Parcours critiques de l'art contemporain à la littérature : écrits d'artistes en France, aux États-Unis et en Russie à partir des années 1990

Sylvia Chassaing

▶ **To cite this version:**

Sylvia Chassaing. Parcours critiques de l'art contemporain à la littérature : écrits d'artistes en France, aux États-Unis et en Russie à partir des années 1990. Littératures. Paris-8, 2020. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-04617535⟩

HAL Id: tel-04617535

https://hal.science/tel-04617535v1

Submitted on 19 Jun 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.

Distributed under a Creative Commons CC BY-ND 4.0 - Attribution - No Derivative Works - International License

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS
École Doctorale « Pratiques et Théories du Sens » (ED 31)

Thèse pour obtenir le grade de Docteur en Littérature Générale et Comparée

Soutenue et présentée publiquement le 27 novembre 2020 par

Sylvia Chassaing

Parcours critiques de l'art contemporain à la littérature : écrits d'artistes en France, aux États-Unis et en Russie à partir des années 1990

Sous la direction de Lionel Ruffel

Membres du jury :

Jean-Paul Engélibert, Professeur à l'Université Bordeaux-Montaigne

Brigitte Félix, Professeure à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Pascal Mougin, Maître de conférences habilité à diriger des recherches à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Lionel Ruffel, Professeur à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Tiphaine Samoyault, Professeure de littérature générale et comparée à la Sorbonne Nouvelle

Natalia Smolianskaïa, Maître de conférences à l'Université d'État des sciences humaines de Russie

Sommaire

Sommaire 3
Remerciements 5
Avertissement 7
INTRODUCTION 9
PARTIE I – LES ECRITS D'ARTISTES CONTEMPORAINS : ENJEUX ET CORPUS 15
CHAPITRE 1 – Comparer la littérature et les arts ? Enjeux d'une analyse des écrits d'artistes contemporains 17
CHAPITRE 2 – Parcours d'artistes entre arts visuels et écriture 76
PARTIE II – DISCOURS SUR L'ART CONTEMPORAIN : DE LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE A LA CRITIQUE POLITIQUE 113
Introduction 115
CHAPITRE 3 – Hors-champs de l'art contemporain : déconstruire les institutions artistiques 122
CHAPITRE 4 – Créateurs face à la mondialisation : confessions des enfants du siècle 180
PARTIE III – REPRESENTATIONS DE LA LITTERATURE ET DU LIVRE : DETERRITORIALISER LA CRITIQUE 213
Introduction 215
CHAPITRE 5 – Imaginaires de la littérature : état des lieux 218
CHAPITRE 6 – Textoclasmes : une critique institutionnelle de la « Littérature » ? 248
CHAPITRE 7 – Redéfinitions de l'écriture, nouveaux imaginaires de la littérature ? 279
Conclusion 320
PARTIE IV – PUBLICATION, RECEPTION, REAPPROPRIATION : POSTERITE DE LA CRITIQUE 323
Introduction 325
CHAPITRE 8 – Éthos et postures de l'artiste marginal : permanence ou dissolution de la figure du génie en régime contemporain ? 327
CHAPITRE 9 – Des « livres d'artistes » ? Stratégies éditoriales de la critique 366
CHAPITRE 10 – Récéptions institutionnelles de la critique des institutions – hommages, récupérations, dépolitisations 411
CONCLUSION 459
BIBLIOGRAPHIE 465
INDEX 491
TABLE DES MATIÈRES 497

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Lionel Ruffel pour avoir dirigé ce travail et pour m'avoir incitée à utiliser ma connaissance du russe, à un moment où je n'aurais jamais cru qu'elle finirait par prendre autant d'importance dans mon quotidien. Les échanges que nous avons eu autour de cette thèse ont grandement contribué à (ré)orienter ma réflexion.

Mes remerciements vont également au Centre d'études franco-russes de Moscou qui, en m'accordant une bourse de recherche, a rendu possible une exploration des milieux de la petite édition russe impossible à mener depuis la France, ainsi qu'au Collège universitaire français pour m'avoir permis de mener des recherches en Russie pendant le temps de ce doctorat.

Merci enfin aux membres du jury ainsi qu'aux organisatrices et organisateurs des colloques et séminaires auxquels j'ai participé et qui m'ont aidée à préciser ma réflexion.

Une reconnaissance infinie ensuite pour toutes celles et ceux dont j'ai croisé le chemin à l'occasion de ce travail et qui l'ont infléchi d'une manière ou d'une autre : les doctorantes et doctorants de Paris-8 qui sont devenus des amis à force de discussions d'abord strictement "doctorantes", puis de moins en moins – Agnès Blesch, Olivier Crépin, Alice Margotton, Emmanuel Reymond, Mathilde Roussigné ; les camarades de Moscou, Muriel Denefle et Laure Sizaire, pour leur présence et leur soutien pendant les longs mois de novembre en Russie, et surtout Pavlo Mitenko pour ses éclairages sur Aleksandr Brener ; les relectrices et relecteurs bienveillants qui ont généreusement accepté de travailler dans l'urgence – Léo Thouvenin-Masson, Julie Haag, Félicie Kempf. Merci également à Sacha Minets pour ses explications toujours très fines des nuances de l'argot russe.

Enfin, je remercie Antoine, pour avoir passé tout ce temps à me relire, à traduire avec moi et pour tout le reste.

Avertissement

Dans ce travail, nous avons utilisé deux systèmes différents de translittération du russe : une transcription française pour faciliter la lecture dans le corps du texte ainsi que dans l'index, et la translittération ISO 9, qui est également la norme officielle russe, pour faciliter l'accès aux sources russes dans les notes de bas de page. Cette dernière translittération est en effet complètement réversible. Nous avons conservé l'orthographe usuelle pour les noms propres largement utilisés (Khrouchtchev et non Khrouchtchiov par exemple).

Alphabet cyrillique	Translittération ISO 9	Transcription française	Alphabet cyrillique	Translittération ISO 9	Transcription française
А, а	A, a	A	Р, р	R, r	R
Б, б	B, b	B	С, с	S, s	S
В, в	V, v	V	Т, т	T, t	T
Г, г	G, g	G	У, у	U, u	Ou
Д, д	D, d	D	Ф, ф	F, f	F
Е, е	E, e	E	Х, х	X, x	Kh
Ё, ё	Ë, ë	Io	Ц, ц	C, c	Ts
Ж, ж	Ž, ž	J	Ч, ч	Č, č	Tch
З, з	Z, z	Z	Ш, ш	Š, š	Ch
И, и	I, i	I	Щ, щ	ŠČ, šč	Chtch
Й, й	J, j	Ï ou non transcrit	Ъ, ъ	”	Non transcrit
К, к	K, k	K	Ы, ы	Y, y	Y
Л, л	L, l	L	Ь, ь	’	Non transcrit
М, м	M, m	M	Э, э	È, è	E
Н, н	N, n	N	Ю, ю	Ju, ju	Iou
О, о	O, o	O	Я, я	Ja, ja	Ia
П, п	P, p	P			

INTRODUCTION

En 2011, à l'occasion d'une résidence d'écriture au MAC/VAL à Vitry-sur-Seine, l'écrivain Jérôme Game se demandait « ce que l'art contemporain fai[sait] à la littérature », en appelant à une « poursuite de l'écriture par d'autres moyens »[1]. Un an plus tôt, dans *La Carte et le territoire*, Michel Houellebecq donnait par anticipation une réponse en faisant assassiner son personnage homonyme par un voleur de tableaux désireux de vendre au prix fort le portrait qu'a fait de lui l'artiste contemporain Jed Martin. Pour Ben Lerner ou Kenneth Goldsmith, la référence à l'art contemporain s'accompagne du rejet triomphant d'une littérature perçue comme « morte » ou « d'un autre âge ». Sans appeler à son meurtre, Philippe Vasset estime qu'il est temps de trouver en littérature des formes similaires à celle de l'art contemporain[2]. De son côté, la recherche universitaire a émis l'hypothèse de l'émergence d'une « *néo-littérature* »[3], désignant par là une collection hétérogène de formes hybrides, mêlant texte et autre médias, produites par des auteurs qui répugnent à se définir exclusivement comme plasticiens ou comme écrivains.

L'influence de l'art contemporain sur la littérature, désirable ou mortifère (ou les deux à la fois), est, en tout cas, présentée comme indiscutable. On peut faire à ce propos deux remarques. Premièrement, la littérature et l'art contemporain sont considérés non seulement comme des champs sociaux distincts, avec des acteurs et des lieux différents, mais comme des pratiques artistiques fondamentalement hétérogènes, même lorsqu'elles sont appelées à se mêler. Deuxièmement, ces deux pratiques entrent dans un rapport soit de compétition, soit d'émulation : l'une est amenée à être détruite ou profondément modifiée par l'autre, et le sens de cette interaction est toujours le même, de l'art contemporain vers la littérature[4]. Nous voulons dans ce travail interroger les présupposés de ces discours.

---

[1] Game, Jérôme, *Sous influence : ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, p. 10.

[2] Vasset, Philippe, « Machines romanesques » *in Devenirs du roman*, Paris, Éditions Naïve, 2007, p. 60 : « Pour laisser s'épanouir ces formes inachevées, pour permettre la coexistence et l'interpénétration réciproque du réel et de la fiction, pour ouvrir le texte à ses lecteurs, il nous faudrait, au lieu du roman, une forme plus proche de ce que l'art contemporain appelle installation. »

[3] Nachtergael, Magali, « Art contemporain et écriture : la 'new literature' ? », *L'art même*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, n° 55, 2e trimestre 2012, p. 4-6.

[4] A quelques exceptions près, par exemple : Mougin, Pascal (éd.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.

Toutefois, dans le cadre d'un premier relevé des *représentations* de l'art contemporain dans la littérature contemporaine, il nous est apparu que le fait de poser la question en terme, précisément, de « représentations », de « portraits », de « tableaux », de « panoramas » de l'art, des artistes contemporains ou de leurs œuvres dans des textes narratifs, orientait d'emblée la recherche vers une étude thématique de l'art contemporain en littérature, qui ne nous paraissait symptomatique ni des pratiques les plus récentes en littérature, ni des pratiques les plus récentes dans le domaine de l'art contemporain, ni, encore moins, des points de rencontre entre ces deux domaines de la création.

Cette exploration liminaire d'un corpus de discours littéraires sur l'art contemporain nous a, en outre, permis d'observer que, si les descriptions d'œuvres d'art contemporain (descriptions parfois érigées en prouesse littéraire) existaient dans la littérature française, dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq notamment, elles étaient quasiment absentes dans la littérature américaine ou russe, ou du moins n'étaient pas le fait d'auteurs aussi médiatiques : quand ces représentations existent, chez Paul Auster ou Viktor Pélévine par exemple[5], l'art contemporain, même présenté de façon critique, n'est pas érigé en miroir maléfique de la littérature. Il semblerait alors que le roman réaliste de Michel Houellebecq s'inscrive dans une querelle de l'art contemporain dont l'ampleur et la virulence est liée au contexte français[6] : ce « manque » de représentations de l'art contemporain dans les littératures états-uniennes et russes pousse à remettre en question l'idée d'une influence généralisée de l'art contemporain sur la littérature et à se demander si le tropisme vers l'art contemporain exprimé par un certain nombre d'écrivains et de penseurs cités plus haut n'est pas un phénomène local, qu'il faudrait alors expliquer.

Cela pousse à poser les termes « art contemporain » et « littérature » non pas comme des objets réels sur lesquels pourraient porter les textes que nous analyserons, mais comme des faits de discours qu'ils contribuent à forger et à transformer. Dès lors, les notions d'« art contemporain » et de « littérature » sont plutôt des imaginaires, parfois en décalage avec les pratiques créatives qu'ils sont censés décrire. Dans la mesure où il paraît illusoire de chercher à définir ce qu'est l'art contemporain et ce qu'est la littérature, et surtout dans la mesure où cet « art contemporain » est le fruit, depuis les années 1960, d'une « dé-définition »[7], il faut déplacer le point focal de l'étude, de l'essence à l'imaginaire, et voir en quoi ce dernier, à travers les discours qui le constituent (et le

[5] Auster, Paul, *Leviathan*, Paris, Actes Sud, 1992 (trad. : C. Le Bœuf) ; Pélévine, Viktor, *IPhuck 10*, Moscou, Eksmo, 2017.
[6] Aussi bien Marc Jimenez que Nathalie Heinich notent la virulence exceptionnelle du débat dans le contexte français, sans véritablement donner d'explication. Voir Jimenez, Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, n° 7, p. 340-358 ; Heinich, Nathalie, « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le Débat*, vol. 104, n° 2, 1999, p. 106-115.
[7] Selon la formule de Harold Rosenberg : Rosenberg, Harold, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992 (trad. : C. Bounay).

transforment), influe non seulement sur la production textuelle et visuelle, mais aussi sur les discours critiques qui s'y intéressent[8].

Plutôt que de travailler sur les représentations de l'art contemporain et de la littérature dans un corpus exclusivement littéraire, ou de choisir des pratiques qui nous paraîtraient à mi-chemin entre littérature et art contemporain (on reviendra dans la première partie sur les problèmes posés par une telle sélection), nous avons donc décidé de travailler directement sur les discours d'artistes contemporains qui ont fait le choix de l'écriture. Ces artistes qui nous intéressent ont donc eu recours à des médiums visuels (performance, vidéo, photographie) et ils ont également publié des textes ; ils ont fréquenté le milieu de l'art contemporain et eu affaire à celui de l'édition : leur parcours est fondé sur une expérience de ces deux champs de la création, et l'étude de ces parcours est donc un moyen de contourner les fantasmes qui entourent l'art contemporain comme lieu principal de l'innovation esthétique – fantasmes qu'on entend dans les déclarations d'écrivains citées plus haut comme dans certaines affirmations de critiques ou de chercheuses et de chercheurs. On s'intéresse donc à la façon dont ce changement de pratique est motivé, à la description qui est faite des milieux traversés et des pratiques que ces artistes ont adoptées, à l'éthos qu'ils se créent dans ces écrits.

Ces textes ne peuvent pas être étudiés comme des livres d'artiste, dans lesquels des artistes revendiquent d'utiliser le livre comme un médium au sein des arts visuels ; ils relèvent plutôt du genre des écrits d'artistes : comme dans ces derniers, les artistes qui nous intéresseront utilisent l'écrit pour réfléchir sur l'art, sur les productions d'autres artistes et pour expliquer et contextualiser leur propre pratique – mais dans les cas qui nous intéressent, cette pratique est souvent décrite au passé, remise en cause, inscrite dans un contexte que les auteurs mettent à distance.

La thèse que soutient ce travail est donc la suivante : alors que, dans les années 1990, on assiste à une mondialisation et à une financiarisation massive des marchés, en particulier de celui de l'art contemporain, ce passage à l'écriture a une fonction critique. En changeant de médium, ces auteurs cherchent à déplacer dans le domaine de l'écrit une critique qui, émise depuis le milieu de l'art contemporain, depuis ses formes et ses institutions, serait inaudible, suspecte ou incohérente : du fait des changements à l'œuvre dans le marché de l'art contemporain, on verra que le sens du

[8] Marie-Jeanne Zenetti conclut ainsi son étude des relations entre littérature et art contemporain : « notre réception des textes est structurée de façon profonde non seulement par des faits (historiques, littéraires, esthétiques, sociaux) mais également par un imaginaire de la création dont la redéfinition perpétuelle et souterraine, par les artistes comme par les écrivains, éclaire de façon indirecte non seulement les œuvres, mais l'ensemble des possibilités et des champs de l'agir qui se dessinent à travers elles. » (Zenetti, Marie-Jeanne, « Réinvestir l'art contemporain depuis la littérature : mutations d'un imaginaire », *Fabula*, colloques en ligne, 27 mars 2017, URL [consultée le 18 juillet 2020] : https://www.fabula.org/colloques/document4432.php).

passage à l'écrit, pour les artistes qui nous intéressent, excède la question de l'esthétique, de la forme et du genre.

La première partie de ce travail pose les fondements théoriques de l'étude des relations entre littérature et art contemporain, avant de présenter le corpus choisi pour comprendre ces relations. Tout d'abord, nous identifierons quelques obstacles qui s'opposent à une prise en compte raisonnée des imaginaires de l'art contemporain et de la littérature dans la théorie littéraire récente, et spécifiquement en littérature comparée : comment parler d'hybridité sans reconduire toujours le mythe d'une séparation principielle, d'essences différentes du texte/du livre et des formes visuelles de l'art contemporain, alors que cette séparation ne semble plus correspondre aux pratiques qui intègrent les deux sans se poser la question de leur possibilité théorique ? Il s'agira de montrer ce qu'implique l'idée d'un « parallèle entre les arts » et de voir comment la notion a pu être problématisée, puis d'étudier comment la recherche portant sur la littérature récente a traité la question du rapport des écrivains à l'art contemporain et aux modèles qu'il fournit, et enfin de dresser un panorama des études portant sur les écrits d'artistes contemporains. Il ressort de ce panorama que l'étude de l'intersection entre la littérature et les arts visuels (et l'art contemporain en particulier) est liée aux imaginaires locaux (souvent nationaux) de la littérature et aux institutions dans lesquelles ils se manifestent (Chapitre 1). Nous présentons ensuite un corpus de pratiques textuelles apparues en France, aux États-Unis et en Russie à partir des années 1990, où ces imaginaires de l'art contemporain et de la littérature convergent et se reconfigurent : les œuvres de l'ancienne vidéaste américaine Chris Kraus, du photographe Édouard Levé et de l'ancien actioniste russe Aleksandr Brener, qui travaille en collaboration étroite avec l'artiste autrichienne Barbara Schurz. Leurs parcours dessinent en négatif les conceptions majoritaires de l'art contemporain et de la littérature qu'ils critiquent (Chapitre 2).

Les parties II et III portent sur les objets de cette critique. Dans la partie II, on étudie la façon dont est représenté l'art contemporain et son monde dans ces textes. On voit donc que ces textes visent les hiérarchies à l'œuvre dans les institutions de l'art contemporain et dans leurs manifestations visibles, les expositions. Cette critique s'en prend alors aux acteurs de ces institutions (en particulier les curateurs), aux récits qu'ils mettent en place (une histoire de l'art uniforme), aux lieux institutionnels de l'art contemporain (les musées et les galeries). Alors que Levé manifeste plutôt un détachement philosophe vis-à-vis de l'agitation vaine du monde de l'art contemporain, la posture

d'extériorité construite par Brener et Kraus dans leurs textes est celle d'un échec assumé, qui, paradoxalement, légitime la critique (Chapitre 3). Cet échec, avec les conséquences sociales et économiques qui l'accompagne, transforme chez eux la critique du monde de l'art contemporain en condamnation générale de la société qu'il reflète aux yeux de ces artistes : Brener et Kraus détournent alors des imaginaires nationaux et positifs du voyage (le voyage vers l'Ouest des États-Unis, l'émigration de la Russie vers l'Occident) pour montrer que le monde de l'art contemporain est en réalité représentatif des systèmes d'exclusion sociale : comme dans la bohème artistique française du XIX^{e} siècle, leur échec artistique entraîne une marginalité sociale et géographique (Chapitre 4).

Dans la partie III, on s'intéresse à la façon dont les artistes qui nous intéressent déplacent leur critique vers l'écrit, tout en prenant leurs distances vis-à-vis des attentes que le recours à l'écrit peut susciter : instrument de la critique, l'écriture peut rapidement en devenir l'objet, notamment lorsqu'elle est associée à la « littérarité » et à ses différentes manifestations dans les aires géographiques qui nous intéressent. On commence ici par faire le point sur les imaginaires locaux du littéraire auxquels sont confrontés nos auteurs lors de leurs passages à l'écrit (Chapitre 5), avant de montrer quel est le contenu de leur critique vis-à-vis de ces imaginaires – on verra par exemple qu'elle rejoint celle du milieu de l'art contemporain, qui présente pour nos auteurs des points communs avec celui de la littérature – (Chapitre 6) et de voir quelle redéfinition de l'écrit ils proposent (Chapitre 7).

La conclusion de ce parcours critique de l'art contemporain vers la littérature est alors dans la plupart des cas que les modèles littéraires disponibles sont délaissés pour une conception pragmatique de l'écrit, visant à agir sur autrui et/ou à le pousser à agir, rejoignant d'ailleurs, de ce point de vue, certains courants de recherche en littérature, qui s'intéressent aux interactions que rendent possibles l'écriture et la lecture au même titre qu'aux objets-textes eux-mêmes. Cette dimension pragmatique de l'écrit pose nécessairement la question de son efficacité : y a-t-il vraiment interaction avec autrui, action sur autrui via les textes écrits par ces artistes passés à l'écriture ? C'est l'objet de la quatrième partie de ce travail, qui porte sur le processus de publication de ces textes : quelles ont été concrètement les actions et les interactions rendues possibles par ces textes ? On s'intéresse d'abord à l'éthos public que se créent ces artistes à travers leurs textes et leurs interventions publiques (Chapitre 8), puis à la publication à proprement parler de leurs textes (Chapitre 9) : comment leur conception de l'écriture et la critique sur laquelle elle repose a-t-elle guidé (si c'est le cas) leur parcours dans le monde de l'édition ? Enfin, dans le dernier chapitre, on

étudiera la réception de ces textes et de leur propos critique, afin de comprendre si de telles postures critiques ont pu obtenir une reconnaissance et trouver un public, de quelle manière et à quel prix.

PARTIE I – LES ECRITS D'ARTISTES CONTEMPORAINS : ENJEUX ET CORPUS

CHAPITRE 1 – Comparer la littérature et les arts ? Enjeux d'une analyse des écrits d'artistes contemporains

Comme les artistes qui nous intéressent se positionnent vis-à-vis de l'art contemporain et de la littérature et font jouer une pratique contre une autre, le travail mené ici s'inscrit dans l'histoire des rapports entre les différentes disciplines artistiques. On s'attache donc dans ce chapitre à expliquer et à situer l'approche qui est la nôtre.

Tout d'abord, il faut comprendre pourquoi une telle comparaison entre les disciplines artistiques s'est pratiquée : de l'*ut pictura poesis* emprunté par Horace à Simonide de Chios au *Système des arts* d'Alain, en passant par le *paragone* des arts dans la Renaissance italienne, c'est une question qui a occupé, de façon très différente, praticiens et théoriciens des arts et qui les occupe encore, alors même que, on va le voir, la séparation entre pratiques artistiques peut paraître moins pertinente à l'époque contemporaine. En effet, pour qu'une telle comparaison entre disciplines artistiques soit possible, encore faut-il présupposer que ces disciplines doivent être distinctes et accorder de l'importance à cette distinction : cela n'est pas une évidence, et la façon dont cette distinction est entrée dans l'usage influe sur la façon dont elle est ensuite étudiée. On exposera donc dans la première section de ce chapitre les enjeux de la séparation et de la comparaison des disciplines artistiques.

Ces enjeux ont une incidence sur la manière dont ont été étudiés les rapports de la littérature avec les autres disciplines artistiques, et ce d'autant plus que depuis le romantisme allemand au moins la littérature, et la poésie en particulier, tend à occuper une position à part dans les systèmes des arts. Cet intérêt théorique pour la comparaison entre les arts, qui échoit alors la plupart du temps, dans le monde universitaire, à la littérature comparée, prend des formes différentes dans les différentes aires géographiques et linguistiques qui nous intéressent dans ce travail. On s'intéressera à ces différences dans la deuxième section de ce chapitre, avant de voir, dans la section 3, comment le phénomène de l'art contemporain a pu remettre en question ces partages disciplinaires, au sein des arts et au sein des études qui portent sur eux, mais aussi comment ces partages ont pu se maintenir en sous-main. On expliquera enfin les choix méthodologiques qui ont été faits pour ce travail, afin d'éviter de reconduire une séparation et une hiérarchisation des disciplines artistiques, alors même que les

parcours des artistes que nous allons étudier montrent en quoi ces distinctions peuvent être inadaptées dans le contexte contemporain (Section 4).

1. Séparation, comparaison et hiérarchisation des disciplines artistiques : enjeux esthétiques et politiques

Même si elle s'intéresse aux points de contact et aux hybridations, l'étude des rapports entre les disciplines artistiques présuppose la séparation des objets qu'elle s'est donnée : il ne peut y avoir de comparaison sans cela. Or, cette séparation n'est fonctionnelle que dans un système des arts historiquement et spatialement circonscrit, naissant à la fin du XVII^e^ siècle principalement en France et en Allemagne, acquérant son armature théorique au XVIII^e^ siècle – réaffirmée ensuite à l'apogée du modernisme esthétique –, et qui se trouve largement remis en cause par les mouvements artistiques de la deuxième moitié du XX^e^ siècle. On retrace ici rapidement l'histoire de cette séparation à l'époque moderne (1.1), de sa théorisation moderniste (1.2) et de sa remise en question (1.3).

1.1. Des « systèmes des arts » modernes…

Ce système repose sur l'équivalence entre une discipline artistique et son médium de prédilection et il est le résultat d'une conception moderne des arts, qui implique une séparation esthétique et institutionnelle des disciplines artistiques. Celle-ci a succédé à une séparation technique en fonction de l'artisanat propre à chaque domaine et s'est imposée à partir de la fin du XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e^ siècle[9]. Il est symptomatique, de ce point de vue, de voir le nom de Lessing revenir de façon récurrente dans les manuels de littérature comparée américains, français et russes au titre de précurseur des études sur la relation entre la littérature et les autres arts, et spécifiquement de la relation entre littérature et peinture[10]. En 1766 en effet, son étude de la formule horatienne *ut pictura poesis* à partir du groupe de Laocoön vise à tracer nettement une frontière sémiotique entre

[9] Kristeller, Paul-Oskar, *Le Système moderne des beaux-arts : étude d'histoire de l'esthétique*, trad. Han, Béatrice, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 59 : « Durant la première moitié du XVIII^e^ siècle, l'intérêt des amateurs, des écrivains et des philosophes pour les arts de la vue et pour la musique s'accrut. L'époque donna lieu non seulement à des textes critiques sur ces arts, composés par et pour des profanes, mais aussi à des traités dans lesquels ces arts étaient comparés entre eux et avec la poésie, de sorte que le système des beaux-arts en vint finalement à être fixé. »

[10] On les retrouve ainsi dans divers manuels aussi bien français qu'étrangers : Chevrel, Yves, *La Littérature comparée,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », p. 19 ; Franco, Bernard, Franco, Bernard, *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 255 ; Domínguez, César, Saussy, Haun, Villanueva, Darío, *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, Londres/New York, Routledge, 2015, p. 109 ; Xalizev, Valentin, *Teorija literatury* (Théorie de la littérature), Moscou, Vyschaïa Chkola, 2005, p. 108-109.

poésie, art diachronique s'appuyant sur des signes « arbitraires », et peinture, art de la simultanéité fondé sur des signes « naturels », le but de cette distinction étant de ne plus concevoir la poésie en fonction de la peinture et d'affirmer sa prééminence sur les arts visuels. Si ces théories sont centrales dans la légitimation des études comparatistes sur les arts, il faut noter qu'elles relèvent précisément d'une volonté, historiquement située, de circonscrire l'aire d'exercice des disciplines artistiques pour, à terme, proclamer la supériorité de la littérature. Alors que la discussion sur l'*ut pictura poesis* s'était jusqu'alors limitée aux écrits d'amateurs et de critiques d'art mineurs, le *Laokoon* de Lessing a été crucial dans la mesure où il a donné au débat contemporain sur le système des beaux-arts la visibilité qui était celle de son auteur[11]. La véhémence des appels postérieurs à la réunion des arts s'explique dès lors par cette séparation initiale : si les romantiques allemands, l'*Athenaeum* par exemple, appellent à une réunion des facultés humaines et des disciplines artistiques, c'est parce que celles-ci sont pensées comme fondamentalement distinctes.

L'historien Paul-Oskar Kristeller a ainsi étudié l'évolution de ce parallèle entre les arts, et notamment entre la poésie et les autres formes artistiques, qui produit des avatars jusqu'au XX^{e} siècle dans les comparaisons raisonnées des arts d'Alain (*Système des beaux-arts*, 1920) ou d'Étienne Souriau (*La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, 1947). Selon lui, « ce système des cinq arts [peinture, sculpture, architecture, musique, poésie], qui sous-tend toute l'esthétique moderne et nous est à tous si familier, a une origine relativement récente »[12]. Il remarque en effet que ce n'est qu'au XVIIIe siècle que les penseurs se préoccupent d'établir une hiérarchie entre les pratiques, qui n'était pas présente dans la formule d'Horace, attribuée à Simonide de Chios, à l'origine du débat. Et il ajoute :

> Au cours de l'histoire, les divers arts — tout comme la religion, la philosophie et la science — ont changé non seulement dans leur contenu et dans leur style, mais aussi dans leurs relations mutuelles, ainsi qu'en ce qui concerne leur place dans le système général de la culture. Notre système familier des beaux-arts n'a pas seulement trouvé son origine au XVIIIe siècle, il a également reflété les conditions culturelles et sociales propres à cette époque[13].

En Europe, et spécifiquement en France, ce partage fait suite, parmi d'autres facteurs, au développement des Académies et à la floraison de littérature critique et théorique qui l'a accompagnée[14]. Les débats sur l'*ut pictura poesis* à partir de la Renaissance sont dès lors à comprendre en relation avec « l'ambition propre à la peinture de partager le prestige traditionnel de la littérature »[15], donc d'accéder au statut d'art libéral et de se doter d'Académies des beaux-arts

[11] Kristeller, Paul-Oskar, *Le Système moderne des beaux-arts*, *op. cit.,* p. 91.
[12] *Ibid.*, p. 12.
[13] *Ibid.*, p. 107-108.
[14] *Ibid.*, p. 52-53.
[15] *Ibid.*, p. 39.

équivalentes aux académies littéraires. Il est important de noter ici que la création en Russie d'Académies de peinture et de sculpture en 1757 par Elisabeth I[ère] s'inscrivait dans une volonté de modernisation et d'occidentalisation du pays par la création d'institutions étatiques sur le modèle français. Dans son étude des systèmes des beaux-arts de l'Antiquité au XVIIIe, Kristeller estime donc que

> C'est seulement au début du XVIII[e] siècle, en particulier en Angleterre et en France, que furent écrits des traités élaborés par ou pour des amateurs, dans lesquels les divers beaux-arts furent regroupés, comparés les uns aux autres et combinés dans une classification systématique fondée sur des principes communs. La seconde moitié du siècle, tout particulièrement en Allemagne, franchit une étape supplémentaire en faisant de l'examen comparatif et théorique des beaux-arts une discipline séparée dans le système de la philosophie. Le système moderne est donc pré-romantique dans son origine, bien que tous les Romantiques ainsi que les esthétiques ultérieures l'aient pris comme leur fondement nécessaire[16]. (…)

La séparation entre les arts, ainsi que leur hiérarchisation, est donc un processus institutionnel, et la diffusion de ce modèle institutionnel, comme le montre l'exemple russe cité plus haut, suit une logique centre-périphérie : la mise en place d'institutions artistiques centralisées est perçue en Russie et ailleurs comme une marque de modernité. La séparation entre les disciplines artistiques est donc révélatrice d'autres phénomènes plus larges : la constitution d'Etats-nations et la centralisation du pouvoir qui l'accompagne. On verra que ces questions institutionnelles et géographiques sont encore centrales dans la justification que font nos auteurs de leurs passages de la performance, de la vidéo, de la photographie à l'écriture.

Dans *The Invention of Art*, Larry Shiner part d'un constat similaire à celui de Paul-Oskar Kristeller, à savoir que le système des arts, et la notion même d'art, apparaît au cours du XVIIIème siècle en même temps qu'elle se sédimente dans des institutions spécialisées. Il voit plusieurs raisons à ce changement : tout d'abord, à une échelle conceptuelle, « les notions de beaux-arts, d'artiste et d'esthétique constituaient des solutions à une série de problèmes conceptuels hérités des siècles passés »[17]. Mais surtout, selon Shiner, cette sédimentation des disciplines artistiques et, plus largement, du partage entre art et non-art, est le résultat du développement d'une économie de marché et de l'émergence d'une classe bourgeoise aisée. Il estime ainsi qu'au XVIIIe siècle, le *placere*, auquel doit aspirer toute œuvre, l'emporte sur le *docere* dont il est traditionnellement indissociable : c'est le plaisir qui permet de distinguer les « beaux-arts » des autres formes d'activité ou d'artisanat — et il se dote par ailleurs de nouvelles connotations, comme celle de raffinement, d'excellence, ce

[16] *Ibid.*, p. 105-106.
[17] Shiner, Larry, *The Invention of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 75 : « ideas of fine art, artist and aesthetic provided solutions to a series of conceptual problems inherited from previous centuries ». (Nous traduisons.)

qui explique la sanctuarisation des pratiques et des lieux où s'apprécie l'art : la critique littéraire, le musée, la salle de concert.

Dès lors, si l'écriture littéraire sur l'art, à partir du XVIII[e] siècle, remet en question le partage entre l'art et la littérature, elle ne peut le faire que parce qu'elle le reconnaît d'abord. Franco remarque en effet que « l'émergence, au tournant du XVIII[e] siècle et du XIX[e] siècle, de ce genre romanesque nouveau qu'est le roman de l'artiste [a] été favorisée par les réflexions sur l'*ut pictura poesis* du XVIII[e] siècle »[18], et donc sur un débat qui a mis au premier plan, malgré les romantiques, la discussion de leur différence. Dans le prolongement de l'*ut pictura poesis* d'Horace, à travers les textes de l'abbé Dubos, puis dans celui de la rivalité entre les arts — du *paragone* — formulée par Léonard de Vinci à la Renaissance, l'étude comparatiste de la relation entre art visuel et littérature hérite dès lors des comparaisons et des définitions méthodiques des arts mises en place par les systèmes esthétiques du romantisme allemand, qui examine longuement la distinction entre peinture et poésie et les rapports que ces deux disciplines artistiques peuvent établir, ainsi que des implications politiques et économiques dont, comme l'a montré Larry Shiner, ces rapports sont porteurs[19].

1.2. … à la « pureté du médium » moderniste

Si la frontière lessingienne entre poésie et peinture est restée importante pour la littérature comparée et pour l'étude des relations entre la littérature et les arts visuels, c'est parce qu'elle appuie cette différence sur les propriétés sensibles, en apparence donc indiscutables, des objets artistiques produits, du point de vue du spectateur et du lecteur. Ceci est le fait aussi bien des spécialistes de littérature que des théoriciens de l'art. Dans le cadre théorique américain, l'élaboration d'une doctrine du modernisme lors de l'apparition de la peinture abstraite prolonge l'opposition proposée par Lessing, et certains théoriciens américains ont contribué à donner une force persistante à ce classement des pratiques artistiques en fonction des sens sollicités, via une réécriture du processus d'organisation des beaux-arts en système décrite par Paul-Oskar Kristeller en termes de médium et de « pureté médiatique ». Cette idée est en effet articulée de la façon la plus emblématique dans les

[18] Franco, Bernard, « Introduction » *in Revue de Littérature Comparée*, n°358, avril-juin 2016, p. 132.

