



HAL
open science

Un bovarysme performé : scénarisation de soi et posture fictionnelle dans les pratiques artistiques contemporaines : de Sophie Calle à Alain Farah

Marie-Jeanne Zenetti

► To cite this version:

Marie-Jeanne Zenetti. Un bovarysme performé : scénarisation de soi et posture fictionnelle dans les pratiques artistiques contemporaines : de Sophie Calle à Alain Farah. Fabula. Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling : littérature, audiovisuel, performances, 2019. hal-04513011

HAL Id: hal-04513011

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04513011>

Submitted on 20 Mar 2024

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 BOVARYSME PERFORMÉ

SCÉNARISATION DE SOI ET POSTURE FICTIONNELLE DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES
CONTEMPORAINES, DE SOPHIE CALLE À ALAIN FARAH

« Nous sommes beaucoup – sinon tous – des *Bovary* », disait Barthes¹. Nous n'aimons pas seulement qu'on nous raconte des histoires, nous rêvons aussi d'en devenir les héroïnes et les héros, que nos vies un peu étriquées s'élargissent aux dimensions d'une destinée digne d'Anna Karénine ou d'Aliocha Karamazov. Ce devenir-personnage fantasmé par tout lecteur de fiction, cette tentation d'échapper aux insatisfactions du réel pour vivre une vie sur grand écran, Flaubert en a fait un de ses plus grands romans. Avec Jules de Gaultier, le bovarysme glisse ensuite vers la psychologie, pour désigner la tendance plus ou moins pathologique d'un individu à se croire autre qu'il n'est². Aujourd'hui, cette disposition se manifeste, au-delà des domaines clinique ou littéraire, dans l'injonction quotidienne à s'exhiber comme un personnage, plus beau, plus épanoui que nous ne le serons jamais, à se vendre comme une marque, à inventer sa vie, à choyer son image. Facebook et Tinder ont retenu la leçon de Barthes : ils offrent à leurs utilisateurs la perspective d'incarner une fiction – et non plus seulement de la raconter.

Dans le domaine du marketing, un tel glissement se manifeste dans le passage du *storytelling* au *storyliving*. Les experts le martèlent : « *Brands need to do more than just tell their stories. They need to live them* »³. Leur vocabulaire est révélateur de ce nouveau paradigme communicationnel : une marque doit produire non plus une histoire, mais a « *living narrative* », joué ou performé par des employés qui en sont les « acteurs », par des consommateurs promus au rang de « participants », dans un cadre multimédial que certains communicants assimilent au théâtre immersif. Une marque ne vend plus un produit, ni même une histoire, elle vend une expérience. Il ne s'agit plus de « boire Coca-cola », comme en témoigne un récent clip publicitaire de la marque, mais de « choisir le bonheur » et de « vivre maintenant ». Là où le *storytelling* conditionnait une réponse-type (acheter, voter, travailler), le *storyliving* amène les individus à penser leur propre histoire en tant qu'elle participe de celle de la marque, du produit, de l'entreprise, du candidat : la fiction publicitaire s'élargit à la dimension d'un cadre susceptible d'accueillir et d'orienter plus largement l'existence. Où l'on retrouve Emma, qui sans doute ne souhaitait pas autre chose que « vivre maintenant » et « choisir le bonheur », « vivre les romans d'amour » comme on « vit coca-cola ». Avec le succès que l'on sait. Et avec cette différence qu'Emma est, contrairement à nous, une créature de papier.

Ce passage du *storytelling* au *storyliving*, j'aimerais tenter de le rapprocher du développement, dans la sphère artistique et littéraire, de ce qui peut être interprété comme un bovarysme assumé en tant que geste artistique : ce que je proposerais d'appeler un « bovarysme performé ». L'exemple le plus fameux en est très certainement le travail de Sophie Calle, qui prétend régulièrement depuis les années 1990 vouloir devenir un personnage de roman, n'hésite pas à commander à Paul Auster une fiction qu'elle se propose de suivre à la

¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2003, p. 149.

² Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* [1892], Paris, Éditions du Sandre, 2008 et *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006. Je renvoie au sujet des prolongements contemporains du bovarysme au numéro de la revue *Fabula-LbT* coordonné par Marielle Macé, et notamment à sa présentation : Marielle Macé, « « Après le bovarysme », présentation », *Fabula-LbT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=838>, page consultée le 01 novembre 2016.

