

PLAGIER, PIRATER, SQUATTER
LITTÉRATURES EN CONTEXTE ET POLITIQUES DE L'APPROPRIATION,
DE KENNETH GOLDSMITH À JEAN-CHARLES MASSERA

La littérature contemporaine est l'héritière d'une tradition critique qui définit le texte comme tissu de citations¹, réappropriation perpétuelle des mots et des phrases d'autrui. La réflexion sur l'appropriation s'y inscrit d'abord dans une perspective théorico-ludique, axée sur des questions d'interprétation, et dont l'illustration la plus fameuse est certainement la nouvelle de Borgès, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* (1944)². Dans sa continuité s'est développée toute une pensée quant à la valeur heuristique de l'appropriation ou de l'expropriation. On peut penser, en France, aux travaux de Pierre Bayard, qui a théorisé la notion de *Plagiat par anticipation* et développé des analyses sur les glissements d'attribution d'une œuvre³; outre-Atlantique, à ceux de Stanley Fish, qui, dans *Is there a text in this class?*, envisage la question du point de vue des communautés interprétatives⁴. Ces réflexions, qui cherchent à subvertir plaisamment une certaine conception sacralisante de l'œuvre et de l'auteur, mettent l'accent sur le rôle du lecteur, sur sa coparticipation active au processus de création du sens et sur la notion d'interprétation. Dans cette perspective, l'appropriation, pensée comme une opération de décontextualisation et de recontextualisation d'un énoncé, soulève des questions d'esthétique (qu'est-ce qui « fait œuvre » dans de tels objets ? comment ?) et d'histoire de l'art, dans la mesure où de tels gestes s'inscrivent manifestement, et souvent de façon revendiquée, dans le prolongement des ready-made duchampiens⁵. Au croisement de la littérature et de l'art contemporain, l'appropriation, dès lors qu'on la pense comme un déplacement, engage aussi des questions d'espace, puisque ce sont ces espaces, symboliques et/ou concrets, comme ceux du musée ou de la page, qui permettent la réception ou l'implémentation de certains objets ou énoncés en tant qu'œuvres⁶. Mais elle soulève également des questions politiques : à qui un énoncé appartient-il ? selon quels critères ? quels objets ou quels espaces la littérature peut-elle espérer s'approprier et dans quel(s) but(s) ? Ces questions, qui touchent aux notions d'autorité et de pouvoir, ainsi qu'à la possibilité de leur subversion par les discours artistiques, ont été largement posées par d'autres traditions littéraires,

¹ « [T]out texte est un tissu nouveau de citations révolues. » Roland BARTHES, « Texte (théorie du) », in *Encyclopaedia Universalis*, tome XV, 1973, publié dans *Œuvres Complètes, IV, 1972-1976*, 2002, p. 451.

² L'écrivain argentin y développe la fiction d'un écrivain français du début du vingtième siècle qui aurait entrepris de réécrire, au mot près, deux chapitres du chef-d'œuvre de Cervantès. Dans son analyse, il développe l'idée que le texte produit par Ménard, quoiqu'identique à l'original, n'a rien à voir avec lui, au sens où il engage des interprétations radicalement différentes, et même, suggère Borgès, plus intéressantes que celles que ne pouvait susciter l'œuvre initiale. Jorge Luis BORGÈS, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions*, Paris, Folio, 1944.

Cf. le numéro de la revue *LHT* consacré à « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères », dossier coordonné par Arnaud Welfringer, *LHT*, n°17, juillet 2016, url : <http://www.fabula.org/lht/17/> [dernière consultation : 17/02/17].

³ Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009 et *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, 2010.

⁴ Stanley Eugene FISH, « Comment reconnaître un poème quand on en voit un », in *Quand lire, c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, trad. Etienne Dobennesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980]. Fish base son analyse sur une anecdote survenue lors d'un cours de littérature anglaise : il aurait demandé à des étudiants d'interpréter ce qui n'était au départ qu'une liste de noms de linguistes, donnée à d'autres étudiants en guise bibliographie, mais présentée au second groupe d'étudiants comme un poème. Les étudiants s'exécutent et trouvent des interprétations, ce qui, dit Fish, montre bien que les interprètes ne *décodent* pas les poèmes, mais qu'ils les *font*.

⁵ Gaëlle THÉVAL, *Poésies ready-made, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts & Médias », 2015 et Nicolas TARDY, *Les Ready-made textuels*, Genève, Haute École d'Art et de Design, 2006. Voir aussi : « Poésie (&) ready-made », dossier dirigé par Nicolas TARDY dans *Action poétique*, n° 158, 1^{er} trimestre 2000, Farrago, 2000.

⁶ Nelson GOODMAN, *L'Art en théorie et en action*, trad. de J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1996 [1984], p. 54 sq.

du côté cette fois des avant-gardes poétiques, parmi lesquels on compte les détournements situationnistes de Guy Debord ou le *cut-up* de William Burroughs⁷.

