image animée. L'avènement du numérique, permettant de manipuler à volonté, de reproduire et de diffuser sans perte images, textes et sons, parachève l'évolution.

Des facteurs institutionnels plus directs permettent de comprendre pourquoi beaucoup d'artistes se tournent aujourd'hui vers l'écriture tandis que de plus en plus d'écrivains interviennent dans des centres d'art. Une tendance générale à l'interdisciplinarité encourage toutes les formes de décloisonnements des pratiques – comme les rencontres de plus en plus fréquentes entre spécialistes et critiques des deux domaines concernés¹ –, tendance qui mériterait en elle-même une analyse et qui n'est pas sans signification politique². Plus spécifiquement, le tropisme littéraire des artistes est sans doute lié à la présence renforcée, depuis peu, de la littérature dans les cursus artistiques. Une quarantaine d'écrivains sont aujourd'hui en poste dans les écoles d'art françaises, contribuant

¹ De plus en plus d'études mêlent les corpus des deux disciplines. Voir par exemple, sur la question du collage et du ready-made aussi bien dans les pratiques visuelles (photographie, cinéma, vidéo), plastiques (installations), musicales ou littéraires : Olivier QUINTYN, *Dispositifs-Dislocations*, préface de Christophe HANNA, Paris, Al Dante, coll. « Questions théoriques / Forbidden beach », 2007.

² Voir par exemple Jean-Pierre COMETTI, « L'intermédialité en contexte », colloque « Intermédialité et transmédialité dans les pratiques artistiques contemporaines », Université de Gênes, novembre 2015 (à paraître). Le philosophe analyse le lien entre l'intermédialité en art, l'indiscernabilité ontologique entre art et non-art et l'échangeabilité généralisée des valeurs, des biens et des services sur le marché déréglementé de l'offre et de la demande. Pour d'autres éclairages, voir aussi Jérôme GLICENSTEIN (dir.), *Marges*, n° 4, octobre 2005, « *Interdisciplinarité* » [<https://marges.revues.org/716>].

à rendre l'ambition littéraire accessible aux aspirants artistes¹. Faut-il alors s'étonner que la reconfiguration du littéraire provienne en partie du monde de l'art, quand, en France du moins, les ateliers d'écriture créative sont longtemps restés une spécificité des cursus artistiques avant d'être proposés, de manière toute récente, aux étudiants de lettres eux-mêmes²?

D'autre part, les sentiments mêlés que peuvent inspirer à ces mêmes aspirants-artistes ou artistes émergents le régime hyperconcurrentiel et les inégalités spectaculaires du monde de l'art³ peuvent porter certains vers l'écriture, comme un moyen de préserver une forme de liberté intellectuelle, émotive et créative en même temps qu'une moindre dépendance économique quant à la production des œuvres et des dispositifs d'exposition, moins coûteux que dans le cas d'œuvres plus massivement visuelles et plastiques. Écrire est aussi, face à la surabondance des œuvres et au tout-venant des expositions, un pari sur la plus-value et l'effet de distinction historiquement attaché à la pratique littéraire. Ajoutons qu'un savoir-faire sinon littéraire du moins rédactionnel est de plus en plus requis chez les artistes par les démarches et les dossiers de candidatures de tous ordres – bourses, concours, résidences, appels à projet, commandes publiques – qu'implique en permanence le métier. Mais justement, dans cette situation, les réticences à concevoir un discours d'autopromotion, de justification par anticipation voire d'ajustement opportuniste des projets peuvent induire chez certains une tendance à fondre en un même tout l'œuvre et le discours sur l'œuvre, une pratique qui s'inscrit dans l'allographisation caractéristique de l'art contemporain.

¹ Voir : Fabrice REYMOND, « Ut pictura poesis », *Art Press* 2, n° 22, août-septembre-octobre 2011, « *Écoles d'art : nouveaux enjeux* », p. 31 ; Jérôme MAUCHE, « Il se passe quelque chose », *Culture et recherche*, n° 130, hiver 2014-2015, « *La recherche dans les écoles supérieures d'art* », p. 24-25. On notera toutefois que les écoles d'art françaises se sont ouvertes à cette pluridisciplinarité plus tardivement que certaines écoles d'art étrangères : les lieux historiques intrinsèquement pluridisciplinaires que furent le Bauhaus ou le Black Mountain College n'ont pas d'équivalents en France.

² En dehors des ateliers d'écriture proposés depuis 1968 par l'université d'Aix-Marseille, pionnière mais longtemps isolée, les masters de création littéraire de l'université Toulouse 2 et de l'université du Havre, tous deux mis en place en 2012, puis celui de l'université Paris 8, ouvert l'année suivante, sont les premiers du genre. On reviendra plus loin sur cette particularité française, historique, qui consiste à tenir la littérature pour une discipline située au-delà de tout apprentissage, particularité liée au modèle charismatique qui prévaut en littérature plus encore que dans les arts plastiques.

