



**HAL**  
open science

# Un art imperturbable ? perturbation et marginalité dans la littérature contemporaine

Marie-Jeanne Zenetti

► **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. Un art imperturbable ? perturbation et marginalité dans la littérature contemporaine. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, 2014. hal-02008623

**HAL Id: hal-02008623**

**<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02008623v1>**

Submitted on 5 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Un art imperturbable ?

## PERTURBATION ET MARGINALITE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

En septembre 2012, un court texte de Richard Millet, *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, publié aux éditions Pierre-Guillaume de Roux, émeut la sphère intellectuelle française. L'auteur y fait l'apologie d'une violence aux relents d'extrême-droite et décrit le massacre perpétré par le tueur norvégien responsable du meurtre de soixante dix-sept personnes en 2011 comme un geste « littéraire », qui, bien que condamnable en soi, présente une « perfection formelle » propre à susciter l'admiration<sup>1</sup>. La provocation, comme de juste, ne manque pas de susciter la polémique. Annie Ernaux s'indigne d'un « pamphlet fasciste » qui « déshonore la littérature », dans une tribune publiée dans *Le Monde* et cosignée par cent dix-huit écrivains<sup>2</sup> ; Millet se voit contraint de démissionner du comité de lecture des éditions Gallimard. Si les critiques ont légitimement porté sur l'idéologie nauséabonde qui sous-tend cette apologie du crime de masse (à base de stigmatisation de l'islam et de l'immigration, d'angoisse de dissolution de l'identité face à la perte des racines chrétiennes et à la menace du multiculturalisme), peu d'entre elles semblent avoir pris au sérieux l'identification pour le moins surprenante d'un acte terroriste à une performance esthétique. Millet en effet valorise les meurtres en refusant de considérer Breivik comme fou et en présentant au contraire son geste comme politique, militant et... littéraire. L'assimilation n'est pas sans rappeler le délire d'Optus Warhole, artiste dément mis en scène par Enki Bilal dans sa *Tétralogie du monstre*. Dans le second tome de cette bande dessinée, 32 décembre, le personnage organise à Bangkok un « *All white happening* » au cours duquel la plupart des quatre-vingt-sept invités, tenus de se présenter à la soirée vêtus de blanc, sont violemment assassinés de façon à projeter sur les murs de l'appartement, entièrement blanc

<sup>1</sup> Richard MILLET, *Langue fantôme suivi d'Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 103.

<sup>2</sup> Annie ERNAUX, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, 10 septembre 2012.

lui aussi, des lettres de sang qui reproduisent la signature de l'artiste<sup>3</sup>. Cet « *absolute evil art* » est clairement présenté par Bilal sur le mode de la fiction dystopique comme une possible dérive de l'art contemporain vers le terrorisme et réciproquement – le nom du personnage, Warhole, le donne explicitement comme une caricature délirante de son quasi-homonyme et figure phare du *pop art*. De son côté, pourtant, R. Millet, qui dénonce par ailleurs l'inanité de l'art contemporain<sup>4</sup>, paraît envisager sérieusement le rapprochement entre la menace à la sécurité publique et la littérature, sur le modèle d'un « art de la perturbation » qui brouille les limites entre l'art et la vie, et qui n'est pas sans rappeler l'œuvre explosive imaginée par le théoricien de l'art Arthur Danto<sup>5</sup>. L'amalgame repose sur plusieurs arguments spécieux à la clarté discutable. Si

<sup>3</sup> Enki BILAL, 32 décembre, *La Tétralogie du Monstre*, t. 2, Genève/Paris, Les Humanoïdes associés, 2003.

<sup>4</sup> Il distingue ainsi l'acte de Breivik de la « nullité » et de la « duplicité » (expression empruntée à Baudrillard) des artistes conceptuels qui revendiquent le « non-sens », comme d'un Warhol prêt à tout pour obtenir « son minable quart d'heure de gloire médiatique ». On peut noter à ce sujet l'aversion quasi systématique à l'art contemporain que manifestent les théoriciens et politiciens d'extrême droite. Voir l'article de Frédéric JOIGNOT, « La culture touche le Front », *Le Monde*, 22 mars 2014.

<sup>5</sup> Pour Danto, les « arts de la perturbation » regroupent des pratiques qui, parce qu'elles mettent en scène le corps et ses souffrances, ou qu'elles présentent un risque vital (comme certaines performances de Chris Burden où l'artiste se met physiquement en danger) brouillent la séparation entre l'art et la vie, de façon à provoquer un « spasme existentiel » qui engage un degré d'implication supérieur du spectateur. « It is disturbance when the insulating boundaries between art and life are breached ». Arthur DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 121. Trad : *L'Assujettissement de l'œuvre d'art*, Paris, Seuil, 1993, p. 154. Si Danto imagine une œuvre intitulée « Bomb » et qui menacerait d'exploser au visage du spectateur venu la contempler, les spectateurs de l'installation de Edward Kienholz, *Still Live*, étaient quant à eux invités à s'asseoir face à un pistolet chargé, pointé vers eux, et programmé pour tirer une fois tous les cent ans. Robert PINCUS, *Kienholz*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 111.