³ <http://www.mcqthinking.com/>

lettre et met régulièrement en scène les désillusions auxquelles cette ambition la conduit. Mais elle est loin d'être la seule à s'approprier artistiquement le mal dont souffre l'héroïne de Flaubert : dans le domaine littéraire, on peut penser à des écrivains comme Chloé Delaume ou Alain Farah, qui engagent également leurs corps d'écrivains dans des jeux similaires. Le bovarysme semble ainsi déborder le roman pour s'inviter dans le réel, selon un paradigme qui n'est plus représentationnel, mais performatif. En d'autres termes, il ne s'agit plus simplement pour ces artistes de raconter (ou de se raconter) des histoires, mais de les vivre ; plus de donner à voir l'itinéraire de personnages happés par les fictions qu'ils auraient consommées à outrance, mais d'incarner eux-mêmes, et dans le réel, avec plus ou moins de distance, cette tentation de l'engloutissement par les récits qui nous séduisent au point de conduire nos existences. Ces pratiques artistiques entretiennent dès lors aux notions de scène, de personnage et d'expérience exploitées par les nouveaux stratèges du récit des rapports complexes, et parfois ambigus, qu'il convient d'interroger. Si le bovarysme performé peut en effet être envisagé comme une réponse au *storyliving*, comme le choix d'incarner des personnages et des scénarios alternatifs à ceux mis en avant par les experts en marketing, en management et en communication, il traduit également une adaptation des acteurs du monde artistique et littéraire à un modèle économique dans lequel il s'agit, pour vendre, de performer une histoire. Dans le domaine littéraire, plus particulièrement, il crée un brouillage revendiqué entre l'art et la vie qui fait primer le personnage sur l'écrivain, la posture sur le texte, affectant l'ontologie de l'œuvre littéraire et subvertissant à nouveaux frais les frontières censées séparer le réel des univers de la fiction.

1. Bovarysme performé *vs* *storyliving* : contre-personnages et alternatives au modèle économique dominant

Dans les pratiques artistiques relevant du bovarysme performé, ce ne sont pas seulement les productions textuelles ou plastiques qui font œuvre, mais la vie même des artistes ainsi mise en scène. Les photographies, textes et vidéos exposés par Sophie Calle, par exemple, semblent avoir pour fonction première de documenter la vie de l'artiste, qui se rêve à travers eux en personnage de roman⁴. Visiblement enchantée d'avoir inspiré à Paul Auster le personnage de Maria dans son roman *Léviathan*⁵, elle se lance dans une vaste entreprise de confrontation à son double fictionnel, qui lui donne l'occasion d'un ensemble d'accrochages dont rend compte la série de livres intitulée *Doubles-jeux*⁶. Alors que le romancier la remerciait en exergue de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction, elle lui retourne le compliment, entre politesse et ironie, et mêlant la fiction à la réalité, finit par annexer entièrement le personnage de Maria à sa propre œuvre. Après avoir corrigé la vie de Maria et rétabli dans le texte d'Auster la fidélité à sa propre biographie, elle s'approprie les rituels inventés par l'écrivain, avant de lui demander d'inventer pour elle une histoire dont elle serait l'héroïne, en s'engageant à suivre à la lettre ses directives pendant un an maximum. Paul Auster, dont on peut comprendre que la demande l'ait inquiété, ne lui propose qu'une série de directives assez consensuelles pour

⁴ Je renvoie notamment, sur cette question, et plus généralement concernant l'œuvre de Sophie Calle à : Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Presses universitaires de France, 2007 ; Pascale Ancel, « Sophie Calle : une héroïne contemporaine », in *Vers une sociologie des œuvres*, sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 213-229 ; Magali Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », in *Intermédialités*, n° 7, « Filer (Sophie Calle) », sous la direction de Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert, Université de Montréal, Montréal, 2006, p. 139-150.

⁵ Paul Auster, *Léviathan [Leviathan]*, traduction Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2003 [1992].