Dans le champ littéraire contemporain, cette référence à une appropriation critique n'a pas disparu. En France comme aux États-Unis, elle se manifeste au sein de milieux poétiques qui, bien que marginalisés par rapport à la production narrative dominante, continuent de prolonger une écriture pensée dans ses enjeux politiques. Ce sont ces poètes, par ailleurs, qui entretiennent les liens les plus étroits avec les acteurs du monde de l'art contemporain, et qui s'approprient le plus volontiers certains des formats (tels que la performance) et des lieux (tels que les centres d'arts) qui leur sont associés. Du côté des romanciers, la référence à un certain imaginaire subversif de l'appropriation discursive se fait aussi entendre. Bien que parfois délayés dans des questions plus vastes⁸, les enjeux liés à la propriété, mais aussi à l'impropriété – à la perturbation des règles implicites de production et de consommation du littéraire – rejoignent l'ambition de revivifier un art régulièrement menacé de déclin, en le frottant à d'autres objets, en l'inscrivant dans d'autres contextes, en le destinant à d'autres publics⁹. Sans prétendre synthétiser l'ensemble de ces pratiques, ni confondre des propositions issues de traditions distinctes, j'aimerais tenter d'interroger ensemble certains gestes d'appropriation littéraire, en montrant comment les poètes et les écrivains, quand ils investissent les énoncés d'autrui, mais aussi certains espaces d'énonciation, invitent à redéfinir la littérature comme une méthode permettant de penser les discours, et donc les rapports de pouvoir qui s'organisent autour de leur circulation.

1. Pirates, terroristes, bandits : imaginaires de la subversion, poétiques antiautoritaires et nom d'auteur

Dans le domaine de la poésie contemporaine, tout particulièrement, la pensée de l'appropriation littéraire d'énoncés allogènes est régulièrement présentée sous l'angle de la résistance et du détournement. Il s'agit ainsi pour de nombreux poètes de s'emparer de la langue des puissants pour la retourner contre eux – que ce soit, par exemple, en déconstruisant les discours de campagne de Nicolas Sarkozy, comme le propose Emmanuel Adely dans *Cinq suites pour violence sexuelle*¹⁰, ou les automatismes de la langue médiatique, comme le fait Édouard Levé dans *Journal* ou Jacques-Henri Michot dans *Un ABC de la barbarie*¹¹. Cette manière de subvertir des discours dominants par l'appropriation prolonge la notion de détournement théorisée par Guy Debord, et qui renvoie à l'action terroriste (détourner, c'est retourner contre un État, comme une arme,

⁷ Sur le cut-up, voir notamment Christian PRIGENT, « Morale du *cut-up* », in *Revue de littérature générale*, n°1, 1995, p. 108. « Le but est de “détruire les principaux instruments de contrôle que sont la parole et l'image”. L'ennemi attaqué, ce sont lesdits “contrôles” : politico-policier (les plombiers et leurs micros), idéologico-esthétique (l'asservissement du langage au pli stéréotypé que repassent les médias et à l'ordonnement aliénant du Spectacle), psychiatrique (le diagnostic “folie” comme critère d'exclusion sociale). À la date où roule pour lui le dé de l'invention, Burroughs appelle *cut-up* l'outil stylistique congruent à ce geste explicitement voué à la *négativité*. La technique requise doit répondre à la demande qu'engage la reconnaissance de la “réalité” comme trucage. Il faut un instrument rhétorique pour parler contre les contrôles, déchirer le voile du symbolique spectaculaire et défaire, pour le refaire autrement (sauf à être par lui refait, comme on dit en argot), le tissu des langues. »

⁸ Par exemple dans la question du recours au « matériau » documentaire. Cf. Collectif INCULTE, *Devenirs du roman*, vol. 2, « *Écritures et matériaux* », Paris, éd. Inculte, 2014.

⁹ Voir notamment, à ce sujet « La littérature exposée, les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n°160, numéro coordonné par Olivia ROSENTHAL et Lionel RUFFEL, Paris, 2010/4.

¹⁰ Emmanuel ADELY, *Cinq suites pour violence sexuelle*, Paris, Argol, 2008.

¹¹ Édouard LEVÉ, *Journal*, Paris, POL, 2005 et Jacques-Henri MICHOT, *Un ABC de la Barbarie*, Marseille, Al Dante, 2014 [1998].

certaines de ses dispositifs de pouvoir¹²). L'image se prolonge dans les discours poétiques des années 2000, notamment chez Christophe Hanna (*Poésie action directe*¹³) ou chez les poètes rassemblés dans le collectif « *Toi aussi tu as des armes* », *poésie et politique*, au sein de la maison d'édition La Fabrique¹⁴. Au modèle revendiqué des pirates de l'air détournant les moyens de transport s'ajoute par ailleurs désormais celui des pirates de l'information. Alessandro Mercuri, dans *Le Dossier Alvin*, produit ainsi un montage littéraire dans lequel il utilise notamment des documents issus d'archives déclassifiées de la marine américaine et présente son ouvrage comme un « wikileaks poétique ». L'expression sert à inscrire sa démarche littéraire dans la lignée des actions d'Edward Snowden et de Julian Assange, auxquels le texte fait référence¹⁵. Il s'agit ainsi de penser la publication littéraire de données allogènes sur le mode de la fuite d'informations, organisée par les lanceurs d'alertes et les cybermilitants pour lutter contre le pouvoir des États.