³ Voir en particulier Pierre-Michel MENDER, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit.

Plus largement, le régime discursif est aussi le moyen pour les artistes de se réapproprier un discours sur leur travail qui tend à leur échapper, plus ou moins formaté ou confisqué par les professionnels de la médiation culturelle, dont le rôle s'est accru du fait des exigences économiques et politiques qui pèsent sur les institutions d'art.

Lesquelles institutions, en raison des mêmes contraintes – d'un côté les restrictions budgétaires limitant la programmation et la rotation des expositions, de l'autre les exigences de fréquentation accrue pour justifier les financements, véritable quadrature du cercle – encouragent assez naturellement toutes formes d'événements censés vitaliser l'accrochage en cours, parmi lesquels figurent en bonne place les cycles de rencontres parlées, les lectures, les performances orales d'artistes ou les interventions croisées entre artistes et écrivains. Plusieurs institutions sont devenues des lieux privilégiés pour ce genre de manifestations¹. Parallèlement, les mutations du paysage éditorial et l'avènement d'une économie nouvelle de l'édition d'art indépendante facilitent la réalisation de livres d'artistes et/ou d'écrivains mêlant le texte et l'image².

Les acteurs des deux champs occupent ainsi des positions de plus en plus indifférenciées et réversibles. Conviés à se produire dans les centres d'art et à y multiplier les collaborations, se retrouvant pour des résidences, des ateliers de création, dans le cadre de projets éditoriaux communs ou pour toutes autres formes d'intervention, écrivains et artistes connaissent des conditions de travail de plus en plus semblables jusque dans les modalités de leur rémunération : celle-ci se fait de plus en plus à travers les aides à la création, les honoraires et le paiement à la prestation, plutôt que par les droits d'auteur procurés par la vente des œuvres³.

1 Pour n'en citer que quelques-unes : le Centre Pompidou (qui organise depuis 2017 le festival « Extra! », consacré aux littératures hors du livre), le Palais de Tokyo, la fondation d'entreprise Ricard (qui accueille en particulier le cycle « Poésie-plateforme »), la galerie Éof ou le Point Éphémère à Paris, le MAC/Val de Vitry-sur-Seine, l'espace Khiasma aux Lilas ; d'autres structures sont nomades, comme le Bureau des activités littéraires et sa revue *N/Z* [<http://www.bureaudesactiviteslitteraires.fr>], le projet Double change [<http://doublechange.org>], dédié depuis 2000 à la poésie expérimentale et qui est le premier passeur en France du *conceptual writing* américain.

2 Voir les exemples cités ci-dessus, p. 24, note 1, de jeunes maisons d'éditions indépendantes spécialisées dans ce genre d'ouvrages.

3 Voir Gisèle SAPIRO, Cécile RABOT, *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS éditions, 2017. Les auteurs insistent sur la multiplication récente des activités connexes occasionnelles des

Une parenthèse multiséculaire

Le rapprochement qui s'observe aujourd'hui entre certaines pratiques littéraires et les pratiques de l'art pourrait bien marquer la fin d'une tradition séparatiste qui n'est pas seulement moderne mais qui remonte en réalité à plusieurs siècles. C'est en effet à la Renaissance que s'énonce le principe esthétique de la séparation des arts au nom, précisément, de leur correspondance : réinterprété par Alberti dans son *De pictura* (1435), le vers d'Horace *ut pictura poesis* devient alors la théorie dominante de la peinture pour presque trois siècles. Celle-ci place le *logos* – mythe, Écritures, histoire – à l'origine de tout tableau, le peintre n'inventant pas son sujet mais donnant ou redonnant à voir un récit déjà écrit. Et quand Lessing, avec son *Laocoon* (1766), substitue au principe de la correspondance des arts une théorie de leur différence, il accuse encore la séparation du lisible et du visible. Greenberg à son tour revient à Lessing en 1940¹ pour étayer sa théorie de la modernité fondée sur la recherche de la pureté du médium.

Dès le début du xx^e siècle pourtant, avec Dada, le séparatisme historique de l'image et du langage était battu en brèche. Après 1945, le lettrisme, la poésie visuelle, la poésie sonore ou bruitiste et la « poésie action » d'un Bernard Heidsieck marqueront les nouveaux temps forts de cet ébranlement. Mais les avant-gardes plus dominantes – Breton et le surréalisme d'abord, le groupe Tel Quel ensuite – ont régulièrement rejeté dans leurs marges ces pratiques réputées impures. L'histoire officielle de la modernité a fait de même en minorant les écrivains performeurs, les artistes du langage et les collecteurs de ready-made poétiques. Greenberg lui-même censurait Dada, Duchamp et les néo-dadaïstes, tout comme l'histoire littéraire française, naguère encore, expédiait en quelques lignes les littératures non exclusivement livresques et leurs représentants plus récents, qu'il s'agisse de Julien Blaine, Christian Prigent, Emmanuel Hocquard pour les années 1970 et 1980, ou de la *Revue de littérature générale* des années 1995-1996².