[19] L'histoire de ces relations n'est bien sûr pas absolument homogène : il existe des périodes pendant lesquelles ce parallèle fait place à des tentatives de synthèse. Voir Rieger, Angelica, *Alter ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle* [Alter ego. Le peintre comme ombre de l'écrivain dans la littérature narrative française du romantisme à la Fin de siècle], Cologne, Böhlau, 2000. Voir aussi Conio, Gérard, *Avant-garde russe et synthèse des arts*, Paris, L'Âge d'homme, 1990. Gérard Conio y montre que, outre l'ambition politique à laquelle elle est liée, la synthèse des arts voulue par les avant-gardes russes des années 1910-1920 visait également à rejeter des institutions et des valeurs artistiques perçues comme venant d'Europe de l'Ouest, au profit d'une unité des arts vue comme spécifiquement russe.

articles de Clement Greenberg, « *Toward a Newer Laokoön* » en 1940 et développée dans « *Modernist Painting* », en 1960. Alors même que le concept est remis en question et que des formes artistiques dites post-modernes font leur apparition, Greenberg définit le modernisme comme l'époque de l'autocritique en art : dressant un parallèle entre l'histoire de la philosophie et celle de l'art, il affirme que l'un comme l'autre ont tenté, précisément à partir de la fin du XVIII[e] siècle, de déterminer les conditions de leur possibilité. Si, selon lui, les penseurs des Lumières prétendaient à l'objectivité et ne remettaient pas en question les conditions de la pensée rationnelle qui en est la garantie, la *Critique de la raison pure* de Kant constitue une tentative, fondatrice pour la modernité, de définition par la raison de ses propres limites. Le modernisme artistique consisterait alors en une démarche analogue, par laquelle chaque art ferait son propre examen afin d'établir les limites de son domaine d'exercice. Voici l'explication que donne Greenberg de ce phénomène :

> S'étant vus refuser par la philosophie des Lumières toutes les tâches qu'ils auraient pu sérieusement faire leurs, ils risquaient de se voir assimilés au divertissement pur et simple, et le divertissement lui-même semblait devoir être assimilé, au même titre que la religion, à la thérapie. Les arts ne pouvaient se sauver de ce nivellement par le bas qu'en démontrant que le genre d'expériences qu'ils offraient avait une valeur en soi et ne saurait être obtenu par un autre type d'activités.
>
> Il s'avéra que chaque art devait produire cette démonstration pour son propre compte. Ce qui devait être exposé n'était pas seulement ce qui était unique et irréductible à l'art en général, mais aussi ce qui, pour chaque art particulier, lui était unique et irréductible. Chaque art devait déterminer, au travers de ses propres méthodes et œuvres, les effets qui lui étaient exclusifs. Ce faisant, il réduirait assurément son domaine de compétences, mais en même temps, il étayerait ce domaine de manière bien plus solide.
>
> Il apparut rapidement que le domaine de compétences unique, propre à chaque art, coïncidait avec tout ce qui était unique dans la nature de son médium. La tâche de l'auto-critique consistait alors à éliminer, des effets spécifiques de chaque art, le moindre effet qui aurait éventuellement pu être emprunté à un autre médium, ou importé au travers du médium d'un autre art. Ainsi, chaque art serait rendu « pur » et trouverait dans sa « pureté » la garantie de son excellence ainsi que de son indépendance. « Pureté » signifiait auto-définition, et l'entreprise d'auto-critique dans les arts devint celle d'une auto-définition revancharde[20].

L'adhésion des artistes à cette conception moderniste du rapport des arts entre eux et avec les autres domaines de l'expérience humaine explique d'une part la glorification de l'art comme sphère sacrée dans le roman d'artiste de la modernité tardive, qui est caractérisé, selon Peter V. Zima, par « une recherche d'ordre quasi métaphysique qui culmine dans des représentations esthético-utopiques et une sorte de religion de l'art »[21]. D'autre part, cela explique le fait que la référence à la peinture (ou plus largement aux arts) « élabore [le roman d'artiste] en commentaire de la littérature »[22] : la logique

---

[20] Greenberg, Clement, « La peinture moderniste », trad. Krajewski, Pascal, *Appareil*, n°17, 2016 [1960], URL [consulté le 06 novembre 2017] : http://appareil.revues.org/2302.

[21] Zima, Peter V., *Der europäischer Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie* [Le roman d'artiste européen : d'utopie romantique à parodie postmoderne], Tübingen et Bâle, A. Francke, 2008 ; résumé par Streble, Ingrid, « Le roman de l'artiste après 1945 : l'apport du peintre » *in Revue de Littérature Comparée,* n°358, avril-juin 2016, p. 196-207

[22] Franco, Bernard, « Introduction » *in Revue de Littérature Comparée*, n°358, avril-juin 2016, p. 133.

du modernisme tel que Greenberg la comprend implique que les arts n'ont pas à se mélanger, mais bien plutôt à définir leurs territoires respectifs, les uns par rapport aux autres.

Dans cet extrait toutefois, le ton utilisé par Greenberg pose question. Le caractère lapidaire de cette définition des Lumières et du modernisme s'explique bien sûr par les contraintes génériques liées à la brièveté d'un article, mais celles-ci permettent également en un sens de mettre en lumière le caractère mythologique, quasi-fantasmé, de sa pensée, dans laquelle s'opposent, non des acteurs humains, des penseurs, des artistes, des écrivains, mais bien les figures anthropomorphiques des « arts » et des « Lumières », pour la « possession » d'une « aire » de compétence. L'intrigue retracée par l'auteur ne manque pas même d'une motivation en bonne et due forme, formulée en termes d'affect, la « vengeance ». D'ailleurs, l'aspect généralisant de ces considérations n'est pas, semble-t-il, sans mettre Greenberg lui-même légèrement mal à l'aise, étant donné la distance qu'il prend vis-à-vis de sa propre référence à la « pureté » du médium, pudiquement mise entre guillemets. Le récit dressé par Greenberg lui permet dès lors d'instituer, avec succès, une histoire et une définition des arts. Or, Greenberg, qui est en partie responsable de la notoriété de Jackson Pollock, alors et aujourd'hui, fait partie du panthéon des penseurs du modernisme : il est celui qui l'a défini au moment même où il commençait à être supplanté par d'autres théories esthétiques. Sa position sur la « pureté du médium artistique » a contribué à former le récit que l'on donne aujourd'hui de l'évolution de l'art au XXe siècle et à élire les artistes siégeant au panthéon de chaque art – dont Pollock, que l'attention de Greenberg a contribué à placer au centre de celui de la peinture. Sa position sur la peinture et sur sa progression vers l'abstraction de la surface plane a été notoirement remise en cause par Rosalind Krauss comme un « mythe du modernisme »[23], mais surtout, c'est la théorie esthétique au sens premier et la théorie de la perception sous-jacente à son analyse de la modernité artistique qui restent aujourd'hui influentes et problématiques. Caroline A. Jones a ainsi montré le lien entre la pensée de Greenberg et une « bureaucratisation des sens » qui gagne l'ensemble de la vie américaine à partir de la moitié du XX^{e} siècle : son succès est à mettre en relation avec la recherche d'une expérience pure, en musique sous la forme de l'insonorisation et de la création des studios d'écoute, ou en parfumerie grâce à la synthétisation d'isomères permettant l'expérience d'un « parfum pur », débarrassé des scories naturelles. Elle interprète ces innovations comme un mécanisme de défense face au chaos sensoriel du monde moderne et parle d'un « sensorium moderniste » :

> La mise en ordre des données sensorielles dans le formalisme de Greenberg était un phénomène beaucoup plus large qu'on retrouve dans l'économie, même si ce n'est pas elle qui le détermine. Si on adopte la perspective la plus large possible, les homologies entre les régimes modernistes de l'économie, de la science, de la médecine, de la pédagogie, de la psychologie, etc. rendaient solide et systématique la place de la visibilité, assuraient sa capacité à générer à la fois des *Je* et des *yeux*. La bureaucratisation rendait possible le plaisir qui

[23] Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.

> découlaient de la mise en ordre de ces flux sensoriels ; elle permettait aussi que tout le monde s'imagine pouvoir avoir accès à ces sensations canalisées et intensifiées[24].

On retrouve ici l'idée (ranciérienne) que la séparation entre l'art et le non-art, mais aussi entre les différentes disciplines artistiques, détermine un « partage du sensible » qui est politique : c'est un « découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »[25]. On peut par exemple estimer que la conception greenbergienne du modernisme, la recherche de la pureté dans l'utilisation d'un médium, et donc la création de lieux qui sont spécifiquement destinés à l'appréciation de tel ou tel art – musée ou studio d'écoute – décrite par Jones contribuent efficacement à couper toute forme d'art, quel que soit son médium, de la vie sociale et politique qui constituerait une "impureté" au sein de l'œuvre ou de l'expérience de son spectateur. On retrouvera cette réserve vis-à-vis des hybridations aussi bien dans des discours institutionnels sur l'art contemporain que dans ceux qui portent sur la littérature, et la dénonciation de cette conception est un des chevaux de bataille des autrices et auteurs qui nous intéressent ici : leur changement de discipline et de médium, de l'art contemporain à l'écriture, est un terrain favorable à la critique d'une telle représentation de l'activité artistique.

On ajoutera que, pour Greenberg, il s'agit aussi, par la démonstration de la concordance parfaite de la peinture américaine de l'époque avec les postulats du modernisme qui découlent (téléo)logiquement du récit historique qu'il établit, d'affirmer la position d'avant-garde des États-Unis dans l'évolution de l'art visuel, alors même que sa position sur la pureté du médium peut paraître en réalité traditionnaliste, voire classiciste. C'est également contre cette prééminence américaine dans l'histoire de l'art contemporain que les autrices et auteurs de notre corpus vont s'ériger, en mettant en avant des figures venues des marges.

1.3. Media Studies : un nouveau comparatisme américain ?

De façon plus générale, ce texte et les considérations qui ont précédé à propos des relations entre la littérature et les arts posent la question des fondements rationnels d'une opposition entre les

---

[24] Jones, Caroline A., *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2005, p. 434 : « The ordering of sense-data in Greenberg's formalism was a far wider phenomenon shared by the economy, not determined by it. From the broadest possible perspective, the homologies among economic, scientific, medical, pedagogical, psychological, and other modernist regimes were what constituted the visibility's robust systematicity, its capacity to generate both *I*s and *Eyes*. Bureaucratization assured that pleasures would stream from the ordering of these flows; bureaucratization also ensured that everyone could imagine having access to those channeled and intensified sensations. » (Nous traduisons.)

[25] Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 13-14.

arts, même quand elle recourt au fondement apparemment plus objectif des médiums, dans la mesure où même l'identification des arts à l'exploitation esthétique de sens distincts (la vue, pour Greenberg) s'inscrit dans un débat plus large sur la nature de la sensation humaine, sur les formes du plaisir esthétique, sur les moyens de l'obtenir et sur l'organisation sociale qui le rend possible ou impossible. La légitimité de la distinction entre médium visuel et médium verbal, et donc la légitimité de la notion d'intermédialité utilisée à leur propos, est alors non seulement à remettre en question, mais à interroger pour les présupposés idéologiques dont elle peut se faire le cheval de Troie. Face aux discours essentialistes sur les places respectives de l'art et de la littérature et sur les possibilités formelles d'interactions entre les deux pratiques, certaines approches, souvent extra-littéraires, privilégient l'inscription de la pratique artistique et spécifiquement du médium qu'elle emploie dans l'ensemble des pratiques culturelles d'une époque donnée.

Aux discours qui ont cherché à légitimer cette différence, le spécialiste des Visual Studies W. J. T. Mitchell oppose l'idée selon laquelle la distinction entre le verbal et le visuel est, sinon impossible, du moins difficile à fonder en essence, et il suggère qu'il est plus urgent de comprendre ce qui est en jeu, politiquement et idéologiquement, quand on tente de mettre l'un et l'autre en opposition. Outre le *Laokoon* de Lessing, il analyse sous cet angle des textes de Nelson Goodman, Ernst Gombrich, Ludwig Wittgenstein, Edmund Burke et Karl Marx. Selon lui, chaque discours sur cette opposition entre l'image et le mot ne dit rien de leur différence réelle, mais, avant tout, « importe les contradictions fondamentales de notre culture au cœur du discours théorique et artistique lui-même »[26]. Ainsi, ce qui se donne à comprendre dans ces textes, c'est le fait que, souvent, l'on tend à légitimer un binarisme (texte / image) au moyen d'un autre (homme / femme, Ouest / Est, esprit / corps, raison / affect), auquel le contexte culturel, social et politique donne une aura d'indéniabilité. L'entreprise de Mitchell est fondatrice dans la mesure où elle remet en cause tout d'abord la séparation entre mot et image, et donc, si l'on reste dans un régime d'équivalence entre médium et art, la possibilité d'une approche intersémiotique rigoureuse de la relation entre art et littérature. A travers une analyse des images convoquées par Lessing, Mitchell révèle comment « le débat de l'*ut pictura poesis* » intègre dans la théorie esthétique, à travers la notion de frontière, « la guerre des sexes, de nations et des traditions religieuses depuis les Lumières »[27] et s'appuie sur une « iconophobie » qui traverse la culture occidentale[28] – et que l'on retrouve dans les représentations inquiètes de l'art contemporain qui sont le fait des romanciers contemporains médiatiques dans les aires linguistiques qui nous occupent (Houellebecq, Auster, Pélévine). La brève analyse du texte de Greenberg que nous avons proposée plus haut va dans le même sens. Les travaux de Mitchell ont eu une résonance

[26] Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 44.
[27] *Ibid.*, p. 8.
[28] *Ibid.*, p. 112.

considérable dans les universités américaines, où se développent les départements de *Media Studies* (par exemple au Massachussetts Institute of Technology), de *Visual Studies* (à l'université de Chicago) et de *Comparative Media Studies*. Ce dernier département, fondé à l'Université de Duke par N. Katherine Hayles, vise à intégrer les études littéraires et notamment la littérature comparée dans une approche matérialiste des médiums étudiés dans leur contexte social[29]. Ces approches américaines, qui dépassent la séparation et la comparaison des disciplines artistiques telle qu'elle se pratique en Russie et, dans une certaine mesure, en France, ont inspiré ce travail et seront exposées plus en détail plus loin dans ce chapitre (Section 5.1.1).

[29] Voir Hayles, N. Katherine, Pressman, Jessica (éds), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Post-Print Era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

2. Implications pour l'étude des relations entre la littérature et les arts visuels : un panorama de la recherche en littérature comparée sur la question en France et en Russie

Il est donc logique que l'étude des relations entre la littérature et les arts, telle qu'elle se pratique au sein de la littérature comparée, fasse de façon récurrente l'objet d'un soupçon : celui du formalisme esthétique. Cela découle de la réflexion menée plus haut sur les considérations de Lessing et Greenberg sur la séparation des arts et du cadre esthétique qui en découle. En 2012, lorsque la question de la validité d'une telle comparaison est posée à nouveau à l'occasion d'une réunion du conseil exécutif de l'Association Internationale de Littérature Comparée à Chicago, Haun Saussy s'inquiète ainsi :

> Bien que le lieu et l'occasion soient adéquats, la comparaison inter-arts est-elle un sujet valable et urgent pour les études littéraires aujourd'hui ? Une objection vient rapidement à l'esprit, à savoir que le sujet reste entièrement dans le domaine de l'esthétique, et que les débats récents portant sur la littérature se sont avant tout préoccupés de rompre avec l'esthétique, de mettre l'art en relation avec ce qui n'est pas l'esthétique. Étions-nous en train de nous permettre une simple fantaisie symboliste ? De tourner le dos au monde ?[30]

Même s'il est prompt à conclure que ce n'est pas nécessairement le cas, l'idée selon laquelle la comparaison entre les arts implique avant tout une attention aux caractéristiques formelles et esthétiques des œuvres traverse une grande partie de la recherche sur les liens entre littérature et arts visuels en France et en Russie. Une voie de sortie a déjà été esquissée dans les années 1920 par la pensée formaliste russe et par son attention à l'interprétation sociale des formes esthétiques, et, comme on l'a déjà mentionné, la pertinence d'une étude comparative purement esthétique a été remise en question par les disciplines récentes des Visual Studies, des Media Studies ou des Cultural Studies, qui ont un écho dans la recherche littéraire française et russe, mais dont l'intégration est cependant inégale.

En France et en Russie en effet, ces remises en question n'ont pris que marginalement dans la recherche sur la question, et ce pour des raisons institutionnelles : même si cela offre d'autres avantages, la centralisation du système universitaire (à travers des organismes comme le Conseil National des Universités en France et une législation assez rigide portant sur les disciplines

[30] Gillespie, Gerald, Saussy, Haun (éds), *Intersections, interferences, interdisciplines : literature with other arts*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 11 : « Though the site and the occasion favored it, is inter-arts comparison a worthy and urgent topic for literary scholarship today ? One objection comes quickly to mind: to wit, that the subject remains entirely within the domain of the aesthetic, and recent debates about literature have been mainly concerned with breaking out of it, with putting art in relation with what is not the aesthetic. Were we indulging in a Symbolist fantasy? Were we turning our backs to the wilder world? » (Nous traduisons.)

universitaires en Russie) tend à limiter de fait, malgré un discours officiel qui lui est favorable en France, l'interdisciplinarité[31]. Une grande partie de la recherche sur les relations entre la littérature et les arts visuels est alors fondée implicitement sur cette distinction fondamentale, mais historiquement située, entre un art verbal et un art de la vue : la littérature *comparée* dans laquelle on inscrit institutionnellement cette recherche tend par essence à maintenir cette distinction, avec toutefois des différences d'approches dans les différentes aires linguistiques qui nous intéressent.

Il ne s'agit pas dès lors seulement de faire un historique, certes nécessaire, des travaux universitaires sur la question, mais également de comprendre dans quel contexte théorique prennent place les artistes qui écrivent en Russie, en France et aux États-Unis à la fin des années 1990 et au début des années 2000. Dans la mesure où les outils d'analyse et les productions artistiques et littéraires contemporaines qu'ils servent à étudier s'entre-influencent, dans la mesure où chaque nouvelle création réagit aux catégories existantes, en les acceptant, en les modifiant ou en les rejetant, un panorama des débats sur la relation entre art et littérature est ici doublement nécessaire.

2.1. La littérature et les arts : un non-débat dans le comparatisme américain ?

Comme on l'a vu dans les sections précédentes, la remise en contexte du partage de l'art en disciplines distinctes a été le fait, en majorité, de chercheurs américains ou rattachés institutionnellement aux États-Unis. Ces chercheurs s'appuient sur ce qu'il est commun d'appeler aux Etats-Unis la « French Thought » : comme le remarque Kenneth Surin[32], si les principaux représentants de cette « pensée française » étaient bien français ou plus largement européens, son intégration institutionnelle, son adoption dans les universités a été largement américaine. Par ailleurs, les « culture wars » des années 1980 ont contribué à déstabiliser le canon littéraire universitaire et donc à interroger les fondements esthétiques sur lesquels le canon traditionnel reposait.

Dès lors, comme le montre l'exemple de W. J. T. Mitchell, lui-même comparatiste de formation, la question de la comparaison entre la littérature et les arts a constamment été déportée vers d'autres terrains, politiques, médiologiques, d'études de genre, etc. : il s'agit pour la recherche en littérature comparée, influencée par la « pensée française », mais aussi par l'école de Francfort, de

[31] La logique managériale qui préside au fonctionnement des universités américaines dans leur majorité influe également sur le contenu académique de la recherche et de l'enseignement et est problématique à beaucoup d'égards, mais, à cette logique qui fait également son chemin dans les universités françaises et russes, s'ajoute aussi une lourdeur institutionnelle dans la définition des différents domaines de recherche.

[32] Surin, Kenneth, « Comparative Literature in America : Attempt at a Genealogy » *in* Behdad, Ali, Thomas Dominic, *A Companion to Comparative Literature*, Oxford, Blackwell, 2011, p. 67

s'interroger sur les « conditions de possibilités » d'une œuvre, d'un mouvement littéraire, d'une discipline artistique en tant que telle. Cela est accentué par le tournant pragmatiste que prend la recherche en littérature comparée dans les années 1980, tournant qui éloigne encore le comparatisme américain des questions portant sur l'essence du texte littéraire, et sur les fondements esthétiques de sa relation avec d'autres formes artistiques. Dès lors, comme le montre le rapport de Bernheimer à l'Association Américaine de Littérature Comparée en 1993, si la littérature peut être étudiée et comparée avec d'autres formes artistiques adoptant d'autres médiums, il faut prendre en compte le contexte historique, social et idéologique dans laquelle cette comparaison est possible :

> les phénomènes littéraires ne sont plus l'objet exclusif de notre discipline. Au contraire, les textes littéraires sont désormais étudiés comme une pratique discursive parmi d'autres, dans un champ de production culturelle complexe, changeant et souvent contradictoire. (…) En tant que lieu privilégié pour une réflexion inter-culturelle, la littérature comparée devrait analyser les conditions matérielles de l'expression culturelle, aussi bien physique que discursive, dans leurs contextes épistémologiques, économiques et politiques. Ce champ d'études plus large implique de s'intéresser non seulement au marché du livre, mais aussi à la place et à la fonction culturelle de la lecture et de l'écriture et aux propriétés matérielles des nouveaux moyens de communication[33].

Par conséquent, le présupposé esthétique d'une séparation essentielle des disciplines artistiques, qui était au fondement de l'étude des relations entre la littérature et les arts, intéresse finalement assez peu. Quand la question revient dans les travaux de comparatistes, comme dans l'ouvrage de Saussy publié à la suite du congrès de l'AILC de 2012 et cité plus haut, il faut alors se justifier du fait qu'il ne s'agit pas d'une question purement esthétique et donc purement « formaliste ». La question de la comparaison, à proprement parler, disparaît alors des manifestations les plus visibles de la littérature comparée en tant que discipline universitaire, pour réapparaître sous d'autres formes, plus critiques, dans les départements de *Media Studies* ou de *Visual Studies*, dans lesquels ce travail de mise en contexte épistémologique est central.

2.2. Le comparatisme français face à la question de la relation entre littérature et arts visuels

[33] Bernheimer, Charles, « Comparative Literature at the Turn of the Century. Report to the ACLA, 1993 » *in* Bernheimer, Charles (éd.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 42-45 : « literary phenomena are no longer the exclusive focus of our discipline. Rather, literary texts are now being approached as one discursive practice among many others in a complex, shifting, and often contradictory field of cultural production. (…) As a privileged locus for cross-cultural reflection, comparative literature should analyze the material possibilities of cultural expression, both phenomenal and discursive, in their different epistemological, economic, and political contexts. This wider focus involves studying not only the business of bookmaking but also the cultural place and function of reading and writing and the physical properties of newer communicative media. » (Nous traduisons.)

En France, l'étude des relations inter-arts est intégrée de façon oblique et presque par défaut à la littérature comparée et ne va pas sans générer un certain malaise terminologique sensible dans les titres de sections d'ouvrages généraux dédiés à la question : la sous-discipline ne possède pas de nom unique et se voit désignée uniquement par son objet (« Littérature et arts », « littérature et peinture », etc.). En 1999, François Lecercle écrivait que, s'il « n'y a désormais guère de traité ou de manuel qui ne fasse leur place aux relations entre la littérature et les arts, et cette place tend à croître », « il n'est pas dit que se soit développée une approche comparatiste de ces questions, ni même que celle-ci, dans la mesure où elle existe, soit le fait de représentants répertoriés de la discipline »[34]. Dans son introduction de référence à la littérature comparée, Yves Chevrel parle d'une « extension du champ d'action de la littérature comparée, qui n'est pas d'emblée qualifiée pour s'intéresser à de telles recherches qui peuvent parfaitement trouver place dans d'autres structures », mais qui est alors « susceptible de remplir un rôle de substitution que justifie, pour le moment, le cloisonnement des disciplines dans les universités françaises »[35]. L'ouverture disciplinaire de la littérature comparée est donc l'unique raison pour laquelle les relations entre la littérature et les autres arts y ont trouvé refuge et cette affirmation de leur intégration par défaut rejoue les débats autour de la légitimité de la discipline elle-même : s'il « n'est peut-être pas de discipline, dans les sciences humaines, où les chercheurs se soient penchés de façon aussi répétée sur leurs méthodes et leur légitimité que la littérature comparée »[36], qu'implique l'inclusion des relations entre la littérature et d'autres arts dans cette discipline en particulier ? Ne faut-il pas là aussi poser à nouveau la question de la légitimité d'une telle comparaison ?

Selon Bernard Franco, cette légitimité est l'un des objets de la littérature comparée quand elle s'intéresse au rapport de la littérature avec les autres arts. Il distingue en effet deux approches dominantes : l'une, « esthétiqu[e], qui s'interrog[e] sur le fondement du lien entre littérature et arts, sur la différence des modes de représentation ou encore sur la nature des œuvres », et l'autre, « fond[ée] sur des présupposés sémiotiques, qui analys[e] le passage d'un même motif entre la littérature et les arts », c'est-à-dire selon lui une approche centrée sur « l'intermédialité »[37].

Dans la première des orientations évoquées par Bernard Franco, c'est le plus souvent l'étude des écrits portant sur des œuvres d'art qui est mise en avant comme voie d'accès privilégiée à la nature de la représentation littéraire, par opposition à la représentation picturale. Ce choix s'explique également parce qu'écrire sur l'art est un topos de l'histoire littéraire et un objet de longue date de

---

[34] Lecercle, François, « Le Paradoxe et le symptôme », in Bessière, Jean, Pageaux, Daniel-Henri (éds), *Perspectives comparatistes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 233-234.
[35] Chevrel, Yves, *La Littérature comparée, op. cit.*, p. 19-20.
[36] Lavocat, Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Société française de littérature générale et comparée*, URL [consultée le 10 octobre 2017] : http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html#_ftnref2
[37] Franco, Bernard, *op. cit.*, p. 254. On parlerait plutôt aujourd'hui, à la rigueur, de transmédialité.

l'analyse comparatiste en France, mais il a également pour effet de favoriser la forme littéraire de l'ekphrasis. Des ouvrages comme *Écrire la peinture entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècles* de Pascale Auraix-Jonchière, qui montre comment l'introduction de descriptions d'œuvres transforme le lecteur en spectateur, ou comme *Littérature et peinture dans le roman moderne : Une rhétorique de la vision* de Judith Labarthe-Postel[38], s'appuient presque exclusivement sur l'analyse d'ekphrasis d'œuvres réelles ou fictives. La prégnance de ces descriptions souvent écrites et interprétées comme des morceaux de bravoure ne se limite pas à l'analyse de la littérature jusqu'au XIX^e^ siècle : dans *Littérature contemporaine et* histoires *de l'art,* Nella Arambasin[39] montre comment la description d'œuvres du passé dans les textes littéraires contemporains permet une réécriture subversive de l'histoire de l'art. Quant à Dominique Viart, il parle pour la littérature contemporaine d'une écriture « *sur le motif* » ; selon lui, « le tableau est bien devenu le *motif* du texte » : si certes il ne s'agit plus de parfaire une description, mais d'« écrire à partir du tableau, avec lui »[40], la référence impressionniste dit bien que la dimension mimétique de l'écriture « à propos de l'œuvre » ne disparaît pas, même si elle renonce à l'illusion référentielle au profit d'une prise en compte du point de vue spécifique de l'écrivain, du narrateur ou du personnage qui décrit. Dans ces approches, les enjeux du rapprochement entre art et littérature se nouent donc autour de la description ou de l'évocation de l'œuvre d'art dans le texte littéraire. Dans le numéro de la *Revue de Littérature Comparée* qui rassemble une partie des travaux d'un cycle de conférence à l'université Paris-Sorbonne sur « La représentation du peintre et de l'art pictural dans le roman du XVIII^e^ au XXI^e^ siècle », Bernard Franco affirme en effet : « au fondement de cette relation de l'écriture avec la peinture se trouve sans doute l'*ekphrasis* »[41].

Or l'ekphrasis repose sur ce que Irina O. Rajewsky appelle la « référence intermédiale »[42], c'est-à-dire la référence faite à une œuvre par le biais d'un médium différent du médium originel. L'accent mis dans l'étude des rapports inter-arts en littérature comparée sur la question de l'ekphrasis (ou d'ailleurs de la représentation dans des arts différents d'un même thème, selon la seconde orientation proposée par Franco) tend dès lors à établir une équivalence entre le médium pratiqué par un artiste donné et l'art comme discipline dont il participe, entre texte et littérature d'une part, entre image et art visuel – ou peinture le plus souvent – d'autre part. En effet, si Yves Chevrel reconnaît que « la frontière entre art verbal et art visuel est source d'interrogation pour le

---

[38] Auraix-Jonchière, Pascale, *Écrire la peinture entre XVIII^e^ et XIX^e^ siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003 ; Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne : Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

[39] Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et* histoires *de l'art*, Genève, Droz, 2007.

[40] Viart, Dominique, « Sur le motif, l'image prise au mot » *in* Majorano, Matteo (éd.), *Le Jeu des arts*, Bari, B. A. Graphis, 2005, p. 47-49.

[41] Franco, Bernard, « Introduction : Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique » *in Revue de Littérature Comparée*, n°358, avril-juin 2016, p. 137.

[42] Rajewsky, Irina O. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *in Intermédialités,* Montréal, Presses universitaires de Montréal, n° 6, 2005, p. 52.

comparatiste »[43], il ne remet pas en question son existence, pas plus que ne le fait l'ouvrage bilan *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007* sous la direction d'Anne Tomiche et Karl Zieger, ouvrage qui, dans la section « Littérature et arts », adopte une démarche classique passant en revue les relations de la littérature avec chaque art, musique, danse, cinéma, architecture et, certes, « iconographie »[44] – terme qui met plus l'accent sur le médium et moins sur la discipline artistique. Bien que la prise en compte des arts visuels soit plus variée – l'ouvrage d'Anne Tomiche et Karl Zieger prend en compte également l'illustration –il repose néanmoins sur un partage des arts en fonction de médiums qui leur seraient propres.

Comme on le verra plus loin (Chapitre 5), la recherche française en littérature comparée est finalement assez révélatrice du maintien d'imaginaires de la littérature et des arts visuels qui reposent sur l'exploitation virtuose d'un médium donné et qui tendent donc à maintenir séparés, même dans des tentatives d'études conjointes, les domaines artistiques, sans nécessairement se demander s'il est valide de les considérer comme des domaines essentiellement séparés, ce qui devient véritablement problématique lorsqu'on s'intéresse aux relations de l'art contemporain avec la littérature.

2.3. La littérature face aux arts visuels en Russie : approches littéraires et anthropologiques

La réflexion esthétique qui a précédé et accompagné les révolutions de 1917 envisageait souvent le syncrétisme entre les arts soit comme une réalité déjà existante, soit comme un but à poursuivre. Ainsi, le fondateur du premier département de littérature comparée à l'université de Saint-Pétersbourg en 1870, Aleksandr Veselovski, également historien de l'art et ethnologue, a promu une approche résolument interdisciplinaire, prenant en compte l'histoire de l'art, y compris de l'art dit « populaire ». Ses élèves, les formalistes russes Chklovski et Bakhtine entre autres, ont posé les bases d'une approche sociologique qui établissait l'existence d'œuvres canoniques et non-canoniques, tout en étudiant les mécanismes de la canonisation et le lien entre formes génériques, lectorat et idéologie politique et en faisant une place conséquente, notamment dans l'œuvre de Chklovski, aux œuvres « hybrides » et aux tentatives de synthèse des arts. De façon plus générale, le formalisme artistique des années 1910 et 1920 a été préparé par les recherches philologiques et

[43] Chevrel, Yves, *La Littérature comparée*, *op. cit.*, p. 90.
[44] Tomiche, Anne, Zieger, Karl (éds), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, p. 93.

notamment par la jeune école comparatiste russe, qui insistait sur la nécessité d'une étude conjointe des différentes formes de production culturelle[45].

Cependant, la soumission de l'université à la doctrine du marxisme-léninisme durant l'ère soviétique, malgré un assouplissement à partir des années 1960, a entériné d'une part la séparation des disciplines artistiques contre les théories formalistes et d'autre part une approche historienne de la littérature comparée, qui ne prenait pas en compte ses interactions avec d'autres formes de production culturelle. Malgré une certaine ouverture de la discipline à la suite de l'effondrement de l'URSS, la pratique actuelle de la littérature comparée en Russie, pensée exclusivement en termes d'influences respectives d'une littérature nationale, souvent envisagée comme un bloc homogène, sur une autre[46], reconduit dans la recherche le principe de l'autonomie du champ littéraire, selon lequel seule une œuvre littéraire peut influencer une autre œuvre littéraire. Actuellement, les anthologies et les manuels les plus récents envisagent principalement la discipline en termes historiques ou philologiques[47], parfois en justifiant ce choix par un « littératurocentrisme »[48] propre à la culture russe.

Dans la Russie contemporaine, la théorie littéraire institutionnelle souscrit à une vision lessingienne de la division entre littérature et arts visuels : le détenteur, depuis 1989, de la chaire de théorie littéraire à l'Université d'Etat de Moscou, Valentin Khalizev, estime ainsi que « le partage entre les arts se fonde sur des signes élémentaires, extérieurs, formels de l'œuvre » et que « chaque art a un support matériel de la figuration qui lui est propre, spécifique »[49] : celui de la littérature étant le mot, elle est une sorte d'art immatériel. Par conséquent, selon lui, les tentatives de synthèse des arts ont toujours échoué et sont destinées à répéter sans cesse cet échec dans la mesure où elles sont le résultat d'une « tentative utopique de rendre l'homme à sa soumission aux rites et aux rituels »[50] :

---

45 Voir Depretto, Catherine, *Le Formalisme en Russie*, Paris, Centre d'études slaves, 2009.

46 Voir Berlina, Alexandra, Tötösy De Zepetnek, Steven, « Comparative Literature in Russian and in Central and East Europe » *in* Tötösy De Zepetnek, Steven, Mukherjee, Tutun (éds), *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, New Delhi, Cambridge University Press India, 2013, p. 337-352.

47 Exemple de cela, le manuel de Chernets et Kataïev recommandé par le ministère russe de l'éducation pour les départements de littérature à l'université depuis 2011 : Černec, Lilija, Kataev, Vladimir, *Sravnitel'noe Literaturovedenie : Rossija i Zapad* [Littérature comparée : la Russie et l'Ouest], Moscou, Vyssaja Škola, 2008.

48 Voir Géry, Catherine, « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe », *Slavica Occitania*, n°44, 2017, p. 287-301.

49 Xalizev, Valentin, *Teorija literatury* [Théorie de la littérature], *op. cit.*, p. 100 : « Разграничение видов искусства осуществляется на основе элементарных, внешних, формальных признаков произведений. (…) материальный носитель образности у каждого вида искусства свой, особый, специфический. » (Nous traduisons.)

50 *Ibid.*, p. 111 : « Ce n'est pas sans raison qu'au début de notre siècle l'on estimait que « les expérimentations synthétiques transgressent les frontières non seulement des arts pris individuellement, mais de l'art en général » (Berdiaïev), que l'idée d'une synthèse générale est nuisible et s'avère être une absurdité de dilettante (Speth). La doctrine d'une nouvelle synthèse des arts était liée avec la tentative utopique de rendre l'homme à sa soumission aux rites et aux rituels. »
[« В начале нашего века не без оснований говорилось, что «синтетические искания <...> выводят за границы не только отдельных искусств, но и искусства вообще» (Н. А. Бердяев), что идея повсеместного синтезирования вредна и являет собой дилетантский абсурд (Г. Г. Шпет). Концепция вторичного синтезирования искусств была связана с утопическим стремлением вернуть человечество к подчиненности жизни обряду и ритуалу. » (Nous traduisons.)]

la raison et la modernité (en réalité, comme on l'a vu, le modernisme) se trouvent dans la séparation des arts, alors que la réunion des différentes formes artistiques est irrémédiablement associée à « l'utopie » révolutionnaire, ici renvoyée à l'irrationnel du « rite ». Loin de ces rêveries totalitaires d'union avec d'autres arts, il reviendrait plutôt à la littérature d'assumer pleinement, au milieu d'eux, son rôle dominant : aujourd'hui, « la littérature fournit aux autres formes d'art (et surtout au théâtre et au cinéma) une manne abondante, s'avérant ainsi la plus généreuse d'entre elles et assumant son rôle de meneur des arts »[51]. S'il existe d'autres positions, moins « littératurocentristes », au sein des institutions universitaires russes, Khalizev est symptomatique d'une résistance, parfois teintée de xénophobie, aux outils analytiques nord-américains des Media Studies, des Cultural Studies et des Visual Studies. Le débat opposant « traditionnalistes » et « radicaux », c'est-à-dire tenants d'une restriction des études littéraires à la seule littérature et universitaires séduits par le tournant américain des Cultural Studies, a ainsi fait couler beaucoup d'encre pendant les années 1990, et la publication d'un article en russe de Caryl Emerson dans le journal *Questions littéraires* (*Voprosy Literatury*) en 2005[52], ainsi que les discussions qui l'ont accompagnée, montre que la question d'un élargissement, non seulement de la littérature comparée, mais des études littéraires dans leur ensemble, fait l'objet d'un scepticisme ardent, non dénué d'implications idéologiques : les théories étrangères, qu'elles portent sur les mouvements littéraires (postmodernisme) ou sur les méthodes d'analyses (Media Studies, mais même simplement sociologie bourdieusienne), ne sont pas reçues sans méfiance. Pour l'heure en tout cas, la prise en compte des relations entre les arts n'est donc pas le fait de la recherche littéraire, ce qui est représentatif d'une conception de la littérature qui reste assez classique et herderienne dans ses enjeux.