À quoi tient l'autorité du pirate, du terroriste ou du bandit ? Elle n'est fondée ni sur la loi, ni sur la seule violence, mais sur une capacité à violer des lois qui apparaissent d'abord comme des moyens de garantir un ordre injuste et illégitime. Dans le cas de pratiques poétiques et littéraires qui recourent aux techniques d'appropriation, il s'agit de contester le pouvoir tel qu'il se traduit symboliquement sous la forme d'un certain ordre du discours. L'appropriation massive d'énoncés « empruntés » hors du champ de l'art vise à exposer et miner le storytelling qui voudrait ériger en discours « naturels » et « objectifs » des propos médiatiques, politiques, économiques, utilisés comme vecteurs d'idéologies dominantes¹⁶. Par conséquent, ces énoncés appropriés sont souvent anonymes, ou n'émanent pas d'un énonciateur fortement singularisé comme l'est l'auteur littéraire. On peut notamment penser, du côté américain, aux emprunts textuels généralisés par les *conceptual writers* tels que Craig Dworkin, Vanessa Place ou Kenneth Goldsmith¹⁷. Ce dernier a, par exemple, publié un recueil intitulé *The Weather*, transcription de bulletins météo radiodiffusés, qu'il reproduit pratiquement tels quels, ou un livre de 836 pages, *Day*, copie intégrale du numéro

¹² On retrouve également cette pensée de la contestation poético-politico dans le *cut-up*. A ce sujet, voir notamment Christian PRIGENT, « Morale du *cut-up* », in *Revue de littérature générale*, n°1, 1995, p. 108. « Le but est de “détruire les principaux instruments de contrôle que sont la parole et l'image”. L'ennemi attaqué, ce sont lesdits “contrôles” : politico-policier (les plombiers et leurs micros), idéologico-esthétique (l'asservissement du langage au pli stéréotypé que repassent les médias et à l'ordonnement aliénant du Spectacle), psychiatrique (le diagnostic “folie” comme critère d'exclusion sociale). À la date où roule pour lui le dé de l'invention, Burroughs appelle *cut-up* l'outil stylistique congruent à ce geste explicitement voué à la *négativité*. La technique requise doit répondre à la demande qu'engage la reconnaissance de la “réalité” comme trucage. Il faut un instrument rhétorique pour parler contre les contrôles, déchirer le voile du symbolique spectacularisé et défaire, pour le refaire autrement (sauf à être par lui refait, comme on dit en argot), le tissu des langues. »

¹³ Christophe HANNA, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante, 2002.

¹⁴ Jean-Christophe BAILLY, Jean-Marie GLEIZE, Christophe Hanna, Hughes JALLON, Manuel JOSEPH, Jacques-Henri MICHOT, Yves PAGÈS, Véronique PITTOLO, Nathalie QUINTANE, « *Toi aussi, tu as des armes* », *poésie et politique*, Paris, La Fabrique, 2011.

¹⁵ Alessandro MERCURI, *Le Dossier Alvin. Enquête, archives, photographies*, Genève/Lausanne, art&fiction, 2014, p. 132.

¹⁶ Christian SALMON, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte/Poche, 2008 [2007]. Sur la notion de storytelling dans ses rapports à la littérature, voir notamment *Comparatisme en Sorbonne*, n°7, « Fiction littéraire contre storytelling ? Formes, valeurs, pouvoirs du récit aujourd'hui », dossier coordonné par Danielle PERROT-CORPET, 2016. Url : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=7 [dernière consultation : 17/02/17].

¹⁷ Craig DWORIN et Kenneth GOLDSMITH (dir.), *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, 2011. C'est d'ailleurs par un plagiat que K. Goldsmith définit la littérature conceptuelle, sous la forme d'un emprunt non signalé de la célèbre définition de l'art conceptuel donnée par Sol Lewitt. Goldsmith définit ainsi la littérature conceptuelle à la fois théoriquement et en pratique, par une appropriation.

du *New York Times* daté du 1^{er} septembre 2000, dont les indications boursières occupent à elles seules deux cents pages de l'ouvrage¹⁸.

Mais la poésie conceptuelle ne s'attaque pas seulement à des discours singuliers et aux idéologies qui les sous-tendent : c'est la notion-même d'auteur que subvertissent de telles pratiques. Tout le travail de Kenneth Goldsmith en tant que poète vise à contester une Littérature héritée de la pensée Romantique, définie dans son rapport aux notions de singularité, d'originalité et de créativité, au profit d'une « écriture non créative » (*uncreative writing*) qui met à mal la notion de propriété intellectuelle¹⁹. Kenneth Goldsmith a par ailleurs poursuivi cette entreprise hors du livre, sur le mode de l'installation et de la performance. Pour l'œuvre collaborative *Printing out the internet*, en 2013, il a demandé à des internautes d'imprimer des pages web de leur choix et de les envoyer à la galerie d'art LABOR, à Mexico City. Dix tonnes de papier, postées par quelques 20 000 contributeurs, ont ainsi été exposées, dont des articles payants, posant et manifestant ainsi d'évidents problèmes de droit²⁰. L'œuvre se présentait comme un hommage à Aaron Swartz, hacker et cybermilitant accusé en 2011 d'avoir téléchargé 4,8 millions d'articles scientifiques sur JSTOR, dans le but de les commercialiser illégalement. Elle illustre aussi la théorie de Goldsmith selon laquelle la littérature d'aujourd'hui serait constituée par le texte total de l'internet, que le poète n'aurait qu'à recopier ou imprimer, sans qu'il soit désormais nécessaire d'y ajouter quoi que ce soit²¹.

Volontairement subversives, ces pratiques appropriatives ont le mérite de venir déconstruire l'idée assez commune d'un effacement des poètes contemporains derrière les voix anonymes dont ils se feraient ventriloques. L'appropriation littéraire est souvent présentée comme une mise à distance du lyrisme et de la subjectivité. Mais cette mise à distance n'est pas nécessairement synonyme d'effacement de l'auteur ou de modestie. L'œuvre littéraire « ready-made », pour reprendre l'expression proposée par Gaëlle Théval²², ne fonctionne que si elle est reconnue par les institutions littéraires qui lui permettent d'être lue comme telle. Signer ce type d'appropriation textuelle revient donc aussi à affirmer son autorité, et à définir l'écrivain ou le poète selon des critères qui sont d'abord d'ordre institutionnel. Kenneth Goldsmith, en publiant *Day* ou *The Weather*, fait aussi la démonstration d'un pouvoir : son nom et sa place dans le champ lui permettent de jouer, d'une façon qui a pu être jugée abusive, de l'autorité conférée à la signature de l'artiste. Comme en témoignent les lettres traçant sur l'urinoir devenu *Fontaine* le nom d'« R. Mutt », il ne s'agit pas de faire disparaître l'auteur en refusant le geste de création, mais bien

¹⁸ Kenneth GOLDSMITH, *The Weather*, Los Angeles, Make now, 2005 et *Day*, Great Barrington, Massachusetts and Berkeley, The Figures, 2003.