Breivik « aurait pu être un écrivain », selon Millet, ce n'est pas en vertu du maladroit compendium de 1500 pages qu'il a publié sur internet pour expliquer son geste, mais au nom d'une proximité vague entre l'écriture et le Mal, d'abord, et surtout d'une identification de la littérature à un combat pour la défense de la langue et de la culture, contre la « décivilisation » par perte de l'identité nationale et du sens. Citant André Breton pour qui « l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule<sup>6</sup> », Millet assimile la littérature véritable à un geste violent de déstabilisation de la société. « [D]ans la perfection de l'écriture au fusil d'assaut, il y a quelque chose qui le mène au-delà du justifiable - ce qui pourrait être, néanmoins, une des définitions, restreintes, de la littérature, en même temps que la négation de celle-ci<sup>7</sup> ». Et s'il en vient à ériger l'acte insensé de Breivik en littérature, c'est qu'il dénigre comme ne méritant pas ce nom l'« ordure romanesque », la « postlittérature » consensuelle qui défend le multiculturalisme et la « bien-pensance<sup>8</sup> ». On touche là à un fantasme de perturbation, à la quête plus ou moins désespérée d'une action du littéraire sur la société à laquelle un Breton pouvait encore croire, mais qui semble refusé à la littérature contemporaine. De toute évidence, chez Millet, ce tableau sert essentiellement de prétexte au déversement d'une violence idéologique qui justifie amplement l'indignation suscitée par le texte. On peut toutefois se demander si l'ampleur des protestations n'a pas également partie liée, du moins de façon indirecte, avec ce tableau d'une littérature contemporaine consensuelle, au sein de laquelle la perturbation échouerait à faire retour. C'est la pertinence d'un tel constat qu'il s'agirait d'interroger ici, en se limitant à la production française et en posant la question de savoir si la perturbation constitue encore une valeur de la littérature.

<sup>6</sup> André BRETON, « Second Manifeste du surréalisme », in *La Révolution Surréaliste*, n°12, 15 Décembre 1929, p. 2.

<sup>7</sup> Richard MILLET, *op. cit.*, p. 117.

<sup>8</sup> Dans l'essai qui précède, *Langue fantôme : essai sur la paupérisation de la littérature*, in *op. cit.*

## Quels perturbateurs sur la scène littéraire française contemporaine ?

Dans un premier temps, il est nécessaire de s'interroger sur les écrivains contemporains qui pourraient aujourd'hui être considérés comme des perturbateurs, et pour cela de préciser ce que l'on entend par perturbation. Dans la proposition théorique d'A. Danto à l'origine de l'expression « art de la perturbation », celle-ci joue à différents niveaux. Dans le cadre des performances engageant un risque vital, ce qui est perturbé, c'est d'abord le spectateur, physiquement mis en danger ou confronté à la mise en danger d'autrui (et en premier lieu de l'artiste) ; c'est ensuite un système de valeurs, dans la mesure où cette menace de l'intégrité physique de l'artiste et/ou du public se fait au nom de l'art ; c'est enfin l'expérience esthétique elle-même et les définitions de l'œuvre d'art, puisque ce type d'œuvres subvertit la frontière entre l'art et la vie, interdit le détachement esthétique, et oblige le théoricien à repenser l'ontologie de l'œuvre d'art. En littérature, évidemment, la question se pose en des termes différents – ne serait-ce que parce que le texte, contrairement à la performance, ne peut pas agir directement sur le corps du lecteur ou de l'auteur<sup>9</sup>. Restent donc deux aspects susceptibles de correspondre aux modalités de perturbation que la littérature peut, à sa manière, prendre en charge : le fait de porter atteinte, de manière profonde et durable, à un système de valeurs morales et symboliques sur lesquelles repose la société, et celui de subvertir les définitions et les limites du littéraire. Selon qu'on privilégie l'un ou l'autre de ces aspects, la mise en question affecte des

<sup>9</sup> On conviendra que l'hypothèse d'« un livre tueur », même si elle est au cœur du roman d'Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, n'est guère réaliste et évoque davantage la fiction d'horreur de mauvais goût. Il est tout de même nécessaire de nuancer ce propos : certains poètes sonores, dans leur performances, n'hésitent pas à mettre en jeu leur corps, jusqu'à le maltraiter. En 1982, avec *Chute-chut !*, Julien Blaine se jette ainsi du haut de l'escalier de la gare Saint-Charles, à Marseille, lors d'une performance photographiée par Jean-François Bory et filmée par Sarenco. Bien que le seul mot prononcé par l'artiste-poète, un doigt sur les lèvres, ait été « chut ! », Julien Blaine revendique là une performance poétique. (Je remercie Camille Bloomfield d'avoir attiré mon attention sur cette performance).

objets et des acteurs distincts ; alors que la perturbation d'ordre définitionnel vise essentiellement le monde de l'art (ou de la littérature) – et parmi eux au premier chef les théoriciens (esthéticiens, philosophes, historiens), la perturbation touchant aux valeurs touche potentiellement la société dans son ensemble, sur laquelle elle agit par effet de ricochet, *via* la communauté des récepteurs, qu'il s'agisse de lecteurs ou de spectateurs. À cette bipartition s'en superpose une seconde, qui touche au degré de visibilité des « perturbateurs », lequel est logiquement fonction de leur échelle d'action : tandis que la perturbation touchant aux questions de définition du littéraire est restreinte pour l'essentiel à des cercles de diffusion limités et spécialisés, l'atteinte revendiquée aux valeurs qui structurent l'ordre social ou moral bénéficie quant à elle d'une visibilité élargie – notamment grâce aux relais médiatiques.