En revanche, il existe des études anthropologiques, philosophiques et sociologiques qui interrogent les partages entre art et littérature. Représentatives du phénomène de diaspora qu'on peut observer parmi les élites intellectuelles russes, elles sont souvent le fait de chercheurs et de penseurs russo-américains, affiliés à des institutions états-uniennes ou ouest-européennes, souvent également traduites en russe et ont une certaine visibilité en Russie. L'histoire culturelle russe a vu plusieurs mouvements esthétiques théorisant ou utilisant les potentialités matérielles du mot, tel que le suprématisme dans les années 1910 et 1920 et, par la suite, le conceptualisme moscovite dans les années 1970 et 1980, qui ont tous les deux occupé le devant de la scène culturelle et artistique. Ces

[51] *Ibid.*, p. 112 : « литература дает иным видам искусства (прежде всего театру и кино) богатую пищу, оказываясь наиболее щедрым из них и выступая в роли дирижера искусств. » (Nous traduisons.)
[52] Emerson, Caryl, « Ob odnoj postsovetskoj žurnal'noj polemike (razmyšlenija storonnego nabljudatelja) » [Sur une polémique postsoviétique dans les journaux (réflexions d'un observateur extérieur)] in *Voprosy literarury* [Questions de Littérature], juillet-août 2005, p. 3-40, URL [consulté le 24 octobre 2017] : http://magazines.russ.ru/voplit/2005/4/eme1.html

périodes ont par conséquent suscité un grand intérêt théorique et philosophique autour de la synthèse des arts et indirectement de la question des relations texte-image, en l'abordant souvent d'un point de vue qui n'était précisément pas esthétique ou formel, mais bien politique, social et anthropologique. Les études qui en résultent sont parfois loin de glorifier les tentatives de synthèse des arts, comme le craignait Khalizev, mais elles pensent au contraire le lien historique entre pouvoir autoritaire et syncrétisme artistique dans les avant-gardes. Le philosophe Boris Groys, longtemps associé à la New York University, estime ainsi que le stalinisme poursuit le projet artistique de transformation de la vie par tous les moyens lancés par les avant-gardes russes. A la figure du roi-philosophe succède selon lui celle de l'artiste-tyran, dont la matière première est l'homme, qu'il cherche à transformer[53]. Par opposition, pour Groys, le conceptualisme moscovite, pourtant tout aussi polyvalent dans son utilisation des médiums, est compris comme tentative critique de distanciation vis-à-vis de cette utopie de l'œuvre d'art totale. La cohabitation du texte et des images dans les œuvres conceptualistes sert selon lui, et selon Kabakov (le représentant le plus connu du mouvement en Europe occidentale et aux États-Unis) à dénoncer la vacuité des discours soviétiques sans leur substituer un contre-discours fondé sur l'autorité de l'artiste lui-même. En outre, selon Kabakov, dans la mesure où le contrôle étatique sur la production culturelle et médiatique est total, toute entreprise critique doit également être totale et recourir simultanément au plus grand nombre de mediums différents pour donner à comprendre, en la mettant en scène, l'ampleur de l'emprise étatique sur la vie quotidienne[54]. Pour le penseur et pour l'artiste, l'analyse des relations entre les différents arts et spécifiquement de l'intermédialité en art est mise alors au service d'une tentative anthropologique de compréhension de l'époque et de la société soviétique comme réalisation concrète – politique et sociale – du projet artistique du modernisme. Même en partant de la pensée de Lessing et en notant sa justesse pour l'art et la littérature du XVIII^{ème} siècle, le philosophe russo-américain Mikhaïl Epstein estime que l'union indissociable du mot et de l'image, dans l'œuvre d'Ilya et d'Emilia Kabakov par exemple, permet de rendre compréhensible la culture soviétique dans laquelle leurs œuvres sont produites : « les différentes formes artistiques sont traductibles [entre elles] parce qu'elles sont parties intégrantes d'un code culturel méta-artistique »[55]. A propos du sots-art, un mouvement qui succède au conceptualisme de Moscou et qui est souvent interprété comme le pendant russe du pop art, il montre que celui-ci est la réponse artistique à l'emprise étatique sur l'idéologie et sur les médias qui la relaient :

---

[53] Groys, Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, trad. Lalliard, Édith, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 55.
[54] Kabakov, Ilya, Kabakov, Emilia, *O total'noj installjacji* (De l'installation totale), Bielefeld, Kerber, 2008.
[55] Epstein, Mikhaïl, « Emptiness as Technique: Word and Image in Ilya Kabakov » *in* Epstein, Mikhaïl, Genis, Alexander, Vladiv-Glover, Slobodanka, *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York, Berghahn Books, 1999, p. 304 : « The different art forms are mutually translatable because they are component parts of a meta-artistic code ».

> Le sots-art n'est pas un postmodernisme occidental raccroché tardivement au train soviétique, mais plutôt le produit du développement et de la maturation organique du modernisme russe et sa phase soviétique, ce qui peut être divisé en deux périodes successives. La période du réalisme socialiste est caractérisée par la subordination de tout le réel à un système d'idées qui doit la transformer, par la création d'une hyperréalité qui englobe tout. La période du sots-art est caractérisée par la reconnaissance de la nature arbitraire de cette hyperréalité, qui devient l'objet d'un jeu sémiotique[56].

L'approche anthropologique adoptée par nombre de chercheurs russo-américains s'intéressant aux productions artistiques et littéraires de l'ère soviétique tardive déplace ainsi l'accent du médium utilisé et de ses propriétés esthétiques vers l'attitude, consciente ou inconsciente, des producteurs et des récepteurs de ces objets, ainsi que vers le sens que prend un medium, par exemple l'écrit, dans un contexte social et politique. Alexei Yurchak étudie ainsi le mécanisme de légitimation des discours officiels dans la Russie post-stalinienne à travers la prolifération de l'écrit et à travers des débats au plus haut niveau de l'État sur la nature des médiums utilisés. Lors des discussions qui ont suivi son arrivée au pouvoir et l'établissement du corpus idéologique soviétique, Staline a dû en effet se prononcer sur ce qu'était le langage : s'agit-il d'une superstructure, déterminée par l'organisation économique de la société ? Selon ce qui est appelé à devenir la doctrine officielle soviétique, comme le langage se maintient sans changement majeur malgré les changements économiques, il doit avoir un fondement autre que social, un fondement rationnel. Dans ce cas, il doit exister des lois scientifiques qui le déterminent et c'est en vertu de ces lois qu'on peut déterminer le degré de vérité d'un discours, et non pas en vertu de son adéquation au dogme et au gardien du dogme. Cela signifie qu'il n'est plus nécessaire de recourir à une instance extérieure à l'idéologie pour légitimer les discours du parti : leur simple conformité aux lois du langage – que personne n'a formulées – suffit pour les valider. Pour asseoir cette validité, les idéologues du parti n'ont alors qu'à vérifier leur compatibilité avec les discours déjà produits, ce qui aboutit à l'élaboration d'un corpus textuel répétitif, autoréférentiel et anonyme, dont l'interprétation repose sur une lecture décontextualisée, étonnamment similaire à celle qui a pu se pratiquer dans des départements de littérature ouest-européens sous l'influence du structuralisme. A une exception près toutefois : le corpus soviétique est monosémique et le sens de chaque bloc linguistique et iconographique est fixé d'avance. Dès lors, dans l'Union soviétique post-stalinienne, le discours public vaut plus pour son caractère performatif

[56] Epstein, Mikhaïl, « Postmodernism, Communism, and Sots-Art » (trad. Meredig, John) *in* Balina, Marina, Condee, Nancy, Dobrenko, Evgueny (éds), *Endquote : Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston, Northwestern University Press, 2000, p. 28 : « Sots-art is not Western postmodernism belatedly hitched to the Soviet wagon, but rather the product of the organic growth and maturing of Russian postmodernism in its communist phase, which can be divided into two connected periods. The period of socialist realism is characterized by the subordination of all reality to a system of ideas that transforms it, the creation of an all-encompassing hyperreality. The period of sots-art is characterized by the recognition of the conditional nature of this hyperreality, which becomes the privileged object of semiotic play. » (Nous traduisons.)

que pour son contenu, pour sa répétition rituelle que pour son sens, de toute façon déjà connu[57]. En cela, Yurchak identifie un tournant performatif dans la production culturelle russe soviétique, mais aussi post-soviétique : pour tout un chacun, mais aussi bien sûr dans les arts ou la littérature, l'utilisation de tel ou tel médium, et au sein de chaque médium, de tel ou tel genre, doit être compris comme la performance d'une identité, d'une position sociale ou d'une relation particulière au pouvoir, plutôt que comme l'expression d'un contenu notionnel ou affectif. C'est ainsi qu'il analyse le mouvement musical, poétique et visuel des nécro-réalistes à Saint-Pétersbourg à la fin des années 1980 et au début des années 1990[58], et il estime que cette réévaluation de la fonction performative du texte fondée sur une étude du contexte soviétique peut permettre en retour de mieux comprendre certains phénomènes occidentaux[59]. L'approche anthropologique de ces manifestations sous l'angle du performatif implique une indistinction non seulement entre les différentes formes d'art, mais aussi entre les pratiques artistiques et la vie des individus, indistinction que certains des artistes et des écrivains que nous allons étudier mettent au centre de leur pratique.

*

Par conséquent, en France et en Russie, la recherche en littérature comparée tend à maintenir une distinction assez rigide entre les différentes disciplines artistiques, parfois avec une méfiance idéologique vis-à-vis des tentatives de synthèse entre ces disciplines. La grande visibilité de certaines de ces tentatives dans la culture russe du XX^e^ siècle a suscité toutefois des études plus critiques venant d'anthropologues et de philosophes situés eux-mêmes dans un entre-deux.

---

[57] Yurchak, Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

[58] Yurchak, Alexei, « Necro-Utopia: The Politics of Indistinction and the Aesthetics of the Non-Soviet » *in Current Anthropology*, vol. 49, n° 2, avril 2008, p. 199-224.

[59] Boyer, Dominic, Yurchak, Alexei, « American Stiob: Or What Late Socialist Aesthetics of Parody Reveal About Contemporary Political Culture in the West », *Cultural Anthropology*, n°25, vol. 2, p. 181 : « Nous montrons comment le libéralisme tardif fonctionne aujourd'hui selon des caractéristiques discursives et idéologiques similaires à celles du socialisme tarifs, et nous affirmons que ces caractéristiques contribuent aux développements de certains effets politiques et culturels analogues. Spécifiquement, nous affirmons que les conditions discursives normées et soumises à un monopole qui caractérisaient le socialisme tardif en Europe de l'Est ont annoncé des tendances actuelles dans les médias, les discours politiques et la culture publique occidentaux. »
[« we show how late liberalism today operates increasingly under discursive and ideological conditions similar to those of late socialism, and we argue that these conditions are contributing to the development of certain analogous political and cultural effects. Specifically, we argue that the highly monopolized and normalized conditions of discourse production that characterized the political culture of Eastern European late socialism anticipated current trends in Western media, political discourse, and public culture. » (Nous traduisons.)]

Cet état des lieux de la prise en compte des relations entre la littérature et les arts aux États-Unis, en France et en Russie permet de comprendre la façon dont ces relations sont étudiées dans le cas d'œuvres contemporaines, où ces partages sont remis en question par les créateurs eux-mêmes.

3. Les études littéraires à l'ère du « paradigme de l'art contemporain » : nouveaux enjeux

L'apparition de l'art contemporain comme conception nouvelle de l'art rend dès lors difficile l'étude des relations entre littérature et arts visuels telle qu'on l'a vue pratiquée en France et en Russie dans la section précédente ; au contraire, elle va accompagner assez harmonieusement l'élargissement de la discipline de la littérature comparée qu'on peut observer aux États-Unis dans les années 1990. On montrera dans cette section quelles sont les difficultés posées par l'apparition et la conceptualisation de l'« art contemporain » pour définir ce que pourrait être une intersection entre art contemporain et littérature, et l'effet que le phénomène de l'art contemporain a eu sur les études littéraires dans les aires linguistiques qui nous intéressent ici.

3.1. L'art contemporain : un nouveau « paradigme artistique »

Tout d'abord, il importe de noter la place que l'art contemporain occupe par rapport à d'autres formes artistiques répertoriées. Parmi les pratiques culturelles actuelles, l'art contemporain est, comme le montre Marc Jimenez, d'une part toujours soupçonné d'être illégitime, de mauvaise qualité, dénué aussi bien de sens profond que des signes d'une quelconque virtuosité technique, et d'autre part susceptible de générer des sommes colossales dans une économie mondialisée[60]. Selon lui, les œuvres de Jeff Koonsqui font souvent référence au kitsch, donc à des productions artistiques de peu de valeur et qui sont en même temps parmi les plus chères du marché de l'art contemporain, illustre ce lustre scandaleux d'un art à la fois « *cheap* », loin de l'artisanat, et hors de prix. C'est aussi d'ailleurs l'artiste contemporain que le Jed Martin de Michel Houellebecq dans *La Carte et le territoire* choisit de représenter dans sa série des métiers. C'est à partir des années 80, et surtout dans les années 1990 et 2000, que ce paradoxe acquiert pour certains artistes une visibilité grandissante. A une époque où, par ailleurs, on se plaît à annoncer, voire à proclamer la fin de la littérature[61], ce succès en lui-même, même simplement financier, ou en tout cas l'image que l'on s'en fait a de quoi interpeller et

[60] Jimenez, Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
[61] Voir le recensement réalisé par le numéro 7 de la revue Fabula et spécifiquement : Gefen, Alexandre, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009, URL [consulté le 7 novembre 2017]: http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html.

peut consolider les partages disciplinaires dans les arts, certains écrivains revendiquant ainsi la légitimité de la littérature comme discipline contre des artistes contemporains perçus comme des imposteurs.

Du point de vue des objets et des événements regroupés sous le nom d'« art contemporain », il faut remarquer que l'approche qui consisterait à désigner par ce terme l'ensemble des pratiques artistiques qui voient le jour actuellement n'est pas satisfaisante. En effet, outre le fait que, tant que le terme « art » n'est pas explicité, même une définition aussi limpide reste floue, l'expression s'est trop lexicalisée pour qu'on puisse la prendre au pied de la lettre. « L'art contemporain » comporte des connotations implicites dont sont dépourvus les mots « art » et « contemporain » pris isolément et qui expliquent que fleurissent aussi bien les musées qui lui sont consacrés[62] que les discours qui le conspuent[63]. En effet, il ne s'agit pas d'une notion chronologique : Nathalie Heinich préfère ainsi parler d'un « paradigme » de l'art contemporain[64]. Empruntant à Thomas Kuhn la notion de « paradigme épistémologique »[65], elle affirme que la communauté des critiques d'art, des institutions et des universitaires adhèrent tacitement à un ensemble de croyances, voire de prescriptions, qui déterminent ce que l'artiste doit être, ce à quoi doit ressembler une œuvre d'art, dans quel contexte elle doit être exposée, etc. Pour qu'une œuvre soit reconnue comme artistique dans un paradigme artistique donné, il faut qu'il y ait consensus implicite sur ces questions. Il ne s'agit jamais pour Heinich de déplorer le passage d'un paradigme à l'autre. Ces observations lui permettent au contraire d'expliquer l'hostilité qui s'est déclarée à l'égard de l'art contemporain en France lors de ce que Marc Jimenez avait appelé précisément « la querelle de l'art contemporain » : entre tenants du paradigme moderne et tenants du paradigme contemporain s'est établi un dialogue de sourds, dans la mesure où ils ne pouvaient pas s'entendre sur des notions fondamentales comme celles d'« artiste » ou d'« œuvre ». Son analyse du phénomène s'appuie dès lors sur une étude des discours institutionnels tenus par des responsables gouvernementaux de la culture, par des conservateurs de musées, par des critiques. Elle met ainsi à jour quelques notions centrales sur lesquelles ces acteurs convergent, concernant entre autres les institutions artistiques, l'œuvre d'art, l'artiste.

Avant de faire la liste de ces notions et de leurs transformations d'un paradigme à l'autre, la validité géographique de ces catégories est elle-même problématique. Pour commencer, les attentes

---

[62] Voir Lorente, Jesús Pedro, *Les Musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2010 et l'interview sur CultureBox du président du groupe Artprice, Thierry Ehrmann, qui parle d'une « industrie muséale », URL[consulté le 8 novembre 2017] : http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/le-marche-de-l-art-dope-par-la-multiplication-des-musees-219139.

[63] Voir Jimenez, Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, *op. cit.*

[64] Heinich, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain : structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

[65] Kuhn, Thomas, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972.

vis-à-vis du rôle de l'art dans la société, de l'éthos de l'artiste, du contenu politique de l'œuvre par exemple diffèrent d'un contexte local à l'autre. En quoi peut-on alors parler d'un « art contemporain » mondialisé ? Certes, les classements annuels des artistes *Kunstkompass*, établis en fonction du nombre de participations à de grandes expositions et du nombre de recensions dans de grands journaux, et publiés dans le magazine d'économie *Bilanz*, sont symptomatiques de l'importance d'une reconnaissance *internationale* pour qu'un artiste soit considéré comme un artiste contemporain. Mais cette reconnaissance internationale cache en réalité le monopole artistique et économique de quelques pays, ou plutôt de quelques villes, sur la définition de ce qu'est l'art contemporain. Dans une étude de ces palmarès artistiques, Alain Quemin écrit ainsi :

> on peut affirmer que plus grande sera la proximité aux États-Unis et tout particulièrement celle avec la métropole de New York, plus marquée sera l'appartenance aux académies informelles en lien avec cette ville, plus forte sera la légitimité à labelliser la création actuelle comme art contemporain. La majorité de ce qui se crée aujourd'hui et de ce qui n'entretient qu'un accès nul ou restreint à la scène artistique internationale, qu'il s'agisse de New York ou des autres grandes métropoles comme Berlin, Londres ou Paris, ne saurait être sérieusement considéré comme art véritablement contemporain[66].

Cela implique, malgré quelques exceptions, que le lieu de naissance et de résidence d'un artiste est un facteur capital dans son accès à la notoriété. 85% des artistes classés dans le « Power 100 » réalisé par *ArtReview* entre 2006 et 2012 viennent de six pays, les États-Unis, la Grande-Bretagne, l'Allemagne, l'Italie, la France et la Suisse, ce qui d'ailleurs concorde avec la proportion de personnalités influentes du monde l'art (galeristes, critiques) qui viennent de ces mêmes pays[67], et cela implique donc aussi que la compréhension de l'art contemporain qui est propre à ces pays tend à s'imposer à tout artiste cherchant une reconnaissance internationale. La notion d'« art contemporain » est donc une notion ethnocentrée : la mondialisation des marchés de l'art fait qu'elle est un point de référence assez globalement partagé. Les conceptions concurrentes que nous verrons émerger dans cette étude ne peuvent donc pas faire l'économie d'un positionnement vis-à-vis de cette définition hégémonique.

Dans les discours des décideurs du monde de l'art, quels sont donc les critères nécessaires pour accorder à un artiste cette reconnaissance ? Concernant l'artiste lui-même, le critère de l'originalité reste central, comme pour l'art moderne, mais il se double d'une exigence de renouvellement vis-à-vis de sa propre pratique : l'artiste contemporain doit se réinventer en permanence, dans un « emballement du régime de singularité »[68]. Par ailleurs, quand, dans le

---

[66] Quemin, Alain, *Les stars de l'art contemporain : notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS, 2013, p. 15-16.
[67] *Ibid.*, p. 421-422.
[68] Heinich, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 75.

paradigme moderne, l'artiste tirait son renom de sa maîtrise technique, de son « génie », de sa virtuosité, dans le paradigme contemporain il se met en retrait lors de la conception matérielle de l'œuvre, en la déléguant à des ateliers dans le cas de Jeff Koons par exemple, tout en étant au premier front pour sa mise en circulation, en faisant des performances, en donnant des entretiens, en étant le commissaire de ses propres expositions ou d'expositions réunissant d'autres artistes, à tel point que la présence de l'artiste « peut être considérée comme faisant partie de l'œuvre elle-même »[69]. Ce nouvel éthos de l'artiste cohabite avec des caractéristiques plus anciennes, héritées de la valorisation romantique du génie personnel. C'est ainsi qu'à une époque d'extrême marchandisation de l'œuvre et donc au moment où les œuvres les plus en vue n'ont jamais été vendues aussi cher, le régime vocationnel de l'art, « vécu non comme calcul d'intérêt, (…) mais comme désir personnel, intérieur, d'embrasser une carrière pour laquelle on se sent fait »[70], persiste paradoxalement dans les discours de valorisation des œuvres. A terme, si l'on pousse ce paradoxe jusqu'à sa conclusion logique, la figure de l'artiste se rapproche de celle de l'entrepreneur de génie et lui étend l'aura héroïque qui est la sienne[71] : ainsi l'artiste Jed Martin dans *La Carte et le territoire* de Houellebecq réalisera-t-il aussi un portrait de Steve Jobs, à la suite de celui de Jeff Koons. L'artiste dans le paradigme de l'art contemporain garde en outre du paradigme moderne l'image du « mâle héroïque » qui lui a été conférée avec le passage du critère du beau à celui du sublime à la fin du XVIII^{e} siècle[72]. Cette extrême visibilité de l'artiste reconnu, plus présent aux côtés de son œuvre que derrière un (hypothétique) chevalet, implique en effet que le genre, masculin ou féminin, de l'artiste devient, peut-être plus qu'au XIX^{e} siècle où la pratique de la pseudonymie était plus facile, plus immédiatement perceptible. Cela explique peut-être également le maintien de la dimension extrêmement masculine du marché de l'art : malgré une présence un peu plus marquée dans les milieux de l'art institutionnel et une forte progression de leur présence dans les classements des années 1970 aux 1990, le pourcentage d'artistes femmes apparaissant dans ces classements stagne

---

[69] *Ibid.*, p. 167.

[70] Heinich, Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 40.

[71] Le rapprochement a fait l'objet d'un article de William Deresiewicz dans *The Atlantic* : Deresiewich, William « The Death of the Artist and the Birth of the Creative Entrepreneur », *The Atlantic*, janvier/février 2015, URL [consultée le 23 septembre 2017] : https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/01/the-death-of-the-artist-and-the-birth-of-the-creative-entrepreneur/383497/. Dans une table ronde au Maryland College of Art en mai 2017, Deresiewicz va jusqu'à parler à propos de l'art contemporain d'un « paradigme entrepreneurial » (« The Artist as Entrepreneur », *Full Blead, A Journal of Art and Design*, n°1, mai 2017 URL [consulté le 23 septembre 2017] : https://www.full-bleed.org/features/2017/5/4/the-artist-as-entrepreneur). Si cette hypothèse n'est pas appuyée sur des recherches approfondies, sa formulation et l'attention qui lui a été portée témoigne du fait qu'elle résonne avec les modifications contemporaines d'un imaginaire de l'artiste. A noter que la question est également dans les journaux économiques, sans doute avec moins d'inquiétude (voir Connor, Cheryl, « Can Artists Be Entrepreneurs ? Absolutely », *Forbes*, 25 avril 2015, URL [consulté le 23 septembre 2017] : forbes.com/sites/cherylsnappconner/2015/04/25/can-artists-be-entrepreneurs-absolutely/#11f335154bda). Quoi qu'il en soit, on est bien loin du « Blues du businessman »…

[72] Mattick, Paul Jr., « Beautiful and sublime. Gender Totemism in the Construction of Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48-4, 1990, p. 293-303.

aux alentours de 20% et leurs œuvres sont, de plus, moins vendues, et moins cher, que celles des artistes masculins[73].

Outre cette sociologie rapide des acteurs du monde de l'art contemporain, qui a une incidence sur l'image qu'on se fait de l'art contemporain, d'autres éléments sont relevés par Nathalie Heinich comme définitoires pour le paradigme de l'art contemporain. Ainsi, le rôle de consécration institutionnelle qui revenait autrefois aux galeries privées est désormais dans une large mesure le propre des musées. Même si les collectionneurs privés jouent encore un rôle prépondérant, c'est l'entrée au musée qui marque l'appartenance au monde de l'art : paradoxalement, l'art contemporain est alors encore plus lié aux institutions nationales ou assimilées que ne l'était l'art moderne.

En ce qui concerne l'œuvre d'art elle-même, Nathalie Heinich identifie diverses caractéristiques propres au paradigme contemporain et affectant la nature de l'objet : « la dématérialisation de l'œuvre dans l'informe, sa conceptualisation dans l'idée, sa multiplication dans les installations, son "éphémérisation" dans les performances, son indispensable documentation dans les œuvres à mode d'emploi, sa tendance à l'allographisation et, enfin, son incertitude ontologique et son insécurité juridique »[74]. Concernant la première de ces caractéristiques, on peut en effet noter qu'à la suite du développement dans les années 1960 de l'art conceptuel, des happenings et du pop art, le statut matériel de l'œuvre a fait l'objet de remises en question radicales. L'essai de Lucy R. Lippard sur la « dématérialisation de l'objet d'art »[75] est ainsi fondateur dans la réflexion sur le nouvel « état gazeux[76] » de l'art : même quand celui-ci demeure tangible, la multiplication des matériaux utilisés apparaît comme le signe d'une crise de l'objet (au sens traditionnel d'objet fini, défini et autonome), et à terme d'une crise plus large de la matérialité, qui serait le propre d'une « ère médiatique » et dont se font l'écho nombre de penseurs contemporains. La dématérialisation de l'œuvre d'art devient alors, dans certains discours, le symptôme d'une époque où le signifiant se substitue au signifié. Guy Debord, Ernst Cassirer, Jean Baudrillard, Friedrich Kittler ont en effet mis en garde contre l'accès de plus en plus médié à une « matérialité assiégée »[77], à laquelle se substituent de façon inquiétante les mots, les discours, les écrans – les signes. De façon parallèle, dans le paradigme de l'art contemporain, on substitue le projet, le plus souvent exprimé sous forme linguistique, à l'œuvre matérielle : l'artiste organise dès lors « la mise en discours de l'œuvre par l'œuvre elle-même »[78]. Cette « dématérialisation », fantasmée plus que réelle puisque la

[73] Quemin, Alain, *Les stars de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 356 et 372.
[74] *Ibid.*, p. 91-92.
[75] Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of The Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.
[76] Michaud, Yves, *L'Art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
[77] Pour une généalogie de la « matérialité assiégée », voir Brown, Bill, « Materiality » *in* Mitchell, W.J.T., *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 49-63.
[78] Nachtergael, Magali, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? » *in* Bricco, Elisa (éd.), *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Université de Gênes, Italie, 4-6 juillet 2013 (à paraître), p. 2.

majorité des premiers artistes classés aux *Kunstkompass* restent à ce jour des peintres, est concomitante de l'émergence de courants artistiques qui s'approprient des notions considérées comme relevant du domaine de la littérature : outre le *Narrative Art*, le groupe *Art & Language* depuis la fin des années 1960 produit des œuvres qui se réduisent parfois à l'exposition de textes. Dès lors, ces changements contribuent à donner une importance centrale au verbal et au discursif dans les productions artistiques contemporaines. Nathalie Heinich poursuit :

> Autant dire que l'art contemporain est devenu, essentiellement, un art du "faire-raconter" : un art du récit, voire de la légende, un art du commentaire et de l'interprétation – ou simplement de l'anecdote (…). L'objet n'y est plus qu'un prétexte, ou au mieux un activateur, qui va entraîner des actions, des mots, des opérations, des reconfigurations de l'espace (…), dont l'ensemble est ce qui constitue l'œuvre. Mais c'est alors, bien sûr, une œuvre ouverte : loin de se réduire aux limites matérielles de l'objet, elle est susceptible de s'enrichir de tous les commentaires, de toutes les interprétations, de toutes les imitations voire de tous les actes de vandalisme qu'elle pourra engendrer[79].

Cette dimension avant tout discursive de l'art contemporain a d'ailleurs partie liée avec sa valeur économique, dans la mesure où celle-ci est également le résultat des récits construits autour de l'objet[80]. Même si l'idée selon laquelle le passage du tableau au texte exposé serait une dématérialisation est problématique, c'est bien ce dernier point de l'analyse de Nathalie Heinich qui est crucial pour nous ici. Bien que les textes d'artistes n'aient pas toujours « d'ambition littéraire », il s'avère que le paradigme de l'art contemporain le fait empiéter sur le médium traditionnellement associé à la littérature, celui du texte écrit ou oral.

De façon générale, l'idée d'une « dé-définition de l'art », d'une ouverture à tous les médiums et à un grand nombre de techniques différentes finit par faire de « l'art contemporain » un hypéronyme susceptible de rassembler quasiment toutes les pratiques pourvu qu'elles soient accompagnées du récit adéquat. Cela incite donc à être méfiant vis-à-vis de cette notion d'hybridité qui se développe dans les discours des conservateurs, des galeristes et des curateurs, mais aussi des critiques, pour parler de l'art contemporain, d'autant que le fait que ces pratiques hybrides, ou même simplement leur multiplication, soit réellement un phénomène récent ou un signe d'originalité est éminemment discutable. Selon W. J. T. Mitchell, contrairement à ce que suggère la séparation établie par Lessing et par ses défenseurs contemporains, « la tendance des artistes à franchir les frontières

---

79 Heinich, Nathalie, *op. cit.*, p. 90.

80 Boltanski, Luc, Esquerre, Arnaud, « La "collection", une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, n° 679, 2014/3, p. 15: « Sans entrer pour l'instant dans le détail, précisons d'une part qu'il n'est pas de chose qui ne puisse être enrichie, qu'elle provienne d'un passé plus ou moins ancien ou que sa confection actuelle incorpore un processus d'enrichissement; d'autre part qu'une chose peut être enrichie de différentes façons : elle peut être enrichie physiquement (par exemple, dans le cas d'un logement ancien, en rendant les poutres apparentes) et/ou culturellement, par exemple en la rapprochant d'autres choses avec lesquelles elle entre en harmonie. Cet enrichissement culturel suppose toujours le recours à un dispositif narratif afin de sélectionner, dans la multiplicité phénoménale, certaines des différences que présente une certaine chose, considérées comme particulièrement pertinentes et qui doivent donc, à ce titre, être privilégiées et mises au premier plan dans les discours qui en accompagnent la circulation. »

supposées entre arts temporels et spatiaux n'est pas une pratique marginale ou exceptionnelle, mais un élan fondateur aussi bien dans la théorie que dans la pratique artistique, et n'est pas limité à un genre ou à une époque[81] ». Il ne s'agit pas de condamner toute approche intermédiale, mais simplement d'être vigilant : la popularité dont jouit la notion d'hybridité ou d'intermédialité est dès lors aussi suspecte que la « pureté du médium » à laquelle elle s'oppose.

D'une part, cela incite à penser que son omniprésence dans le champ de l'art contemporain est le résultat d'un récit tout aussi mythologique, tout aussi fantasmé que celui de Greenberg à propos du modernisme. Si les tenants d'une séparation des arts s'appuient sur une définition idéologique de l'art et de la littérature, ceux qui promeuvent une indistinction absolue des pratiques, une hybridité comme telle, dont les termes ne sont souvent pas précisés, peuvent faire l'objet de la même critique ; il est important de le noter ici pour éviter de faire des pratiques littéraires récentes une simple importation des modèles ou une adhésion aux valeurs du champ de l'art contemporain, sans étudier les conditions dans lesquelles se fait ce rattachement. D'autre part, cette hybridité voulue, dont l'attrait rejaillit sur certaines pratiques littéraires contemporaines, entraîne une série de questions quant à la définition des arts et des médiums eux-mêmes : en quoi la littérature se différencie-t-elle de l'art contemporain si tous les deux peuvent donner lieu à des performances ? Et si certes une littérature orale par exemple se distingue peut-être en termes de médium d'une œuvre visuelle comme un tableau, qu'est-ce qui fonde le partage entre verbal et visuel dans le cas d'un livre illustré[82] ? Il est clair qu'il existe une littérature hors du livre[83] et un art contemporain avant tout verbal, mais sans étudier les imaginaires qui lient le littéraire au livre et au texte et l'art contemporain à « l'intermédial » ou à « l'immatériel », l'assignation d'une œuvre à l'une ou à l'autre des disciplines artistiques s'appuie sur une évaluation du « degré de littérarité », de « l'importance du visuel » ou de la « dimension performative », de la prédominance de l'un sur l'autre, évaluation où l'arbitraire de l'analyste peut faire l'essentiel de la différence.

3.2. Un retard de la littérature sur les arts visuels ?

[81] Mitchell, W. J. T., *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 98 : « the tendency of artists to breach the supposed boundaries between temporal and spatial arts is not a marginal or exceptional practice, but a fundamental impulse in both the theory and practice of the arts, one which is not confined to any particular genre or period ». (Nous traduisons.)

[82] Voir par exemple la thèse d'Hélène Martinelli : Martinelli, Hélène, *Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz,* Aix-Marseille Université et Université Paris-Sorbonne, 2014.

[83] Rosenthal, Olivia, Ruffel, Lionel (éds), *Littérature,* n°160, « La Littérature exposée », 2010.

Pourtant existe, surtout dans le contexte français, l'idée que la littérature serait en retard sur les arts visuels en général, et sur l'art contemporain en particulier. Étendant aux rapports entre les arts sa réflexion sur les littératures nationales et sur la notion de « méridien littéraire », Pascale Casanova étudie l'œuvre de Samuel Beckett comme une tentative de l'écrivain pour combler le retard de la littérature par rapport aux arts visuels et pour inventer une littérature « abstraite »[84], qui ferait un usage pur de son médium. Casanova constate que, selon Beckett, la matière même du mot serait intrinsèquement responsable du retard de la littérature, parce qu'il serait nécessairement référentiel et résisterait donc à l'abstraction[85]. Il faudrait alors s'inspirer des peintres, et notamment dans le cas de Beckett, de Bram Van Velde. Élargissant son propos à l'ensemble de l'histoire des arts au XX^{ème} siècle, Casanova remarque que :

> Tous les écrivains qui ont travaillé avant Beckett en référence directe à l'avant-garde picturale – Apollinaire, Cendrars, Gertrude Stein ou Ramon Gomez de la Serna… – comptent parmi les plus grands novateurs littéraires de ce siècle (…). Et il faut attribuer ces bouleversements et ces révolutions littéraires à l'avance considérable des peintres et des plasticiens en matière formelle, c'est-à-dire à leur autonomie et à leur liberté[86].

C'est le constat que dresse Pascal Mougin dans l'introduction des actes du colloque *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, pour le nuancer immédiatement. Il remarque en effet qu'à plusieurs niveaux, aussi bien au niveau des œuvres elles-mêmes, qu'au niveau des déclarations programmatiques ou de la recherche universitaire, on a globalement renoncé à une vision essentialiste de l'art contemporain, alors que la littérature résisterait, du moins dans le contexte franco-américain où il puise ses exemples, à la déconstruction. Cette désessentialisation commencerait en art avec Fluxus dans les années 1960 et ne trouverait son équivalent en littérature qu'après le reflux du structuralisme. En ce qui concerne les déclarations programmatiques des artistes,

> s'il fallait trouver un équivalent littéraire à la devise de Robert Filliou, « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », qui date des années 1960, il serait peut-être à chercher dans la formule de Gilles Deleuze, expliquant qu' « écrire, c'est aussi devenir autre chose qu'écrivain », mais cette fois en 1993[87].