¹⁹ Kenneth GOLDSMITH, *L'Écriture non créative*, trad. Igor Myrtille, 2016 [*Uncreative writing*, Columbia University Press, 2011]. Pour des raisons d'acquisition des droits d'auteur, cette traduction française ne pourra être publiée. Elle est téléchargeable en ligne sur le site du traducteur, qui revient dans sa préface sur l'ambivalence de Kenneth Goldsmith, dont les théories sur le piratage et l'appropriation semblent en contradiction avec sa pratique en tant qu'auteur. Url : <https://igormyrtille.wordpress.com/publications/> [dernière consultation : 17/02/17].

Cette contestation s'illustre aussi du côté français, par exemple dans *Heroes are heroes are heroes*, de Manuel Joseph, livre dont la première page met en scène un *cut-up* du texte de définition de la propriété intellectuelle. Manuel JOSEPH, *Heroes are heroes are heroes*, Paris, POL, 1994.

²⁰ Voir le site web de la galerie LABOR : <http://www.labor.org.mx/kenneth-goldsmith-printing-out-the-internet/> [dernière consultation le 17/02/17].

²¹ « [F]ace à la quantité inédite de textes disponibles, le problème n'est pas de savoir si l'on doit encore écrire ; nous devons plutôt apprendre comment négocier la masse existante. », Kenneth GOLDSMITH, *L'Écriture non créative*, *op. cit.*, p. 15.

²² Gaëlle THÉVAL, *op. cit.*

plutôt de produire, par la signature associée au contexte d'exposition ou de publication de l'objet prélevé, un effet de *pure autorité*.

2. Du texte au discours : penser les situations d'énonciation et l'histoire des dominations

Mais, précisément, le contexte d'énonciation d'un discours n'est jamais uniquement défini par des critères institutionnels : il est aussi, toujours, social et historique. Les enjeux esthétiques et juridiques liés à l'appropriation se doublent dès lors d'enjeux politiques. Un exemple récent de mise en lumière de tels enjeux s'est manifesté dans la polémique survenue en mars 2015 suite à une performance de Kenneth Goldsmith à l'Université de Brown, « Interrupt 3 », au cours de laquelle l'artiste a lu le rapport d'autopsie de Michael Brown, adolescent noir abattu par un policier le 9 août 2014 à Ferguson. Goldsmith, sous le portrait projeté derrière lui du jeune homme, a lu le rapport dans une version légèrement remaniée, le montage poétique se concluant par l'évocation du pénis de la victime. En exhibant la description détaillée et clinique du corps mis à mort d'un homme noir, en insistant par le montage sur ses organes sexuels, Kenneth Goldsmith n'apparaissait plus uniquement comme un artiste usant de son pouvoir symbolique pour imposer au public certains énoncés comme de la poésie. Il apparaissait avant tout comme un homme blanc, jouant symboliquement une domination des blancs sur les noirs, dans un geste dont la violence se révélait soudain intolérable. On pourrait ajouter que l'artiste relève également d'un groupe dominant sur le plan socio-économique, ce qui ne fait que renforcer la dichotomie opposant l'objet du discours (un homme mort, jeune, noir, inconnu de son vivant, mis à nu) au sujet qui l'énonce (un artiste performeur, de cinquante-quatre ans, blanc, poète et professeur d'université, célèbre, exhibant son propre corps vêtu de noir et sa fameuse barbe de dandy contemporain).

On peut légitimement questionner la démarche de Kenneth Goldsmith et son éventuel mauvais goût : mais elle a le mérite de donner à penser l'appropriation textuelle en des termes qui ne sont plus uniquement juridiques, esthétiques et institutionnels, mais aussi politiques. Kenneth Goldsmith fait partie des rares poètes capables de susciter aujourd'hui une polémique de cette ampleur – et peut-être s'agit-il aussi d'une stratégie destinée à assurer sa visibilité en tant qu'artiste. Mais la question d'un possible abus d'autorité derrière l'appropriation d'énoncés se pose, à bien plus large échelle, dès lors qu'un écrivain ou un poète ne s'empare plus des discours des dominants, mais de ceux des dominés, ou de ceux qui servent à les décrire. La référence à la poésie de l'objectiviste Charles Reznikoff tend parfois à servir de caution éthico-esthétique à des gestes citationnels dont on peut interroger la légitimité. Dans *Je suis complètement battue*, Éléonore Mercier retranscrit ainsi les premières phrases qu'elle a notées lors d'appels reçus dans le cadre de son activité d'écouter téléphonique pour une association d'aide aux femmes victimes de violences conjugales²³. En donnant à lire ces énoncés anonymés et tronqués, le dispositif poétique construit par le livre insiste sur une disproportion entre, d'un côté, une femme singularisée et identifiée par son nom en couverture comme autrice, et de l'autre une foule de victimes sans visages, dépossédées de la parole-même par laquelle elles ont témoigné des violences subies. La question que soulève une telle œuvre n'est pas simplement d'ordre éthique : elle est proprement politique. Qui signe ? Qui mérite d'être reconnu comme auteur, et comme individu ? Qui sont ces lecteurs destinés à s'émouvoir pudiquement de lointaines violences elles-mêmes désingularisées ? L'œuvre littéraire est-elle accueillante, se faisant la chambre d'écho des voix inaudibles, ou rejoue-

²³ Éléonore Mercier, *Je suis complètement battue*, Paris, POL, 2010.

t-elle une domination symbolique ? Que signifie prendre la parole, pour appeler un standard téléphonique ou pour signer un livre ? Selon quels critères s'opère le partage entre celles et ceux qu'on écoute et celles et ceux qu'on n'écoute pas ? Et surtout : comment agir sur ce partage ?