écrivains – lectures-débats, résidences, ateliers d'écriture –, sur les échanges qu'elles impliquent avec d'autres médias et leur articulation avec l'écriture.

1 CLEMENT GREENBERG, « Towards a Newer Laocoon », *Partisan Review*, Vol. 7, No. 4, juillet-août 1940 ; extraits traduits en français dans Charles HARRISON et Paul WOOD (dir.), *Art en théorie, 1900-1990. Une anthologie* [1992], Paris, Hazan, 1997, p. 614-620.

2 Le chapitre II reviendra sur la question.

Les littératures hors du livre, performées et transmédiales d'aujourd'hui ont donc leur histoire. Les spécialistes la redécouvrent peu à peu¹, sans doute à la faveur des évolutions récentes et dans un contexte technologique, institutionnel et culturel plus favorable aux pratiques décloisonnées. L'ensemble tend alors à s'unifier en un paradigme nouveau en passe d'être théorisé comme tel depuis que la critique s'y intéresse. Ce paradigme pourrait bien être une conséquence de ce *pictorial turn* plus large diagnostiqué par William Mitchell et qui aurait, depuis la décennie 1990, institué la visualité en modèle de référence² : la littérature contemporaine, comme les autres productions symboliques, ne pourrait se comprendre que dans sa dépendance aux images et donc, pour sa part la plus inventive, que comme une émanation des arts visuels, si bien que les œuvres d'artistes et les œuvres d'écrivains ne seraient plus guère démarquées.

Le séparatisme historique n'a peut-être été lui-même qu'une longue parenthèse, dans la mesure où la littérature transdisciplinaire d'aujourd'hui reconduit des usages de l'Antiquité et du Moyen Âge – usages qui restent d'ailleurs attestés dans les contextes extra-européens marqués par les traditions orales. Ce qui jadis ne s'appelait pas encore littérature et ne relevait que secondairement de l'écrit était inséparable du corps et de la performance adressée : le corps dansant et chantant de la poésie lyrique et dramatique, l'improvisation en direct, à partir de quelques notes ou *hypomnémata*, de l'orateur face à son public. Et comme les pratiques transmédiales d'aujourd'hui, les « littératures » antiques et médiévales privilégiaient moins la signature auctoriale que le principe selon lequel toute production – anonyme, du reste, dans certains cas – venait enrichir un fonds commun et pouvait resservir ailleurs, un principe impliquant la réversibilité des positions d'émetteur et de récepteur littéraires et autorisant les habitudes d'appropriation et de continuation collective hors considération de propriété intellectuelle, d'authenticité et d'originalité individuelle³.

¹ Voir Cristina DE SIMONE, *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, Les presses du réel, 2018, ainsi que Gaëlle THÉVAL, *Poésies ready-made. XX^e-XXI^e siècles, op. cit.*

² Voir William J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 ; *Iconologie : image, texte, idéologie* [1986], trad. par M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 ; *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], trad. M. Boidy et al., Dijon, Les presses du réel, 2014.

³ Sur la dimension somatique, orale et collective de la « littérature » antique, voir les travaux

III. Art / littérature : des temporalités différentes

La convergence, jusqu'à l'indistinction des pratiques concernées, de la littérature pluridisciplinaire vers le paradigme contemporain de l'art ne doit toutefois pas faire perdre de vue les différences importantes qui opposent les deux domaines. Là où l'art contemporain constitue depuis plusieurs décennies, au sein de l'art actuel dans son ensemble, le secteur non seulement le plus pratiqué par les artistes, le plus chroniqué par la critique, le plus étudié par les spécialistes, mais aussi le plus visible du grand public, le plus financé par l'institution et le plus financiarisé par le marché, l'équivalent littéraire relève des marges d'une production dite « légitime » qui ne représente elle-même qu'une part restreinte de la production littéraire dans son ensemble. Cette « littérature contemporaine » reste en outre à ce jour peu étudiée par les spécialistes de littérature, en dehors des études récentes évoquées plus haut, et largement invisible au-delà du cercle étroit d'un public constitué avant tout des auteurs qui la pratiquent, même si Internet en démultiplie le potentiel de diffusion. Ces différences doivent être à leur tour interrogées.