⁶ Sophie Calle, *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, 2002.

améliorer la vie des New-Yorkais, qu'elle exécute avec autant d'ennui que de docilité, et dont rend compte *Gotham Handbook - New-York, Mode d'emploi*, septième et dernier livre du coffret *Doubles-jeux*. Le bovarysme que performe Sophie Calle est donc fait d'allers-et-retours : muse d'un auteur de fiction, elle revendique le fait de se rêver en héroïne, mais sans que le modèle dont elle se réclame préexiste nécessairement à son projet. Du personnage, elle retient d'abord le statut de créature, malléable et docile, et elle s'efforce dès lors, avec un succès souvent mitigé, de recruter les scénaristes qui sauront être à la hauteur de son étoffe romanesque et inventer sa vie – Paul Auster d'abord, puis Maud Kristen, la voyante qui l'enverra à Berck et Lourdes⁷. Si elle incarne une nouvelle Emma, c'est aussi parce qu'elle met en scène les désillusions et les échecs répétés auxquels la confrontent son ambition de vivre une vie d'héroïne ou d'amoureuse majuscule, ce qu'illustrent aussi bien les accrochages et les livres *Douleur exquise* ou *Prenez bien soin de vous*, que le film *No sex last night*⁸.

Car les personnages que se choisissent les écrivains et les artistes n'ont souvent pas la stature de héros : aux côtés d'Emma, on pourrait ainsi faire figurer dans cette galerie de modèles littéraires le Bartleby de Melville, devenu dans le paysage contemporain une figure quasi incontournable d'une certaine résistance passive, et dont on trouverait des continuateurs aussi bien du côté de Julien Prévieux et de ses lettres de non-motivation, où il répond par la négative à des annonces d'emploi, que de Jean-Yves Jouannais, auteur d'un catalogue d'artistes sans œuvres⁹. À travers ces figures, il s'agit de puiser dans la bibliothèque des personnages et des scénarios alternatifs à ceux que véhicule le *storytelling* dominant, basé sur le modèle de la *success story*. Par ailleurs, chez les artistes qui, comme Sophie Calle, revendiquent pour eux-mêmes le statut de personnages, il s'agit également, face à l'injonction omniprésente du marketing à « être soi » et à « vivre sa vie », d'en prendre le contre-pied en affirmant le désir d'être un autre, qui plus est un autre de fiction, comme pour signaler que toute construction identitaire est toujours celle d'un personnage, donc à penser sur le mode de la performance plus que sur celui de la transparence. La référence littéraire sert ici à se réclamer d'autres valeurs que celles du modèle économique dominant et à les critiquer de façon plus ou moins directe. Au *storyliving*, ces artistes opposent une forme de dandysme, si l'on accepte de définir le dandy comme celui qui guide ses actions selon un principe esthétique : ici celui de la fiction. Contre la mise en fiction généralisée et formatée de l'existence par le marketing, il s'agit de se réappropriier la fiction sur un mode artistique en faisant de sa vie une œuvre d'art. La différence, toutefois, par rapport aux dandys du XIX^e siècle, tient au statut de cette performance : le dandysme ici fait œuvre, et se voit reconnu comme tel par le monde de l'art.

⁷ Sophie Calle, *Où et quand ? : Berck*, Arles, Actes Sud, 2008 et *Où et quand ? : Lourdes*, Arles, Actes Sud, 2009.

⁸ Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, coll. « Photographie », 2003 ; *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007.

⁹ Cf. Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Paris, Editions Zone – La découverte, 2007. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*, Paris, Verticales, 2009 [1997]. L'une de lettres de Julien Prévieux reprend en effet la fameuse phrase de Melville : « Je vous écris suite à votre annonce parue dans le journal "Le marché du travail". Je préférerais ne pas assurer le transport de voyageurs sur le territoire de Domont. Je préférerais ne pas vendre des tickets de transport. Je préférerais ne pas assurer le contrôle des billets. Je préférerais ne pas être titulaire d'un permis D. Je préférerais ne pas détenir une expérience dans le transport des voyageurs. Je préférerais ne pas avoir le sens du contact et être courtois. Je préférerais ne pas être ponctuel. Je préférerais ne pas travailler de 6h30 à 9h30 et de 16h à 20h tous les jours sauf le week-end. ». Pour autant, Julien Prévieux, s'il reconnaît la référence à Bartleby, revendique dans son projet une distance par rapport au héros de Melville : là où le scribe privilégie l'ambiguïté du conditionnel, son travail affirme la puissance du « non ». Cf. Julien Prévieux et Vincent Thomasset, « "Je préférerais ne pas travailler de 6h30 à 9h30 et de 16h à 20h tous les jours sauf le week-end." Retour sur les *Lettres de non-motivation* », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot, *thâtre* [en ligne], Chantier #1 : Scènes du néomanagement, mis en ligne le 29 janvier 2016. url : <http://www.thaetre.com/2016/01/19/je-prefererais-ne-pas-julien-previeux-vincent-thomasset/>.