Ces questions invitent à penser qu'une pratique littéraire de l'appropriation ne peut se passer d'une réflexion qui prenne en compte la position de l'énonciateur ou de l'énonciatrice dans le champ culturel et social. Réflexion que la littérature peut précisément se donner comme objet. La violence reconduite sur le plan symbolique par l'appropriation peut en effet aussi l'être de façon délibérée, et signifiante politiquement : c'est ce que vise par exemple Vanessa Place, avocate et poète, dans le cadre du *Boycott project*, pour lequel elle remplace, au sein de textes féministes célèbres, le mot « *woman* » par « *man* », et oblitère toute référence au genre féminin – genre qui, selon les termes de Lacan, « n'existe pas ». Vanessa Place a ainsi republié sous son nom le pamphlet de Valerie Solanas, *SCUM. manifesto*, en effaçant à la fois, en couverture, le nom de l'autrice, et, dans le texte, toute référence aux femmes et au féminin, la violence de l'expropriation littéraire venant en quelque sorte souligner la négation lacanienne – et plus généralement l'invisibilisation systématique des femmes en régime patriarcal²⁴.

3. *Poétiques du squat : au risque de la gentrification littéraire*

Une telle réflexion quant aux situations d'énonciation peut s'appliquer aux espaces que la littérature contemporaine tente de s'approprier. S'il s'agit d'une part, pour un nombre croissant d'auteurs et d'autrices, d'investir des lieux initialement voués à l'art contemporain²⁵, notamment dans le domaine de la poésie, la multiplication, d'autre part, des enquêtes et pratiques de terrain, cette fois davantage du côté du récit, semble elle aussi liée à l'idée d'une revivification possible du littéraire par la sortie de l'atelier et par des protocoles d'écriture destinés à l'ancrer dans le monde. Empruntant la notion à l'art contemporain, telle qu'elle a été popularisée par Paul Ardenne, David Ruffel rassemble ainsi sous le nom de « littérature contextuelle »²⁶ deux ensembles de pratiques que j'aurais pour ma part tendance à distinguer : ce qu'il appelle, d'une part, un « moment esthétique de la littérature contextuelle », regroupant les performances, les installations littéraires, toutes les pratiques dans lesquelles la rencontre du public avec le texte se fait sur scène, au musée, hors du livre ; et d'autre part ce qu'il nomme son « moment social ou relationnel », correspondant à des œuvres qui, elles, se consomment majoritairement sous la forme du livre, mais qui s'écrivent hors de l'atelier, dans le rapport de l'écrivain à un milieu ou à un terrain, l'un et l'autre « moment » pouvant être associés. Ces deux ensembles de pratiques ont certes en commun l'idée d'une sortie du livre, mais selon des modalités différentes, qui concernent, pour le premier, les conditions de réception de l'œuvre littéraire et, pour le second, celles de sa production. Et c'est peut-être ce décalage entre conditions de production et conditions de réception du discours littéraire « contextuel » qu'on peut tenter d'interroger à partir d'un phénomène beaucoup plus circonscrit : ce que j'appellerais ici des « poétiques du squat », pour désigner les pratiques qui visent à s'approprier non des énoncés, mais des espaces, dans lesquels

²⁴ Vanessa PLACE (avec Valerie Solanas), *SCUM Manifesto*, Rio, oodpress, 2011.

²⁵ Cf. « La littérature exposée, les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n°160, Paris, 2010/4.

²⁶ David RUFFEL, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, n°160, numéro cité. Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique, en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004 [2002].

le discours littéraire, et plus généralement artistique, est inhabituel, voire incongru²⁷. Des espaces qui excluent, donc, ceux de la scène, du musée ou du centre d'art, au profit des supermarchés, des abribus, des friches industrielles, les sous-sols, de la rue : autant de lieux publics ou semi-publics où la lecture littéraire apparaît comme non programmée, pour ne pas dire importune.

On peut penser à François Bon, qui, dans son projet « le tour de Tours en 80 ronds-points », a entrepris de lire à voix haute, sur différents ronds-points de sa ville, des livres qu'il a ensuite enterrés sur place²⁸. Cette pratique de l'occupation urbaine se manifeste aussi chez Philippe Vasset dans *Un livre blanc*, où l'auteur explore la cinquantaine de zones laissées blanches figurant sur la carte IGN de Paris et de sa banlieue²⁹. Fasciné par les écritures *in situ*, des inscriptions votives aux graffitis, il relate dans son récit ses tentatives pour investir les zones blanches par l'écriture, comme autant de prolongements hors du livre de la page blanche de l'écrivain. Il explique ainsi avoir laissé, aux lieux même où ils avaient été écrits, des messages à l'intention d'hypothétiques promeneurs³⁰. Il n'en a, explique-t-il, conservé qu'un, qu'il n'a pas eu le temps de déposer : mais cette mention suffit à évoquer l'existence virtuelle, dans l'espace fragmenté des friches urbaines, d'un texte fantôme, alternative au texte publié. Il imagine également des installations, qui, grâce à la technologie de « l'informatique diffuse », associeraient des textes à des lieux pour diffuser des messages littéraires sur les téléphones portables de toute personne passant à proximité, afin d'attirer son attention sur telle ou telle curiosité³¹ : autant de manières d'« écrire dans l'espace³² » et d'« organiser des jeux de pistes géants dans Paris³³ ». Rejoignant un imaginaire de la contamination virale des esprits par le littéraire qu'on trouve déjà chez Burroughs³⁴, ces pratiques renouent aussi avec la fascination pour le vandalisme et pour l'anonymat propre au graffiti, que thématisent plusieurs ouvrages de l'écrivain³⁵.