### ***Les sulfureux***

Si la perturbation telle que la présente A. Danto a partie liée avec le choc (le philosophe parle de « spasme existentiel<sup>10</sup> »), il paraît normal qu'elle suscite des réactions, possiblement violentes – le bruit suscité pouvant dès lors apparaître comme le symptôme d'un champ littéraire perturbé. Commençons alors par examiner certaines des œuvres, qui, sur la scène littéraire française, semblent entrer dans cette catégorie parce qu'elles subvertissent ou prétendent subvertir non pas l'intégrité du corps humain mais un ensemble de valeurs liées à sa préservation – ou à la dignité de la personne. Le début des années 2000 a vu en France la promotion d'une littérature au parfum de scandale, indissociable d'un intense battage médiatique. Nombre de succès de librairie ont ainsi bénéficié d'une importante publicité liée au choix d'une thématique plus ou moins sulfureuse, avec une

<sup>10</sup> En anglais « *existential spasm* ». Arthur DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, *op. cit.*, p. 119. Danto souligne d'ailleurs le choix d'un terme, « *disturbation* », qui présente le double intérêt de connoter la menace et de rimer avec « *masturbation* », activité impliquant elle aussi le corps, et dans laquelle des *images* produisent elles également un effet *dans la vie*.

prédilection pour la subversion des tabous liés à la sexualité. Rien que pour l'année 2001, la rentrée littéraire se voit agitée de frissons et de protestations croisés liés à deux récits : l'un, autobiographique, exhibant l'intimité sous la forme d'une sexualité plurielle (*La Vie sexuelle de Catherine M* de Catherine Millet) l'autre, romanesque, prenant la forme d'une défense et illustration du tourisme sexuel (*Plateforme* de Michel Houellebecq), tandis qu'A. Robbe-Grillet publie la même année un recueil d'entretiens et de souvenirs où il ne cache pas son goût de la pédophilie (*Le Voyeur*). Comme il se doit, la parution de ces ouvrages fait scandale, permettant aux auteurs de bénéficier d'une visibilité médiatique élargie. Mettre en question le politiquement correct et les valeurs relativement consensuelles sur lesquelles repose la société contemporaine reste une bonne manière de faire parler de soi. Pourtant, scandaliser n'est pas perturber, dans la mesure où le scandale, limité dans le temps, se solde par un retour à l'ordre : il ne fait que conforter la société dans des valeurs morales établies. En dehors de retombées commerciales non négligeables et d'un tapage médiatique temporaire, de telles œuvres ne semblent avoir qu'une action restreinte sur la société et les normes qu'elles paraissent dénoncer. Dans une certaine mesure, et même si Annie Ernaux a pu voir dans l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik* un « texte porteur de menaces pour la cohésion sociale<sup>11</sup> » le pamphlet de Richard Millet relève lui aussi d'une atteinte cosmétique et provisoire à la morale – bien en-deçà en tout cas de l'« écriture au fusil d'assaut » dont il prétend faire l'apologie. Certains n'hésitent pas à voir derrière ces faux perturbateurs de vrais publicitaires<sup>12</sup>, rompus à produire la clameur nécessaire à l'écoulement de stocks toujours plus difficiles à liquider. Il serait dès lors abusif de considérer ces œuvres comme relevant d'une littérature de la perturbation, dans la mesure où elles ne présentent aucune mise en péril durable, pas plus pour l'écrivain que pour l'ordre public. Notons par ailleurs que ce consensus dominant ne touche pas qu'aux représentations et aux valeurs morales qui

<sup>11</sup> A. ERNAUX, *art. cit.*

<sup>12</sup> Cf. Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

structurent la société : il se manifeste également par la conformité à un ensemble de modèles génériques connus et intégrés au canon littéraire. Les œuvres sulfureuses de Catherine Millet, Michel Houellebecq et Richard Millet adoptent les formes relativement convenues et clairement identifiées du récit autobiographique, du roman, du pamphlet. D'un point de vue formel, donc, elles ne perturbent en rien le paysage littéraire, et avec lui les définitions de l'œuvre littéraire – ce qui n'est peut-être pas étranger au caractère limité des provocations qu'elles présentent. Contrairement aux performances analysées par A. Danto, ce type d'œuvres, plus scandaleuses que perturbatrices, n'affectent pas réellement les limites du littéraire. C'est donc peut-être du côté de ce second critère de définition que l'on peut tenter de débusquer des perturbateurs.