La querelle de la littérature contemporaine n'a pas eu lieu

La « querelle de l'art contemporain », on l'a vu, avait en son temps fait prendre conscience qu'un nouveau paradigme s'était imposé en dehors des repères habituels de la modernité. Il n'est pas sûr qu'une querelle équivalente se soit produite dans le domaine littéraire. Toutes les conditions, il est vrai, n'étaient pas réunies. La querelle qu'a connue le monde de l'art dans les années 1990 avait été déclenchée, on l'a dit, sur le front institutionnel et financier : des artistes et des intellectuels accusaient les pouvoirs publics de soutenir de manière élitiste et opaque une création jugée charlatanesque et opportuniste. L'équivalent restait beaucoup plus improbable dans le domaine littéraire. Si les formules littéraires les plus expérimentales bénéficient d'un soutien public, elles

de Florence DUPONT, *L'Insignifiance tragique*, Paris, le Promeneur, 2001 ; *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles », 2007 ; pour le Moyen Âge, voir en particulier les travaux de Paul Zumthor et de Michel Zink.

se trouvent, du point de vue économique, dans une situation inverse de celle de l'art : la production restreinte, la seule au sein de laquelle les mutations les plus décisives sont susceptibles de survenir, reste largement déglagée des enjeux d'argent ; les enjeux en question ne concernent guère que les auteurs les plus populaires, la littérature de production large et moins inventive, à laquelle les critiques spécialisés restent relativement indifférents – le cas de Michel Houellebecq, auteur à la fois très vendu et très étudié, constituant aujourd'hui une des rares exceptions.

Une crise semble pourtant s'être produite dans le domaine des lettres entre le milieu des années 1990 et le début de la décennie suivante, quand plusieurs auteurs et essayistes¹ ont alerté l'opinion sur le devenir de la littérature : sa fin semblait proche, la figure de l'écrivain véritable était menacée. La critique universitaire s'est elle-même saisie du problème quelques années plus tard mais, à l'inverse de ce qui s'était passé dans le monde de l'art, d'une manière qui visait davantage à dissiper les inquiétudes et à apaiser les tensions qu'à prendre acte d'un réel basculement. L'ouvrage collectif intitulé *Fins de la littérature*, publié en 2012 sous la direction de Dominique Viart et Laurent Demanze², entendait ainsi montrer que si un changement s'était bien produit dans les dernières décennies et pouvait motiver les inquiétudes de quelques-uns, il s'agissait d'un changement dans la continuité, voire d'un progrès : la modernité littéraire radicale s'était simplement tempérée et, passée la phase erratique d'une « postmodernité » sans lendemain, la littérature revenait à ses fondamentaux, instruite avec profit du fameux « soupçon » qu'avaient fait peser sur elle les avant-gardes. La littérature, autrement dit, ne rompait pas avec le modernisme mais se consolidait de ses leçons. Le collectif dans son ensemble, à l'exception de quelques voix discordantes mais minoritaires³, laissait dans l'ombre, ignorait ou feignait

¹ Voir, entre autres : Henri RACZYMOW, *La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994 ; Dominique NOGUEZ, *Le Grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2000 ; Pierre BOTTURA et Oliver ROHÉ, *Le Cadavre bouge encore. Précis de réanimation littéraire*, Paris, Léo Scheer, 2002 ; Richard MILLET, *Le Dernier Écrivain*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2004 ; Tzvetan TODOROV, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2006.

² Dominique VIART et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature*, t. I, *Esthétiques et discours de la fin*, t. II, *Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin-recherches », 2012.

³ Yves Citton, Jean-Max Colard et Dominique Maingueneau. Voir ci-dessous p. 196.

d'ignorer certaines formes mutantes et les tentatives de déplacements véritables du fait littéraire – celles-là mêmes évoquées plus haut – qui, de fait, auraient pu contrarier le diagnostic. Viart en écartait même a priori la possibilité, au nom d'une saine frontière qu'il rappelait dès l'introduction entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas : « Sans doute de nouvelles formes sont-elles amenées à apparaître. La question est de savoir si elles relèveront, ou non, de la littérature¹. » Le constat plutôt conservateur d'une « refondation du geste littéraire² » intervenue dans les années 1980 et suivantes était de loin privilégié à toute éventualité d'une reconfiguration radicale. L'essentialisme littéraire ainsi réaffirmé comme garde-fou permettait de rassurer la profession après les propos alarmistes des essayistes qui avaient déclenché la crise.

La clôture officielle de la crise en question avait de quoi consterner, sur le front opposé, une minorité trublionne qui avait à cœur de croiser publiquement le fer avec les tenants du retour à l'ordre et qui aurait souhaité qu'une polémique véritable débouche sur la reconnaissance d'une mutation littéraire équivalente à celle qui s'était opérée en art. Mais le fait est que les tentatives de quelques « démolisseurs » – pourtant remarquées par certains critiques³ – de susciter en littérature une querelle aussi retentissante que celle de l'art contemporain eurent moins d'échos que les propos et analyses des promoteurs de l'art en question dix ans plus tôt.

Par ailleurs, si divers pamphlets littéraires furent publiés au tournant des années 2000, la plupart restaient à usage interne, les attaques renvoyant à des conflits en légitimité sur le modèle des manifestes qui avaient fait l'histoire du modernisme. Le ton était simplement plus nostalgique, voire réactionnaire, puisque les pamphlets en question

¹ D. VIART, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », dans D. VIART et L. DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature*, t. I, *op. cit.*, p. 19.