Quant aux études littéraires en elles-mêmes, elles gardent de la littérature une vision « essentiellement essentialisée »[88] (voir section suivante).

---

[84] Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur*, Paris, Seuil, 1997, p. 128 : « La nécessité de faire entrer la littérature dans la modernité à partir du modèle plus avancé de la peinture sera sans doute pour [Beckett] une préoccupation permanente. (…) Mais il se heurte au retard de la réflexion des écrivains (et surtout des romanciers) qui, hors la poésie, n'ont encore jamais remis en cause radicalement le principe de la représentation, à l'absence totale de techniques et de formes accumulées, au manque d'une « syntaxe » et d'un langage littéraires abstraits déjà constitués qui lui permettraient de trouver rapidement une voie spécifique. »

[85] *Ibid.*, p. 148.

[86] *Ibid.*, p. 127-128.

[87] Mougin, Pascal (éd.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 12.

[88] *Ibidem.*

Or, l'idée d'un progrès linéaire des arts et d'une temporalité décalée des différentes pratiques est à interroger non comme un fait, mais comme un imaginaire productif ou comme une fiction régulatrice. Dans le cas d'écrits d'artistes ou d'écrivains, cette déclaration programmatique d'un retard de la littérature sur l'art ou de l'art sur la littérature peut être le moyen d'un positionnement au sein du champ littéraire, artistique ou plus largement créatif de l'époque, comme ce fut le cas pour Samuel Beckett. Lorsque ces discours sont le fait de la critique ou de l'édition, ils peuvent avoir pour effet de donner une image incomplète de certaines pratiques « mixtes » du passé, et, à terme, de privilégier uniquement les œuvres ou les parties d'œuvres correspondant déjà aux frontières disciplinaires traditionnelles de l'art et de la littérature, dans une définition circulaire de ce qui est littéraire et de ce qui ne l'est pas. Dans nombre de rééditions d'œuvres du XX^{e} siècle, l'exclusion de la part graphique ou du dispositif visuel au profit du texte seul tend à masquer l'existence de pratiques littéraires « intermédiales » et, pourrait-on dire, « essentiellement désessentialisantes » : on peut citer entre autres les éditions de *La Prose du Transsibérien et de la petit Jehanne de France* de Blaise Cendrars qui incluent très rarement les aquarelles de Sonia Delaunay (certes également pour des raisons de droits d'auteur), alors que celles-ci font partie intégrante de l'œuvre, et viennent ainsi bouleverser l'organisation graphique du texte de Cendrars, dont les alignements chaotiques à droite ou à gauche ou les emplois fréquents des majuscules ou de l'italique ne sont généralement pas reproduits. Cette tendance ne relève pas seulement d'un refus de prendre au sérieux une œuvre hybride à partir du moment où deux créateurs unissent leurs compétences pour la produire, en vertu d'une préférence pour les œuvres à auteurs uniques, mais elle concerne également des œuvres entièrement réalisées de la main d'une seule personne. Ainsi, les romans de Kafka et de Schulz, dont Hélène Martinelli[89] a montré qu'ils étaient auto-illustrés et que cette auto-illustration relevait d'un projet esthétique conscient, sont rarement publiés avec les dessins de leurs auteurs, de même que les textes de Christian Dotremont, réunis en anthologie par Michel Sicard et préfacés par Yves Bonnefoy[90], ont été retranscrits à partir de leur réalisation graphique sous forme de « logogrammes », contre la volonté explicite de leur auteur qui concevait comme d'une même nature les mots et le geste graphique qui les inscrit sur la page. Enfin, la rareté des études réalisées d'un point de vue littéraire sur des mouvements tels que le lettrisme ou le situationnisme, mouvements dont la composante poétique était pourtant centrale, est peut-être à expliquer par l'absence d'une méthodologie et d'outils d'analyse littéraires adaptés à ces textes qui déjouent les formes de la poétique, de la stylistique ou de la rhétorique traditionnelle. Que ce soit pour des raisons de facilité éditoriale, de possibilité légale, de croyance logocentrique à la primauté du texte sur des éléments visuels et graphiques perçus comme

[89] Martinelli, Hélène, *Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939)*, *op. cit.*
[90] Dotremont, Christian, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1999.

des ornementations accessoires ou simplement des questions de formation disciplinaire qui prédisposent les chercheurs en littérature à l'étude des seuls textes et au rejet des éléments non textuels, certains critiques et certaines éditions tendent donc à réduire des œuvres complexes au seul texte « pur » (noir sur blanc et justifié) : d'où peut-être l'impression d'un retard formel de la littérature sur l'art contemporain, qui n'est pas explicable par l'absence d'une pratique littéraire expérimentale, mais par son invisibilisation.

3.3. « Ce que l'art contemporain fait à la littérature » : la recherche sur les formes nouvelles en littérature contemporaine

L'apparition du paradigme de l'art contemporain, du fait de sa « dé-définition », de son « tournant textuel » ou « linguistique », ainsi que l'impression d'un « retard » de la littérature forcent alors à poser en retour la question de la nature d'une littérature contemporaine, qui pourrait tout à fait, dans certaines de ses formes expérimentales en tout cas, être absorbée par l'art contemporain. S'ouvre alors un champ de recherche sur les pratiques qui pourrait relever indifféremment de l'un ou de l'autre de ces domaines artistiques, pratiques textuelles que l'on pourrait qualifier d'expérimentales, qui ont parfois un lien avec les institutions de l'art contemporain – mais de façon non systématique, qui parfois incluent des déclarations programmatiques impliquant l'art contemporain, mais, encore une fois, pas toujours. Cela entraîne une série de problèmes définitionnels : dans quelle mesure peut-on vraiment considérer ces pratiques expérimentales, qui ont pu exister sous des formes assez proches dans le passé (à une époque où n'existait pas de concept tel que l'art contemporain, susceptible de tout englober dans le champ de la création), comme le résultat d'une influence ou d'une hybridation avec l'art contemporain ? N'y a-t-il pas là une part de projection de la part du chercheur ou de la chercheuse, projection qui est liée à l'impression d'un retard de la littérature et au fait, justement, que l'art contemporain est à la fois extrêmement multiforme et doté d'un fort capital économique (et symbolique, même si la question est plus complexe) ? Dans cette section, on passe donc en revue la façon dont cette production textuelle contemporaine et expérimentale a été traitée par la recherche : ce que l'art contemporain fait à la littérature, et aux études littéraires.

3.3.1. Aux États-Unis

Dans la recherche américaine, il est rare que soit identifié un corpus d'œuvres « influencées par l'art contemporain », et les objets « intermédiaux » ne sont pas, le plus souvent, étudiés comme appartenant spécifiquement à une discipline artistique ou à une autre. Dès lors, si la notion de « contemporary art » existe bien, comme en témoignent les nombreux centres et musées qui y sont consacrés sur le territoire des États-Unis, elle n'est pas perçue comme un modèle formel ou une source thématique pour la littérature américaine contemporaine, au contraire de ce qu'a pu être la peinture pour le roman américain du XIX[e] siècle[91]. Les romanciers qui s'y sont intéressés, tels que Paul Auster, Siri Hustvedt ou Don DeLillo, sont généralement étudiés sous des angles différents : la question du postmodernisme, du genre littéraire, les études de genre en littérature etc. Les anthologies et les panoramas de la littérature contemporaine américaine s'intéressent plutôt aux nouveaux médiums (au numérique par exemple) qu'à la relation entre littérature et art contemporain *stricto sensu*. Prenons l'exemple d'une figure comme Kenneth Goldsmith, que Marie-Jeanne Zenetti en France prend comme exemple d'un « réinvestissement de la littérature par l'art contemporain »[92]. Dans *Théorie*[93], il avait lui-même affirmé que la littérature n'avait pas encore accompli sa crise de la représentation, contrairement à l'art visuel ; il fait ainsi de sa propre pratique l'instrument d'une « modernisation » ou d'une « contemporéanisation » de la littérature modelée sur les arts visuels. Mais parmi les chercheurs américains, il est envisagé très majoritairement sous l'angle des humanités numériques et d'une poésie des nouveaux médias, alors même qu'il déclare lui-même être proche des pratiques de l'art contemporain. Ainsi, Marjorie Perloff, que son étude des avant-gardes prédisposait pourtant à étudier Goldsmith sous un angle des relations entre les arts, le présente comme un héritier de l'Oulipo avant tout. Elle situe ses influences contemporaines non pas dans le monde de la performance, du pop-art, de l'appropriation artistique, de l'art contemporain en général, mais plutôt dans une ère de « l'hyper-information »[94] dont procèdent aussi bien les formes nouvelles de l'art que celles de la littérature. De la même manière, lorsque Ari J. Blatt étudie la littérature française contemporaine[95], il le fait sous l'angle de l'influence des images et non de mouvements ou de personnalités artistiques spécifiques. S'appuyant sur l'analyse de la dimension « anti-

[91] Entre autres : Lewes, Darby, *Auto-poetica: representations of the creative process in nineteenth-century British and American fiction*, Lanham, Lexington Books, 2006 ; Barker, Deborah, *Aesthetics and gender in American literature: portraits of the woman artist*, Lewisberg, Bucknell University Press, 2000 ; Briefel, Aviva, *The deceivers : art forgery and identity in the nineteenth century*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.
[92] Zenetti, Marie-Jeanne, « Réinvestir l'art contemporain depuis la littérature : mutations d'un imaginaire », *Fabula, colloques en ligne*, 27 mars 2017, URL [consultée le 18 juillet 2020] : https://www.fabula.org/colloques/document4432.php.
[93] Goldsmith, Kenneth, *Théorie*, Paris, Jean Boîte Éditions, 2015.
[94] Perloff, Marjorie, *Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
[95] Blatt, Ari J., *Pictures into words: images in contemporary French fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2012.

ocularocentrique » de la pensée française développée par Martin Jay dans *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*[96], il identifie, dans les œuvres de Claude Simon, George Perec, Pierre Michon et Tanguy Viel, la manifestation d'une crainte des images qu'il estime spécifiquement française et qui serait liée au développement de nouvelles technologies médiatiques. Dans la continuité des « *media studies* », le « tournant visuel » diagnostiqué par W. J. T. Mitchell ainsi que l'émergence des humanités numériques ont suscité l'enthousiasme d'une partie de l'université américaine et encouragé le développement d'une recherche portant sur le lien entre formes de pensées et supports médiatiques. De ce point de vue, les travaux fondateurs de N. Katherine Hayles sur la culture digitale élisent ceux des auteurs contemporains qui ont recours à des supports numériques, tels Shelley Jackson et Steve Tomasula, en orientant l'analyse vers les imaginaires de la littérature, de l'hyperlien et du net qui y apparaissent.

Ces approches ont permis de réintégrer la matérialité du support dans les études littéraires et influent également la recherche française, notamment par le biais des travaux d'Yves Citton sur l'écologie de l'attention à l'heure du « capitalisme médiatique »[97]. On remarquera toutefois,en ce qui concerne les corpus, que ces approches s'inscrivent le plus souvent dans une perspective américaine ou plus largement « occidentale » (états-unienne et ouest-européenne) et que le caractère transnational de l'imaginaire numérique semble effacer la dimension locale des pratiques poétiques. Au sujet d'une « poésie de l'artifice radical », Marjorie Perloff écrivait en 1999, après avoir énuméré des formes poétiques influencées selon elle par une "culture digitale" :

> Peut-être est-il temps d'abandonner toutes les étiquettes [de mouvements poétiques locaux] et de regarder ce qu'il est en train de se produire dans l'écriture poétique à la fin du vingtième siècle. Le phénomène central – et c'est la raison pour laquelle la situation en Australie ou en Espagne ou, à vrai dire, au Japon est si semblable à la nôtre – est le fait que nous vivons désormais dans une culture électronique. C'est bien sûr une évidence, mais il faut encore comprendre comment se mêlent la poésie lyrique, souvent considérée comme le plus conservateur et le plus intransigeant des "beaux-arts", et les médiums électroniques[98].

Il s'agit certes ici pour Marjorie Perloff de légitimer sa propre démarche en s'appuyant sur l'ubiquité des poésies « de l'artifice radical », ubiquité qui ne peut selon elle qu'en suivre une autre, celle de la télévision et d'internet. La dimension en apparence mondiale de ces médiums pourrait donc expliquer la similarité des poésies nationales évoquées. L'affirmation, qui ne discrédite pas l'analyse

---

[96] Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, The University of California Press, 1993.

[97] Voir Citton, Yves, *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2014.

[98] Perloff, Marjorie, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. xi-xii: « Perhaps it is time to drop the labels and consider what it is that is happening to poetic writing in the late twentieth century. The central fact—and this is why the situation in Australia or Spain or, for that matter, in Japan is so similar to our own—is that we now live in an electronic culture. This is, of course, a truism but we have yet to understand the interplay between lyric poetry, generally regarded as the most conservative, the most intransigent of the "high" arts, and the electronic media. » (Nous traduisons.)

faite par la suite des textes de Philip Levine, John Cage ou John Ashberry, n'en est pas moins problématique et semble considérer comme négligeables les interactions originales qui peuvent se nouer à l'échelle locale entre nouveaux médias et formes poétiques ou artistiques préexistantes. Le comparatisme entre médiums semble parfois supplanter, d'une façon qui n'est pas nécessairement légitime épistémologiquement, le comparatisme géographique. Il est par exemple frappant de voir à quel point le « cyber-universalisme » présupposé ici par Marjorie Perloff contraste avec son étude, très attentive aux mouvements géographiques et linguistiques, du mouvement futuriste, dont l'utilisation du médium livre reposait pourtant sur des innovations formelles liées elles aussi à une fascination pour les progrès de la technologie. Il ne s'agit pas simplement d'une stratégie rhétorique déployée pour justifier la pertinence scientifique d'un propos : l'intérêt pour les « nouveaux médias » en sciences humaines véhicule parfois l'espoir sous-jacent et peu argumenté qu'internet en viendra à réaliser une « république transnationale des lettres 2.0 » et tend à faire passer au second plan la réception et l'utilisation spécifiques dont il est l'objet en fonction des aires géographiques. Matt Coen, à qui fut confiée la rédaction du chapitre sur les « humanités numériques » destiné à clore l'anthologie *A Companion to American Literary Studies*, met en garde contre l'utopie d'une humanité connectée[99], qui tend à dissimuler les inégalités du réseau et les velléités (voire les volontés) néo-coloniales à l'œuvre dans l'ère des médias digitaux.

Ainsi le déplacement d'une étude des relations inter-arts à une étude des nouvelles formes suscitées par les médias contemporains, s'il permet d'analyser les formes auxquelles ces derniers donnent naissance, va parfois de pair dans ces études avec une moindre prise en compte du contexte social et institutionnel dans lequel ces médias viennent à se développer et avec l'aplatissement des spécificités locales et nationales : une sorte de formalisme esthétique réapparaît dans cette étude de la poésie digitale, qui dans sa forme peut apparaître comme l'incarnation tard venue des théories structuralistes de l'intertextualité, et donc comme une nouvelle manière d'abstraire l'œuvre de son contexte politique et social[100]. En sous-main, se maintient en outre une hiérarchie des genres artistiques, qui privilégie de très loin l'étude de la poésie comme lieu privilégié de l'innovation littéraire[101]. Aux Etats-Unis, on ne peut donc pas parler d'influence directe de l'art contemporain sur

---

99 Coen, Matt, « The New Life of the New Forms: American Literary Studies and the Digital Humanities » *in* Levander, Caroline, Levine, Robert (eds.), *A Companion to American Literary Studies*, Malden, John Wiley & Sons, 2011, p. 532-548.

100 C'est l'hypothèse d'Estelle Mouton-Rovira, développée à l'occasion d'une présentation au séminaire « Littérature, Arts, Médias » en 2015 : Mouton-Rovira, Estelle, « Interactivité et liberté du lecteur : construction d'un imaginaire critique en contexte numérique », dans le cadre du séminaire doctoral « Littérature, Arts, Médias » (CELLF 19-21), organisé par Amélie de Chaisemartin. Université Paris-Sorbonne, 20 février 2015.

101 Par exemple : Lazier, Loss Pequeño, *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002 ; McGann, Jerome, *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave Macmillan, 2001 ; Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, *op.cit.* ; Funkhouser, Chris, *New directions in digital poetry*, London: Continuum, 2012 ; Morris, Adalaide, Thomas, Swiss, *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and*

la recherche en littérature (non seulement comparée) : les approches matérialistes (l'attention portée à la matérialité des médiums utilisés) diluent la question des disciplines artistiques et de leurs influences réciproques.

3.3.2. En Russie

La recherche portant sur la littérature de l'extrême-contemporain est assez restreinte sur le territoire russe, bien qu'elle suscite l'intérêt de départements d'études slaves à l'étranger (par exemple, à Yale, où Marijeta Bozovic s'intéresse aux poètes pétersbourgeois du cercle [Translit]). Pour la majeure partie, elle est abordée sous l'angle du « post-soviétique », ce qui favorise une approche mémorielle[102]. Un travail est également accompli sur les catégories esthétiques et les mouvements littéraires propres à l'espace russophone : la validité des notions importées de l'art et de la littérature « occidentaux » est ainsi remise en question. Par exemple, la question du postmodernisme comme catégorie d'analyse de la littérature post-soviétique occupe une partie de la recherche sur la période contemporaine. L'idée d'une alliance inattendue du postmodernisme et d'un nouveau réalisme (bien différent du réalisme soviétique revendiqué par l'Union des écrivains soviétiques en 1934), que la chute de l'URSS aurait causé dans la prose russe, est ainsi la thèse développée par Mark Lipovetsky[103], spécialiste du postmodernisme russe et du conceptualisme moscovite. Cet intérêt pour le conceptualisme moscovite et pour l'ambiguïté générique de ses figures principales, Lev Rubinstein mais surtout Dmitri Prigov, poète et artiste, implique nécessairement d'étudier les liens entre la littérature de l'époque soviétique et l'art underground, ainsi que leur postérité dans la Russie contemporaine. En effet, la poésie de Prigov, reposant à la fois sur un jeu, vu comme « post-moderne », sur les idiomes du pouvoir et sur une pratique de la performance (notamment de la performance de soi par le biais de nombreux avatars et alter egos) est présentée comme une des sources de la jeune génération de poètes, dont notamment Pavel Arseniev et Roman Osminkin. C'est aussi le nom de Prigov qui a été donné au centre de recherche portant sur la littérature contemporaine de l'université d'État des sciences humaines (RGGU) à Moscou. Comme on l'a suggéré déjà plus haut (Section 2.3), malgré les réserves exprimées par les grands représentants de la littérature

Theories, Cambridge, MIT Press, 2006 ; Stein, Kevin, *Poetry's afterlife: verse in the digital age*, Ann Arbor, University of Michigan Library, 2010.

[102] Voir, entre autres, Etkind, Aleksandr, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Palo Alto, Stanford University Press, 2013.

[103] Lipoveckij, Mark, *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000x godov* [Paralogies. Les transformations du discours (post)moderne dans la culture russe des années 1920-2000], Moscou, NLO, 2008.

comparée, le lien établi par Prigov entre la poésie et les pratiques de l'art underground poussent ainsi la recherche dans la direction d'une investigation des sources politiques et critiques des pratiques littéraires contemporaines se revendiquant comme « avant-gardistes »[104].

Cet intérêt pour la dimension politique des nouvelles formes littéraires est aussi lié à la très forte politisation du champ littéraire après l'affaire Prokhanov en 2002 (et indirectement, mais plus fondamentalement, après l'arrivée de Poutine au pouvoir). L'explosif roman *Monsieur RDX* [*Gospodin Geksogen*] qu'il publie en 2002 soutient en effet que les attentats de 1999 à Moscou étaient l'œuvre du FSB et le résultat d'une stratégie de renforcement du pouvoir central devant permettre l'arrivée de Poutine au pouvoir. Plus étonnant, Prokhanov vante l'intelligence politique de la manœuvre et le retour aux valeurs « nationales » qu'il permet. Publié chez Ad Marginem[105], maison d'édition qui se spécialise dans la littérature d'avant-garde « marginale » et qui a notamment édité les ouvrages contestés de Sorokine, c'est un énorme succès qui obtient le prix « Bestseller National » (*NatsBest*). Il a scindé le monde de la critique littéraire, entraînant des prises de position patriotiques chez certains publicistes éminents, qui estiment que Prokhanov vient mettre fin à l'indécision et au cynisme idéologique postmoderne (et donc nécessairement occidental) et inaugure une littérature néo-patriotique qu'ils voient comme nécessaire. Ce constat de la fin du postmodernisme littéraire russe est partagé par certains critiques de gauche et par une partie de la recherche universitaire littéraire progressiste, qui promeuvent pourtant contre Prokhanov une littérature "difficile", expérimentale et formellement novatrice[106].

Ces derniers, parfois nommés « jeunes philologues » (*mladofilologi*), influencent notamment les rédacteurs de la revue [Translit]. Avec l'Université Européenne de Saint-Pétersbourg, celle-ci

---

[104] C'est la position de Lipovetsky aussi bien sur des acteurs contemporains dont la production comporte une large partie textuelle, comme Roman Osminkin, que sur des figures plus proches de ce qu'on appelle traditionnellement la performance, comme les Pussy Riot. Voir : « Meždu Prigovym i LEFom: performativnaja poèzija Romana Osminkina » [Entre Prigov et le LEF : la poésie performative de Roman Osminkin], *NLO*, n°145, 2017 URL [consultée le 16 janvier 2018] : http://magazines.russ.ru/nlo/2017/3/mezhdu-prigovym-i-lefom-performativnaya-poetika-romana-osminkin-pr.html ; et « Pussy Riot: trikster i sovremennyj gendernyj režim » [Pussy Riot : le trickster et le régime contemporain du genre], *Izvestija Ural'skogo Federal'nogo Universiteta*, n°5, vol. 8, 2013. Cette interprétation des phénomènes poétiques contemporains se retrouvent également chez de jeunes chercheurs (et poètes eux-mêmes) comme Kirill Korchaguine et Pavel Arserniev en 2013 dans le numéro 124 de la revue NLO déjà mentionnée : respectivement « "Maska sdiraetsja vmeste s kožej": sposoby konstruirovanija sub'ekta v političeskoj poèzii 2010-x godov » ["Le masque s'en va avec la peau" : tactiques de construction du sujet dans la poésie politique des années 2010] et « "Vyxodit sovremennyj russkij poèt i kagbè nam namekaet": K pragmatike xudožestvennogo vyskazyvanija » ["Voilà que le poète russe contemporain se pointe et c'est comme s'il nous faisait signe" : vers une pragmatique de l'énonciation poétique]. Dans le même numéro, Roman Osminkin est le seul à réfléchir à la place des réseaux sociaux dans cette performance de l'individualité en revenant sur sa propre pratique : « "Mnimyj Osminkin" (performativnye ustanovki sovremennoj social'no-setevoj poèzii) » ["Le soi-disant Osminkin" (Attitudes performatives de la poésie contemporaine sur les réseaux sociaux)].

[105] Ostromooukhova, Bella, « Être un petit éditeur engagé dans la Russie d'aujourd'hui. Le cas de la maison d'édition Ad Marginem », *Bibliodiversity. L'édition dans la mondialisation*, Paris, Alliance internationale des éditeurs indépendants, février 2016, n°4, p. 37.

[106] Voir : Kukulin, Il'ja, Lipoveckij, Mark, « Postsovetskaja kritika i novyj status literatury v Rossii » [« La critique postsoviétique et le nouveau statut de la littérature en Russie »] in Dobrenko, Evgenij, Tikhanov, Galin, *Istorija russkoj literaturnoj kritiki* [Histoire de la critique littéraire russe], Moscou, NLO, 2011.

rassemble une grande partie de la recherche (russe, mais aussi américaine ou américano-russe) portant sur l'expérimentation littéraire[107]. Y sont publiés des textes poétiques, des traductions de théoriciens étrangers et les textes de jeunes chercheurs russes. Très nettement orientée vers une vision pragmatique de la littérature et de l'art, ces recherches ne font pas la différence entre littérature et art contemporain, convoquent explicitement les figures tutélaires du conceptualisme moscovite et accordent une grande importance à la portée politique d'une littérature performée et inscrite dans l'espace public. Le modèle de la littérature russe et de la poésie politique des années 1910-1920, et l'intérêt pour un modernisme spécifiquement russe, très différent du modernisme euro-américain, sont très présents, notamment du fait de la réédition d'œuvres littéraires de la période de la Révolution dont la publication et la diffusion ont été interdite pendant la majeure partie de l'ère soviétique et dont la période de glasnost et la chute de l'URSS ont causé la redécouverte.

Dans la recherche littéraire russe, la relation de la littérature avec l'art contemporain est soit dissoute dans des considérations pragmatistes et/ou politiques sur la fonction et le fonctionnement des pratiques culturelles (voir Chapitre 5), soit ignorée, tout simplement parce que la question de la relation entre littérature et art contemporain ne se pose pas en ces termes dans la littérature russe : le thème de l'art contemporain est peu abordé par les écrivains contemporains russes de premier plan et, en outre, la jeune création littéraire dispose de modèles d'écrivains – Prigov toujours – ayant eu des pratiques performantielles sans se réclamer d'autres disciplines que la littérature.

3.3.3. En France

En France, la question de la relation entre art contemporain et littérature a déjà été en partie abordée par les études littéraires, et ce en prenant en compte le fait qu'ils partageraient désormais un même médium. Elle ne figure certes pas dans la somme de Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, qui conserve une classification traditionnelle envisageant la relation entre arts et littérature en fonction des arts singuliers avec lesquels la littérature peut faire « alliance » – photographie, peinture, cinéma –, même si la question de l'écrivain-artiste est

[107] La plupart des numéros de [Translit] comporte des articles sur des pratiques d'écriture et sur des pratiques de performance. Certains sont plus spécifiquement centrés sur des problématiques intermédiales, comme les numéros 14 (« Pragmatika xudožestvennogo diskursa » [Pragmatique du discours artistique]) et 19 (« Ob'ektno-orientirovannaja poèzija » [Une poésie orientée vers l'objet]).

envisagée, sous une forme interrogative (« une double compétence ? »)[108]. Mais la relation entre littérature et art *contemporain*, dans le sens que lui donne Nathalie Heinich, a pourtant été au centre de certains événements universitaires, de numéros de revue, et aussi au fondement de groupes de recherches. Ainsi, en 2012, le MAC/VAL publiait le compte-rendu de la résidence d'écrivain de Jérôme Game dans ses murs sous le titre « Ce que l'art contemporain fait à la littérature »[109]. L'auteur s'y interrogeait sur l'influence de sa fréquentation du musée et de ses œuvres sur sa pratique d'écrivain et appelait à une remise en cause des frontières entre les différentes disciplines artistiques, pensée qu'il avait déjà amorcée en 2007 dans l'ouvrage, universitaire cette fois, *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*[110]. Il s'agit pour lui de sortir de l'opposition binaire entre texte et image et de prendre en compte les autres termes d'une interaction possible entre littérature et art contemporain : il parle alors d'une « impureté, [d']une porosité généralisée entre pratiques d'écriture et pratiques plastiques (peinture, photographie, vidéo, installation, documentation, conservation, commissariat…) »[111], incluant au passage des acteurs autres que l'artiste et l'écrivain : le commissaire et le conservateur. En 2010, Jean-Max Colard évoque l'idée d'une « littérature exposée », œuvre littéraire sur des médiums divers donnant lieu à ou accompagnant une exposition[112]. Il explore pratiquement la possibilité de joindre exposition et littérature lors de l'exposition Marguerite Duras au centre Pompidou, dont la question directrice était « Comment exposer la littérature ? »[113]. Quant à Magali Nachtergael, responsable avec Cécile Flécheux du carnet de recherches hypothèses « Les Contemporain.e.s » depuis 2011, elle constate l'émergence d'une « néo-littérature », « résolument transartistiqu[e] », qui hérite des pratiques artistiques expérimentales des années 1960 et dont les caractéristiques sont les suivantes : « performativité et transitivité du texte, plasticité de la littérature, inscription de la fiction dans des codes génériques connus, exposition, mise en espace sonore ou visuelle du récit »[114]. Elle commence, selon Magali Nachtergael, avec « les artistes des mythologies personnelles », Christian Boltanski, Annette Messager, Jean Le Gac, Didier Bay, mais s'élargit largement en dehors de cette conception première : Sophie Calle, Valérie Mréjen, Nathalie Quintane,

---

[108] Viart, Dominique, Vercier, Bruno (éds), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
[109] Game, Jérôme, *Sous influence : ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL, 2012.
[110] Game, Jérôme, *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, Oxford et alii, Peter Lang, 2007.
[111] Game, Jérôme, *Sous influence, op. cit.*, p. 7.
[112] Colard, Jean-Max, « Quand la littérature fait exposition », *Littérature*, Paris, Armand Colin/Dunod, n°160, décembre 2010.
[113] « Duras Song », Centre Pompidou, 15 octobre 2014 – 12 janvier 2015, URL [consultée le 15 novembre 2017] : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cLrAob7/rdLk9x6. Cette idée de l'exposition littéraire traverse d'autres projets de Jean-Max Colard : le « Journal d'une chambre » à la galerie Crèvecœur en 2012, ou même le « Book Machines » au magasin Colette dès 2005.
[114] Nachtergael, Magali, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? » *in* BRICCO, Elisa (éd.), *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 307-325.

Olivia Rosenthal, etc. Ce travail de recherche s'articule à un travail d'édition, celle de la collection « Les Contemporains » aux éditions Manucius depuis 2014[115].

Cet élargissement du corpus proprement littéraire au-delà des bornes qui avaient pu lui être fixées par des entreprises plus orientées vers le livre, comme celle de Dominique Viart et Bruno Vercier, s'accompagne en outre d'une volonté de recensement et de classification de ces nouvelles formes à travers la création de catégories ou de genres plus pertinentes. Magali Nachtergael, essayant de proposer un hypéronyme pour l'ensemble de cette littérature qui outrepasse ses bornes traditionnelles, hésite entre « néo-littérature » et « *New Literature* », ce dernier terme renvoyant à la vague des « Nouveaux » dans les années 1960, « Nouvelle Vague », « Nouveau Roman », « Nouveau réalisme », mais aussi à l'idée d'un « *new look* » de la littérature, résolument tournée vers l'image et refusant le textocentrisme qui lui était propre[116]. Jean-Max Colard à son tour dans le même volume reprend et développe « l'hypothèse du roman-exposition »[117], terme sous lequel il regroupe les « récits d'exposition », les « interventions in-situ » et les « textes-catalogues ». La notion de « roman de l'artiste contemporain » apparaît occasionnellement, dans la présentation de *La Carte et le territoire* aux éditions Garnier Flammarion par Agathe Novak-Chevalier[118] et chez Jean-Luc Joly, dans un sens différent, à l'occasion d'une exposition sur Georges Perec[119]. En une autre tentative d'identification de « ce que fait l'art contemporain à la littérature », Gaëlle Théval parle d'une « poésie ready-made », dans une démarche rétrospective qui permet de regrouper un ensemble d'objets textuels datant de 1913 à 2010 et envisage son rattachement à une catégorie plus large de « littérature conceptuelle »[120]. Le fait d'envisager une forme poético-visuelle comme un genre dont les bornes temporelles dépassent celles du « temps présent » va dans le même sens que la réflexion de Heinich sur le « paradigme de l'art contemporain » : le moment contemporain de la littérature n'est pas tant une question de nouveauté ou d'actualité que le développement d'une conception différente de la littérature. Par conséquent, si un certain tropisme de l'art contemporain touche la création littéraire elle-même, la critique universitaire, également séduite, se sert de concepts et de catégories venus de l'histoire de l'art afin de comprendre la production littéraire contemporaine ou de réinterpréter à nouveaux frais des pans méconnus de l'histoire littéraire.

---

115 La collection comporte à ce jour cinq titres, dont un de Jérôme Game : *Art and Language. Out of whack*, trad. Ladame-Buschini, Marie, 2014 ; Maire, Benoît, Pisano, Falke, *Collaborative works*, trad. Toth, Lucille, 2014 ; Delbecq, Marcelline, *Camera*, 2015 ; Game, Jérôme, *Développements*, 2015 ; Geoffray, Agnès, Delpeux, Sophie, *Les corps sont écrits*, 2015. Le texte de Jérôme Game consiste en un catalogue de l'exposition de photographies réalisées par le personnage fictif d'un roman à paraître.

116 Nachtergael, Magali, « Ecritures plastiques… », *art. cit.*, p. 312-314.

117 Colard, Jean-Max, « L'hypothèse du "roman-exposition" » *in* Bricco, Elisa, *Le Bal, op. cit.*, p. 327-345

118 Houellebecq, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2016.

119 Joly, Jean-Luc, « Le roman de l'artiste contemporain » *in* Chavanne, Blandine, Salgas, Jean-Pierre, Rouille, André, et al. (éds) *Regarde de tous tes yeux, regarde*, Nantes, Éditions Joseph K, 2008.

120 Théval, Gaëlle, « Poésie ready-made = poésie conceptuelle ? Idées à contempler : les pratiques conceptuelles dans l'art et la littérature », octobre 2011, Montréal, Canada.

Cette lecture de la littérature à la lumière de l'art contemporain se justifie bien évidemment par l'influence réelle de certaines pratiques artistiques et par leur import explicite, programmatique, en littérature par certains écrivains, comme l'a montré par exemple Ari J. Blatt dans *Pictures into Words: Images in Contemporary French Fiction*[121]. Mais elle semble également suggérer que la littérature évolue désormais au rythme de l'art contemporain et selon les termes de ce dernier, ce qui paraît surprenant étant donné le constat dressé par Nathalie Heinich sur le caractère narratif, discursif, à terme potentiellement « littéraire » (au sens où la littérature serait avant tout un art du langage) de nombreuses pratiques artistiques actuelles. Certes, dans les ouvrages de recherche, les interprétations varient concernant la nature de ce qui, en littérature, viendrait de l'art contemporain. Selon Magali Nachtergael, cela procèderait de l'avènement du « *pictorial turn* », c'est-à-dire de la place centrale du visuel et surtout de l'inconfort qu'il suscite dans les sociétés occidentales contemporaines, d'où l'appui de la notion de « néo-littérature » sur la catégorie du « photo-texte » et le maintien de la narration comme élément important de cette néo-littérature. On peut ajouter qu'implicitement, l'usage du terme « *new literature* » suggère que soit cette nouvelle littérature soit la recherche qui s'y intéresse sont soumis à l'influence anglo-saxonne et que l'avant-poste du « nouveau » est, sinon américain, du moins anglophone. Enfin, David Ruffel envisage les formes littéraires qui s'inspirent de la performance, en remarquant que partout dans ces pratiques, l'art contemporain est « en avance » sur la littérature[122].

Enfin, dans ces recherches sur la littérature récente, on trouve une volonté active de promouvoir, voire de produire et de commander des textes auxquels une conception plus traditionnelle des rapports entre les arts n'aurait pas fait de place. Une grande partie d'entre elles ont pour but, notamment, de proposer de nouveaux corpus à l'analyse, s'inscrivant ainsi dans la continuité des « *canon wars* » qui ont secoué l'université américaine avant de s'étendre à une grande partie du monde universitaire ouest-européen. La présence récurrente de « l'hybridité », souvent présentée comme une valeur positive ou un horizon à atteindre, ainsi que l'idée d'une performance de soi à travers la notion de « mythologie personnelle », semble indiquer qu'il apparaît dans la critique, pour reprendre les termes de Nathalie Heinich, un « paradigme de la littérature contemporaine » qui emprunte ses valeurs à l'art contemporain. Vont dans ce sens également la participation des universitaires eux-mêmes à la création, la diffusion ou l'agencement de textes contemporains correspondant à ce paradigme : dans ces premières approches, l'étude du rapport entre littérature et art contemporain est ainsi étroitement liée à une pratique qui transfère dans la critique littéraire le

[121] Blatt, Ari J., *Pictures into Words: Images in Contemporary French Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2012.
[122] Ruffel, David, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, vol. 160, no. 4, 2010, p. 61-73.

geste curatorial du choix et de la disposition raisonnée des objets et qui brouille la distinction entre discours de l'œuvre et discours sur l'œuvre.