S'il s'agit de s'exposer comme personnage médiocre ou condamné à l'échec, c'est dans le cadre de pratiques parfaitement institutionnalisées qui sacrent la réussite de l'artiste.

2. Jouer le jeu de l'image : rejouer, surjouer, déjouer les postures

Le fait de se présenter comme un personnage de fiction plutôt que comme un auteur, en dépit de l'apparente modestie d'une telle démarche, peut aussi s'analyser, dès lors, comme une stratégie plus ou moins consciente mise en œuvre par un artiste ou par un écrivain pour s'imposer dans le champ. Chloé Delaume, par exemple, a su exploiter, entre autres, une fascination à grand échelle pour le phénomène que constituent les avatars, développés notamment dans le jeu vidéo les *Sims*, dans le but d'élaborer une démarche autofictionnelle qui déborde le cadre textuel, s'étend dans les mondes virtuels, et se prolonge dans le réel sur le mode de la performance¹⁰. Comme le souligne Sylvie Ducas dans un article qu'elle lui consacre, cette démarche participe, de façon *a priori* paradoxale, d'une figuration de soi en écrivain :

derrière le projet autofictionnel, quels que soient les supports variés dont use l'écriture, se profile toujours une problématique auctoriale ou plus précisément une posture de l'auteur en écrivain. Comme si le geste de s'écrire n'impliquait pas seulement de s'inventer une identité, mais de convaincre de la littérarité d'un texte et du statut littéraire de son auteur pour mieux asseoir une figure de l'auteur travaillé en écrivain¹¹.

On pourrait appliquer ces analyses à l'exemple d'un autre écrivain qui prétend être un personnage de fiction, le Québécois Alain Farah, auteur de deux romans¹², dans lesquels il se met en scène sur le mode de l'autofiction. Dans le second, *Pourquoi Bologne*, son homonyme fictif, professeur comme lui à l'Université McGill, enquête sur un programme de déprogrammation psychique financée par la CIA et mené par un psychiatre dans les murs de cette même Université. Hors de ses livres, dans les médias et dans ses cours, Alain Farah poursuit le jeu d'identification avec son double romanesque et revendique la prise de parole publique comme une manière de brouiller la distinction entre réalité et fiction. Elisabeth Routhier et Jean-François Thériault proposent ainsi d'analyser ses romans comme les « lieux nodaux d'un plus large dispositif fictionnel » incluant ses enseignements universitaires, ses passages à la radio, ses entretiens, ses publications dans des revues ou sur les réseaux sociaux, qui construisent ensemble une posture de fabulateur, dandy

¹⁰ Chloé Delaume, *Corpus Sims. Incarnation virtuellement temporaire*, Léo Scheer, 2003 ; *La règle du Je. Autofiction : un essai*, PUF, coll. « Travaux pratiques », 2010.

¹¹ Sylvie Ducas, « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, "personnage de fiction" », in *Le Temps des médias*, n° 14, printemps 2010, p. 176-192.

¹² Alain Farah, *Matamore n° 29*, Montréal, Le Quartanier, 2008 et *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, 2013. Alain Farah est également l'auteur d'un recueil de poèmes : *Quelque chose se détache du port*, Montréal, Le Quartanier, 2004.

schizoïde et paranoïaque¹³. Comme ils le soulignent, dans l'œuvre de Farah, « le procédé autofictif semble [...] inversé » :

au lieu que l'écrivain, personne civile réelle, produise une représentation de soi en déplaçant des éléments de la réalité pour les manipuler dans l'espace fictionnel du roman, il semble plutôt que ce soit la fiction qui, ici originelle, vienne envahir l'ensemble des interventions publiques de l'écrivain, jusqu'à dissoudre tout à fait l'identité du Farah de chair dans celle d'un personnage en quelque sorte noyé dans le devenir de sa propre fiction¹⁴.