² D. VIART, *ibid.*, p. 26.

³ Voir Jochen MECKE, « Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire », dans Wolfgang ASHOLT et Marc DAMBRE (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011, p. 33-50. Parmi ces démolisseurs, voir Jean-Charles MASSERA, Éric ARLIX, Patrick BOUVET *et al.*, *Revue Ah!*, n° 10, 2010, « *It's too late to say littérature : aujourd'hui recherche formes désespérément* ». La démarche de J.-Ch. Massera peut être vue comme une tentative d'importer en littérature le basculement opéré par l'art contemporain. Voir aussi, tout récemment, Johan FAERBER, *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2018.

dénonçaient les écrivains faussement rebelles, le conformisme de la rupture et l'épuisement des avant-gardes. Leurs auteurs regrettaient, en tentant de les relancer, l'affaiblissement des polémiques¹. Mais à coup sûr le phénomène d'externalisation des querelles évoqué plus haut à propos de l'art ne s'est pas produit en littérature : on se disputait toujours, et même sur un mode de plus en plus rétrograde, au nom d'une axiologie idéaliste de la littérature véritable.

Une histoire parallèle mais décalée

La saillance observable de pratiques littéraires qu'on pourrait qualifier de contemporaines reste donc un phénomène étroit par rapport à l'ensemble de la littérature en production et même par rapport à la seule littérature réputée légitime. Celle-ci, préoccupée par d'autres querelles sur fond d'essentialisme rémanent, reste attachée à un imaginaire moderne de la pureté du médium et au credo, en l'occurrence, de l'écriture comme régime d'exceptionnalité du discours. La fin de l'hégémonie moderniste n'est ainsi qu'une éventualité de la littérature alors qu'elle est effective en art depuis plusieurs décennies. Si les deux domaines semblent aller de manière analogue vers l'abandon de toute ontologie constituée, leurs temporalités respectives ne sont pas synchrones : le parallélisme est un parallélisme décalé.

Un tel décalage entre l'évolution récente de l'art et celle de la littérature semble toutefois avoir été peu remarqué. D'une part parce que les études, panoramas et réflexions sur la création aux ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles traitent le plus souvent de manière exclusive des arts plastiques proprement dits ; la littérature peut y être évoquée, mais de manière rapide et secondaire, au sein d'une approche unifiante qui privilégie les convergences et les synchronismes et laisse de côté les phénomènes qui mettraient en évidence des disparités d'un domaine à l'autre. D'autre part, si l'historiographie et l'analyse plus spécifiques du modernisme envisagent plus fréquemment le spectre entier des disciplines, c'est en se

¹ Voir par exemple : Pierre JOURDE, *La Littérature sans estomac*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2001 ; Pierre BOTTURA et Oliver ROHÉ, *Le Cadavre bouge encore. Précis de réanimation littéraire*, op. cit.

focalisant plutôt sur les avant-gardes du premier ^{XX}^e siècle, qui marquent l'émergence du phénomène¹ ; la question de la contestation ultérieure du modernisme et de sa fin éventuelle, en revanche, n'a semble-t-il pas fait l'objet d'une approche associant les arts plastiques et la littérature, sauf dans le cadre des nombreux essais consacrés au postmodernisme, mais ces derniers relèvent généralement d'une histoire culturelle large, invitant là encore à une vision globale synchronisant l'évolution des productions symboliques tous types confondus, au-delà des seules disciplines artistiques et littéraires. Les réflexions sur le contemporain tendent elles aussi à la même saisie transdisciplinaire et synthétique. Si bien que la question d'un éventuel décalage de plusieurs décennies entre les temporalités respectives du modernisme artistique et du modernisme en littérature à partir du second ^{XX}^e siècle semble n'avoir jamais été posée de manière spécifique. C'est pourtant bien à l'hypothèse d'un tel décalage que conduisent toutes les remarques qui précèdent, si l'on entend mieux comprendre les disparités constatées entre l'art contemporain et son éventuel équivalent littéraire.

On peut considérer que le modernisme, en art, culmine à la fin des années 1950, quand le credo de la pureté du médium énoncé par Greenberg à partir de 1940 dans son article « Towards a Newer Laocoon » devient le discours dominant sur l'art aux États-Unis et quand New York – c'était du reste le but de Greenberg – est reconnue comme la nouvelle capitale mondiale de l'art². Les thèses de Greenberg deviennent alors le discours d'escorte de l'abstraction lyrique et géométrique, lesquelles marquent de fait le degré ultime de la réduction essentialiste de la peinture. Celle-ci, intransitive et non figurative, ne se préoccupe alors plus que d'elle-même et affirme sa vocation à la visualité pure.