### *Les marginaux*

Si le paysage littéraire français, pour des raisons qui seront développées plus loin, reste dominé par des genres bénéficiant d'une certaine stabilité dans la tradition littéraire, des exceptions contredisent évidemment ce tableau : certaines maisons d'édition exigeantes et respectées, au premier rang desquelles les éditions POL, revendiquent une ligne éditoriale qui fait la part belle à la recherche formelle. On peut mentionner, entre autres exemples, les éditions Al Dante, caractéristiques de cette sphère contestataire : dédiées aux « gestes et écritures indociles », elles revendiquent le fait de travailler « à faire sortir de la marge les écritures les plus contemporaines », la publication d'œuvres « non formatées » et la « résistance » aux lignes éditoriales « réductrices et normatives » qui dominent la production littéraire française actuelle<sup>13</sup>. Elles sont également emblématiques de l'existence d'une scène littéraire alternative qui délaisse pour l'essentiel les grands genres constitués au profit de pratiques qui invitent à en déplacer les frontières. La perturbation touche ici d'abord aux définitions de l'œuvre littéraire, et se situe à

<sup>13</sup> Cf. Site internet et catalogue en ligne des Éditions Al Dante, consultables à l'adresse <http://al-dante.org/>, [dernière consultation le 1.06.2014].

plusieurs niveaux. Dans le cadre des performances poétiques, des vidéo-poèmes, des pièces sonores, présentées de manière régulière par la maison, il s'agit d'inviter à repenser la littérature hors du livre, grâce au travail de poètes et performeurs reconnus – au rang desquels Julien Blaine, Anne-James Chaton, Claude Closky, Jean-Michel Espitalier, Jérôme Game, Bernard Heidsieck, entre autres. Quant aux publications proprement livresques, elles mettent l'accent sur la mise en question des notions d'auteurs, de création, de style, mais aussi de la limite, interrogée par Danto, entre l'art et la vie. Parmi de nombreux exemples d'ouvrages récemment publiés chez cet éditeur, on peut citer celui de Franck Smith, publié en 2013 sous le titre *Gaza, d'ici là*. L'auteur y adopte la forme du montage de documents, réarrangeant sous forme de vers des informations extraites d'un rapport de l'ONU connu sous le nom de « Rapport Goldstone » et décrivant l'opération « plomb durci » menée à Gaza entre décembre 2008 et janvier 2009. On voit ce qu'un tel geste poétique, qui se situe dans la lignée de la poésie de Charles Reznikoff et revendique ainsi son lien à la tradition objectiviste américaine, peut avoir de perturbateur pour le lecteur et pour le théoricien, obligeant ce dernier à ajuster les définitions, souvent implicites, de ce qu'est une œuvre littéraire. *Gaza d'ici là*, parce qu'il prend la forme d'une appropriation esthétique d'objets linguistiques préexistants (le rapport Goldstone), interroge la notion de création, réactivant le principe popularisé dans les arts visuels par les pratiques *ready made*. Gérard Genette a ainsi proposé deux critères majeurs d'identification du discours littéraire par opposition au discours ordinaire, la fiction et la diction<sup>14</sup>, dont pas un ne semble s'appliquer au texte de Franck Smith. Ce dernier ne constitue manifestement pas une fiction, dans la mesure où il ne rapporte que des faits réels et des bribes de discours avérés ; mais il ne constitue pas plus une œuvre relevant de la « diction » au sens le plus habituel du terme, dans la mesure où la notion de travail stylistique, critère

<sup>14</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991. G. Genette y élabore une double poétique, essentialiste et conditionnaliste, impliquant différents régimes de littérarité.

essentiel de la poétique conditionnaliste, peut difficilement être appliquée à un discours « tout fait » – comment dire d’un texte dont pas un mot n’est attribuable en propre à son auteur qu’il est « bien écrit<sup>15</sup> » ? Ce faisant, il interroge également la notion d’autorité (peut-on signer comme œuvre des propos entièrement rédigés par d’autres ?), mais aussi le partage entre texte littéraire et énoncé non littéraire (le rapport de l’ONU), entre réception poétique (le vers isolé par le retour à la ligne) et réception documentaire (une information portant sur un événement récent et avéré). Dès lors que l’on choisit de prendre au sérieux le geste de Franck Smith et sa reconnaissance par les éditions Al Dante (puisqu’elles ont accepté de le publier), donc de considérer ce texte *en tant qu’œuvre littéraire*, il paraît indispensable de le confronter à un certain nombre de définitions admises, touchant aussi bien à l’ontologie du littéraire qu’aux notions de réception, de création, et d’autorité, pour admettre qu’elles s’en trouvent perturbées – et que cette perturbation peut être productive du point de vue théorique<sup>16</sup>.