Il semble donc que ce soit en France que la question de l'influence de l'art contemporain sur la littérature soit posée de la façon la plus explicite, d'une part parce que les deux disciplines restent considérées comme fondamentalement distinctes, même si elles sont amenées à être rassemblées (donc parce que la question du partage des disciplines artistiques reste pertinente) et d'autre part parce que, dans ces conditions, l'art contemporain paraît « en avance » sur la littérature, avance à laquelle il revient aux écrivains, mais aussi aux chercheurs, de remédier.

*

Ce rapide panorama de la recherche sur la littérature contemporaine « expérimentale » (dont les formes ou les imaginaires s'éloignent de ceux qu'on associe traditionnellement à la littérature) permet de remarquer que ces nouveaux dispositifs littéraires poussent la recherche à aller chercher ses outils d'interprétations dans des sphères qui recoupent autre chose que la littérature. La recherche américaine est résolument tournée vers l'analyse des médias contemporains et voit ces nouvelles formes littéraires dans ce contexte ; la recherche russe inscrit la littérature qui lui est contemporaine dans une histoire politique du post-soviétique ; et enfin la recherche française l'envisage sous l'angle d'une rivalité ou d'une émulation vis-à-vis de la discipline artistique « art contemporain ». Chacune de ces approches – (nouveau) médium, contexte politique, institution artistique – est révélatrice de ce qui, pour les chercheurs envisagés, est propre au moment présent et peut donc constituer l'instrument d'analyse privilégié de formes littéraires considérées comme inédites. Elles sont bien entendu complémentaires et chacune d'entre elles doit être prise en compte dans l'historicité qui lui est propre : la tradition de l'actionnisme en récit subvertit la question du partage institutionnel entre art et politique, mais n'évacue pas celle du médium employé pour témoigner de l'action. Cela a-t-il le même sens d'écrire un livre ou de publier sur les réseaux sociaux en Russie et aux États-Unis et peut-on vraiment faire des nouveaux médiums des médiums universels ? La non-prise en compte de la question de la relation entre les arts par la recherche américaine est-elle vraiment le signe de son manque de pertinence dans le contexte états-unien, ou simplement de l'invisibilité de l'influence de l'art contemporain sur les pratiques « littéraires » états-uniennes ? Il est en effet pris en compte par certains auteurs américains comme Paul Auster (dans *Leviathan*) et Siri Hustvedt (dans *Tout ce que*

j'aimais) pour qui il constitue un thème central. Peut-on faire l'hypothèse que, du fait de la domination des artistes et des marchands américains sur le monde de l'art contemporain, celui-ci apparaît à une majorité de chercheurs comme un phénomène indigène, culturel comme l'est la littérature, analysable parallèlement à elle mais non de façon problématisée, là où, chez des chercheurs français, il apparaît comme un phénomène, sinon importé, du moins international, et définitoire du temps présent, par rapport auquel la littérature est tenue de se définir ? L'identification, à partir de la recherche américaine, russe et française, de ces trois niveaux d'interprétation et de contextualisation des textes (celui du contexte politique et social, celui du (nouveau) médium technique et celui de la discipline artistique) montre d'une part quelles sont les implications – politiques et médiatiques – de la remise en cause des partages entre les arts et d'autre part qu'une approche comparatiste permet de percevoir leur interconnexion.

C'est pourquoi nous souhaitons proposer ici quelques pistes de réflexion sur une possible méthode pour étudier les relations entre les disciplines artistiques, qui parvienne à prendre en compte les imaginaires de la littérature et de l'art contemporain influant sur la création contemporaine sans réduire les œuvres individuelles à l'une ou à l'autre discipline ou à une hybridation des deux.

4. Pour une méthodologie de l'étude des relations inter-arts

Comment alors étudier ces productions contemporaines, de façon à ne pas reproduire sans s'en rendre compte des partages entre art contemporain et littérature qui risquent toujours d'être extérieurs à l'objet étudié ? Comme on le verra plus en détail dans le chapitre suivant, notre solution a été de choisir des artistes ayant un parcours où le passage de l'art contemporain à l'écrit est accompagné de discours réflexifs sur les deux disciplines artistiques. Nous voulons montrer ainsi comment ces parcours individuels d'artistes, de pratiques visuelles ou performancielles vers l'écrit, permettent de dessiner en filigrane des perceptions collectives de l'art contemporain et de la littérature.

Ce passage de l'individuel au collectif est cependant délicat et risque de faire implicitement de l'artiste le représentant exemplaire d'un « génie » collectif, dans une conception romantique de la création qui convient mal à la période contemporaine et surtout aux discours des artistes qui nous intéressent. Il convient alors d'expliquer le rapport entre conceptions personnelles, prise de position dans un groupe et représentations collectives, ainsi que la façon dont ces acteurs négocient avec ces représentations collectives ou les contestent.

4.1. Fondements de la relation entre littérature et art contemporain : qu'est-ce qu'un médium ?

L'apparition du paradigme de l'art contemporain force donc à réévaluer les conditions selon lesquelles on peut véritablement comparer la littérature avec d'autres formes artistiques et à redéfinir les différents termes de la comparaison : qu'entend-on par arts visuels, qu'entend-on par littérature ? Il ne s'agit pas de donner une énième définition prescriptive de l'art et de la littérature, mais de donner une description de ces phénomènes (comme on l'a fait plus haut pour l'art contemporain) susceptible de fonder l'analyse qu'on va mener. A ce titre, deux problèmes principaux se posent pour l'étude des relations entre la littérature et l'art contemporain. Premièrement, l'assimilation d'un art à un médium de prédilection. On a vu dans la section précédente que cela n'était pas le cas pour l'art contemporain, mais il n'y a pas nécessairement consensus, dans les milieux littéraires, sur le fait que la littérature peut être extérieure au livre et sur le fait, à l'inverse, que toute utilisation esthétique du texte ne relève pas de la littérature. Cette assimilation d'un art à un médium tend à établir des

oppositions un peu trop figées (entre texte et image) ou des équivalences qui créent de la confusion (entre texte et littérature par exemple). Ces oppositions et ces équivalences s'avèrent souvent subjectives, porteuses de sous-textes idéologiques, comme on a pu le voir plus haut avec Khalizev, et elles sont de moins en moins pertinentes dans le contexte contemporain. Deuxième problème, la nécessité de prendre en compte l'imaginaire des arts et des médiums avant d'évoquer leur relation, leur correspondance et leur hybridation supposées.

La difficulté qu'il y a à étudier les relations entre littérature et art contemporain, dans la mesure où celui-ci use et abuse de l'hybridité médiatique perçue comme une valeur positive, vient dès lors en premier lieu de la définition même de la notion de « médium » et de l'utilisation peut-être trop rapide du terme « intermédial ». C'est ainsi que Lars Elleström, qui fait état de l'ambiguïté du terme « médium » et en fait la source de l'échec des tentatives contemporaines de définitions respectives des arts, mais aussi des approches intersémiotiques, tente de résoudre le problème :

> J'estime qu'il est aussi insatisfaisant de continuer à parler d'« écriture », de « film », de « performance », de « musique » et de « télévision » comme s'il s'agissait de différentes personnes que l'on peut marier à plaisir, que de trouver une tranquillité d'esprit dans l'idée que tous les médiums sont fondamentalement mêlés de façon hermaphrodite. Le préfixe crucial « inter » dans « intermédialité » établit un lien, mais que lie-t-il ? (…) il faut comprendre que le concept de médium comprend en général différents types ou niveaux de médialité qu'il faut mettre en relation les uns avec les autres[123].

Les questions que pose indirectement Lars Elleström sont cruciales pour l'étude des relations entre la littérature et les arts, spécifiquement à l'époque de l'art contemporain et des formes « multimédiales » et « intermédiales » qu'il peut prendre : la photographie est-elle un médium au même titre qu'un livre ? un texte est-il un médium au même titre qu'un tableau ? et, à vrai dire, le texte et le livre sont-ils des médiums au même titre ? Si les Media Studies ont pu insister sur la dimension essentiellement médiée (par les sens ou par les techniques, ou, le plus souvent, par la conjonction des deux) de toute expérience humaine, elles se sont surtout concentrées sur la dimension technique du médium, aussi bien dans l'école américaine, avec Marshall McLuhan qui estime que l'appréhension sensorielle du monde est déterminée par les médiums techniques qui s'interposent entre l'homme et le réel, que dans l'école française, avec Bernard Stiegler qui, à la suite du paléontologue André Leroi-Gourhan, voit la technique comme une délégation de facultés humaines à des outils, et les médiums notamment comme les outils d'une délégation d'opérations de

[123] Elleström, Lars (éd.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 11-12 : « I find it as unsatisfying to continue talking about 'writing', 'film', 'performance', 'music' and 'television' as if they were like different persons that can be married and divorced, as to find repose in a belief that all media are always fundamentally blended in a hermaphroditical way. The crucial 'inter' of intermediality is a bridge, but what does it bridge over? (…)it must be understood that the concept of medium generally includes several types or levels of mediality that have to be correlated with each other. » (Nous traduisons.)

pensée[124]. Face à ces approches philosophiques de la médialité, des définitions plus récentes du mot « médium » mettent de préférence en évidence la stratification des types de médium et leur inscription dans une société humaine donnée. Le volume dirigé par W. J. T. Mitchell et Mark B. N. Hansen, *Critical Terms for Media Studies*[125], organise ainsi ses entrées en trois catégories : une première partie « Esthétique » aborde les médiums comme moyens de la perceptions, la deuxième, « Technologies », les envisage dans leur dimension matérielle, et enfin une partie « Société », comprenant des entrées telles qu'« Écrit », « Mass Media » ou « Langage », étudie l'inscription de tel ou tel medium dans un système des pratiques médiatiques propre à un temps et à un lieu donné. Les niveaux interprétatifs des médiums proposés par Mitchell et Hansen, s'ils relèvent sans doute à leur tour de présupposés qu'il faudrait sans doute expliciter, permettent cependant d'affiner l'analyse du choix, conscient ou inconscient, individuel ou collectif, libre ou déterminé, de tel ou tel médium et le sens qu'il donne à telle ou telle œuvre.

En France, Hélène Martinelli a également tenté de distinguer pour plus de clarté trois modes d'analyse au sein des relations texte-image, qui recoupent le modèle proposé par Mitchell. et Hansen[126]. Elle remarque que la perspective intersémiotique s'intéresse à la comparaison des systèmes de signes utilisés par l'un et par l'autre, dans le cadre d'une opposition entre verbal et visuel[127] ou visible et lisible[128]. La perspective intermédiale, plus large, compare les supports médiatiques, en synchronie (un livre comprenant du texte et de l'image) ou en diachronie – on parlera alors souvent de transmedia, lorsqu'une œuvre, à l'occasion par exemple d'une adaptation en film, change de médium. Enfin, la perspective « interartiale », qui nous intéresse plus particulièrement ici, a pour objet la comparaison plus large des arts, en tant que disciplines dotées d'une esthétique propre[129]. Présentée par Walter Moser comme l'ancêtre de l'intermédialité, cette dernière perspective s'appuie cependant sur une comparaison plus poétique que sociale et médiatique.

Suivant une stratification similaire, Lars Elleström modélise les relations des médiums entre eux. Cherchant à équilibrer caractéristiques sensorielles et caractéristiques socio-historiques dans son entreprise de différenciation des types de médiums, il insiste sur le fait que la littérature et le texte ne sont, en tant que tels, pas des médiums, dans la mesure où, pour les définir comme tels, il leur manque une composante sensorielle, au contraire de la littérature *imprimée ou écrite* et du texte *imprimé*

---

124 McLuhan, Marshall, *Laws of media: the new science*. Toronto, Canada, 1988 ; Stiegler, Bernard, « Memory » *in* Mitchell, W. J. T., Hansen, Mark B. N., *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, The University of Chicago Press.
125 Mitchell, W. J. T., Hansen, Mark B. N. , *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, The University of Chicago Press.
126 Martinelli, Hélène, *Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz*, Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille / Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 58-62.
127 Vouilloux, Bernard, « Le texte et l'image. Où commence et où finit une interdiscipline. » *in Littérature*, n°87, 1992, p. 95-98.
128 Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
129 Moser, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans : Froger, Marion et Müller, Jürgen E. (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007.

ou écrit et par opposition à des formes *orales* de la littérature ou du texte. Il distingue alors trois types de médiums, en s'appuyant d'abord sur quatre modalités médiatiques : une modalité matérielle, une modalité sensorielle, une modalité spatio-temporelle et une modalité sémiotique, auxquelles s'ajoutent deux aspects qualifiants, contextuel et opérationnel. Elleström donne l'exemple suivant :

> La poésie imprimée a une interface solide et bidimensionnelle, ou une combinaison séquentielle de telles interfaces (si elle se réalise sous la forme du médium technique livre) [modalité matérielle]. Elle est perçue par les yeux, mais quand elle est lue en silence il s'avère qu'elle a également des qualités auditives latentes dans le système sémiotique conventionnel appelé langage [modalité sensorielle]. La majeure partie de la poésie reçoit sa signification à travers ces signes conventionnels, mais il peut également y avoir une dimension iconique non négligeable à la fois dans la forme visuelle du texte et dans les expériences auditives internes et silencieuses produites par l'esprit qui les lit [modalité sémiotique]. En termes spatiotemporels, la poésie imprimée est essentiellement spatiale. Très rarement, on peut percevoir un espace virtuel du fait d'une illusion de profondeur dans l'apparence visuelle bidimensionnelle du poème, mais le plus souvent c'est un espace virtuel au sens de mondes imaginaires qui est créé. Les poèmes imprimés qui sont constitués majoritairement de mots lisibles, plutôt que de groupes de lettres, sont indirectement (en partie) séquentiels, puisque les signes conventionnels déterminent (en partie) l'actualisation temporelle du langage écrit [modalité spatio-temporelle][130].

Quant aux deux aspects qualifiants, ils désignent la dimension sociale d'un médium donné : l'aspect qualifiant contextuel renvoie au contexte socio-historique dans lequel un médium est utilisé – par exemple, l'omniprésence des e-mails par rapport aux lettres, ou la reconfiguration progressive de leurs emplois avec la généralisation de l'accès à internet, en font deux médiums qualifiés contextuellement, au contenu desquels les imaginaires sociaux imposent des contraintes[131]. Enfin l'aspect qualifiant opérationnel désigne la prise en compte d'un médium comme médium individuel et donc son opposition et sa différenciation par rapport à d'autres formes utilisant les mêmes moyens techniques, ce qu'Elleström explique à partir de l'exemple du cinéma, à la fois technique et art : on ne considère pas par exemple comme du « cinéma » les publicités qui précèdent le film lui-même,

---

130 Elleström, Lars, *op.cit.*, p.23 : « Printed poetry has a solid, two-dimensional material interface, or a sequential combination of such interfaces (if realized in the technical medium of a book). It is perceived by the eyes, but also when read silently it becomes apparent that it also has latent auditory qualities in the conventional system of signification called language. Most poetry gains its meaning through these conventional signs, but there may also be substantial portions of iconicity in both the visual form of the text and the silent, inner sound experiences produced by the mind. In terms of spatiotemporality, printed poetry is essentially spatial. Very rarely, virtual space is perceived as a result of illusive depth in the two-dimensional visual appearance of the poem, whereas virtual space in the sense of illusionary worlds is often created. Printed poems that are dominated by readable words, rather than, for instance, clusters of letters, are indirectly (partly) sequential since the conventional signs (partly) determine the temporal realization of the written language. » (Nous traduisons.)

131 On pourrait dire par exemple que le mail est vu comme moins formel, parce que plus récent et plus rapide, il est donc souvent plus lapidaire et se voit soumis à des modèles stylistiques moins contraignants, alors même que son utilisation plus économe en papier et en timbres, son « immatérialité » de façade en ferait un médium technique plus favorable aux formats longs et aux échanges administratifs. La méfiance vis-à-vis du « simulacre » que constitue nécessairement tout ce qui apparaît sur un écran fait cependant qu'il ne peut servir de preuve, qu'il est dépourvu de la dimension véridictive que possède, dans les esprits, le papier.

alors que la technique de reproduction est identique. Elleström met ainsi en évidence la labilité de la frontière entre genre et médium.

Les trois niveaux de médiums qu'il identifie à la suite de ces définitions sont les suivantes. A un premier niveau, le médium basique est identifié avant tout par ses caractéristiques modales – le texte (écrit ou oral – il faut préciser) relève ainsi de cette catégorie. A un second niveau, ce médium basique peut se manifester par le biais de divers médiums techniques – objets matériels qui rendent possible sa diffusion : le livre par exemple, mais aussi la note manuscrite ou l'écran d'ordinateur. Enfin, le médium qualifié désigne le développement culturel, dans une société donnée, d'un médium basique, le « genre » auxquels certaines de ses caractéristiques le rattachent. Ces strates sont bien entendu des modélisations, et nombre d'objets échappent à leur partage : le blog est-il un médium technique, du fait de la mise en place de codes informatiques afin de faciliter la publication individuelle, ou bien un médium qualifié, dans la mesure où la floraison des exemples singuliers a conduit à la formation d'un imaginaire de l'écriture sur les blogs (personnelle, impertinente, informelle) ? Toutefois, même dans ce cas, les strates identifiées par Elleström permettent de distinguer clairement ce qui relève du technique et ce qui relève du sensoriel. L'équivalence texte-livre-littérature apparaît alors dans toute son incohérence : le texte n'est pas un médium en lui-même, dans la mesure où il faudrait spécifier s'il est écrit ou dit. L'idée d'un texte qui précèderait son incarnation dans un médium (oral ou écrit) reconduit donc en réalité un partage entre l'esprit et la matière, qui dans ce cas est peu vérifiable et est sans doute à relier à une compréhension logocentrique de la production littéraire[132]. La littérature est, dans la classification d'Elleström, un médium qualifié qui distingue au sein de la production écrite des textes « littéraires » par opposition à d'autres genres d'écrits (journalistiques, techniques, etc.).

Les réflexions qui précèdent suggèrent certes qu'il y a une convergence entre les médium basique (le texte écrit) et technique (le livre) utilisés par le médium qualifié que l'on nomme « littérature » et ceux utilisés par l'art contemporain, ce rapprochement étant notamment rendu possible par la mise en avant de formes artistiques réunissant plusieurs médiums basiques, comme l'art vidéo, l'installation, la performance. Mais pour étudier cette intersection entre les pratiques artistiques de l'art contemporain et de la littérature, il faut comprendre à quel niveau elle se fait. Nous soutenons ici qu'il n'est pas question d'une hybridation de différents médiums au sens où on l'entend couramment, c'est-à-dire de « médiums basiques » dans la nomenclature d'Elleström : nombre de pratiques contemporaines « hybrides » (la performance, l'exposition de textes) ont existé sous d'autres noms à d'autres époques, et leur nouveauté réside ailleurs que dans leurs caractéristiques

[132] Voir Chartier, Roger, *Inscrire et effacer, Culture écrite et littérature (XIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Seuil, 2005.

matérielles. En effet, ce qui se joue ici, c'est plutôt l'intersection et la reconfiguration d'imaginaires (de « médiums qualifiés ») associés à ces pratiques artistiques de la littérature et des arts visuels, imaginaires qui se sont constitués, sédimentés au fil des siècles et qui ont donc acquis une considérable inertie.

4.2. Positionnement, posture et éthos

Reste la question de l'approche des écrits eux-mêmes. Afin de ne pas projeter des visions préconçues de l'art contemporain ou de la littérature sur des auteurs qui cherchent à se mettre à distance de ces termes et des institutions qui les utilisent, il s'agira de partir des discours qu'ils portent sur la littérature et sur l'art contemporain et d'étudier la façon dont ils articulent ces deux domaines. Le discours critique ou la représentation des milieux de l'art contemporain ou de la littérature n'est pas dès lors à prendre en soi comme l'expression d'une poétique ou d'une esthétique propre à l'auteur, mais comme le moyen d'un positionnement dans un ensemble de pratiques dont les frontières floues apparaissent désormais évidentes, voire constitutives du travail créateur. Nous emprunterons donc à Jérôme Meizoz le concept de « posture », dans la mesure où il permet de corriger celui de position. Meizoz a en effet rappelé, au sujet de la sociologie de la littérature, que l'on ne pouvait ni sous-estimer les « dispositions multiples des auteurs » comme le faisait Pierre Bourdieu, ni oublier l'existence d'un champ littéraire comme le faisait Bernard Lahire au profit d'une détermination entièrement sociale de l'individu. Il propose alors, comme terme médian entre les pressions internes au champ et la détermination sociale, la notion de « posture » qui permet d'étudier, à travers ses interventions publiques, comment chaque individu négocie sa place dans le champ et dans la société à partir des positions disponibles :

> Loin de reproduire simplement les contraintes objectives pesant sur l'auteur, une posture rejoue une position et un statut social dans une *performance* globale qui a valeur de *positionnement* dans une sphère codée de pratiques[133].

Il nous faut en outre ici faire l'hypothèse d'une extension du champ de la littérature, dans la mesure où l'adoption d'une posture ne se fait pas seulement, dans le cas de nos auteurs et auteures artistes, par rapport à un ensemble de positions littéraires possibles, mais aussi par rapport à des positions extra-littéraires – en effet, vu la biographie de ces artistes, vu les contextes locaux dans lesquels ils écrivent et vu le trouble qu'introduit en « littérature » la notion d'art contemporain, il n'est pas certain que le milieu littéraire dispose encore aujourd'hui de l'autonomie nécessaire pour se constituer en

[133] Meizoz, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p. 8-9.

champ[134]. Dans cette fusion proclamée des champs artistiques ou face à une domination contestée de l'art contemporain sur les autres pratiques créatrices, comment se définissent-ils ? Dans quels milieux et dans quelles institutions évoluent-ils ? Meizoz lie positionnement littéraire et statut social : qu'y a-t-il à gagner en termes de statut social à passer d'une discipline artistique à une autre ?

Ce choix d'étudier les « postures » de ces auteurs a plusieurs conséquences. Dans un premier temps, cela implique que l'on ne pourra pas se limiter aux livres dont ils sont les auteurs. En effet, il faut prendre en compte d'autres prises de paroles, dans la presse et dans les médias plus généralement. Dans cet « espace » de la création contemporaine désormais élargi, le choix du médium technique, le livre par exemple, est partie intégrante de l'élaboration de leur posture : un même discours n'a pas le même sens exposé sur les murs d'un centre d'art contemporain ou autoédité.

4.3. Imaginaires des arts et des médiums

Cela implique donc de prendre en compte le sens dont chaque médium est investi au niveau local, mais aussi au niveau individuel : par exemple, quel sens a le choix du livre dans la société russe contemporaine, quel sens a-t-il parmi les actionnistes et les artistes activistes russes, quel sens a-t-il pour Aleksandr Brener, l'artiste qui nous intéressera dans ce travail ? Dans l'utilisation que ces auteurs font du livre, est-il possible détecter des signes qui montreraient leur volonté de s'inscrire dans un « médium qualifié », c'est-à-dire dans une discipline artistique, la littérature ou l'art contemporain, ou au contraire l'usage du livre est-il déconnecté d'une aspiration à faire « de la Littérature » ?

Cela implique également de prendre en considération le fait que ces auteurs n'ont pas nécessairement de leur champ, d'un espace plus large de la création, ni même de la fonction des médiums qu'ils utilisent une représentation qui correspond à la réalité ou simplement qui correspond à celles d'autres acteurs. En synthétisant les critiques adressées à la sociologie bourdieusienne de la littérature, Guillaume Bridet estime qu'outre la posture individuelle, il convient de prendre en compte l'assimilation nécessairement subjective des structures sociales par l'individu. Remarquant que

[134] Jérôme Meizoz remarque ailleurs qu'à l'occasion d'un colloque sur la circulation internationale des littératures, « l'extension de la notion de "champ" a suscité de nombreuses discussions, notamment en lien avec celle, moins conceptualisée, d'"espace" ». Il poursuit : « La notion de champ apparaît alors valide lorsqu'un degré d'autonomie relative est atteint, par lequel le champ réfracte selon sa logique propre les contraintes qui lui sont externes. Si tel n'est pas le cas, il est préférable de parler d'"espace" : ainsi l'espace littéraire international peut se constituer en champ, mais il n'en a pas d'emblée toutes les propriétés » (Meizoz, Jérôme, « Avant-propos » *in La Circulation internationale des littératures*, *Etudes de Lettres*, Lausanne, 2006, n° 1-2, p. 8.)

Bourdieu fait de Jean Piaget et de son « élaboration des symboles » chez l'individu une lecture très orientée, il ajoute :

> C'est cette limitation de la sociologie psychologique à une psychologie purement cognitive qui pousse Pierre Bourdieu à mettre l'accent sur l'aspect reproductif de l'habitus et qui l'empêche concomitamment de considérer la manière dont un sujet spécifique intériorise le monde social en fonction du rapport subjectif et éminemment affectif qu'il entretient avec son entourage et avec sa propre intériorité[135].

Cette représentation individuelle repose dès lors sur des observations et une expérience du milieu dans lequel les auteurs s'inscrivent, ce à quoi les œuvres que nous allons étudier font une large place, mais aussi sur des préconceptions personnelles et enfin sur des imaginaires collectifs préexistants de ces milieux et de la pratique de la création. Dans la mesure où ils sont incontournables pour comprendre les postures construites par les artistes qui nous occupent ici, ces imaginaires seront un des objets principaux de notre travail.

Quels imaginaires de la création, de la littérature, de l'art contemporain et de leur fonction apparaissent donc dans ces textes et comment les étudier ? Le terme « d'imaginaire » est-il ici adapté ? Si la notion d'imaginaire permet de renvoyer à un ensemble plus ou moins cohérent de représentations d'un objet donné, elle est aussi éminemment ambiguë. De façon générale, de l'aveu de Julia Kristeva, « il nous manque une théorie cohérente de l'imaginaire »[136]. Pour Sartre, qui donne au mot « imaginaire » sa légitimité philosophique et qui renverse la hiérarchie traditionnelle entre la raison et une imagination vue traditionnellement comme la « folle du logis », il s'agit au contraire d'y voir l'expression d'une « intentionnalité de la conscience », signe de la liberté radicale de l'individu. Cette approche est à terme ce qui rend possible certaines orientations de la critique littéraire à partir des années 1960. Dans les travaux de Jean Starobinski ou de Jean-Pierre Richard[137], l'étude de l'imaginaire d'un auteur devient ainsi la preuve de la singularité radicale de sa vision du monde et devient à terme le synonyme de la « poétique », et peut-être indirectement du « génie » individuel de l'auteur. Mais l'imaginaire peut également être collectif et le terme garde une connotation irrationnelle, ce qui en fait un concept relevant également de la psychologie : l'imaginaire est ainsi, pour Jung et pour Bachelard, collectif et souvent inconscient, pré-linguistique, générateur

---

135 Bridet, Guillaume, « De quelques dérèglements dans *Les Règles de l'art* », *Les Temps Modernes*, vol. 618, no. 2, 2002, p. 129, URL [consultée le 19 janvier 2018] : https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2002-2-page-111.htm]

136 Kristeva, Julia, « Daniel Widlöcher : L'imaginaire, les religions, la sublimation », texte prononcé à l'occasion du jubilé Wildlöcher le 3 décembre, disponible en ligne sur le site internet de Julia Kristeva, URL [consultée le 19 janvier 2018] : http://www.kristeva.fr/widlocher.html.

137 Voir Collot, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 84, URL [consultée le 19 janvier 2018] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707 : « La thématique a d'abord vu dans ce clivage l'expression de « choix existentiels » préconscients ; elle a été amenée à s'interroger de plus en plus sur ses fondements inconscients, d'où son association avec la psychanalyse, notamment dans les travaux récents de Jean Starobinski et de Jean-Pierre Richard. »

d'archétypes qui permettent l'élaboration d'un ensemble de lieux communs. Pour Bachelard spécifiquement, l'existence de cet inconscient collectif qui s'ancre dans une expérience commune de la matière se laisse étudier de façon privilégiée à partir de productions poétiques remarquables, où s'exprimeraient ses « images primitives ».

Dans les études littéraires françaises, l'utilisation du terme « imaginaire » est récurrente, sans doute parce qu'elle permet, non pas tant de faire l'économie de sa définition, mais, justement, de transcender certains partages disciplinaires qui paraissent désormais dépassés. Claude Pierre Pérez affirme ainsi au terme de son analyse du terme :

> Dans le domaine académique, c'est aujourd'hui une catégorie éprouvée dans presque toutes les disciplines, et une étiquette commode (d'autant plus commode qu'elle est élastique) pour des entreprises « inter » ou « trans-disciplinaires ». Sa jeunesse (sa *verve*) théorique est passée, mais sa nécessité continue de se faire sentir : quel modèle alternatif sera aussi souple, aussi éclectique, de portée aussi générale ?[138]

Mais ici aussi, comme on l'a vu en sociologie plus haut, le terme se charge d'un sens collectif, en plus du sens individuel. Le groupe de recherche Figura de l'Université du Québec, qui travaille sur cette notion d'imaginaire, tente à sa manière de résoudre la contradiction entre un imaginaire au sens philosophique plutôt individuel et un imaginaire au sens sociologique plutôt collectif, en parlant de l'imaginaire comme d'une interface :

> on peut considérer l'imaginaire comme une dynamique et une interface entre le sujet et le monde – autrement dit, comme ce par quoi le sujet ou une collectivité appréhende le monde, l'interprète et le rend signifiant. Il a dès lors le pouvoir de construire notre réalité culturelle, celle-ci devenant le produit de son travail et de son élaboration. En ce sens, il ne s'agit plus de définir simplement une modalité de la fiction, mais de désigner un mode par lequel toute culture se déploie, et par lequel un sujet accède à la culture, lui assurant dynamisme et valeur[139].

Dans une appréhension de l'expérience humaine comme essentiellement « médiée » telle que nous l'avons mentionnée plus haut, l'imaginaire devient donc une forme de médium originel, influant sur le contenu du message et sur le choix de tous les autres médiums – basiques, techniques ou qualifiés, pour reprendre le classement d'Elleström. Dans cette approche littéraire, la notion d'imaginaire rejoint alors d'autres notions, venues de la sociologie, de la psychologie ou de la philosophie, comme celle de « cadres de perception » chez Goffman, puis chez Butler[140].

---

138 Pérez, Claude Pierre, « "L'imaginaire" : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », *Littérature*, 2014/1 n° 173, p. 113.

139 Chassay, Jean-François, Gervais, Bertrand, « Introduction » *in* Chassay, Jean-François, Gervais, Bertrand (éds), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Vol. 1, Montréal, UQAM, 2008, p. 13.

140 En passant, on peut également remarquer que sa prééminence est également un signe du « visual turn » diagnostiqué par Mitchell, dans la mesure où elle montre que le visuel, « l'image », « l'imaginaire », est perçu comme la modalité dominante de l'appréhension de la réalité – là où des expressions concurrentes, tel que le « discours » foucaldien, ne paraissent pas avoir le même degré de généralité. L'idée que c'est l'analyse des images et de la façon dont elles se manifestent dans la langue qui permettra d'accéder aux conceptions, même inconscientes, individuelles ou collectives, relève d'une croyance dans l'inquiétant et irrationnel pouvoir de l'image. Mitchell remarque :

Il nous semble donc que l'imaginaire des mondes sociaux dans lesquels s'inscrivent les artistes sur lesquels nous allons travailler, tel qu'il se donne à lire dans leurs textes et dans leurs déclarations, doit être pris en compte non pas tant pour ce qu'il nous révèle soit du monde de l'art contemporain ou de la littérature, soit de l'inconscient de leur auteur, que pour ce qu'il explique de leurs postures dans ces environnements et surtout de ce que ces postures créent de possibilités nouvelles. Dans les études de psychologie, de sociologie et de philosophie évoquées plus haut, les « cadres de perception » sont des phénomènes collectifs qui déterminent certes notre perception subjective du réel, mais qui dictent aussi notre conduite et qui peuvent dès lors être influencés, voire modifiés, par des actes individuels qui viennent les déstabiliser, en vertu de postures personnelles non conformes aux positionnements déjà disponibles. C'est ainsi qu'Erving Goffman conçoit les cadres de l'expérience quotidienne, qui déterminent la possibilité individuelle d'identifier la situation à laquelle nous faisons face et d'y réagir[141]. Goffman ne pose pas la question de l'origine de ses cadres, mais ses héritiers s'accordent généralement sur l'idée d'une force de la répétition, des multiples itérations de performances individuelles qui peuvent alors donner au cadre sa force d'évidence[142]. Cette performance répétée peut être soutenue par des moyens techniques : c'est à ce niveau qu'interviennent les médias, au sens de dispositifs de diffusion massive de l'information : les cadres de la perception peuvent ainsi être soutenus par la force de répétition de grands journaux, de réseaux sociaux, de discours d'autorité.

Ce sont ces cadres de la perception, ces imaginaires collectifs et visibles de la « littérature » et de « l'art contemporain », soutenus par des institutions et des médias propres (et visibles), que les auteurs que nous convoquons troublent en proposant des imaginaires alternatifs. Dans cette perspective pragmatique, l'écriture et la publication d'un texte littéraire ont été définis par Maingueneau comme un « processus à l'issue radicalement incertaine qui est à la fois construction d'une identité énonciative et fabrique de soi, à travers un récit qui se construit en prenant appui sur des schémas partagés par la collectivité dont on attend la reconnaissance »[143]. Dès lors, « il s'agit

---

One of the principal objectives of visual culture [as a discipline] is the de-reificaition of its theoretical object, human vision. The question then would be, how does it come to pass that "the visual" (whatever that means) begins to seem like a totality, a world-view or world-picture? This is partly a historical question about the modern "hegemony of vision," a question that would go back to the ancient privileging of vision as the sovereign sense. It is also a theoretical question: what must vision be that it can have the sort of cultural status we attribute to it, from the wild overestimation of the power of spectacle and images that characterizes contemporary discussions of media and modernity, to traditional taboos on visual representation? [Mitchell, W. J. T., « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, n°77, 1995, p. 544.]

141 Voir Goffman, Erving, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

142 C'est ainsi que Butler analyse le genre, à savoir comme la répétition de la performance, via des attitudes, des actes, des images, des discours, d'une identité « masculine » ou « féminine », qui par là en vient à acquérir l'apparence d'une « essence ». Voir aussi Butler, Judith, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010 (trad. Marelli, Joëlle), p. 16 : « Le cadre, cherchant à contenir, à véhiculer et à déterminer ce qui est vu (et qui y parvient parfois pour une certaine durée), dépend pour y parvenir des conditions de reproductibilité. »

143 Maingueneau, Dominique, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016, p. 14.

d'appréhender le texte comme le produit d'une activité s'exerçant dans le cadre d'institutions de parole qui légitiment un certain genre d'énonciation mais doivent aussi être continuellement relégitimées par l'énonciation qu'elles encadrent »[144]. Les artistes qui nous intéresseront ici refusent au contraire de légitimer ces institutions de parole et cherchent à produire en dehors de ces institutions, à promouvoir des institutions alternatives, voire, idéalement (utopiquement) à se passer de telles institutions, dans une recherche anarchiste de liberté absolue dans la création.