Autre exemple de cette tendance à l'exposition du littéraire et à l'invasion des espaces urbains par les écrivains : l'entreprise relatée par Philippe Artières dans *Vie et mort de Paul Gény*, paru en 2013³⁶. Historien, pensionnaire de la Villa Médicis en 2011, il y entreprend l'écriture d'un roman en forme d'enquête, autour de la figure d'un arrière-grand-oncle, Paul Gény, philosophe et

²⁷ J'entendrai ici le terme de « poétique » dans son sens étymologique : il s'agit pour ces écrivains de penser et de manifester un *faire*, une pratique littéraire, qui joue avec les codes et les méthodes d'occupation sans droit ni titre de l'espace urbain.

²⁸ François BON, « Le tour de Tours en 80 ronds-points », url : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4023> [dernière consultation le 17/02/17].

²⁹ Philippe VASSET, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

³⁰ Philippe VASSET, *Un livre blanc*, *op. cit.*, p. 112.

³¹ *Ibid.* p. 111. En réalité, de telles installations littéraires en milieu urbain ont été imaginées bien avant la période contemporaine. Dans *La Génération invisible*, William Burroughs envisageait l'orchestration d'un véritable soulèvement, grâce à l'installation dans les rues de haut-parleurs destinés à diffuser des *cut-ups* qui agiraient de façon en partie inconsciente sur les cerveaux des passants pour les inciter à la révolte. William BURROUGHS, *The Invisible Generation*, texte publié dans Brion GYSIN, *Let The Mice In*, West Glover, Something Else Press, 1973.

³² *Ibid.*, p. 105.

³³ *Ibid.*, p. 111.

³⁴ « J'ai envisagé la possibilité de produire un virus en laboratoire à partir d'infimes éléments sonores et visuels. Sans être biologiquement active en soi, une telle culture pourrait activer, voire générer des virus, chez des sujets vulnérables ». William BURROUGHS, *La Révolution électronique*, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ On retrouve en effet ce goût des écritures *in situ* dans ses romans récents : Dans *La Conjuration* (Fayard, 2014), Vasset décrit des lieux réels de la région parisienne, dont supermarché désaffecté entièrement tagué à l'initiative des graffeurs Lek et Sowat, dans le cadre du projet Mausolée, une résidence clandestine pour laquelle ils ont réuni, pendant près d'un an, une quarantaine de graffeurs. Après ces incursions dans les lieux secrets ou désertés du Paris souterrain, c'est à Rome que Philippe Vasset a situé l'intrigue de son dernier roman, *La Légende* (Fayard, 2016). Il y consacre un chapitre au graffeur Azyle, spécialisé dans la vandalisation des rames de la RATP et présenté comme un saint contemporain.

³⁶ Philippe Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, Paris, Seuil, 2013.

théologien jésuite, tué par un soldat en pleine rue romaine en 1925. À Rome, Artières ne se contente pas de se rendre aux archives de la Province ou de l'Université grégorienne : il achète une soutane et se glisse dans la peau de l'homme d'église, rejouant lui-même dans les rues de la ville, à plus de soixante-dix ans d'écart, la dernière heure de son aïeul³⁷. Spécialiste des écrits de rue et des inscriptions urbaines, du graffiti aux banderoles et aux néons, il entreprend aussi de faire ériger une plaque commémorative dans la rue du crime, distribue des tracts portant des citations de son arrière-grand-oncle, ou les lit dans la rue avec un porte-voix.

Ces différentes pratiques d'appropriation de l'espace public montrent comme les écrivains jouent à déplacer une scène littéraire qui ne se limite plus à l'espace du livre, dans le cadre de discours qui problématisent le rapport à l'autorité et à la singularité de l'écrivain. Les romans de Philippe Vasset témoignent d'une fascination pour les discours anonymes et les pratiques collectives, pour la dissolution de l'individualité ainsi que pour les figures du double, à travers une série de narrateurs qui prolongent dans le texte sa posture d'arpenteur des marges. Philippe Artières se déguise en prêtre, mène des actions artistiques collectives et exprime son goût pour les écrits d'hommes infâmes. François Bon disparaît littéralement au centre d'un des ronds-points qu'il investit³⁸. Mais ces démarches s'accompagnent aussi d'une exhibition du corps de l'écrivain et d'un maintien du nom et de la signature de l'auteur. Une autre question concerne le rapport que ces auteurs entretiennent avec le livre comme support : si François Bon trouve dans le site internet une possibilité alternative de publication de certains de ses travaux, Philippe Artières et Philippe Vasset ont recours de façon privilégiée au format du livre, même s'ils ne s'interdisent pas de collaborer avec des artistes, et de choisir ponctuellement d'autres modes de présentation de leur travail³⁹.