Pour autant, l’histoire mouvementée d’Al Dante (cessation d’activités en 2006, plusieurs installations dans différentes villes avant un retour à Marseille en 2010) témoigne des difficultés d’un travail qui tente de perturber le paysage littéraire. Malgré les efforts fournis pour construire la visibilité de pratiques poétiques subversives à travers l’organisation d’événements variés, il est clair que le temps n’est pas encore venu d’une présence massive des auteurs du catalogue dans les médias et

d’une attribution de grands prix littéraires à des œuvres qui échappent si manifestement aux genres institués. L’adjectif fréquemment mobilisé pour qualifier ces productions est à ce titre révélateur : les éditions Al Dante sont souvent décrites comme les promulgatrices d’une littérature « expérimentale », avec tout ce que cette étiquette implique de restriction à une élite éclairée et marginale, mais aussi d’invisibilité dans le champ.

Il existe pourtant en France une exception de taille à cette marginalisation des écritures dites « expérimentales » : l’Oulipo, groupe littéraire visible dans le champ et connu du grand public, semble en effet bénéficier d’un relatif monopole sur les expériences littéraires autorisées. Le groupe a ainsi fait l’objet d’une véritable institutionnalisation, laquelle repose, entre autre, sur l’appui de la BnF, sur sa présence régulière sur une chaîne de radio publique (France Culture) ainsi que sur l’importance croissante des productions oulipiennes étudiées à des fins pédagogiques et intégrées dans les programmes scolaires. Au-delà de la revendication de contraintes (principal point commun d’écritures aux caractéristiques très diverses), les œuvres publiées par les membres du groupe interrogent tantôt les frontières entre l’art et la vie, entre texte littéraire et performance, entre écriture littéraire et écriture ordinaire, tantôt les définitions et les limites mêmes de l’œuvre littéraire : ainsi Paul Fournel a-t-il publié avec *Banlieue* un ouvrage dont le texte à proprement parler est absent, le livre étant uniquement constitué de péri-texte (dont les éléments vont de diverses préfaces apocryphes à des notes en bas de page et à un dossier pédagogique<sup>17</sup>). Toutefois, l’image du groupe, cantonné aux yeux du grand public aux pratiques ludiques, tend à relativiser ces interrogations et ces expérimentations formelles en les présentant comme un jeu provisoire qui n’affecte pas durablement les définitions du littéraire. Si l’étiquette « expérimental » marginalise les productions auxquelles elle s’applique, l’étiquette « ludique » tend elle à les minimiser, au prétexte que la littérature serait nécessairement une affaire sérieuse. Il s’agit là

<sup>15</sup> Néanmoins, la dimension « rhématique » ou « formelle » des œuvres littéraires par « diction » excède le seul critère stylistique. Dans le cas du livre de Franck Smith, elle se manifeste d’abord par la forme versifiée, qui identifie immédiatement le discours comme poétique (et donc comme relevant « par essence » de la littérature).

<sup>16</sup> Le livre de Franck Smith n’est pas le seul à poser ce type de questions, mais s’inscrit dans un ensemble de pratiques littéraires fondées sur le principe d’appropriation et initiées dès les années 1960. Franck Leibovici, poète et théoricien publié entre autres aux éditions Al Dante, propose de nommer les œuvres ainsi produites des « documents poétiques ». J’ai pour ma part rassemblé ces ouvrages sous le nom de « factographies ». Franck LEIBOVICI, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, coll. « questions théoriques »/forbidden beach, 2007. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies, l’enregistrement littéraire à l’époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire, littérature, politique », 2014.

<sup>17</sup> Paul FOURNEL, *Banlieue*, Paris, La Bibliothèque oulipienne, vol. 46, 1990.

d'une autre forme d'isolement, symbolique cette fois, qui paraît confirmer l'impossibilité pour des écritures cherchant à perturber les formes et les définitions canoniques de l'œuvre littéraire d'occuper une place centrale dans le champ.

Le tableau ainsi esquissé donne à penser que, si la littérature française contemporaine paraît peu perturbante ou peu perturbée, ce n'est pas tant dû à l'absence d'auteurs perturbateurs, qu'en vertu d'un état du champ littéraire qui les place à sa marge. Il est dès lors légitime de s'interroger sur les raisons susceptibles d'expliquer cet état de fait et sur ce qu'elles nous disent quant à la manière dont on pense la littérature aujourd'hui. La perturbation constitue-t-elle une valeur de la littérature contemporaine ? Et qu'est-ce que cette « imperturbabilité » ou cette sanctuarisation des définitions de l'œuvre littéraire engage quant aux rapports que la littérature entretient aux autres arts, et notamment à l'art contemporain et à ses « perturbateurs » ?