4.4. Intérêt d'une approche comparatiste

C'est pourquoi l'approche comparatiste paraît ici particulièrement adaptée. En effet, l'histoire de l'étude des relations entre la littérature et les arts visuels telle qu'elle a été brièvement exposée plus haut montre que ces relations doivent être envisagées dans leur contexte local pour être comprises, notamment du fait des différences institutionnelles entre les différentes aires linguistiques. La convocation de zones géographiques différentes (souvent également associées, dans les discours sur l'art, à des temporalités différentes du développement artistique : une « modernité » française ou parisienne, une « contemporanéité » américaine et un « hors-temps » soviétique, devenu après 1991 un « retard » post-soviétique par rapport à « l'Occident » ; voir Chapitre 2) rend évidente la dimension contextuelle de ces partages entre les arts et permet de renouveler l'étude des relations entre la littérature et les arts visuels, en sortant d'une approche purement sémiotique ou historique. Cette préoccupation permet de justifier dans un premier temps le choix d'un corpus russe, américain et français.

L'approche comparatiste permet également de relativiser et de remettre en contexte l'idée d'un retard de la littérature par rapport aux arts qui lui sont contemporains, qu'on a pu voir en France, mais qui n'est pas présente sous cette forme dans les autres aires géographiques qui nous intéressent : n'est-il pas lié avant tout à une perception française de la littérature et à la réception française de l'art contemporain ? Si l'on reprend l'exemple de Dotremont, on peut noter que lui et le groupe CoBrA dans son ensemble ont mené de front et selon des principes esthétiques similaires – donc sans « retard » d'une pratique sur l'autre – des activités littéraires et des activités artistiques, qui étaient d'ailleurs, dans le cas de Dotremont, confondues. Laurence Brogniez analyse ainsi d'un point de vue historique le cas de la proximité prolongée entre l'art et la littérature en Belgique et montre que cette proximité est le résultat d'un projet politique (nationaliste) et de contraintes géographiques qui

[144] *Ibid.*, p. 21.

faisaient que les artistes et les écrivains travaillaient main dans la main sans s'appesantir sur l'idée d'une concurrence entre les arts ou du retard d'un art sur un autre[145]. Par conséquent, ce retard n'est ni essentiel, ni universel, ni éternel : si retard il y a, il est le fait d'une représentation de la place, du rôle, des sujets propres à l'art et à la littérature dans un temps et un espace donné, qui a ses propres contraintes et ses propres traditions. C'est pourquoi la mise en perspective des imaginaires de la littérature et de l'art contemporain dans trois espaces distincts permet d'avoir une vision plus juste de ce prétendu retard de la littérature sur l'art contemporain.

*

Quelles sont les implications de ces remarques pour l'étude des stratégies que les artistes qui nous intéressent mettent en place ? Tout d'abord, il s'agira de voir comment les discours tenus sur la littérature et l'art contemporain dans ceux des textes publiés qui font l'objet d'une légitimation littéraire s'inscrivent dans une posture d'écrivain, marginal ou non, et dans quelle mesure ils recoupent des prises de positions extérieures à ces livres. Cette stratégie doit également tenir compte des stratégies médiatiques des auteurs concernés, au niveau du médium basique, technique et qualifié. Pourquoi ce passage au texte écrit, chez ces individus qui ont commencé leur activité publique par la performance, la vidéo, la photographie ? Comment justifient-t-ils l'usage de l'objet livre, alors que celui-ci n'est plus un choix évident même pour des pratiques contemporaines qui se définissent avant tout comme « littéraires » ? Comment se positionnent-ils par rapport aux médiums qualifiés que sont

[145] Brogniez, Laurence, « *Pictoriana* : les écrits de peintres en Belgique (1830-2000) », *Textimage*, *Varia* 1, automne 2007, p. 11-13 : « La promotion d'une culture nationale faisait partie du projet politique du jeune État, soucieux de justifier son existence par l'exhumation d'un passé où, en dépit du poids de l'oppression et des occupations étrangères, les aspirations d'un peuple malmené par l'Histoire se seraient déjà cristallisées autour d'une hypothétique « âme belge ». Qui, mieux que les peintres flamands, pouvait occuper cette place de glorieux ancêtres ? Les précurseurs littéraires faisant défaut, c'est aux « vieux peintres » que fut dévolue la mission d'incarner l'esprit de la nation. Inscrite dans une perspective historique, la mise en évidence du génie pictural de la « race » revêt également une dimension linguistique pour expliquer un rapport problématique à la langue. Le phénomène d'insécurité linguistique, engendré par le manque de légitimité lié à la position périphérique de la communauté francophone de Belgique, peut sans doute aider à comprendre le tropisme pictural des lettres belges. L'écrivain belge, dépourvu d'un idiome propre susceptible d'exprimer sa double culture, française et flamande, comblerait ses maladresses en recourant au langage des formes et des couleurs. Le bilinguisme – ou plutôt le biculturalisme (nombreux sont en effet alors les écrivains nés en Flandre qui s'expriment en français) – prédisposerait en effet l'écrivain au choix d'une « autre langue », celle de la peinture. (…) Au-delà du rapport et de la proximité symboliques qui existaient entre les deux arts, il faut signaler que les frontières entre champs artistique et littéraire étaient alors particulièrement poreuses. Sans doute cette situation s'explique-t-elle non seulement par la petite taille du pays – qui favorise les rapprochements car la plupart des acteurs du milieu culturel se connaissent, se côtoient, se lient parfois d'amitié –, mais surtout, par l'existence de dispositifs culturels faiblement institutionnalisés (revues, journaux, groupes et sociétés divers) où se mêlent librement pratiques littéraires et artistiques. La Société libre des Beaux-Arts, le Groupe des XX et la Libre Esthétique ont été parmi les principaux vecteurs de cette tendance à la « mixité » des disciplines artistiques. »

la littérature et l'installation, l'exposition, la performance, voire l'art contemporain en général ? Établissent-ils un lien entre texte, livre et littérature, entre médium basique, technique et qualifié, ou au contraire dénouent-ils des associations trop évidentes entre ces éléments ? Quelle est la posture adoptée par Brener, Kraus et Levé et dans quelle mesure reproduit-elle ou au contraire élargit-elle (ou aspire-t-elle à élargir) l'ensemble des positionnements possibles ?

Il s'agira également de voir si cette stratégie de positionnement réussit ou échoue, et à quel niveau, en fonction de la réception de ces œuvres. Il n'est pas évident que ces postures nouvelles soient acceptées comme telles – il se peut qu'elles suscitent des relectures qui les inscrivent dans des positions plus familières, moins ambiguës. Cette évaluation permettra alors de tracer en négatif le paysage des « imaginaires » ou des « cadres de perception » collectifs de la littérature et de l'art contemporain dans les contextes de publication de ces textes.

Conclusion

Désigner une œuvre comme littéraire ou artistique reconduit premièrement des partages qui ne sont ni universels ni intemporels : cette caractérisation est donc à interroger quelles que soit les caractéristiques formelles de l'œuvre. Mais aussi, venant des producteurs mêmes des œuvres, la définition de soi en tant qu'artiste ou qu'écrivain (ou son refus) aboutit à une prise de position dans l'espace de la création, à l'adoption d'une posture esthétique, éventuellement à une tentative de bouleversement du champ dans lequel il s'inscrit. Cette définition de soi ou ce discours sur ses propres pratiques impliquent alors une reconfiguration des imaginaires de la littérature et de l'art contemporain. Face à un tropisme d'une partie de la recherche française (qu'on retrouve également chez certains auteurs[146]) qui tend à voir l'art contemporain comme un modèle pour la littérature et comme l'avant-poste du contemporain, nous voulons ici interroger le mouvement contraire : celui d'artistes contemporains, qui se définissent ou se sont définis comme tels, et qui, à un moment de leur parcours, en viennent à choisir le médium livre. Il ne s'agit pas ici de tenir un propos vindicatif et de montrer que « malgré tout », la « littérature » est encore « vivante », « centrale », « attractive », ou autres qualificatifs qui reconduiraient l'idée d'une hiérarchie des arts, mais de se demander ce qu'il advient du « livre de littérature » quand d'autres que des écrivains s'en emparent. Qu'advient-il quand, respectant l'ambiguïté choisie par les auteurs dans leurs positionnements, on suspend un instant le jugement sur la nature intrinsèquement littéraire ou artistique de telle ou telle œuvre ? Pascal Mougin remarque :

> Même les plus « écrivains » d'entre eux peuvent garder, malgré leur tropisme littéraire mais précisément parce qu'ils contestent à la littérature l'exclusivité d'une ambition esthétique de l'écrit, une certaine position d'extériorité par rapport à elle, en refusant de prendre la littérature pour fin, de l'absolutiser en modèle, en refusant également une affiliation au champ littéraire et l'assignation à une identité d'écrivain avec tout ce qu'elle implique. Cette position d'extériorité peut avoir des vertus désinhibantes : l'artiste qui écrit bénéficie d'une liberté littéraire que n'a pas l'écrivain lui-même, plus comptable de sa production vis-à-vis de ses pairs et des instances de légitimation dont il doit incorporer les codes. L'artiste jouirait alors par rapport à la littérature elle-même de cette position d'écart, ou « paratopie » comme dit Dominique Maingueneau, que recherche l'écrivain face à la société, mais qu'il ne parvient à s'aménager qu'en revendiquant son appartenance à la littérature. Cette paratopie rendrait l'artiste plus à même d'interroger de l'extérieur les présupposés dominants, sinon les impensés, qui font la littérarité : forme livre et neutralité typographique, auctorialité, ethos et

[146] Par exemple, Vasset, Philippe, « Machines romanesques » *in Devenirs du roman*, Paris, Naïve, 2007, p. 60 : « Pour laisser s'épanouir ces formes inachevées, pour permettre la coexistence et l'interpénétration réciproque du réel et de la fiction, pour ouvrir le texte à ses lecteurs, il nous faudrait, au lieu du roman, une forme plus proche de ce que l'art contemporain appelle installation, c'est-à-dire une juxtaposition d'éléments entre lesquels on puisse circuler, un texte préparé comme l'étaient il y a cinquante ans les pianos, bref, une machine. »

> postures d'auteur, mode d'édition, de médiatisation et de circulation des textes, toutes formes et pratiques que le champ littéraire tend à naturaliser par une logique immanente mais sur lesquelles l'artiste est susceptible de produire un effet de défamiliarisation[147].

La situation décrite ici est en partie celle des artistes qui nous intéressent dans ce travail, mais nous souhaitons également montrer les difficultés auxquelles se heurte ce pas de côté vers l'écrit de la part de nos auteurs, qui, souvent, refusent à la fois, en passant à l'écrit, l'imaginaire de la littérature, mais aussi une certaine organisation du monde de l'art contemporain, dont ils cherchent à s'affranchir. On essaiera donc de montrer non seulement ce que ce détour apporte de neuf aux pratiques de l'écrit, mais aussi ce qui le rend nécessaire (comment les artistes justifient leur abandon du monde de l'art contemporain), et la façon dont il est reçu, pour donner un panorama plus complet de la façon dont les imaginaires de la littérature (et de l'art contemporain) sont remis en cause par ces pratiques – et la façon dont ils se maintiennent.

[147] Mougin, Pascal (éd.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 28.

CHAPITRE 2 – Parcours d'artistes entre arts visuels et écriture

Les développements du chapitre 1 expliquent que ce ne soit pas l'hybridité médiatique qui ait été un critère déterminant dans le choix de notre corpus, mais plutôt les parcours individuels des artistes considérés et les discours qu'ils ont portés sur leurs pratiques. Dans le corpus que nous avons choisi et que nous allons présenter dans ce chapitre, on trouve donc des œuvres uniquement textuelles, qu'on a coutume d'appeler des « œuvres en prose » (Chris Kraus), d'autres qui comportent un degré minimal de mise en forme non-conventionnelle » (les listes d'Édouard Levé) et d'autres enfin qui incluent une dimension plus nettement visuelle en se rapprochant du *loubok* (livre illustré populaire russe), du fanzine ou du samizdat (Aleksandr Brener).

En revanche, les artistes évoqués ont tous à un moment donné de leur carrière fait le choix du livre. Les discours qu'ils y inscrivent les impliquent plus ou moins directement : de l'autobiographie à la limite du réalisme magique chez Brener au roman à clé chez Kraus et à l'autoportrait ou au catalogue de ses œuvres chez Levé, ce sont des textes qui ne peuvent être considérés comme des objets autonomes, appréciables en eux-mêmes, mais qui reposent sur la posture d'artiste de leurs auteurs et autrices, même s'ils la renient. L'ancrage autobiographique de la majeure partie de ces textes rend légitime une analyse de l'éthos qui y est développé et leur lecture comme des actes de langage – il permet d'y lire un retour réflexif sur leurs positionnements, dans les contextes locaux qui sont les leurs.

On présentera donc ici le parcours et les textes de ces artistes, Aleksandr Brener, Chris Kraus et Édouard Levé, après avoir justifié le choix des aires françaises, russes et états-uniennes.

1. États-Unis, France et Russie : se positionner face au « Méridien de Greenwich » de l'art contemporain

Ce positionnement dépend en effet du contexte local. Toutefois, dans quelle mesure est-il légitime d'envisager ces aires géographiques en termes de pays, « d'Etats-nations », plutôt que, plus largement, d'aires linguistiques ou, plus localement, de régions ou de villes. Ici, le choix est lié au fait que la circulation de l'art contemporain se fait encore beaucoup autour d'institutions au rayonnement national, et rentre souvent dans une logique d'échange culturel diplomatique entre des gouvernements nationaux. On voit dès lors apparaître dans la critique d'art des questions herderiennes qu'on pourrait croire dépassées : où réside la « russité », la « francité », l' « américanité » de telle ou telle œuvre ? – questions qui sont somme toute logiques dans la mesure où la nationalité reste un des principaux critères d'identification sur le marché de l'art contemporain[1]. Mais pourquoi s'intéresser en particulier à la France, aux Etats-Unis et à la Russie ? Les travaux d'Alain Quemin montrent que les Etats-Unis restent l'avant-poste économique de l'art contemporain, concurrencé uniquement en termes de chiffre d'affaires par la Chine, dont l'art tend cependant à circuler dans un marché national fermé. Cette domination est aussi symbolique : elle fait du contemporain le monopole des Etats-Unis, qu'ils soient considérés comme pays d'origine des artistes ou comme pays où ils s'expatrient, et s'articule en outre, comme l'ont montré les travaux de Serge Guilbaut[2], à une stratégie politique de *soft leadership* culturel.

En comparaison, la France apparaît en retrait, aussi bien économiquement que sur le plan des idées. Place forte par excellence de l'art moderne, elle est présentée par certains médias et par le gouvernement actuel comme « en retard » sur le plan de l'art contemporain. C'est ainsi que les *Echos* se lamentent en octobre 2017 de la déchéance de la France en tant que centre de l'art mondial, en se référant à un âge d'or qu'ils situent dans les années 1950-1960[3] et pendant lequel les galeries et les artistes français auraient donné le « la » à l'ensemble de la création mondiale. Françoise Nyssen elle-même, alors ministre de la Culture, estimait qu'il fallait (re)faire de la France une « place forte de l'art

[1] Quemin, Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS, 2013.
[2] Notamment son ouvrage majeur : Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette, 2006.
[3] Voir Robert, Martine, « Art contemporain : les Français en deuxième division », *Les Echos*, 19 octobre 2017, URL [consultée le 3 août 2020] : https://www.lesechos.fr/19/10/2017/lesechos.fr/030739285507_art-contemporain--les-francais-en-deuxieme-division.htm ; l'observation n'est pas nouvelle : en 2014 déjà, le journal en ligne *Slate* faisait la même observation (de Coninck, Anne, « Art contemporain : recherche artistes français, désespérément », *Slate*, 11 mai 2014, URL [consultée le 3 août 2020] : http://www.slate.fr/story/86839/art-contemporain-recherche-artistes-francais-desesperement.)

contemporain »[4]. Le rapport à l'art contemporain est en réalité plus ambigu que cela, puisqu'il a été également l'objet en France d'une « querelle » portant notamment sur sa valeur, sur son caractère « importé » (c'est-à-dire souvent « américain » ou assimilé), sur la légitimité des sommes d'argent engagées, d'autant plus que la mise en valeur de l'art contemporain est en réalité depuis 1981 le résultat d'une politique volontariste de l'Etat en matière de culture[5].

En Russie, la fermeture culturelle du pays pendant l'ère soviétique a entraîné le développement de formes artistiques indépendantes de l'histoire de l'art ouest-européenne ou américaine, ou, dans le cas du conceptualisme moscovite, la formation de mouvements artistiques qui n'ont de commun avec leurs « équivalents » américains que le nom. Autre conséquence de cet isolement et de la politique artistique de l'Etat soviétique : l'absence d'un marché de l'art ou en tout cas la séparation entre un art officiel, financé par des salaires versés aux artistes membres de l'Union des Artistes, et un art « underground », qui repose sur des réseaux de sociabilité (le milieu, la *tusovka*, organisant des « expositions d'appartement ») plutôt que sur des échanges commerciaux. Avec l'ouverture du pays en 1991, en même temps qu'une curiosité très grande pour l'art américain et ouest-européen jusqu'alors difficilement accessible pour la majorité des artistes russes, apparaît l'idée qu'il faudrait « rattraper » un « retard », pendant que parallèlement l'art contemporain russe fait l'objet, de la part des spécialistes nationaux ou étrangers, d'une relecture qui assigne à ses représentants des étiquettes, des formes, des théories venues de l'extérieur[6].

L'étude de ces trois aires géographiques, du fait de leur histoire artistique propre et de leur rapport à l'art contemporain, est susceptible de donner lieu à des représentations et à des positionnements contrastés de la part des artistes qui en sont issus : avec la France, les États-Unis et la Russie, on a donc respectivement, dans les représentations qu'on en donne, l'ancien centre de l'art moderne, le nouveau centre de l'art contemporain et un nouvel arrivant sur la scène internationale. En outre, pour des artistes de ces espaces, le passage à l'écriture se complique du fait du statut de la littérature au sein de l'ensemble des expressions artistiques reconnues : pratique parmi d'autres (États-Unis), ou à forte valeur symbolique (France), voire dépositaire d'une problématique "identité nationale" (Russie) (voir Partie III).

Au sein de ces espaces nationaux, on a choisi de s'intéresser à des artistes qui sont nés dans les années 1950-1960, qui ont donc eu l'occasion d'avoir une activité artistique relevant du paradigme

[4] Flouquet, Sophie, Bousteau, Fabrice, « Françoise Nyssen : "Nous devons soutenir la notoriété de nos artistes à l'étranger" », *Beaux-Arts*, 17 octobre 2017, URL [consultée le 3 août 2020] : https://www.beauxarts.com/grand-format/francoise-nyssen-nous-devons-soutenir-la-notoriete-de-nos-artistes-a-letranger/.
[5] Heinich, Nathalie, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Fayard, 2012, p. 214.
[6] Voir Shchutski, Vitaly, « Un "no man's land" entre l'Allemagne et la Russie ? Les artistes est-européens, la scène internationale et le marché de l'art contemporain », thèse de doctorat, Université Paris-8, 2018.

de l'art contemporain, plus ou moins remarquée par leurs milieux locaux ou nationaux, avant de passer à l'écriture de livres dans une période qui va du début des années 1990 au début des années 2000, à un moment où le marché de l'art contemporain franchit un palier dans sa mondialisation et sa financiarisation : Aleksandr Brener et Barbara Schurz (Russie), Chris Kraus (États-Unis), Édouard Levé (France) Il s'agira de voir comment ce changement de médium est conçu (ou non) comme un instrument critique, du monde de l'art contemporain, de son fonctionnement économique, politique et social et du « partage du sensible » qu'il représente à leur yeux.

2. Aleksandr Brener et Barbara Schurz

2.1. Parcours d'Aleksandr Brener

Aleksandr Brener est à la fois un représentant des premiers temps de l'actionnisme et l'un de ses théoriciens. Sans activité artistique connue avant ses actions, il devient un des noms les plus souvent convoqués à son sujet et, comme le montre le texte cité en épigraphe, Piotr Pavlenski voit dans ses actions un sommet de l'art, au même titre que Malévitch[7].

Aleksandr Brener est né dans une famille juive russophone à Alma-Ata en 1961. D'après les divers récits qu'il fait de son enfance, on sait que son père est médecin et que sa mère a fait des études de littérature. Après un passage à l'université Abaï du Kazakhstan, il part étudier la philologie à Leningrad ; de son propre aveu, ces années sont avant tout oisives et consacrées plus volontiers à la musique et aux amitiés qu'aux études[8]. La loi du retour de 1950 lui permet d'émigrer en 1989 en Israël, où il se lie avec le collectionneur et marchand d'art Mikhaïl Grobman, particulièrement intéressé par le conceptualisme. Il écrit à plusieurs reprises dans le journal que ce dernier édite, *Beg Vremeni* [Le Cours du Temps], publie quelques courts livres de poésie avec Roman Baïembaïev grâce aux presses du journal, avant de se brouiller avec Grobman et de partir pour Moscou, où il a vécu de 1992 à 1996. C'est pendant ces années qu'il acquiert sa notoriété d'artiste et d'actionniste, avec entre autres les actions « Chien enragé » avec Oleg Kulik en 1994 et « Premier gant » en 1995. Remarqué par Marat Guelman, le principal marchand d'art en Russie encore aujourd'hui – et à cette époque le seul –, il réalise dans sa galerie plusieurs expositions, assez bien reçues. En 1996, il quitte la Russie pour vivre tantôt à Vienne, tantôt à Berlin, tantôt en Israël, avec de brefs passages à Amsterdam, où il est arrêté en 1998 pour avoir tracé le symbole du dollar sur une œuvre de Malevitch, et aux États-Unis, où il affirme avoir projeté la même action au MoMA sans toutefois la réaliser. Il est actuellement établi à Zurich.

En 2002, Brener affirme « ne plus faire d'actions »[9] et, de fait, l'essentiel de sa visibilité lui vient désormais de ses publications. De confidentielles dans les années 1990, celles-ci sont de plus

[7] Pavlenskij, Pëtr, *O russkom akcionizme* [Sur l'actionnisme russe], Moscou, ACT, 2016, p. 62 : « Il y avait un actioniste du nom d'Aleksandr Brener. Un de ses travaux a été de dessiné un signe dollar à la bombe vert sur le carré blanc de Malevitch. Brener l'a fait par respect pour Malevitch, c'est un des sommets de l'art russe. » ;« (…) был такой акционист Александр Бренер. У него работа была, где он нарисовал зеленой краской на белом квадрате Малевича знак доллара. Бренер делал это из очень большого уважения к Малевичу, это одна из вершин русского искусства. » (Nous traduisons.)

[8] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2017, p. 90 sqq.

[9] Brener, Aleksandr (entretien avec Gleb Morev et Pavel Černomorskij), « Vremja egocentričeskogo xudožnika končilos' » [Le temps de l'artiste égocentrique est révolu], *Kritičeskaja Massa*, n°1, 2002.

en plus remarquées depuis les années 2010 (voir Chapitre 10). Considéré comme une des principales figures, voire comme un des fondateurs de l'actionnisme moscovite, Brener acquiert dans les milieux artistiques de gauche ou d'extrême-gauche un statut de mythe vivant, en même temps qu'il est de plus en plus reconnu par les institutions d'art contemporain. Ainsi, en 2014, il est un des principaux artistes représentés dans l'exposition du centre d'art contemporain « Garage » à Moscou[10], et fait l'objet en 2013 d'une conférence par la directrice des archives du centre, Aleksandra Obukhova[11]. La même année, le livre qu'il co-écrit avec sa compagne Barbara Schurz, *Bombastika*, est retenu dans la sélection du prix Biely, qui a pour coutume de récompenser les entreprises littéraires d'avant-garde ; en 2012, le nom des *Découvertes romaines* [Rimskie Otkrovienija] avait déjà été avancé pour le prix NatsBest, pour lequel les *Vies des artistes assassinés* [Žitija ybiënnyx xudožnikov] est sélectionné en 2017[12]. Ses textes poétiques antérieurs ont été à plusieurs reprises mis en musique par le groupe de musique Arkadi Kots, dont le chanteur, Kirill Medvedev, lui-même poète, est un des représentants de la nouvelle poésie politique et proche de la revue [Translit] à Saint-Pétersbourg.

2.2. Du scandale dans l'espace public (quelques actions d'Aleksandr Brener)…

Les actions de Brener sont trop nombreuses pour être énumérées ici, mais il est important de décrire rapidement ses trois principales apparitions publiques, dans la mesure où c'est sur elles que se fonde sa notoriété postérieure.

La première est l'action « Langues » (*Jazyki*) avec le groupe « Groupe sans nom » (*Grupa bez nazvanija*) en janvier 1994. Elle suit l'ouverture du premier restaurant McDonald's à Moscou : sur la place Pouchkine, après avoir recouvert Brener de ketchup et de milkshake achetés dans la chaîne américaine, les participants entreprennent de le lécher.

La deuxième, intitulée « Rendez-vous » (*Svidanie*), a eu lieu directement sous le monument Pouchkine à Moscou en mars 1994. Brener tente d'avoir une relation sexuelle avec sa femme Loudmila, mais n'y parvient pas et crie : « Ça ne marche pas ! » (*ne polučaetsja*). L'accès d'impuissance (physique) de l'actionniste a souvent été interprété comme une métaphore de l'impuissance politique de la société russe, même si cette interprétation n'a jamais été explicitement cautionnée par Brener.

---

[10] Exposition « Performans v Rossii: kartografija istorii » [La performance en Russie, cartographie d'une histoire], Moscou, 15 octobre – 5 décembre 2014, Musée Garage.

[11] Obuxova, Aleksandra, « Aleksandr Brener : Tusklyj Fioletovyj Molotok » [Le marteau violet mat], Moscou, 13 décembre 2013, Musée Garage, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://www.youtube.com/watch?v=8a0ViU6Gc40

[12] Voir la liste des nominé.e.s sur le site officiel du prix [consulté le 12 mars 2018] : http://www.natsbest.ru/award/2017/nominateds/small/

La dernière action que nous évoquerons ici, « Le premier gant » (*Pervaja Perčatka*), a lieu en janvier 1995, en face du Kremlin sur la place Lobnoe Mesto, où avaient lieu les exécutions publiques. En short et en gants de boxe, Aleksandr Brener invite Boris Eltsine à un combat individuel, avant d'être arrêté par la police.

Dès le début des années 1990, mais de façon de plus en plus fréquente à partir de 1995, de nombreuses actions de Brener se déroulent dans un contexte institutionnel et artistique : elles prennent pour cible des galeries et des galeristes, mais aussi des conférenciers et des poètes. Brener a ainsi interrompu des lectures d'Evgueny Evtouchenko et de Dmitri Prigov, et est intervenu de façon non programmée dans de nombreux festivals et biennales d'art contemporain, en Russie et à l'étranger.

2.3. …à la publication de livres scandaleux : tentative de bibliographie raisonnée

Les livres de Brener ont en commun avec ses action une recherche du scandale, qui prend, dans le cas de ses textes, la forme d'un ton très cru, de thèmes souvent sexuels et d'une invective généralisée. L'auteur de ces actions et de ces livres se présente aux yeux du récepteur comme radicalement extérieur à la société et au monde de l'art qu'il critique. Pour faciliter la compréhension de la suite de ce travail, nous dressons ci-dessous, en suivant la biographie esquissée plus haut, une bibliographie raisonnée des livres publiés par Aleksandr Brener, ne serait-ce qu'en fonction de son lieu de résidence et de ses collaborateurs. A ces deux facteurs circonstanciels s'ajoutent une évolution en termes de genre et de contenu.

2.3.1. 1991-1993 : premiers ouvrages – du samizdat au fanzine ?

- Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Bonanza*, Tel Aviv, Nenaebnaja Ptica Press, 1991.
- Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Tajnaja žizn' Buto* [La vie secrète de Buto], Tel Aviv, Nenaebnaja Ptica Press, 1992.
- Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Manifest* [Manifeste], Tel Aviv, Nenaebnaja Ptica Press, 1992 [introuvable].
- Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Japonskij Bog* [Le dieu japonais], Tel Aviv, Nenaebnaja Ptica Press, 1992.

- Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *SuperVasja* [SuperVassia], Moscou, Nenaebnaja Ptica Press, 1992.
- Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Kladbišče nudistov* [Le cimetière des nudistes], Moscou, Nenaebnaja Ptica Press, 1992.
- Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Mudaki : pedometričeskaja beseda* [Connards : un entretien podométrique], Moscou, Nenaebnaja Ptica Press, 1993.

Ces ouvrages ont été publiés pour partie pendant le séjour de Brener à Tel-Aviv, où il tient également la rubrique artistique du journal de Mikhaïl Grobman. Ce dernier désapprouvait cette pratique personnelle, d'autant plus que les livres étaient édités au moyen des presses du journal. Roman Baïembaïev, avec qui Brener publie ses premiers livres, semble être resté inconnu en dehors de cette collaboration. Les seules informations qu'on a pu trouver sur lui se trouvent dans les textes postérieurs de Brener et relèvent plutôt de l'anecdote[13]. Leur travail commun se poursuit quelques années après le retour de Brener en Russie.

Pour autant que nous ayons pu les consulter, leurs ouvrages sont des textes courts, versifiés et souvent parodiques, autoédités, à la manière des samizdats que Brener a pu connaître pendant sa jeunesse soviétique ou à la manière des fanzines dont ils évoquent parfois la mise en page amateur et disparate. Ils consistent en de courts contes grotesques (*SuperVasja*, *Connards : un entretien podométrique*), en des invectives adressées à d'autres artistes (Anatoli Osmolovski, Pavel Pepperstein ou Grobman lui-même dans *Le cimetière des nudistes*) ou en de courts récits absurdes dans la tradition du futuriste et fondateur de l'Obériou Daniil Kharms (*La vie secrète de Buto*). *Le dieu japonais* fait exception et annonce les textes autobiographiques postérieurs. Ce dernier texte relève cependant également d'une volonté d'expérimentation formelle qui caractérise cette période de la production de Brener : les courtes déclarations intimes qui le constituent sont ainsi publiées sur 64 cartes volantes rouges et blanches. Les autres livres sont, quant à eux, souvent illustrés par des gravures grotesques, voire obscènes, ou par des caricatures qui évoquent le style de la gravure journalistique du XIX^{e} siècle, notamment celui de Grandville, et signalent la continuité entre ces pratiques contemporaines d'édition semi-clandestine et une culture populaire de masse liée à l'imprimé (Annexes).

[13] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov*, *op. cit.*, p. 146 : « Roman écrivait des vers, dessinait, composait de la musique, chantait, préparait de bons plats, dansait. On aurait pu l'appeler chanteur, poète ou cuisinier, mais ce n'est pas, à mon avis, nécessaire. Il y déjà trop de poètes et de cuisiniers de toute façon, mais en revanche je n'ai jamais rencontré personne qui soit aussi poilu que lui. » [« Роман писал стихи, рисовал, сочинял музыку, пел, готовил вкусные блюда, танцевал. Его можно было бы назвать певцом, поэтом или поваром, но это, я думаю, не обязательно. Поэтов и поваров и так уже слишком много, а таких волосистых людей, как он, я лично больше не встречал. »] (Nous traduisons.)

2.3.2. 1993-1996 : les années moscovites – séduction et rejet du monde de l'art contemporain

- Brener, Aleksandr, *Grudi* [Les seins], Moscou, Album Press, 1993.
- Brener, Aleksandr, Pimenov, Dmitrij, *Sumasšedšij razvedčik* [L'espion fou], Moscou, Nenaebnaja Ptica Press, 1993.
- Brener, Aleksandr, *Moë Vlagališče* [Mon vagin], Moscou, Galerie Marat Gel'man, 1993.
- Brener, Aleksandr, *Nad stupniami* [Sur pieds], Moscou, [maison d'édition inconnue], 1993.
- Brener, Aleksandr, *Iskusstvo Ljudej* [L'art des gens], Moscou, Artcolor, 1993.
- Brener, Aleksandr, Mamonov, Bogdan, *Konformisty Brener & Mamonov* [Brener & Mamonov, conformistes], Moscou, Galerie Marat Gel'man, 1994.
- Brener, Aleksandr, Osmolovskij, Anatolii, *Necezjudik : revolutionnaja konkurirujuščaja programma* [Necezjudik : programme de concours révolutionnaire], Moscou, Galerie XL, 1994.
- Brener, Aleksandr, *Xlamidioz* [Chlamydia], Moscou/Jérusalem, auto-édition, 1994.
- Brener, Aleksandr, *Aleksandr Brener ustal* [Aleksandr Brener est fatigué], Moscou, Nauka, 1995.

On peut distinguer trois tendances principales dans cette période de la production d'Aleksandr Brener.

Tout d'abord, ces textes marquent l'inscription de Brener dans le milieu artistique moscovite, comme le montre la collaboration avec Dmitri Pimenov (*L'espion fou*), avec Anatoli Osmolovski (*Necezjudik*), avec Bogdan Mamonov (*Brener & Mamonov, conformistes*) et plus largement son inclusion dans l'« écurie » de Marat Guelman. Cette dimension de la vie de Brener à Moscou est également le sujet du texte *Chlamydia*. Certains textes portent en outre la trace de l'influence stylistique du conceptualisme moscovite, dont Brener croise quelques représentants et dont il se distancie toutefois très vite[14]. *Aleksandr Brener est fatigué* consiste ainsi en une série de textes courts constamment suivis de la signature « Aleksandr Brener », à l'exception d'un passage de William Butler Yates et d'un extrait d'une (fausse) lettre d'Helmut Kohl à l'auteur. Le livre apparaît alors comme une parodie de recueil de citations, permettant de prendre une distance facétieuse avec le personnage de l'auteur, à la manière de Dmitri Prigov. Il se conclut ainsi :

Aleksandr Brener vient tout juste de finir.

[14] Même s'il ne s'agit pas d'une source absolument fiable, la vidéo YouTube suivante donne une idée de la performance de intitulée « Žžët! » [Ça brûle !], pendant laquelle Brener interrompt une lecture de Dmitrij Prigov [consultée le 12 mars 2018] : https://youtu.be/OkoQ1hXs1vs

Aleksandr Brener[15]

Cette « fin » facétieuse, qui joue sur le deuxième sens argotique du verbe *končit'* – finir et jouir –, rappelle en outre que Brener n'abandonne pas la veine érotique et argotique présente dans les textes cosignés avec Baïembaïev. Certains de ces textes revêtent ainsi un caractère à la fois explicite et, caractéristique nouvelle, ouvertement personnel. Ils prennent la forme de poèmes autobiographiques érotiques, évoquant parfois le blason (*Les seins* et *Mon vagin*, publié à l'occasion d'une exposition commune avec Oleg Mavromatti), le plus souvent racontant simplement des aventures sexuelles de l'auteur (*Chlamydia*).

Mais, au contact du milieu de l'art contemporain, cette veine érotique mène parfois à des esquisses de réflexion artistique et politique. Ainsi, à l'issue du récit d'une aventure avec une artiste contemporaine moscovite, au cours de laquelle Brener a contracté une maladie vénérienne, le déjà cité *Chlamydia* comporte cette remarque :

> Encore deux mots
> Sur les stratégies
> De mon art
> Indéfendable :
> 1. Stratégie du scandale local.
> 2. Plagiat
> 3. Mort à la plasticité / à l'art visuel
> 4. Amour
>
> Si je n'avais pas attrapé
> La chlamydia, je n'en serais pas, sans doute,
> Arrivé à ces conclusions[16].

[15] Brener, Aleksandr, *Aleksandr Brener ustal*, Moscou, Nauka, 1995, pages non numérotées :
« Александр Бренер только что кончил.
Александр Бренер » (Nous traduisons.)

[16] Brener, Aleksandr, *Xlamidioz* [Chlamydia], Moscou/Jérusalem, auto-édition, 1994, p. 133-135 :
« Ещё в двух словах
О стратегиях
Моего несостоятельного
Искусства:
1. Стратегия локальной скандалезности.
2. Плагиат.
3. Смерть пластики.
4. Любовь.