Au-delà de ce jeu postural, on voit ce que cette démarche engage de rapport critique à l'institution universitaire et littéraire. Mais elle témoigne aussi de l'adaptation de l'écrivain à un modèle économique où il s'agit moins de vendre un produit qu'une histoire et un nom. On entend davantage parler d'Alain Farah (du moins au Québec) qu'on ne lit ses livres. Dans l'économie artistique et littéraire contemporaine, le nom de l'artiste ou de l'écrivain fonctionne comme une marque, dont la valeur est moins tributaire des produits qu'il propose (les œuvres) que du récit par lequel il met en scène et performe qui il est. Les études menées à la croisée de la littérature et des sciences sociales, notamment en sociologie de la littérature, insistent sur la manière dont les écrivains contemporains sont sollicités, et souvent contraints pour des raisons économiques, à une visibilité croissante dans la sphère publique – que ce soit dans le cadre de rencontres, de festivals, ou dans les médias¹⁵. Les travaux importants de Jérôme Meizoz sur la notion de posture ont quant à eux mis l'accent sur la nécessité d'élargir le concept d'*éthos*, interne au texte, pour étudier les œuvres à l'aune de leurs conditions sociales d'énonciation : il s'agit dès lors de réfléchir aux modalités de figuration de l'auteur dans et hors du livre, en combinant l'étude des productions textuelles et celle des performances médiatiques¹⁶. La capacité à incarner publiquement un personnage, ou du moins une *persona*, fait aujourd'hui intégralement partie du travail de l'auteur, et sa reconnaissance en tant qu'écrivain dépend presque autant de ce travail de performance de soi que des récompenses institutionnelles qu'il peut espérer recevoir pour ses livres. Comme pour les stars de la pop, il s'agit pour les artistes de capitaliser sur une image d'eux-mêmes destinée à assurer leur visibilité¹⁷. Parmi les rôles et les stratégies adoptées, et souvent payantes, on connaissait celle de la provocation, qui, de Sollers à Houellebecq, a su faire ses preuves. Elle semble aujourd'hui concurrencée par

¹³ « Le travail de la fiction, chez Farah, semble effectivement excéder les limites de l'œuvre pour investir l'ensemble de ses prises de parole publiques, faisant ainsi émerger une posture d'auteur à la fois fictionnalisée et fictionnalisante. Des chroniques radiophoniques qu'il tient à l'émission Plus on est de fous, plus on lit! à ses articles dans la revue Liberté, des différentes entrevues qu'il accorde à son profil Facebook en passant par ses performances d'enseignement, chaque espace d'écriture, de parole et d'action, chez Farah, semble contribuer à tisser le réseau fictionnel duquel font également partie ses œuvres narratives. On reconnaît effectivement, dans les différents lieux de discours qu'il occupe – relevant à la fois des sphères privée, publique, artistique et académique –, certains personnages et portions de narration qui évoluent, se renforcent et se répondent (se contredisant parfois) dans les pages des romans, explicitant ainsi la forte porosité entre les mondes réel, fictionnel et textuel. » Elisabeth Routhier et Jean-François Thériault, « Performance auctoriale et dispositif littéraire. Autour de Pourquoi Bologne d'Alain Farah », in « Internet est un cheval de Troie », dossier coordonné par Gilles Bonnet, à paraître sur le site Fabula : www.fabula.org. Je les remercie chaleureusement de m'avoir transmis leur article.

¹⁴ *Ibid.* C'est ce que confirme Farah lui-même, dans un article où il revient sur sa pratique. Alain Farah, « Mondanité du diable », *Nouveau projet*, n° 4, 2013.

¹⁵ Voir notamment Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Lab. Sciences Sociales », 2006 et Jérôme Meizoz, *La Littérature "en personne". Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, coll. « Erudition », 2016.

¹⁶ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 et *La Fabrique des singularités: postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

¹⁷ Voir à ce sujet : Boris Groys, *En public. Poétique de l'auto-design*, Paris, PUF, 2015 et Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

une stratégie fictionnelle, par de doux dingues qui, au rôle d'agitateur, préfèrent celui de personnage de roman. Dans le cas d'Alain Farah, on peut y voir une tactique lui permettant d'occuper largement la scène médiatique québécoise et d'asseoir son autorité d'écrivain, mais sur un mode distancié, qui en dissimule habilement l'efficacité. On peut dès lors parler d'une subversion de l'ordre des postures. La posture se voit assumée comme relevant pleinement du travail de l'artiste, et mise en scène en tant que telle : ce que je crée, ce n'est pas seulement un récit, c'est un personnage, et ce personnage, c'est moi.