### **La perturbation, une valeur littéraire dépassée ?**

#### ***Une subversion formelle reléguée au second plan***

Cet état de fait semble d'abord en partie imputable à la structuration du champ littéraire contemporain, et à la façon dont elle modèle les représentations dominantes du littéraire. Le système des différents prix, qui sacrent presque exclusivement des romans situés dans la lignée du réalisme, soucieux de raconter une histoire et de construire des personnages cohérents, auxquels le lecteur est susceptible de s'identifier, institutionnalise le roman et consacre son hégémonie<sup>18</sup>. Il est vrai que la création de l'Académie Goncourt, fondée à l'origine (1903) pour contrer symboliquement l'Académie française, engageait une « redéfinition des hiérarchies esthétiques entre vers et prose » et une valorisation de la prose

<sup>18</sup> Cf. Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur, Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999.

romanesque dans l'imaginaire de la création littéraire<sup>19</sup> – et cette histoire a laissé des traces durables dans le paysage actuel. Parmi les grands prix d'automne (Goncourt, Femina, Renaudot, Médicis, Interallié, Grand Prix du Roman de l'Académie française), et malgré l'institution d'un « Goncourt de la poésie » en 1985 ou d'un « Renaudot de l'essai » en 2011, l'essentiel des ouvrages récompensés les vingt dernières années relèvent du genre romanesque – avec quelques incursions du côté du récit autobiographique<sup>20</sup>. Cette répartition semble indiquer qu'aux yeux de ces instances de reconnaissance et de légitimation, le rôle premier de l'écrivain contemporain n'est pas de subvertir radicalement les définitions de la forme littéraire dominante.

Il en va tout autrement dans le domaine de l'art contemporain, qui se définit au contraire par la contestation des pratiques héritées de l'art moderne – ce qui se reflète logiquement dans l'attribution des prix propres à ce domaine. Les artistes récompensés poursuivent généralement, si ce n'est un travail de « perturbation » au sens strict défini par Danto, du moins une réflexion visant à ébranler la notion d'œuvre d'art. Ils privilégient les médiums de l'art vidéo, de l'installation ou de la performance à des pratiques, des genres et des formes considérés comme historiquement datés, tels que la peinture d'histoire, par exemple, ou le portrait figuratif, là où la scène littéraire reste en grande partie soumise à des codes esthétiques directement hérités du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Un tel décalage entre les deux disciplines est d'ailleurs sensible dans les romans qui mettent en scène l'art contemporain. Si certains le présentent sur le mode de la dérision (on pense à l'ouvrage de Jean Echenoz, *Je m'en vais*, dans lequel le personnage principal expose dans sa galerie des œuvres fantaisistes toutes plus ridicules les unes que les autres<sup>21</sup>), d'autres témoignent d'une

<sup>19</sup> Cf. Sylvie DUCAS, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *CONTEXTES* [Online], n°7, 2010, URL : <http://contextes.revues.org/4656>, [dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2014].

<sup>20</sup> Cf. Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris : La Découverte, « Cahiers libres », 2013

<sup>21</sup> Jean ECHENOZ, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.

fascination manifeste. C'est le cas des incipits de deux romans récents à grand tirage, l'un français, *La Carte et le territoire*, de Michel Houellebecq, l'autre américain, *Point Oméga*, de Don DeLillo<sup>22</sup>, qui mobilisent des grands noms de la scène artistique internationale liés à une image subversive : subversion par l'exploitation cynique des règles du marché et du monde de l'art dans les premières pages de *La Carte et le territoire*, à travers les figures de Jeff Koons et de Damian Hirst, subversion de la notion d'œuvre d'art dans la longue ekphrasis inaugurale de *Point Oméga*, où DeLillo évoque l'œuvre vidéo de Douglas Gordon, *24 Hours Psycho*, qui étire le célèbre film d'Hitchcock sous la forme d'un ralenti de vingt-quatre heures, perturbant ainsi la notion de création et l'expérience esthétique. Cette capacité à semer le trouble dans la notion d'œuvre est loin d'être incompatible avec le fait d'occuper une place dominante dans le champ de l'art contemporain – en témoigne la reconnaissance institutionnelle et économique dont bénéficient ces artistes (l'œuvre de D. Gordon décrite par DeLillo est exposée au Museum of Modern Art, tandis que Jeff Koons et Damian Hirst figurent parmi les artistes contemporains les plus célèbres et les mieux rémunérés). Houellebecq et DeLillo, écrivains reconnus et lus du grand public, ne bénéficient pas quant à eux de la même marge de manœuvre : ils adoptent la seule forme qui semble aujourd'hui compatible avec une telle position dans le champ littéraire, le roman – ce qui ne les empêche pas, quand ils parlent d'art contemporain, de valoriser des œuvres qui, à l'instar de celles de Jed Martin, le héros de *La Carte et le territoire*, subvertissent les pratiques de l'art moderne et proposent d'autres types d'expériences esthétiques.