À mi-chemin entre une pratique proprement contextuelle et un retour aux modalités traditionnelles de circulation du littéraire, ces écrivains rejoignent, depuis l'institution cette fois, la position inconfortable des *street* artistes qu'on invite à exposer dans des centres d'art, ou des squatteurs amenés à négocier une légalisation de leur occupation clandestine à des fins de pérennisation. La littérature dont ils incarnent le renouvellement, et qui se donne à lire aussi bien dans des livres papier que sur internet ou sur scène, suppose toujours la construction d'une visibilité. Pour être lue, commentée et pour leur garantir une certaine position dans le champ littéraire, cette production nécessite de s'inscrire dans des cadres qui n'ont rien d'une scène *underground*, mais qui illustrent, au contraire, la perpétuelle réappropriation par certains acteurs dominants du champ littéraire ou artistique (ici encore des hommes blancs, d'âge moyen, reconnus comme écrivains) des codes et des pratiques clandestines censés en déranger l'organisation. Les pratiques littéraires d'occupation urbaine posent donc potentiellement les mêmes questions que l'appropriation poétique des discours. La fascination pour les espaces délaissés et les modes d'expression dits « populaires » menace régulièrement de glisser vers la gentrification ou vers la colonisation des marges. Cette réflexion est particulièrement

³⁷ *Ibid.*, p. 11 sq. En parallèle du roman, un ouvrage intitulé *Reconstitution, Jeux d'Histoire* (Manuela, 2013) rend compte de ces actions dans la ville : il pose la question de la continuation de l'écriture historique et romanesque par d'autres moyens, tels que le jeu de rôle ou le roman-photo.

³⁸ François BON, « 35. Un rond-point rien que pour disparaître dans la ville, et du mesureur de littérature », url : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4181> [dernière consultation : 17/02/17].

³⁹ Vasset, qui imagine des possibilités de communautés urbaines alternatives et rêve à l'anonymat des rumeurs qui font naître les légendes, a bien fondé un site internet, *un site blanc*, en collaboration avec les photographes Xavier Bismuth et Xavier Courteix, dans le cadre d'un « atelier de géographie parallèle » qui prolonge *Un livre blanc*, mais celui-ci n'est plus en ligne. Url : <http://www.unsiteblanc.com> [dernière consultation 17/02/17].

problématisée et mise en scène chez Philippe Artières, qui n'efface pas l'ancrage institutionnel dans lequel s'inscrit sa pratique (à travers les gestes d'apposition de la plaque officielle ou du dépôt d'archives à la Villa Médicis, par exemple) mais qui cherche également, dans la performance, un moyen de le déjouer ou de l'interroger, en fragilisant l'autorité de l'historien-écrivain⁴⁰.

4. *Écrire en territoire ennemi : installations de Jean-Charles Massera*

Un autre type de réponse à cette menace d'une appropriation « gentrificatrice » consiste, pour les écrivains et les poètes, à occuper des lieux qui, sans être associés à l'art ou à la littérature, ne constituent pas des espaces d'expression contestataire ou marginale, mais des cadres où s'inscrivent publiquement des discours dominants. Certaines œuvres *in situ* de Jean-Charles Massera constituent des exemples particulièrement éclairants d'une telle réflexion sur les supports de diffusion dans l'espace urbain et sur les moyens de les investir poétiquement⁴¹. En 2011, avec *Barbie is Dead*, il a ainsi diffusé dans l'hypermarché Auchan de Mantes-Buchelay une bande sonore qui reprend tous les codes de la publicité commerciale (en ayant recours à la voix d'une professionnelle et au vocabulaire stéréotypé propre à ce type de discours) mais qui, en jouant des réflexes des consommateurs, et notamment des consommatrices, les infléchit de manière à en dénoncer ironiquement le sexisme⁴².

S'il s'agit, pour Massera aussi, d'occuper littéralement et littérairement le terrain, ce n'est plus le terrain vierge des friches qui est visé, la page blanche des zones urbaines et son exotisme de proximité, mais le territoire de l'ennemi : celui des discours formatés et agissants du néolibéralisme. C'est ce qu'illustrent également plusieurs séries d'affiches, à Rennes en 2008, à Thionville et dans son agglomération en 2009, à Villeurbanne en 2010, ou à Dijon en 2015, avec lesquelles il a investi à chaque fois les panneaux publicitaires de ces villes⁴³. « Ni injonction à consommer, ni appel à la prévention ou au soulèvement », les phrases exposées par Jean-Charles Massera, qu'elles soient extraites d'entretiens avec des habitants sur leur rapport à leur travail, ou qu'elles fassent référence aux désirs, aux questionnements, aux hésitations quant au sens à donner à nos vies dans un contexte d'« affairément et de l'absence de temps de pause », se donnent comme « un appel au réveil critique⁴⁴ ». L'écriture poétique fait ainsi irruption dans le paysage urbain, en détournant le panneau de son usage habituel, jouant du visuel, du support et du code

⁴⁰ Cette déstabilisation peut passer par le fait de déjouer une position de sérieux, sur le mode ludique, comme dans la performance « en habit » dont témoigne *Reconstitution*. Elle peut aussi s'incarner dans la performance : dans le cadre du festival « *Bis repetita placent* » au MAC/VAL, le samedi 2 avril 2016, Philippe Artières a ainsi proposé une « action » au cours de laquelle il a transcrit, en direct et en public, pendant 7 heures, des documents d'archives issus d'un centre d'arrêt, inventoriant les biens des détenues à leur arrivée, saisis puis restitués à l'issue de leur incarcération. Les listes, lues par le comédien Nicolas Gény, étaient transcrites en direct par Philippe Artières sur un document projeté, le dispositif visant à incarner la fragilité du processus de transcription des archives, incluant erreurs et fautes de frappe.