Mais Alain Farah, s'il joue ironiquement d'une telle mise en scène narcissique et mégalomane, se met aussi en scène dans ses romans comme un écrivain ayant perdu le contrôle de son récit¹⁸. Il abandonne ainsi la position de maîtrise liée à la notion d'auteur, au profit de la passivité du personnage, comme le fait à sa manière Sophie Calle quand elle laisse à Paul Auster ou à Maud Kristen le soin de décider de ce qu'elle doit faire. Ce choix est révélateur, semble-t-il, d'une ambiguïté inhérente au champ littéraire francophone contemporain, où l'image de l'écrivain a perdu de sa superbe, et où le rôle d'intellectuel qui lui était attaché est mis en question. Choisir de dire qu'on est un personnage de roman, c'est, sans renoncer à s'affirmer comme artiste, choisir de ne pas dire qu'on est écrivain. C'est, du moins en apparence, délaissier un statut social d'écrivain aujourd'hui moins séduisant que par le passé, entérinant ainsi le fait qu'il ne suscite plus guère qu'un désir mitigé. C'est ensuite évacuer – ou prétendre évacuer – la question de l'autorité. Alain Farah, quand il explique aux critiques qu'ils ont mal interprété son premier roman¹⁹, dénonce en la surjouant une posture d'autorité dont s'amuse aussi Sophie Calle avec ses caviardages de l'œuvre d'Auster. Cela revient enfin à esquiver la question de la responsabilité liée à celle d'auteur. D'un écrivain, on attend qu'il ait des positions, des idées, et celles-ci l'engagent. D'un personnage, non. Le discours du personnage est toujours rapporté, toujours encadré de guillemets, il implique une certaine suspension du jugement critique. Le bovarysme performé affiche ainsi un refus de jouer le rôle d'intellectuels qu'ont longtemps assumé les écrivains. On peut y voir une façon de prendre de la distance, sur un mode ludique, avec tout un ensemble de considérations et de débats à caractère éthique, tels que les soulèvent l'art et la littérature documentaires, qui s'occupent eux aussi de faire de l'art avec la vie ou avec le réel.

3. Extension du domaine de la fiction : vers une littérature hors du texte

Si la figure de l'écrivain ne sort pas indemne de cet affublement en personnage, il en va de même de l'œuvre littéraire. Dans l'art contemporain, le concept d'œuvre s'est depuis longtemps affranchi de l'idée de production d'un objet singulier, que ce soit à travers le *ready-made* ou la performance. Tel n'est pas le cas en littérature, où la notion d'œuvre reste globalement liée à la production de textes²⁰. Devenir un personnage, c'est faire des expériences plutôt que produire des objets de langage ; c'est, si on accepte de considérer cela

¹⁸ Je renvoie pour ces analyses à l'article d'Elisabeth Routhier et Jean-François Thériault : « Professeur d'une institution universitaire reconnue, invité à différentes tribunes médiatiques en tant que spécialiste de littérature, toujours habillé en costume-cravate (symbole de pouvoir s'il en est), romancier, lui-même narrateur et objet de ses propres romans : Farah participe des différentes instances de légitimation du champ littéraire, mais en surjouant sa position de pouvoir (notamment dans sa posture de narrateur), il en expose et critique les rouages. ». *Art. cit.*

¹⁹ Il a en effet expliqué que les critiques littéraires ont mal interprété son premier roman, *Matamore n° 29*, où de nombreux éléments renvoient à la ville de Bologne, sur laquelle personne ne l'a interrogé – d'où le titre du second *opus*, en forme de mise au point : *Pourquoi Bologne*.

²⁰ Sur les développements d'une littérature contemporaine hors du livre, voir "La Littérature exposée", *Littérature*, n°160, numéro coordonné par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, 2014.

comme de la littérature, tirer cet art du côté de la performance, et ainsi affecter les définitions communes concernant l'ontologie de l'œuvre littéraire. C'est ce que proposent un nombre croissant d'écrivains contemporains, sans pour autant renoncer à la publication d'œuvres au format papier. Aux côtés d'Alain Farah et de Chloé Delaume, on pourrait citer Philippe Vasset, connu notamment pour son activité d'arpenteur rompu aux techniques d'infiltration urbaine, et qui, après un récit d'exploration consacré aux zones blanches figurant sur les cartes IGN de la région parisienne (*Un Livre blanc*, 2007), a successivement raconté, dans deux romans, les incursions de ses doubles fictionnels dans certains lieux secrets de Paris et de ses environs (*La Conjuración*, 2014), puis dans des églises romaines (*La Légende*, 2016). Dans une réflexion métalittéraire qui associe constamment le geste d'écriture à la performance, il affirme ainsi que « [...] l'art en général et la littérature en particulier feraient bien mieux d'inventer des pratiques et d'être explicitement programmatiques plutôt que de produire des objets finis et de courir après les tout derniers spectateurs pour qu'ils viennent les admirer²¹ ». Son travail est emblématique de ce passage à une littérature qui « invente des pratiques ». Parmi elles, en plus de nombreuses propositions d'appropriation de l'espace urbain, on peut compter une forme de jeu de rôle, qui réactive dans la ville un imaginaire littéraire, brouillant les cartes du réel et de la fiction. Jouant d'une posture qui emprunte aux héros des livres d'espionnage et d'aventure de son enfance, de Tintin à Fantômas, Philippe Vasset est proche à certains égards de la démarche d'un Didier Blonde, qui, dans *Carnet d'adresses*, enquête sur les lieux précis où certains romanciers, de Maurice Leblanc à Patrick Modiano, logent leurs personnages²². Mais Vasset va légèrement plus loin, dans la mesure où il ne s'agit plus simplement pour lui de surprendre ses héros dans leur habitat « naturel » – ou du moins de tenter de relever les traces hypothétiques qu'ils auraient pu laisser dans le paysage – mais de se glisser, à leur suite, dans un espace urbain transformé en décor. Ses textes se donnent ainsi comme les traces d'une performance, dans laquelle l'auteur habite et incarne une fiction qu'il élabore à partir de ses lectures.