À l'inverse, il n'est pas surprenant que les auteurs publiés chez Al Dante, et les éditeurs eux-mêmes, entretiennent une intimité revendiquée avec l'art contemporain : au sein de leur catalogue, nombre de textes théoriques vont jusqu'à refuser la distinction entre productions littéraires et productions généralement identifiées comme relevant des

arts visuels ou de la performance<sup>23</sup>. Cette position va de pair avec la défense d'une déstabilisation des définitions du littéraire pensée comme une valeur, et révèle deux rapports distincts à l'histoire littéraire. Les auteurs d'Al Dante se situent explicitement dans la continuité des mouvements d'avant-garde qui ont dominé le vingtième siècle jusqu'aux années 1970 – ce que manifeste le lexique révolutionnaire mis en avant dans le catalogue. Mais l'essentiel de la production littéraire actuelle semble au contraire avoir relégué l'époque des avant-gardes, et jusqu'aux contestations du Nouveau Roman, au rang d'une parenthèse aujourd'hui refermée. Cela ne signifie pas que toute forme d'innovation soit absente de ce paysage littéraire dominé par le roman, mais qu'elle concerne davantage les thématiques et les styles qu'un questionnement sur les définitions même de l'objet littéraire. La perturbation formelle semble relever en grande partie d'un temps révolu de l'histoire littéraire. Plus encore que « déshonorant », le propos de Millet revendiquant un pouvoir d'action et de subversion de l'écrivain est donc avant tout obsolète, tandis que la majorité de la production littéraire actuelle semble conforter les réflexions de Jacques Rancière qui déplore dans le paysage artistique contemporain une omniprésence du consensus, là où l'art aurait au contraire partie lié au *dissensus* – et donc à la politique.

### ***Le rôle de la théorie***

On pourrait alors penser que la perturbation (au sens large, et non au sens restreint défini par Danto) n'est plus considérée comme une valeur par la littérature, qui se situe en cela à l'opposé de l'art contemporain. Ce serait pourtant contradictoire avec la récurrence du lexique de la perturbation tel qu'il se manifeste dans les discours sur la littérature. S'il est de bon ton de dire d'une œuvre qu'elle nous déstabilise, qu'elle sème le trouble, qu'elle bouleverse les catégories génériques ou qu'elle

<sup>22</sup> Michel HOUELLEBECQ, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010 et Don DELILLO, *Point Oméga*, Arles, Actes Sud, 2010.

<sup>23</sup> C'est le cas des ouvrages de d'Olivier Quintyn sur le montage ou de Franck Lebovici sur les « documents poétiques ». Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, coll. « questions théoriques »/forbidden beach, 2007.



constitue un ferment de désordre, ce topos est également traversé d'une mémoire des représentations, qui identifie la littérature à un « bruit » perturbant la communication (Roland Barthes), définit le rôle de l'écrivain comme capacité à susciter « l'inquiétude » (André Gide) ou à « rendre le sol peu sûr » (Valère Novarina). De façon plus fondamentale, les historiens de la littérature, de Victor Chklovski à Hans Robert Jauss et jusqu'à Franco Moretti, tendent à envisager la déstabilisation comme moteur de l'histoire littéraire. Les grandes œuvres se définiraient par l'écart qu'elles manifestent par rapport à l'horizon d'attente propre à leur contexte d'émergence et par leur capacité à perturber les règles et les habitudes qui régissent aussi bien la langue que les genres ou les formes. Pourtant, ce travail de perturbation, après avoir culminé au vingtième siècle jusqu'à confiner à l'illisibilité (on pense à *Finnegans wake* de J. Joyce), à la déstabilisation des critères définitoires du roman ou des règles de la communication linguistique, est en grande partie considéré comme ayant fait son temps<sup>24</sup>. La littérature contemporaine témoigne pour l'essentiel d'une entrée dans une ère post-soupçon, où l'usage du lexique de la perturbation semble avant tout relever d'une rhétorique rassurante et convenue. La célébration des chefs-d'œuvre jadis perturbateurs mais progressivement intégrés à un horizon d'attente conforte le canon plus qu'elle ne l'ébranle. Le rapport qu'entretient la littérature à la perturbation à l'époque contemporaine peut ainsi s'envisager sur le mode du paradoxe ou de l'hésitation. D'un côté, les discours sur le littéraire portent la trace d'une conception de l'œuvre d'art qui se définit par sa capacité à ébranler la norme. Suivant en

cela les discours consacrés aux autres arts<sup>25</sup>, ils valorisent l'écart et la puissance d'ébranlement, jusqu'à les poser en critères définitoires de l'œuvre littéraire – par opposition à la paralittérature, qui se contenterait de répéter des schémas prédéfinis. De l'autre, les principaux acteurs du champ littéraire – théoriciens, universitaires, éditeurs, écrivains eux-mêmes – semblent privilégier des objets qui se situent, du moins au niveau formel, dans la lignée de ceux qui ont dominé le siècle précédent.

Il semble par ailleurs que le contraste frappant entre le rôle attribué à la perturbation sur la scène littéraire et celui que lui confère le monde de l'art contemporain a partie liée avec la manière dont les productions plus ou moins déstabilisantes se voient ressaisies, ou non, par les discours théoriques. Les philosophes et les historiens de l'art – au premier chef desquels Danto lui-même – s'intéressent depuis longtemps et de façon approfondie aux pratiques esthétiques perturbatrices. Cela s'explique évidemment en grande partie par la présence dans le monde anglo-saxon d'un courant analytique dominant. Des penseurs comme Nelson Goodman ou Georges Dickie, préoccupés par des questions d'ontologie de l'œuvre d'art, sont logiquement interpellés par des pratiques et des œuvres qui en déplacent les limites. Et cet investissement du discours théorique participe, de concert avec le travail d'autres acteurs du champ, de la construction d'une visibilité à plus grande échelle de telles productions esthétiques. Par comparaison, dans le domaine littéraire, le théoricien le plus influencé par ce type de réflexions est certainement Gérard Genette. Mais Gérard Genette, de par son parcours, s'est avant tout intéressé au récit, qu'il soit factuel ou fictionnel, aux possibilités de théorisation de celui-ci, et peu aux pratiques littéraires subversives, suivant en cela la plupart de ses contemporains au sein de l'institution. Or, une œuvre perturbatrice, justement parce qu'elle subvertit les définitions de l'œuvre d'art, ne bénéficie que rarement d'une reconnaissance immédiate. Dans le