Mais ce modernisme commence à se fissurer dans la décennie 1960. En rupture déclarée avec le purisme greenbergien, les artistes Fluxus, dans le sillage des enseignements de John Cage au Black Mountain College, préconisent l'« intermédia » et entendent faire art de tout, sous la forme d'*events* ou de *happenings* censés reconnecter l'art à la vie et aux

¹ Voir, tout récemment, Serge FAUCHEREAU, *Avant-gardes du ^{XX}^e siècle. Art et littérature. 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2017.

² Sur les enjeux nationalistes de la critique de Greenberg, voir Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1989, rééd. Paris, Hachette, 2006.

pratiques ordinaires. L'avant-garde minimaliste, à New York toujours, revendique quelques années plus tard la désacralisation de l'œuvre en recourant à des matériaux préfabriqués et à des techniques de production de type industriel. L'art conceptuel s'oppose à son tour à la fétichisation sacralisante de la « peinture de la peinture » – comme à son envers moins glorieux, la dérive ornementale et la réification marchande des œuvres – en privilégiant la description de l'œuvre par rapport à l'œuvre elle-même : ce renversement, qui n'est autre que l'allographisation de l'art évoquée plus haut, rend la réalisation de l'œuvre proprement dite secondaire voire dispensable. L'art contemporain s'origine dans la remise en cause du modernisme opérée par ces trois avant-gardes américaines et dans les inflexions de la philosophie esthétique au même moment. Fluxus, le minimalisme et l'art conceptuel ont en effet engagé le mouvement de dé-définition de l'art diagnostiqué par Harold Rosenberg à la fin de la décennie 1960¹. La question de savoir « qu'est-ce que l'art ? » laissera dès lors place, avec Nelson Goodman, à celle de savoir « quand est-ce qu'il y a art ?² », tandis qu'Arthur Danto formulera l'hypothèse d'une indistinction entre art et non-art³.

La littérature, de son côté, est le lieu d'une résistance essentialiste plus marquée. Il est frappant de voir que plusieurs artistes ayant contribué à la « dé-définition » de l'art – aux États-Unis Dick Higgins, Vito Acconci, Jochen Gerz, Dan Graham, Ian Hamilton Finlay, en France et 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 un espace plus réceptif à leurs expérimentations. Tout comme Bernard Heidsieck qui, constatant au même moment l'impasse d'un post-surréalisme moribond et cantonné à des livres de moins en moins lus, se tournera vers les galeries – dont la Galerie internationale d'art contemporain de la rue Saint Honoré, la première du nom à Paris – pour y faire entendre sa « poésie action » : une poésie performée dans l'espace et le temps de la vie quotidienne, en prise directe sur le

¹ Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art* [1972], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

² N. GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1990.

³ Arthur DANTO, « Le monde de l'art » [1964], traduction française dans Danièle LORIES (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198 ; *La Transfiguration du banal* [1981], traduction par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989.

monde, résolue à « sortir de la page » pour assumer « les risques directs de la communication, instantanée, physique, aléatoire¹ ». Mais ce faisant, Heidsieck et quelques autres se condamnaient à une quasi invisibilité dans le monde des lettres.

Pourquoi ce relatif conservatisme littéraire, alors que la littérature n'avait cessé de se redéfinir depuis le Romantisme jusqu'aux dernières avant-gardes ? Parce que ces redéfinitions obéissaient au même idéalisme axiologique que les ruptures proclamées en art : elles se sont toujours effectuées au nom d'une certaine idée de la littérature même, voire d'un absolu littéraire aussi indiscutable qu'indéfinissable, 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 à suspendre le fonctionnement pragmatique de l'écriture pour retourner l'attention sur l'épaisseur ou l'opacité du signifiant. Ce mouvement réflexif de la littérature sur elle-même la conduira à glorifier non seulement la « solitude essentielle » de l'œuvre, mais aussi son propre épuisement et sa propre impossibilité (Maurice Blanchot) ou, pour éviter l'impasse du silence absolu, à revendiquer une théorie textocentrée de l'écriture intransitive et autoréférentielle, incarnée par les militants de la « littérature telle quelle » réunis autour de Philippe Sollers ou encore par le « Nouveau nouveau roman » qui culmine dans les années 1970. Il s'agit bien, dans tous les cas, de l'équivalent littéraire du formalisme greenbergien de l'art, mais vingt ans après l'apogée de la « peinture de la peinture ».

Ce n'est qu'après le reflux du structuralisme, qui s'était beaucoup occupé de la question de la littérarité, peut-être aussi à la faveur de la prise de conscience d'un certain épuisement des possibilités de réinventions formelles, 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 et que les tentatives de redéfinitions successives ont laissé place, aux marges de ses marges tout au moins, à un certain renoncement à la définir voire une volonté affirmée d'en finir avec elle, quand d'autres

¹ Bernard HEIDSIECK, « Nous étions bien peu en... » [1980], dans *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, coll. « & », 2001, p. 177-251, p. 196.

pleuraient sa disparition. 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 1970, 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 1993¹.