De telles propositions ont pour conséquence de faire basculer la création littéraire de la *mimésis* à la *mimicry*, pour reprendre le terme proposé par Roger Caillois, qui regroupe ainsi les pratiques ludiques fondées sur une simulation²³. Car les démarches des nouveaux Bovary réactivent avant tout ces jeux que nous affectionnions enfants et par lesquels le simple fait de se nommer autre, indien ou Calamity Jane, mousquetaire ou reine des neiges, faisait advenir un univers fictif susceptible de se superposer au réel sans s'y substituer. Comme l'enfant, ou l'acteur, ces artistes tracent les contours d'une hétérotopie, dans laquelle le réel s'abolit moins qu'il ne se dédouble. Ils affirment à nouveaux frais la puissance performative du langage, dans la mesure où il suffit du sésame « je suis un personnage » pour que la fiction « ait lieu » – pour que s'ouvre l'espace hétérotopique. Ce pouvoir de transformation par le verbe n'est pas sans rappeler les réflexions de Thierry de Duve dans *Résonances du ready-made*²⁴ au sujet de ces objets manufacturés métamorphosés en œuvre par le seul geste de nomination affirmant « ceci est de l'art ». L'énoncé « ceci est

²¹ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, p. 54.

²² Didier Blonde, *Carnet d'adresses*, Paris, Gallimard, 2010.

²³ « À l'exception d'une seule, la mimicry présente toutes les caractéristiques du jeu : liberté, convention, suspension du réel, espace et temps délimités. Toutefois la soumission continue à des règles impératives et précises ne s'y laisse pas constater. On l'a vu : la dissimulation de la réalité, la simulation d'une réalité seconde en tiennent lieu. La mimicry est invention incessante. La règle du jeu est unique : elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme à un réel plus réel que le réel. » Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 2015 [1958].

²⁴ Thierry de Duve, *Résonances du Ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, Hachette, 2006.

une fiction » peut lui aussi être analysé comme un acte de langage qui fait exister ce qu'il énonce. C'est dans cette formule performative que réside le geste artistique ou littéraire, mais aussi, et peut-être surtout, dans le mode de réception hésitant qu'elle conditionne. Qu'avons-nous sous les yeux ? Un porte-bouteille ou une sculpture ? Un écrivain ou un personnage ? C'est précisément cette hésitation, et les interrogations qu'elle suscite, qui font l'intérêt esthétique des œuvres *ready-made*, et que ces artistes semblent reconduire, non plus en posant la question « Qu'est-ce que l'art ? », mais « Qu'est-ce que le réel ? ». Ils nous placent, nous spectateurs, face à une boîte de Schrödinger dans laquelle le chat est à la fois mort et vivant, selon la manière dont on choisit de le considérer.