<sup>24</sup> Tel est le constat formulé notamment par Dominique Viart dans son texte publié sur le site *publie.net*, « Quel projet pour la littérature contemporaine ? » : il s'y intéresse notamment aux « efforts » et aux « pratiques d'une certaine avant-garde », qui « se survit », « au-delà voire contre la critique qui dit son épuisement depuis le début des années 80 ». D. Viart, Quel projet pour la littérature contemporaine ?, texte non paginé, téléchargeable en ligne sur le site *publie.net* à l'adresse suivante : <http://librairie.publie.net/fr/ebook/9782814500747/qu-el-projet-pour-la-litterature-contemporaine> [dernière consultation le 15/06/14].

<sup>25</sup> Voir à ce sujet le numéro de la revue *Recherches en esthétique* n°17 consacrée au trouble (2012), et notamment l'entretien avec Marc Jimenez intitulé « Pour une esthétique du trouble ».

domaine de l'art contemporain, un important travail de construction de visibilité des productions perturbatrices a été mené – par les critiques, les enseignants, les curateurs, les galeristes, mais aussi par les philosophes et les historiens de l'art, sans lesquels Duchamp ne serait peut-être encore aujourd'hui connu que d'une poignée d'initiés et considéré comme un provocateur « expérimental ». Du côté de la littérature – domaine où il n'existe certes pas de réel équivalent aux commissaires d'exposition ou aux conservateurs de musée – ce travail n'a encore été amorcé que de façon relativement timide, et souvent en marge de l'institution. Les pratiques littéraires qui subvertissent les genres hérités de la modernité (performances, appropriations, etc.) font certes l'objet de questionnements, mais ces questionnements ont essentiellement lieu dans des sphères restreintes, qui ne bénéficient que rarement d'une importante légitimité institutionnelle, et au sein desquels les théoriciens sont souvent aussi producteurs<sup>26</sup>.

La terminologie est révélatrice de la différence d'intérêt que manifestent les théoriciens pour les productions contemporaines subversives d'un point de vue formel, selon qu'ils s'occupent principalement d'art contemporain ou de littérature. Là où Arthur Danto, confronté à des pratiques esthétiques qui l'obligent à repenser ses théories, forge l'expression et l'étiquette de « *disturbational art* », Dominique Viart et Bruno Vercier, dans leur panorama de la littérature française contemporaine, proposent quant à eux de distinguer une littérature « déconcertante », pour désigner les œuvres qui réfléchissent les problèmes de leur époque et y répondent en dérangeant les habitudes du lecteur, acquises par la fréquentation du canon littéraire<sup>27</sup>. Dans l'écart entre le choc de la performance « perturbante », et la défamiliarisation subtile provoquée par l'écrit « déconcertant », mais qui ne met pas

radicalement en cause nos attentes et nos habitudes littéraires, on mesure aussi la différence d'intérêt, du côté des théoriciens, pour des objets qui les obligeraient, s'ils choisissaient de les prendre au sérieux, à remettre à plat les définitions qui leur servent à penser la littérature. Pour autant, rien n'indique que cet écart soit voué à perdurer. Le travail de François Bon sur les sites *publie.net* et *le tiers-livre*<sup>28</sup>, par exemple, qui allie réflexions critiques sur la production littéraire contemporaine et entreprise éditoriale en ligne de haute tenue, ouvre la voie à de nouvelles modalités de circulation des œuvres et à un dépoussiérage des représentations convenues du littéraire. Il n'est pas interdit d'espérer que ce sont ces nouveaux acteurs et canaux du champ littéraire, avec la mutation des publics et la transformation de l'expérience de lecture qu'ils permettent, qui sauront créer les conditions d'une visibilité et d'une dé-marginalisation de la perturbation littéraire.

Marie-Jeanne Zenetti

<sup>26</sup> Voir à ce sujet les ouvrages de Christophe Hanna, encore aux éditions Al Dante, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante/Léo Scheer, 2002, et *Nos Dispositifs poétiques*, Marseille, Al Dante, coll. « Questions Théoriques », 2010.

<sup>27</sup> Dominique VIART, « Introduction », in D. Viart et B. Vercier, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 10-13.

<sup>28</sup> Sites accessibles en ligne aux adresses suivantes : [www.publie.net](http://www.publie.net) et [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net) [dernière consultation le 15/06/14].