Если бы я не заразился
Хламидиозом, я бы, наверное,
Не дошёл до этого. » (Nous traduisons.)

2.3.3. 1996-2016 : de l'artiste irrévérencieux au révolutionnaire – la collaboration avec Barbara Schurz et les éditions Hylaea

2.3.3.1. 1996-1998 : le tournant insurrectionnel

- Brener, Aleksandr, *Internacional neupravljaemyx torped* [L'internationale des torpilles indirigeables], Moscou, Hylaea, 1996.
- Brener, Aleksandr, *Obossannyj pistolet* [Pistolet à la pisse], Moscou, Hylaea, 1998.

1996 marque la fin de la vie moscovite d'Aleksandr Brener. Il repart pour l'étranger et séjourne dans de nombreuses grandes villes européennes et américaines, avant de s'établir dans un premier temps à Vienne, puis à Berlin.

Si le recueil *L'internationale des torpilles indirigeables* conserve la trace du style absurde et érotique qui marquait ses œuvres précédentes, Brener commence à faire référence de façon récurrente (sinon cohérente) non seulement à une révolution à venir, mais aussi à des combats politiques locaux, notamment à la cause palestinienne et à l'installation d'un régime autoritaire en Biélorussie.

Comme l'indique le titre, cette révolution consiste en grande partie en des actes dont la violence évoque les appels d'André Breton à l'acte gratuit, mais qui seraient ici dirigés contre ceux que Brener perçoit comme les détenteurs du pouvoir, les gouvernements en tout genre, mais aussi les poètes et les artistes. Le poème « Aux artistes contemporains » (*Sovremennym xudožnikam*), après avoir comparé, en termes de mérites techniques et artistiques, l'art contemporain à un porte-avion américain (et ce en faveur du dernier), se conclut par une rêverie dans laquelle Brener réduit en cendres New York, la Maison blanche et le Pentagone. A terme, tous semblent être des ennemis potentiels, comme le suggère le poème éponyme du recueil :

> J'ai fondé l'Internationale des Torpilles Indirigeables
> On va faire un tas de dégâts.
>
> On se fera sauter n'importe quand.
> Peut-être pour un « non », mais peut-être pour un « oui ».
>
> Chaque matin vous prierez
> Pour qu'on nous traîne dans la merde
>
> Mais en fait, la merde, c'est vous,
> Des pieds jusqu'à votre monstrueuse tête[17].

[17] Brener, Aleksandr, *Internacional neupravljaemyx torped* [L'internationale des torpilles indirigeables], Moscou, Hylaea, 1996, p. 27 :

> « Я учредил Интернационал Неуправляемых Торпед.
> Мы натворим немало бед.

Dans ce recueil apparaît également pour la première fois son appel à un « discours direct » (*prjamaja reč'* dans les œuvres postérieures, *jazyk emocij* – langue des émotions – ici et dans *Pistolet à la pisse*), vu comme une pratique révolutionnaire en soi :

> Je veux parler
> La langue des émotions.
> Cette langue est jusqu'à maintenant interdite
> Partout,
> Sauf dans les banlieues et les taudis des villes.
> Pourquoi donc ?
> Parce que la langue des émotions,
> C'est la langue de la critique,
> Menée jusqu'à la rage.
> Nous avons maintenant besoin de la plus
> Radicale critique,
> Nous avons besoin d'analyses,
> Qui aillent jusqu'à l'os[18].

Là encore, la forme évoque des genres textuels du passé : les courts poèmes aux rimes assez simples rappellent les *tchastouchki*, sortes de comptines populaires, narratives et/ou satiriques, souvent assez explicites et argotiques.

Quant à *Pistolet à la pisse*, l'ouvrage rassemble les notes écrites par Brener lors de son séjour en prison en Hollande, où il a été condamné pour avoir tracé à la bombe un signe dollar sur un tableau de Malevitch au musée Stedelijk. Cette action est sa première, non pas tant hors de Russie – puisqu'il avait déjà organisé des performances en Israël –, mais hors des cercles artistiques russes, moscovites ou émigrés, la première en outre à attirer l'attention médiatique internationale, et la

---

> Мы будем взрываться сами не зная когда.
> Может, при слове «нет», а может, при слове «да».
>
> Каждое утро вы будете молиться о том,
> Чтобы нас поскорее смешали с дерьмом.
>
> А на самом деле, дерьмо — это вы.
> С ног до чудовищной головы. » (Nous traduisons.)

[18] *Ibid.*, p. 49 :

> « Я хочу говорить
> На языке эмоций.
> Этот язык до сих пор под запретом
> Везде,
> Кроме пригородов и городских трущоб.
> Почему же?
> Потому что эмоциональный язык —
> Это язык критики,
> Доведённой до беснования.
> Нам сейчас необходима самая
> Радикальная критика,
> Нам необходим анализ,
> Пробирающий до костей. » (Nous traduisons.)

première, enfin, dont il subit les conséquences juridiques. Le livre, qui porte sur sa couverture une photographie de l'œuvre vandalisée, constitue le premier ouvrage en prose de Brener et poursuit, sous forme de traité, la réflexion politique engagée avec plus de facétie dans les recueils qui ont précédé :

> Je voulais faire de l'art véritable. En fin de compte, j'en suis venu à la conclusion que l'art véritable et la vraie poésie sont bien éloignés des voies qu'empruntent les gens de métier. Ces derniers font de l'art les uns pour les autres et pour le pouvoir qui commandite cet art. Moi je voulais faire de l'art pour les gens que le profit n'intéresse pas – projet ambitieux, et peut-être insensé. Dans ces articles, j'explique comment j'ai compris ma tâche. Voilà le bordel – bienvenue[19].

Trois remarques à propos de ces deux textes.

Tout d'abord, ils portent la trace de la polarisation politique du monde littéraire et artistique, et plus généralement de la société russe, de la deuxième moitié des années 1990, avec des prises de position tranchées et une rhétorique violente, voire « terroriste »[20], qui fait écho aux tensions liées à la première guerre de Tchétchénie, à la montée en puissance des oligarques et plus largement à la crise économique et sociale de la Russie post-soviétique[21].

Deuxièmement, ils marquent le début de la collaboration de Brener avec Sergueï Koudriavtsev, le directeur des éditions Hylaea, et donc son inscription dans la continuité de la littérature russe d'avant-garde et spécifiquement du futurisme, dont Hylaea a vocation depuis sa création à rééditer les textes principaux. Brener cosigne d'ailleurs avec l'éditeur une histoire non conventionnelle du mouvement, *Le Bivre du zaoum et de l'outre-zaoum*, en 2017 et la même année, Koudriavtsev s'exprimait ainsi à propos de la postérité des avant-gardes et du futurisme et en particulier à propos de Brener dans le magazine *Gorki* :

> Leurs véritables continuateurs [ceux des futuristes] sont peut-être, à mon avis, justement ces écrivains et ces artistes qui ne sont pas adeptes des traditions, mais qui, peut-être, recréent l'esprit qu'elles contiennent. (…) Brener, sans aucun doute, est proche, est apparenté à tous ces courants critiques de l'art, et il le reconnaît très bien lui-même, il en parle même. Ce lien

---

[19] Brener, Aleksandr, *Obossannyj pistolet* [Pistolet à la pisse], *op. cit.*, p. 9 : « Я хотел делать настоящие искусство. В результате я пришёл к выводу, что настоящее искусство и настоящая поэзия лежат далеко от тех дорог, по которым ходят люди из профессионального цеха. Эти последние делают искусство друг для друга и для власти, которая это искусство заказывает. Мне хотелось делать искусство для незаинтересованных корыстно людей – претензия большая и, возможно, нелепая. То, как я понял свою задачу, описано в этих статьях. Добро пожаловать в пиздень ». (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

[20] Le mot revient dans les textes critiques portant sur les actions comme sur les textes de Brener : Skidan, Aleksandr, « Svoboda otrublënnoj golovy » [La liberté d'une tête coupée], recension de *Apel'siny dlja Palestiny* [Mandarines pour la Palestine], *Kritičeskaja Massa*, 2002, n°1 et « Konec peremirija » [Fin de la trêve], recension de *Teksty, izdannye bez vedomstva avtora* [Textes imprimés à l'insu de l'auteur] de Kirill Medvedev, *Kritičeskaja Massa*, 2006, n° 1, réédités dans Skidan, Aleksandr, *Summa poètiki* [Somme de poétique], Moscou, NLO, 2013, mais aussi Ekaterina Degot', *Terrorističeskij naturalizm* [Naturalisme terroriste], Moscou, Ad Marginem, 1998.

[21] Voir Kukulin, Il'ja, Lipoveckij Mark, « Postsovetskaja kritika i novyj status literatury v Rossii » [La critique postsoviétique et le nouveau statut de la littérature en Russie] *in* Dobrenko, Evgenij, Tixanov, Galin (dirs.), *Istorija russkoj literaturnoj kritiki* [Histoire de la critique littéraire russe], Moscou, NLO, 2011, pp. 635-723.

est très profond et il n'est pas possible d'en parler en deux mots. (…) En même temps, il y a une grande quantité de gens qui ne font que continuer la tradition, tout en lui étant étrangers. On peut prononcer souvent les mots « Malevitch » ou « Maïakovski », « zaoum » ou « dada », écrire des vers sans logique ou organiser des performances et des conférences d'avant-garde, sans avoir le moindre rapport avec tout ça. Et pour moi ma tâche était de comprendre ces choses et il semblerait que pour ça j'aie beaucoup suivi mon intuition. J'ai essayé surtout de publier des sources inconnues ; c'est pourquoi j'ai toujours refusé toutes les propositions de ce genre de gens : je n'étais pas capable de m'occuper de ces choses-là et en même temps d'en créer d'autres. Mais ni eux, ni ceux qui étudient l'avant-garde ne comprenaient pourquoi j'édite Brener, ni pourquoi tout d'un coup chez Hylaea sont apparus des anarchistes et pourquoi je refuse en même temps d'éditer tel ou tel recueil universitaire ou tel ou tel poète contemporain soi-disant d'avant-garde[22].

Enfin, ce texte est le premier à avoir eu lui-même une postérité éditoriale : en 2010, les Editions marxistes libres rééditent *Pistolet à la pisse*. Fondées en 2008 par le poète, chanteur et activiste Kirill Medvedev, ces éditions publient et traduisent principalement des textes marxistes « inconnus ou connus dans des versions dénaturées (par la vulgarisation soviétique ou par un discours antisoviétique) »[23], dont des textes de Pier-Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Terry Eagleton ou Slavoj Žižek. Cette réédition, ainsi que l'utilisation de textes de Brener dans les chansons du groupe *Arkadi Kots* dont Kirill Medvedev est le leader, contribue à faire de lui dans les années 2010 une figure tutélaire de la nouvelle poésie engagée russe.

2.3.3.2. 1998-2015 : la collaboration avec Barbara Schurz

[22] Kuprijanov, Boris, « Malen'koe izdatel'stvo možet byt' tol'ko konceptual'nym », *Gor'kij*, 9 janvier 2017, URL [consultée le 6 octobre 2017] https://gorky.media/context/malenkoe-izdatelstvo-mozhet-byt-tolko-kontseptualnym/ : « Настоящими его продолжателями, по-моему, могут быть как раз те писатели и художники, которые не являются приверженцами традиции, но, может быть, становятся новыми творцами духа, который там содержится. (…) Бренер, безусловно, близок, родствен всем этим критическим течениям в искусстве, и он это сам хорошо осознает и даже проговаривает. Связь тут очень глубокая, в двух словах сказать об этом невозможно. (…) Вместе с тем есть огромное количество людей, которые просто продолжают традиции, но являются всему этому чужими. Можно часто говорить слова «Малевич» или «Маяковский», «заумь» или «дада», сочинять алогичные стихи или устраивать авангардистские перформансы и конференции, но не иметь к этому никакого отношения. И я видел своей задачей понять эти вещи для себя и, кажется, во многом следовал просто чутью. И старался главным образом печатать неизвестные первоисточники, поэтому всегда уклонялся от всевозможных предложений таких людей: я не в состоянии был всем подобным заниматься, да еще и множить его. Но ни они, ни те, кто исследует авангард, так и не поняли, почему я издаю Бренера или почему в «Гилее» вдруг появились анархисты, но при этом я не хочу готовить тот или иной научный сборник или издавать какого-то современного поэта, считающего себя авангардным ». (Nous traduisons.)

[23] « (…) не известны у нас вообще, либо известны, но в искаженной — вульгарно-советской или антисоветской — версии ». Version archivée de l'entretien de Kirill Medvedev par Aleksei Cvetkov pour Rabkor.ru, « Kirill Medvedev : "Intellektual — ne privilegija !" » [consultée le 4 mars 2018] : https://www.webcitation.org/665QiZbSY?url=http://www.rabkor.ru/interview/3612.html.
Cela illustre le constat fait par Nancy Condee et Eugenija Kupsan dans « Post-Soviet Literary Studies: The Rebirth of Academism » *in* Dobrenko, Evgenij, Tixanov, Galin (dirs.)*, A History of Russian Literary Theory and Criticism : The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011, p. 321 : « The post-Soviet intelligentsia, rid of Marx and able at last to circulate in the "free international marketplace of ideas," stumbles over him at every turn—in Foucault, New Historicism, and almost everywhere else—but not the familiar Marx they had thrown off. Instead, it is some unrecognizable zombie Marx, the Undead appearing over again in different forms. »

Ouvrages en russe

- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Čto delat'? 54 texnologii kul'turnogo soprotivlenija otnošenijam vlasti v èpoxu pozdnego kapitalizma* [Que faire ? 54 techniques de résistance culturelle aux rapports de pouvoir à l'époque du capitalisme tardif], Moscou, Hylaea, 1999.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bzdjaščie narody* [Les Peuples qui pètent], Moscou, Bad Habit, 1999.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Rtutnye paločki* [Les bâtons de mercure], Moscou, Bad Habit, 1999.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Demolish Serious Culture!!!*, Vienne, Editions Selene, 2000.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Fašistskaja planeta i drugie rasskazy* [La planète fasciste et autres récits], Moscou, Zverenskij centr sovremennogo iskusstva, 2002 [introuvable].
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Apel'siny dlja Palestiny* [Mandarines pour la Palestine], Saint-Pétersbourg, Preodolënnoe Iskusstvo, 2002.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Tuk-tuk! Rubite suk! Ili total'naja rasprja* [Tuk-tuk ! abattez les chiennes ! ou : la querelle totale], Moscou, maison d'édition non indiquée, 2003.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Panika, Barbara], *Rimskie Otkrovenija* [Découvertes romaines], Moscou, Hylaea, 2011.
- Brener, Aleksandr, *Prodelka v Èrmitaže* [Farce à l'Ermitage], Moscou, Hylaea, 2011.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Aleksandr fon Brener i Barbosa Famoza], *Bombastika*, Saint-Pétersbourg, Političeskaja Propaganda, 2014.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Ostrov Mafal'dy* [L'île de Mafalda], Berlin, Lubok Bobok Samizdat, 2015.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara*, Lotta kašalota. Terra cotta ricotta al forno*, Berlin, Lubok Bobok Samizdat, 2015.

Ouvrages en langue étrangère

- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Tattoos auf Gefangnissen (Notizen zweier Graffitistlnnen) / Tatuirovki na tjur'max. Zapiski graffitistov* [Les tatouages de prison. Notes de grapheurs], Vienne, Editions Selene, 2000.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bukaka Spat Here*, Bad Radkersburg, Pavelhaus, 2002.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *The Art of destruction*, Berlin, Blossom vs. Fruit SAMIZDAT, 2005.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Missis X und die Katzen], *Die Befreiung Istanbuls* [La libération d'Istanbul], Berlin, Papierarschloch Samizdat, 2009 [introuvable].

- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Showgirls*, Cologne, König, 2012.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Claim Against Fame*, Berlin, MMMNNNRRRG + Lubok Bobok Samizdat, 2012.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Fuck Off and Die Alone*, Berlin, Lubok Bobok Samizdat, 2013.
- Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *The Exploits and Opinions of Mafalda, The Girl*, Berlin, Lubok Bobok Samizdat, 2014.

En 1999, Aleksandr Brener commence à travailler avec Barbara Schurz, une artiste autrichienne née en 1973, qui a fait des études de slavistique et de *gender studies* à l'université de Vienne, avant de rejoindre l'Académie des beaux-arts de Vienne dans la section « Art conceptuel ». A partir de ce moment jusqu'en 2015, ils cosignent tous leurs ouvrages à l'exception de *Farce à l'Ermitage*, dont Barbara Schurz réalise tout de même l'illustration de couverture.

Schématiquement, l'on pourrait dire que la production de ces années se répartit entre deux tendances principales. L'une consiste en des livres abondamment illustrés, voire constitués uniquement de dessins accompagnés par des courts textes écrits à la main, dans un style que les auteurs eux-mêmes revendiquent comme étant celui du *loubok*, genre populaire d'imprimé en Russie, comportant souvent une gravure accompagnée de quelques vers, le tout pouvant être satirique et/ou pornographique. Dans le cas de Brener et Schurz, les textes et les illustrations racontent le plus souvent des histoires courtes, érotiques et fantaisistes (*Claim against Fame*, 2012 ; *The Exploits and Opinions of Mafalda, The Girl*, 2014 ; *Lotta kašalota. Terra cotta ricotta al forno* et *Ostrov Mafal'dy*, 2015) ou constituent des confessions poétiques (*Fuck Off and Die Alone*, 2013), assez proches finalement des premiers textes de Brener, si ce n'est que des personnages féminins aux sexes surexposés remplacent les héros phalliques de sa période israélienne.

La deuxième tendance rassemble des textes non fictionnels, plus autobiographiques et théoriques, où Brener et Schurz tentent d'élucider ce que pourrait être une « révolte quotidienne » et de la mettre en pratique. Ainsi, leur première collaboration, le manuel *Que faire ? 54 techniques de résistance culturelle aux rapports de pouvoir à l'époque du capitalisme tardif* (qui aurait pu s'inscrire dans la section précédente pour sa volonté contestatrice et sa portée dans les cercles d'extrême-gauche), détaille des stratégies insurrectionnelles souvent très contradictoires, qui comprennent aussi bien « 36. *Haïr* » que « 42. *L'amour* », « 41. *Prendre une douche* » que « 15. *Puer* », et enfin « 44. *Ricaner de ce livre* ». Le caractère facétieux et hétérogène de ces injonctions n'est pas à comprendre comme une forme d'ironie vis-à-vis du désir insurrectionnel ou comme une parodie des stratégies divergentes

des extrêmes gauches. Il faut plutôt y voir une attention au caractère contextuel de chaque action d'opposition au pouvoir, comme Brener et Schurz l'ont expliqué ailleurs :

> Un acte de résistance fondateur cela peut être ce qu'on veut : taper sur des vitres, dessiner, travailler au noir, faire un geste en vers, pratiquer la médecine, créer soudain un conflit, ranger une pièce, faire une poussée d'antagonisme, refuser une discussion stérile, éclater de rire, s'insurger, déclarer son amour, atteindre un paroxysme de haine, faire un effort intellectuel… Mais la condition nécessaire d'un coup sur la vitre ou d'un éclat de rire constituant est leur pertinence, et même leur caractère incontournable dans une situation donnée… Que ce soit vraiment nécessaire, haha….[24]

Cette attention au contexte de l'action explique alors le lien étroit qu'établissent ces textes entre des recommandations théoriques sur les modes d'oppositions au pouvoir et leur illustration au moyen d'épisodes de la vie quotidienne des deux auteurs, quand ce n'est pas le récit de la vie quotidienne qui provoque la digression philosophique. C'est ainsi que les œuvres de cette période jusqu'à 2002 (*Les Peuples qui pètent, Les Bâtons de mercure*, *Bukaka Spat Here*) mélangent réflexions politiques et expériences personnelles, se rapprochant ainsi du genre de l'« autothéorie », tel qu'il a été baptisé par Paul B. Preciado et défini par Lauren Fournier :

> Dans l'autothéorie, des anecdotes personnelles traitées de façon théorique ou des actions impliquant le corps sont associées à des fragments d'histoire de la philosophie pour donner des analyses puissantes du genre, de la politique, de l'université, de l'art contemporain. L'expérience corporelle devient la matière première permettant de produire de la théorie[25].

Cette dimension expérimentale et intime dans la recherche de la rébellion passe au second plan à partir de 2002[26] au profit de textes plus nettement pamphlétaires comme *The Art of Destruction* ou *Découvertes romaines*.

---

[24] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Demolish Serious Culture !!!*, Vienne, Editions Selene, 2000, version russe publiée sur tapirr.com [URL consultée le 12 mars 2018] https://tapirr.livejournal.com/1556920.html : « Конституирующим сопротивленческим действием может быть что угодно: битье стекол, рисование, черная работа, стихотворный акт, врачевание, моментальное создание конфликта, уборка помещения, вспышка антагонизма, отказ от бесплодной дискуссии, взрыв хохота, восстание, объяснение в любви, пароксизм ненависти, интеллектуальное усилие... Однако обязательным условием конституирующего битья стекол или конституирующего взрыва хохота является их уместность и даже необходимость в данной обстановке... Чтобы это действительно было нужно, ха-ха.... » (Nous traduisons.)

[25] Fournier, Lauren, « Auto-Theory as an Emerging Mode of Feminist Practice Across Media », intervention pour l'International Auto/Biography Association Chapter of the Americas Conference, Toronto, mai 2017.

[26] En 2002, en ouverture des *Mandarines pour la Palestine*, Brener et Schurz notent en effet (Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Apel'siny dlja Palestiny*, Saint-Pétersbourg, Preodolënnoe Iskusstvo, 2002, version incomplète sur le site tapirr.com, URL [consultée le 12 mars 2018] http://tapirr.com/art/b/brener/2002_apelsiny_dlya_palestiny.html) :
« Il y a encore un an et demi, nous étions sous l'influence de la tradition lyrique du punk, nous nous considérions comme des anarchistes convaincus et nous nous intéressions avant tout aux théoriciens poststructuralistes comme Foucault et Lyotard, et maintenant nous sommes des réalistes poétiques et des marxistes démocratiques, selon la tradition de Marx – Rosa Luxembourg – Gramsci – Debord… Nous lisons *L'Idéologie allemande*, nous citons le *Capital*, et nous discutons les travaux de Lukács sur l'esthétique. Nous aspirons non pas à des actes micropolitiques, individuels, de résistance, mais à la solidarité avec les opprimés et à la révolution mondiale. »
[« Ещё полтора года назад мы находились под влиянием панковской лирической традиции, считали себя убеждёнными анархистами и интересовались прежде всего постструктуралистскими теоретиками вроде Фуко и Лиотара, а сейчас мы являемся поэтическими реалистами и демократическими марксистами, ориентирующимися на традицию Маркса - Розы Люксембург - Грамши – Дебора… Мы читаем «Немецкую идеологию», штудируем «Капитал» и обсуждаем работы Лукача по эстетике. Мы стремимся не к

Bien sûr, ces deux tendances ne sont pas exclusives : *Les Peuples qui pètent* contient ainsi de nombreux dessins dans la même esthétique que les ouvrages sur le modèle du *loubok* évoqués plus haut, qui ne sont pas, eux-mêmes, dépourvus d'un sous-texte politique ou philosophique.

Enfin, deux livres reviennent à la forme poétique privilégiée par Brener à ses débuts : il s'agit de *Mandarines pour la Palestine* et de *Farce à l'Ermitage*. Nombre de poèmes dans ces recueils sont univoquement politiques, ce qui correspond au programme du recueil : « Nous aspirons non pas à des actes micropolitiques, individuels, de résistance, mais à la solidarité avec les opprimés et à la révolution mondiale. »[27] C'est parmi les textes du premier recueil que le groupe *Arkadi Kots* va chercher les paroles de trois chansons, « Pour qui travaillez-vous, agents de la culture ? » [*Dlja kogo vy rabotaete, dejateli kul'tury ?*], « Général Ludd » [*General Ludd*] et « Coucou » [*Ku-ku*], qu'ils reprennent notamment à l'occasion de manifestations ou de meetings politiques[28]. De façon générale, la publication en plusieurs langues ainsi que les traductions en allemand et en serbe pour *54 techniques* montrent que l'intérêt porté à l'œuvre écrite de Brener s'est dans un premier temps restreint à ses œuvres ouvertement politiques.

2.3.4. A partir de 2016 : Aleksandr Brener, contre-historien de l'art

- Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2016.
- Brener, Aleksandr, Kudrjavtsev, Sergej, *Gniga zaumi i za-zaumi* [Le bivre du zaoum et de l'outre-zaoum], Moscou, Hylaea, 2017.
- Brener, Aleksandr, *Ka, ili Tajnye, no istinnye istorii iskusstva* [Ka, ou histoires cachées mais vraies de l'art], Saint-Pétersbourg, Vse Svobodny, 2017.

Depuis 2016, les derniers livres de Brener donnent à la dimension autobiographique qui a toujours été présente dans son œuvre une dimension plus nettement historique. *Vies des artistes assassinés* retrace ainsi d'abord la jeunesse de l'auteur à Alma-Ata, sa venue à Saint-Pétersbourg pour ses études, ses séjours à Tel-Aviv puis à Moscou. En cela il s'inscrit dans un « nouvel

сопротивленческим индивидуальным микрополитикам, но к солидарности с угнетёнными и к мировой революции! » (Nous traduisons.)]

[27] Voir note précédente.

[28] On trouve ainsi des enregistrements vidéo de concerts lors du meeting du Front de gauche en août 2011 (URL consultée le 3 août 2020 https://www.youtube.com/watch?v=AdRuRNueen4) ou lors d'une manifestation pour la liberté du net (URL consultée le 3 août 2020 : https://www.youtube.com/watch?v=aCnvncNPi58).

autobiographisme », pour reprendre l'expression de Dmitri Bykov[29], qui privilégie le retour sur l'expérience passée, le récit de vie, notamment venant de personnalités artistiques et littéraires déjà très en vue avant la chute de l'URSS. Nombre d'artistes ou plus largement d'acteurs de la scène artistique ont ainsi mis par écrit récemment leurs souvenirs, notamment concernant les années 1980 : Viktor Pivovarov dans *L'agent amoureux* [*Vljublënnyj agent*], Viktor Agamov-Tupitsyn dans *Cercle de connaissances* [*Krug obščenija*]. Il faut noter également l'ouvrage collectif *Les années 90 à la première personne* [*Devjanostye ot pervogo lica*], auquel Brener participe avec Oleg Mavromatti, Sergueï Koudriavtsev, Dmitri Pimenov et Anatoli Osmolovski[30]. Mais, ici, malgré ce que pourrait laisser penser le titre du livre, Brener remet en question le caractère hagiographique du genre des mémoires et leurs descriptions nostalgiques d'un milieu artistique ou littéraire souvent quelque peu idéalisé par ses figures de proue, une fois arrivées au comble de leur notoriété. Au contraire, l'omniprésence de l'invective et du bas corporel fait qu'il est impossible de lire ces textes comme des « portraits de famille » apaisés du monde de l'art russe.

Il s'agit en effet à l'inverse, comme l'indique le titre, de relater la vie d'artistes « assassinés », c'est-à-dire non seulement victimes d'une "innocente" omission dans l'histoire de l'art russe mais dont la renommée méritée a été usurpée par d'autres personnalités plus en vue. Brener ne mâche ainsi pas ses mots au sujet des autres actionnistes qu'il a connu à Moscou dans les années 1990, Oleg Kulik ou d'Anatoli Osmolovski (qui d'ailleurs le lui rendent bien dans *Les années 90 à la première personne*), mais son propos ne se limite pas à un règlement de comptes entre artistes moscovites. Certains passages de *Vies des artistes assassinés* sont des portraits tendres d'artistes kazakhs (quoique russophones, voire Russes d'origine, probablement déplacés à Alma-Ata pendant la deuxième Guerre Mondiale comme la famille de Brener lui-même) ou israéliens : Brener joue ainsi la périphérie et l'émigration contre les centres Moscou et Saint-Pétersbourg.

À terme, il s'agit pour lui d'établir implicitement sa filiation avec ces artistes volontairement effacés de l'histoire, et de revendiquer explicitement le legs, déjà présent en filigrane dans ses œuvres précédentes, des futuristes des années 1910 et 1920. La récupération de cet héritage est manifeste dans sa collaboration avec son éditeur Koudriavtsev pour *Le bivre du zaoum et de l'outre-zaoum*, essai non conventionnel sur la postérité de Kroutchenykh et Bourliouk.

---

[29] Bykov, Dmitri, « Vot Buker pridët » [Et voilà le Booker], *Oktjabr'*, n° 1, 1995, p. 178. Voir Hélène Mélat, « Du traumatisme à l'évasion : les premiers pas de la littérature postsoviétique (1992-2005) » *in Revue Russe*, n° 26, 2005, pp. 9-24.

[30] Pivovarov, Viktor, *Vljublënnyj agent* [L'agent amoureux], Moscou, Garage/Artguide Editions, 2016 ; Agamov-Tupicyn, Viktor, *Krug obščenija* [Cercle de connaissances], Moscou, Garage/Ad Marginem, 2000 ; Baskova, Svetlana, *Devjanostye ot pervogo lica* [Les années 90 à la première personne], 2 vol., Moscou, A&D Studija/Baza, 1995.

2.3.5. 2018-2020 : retour à une narration naïve

- Brener, Aleksandr, Surkov, Maksim, *Antixrist i devy : poèma-lubok* [L'antéchrist et les vierges], Moscou, Tsiolkovski, 2018.
- Brener, Aleksandr, *Ijafiopika, ili Zasypannye goroda* [Iyafiopika, ou les villes ensevelies], Moscou, Tsiolkovski, 2018.
- Brener, Aleksandr, *Kan-kun : otčët ob odnom uxode* [Can-cún : compte-rendu d'un départ], Novossibirsk, Podsnežnik, 2019.
- Brener, Aleksandr, *Eva-penetrator ili Ožyviteli i umertviteli* [Eva-penetrator ou Les vitalisateurs et les dévitalisateurs], Moscou, Gorodec, 2019.
- Brener, Aleksandr, *Zagovor golovonogix : messianskie rasskazy* [Le Complot des céphalopodes : récits messianiques], Moscou, Gorodec, 2020.

Les textes mentionnés ci-dessus ont été publiés trop récemment pour que nous puissions les prendre en compte de façon rigoureuse dans ce travail (*Can-cún* sera toutefois mentionné dans la troisième partie). On peut pourtant faire quelques remarques à leur propos. Premièrement, Brener et Schurz publient, depuis 2017, à un rythme soutenu de deux livres par an. Deuxièmement, depuis 2018, les livres en question sont assez courts et narratifs : ils racontent soit des histoires grotesques dans la veine de *Bombastika* en 2015 (*L'antéchrist et les vierges* et *Iyafiopika, ou les villes ensevelies*), soit, surtout, des périodes de la vie de Brener et Schurz, accompagnées de réflexions philosophiques et politiques, dans la veine d *Pistolet à la pisse* (*Can-cún*, *Eva-penetrator* et *Le Complot des céphalopodes*). L'intensification du rythme de publication, ainsi que la concentration et la simplification du propos, par rapport notamment aux sommes très travaillées sur l'art moderne et contemporain que sont à certains égards les *Vies des artistes assassinés*, *Ka* ou *Le bivre du zaoum et de l'outre-zaoum*, suggèrent une volonté d'occuper l'espace public d'une façon différente : l'énonciation répétée à la première personne, portant souvent sur des épisodes de la vie de Brener, fait de ces publications successives une manière de manifester sa sincérité : se dire et se redire ainsi sans cesse évoque ainsi d'autres formes de publications, celles de longs posts sur les réseaux sociaux ou sur un blog.

*

Nous nous intéresserons surtout dans ce travail aux textes de Brener (et aux collaborations avec Schurz) qui sont postérieures à son abandon de la scène artistique moscovite (à la fin des années 1990) et qui ont un caractère soit théorique, soit autobiographique : c'est en effet dans ces livres que se formule la justification de son passage de l'art contemporain à l'écriture. Même si on s'appuiera occasionnellement sur l'ensemble de l'œuvre de Brener et Schurz, *Pistolet à la Pisse*, *Les Peuples qui pètent*, *Les Bâtons de mercure*, *Découvertes romaines*, *Vies des artistes assassinés* et, dans la fin de ce travail, *Can-cún* feront l'objet d'une attention particulière.

3. Chris Kraus

3.1. Parcours de Chris Kraus

Chris Kraus est l'autrice de notre corpus qui a connu le succès le plus franc et qui a le plus de notoriété, non seulement dans son pays d'origine, mais également à l'étranger, notamment depuis l'adaptation en série de *I Love Dick*, son premier livre, sur HBO. Ce dernier est devenu un best-seller, régulièrement inclus dans des listes de lectures féministes proposées par toutes sortes de journaux, des grands quotidiens aux magazines dits féminins.

Née en 1955 à New York, Chris Kraus déménage avec sa famille en Nouvelle-Zélande en 1969, où elle commence un cursus de littérature et de science politique, avant de se voir offrir très vite un travail de journaliste. En 1976, elle rentre à New York, avec l'espoir de devenir actrice et suit de multiples ateliers, sans beaucoup de succès. Dans un portrait pour le *New Yorker*, Elaine Blair rapporte :

> Les expériences de Kraus dans l'East Village ressemblent peu à celles décrites par Patti Smith dans *Just Kids* ou à celles de Richard Hell dans *I Dreamed I Was a Very Clean Tramp*, qui décrivent des jeunes gens aventureux dont les risques artistiques sont rapidement récompensés. « Les gens qui écrivent ces mémoires sont des artistes qui étaient déjà très visibles dans leur vingtaine ou leur trentaine », remarque Kraus, alors que son expérience à New York à elle était celle de la misère, sans le succès. « J'étais invisible. (…) »[31]

Elle commence à organiser des performances qui rencontrent alors un succès mitigé, dont "Disparate Action/Desperate Action", qui fait s'affronter des passages de *Middlemarch* de George Eliot et de discours d'Ulrike Meinhof et à laquelle assiste le directeur de la revue et maison d'édition Semiotext(e), Sylvère Lotringer, qui va devenir son mari. Très rapidement, elle abandonne la performance pour passer à la réalisation de films expérimentaux, de *In Order to Pass* en 1982 à *Gravity & Grace* en 1996. C'est le manque de succès de ce dernier film et sa passion pour le critique d'art Dick Hebdige qui entraîne l'écriture de *I Love Dick* et sa publication chez Semiotext(e) en 1997.

Parallèlement, à partir de 1990, elle travaille chez Semiotext(e) et y dirige la collection « Native Agent Series », en réponse à la collection « Foreign Agent Series », lancée par Lotringer pour diffuser des traductions de penseurs français. Elle y publie des textes de poétesses et d'écrivaines de la scène

[31] Blair, Elaine, « Chris Kraus, Female Antihero », *The New Yorker*, 21 novembre 2016, URL [consultée le 22 septembre 2017] https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/21/chris-kraus-female-antihero : « Kraus's East Village experiences bear little resemblance to those described by Patti Smith in "Just Kids" and Richard Hell in "I Dreamed I Was a Very Clean Tramp," which tell of adventurous young people whose artistic risks are quickly rewarded. "The people writing the memoirs are artists who were very much visible in their twenties and early thirties," Kraus notes, while her own New York story is about living in squalor without the success. "I was invisible. (…)". » (Nous traduisons.)

new-yorkaise qui, selon elle, n'ont pas eu la reconnaissance qu'elles méritaient, alors même que leur pensée était aussi originale que celles des penseurs publiés par son mari.

Nous présentons ici rapidement l'œuvre vidéo de Kraus, avant de décrire ses textes publiés.