Reste que la boîte de Schrödinger menace à tout moment de se faire boîte de Pandore, dans la mesure où l'hétérotopie n'est ici pas strictement délimitée. Les frontières spatiales et temporelles de ces performances ont la particularité – contrairement aux performances artistiques courantes, délimitées dans le temps et l'espace – d'être singulièrement floues. Où s'arrête la fiction, toute à la fois écrite et jouée, à laquelle collaborent les apparitions publiques de l'auteur ? Les lecteurs lancés à la conquête des zones blanches, que Vasset invite à aller voir par soi-même, cherchent-ils autre chose qu'une porte d'entrée à cet univers où ils deviendraient eux aussi des personnages de ce récit virtuel ? Et les amants de Sophie Calle ou les étudiants qu'interpelle Alain Farah sont-ils eux aussi des personnages de roman²⁵ ? On voit les problèmes que cette hésitation peut poser : la notion de bovarysme, parce qu'elle implique une lecture qui crée un brouillage entre fiction et réalité, pourrait donner à croire que ces pratiques flirtent avec la pathologie²⁶. Une lecture d'inspiration plus sociologique, d'un autre côté, a tôt fait de tirer ces discours du côté de la stratégie. Alors, fous ou calculateurs ? Probablement ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. Il serait en tout cas réducteur de prétendre résumer les démarches d'Alain Farah, de Sophie Calle, de Philippe Vasset ou de Chloé Delaume à l'une ou l'autre de ces étiquettes, notamment parce qu'un tel jugement implique une extériorité (celle du médecin ou du sociologue), là où le lecteur est toujours partie prenante d'un jeu, auquel il participe et dont il accepte les règles. Le bovarysme performé pointe également les limites et les apories d'un tel jeu vertigineux de réinvention spectaculaire de soi et du monde. On pourrait dès lors le relire à la lumière des mises en garde formulées par Françoise Lavocat dans *Fait et fiction*, où elle réfute un certain panfictionnalisme. Plaidant pour un partage plus net entre réel et fiction, elle invite à identifier certains marqueurs de fictionnalité à partir d'une réflexion sur la métalepse, figure qui joue de cette frontière et la confirme en feignant de la franchir²⁷.

Il n'en demeure pas moins que les artistes que j'ai mentionnés, s'ils réactivent la métalepse, le font de manière ambiguë, suscitant un intérêt esthétique et médiatique qui tient autant aux interrogations que leurs œuvres suscitent qu'à une fascination très contemporaine pour la transgression, la manipulation ou l'imposture. Ce tournant performatif de la littérature, qui rejoint certes une pensée de « l'art comme performance », pour reprendre le titre de David Davies²⁸, il n'est dès lors pas abusif de le rapprocher également de l'injonction contemporaine systématique à « faire des expériences » au cœur des nouvelles stratégies de communication et de marketing. Sans doute sommes-nous aujourd'hui un peu moins enclins à écouter des histoires, et plus désireux d'en vivre, d'en être les metteurs en scène et les acteurs, et peut-être

²⁵ Cette dévoration de leur personne par la *persona* de l'artiste ou de l'écrivain suscite d'ailleurs fréquemment leurs réactions. Cf. Martial Raysse, « Secret de Polichinelle », *Le Monde*, 18 décembre 2003 cité in Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, PUF, 2007, p. 109.

²⁶ Les discours, tant littéraires que médiatiques, d'Alain Farah et de Chloé Delaume vont d'ailleurs dans ce sens.

²⁷ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

²⁸ David Davies, *Art as performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004 [2003].

aussi de jouer des rôles, de trafiquer des leurres, de fabriquer des simulacres – et d’être joués par eux. Sur une scène sociale qui réactive à nouveaux frais l’image baroque d’un théâtre du monde, la simulation semble devenue la règle d’un jeu global fondé sur la *mimicry*, où il s’agit moins de jouer son rôle que de prétendre être un autre et de se laisser prendre à la séduction des images. De là peut-être cette tendance à reconnaître dans l’Emma de Flaubert notre contemporaine, et dans le bovarysme un horizon possible de la littérature. Cette tendance exploitée par le marketing, le management, la communication, on peut faire le pari que l’art nous y rend attentif, nous permet de la penser. Mais cela ne signifie pas, ou pas nécessairement, qu’il parvienne à s’en émanciper, ni même qu’il cherche à le faire : autrement dit, qu’il fasse exception. Si certaines pratiques artistiques et littéraires ont ce mérite d’interroger les modalités de consommation des objets esthétiques, si elles nous interpellent en opposant au *storytelling* dominant un discours critique, ou du moins distancié, il ne s’agit pas pour autant d’évacuer la part de séduction réelle inhérente à ces usages pragmatiques du récit qu’exploitent les communicants, *spin doctors* et autres experts en management. Ces désirs nous traversent aussi, et si certaines productions esthétiques les déjouent, d’autres en jouent, les rejouent ou les surjouent, brouillant le partage entre bons et mauvais usages du récit.

Marie-Jeanne Zenetti
Université Lyon 2