C'est donc sans doute parce qu'il fut plus tardif que le phénomène de désépécification de la littérature, en France tout particulièrement, reste aujourd'hui plus marginal que son équivalent artistique. Dans l'imaginaire dominant, la littérature reste si l'on peut dire essentiellement essentialisée, là où l'art contemporain est essentiellement désessentialisé et largement reconnu comme tel. Depuis que l'Université s'est ouverte à la littérature en production, à savoir depuis une trentaine d'années, elle y recherche en priorité « les classiques de demain », si bien que les auteurs tenus pour les plus inventifs et les plus importants par les spécialistes qui choisissent de les étudier, de les faire étudier et donc de les « classiciser » en retour, sont dans leur grande majorité – diverses enquêtes le montrent² – les auteurs affiliés à l'imaginaire moderniste de l'exceptionnalité littéraire, indéfectiblement liés au texte et à l'écriture,

- 1 Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 16. Ce décalage dans le temps des deux évolutions s'explique peut-être, entre autres raisons, par le fait que l'art a dû affronter l'évolution technologique plus tôt que la littérature, dont le support historique de prédilection, le livre, a connu moins de changements.
- 2 Pour un aperçu de la question, voir : Didier ALEXANDRE *et al.* (dir.), *La Traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004 ; Marie-Odile ANDRÉ, Mathilde BARRABAND, Sabrinelle BEDRANE, Audrey LASSERRE et Aline MARCHAND, « La littérature française contemporaine à l'épreuve du fichier central des thèses », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. III, n° 3, juillet-septembre 2011, « L'Histoire littéraire face à la création contemporaine », p. 709-716 ; Pierre-Louis REY, « Les classiques de demain », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. III, n° 3, *op. cit.*, p. 523 ; M.-O. ANDRÉ et M. BARRABAND (dir.), *Du "contemporain" à l'Université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Fiction / Non fiction XXI », 2015 [<http://books.openedition.org/psn/256>]. Pour une discussion sur le sujet, voir Thomas CLERC, Jean-Charles MASSERA, Pascal MOUGIN, « La volonté de ne pas savoir. La littérature française contemporaine à l'Université », *TINA*, n° 1, août 2008, p. 134-145.

et cela alors même que les spécialistes en question diagnostiquent dans le tournant des années 1980 la fin des avant-gardes et du modernisme radical. L'éventualité d'une « littérature défaite », c'est-à-dire susceptible de renoncer à une ontologie constituée, n'est que rarement envisagée par la critique savante¹. Et quand certains chercheurs s'intéressent aux nouvelles pratiques transdisciplinaires, c'est en posant la question de savoir si la littérature pourra survivre au livre, voire au texte, comme l'art a survécu à l'objet d'art². Ces différences expliquent que l'opposition du moderne et du contemporain en littérature ne soit pas encore théorisée aussi nettement qu'elle l'est en art³, que sa possibilité même ne soit guère débattue, qu'elle ne structure pas l'édition littéraire comme l'opposition équivalente structure l'édition artistique⁴ et qu'elle soit encore moins intuitivement présente dans l'esprit d'un public qui admet pourtant volontiers – avec enthousiasme, perplexité ou consternation, peu importe – qu'un artiste contemporain peut couvrir des œufs de poules.

Le présent essai procédera en quatre temps pour tenter de comprendre la faible démarcation du moderne et du contemporain dans l'imaginaire littéraire actuel. Le premier chapitre, « La modernité et la contestation du modernisme », complétera les repères esquissés plus haut en tentant

- 1 L'expression, que l'on doit à Bruno Blanckeman, constitue une première brèche dans l'essentialisme littéraire. On notera qu'elle intervient dans un collectif dont le titre interrogatif – *Le Littéraire, qu'est-ce que c'est?* – marque autant la prudence épistémologique qu'un aveu d'inquiétude (B. BLANCKEMAN, « Le littéraire en 2000 : la littérature défaite? », dans Alain GOULET (dir.), *Le Littéraire, qu'est-ce que c'est?*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 108-117).
- 2 « On pourra objecter que la question se pose de savoir si de telles œuvres sont encore de la littérature. Cela revient à se demander si la littérature peut survivre au texte, comme l'art contemporain a survécu à l'objet d'art – et sans doute s'agit-il là d'une question centrale pour les écrivains de demain. » (Marie-Jeanne ZENETTI, « L'absente de toutes bibliothèques. Disparitions en série dans la littérature contemporaine. », *Fabula-LhT*, n° 13, novembre 2014, « La bibliothèque des textes fantômes » [<http://www.fabula.org/lht/13/zennetti.html>], § 21). M.-J. Zenetti notait ailleurs qu'« il existe encore peu de travaux de grande ampleur s'intéressant à l'empreinte dont l'art contemporain marque la littérature actuelle et à la façon dont il contribue à infléchir l'idée même de littérature aussi bien que la production littéraire. » (M.-J. ZENETTI, *Factographies, op. cit.*, p. 291).
- 3 Les travaux de Lionel Ruffel semblent les premiers à l'envisager frontalement (voir L. RUFFEL, *Brouhaha, op. cit.*).
- 4 Quelques éditeurs sont toutefois relativement spécialisés dans cette littérature contemporaine : Al Dante, Questions théoriques, POL.