⁴¹ Sur les pratiques littéraires hors du livre de Jean-Charles Massera et leur rapport au storytelling, voir en particulier : Sonya FLOREY, « Lorsque la littérature raconte l'économie néolibérale : le cas de Jean-charles Massera », in *Comparatisme en Sorbonne*, n°7, « Fiction littéraire contre storytelling ? Formes, valeurs, pouvoirs du récit aujourd'hui », numéro cité.

⁴² Jean-Charles MASSERA, *Barbie is Dead*, avec la voix de Natalie Castera, 2011, installation sonore au Centre commercial Auchan Mantes-Buchelay, consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://soundcloud.com/editions-pol/barbie-is-dead-une> [dernière consultation le 7/02/2017].

⁴³ Jean-Charles MASSERA, Campagnes d'affichage dans l'espace public de Rennes (*Under the résultat*, 13 mai-1^{er} juillet 2008), Thionville et son agglomération (*Yes, Nous Pouvons !* 30 décembre 2009-5 janvier 2010), Villeurbanne (*Projections Années Zéro*, 3-9 novembre 2010) et Dijon (*Sur deux ou trois questions de base*, 16 septembre-20 octobre 2015). Url : <http://www.jean-charles-massera.com/spip.php?rubrique5> [dernière consultation le 17/02/17].

⁴⁴ Jean-Charles Massera, texte de présentation de la série *Projections années zéro* ; url : <http://www.jean-charles-massera.com/spip.php?article193>, [dernière consultation le 17/02/17].

langagier de l'affiche publicitaire pour les faire dysfonctionner – et cela aux yeux d'un public bien plus large que celui, restreint, des lecteurs de poésie⁴⁵.

L'appropriation spatiale, ici, n'est pas liée à un fantasme de clandestinité : elle prend place dans un événement culturel (la Biennale de l'Écrit « PubArt » pour *Barbie is Dead*) ou répond à une commande (des centres d'art contemporain, le Théâtre de la Ville de Dijon, etc.). Elle s'invite pourtant dans un espace qui n'est pas identifié comme un espace culturel, mais comme un espace réservé à la communication publicitaire. Ce faisant, elle problématise le rapport que l'art entretient à ces discours destinés à agir sur les conduites, et engage le littéraire à réinvestir un langage pensé dans sa dimension pragmatique. C'est précisément cette capacité à agir sur les conduites des lecteurs qui intéresse l'ensemble des poètes dont le travail s'approprie, en les détournant, les codes rhétoriques, sonores et iconographiques d'une langue qu'ils entendent combattre avec ses propres armes, y compris sur le terrain de l'adversaire, selon un programme que Jean-Charles Massera définit en ces termes :

Ne plus écrire d'histoires, plutôt investir nos consciences écrivantes ou lectrices là où les logiques du sens capitaliste ne vont pas travailler pour nous, ou plutôt là où elles travaillent contre nous, à l'endroit même où elles nous assujettissent, opèrent leur déstructuration, enterrent nos dossiers. En l'occurrence dans les formes, les formats, les langages qui les servent⁴⁶.

On pourrait ajouter : « dans les espaces qui leur sont dévolus », et qui se caractérisent d'abord par une visibilité maximale.

Le travail de Jean-Charles Massera condense ainsi, avec une acuité remarquable, les enjeux contemporains des pratiques de l'appropriation littéraire, en associant au prélèvement et au détournement d'énoncés formatés, vecteurs d'aliénation, une occupation des territoires qui leur sont habituellement réservés. Il engage ainsi une autre manière de penser et de définir la littérature, que ces pratiques appropriatives invitent précisément à déplacer. Si la poésie, et la littérature en général, ne s'identifient plus à la création originale d'un auteur, alors elles ne peuvent plus se satisfaire de produire des énoncés, de raconter des histoires, de bien dire les choses : « *It's too late to say littérature*⁴⁷ ». Celle-ci devient une méthode destinée à analyser de façon critique les usages du langage, les modalités de production et de circulation des discours, leurs effets sur nos vies, nos représentations, nos actions. Cette déconstruction n'opère pas seulement sur et à partir des discours esthétiques : elle prend tout son sens dès lors qu'elle pense les œuvres, littéraires et plastiques, dans le cadre d'une économie discursive globale, où la parole des écrivains, des artistes et des poètes est certes minoritaire par rapport aux discours publicitaires et médiatiques dominants, mais où elle bénéficie d'une autorité symbolique relative, qu'il s'agit tout à la fois d'exploiter, d'amplifier et de questionner. Et si la littérature quitte l'espace et le support du livre, déborde même la scène artistique pour s'approprier d'autres territoires, c'est qu'une telle entreprise s'accompagne nécessairement d'une prise en compte critique des contextes d'inscription de ces discours – la question de savoir qui parle, à qui et pourquoi étant intimement liées à celle de savoir où, comment, sur quels support et dans quelles conditions une parole s'énonce.

Marie-Jeanne Zenetti – Université Lyon 2

⁴⁵ La démarche pourtant n'évacue pas la question de la signature. En témoigne, dans le cadre de la campagne de 2010 à Villeurbanne, une photographie où s'affichait, en grand format, le profil du poète.

⁴⁶ Jean-Charles MASSERA, « *It's Too Late to Say Littérature* (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *AH !*, n°10, Paris, Cercle d'art éditions, 2010, p. 40.

⁴⁷ *Ibid.*