de dégager les traits caractéristiques de la modernité artistique et littéraire, à savoir, en particulier, un essentialisme esthétique qui se met en place à partir du Romantisme et qui trouve sa formulation la plus aboutie dans le modernisme greenbergien. On verra que les remises en question de ce dernier par les néo-avant-gardes américaines, à partir de la fin des années 1950, n'ont connu en France que des équivalents relatifs ou plus circonscrits : dans le domaine artistique proprement dit, les reconfigurations qui s'opèrent avec Yves Klein, les Nouveaux Réalistes et jusqu'à Supports/Surfaces, pour spectaculaires qu'elles soient, affectent moins profondément les fondamentaux du modernisme ; en littérature, si la « poésie action » représente une contestation assurément radicale de l'hégémonie de l'écrit et constitue une réelle dé-définition du littéraire, elle reste minoritaire dans le monde des lettres, à la marge d'avant-gardes dominantes plus attachées que jamais à la spécificité du médium textuel, et ne sera jamais nettement diagnostiquée comme une sortie du modernisme par l'histoire littéraire et la critique savante.

Celle-ci du reste, comme le montrera le deuxième chapitre, « La difficile conceptualisation du contemporain littéraire », s'est longtemps abstenue de distinguer nettement les catégories du moderne et du contemporain. Dans les études consacrées à la littérature française des dernières décennies, les deux termes entretiennent des relations ambivalentes, à la fois problématiques et peu problématisées, entre synonymie complète, tuilage, inclusions réciproques et complémentarités occasionnelles. On verra que le discours de l'Université sur la littérature en production est marqué par la rémanence d'un imaginaire moderne, conditionnant une saisie essentialiste et des définitions normatives du fait littéraire, d'où les réticences des spécialistes de littérature à envisager sa dé-définition éventuelle. La prévalence, jusqu'à une date récente, de l'orthodoxie moderniste dans les études littéraires tient elle-même, en grande partie, à l'histoire de l'institution académique.

Les deux derniers chapitres reviendront plus spécifiquement sur l'art minimal – ou art « littéral » – et l'art conceptuel. D'une part pour comprendre comment l'un et l'autre ont ébranlé les fondamentaux du modernisme et permis la bifurcation vers le paradigme du contemporain. D'autre part pour revenir sur les relations – convergences, interférences, assimilations, prolongements – qui ont pu être établies entre les deux avant-gardes artistiques et des courants littéraires présentés

comme proches voire équivalents, à la faveur d'un transfert des catégories esthétiques du minimal, du littéral et du conceptuel dans le vocabulaire de la critique littéraire. Il s'agit alors de savoir si les courants littéraires en question marquent eux aussi, dans leur domaine, une alternative au paradigme moderne.

S'il se trouve qu'un certain « minimalisme » littéraire français d'avant la lettre – Beckett, les écritures du « degré zéro », les écritures « blanches », le Nouveau Roman –, a servi de levier aux critiques et aux artistes du *minimal art* new-yorkais dans leur contestation du modernisme, les auteurs français concernés sont restés en retrait par rapport aux évolutions américaines. En témoignage, de manière emblématique, la situation de porte-à-faux de l'article de Barthes, « La mort de l'auteur », par rapport à son contexte de première publication, en 1967, à savoir le numéro de la revue d'art *Aspen* consacré au minimalisme. Les minimalismes littéraires français, des écritures du « degré zéro » aux « romanciers minimalistes » des années 1980, constituent plutôt des avatars du purisme moderniste que des ouvertures sur un éventuel paradigme littéraire contemporain. Seules les pratiques actuelles dites de la « littéralité » amorcent – de manière complexe – un tournant vers ledit paradigme.

Les convergences entre l'art conceptuel et la littérature sont d'un autre ordre. Une assimilation tardive, due en grande partie à Gérard Genette, fait des littératures à contraintes – Perec, l'Oulipo – un équivalent du conceptualisme artistique. Le rapprochement est commode : il permet de présenter l'art conceptuel et les littératures en question comme deux réalités distinctes mais analogues et historiquement synchrones. L'histoire de l'art et l'histoire littéraire se rejoignent alors au sein d'un récit unifié. 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. C'est cette thèse que le dernier chapitre visera à réfuter, avant d'envisager l'héritage de l'art conceptuel dans la littérature – contemporaine ? – d'aujourd'hui.