3.2. Une filmographie expérimentale annonciatrice (1982-1996)

- « In Order to Pass » [« Pour passer »], 1982.
- « Terrorists in Love » [« Terroristes amoureux »], 1983.
- « Foolproof Illusion » [« Illusion parfaite »], 1986.
- « How to Shoot a Crime » [« Comment filmer un crime »], 1987.
- « The Golden Bowl, or, Repression » [« La coupe d'or, ou Répression »], 1988.
- « Traveling at Night » [« Voyager la nuit »], 1990.
- « Sadness at Leaving » [« Tristesse au départ »], 1996.
- « Gravity & Grace » [« Pesanteur & Grâce »], 1996.

A en croire Kraus, sa carrière de vidéaste commence (déjà) sous le signe de l'échec :

> J'ai commencé à faire des films quand Ruth Maleczech, avec qui j'avais étudié le métier d'actrice pendant deux ou trois ans, m'a regardée et m'a dit : « Je ne pense pas qu'être actrice, ce soit pour vous. A mon avis, vous devriez faire des films. »[32]

Toutefois, la forme que prennent ces films annonce la construction des textes postérieurs de Kraus. Elle raconte ainsi dans la suite du texte cité à l'instant ce qui l'a inspirée pour ses premières réalisations :

> Elle [Ruth Maleczech] m'a dit de regarder le film de Michael Snow, *Wavelength*. C'est ce que j'ai fait. Le plan-séquence d'une heure – un zoom lent sur un couple dans une chambre – m'a bouleversée. Tour à tour sérieux et excitant, le film de Snow était une plaisanterie ambitieuse, un koan [dans le bouddhisme, anecdote mystérieuse qui suscite la réflexion] ontologique. J'ai compris qu'au lieu d'étouffer ma fibre analytique en étant actrice, je pouvais faire des films, c'est-à-dire me creuser la tête et donner à voir de la pensée sans jamais parler[33].

---

[32] Kraus, Chris, « Films », essai accompagnant la projection de ses films en 2016 à la galerie Forde à Genève, URL [consultée le 4 août 2020] http://www.forde.ch/forde14-16/films-chris-kraus/ : « I began making films when Ruth Maleczech, who I'd studied acting with for three or four years, looked at me and said: "I don't think acting's for you. I think you should make movies." » (Nous traduisons.)

[33] *Ibidem* : « She told me to watch Michael Snow's *Wavelength*. I did. Watching Snow's hour-long single-shot film—a slow zoom onto a couple inside a room—blew me away. By turns somber and giddy, Snow's film was a high joke, an ontological koan. It occurred to me that instead of repressing my analytical bent as an actress I could make movies, i.e., turn my head inside out and reveal thought without ever speaking. » (Nous traduisons.)

La volonté d'atteindre à une réflexion générale et théorique (« de la pensée ») à travers une situation particulière (« un couple dans une chambre ») à laquelle elle ne se limite pas est ce que Kraus retient du film de Snow, plus qu'une expérimentation visuelle. Au contraire, la maîtrise du médium filmique semble être peu souhaitable pour Kraus. Dans la description qu'elle fait du genre de films qu'elle a pu produire et qu'elle voit encore aujourd'hui, elle écrit ainsi :

> Quand j'ai visité les programmes de masters en arts visuels en Europe et à Londres cette année, j'ai été surprise par le nombre de femmes que j'y ai rencontrées qui faisaient encore de ces films qu'on pourrait décrire comme expérimentaux, fait-maison, personnels, poétiques, misérables. La technologie a changé, mais l'impulsion qui pousse à créer ce genre de montage – délirant, onirique, romantique, paradoxal, tendu – est toujours séduisante. Une mégalomanie terrible, une volonté d'être présente – même quand on n'a aucune présence – à travers son double, le film[34].

Comme le fera *I Love Dick*, les films expérimentaux de femmes décrits ici par Kraus lient implicitement le genre (féminin) et le genre (cinématographique) : le film est le moyen, autant que le médium, d'une expérience existentielle rendue nécessaire par l'absence de visibilité initiale de leurs autrices (« une volonté d'être présente – même quand on n'a aucune présence »). Même si ces déclarations sont postérieures de près de vingt ans au dernier film de Kraus et ne nous renseignent donc pas sur la conception qu'elle s'en faisait à l'époque de leur réalisation, on peut voir qu'elle inscrit sa propre production dans un ensemble plus large défini par l'identité féminine de leurs autrices : loin de revendiquer une originalité qui lui semble problématique, Kraus conçoit ses productions, visuelles et textuelles, comme représentatives : la condition des femmes, dans la société et dans le monde de l'art contemporain, se reflète dans les choix génériques accomplis (de gré ou de force, du fait du manque de moyens matériels par exemple).

Outre cette proximité générique, les films de Kraus annoncent également un certain nombre de thématiques qui seront celles de ses textes postérieurs. Premièrement, on y trouve une critique du monde de l'art contemporain, très présente notamment dans son dernier film, « Pesanteur & Grâce » (« Gravity & Grace »), dont l'échec va la précipiter dans l'écriture. Elle y donne à voir le refus de l'œuvre du personnage principal Gravity par une curatrice qu'elle joue elle-même, sous le prétexte que cette œuvre ne serait pas suffisamment « merdique » (*shitty*). Deuxièmement, Kraus y réhabilite parallèlement des figures qu'elle estime insuffisamment reconnues, qu'il s'agisse de Simone Weil, indirectement, via le titre « Gravity and Grace », ou de David Rattray, poète et traducteur d'Antonin Artaud dans « Foolproof Illusion ». Ces deux figures réapparaîtront ensuite dans les textes de Kraus, dans *Aliens&Anorexie* et dans *I Love Dick* respectivement. Enfin, les références littéraires aux grands

[34] *Ibidem* : « Visiting graduate art programs in Europe and London this year I was surprised by how many women I met who are still making these kinds of films, films that can be described as experimental, DIY, personal, poetic, abject. The technology's changed but the impulse to create this kind of order—delirious, dreamy, romantic, paradoxical, fraught—is still compelling. A terrible megalomania, an insistence on being present—even when one has no personal presence—through one's double, the film ». (Nous traduisons.)

romans du XIX[e] siècle sur le mariage, présentes dans *I Love Dick*, commencent déjà dans le titre de son film de 1988, « The Golden Bowl, or, Repression », en partie éponyme du roman d'Henry James de 1904.

Ces films et le parcours de Kraus en tant que vidéaste font l'objet de nombreux développements dans ses trois premiers livres ; leur matière y est reprise et retravaillée. Malgré cela, Kraus manifeste de façon répétée son détachement vis-à-vis de cette partie de son œuvre. C'est déjà le cas dans ses livres, dès *Aliens&Anorexie* en 2000. Elle écrit alors de son dernier film : « "Pesanteur & Grâce" était tellement rébarbatif. C'était une vidéo amateur d'une intellectuelle dilettante, qui avait atteint des proportions boulimiques. »[35] Les rétrospectives de son œuvre filmique, qui se sont multipliées à partir de 2016 avec le succès de son œuvre écrite, sont l'occasion de nouvelles prises de parole à ce sujet :

> Ces films n'ont plus rien à voir avec moi aujourd'hui. Leur diffusion arrive trop tard pour que ce soit une revanche. C'est tout de même un plaisir – la reconnaissance abstraite d'une pratique qui n'est plus la mienne, mais que je ne renierai jamais… une science de l'émotion, la vengeance grisante d'une jeune femme sans âge et sans sexe[36].

Même si Kraus tire une satisfaction de cette reconnaissance, ce texte de 2016 marque clairement la différence entre la Chris Kraus écrivaine actuelle et la Chris Kraus vidéaste du passé, devenue un archétype (« une jeune femme sans âge et sans sexe »). Contrairement, comme on l'a vu, à Aleksandr Brener, mais également, comme on va le voir, à Édouard Levé, la pratique de l'écriture se substitue complètement aux autres activités artistiques, comme s'il n'avait été question que de trouver le bon médium.

3.3. Entre la narration autobiographie et la critique d'art : la production écrite de Chris Kraus (de 1997 à aujourd'hui)

Commencée sous le signe de l'échec, cette carrière de vidéaste se termine par un échec, dont *Torpor* fait le récit : « Gravité & Grâce » ne trouve pas son public dans les festivals et Kraus renonce au film au profit de l'écriture, qu'elle présente comme une forme de « thérapie comportementale »

[35] Kraus, Chris, *Aliens & Anorexia*, South Pasadena, Semiotext(e), 2013 [2000], p. 28 : « *Gravity & Grace* was just so unappealing. It was an amateur intellectual's home-video expanded to bulimic lengths. » (Nous traduisons.)
[36] Kraus, Chris, « Films », *art. cit.* : « These films have nothing to do with me now. Their exhibition comes too late to feel like a vindication. Nevertheless it's a pleasure—an abstract affirmation of a practice I'm no longer involved in but will never recant… emotional science, the giddy revenge of the ageless un-gendered young woman. » (Nous traduisons.)

(*occupational therapy*)[37] destinée à la consoler de son échec. A partir de 1990, Chris Kraus s'occupe exclusivement de la collection « Native Agent Series » chez Semiotext(e) et de ses projets d'écriture. Il est plus difficile que pour Brener de distinguer des périodes dans sa production, mais celle-ci se divise tout de même de façon assez claire en deux genres d'écrits : une prose que l'on pourrait qualifier d'autofictionnelle, qui, certes, peut servir de récit-cadre à des considérations théoriques et à des essais critiques, et des textes exclusivement critiques, portant sur l'art contemporain, souvent publiés d'abord dans des revues, avant d'être regroupés ensuite dans des recueils. L'ensemble de la production écrite de Kraus est publié d'abord chez Semiotext(e) et peut faire l'objet de rééditions par la suite, dans d'autres maisons d'édition (voir Chapitre 9).

3.3.1. La veine autofictionnelle

- Chris Kraus, *I Love Dick*, Los Angeles, Semiotext(e), 1997 [traduit en français par Alice Zeniter : *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016].
- Chris Kraus, *Aliens&Anorexia* [Aliens&Anorexie], Los Angeles, Semiotext(e), 2000.
- Chris Kraus, *Torpor* [Torpeur], Los Angeles, Semiotext(e), 2006.
- Chris Kraus, *Summer of Hate*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012 [traduit en français par Alice Zeniter : *Dans la fureur du monde*, Paris, Flammarion, 2019].

Le premier livre de Chris Kraus, *I Love Dick*, reste encore à ce jour le plus connu et le plus discuté, pour des raisons qui seront développées dans le chapitre 10 de ce travail. Présenté a posteriori par Kraus comme l'enregistrement d'une performance, d'une expérimentation[38], l'ouvrage rassemble les lettres que Kraus, et occasionnellement son mari Sylvère Lotringer, ont écrites à Dick Hebdige : Kraus a rencontré le critique à l'occasion d'un dîner pendant lequel lui et Lotringer devaient discuter d'une possible collaboration, et l'attirance qu'elle ressent pour lui (sans réciprocité ou presque) est l'objet d'une élaboration théorique sur la nature du désir, les relations entre hommes et femmes et les logiques discriminatoires de la notoriété. Les textes hétérogènes ainsi produits (lettres, journaux, critiques) sont insérés dans une narration tantôt à la première personne, tantôt à la troisième personne, entre autobiographie et essai, où les déclarations d'amour à Dick se mêlent à des réflexions sur la littérature et l'art contemporain.

Aliens&Anorexie, *Torpeur* et *Dans la fureur du monde* forment en quelque sorte avec *I Love Dick* une série autobiographique – *Aliens&Anorexie* et *Torpeur* sont des "prequels", situés avant l'abandon

[37] Kraus, Chris, *Torpor*, Londres, Tusker Rock Press, 2017 [2006], p. 177.
[38] Voir par exemple « Writing as Performance : an interview with Chris Kraus », *Lemon Hound*, 9 octobre 2012, URL [consultée le 7 février 2018] : http://lemonhound.com/2012/10/09/writing-as-performance-an-interview-with-chris-kraus/

par Kraus de la réalisation de films, *Dans la fureur du monde* se situant au contraire bien après *I Love Dick* et s'éloignant d'ailleurs des questions esthétiques. *Aliens&Anorexie*, dont le titre était attribué dans *I Love Dick* à Dick Hebdige lui-même, est écrit entièrement à la première personne et porte sur la réalisation et l'échec de « Gravité & Grâce ». Il inclut également de longs passages sur la vie et la pensée de Simone Weil, sur la vie et l'œuvre de l'artiste Paul Thek, ainsi que sur la relation sadomasochiste que Kraus entretient par correspondance et par téléphone avec un interlocuteur mystérieux, Gavin Brice. Comme *I Love Dick*, *Aliens&Anorexie* contient des textes hétérogènes, tant au niveau du genre (récit / essai) qu'au niveau de la forme (narration traditionnelle à la première personne / insertion de documents, notamment des mails adressés à Gavin Brice). Moins construit que *I Love Dick* parce que moins soumis à une unique idée directrice, celle de l'adresse à un objet du désir qui reste muet, c'est un texte de transition entre *I Love Dick* et les ouvrages postérieurs qui s'affranchissent complètement de la nécessité d'un interlocuteur direct.

A partir de *Torpeur* en effet, Kraus abandonne la première personne du singulier, ainsi que les personnages homonymes. Dans *Torpeur*, Chris et Sylvère deviennent Sylvie et Jerome ; dans *Dans la fureur du monde*, ils s'appellent Catt et Michel. *Torpeur* poursuit la satire flaubertienne du mariage commencée dans *I Love Dick* : en 1991, Sylvie et Jerome traversent l'Europe en voiture après avoir décidé, sur un coup de tête, d'adopter un orphelin roumain. Le livre contient également des descriptions sarcastiques des milieux intellectuels français (Jerome est un ami de Félix Guattari) et de leurs réactions à la chute du régime de Ceaucescu, ainsi qu'une réflexion sur le traumatisme historique (Jerome est le fils de rescapés des camps de concentration).

Enfin, *Dans la fureur du monde* abandonne entièrement ou presque les questions de critique artistique ou littéraire : le récit se concentre sur la figure de Paul Garcia, ancien détenu et compagnon de Chris Kraus/Catt Dunlop, sur ses démêlés avec le système judiciaire américain et sur les difficultés de sa réinsertion. Loin des lieux de prédilection de ses livres précédents (la Californie, l'état de New York, l'Europe), le décor du récit est cette fois le Nouveau Mexique et ses villes moyennes : c'est dans ce livre que Chris Kraus formule le plus clairement une critique de la société américaine.

Pour conclure sur ce premier pan de l'œuvre écrite de Chris Kraus, on retrouve la forme autothéorique qui était présente chez Brener et Schurz : les expériences personnelles sont l'occasion d'une réflexion théorique et souvent politique dont la portée dépasse l'individu. On peut en outre noter quelques évolutions au fil de l'œuvre :

- l'abandon progressif de la première personne du singulier et le choix d'alter ego, c'est-à-dire la *fictionnalisation* de l'écrit autobiographique, lié, Kraus l'affirme, à sa notoriété croissante (voir Chapitre 8) ;

- l'abandon du caractère hétérogène de ses textes (à partir de *Torpeur* en effet, les livres de Kraus n'intègrent plus de documents clairement séparés du reste, à l'image des lettres, conversations téléphoniques, mails, etc. retranscrits dans les livres précédents) ;
- le resserrement du propos autour des questions sociales et la prise de distance progressive vis-à-vis du monde de l'art pris comme point de référence (comme on le verra dans la section suivante, Kraus continue d'écrire sur l'art contemporain, mais il ne fait plus partie de l'expérience existentielle dont elle tire ses narrations).

On peut donc avoir le sentiment que Kraus, au fur et à mesure de l'évolution de sa production narrative, revient à des formes classiques, se départit de son ironie vis-à-vis du roman traditionnel européen et renonce à la provocation de propos trop évidemment référentiels (comme c'était le cas dans *I Love Dick*).

3.3.2. La veine critique

- Chris Kraus, Sylvère Lotringer, *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader* [Haine du capitalisme : une anthologie de Semiotext(e)], Los Angeles, Semiotext(e), 2001.
- Chris Kraus, *Video Green: Los Angeles Art and the Triumph of Nothingness* [Écran vert : Los Angeles et le triomphe du néant], Semiotext(e), 2004.
- Chris Kraus, Jan Tumlir, Jane McFadden, *LA Artland: Contemporary Art from Los Angeles* [LA Artland : l'art contemporain à Los Angeles], Londres, Black Dog Publishing Ltd, 2005.
- Chris Kraus, *Where Art Belongs* [Là où l'art a sa place], Los Angeles, Semiotext(e), 2011.
- Chris Kraus, *Kelly Lake Store and Other Stories* [Le magasin de Kelly Lake et autres histoires], Portland, Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery, 2012.
- Chris Kraus, *Lost Properties* [Biens perdus], Los Angeles, Semiotext(e), 2014.
- Chris Kraus, *Social Practices* [Pratiques sociales], Los Angeles, Semiotext(e), 2018.

L'œuvre critique de Kraus entretient avec son œuvre autofictionnelle des rapports assez étroits : il s'agit en réalité d'un continuum de textes référentiels, autobiographiques ou autofictionnels (dans lesquels Kraus est présente sous la forme d'un pseudonyme ou de la première personne du singulier), narratifs souvent, incluant des réflexions théoriques plus générales – nous les distinguons ici en fonction de l'accent qui est mis par Kraus, soit sur des expériences personnelles (d'ordre amoureux ou existentiels) et des comptes-rendus de sa fréquentation du monde de l'art contemporain. Il n'y a pas à proprement parler, surtout dans les textes tardifs, de distinction dans la forme ou le genre, mais plutôt dans le propos.

Après une première collaboration avec son mari Sylvère Lotringer dans *Haine du capitalisme : une anthologie de Semiotext(e)* en 2001, Kraus réunit en recueil les textes qu'elle avait publiés dans le magazine *Artext*, qui lui avait offert une rubrique, d'ailleurs intitulée « Torpor » : *Écran vert : Los Angeles et le triomphe du néant*. Il s'agit d'essais critiques sur l'art, et en particulier sur des artistes et des projets dont elle estime qu'ils ont eu trop peu de reconnaissance. *LA Artland : l'art contemporain à Los Angeles*, publié en collaboration avec le critique d'art Jan Tumlir et l'historienne de l'art Jane McFadden et très illustré, suit la même logique.

Les quatre livres qui suivent marquent un tournant : Kraus s'éloigne progressivement de la critique d'art au profit d'une réflexion plus sociale et politique, déjà présente dans ses textes autofictionnels, et dont l'art n'est que le prétexte. Par exemple, l'essai qui ouvre *Là où l'art a sa place* est consacré à l'espace « Tiny Creatures » à Los Angeles et s'intéresse au refus formulé par ses fondateurs de faire de cet espace une simple galerie : ceux-ci veulent plutôt en faire un « community center » dont le but n'est pas l'exposition d'œuvre, mais la communication entre les visiteurs. *Le magasin de Kelly Lake et autres histoires* décrit un projet de Kraus, celui de confier un magasin désaffecté de la petite ville du Minnesota où elle réside une partie de l'année à des étudiantes et étudiants en école d'art. L'idée n'est pas tant d'en faire un espace artistique là encore, mais de détourner le capital financier et symbolique de l'art contemporain pour ramener un peu d'activité économique et culturelle dans une région sinistrée. De même, *Biens perdus* et *Pratiques sociales* portent sur des projets considérés comme « artistiques », mais où en réalité l'adjectif dissimule plutôt des tentatives locales de s'auto-organiser de façon plus libre ou plus égalitaire que ne le proposent les modèles et les règles de la société américaine. Comme le remarque Kraus dans *Biens perdus* :

> Le désir de faire sa vie dans « l'art » est simplement le désir de répondre de façon créative au présent, tout comme, à d'autres époques, la « poésie » ou le « rock'n'roll » en tant que disciplines étaient des mots de code pour des modes de vie alternatifs. La seule vraie différence, c'est le nom[39].

Le détournement du capital social de l'art contemporain, décrit dans ces textes, est également mis en pratique par Kraus dans ses activités éditoriales, comme on le verra dans le Chapitre 9 de ce travail.

Les travaux critiques de Kraus semblent donc suivre la même évolution que ses textes autofictionnels : ils s'éloignent progressivement d'une réflexion esthétique au profit d'une réflexion sociale et politique.

[39] Kraus, Chris, *Lost Properties* [Biens perdus], Los Angeles, Semiotext(e), 2014, p. 8 : « The desire to pursue a life in "fine art" simply means a desire to respond creatively to the present, just as the disciplines of "poetry" or "rock & roll" were ciphers for countercultural lifestyles in other eras. The only real difference lies in credentialing. » (Nous traduisons.)

3.3.3. Hapax ou synthèse ? *After Kathy Acker* (2017)

- Chris Kraus, *After Kathy Acker: A Biography* [Après Kathy Acker : une biographie], Londres, Allen Lane, 2017.

Après Kathy Acker : une biographie est un texte à la fois très personnel et très narratif, évocateur par son ton et son homogénéité des textes de la veine autofictionnelle de Kraus. Il constitue toutefois en même temps un hapax dans sa production écrite à plusieurs égards : il est consacré à une figure d'écrivaine plutôt que d'artiste, avec laquelle Kraus a entretenu un rapport à la fois très personnel et très distant – Acker apparaît comme un modèle pour Kraus, mais, contrairement aux amis artistes dont elle décrit le travail dans ses textes autofictionnels et critiques, elle ne l'a jamais rencontré, mais la connaît cependant par des intermédiaires, dont, notamment, Sylvère Lotringer, qui a été son amant. A certains égards, Acker semble en outre faire l'objet de la part de Kraus d'une fascination et d'un engouement qui évoquent quelque peu *I Love Dick*. Enfin, c'est l'unique texte dans lequel Kraus propose une réflexion de grande ampleur sur l'écriture littéraire et, indirectement, sur ce que peut être l'expérimentation dans ce domaine.

*

Comme pour Aleksandr Brener et Barbara Schurz, on s'appuiera ponctuellement sur l'ensemble de son œuvre. Toutefois, la veine autofictionnelle, et *I Love Dick* en particulier, feront l'objet de développements plus détaillés, pour *I Love Dick* parce que cela permet d'expliquer le succès de Chris Kraus dans le champ littéraire et pour les autres textes parce qu'ils constituent un retour réflexif sur son parcours et sur les raisons qui ont motivé son abandon du monde de l'art contemporain. *After Kathy Acker* nous intéressera également dans la mesure où ce texte, même s'il n'est pas autofictionnel, permet de comprendre comment Kraus conçoit l'écriture.

4. Édouard Levé

4.1. Parcours d'Édouard Levé

Des trois artistes de notre corpus, Édouard Levé est celui qui a le moins écrit et le seul à avoir conservé une activité artistique, la photographie, tout au long de sa vie. Il est aussi le plus discret sur sa biographie – les informations réunies ici sont tirées de ce qu'il dit de lui dans *Autoportrait*, ainsi que des descriptions que font de lui ses amis Thomas Clerc dans *L'Homme qui tua Roland Barthes et autres* (2010) et Bruno Gibert dans *Les Forçats* (2019).

Édouard Levé est né en 1965 dans une famille de la grande bourgeoisie parisienne[40] ; il fait sa scolarité au Collège Stanislas[41] et ses études à l'ESSEC[42], qu'il n'évoque jamais dans ses écrits. Il commence par pratiquer la peinture, entre 1991 et 1996[43], avec différentes phases, décrites non sans distance humoristique dans *Autoportrait* :

> Les premières peintures que j'ai exposées consistaient en de grandes toiles sur lesquelles je faisais couler de la peinture de bas en haut, et en des formes géométriques simples faites d'un mélange de peinture et de sable dans des couleurs de terre ou de métaux oxydés[44].
>
> Pendant deux ans, j'ai peint des tableaux ronds que je n'ai pas exposés, peu après j'ai abandonné la peinture, depuis, regarder des tableaux ronds me rend triste[45].
>
> J'ai fait une série de tableaux monochromes à partir de ce qui sortait de mon corps ou poussait sur lui : poils, cheveux, ongles, sperme, urine, merde, salive, morve, larmes, sueur, pus, sang[46].

Cette présentation de son œuvre picturale fait penser qu'elle avait la même sérialité, le même caractère conceptuel que ses œuvres photographiques (et écrites) postérieures. On peut toutefois se demander s'il n'y a pas là un peu de réécriture. Gibert évoque en effet des toiles différentes, moins austères et moins systématiques :

> De son côté, Ed découpait des plaques d'Isorel qu'il recouvrait de cire translucide. Puis, dans cette cire, traçait au crayon gris la figure précise d'un singe, d'un cylindre, d'un élément

[40] Gibert, Bruno, *Les Forçats*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019, p. 15 : « De sa famille, Ed avait gardé quelques portraits peints, une tête de mort, des animaux empaillés, des sculptures moyenâgeuses, un pilier en bois, un fusil de chasse, un peu de vaisselle dont des verres en cristal et quelques bibelots. Posés sur le sol ou calés dans un coin, ces objets incarnaient à merveille les résidus d'un temps révolu où il était question de maisons de famille, de repas interminables, de grands-parents propriétaires terriens, d'un oncle directeur de la Banque de France, de serveuses à qui l'on tire le tablier dès qu'elles ont tourné le dos, de scènes de chasse en Sologne. Moi qui me croyais d'ascendance bourgeoise, à ses côtés, j'étais loin du compte. Pour preuve, l'enfant Ed était de ceux qui vouvoient leurs parents. »
[41] Levé, Édouard, *Autoportrait*, Paris, POL, 2005, p. 33.
[42] Gibert, Bruno, *Les Forçats*, *op. cit.*, p. 55.
[43] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 71.
[44] *Ibidem.*
[45] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 79.
[46] *Ibid.*, p. 25.

> mécanique pris dans d'obscurs schémas de montage. Parfois, il décalquait des personnages de catalogues de bricolage et les incluait dans ses compositions. Cela rappelait un peu les sujets anecdotiques de Sigmar Polke sauf que la minutie d'exécution faisait penser aux dessins néo-industriels de Duchamp. Je pensais également aux films de science-fiction paranoïaques et cérébraux des années 70[47].

Même si on trouve déjà ici l'intérêt de Levé pour les banques d'images (« des personnages de catalogue de bricolage »), les tableaux décrits semblent plus hétéroclites, plus figuratifs aussi et plus fantaisistes que ceux que Levé choisit d'évoquer.

A partir de 1998, il se consacre exclusivement à la photographie et il publie son premier texte en 2002 chez POL. Il en publie deux autres, *Journal* en 2004 et *Autoportrait* en 2005, avant de se pendre en 2007, trois jours après avoir déposé chez son éditeur le manuscrit de son dernier texte, *Suicide*, qui paraît après sa mort.

4.2. D'une photographie "conceptuelle"…

Séries photographiques :

- Série « Reconstitutions - Rêves reconstitués », 1998-2000.
- Série « Reconstitutions - Actualités », 2001.
- Série « Angoisse », 2001.
- Série « Reconstitutions - Pornographie », 2002.
- Série « Reconstitutions - Rugby », 2003.
- Série « Reconstitutions - Quotidien », 2003.
- Série « Fictions », 2006.
- Série « Amérique », 2006.

Catalogues publiés :

- Levé, Édouard, *Angoisse*, Paris, Phileas Fogg, 2002.
- Levé, Édouard, *Reconstitutions*, Paris, Phileas Fogg, 2003.
- Levé, Édouard, *Fictions*, Paris, POL, 2006.
- Levé, Édouard, *Amérique*, Paris, éditions Léo Scheer, 2006.

L'œuvre photographique d'Édouard Levé forme un ensemble cohérent, et dont le fonctionnement est assez similaire à celui de son œuvre écrite – ce qui n'est pas en soi étonnant

[47] Gibert, Bruno, *Les Forçats*, *op. cit.*, p. 39.

puisqu'il commence à publier et à exposer ses séries photographiques de façon concomitante. Chaque série de photographies est générée selon une idée fondatrice, qui repose sur le décalage entre le sujet de la photographie et le nom qui lui est donné. Ainsi, les premières séries sont en effet des « reconstitutions » de scènes issues de domaines divers – rugby, pornographie, actualités –, dans lesquelles les acteurs et les actrices, le visage impassible, sont habillées de façon neutre. De même, « Angoisse » regroupe des photographies d'un village de Dordogne effectivement nommé Angoisse. Levé joue ici sur le double sens des titres de ses photographies : « Maison d'Angoisse », « Angoisse de nuit », etc. La série « Amérique » joue également sur les toponymes en réunissant des photographies de petites villes états-uniennes qui se trouvent être les homonymes de grandes capitales mondiales : Berlin, Delhi, Paris, Rome etc.

4.3. A des écrits "pereciens" ?

Textes publiés :

- Levé, Édouard, *Œuvres*, Paris, POL, 2002.
- Levé, Édouard, *Journal*, Paris, POL, 2004.
- Levé, Édouard, *Autoportrait*, Paris, POL, 2005.
- Levé, Édouard, *Suicide*, Paris, POL, 2008.

De la même manière, les deux premiers livres d'Édouard Levé publiés chez POL obéissent à un principe organisateur, à un concept ou à une contrainte à la Perec (on reviendra sur cette qualification plus loin dans ce travail). *Œuvres* consiste en une liste numérotée d'œuvres d'art contemporaines dont, nous dit la première œuvre de la série, « l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées »[48]. Encore plus semblable aux séries photographiques de Levé, *Journal* contient des brèves journalistiques dans lesquelles tous les noms propres ont été remplacés par des noms communs et toute circonstance précise a été supprimée. L'ouvrage est organisé en sections comme un quotidien lambda, mais l'impression qui s'en dégage est plutôt celle d'une inlassable répétition des mêmes faits et des mêmes schémas, bien loin de la « nouveauté » présumée des actualités.

Les deux derniers textes d'Édouard Levé s'éloignent quelque peu de cette ligne. Ils conservent un caractère sériel : *Autoportrait* est un enchaînement kaléidoscopique de caractérisations d'Édouard Levé par lui-même, écrites à la première personne. *Suicide* suit le même principe, mais il est écrit à la deuxième personne et décrit l'ami suicidé auquel Édouard Levé s'adresse. Son propre

[48] Levé, Édouard, *Œuvres*, Paris, POL, 2015 [2002], p. 7.

suicide quelques jours après le dépôt du manuscrit donne en outre à ce texte un caractère performatif qui n'a pas manqué de fasciner. Mais, comme le montrent ces descriptions, ces deux derniers textes sont beaucoup plus personnels, moins ludiques, porteurs d'un enjeu visiblement existentiel, même si on y retrouve cette recherche du neutre, du stéréotype, d'une certaine forme d'universel qui était au fondement de ses séries photographiques et de ses premiers écrits.

*

On s'appuiera donc surtout dans ce travail sur *Œuvres*, du fait de son lieu thématique et formel avec l'art contemporain, ainsi que sur *Autoportrait* et, ponctuellement, *Suicide* dont la dimension autobiographique permet d'éclairer le parcours de Levé.

Conclusion

Pour conclure, revenons sur les présupposés, expliqués dans le chapitre 1, qui ont guidé ce choix de corpus : nous avons choisi d'étudier des textes d'artistes contemporains qui, à un moment de leur carrière, ont choisi de produire des écrits en plus ou, le plus souvent, à la place d'une activité artistique visuelle, parce qu'il nous a semblé que c'était une des façons les plus pertinentes de comprendre ce qui se jouait dans un « rapprochement » entre la littérature et l'art contemporain qu'il est difficile de définir rigoureusement sans cela : en effet, les choix médiatiques seuls (textes ou performances) ne suffisent pas pour comprendre le positionnement de ces artistes – il faut encore comprendre quelle valeur ils attribuent aux médiums choisis et quels imaginaires des disciplines artistiques sont les leurs. Parmi ces écrits, nous avons choisi de nous concentrer sur les textes qui envisagent le parcours de ces artistes de façon réflexive, en proposant une justification et un contexte pour ce choix de l'écrit.

L'hypothèse qu'on peut formuler à l'issue de l'établissement de ce corpus, au vu des textes qui ont été retenus, est que ce choix de l'écrit a un but critique, et que cette critique vise bien une certaine conception de l'art et de la littérature, mais également les institutions qui soutiennent ces conceptions et l'organisation sociale que ces institutions exemplifient. Cette critique sociale et politique était déjà présente dans les représentations littéraires de la vie d'artiste au XIX^e^ siècle telle que le « roman d'artiste » (*Künstlerroman*), qui se développe en tant que genre au moment où les arts et la littérature commencent à se constituer en champs autonomes : les romans d'artiste sont alors des lieux privilégiés d'une telle critique, qui peut être formulée depuis la position d'extériorité sociale que revendique l'artiste. Peter Zima remarque ainsi que :

> le roman, et surtout le roman d'artiste, est un genre qui se caractérise par une révolte contre la commercialisation, la fonctionnalisation et la mécanisation de la société de la part d'intellectuels critiques qui ont pris leur distance par rapport à la bourgeoisie éduquée. Dans leur lutte contre le « désenchantement du monde » par le marché, de nombreux romanciers s'appuient sur la religion, l'idéologie et l'art pour proposer, par-delà l'utilitarisme, la division du travail et le contrôle de la nature, une contre-image au monde bourgeois[49].

[49] Zima, Peter V., *Der europäischer Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie* [Le roman d'artiste européen : d'utopie romantique à parodie postmoderne], Tübingen et Bâle, A. Francke, 2008, p. 9 : « der Roman und insbesondere der Künstlerroman eine Gattung ist, die durch das Aufbegehren der sich vom Bildungsbürgertum abspaltenden kritischen Intellektuellen gegen die Kommerzialisierung, Funktionalisierung und Technisierung der Gesellschaft gekennzeichnet wird. (b) In ihrem Kampf gegen die „Entzauberung der Welt" durch den Markt stützen sich viele Romanautoren auf Religion, Ideologie und Kunst, um jenseits von Utilitarismus, Arbeitsteilung und Naturbeherrschung ein Gegenbild zur bürgerlichen Welt zu entwerfen. » (Nous traduisons.)

Pour Zima, le roman d'artiste ne remplit plus cette fonction à l'époque contemporaine et il ne peut être que parodique. En effet, l'artiste (tout comme le romancier) n'occupe plus une position discursive marginale (même s'il peut être marginal socialement) et ne peut plus défendre un système de valeurs auquel il participe : l'idée que l'art serait une valeur transcendante paraît indéfendable. Même s'ils ne font pas partie des exemples cités par Zima, *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq et *IPhuck* de Viktor Pélévine relèvent sans doute de cette parodie du roman d'artiste : dans la forme, ils empruntent au roman du XIX[e] siècle, mais l'idée de l'art comme idéal en est absente.

Au contraire, dans les textes qui nous intéressent ici, même s'ils ne sont pas des romans, on retrouve la révolte contre « la commercialisation, la fonctionnalisation et la mécanisation de la société », accompagnée d'un certain malaise sur le rôle que les artistes et l'art peuvent jouer dans ce processus et de cette contradiction entre critique et adhésion à l'idéal artistique qu'évoquait Zima. Il conviendra alors de se demander pourquoi cette critique (et en même temps cette foi dans le rôle d'une pratique artistique extérieure à des institutions qui paraissent corrompues) réapparaît précisément dans des textes de transfuges de l'art contemporain.

Deuxième remarque à l'issue de cette présentation : la dissymétrie du corpus, et ce à plusieurs niveaux. En termes d'abondance d'abord : Aleksandr Brener, en collaboration avec Barbara Schurz ou non, a plus écrit qu'Édouard Levé et Chris Kraus réunis. Comme on a pu le voir dans ce chapitre, son évolution est donc beaucoup plus chaotique, son œuvre beaucoup plus hétérogène, que celles de Levé et de Kraus. L'œuvre de Brener requiert donc un travail de contextualisation et d'explicitation un peu plus poussé que les deux autres auteurs de notre corpus. En termes de notoriété ensuite : Chris Kraus a obtenu la reconnaissance la plus large : c'est la seule autrice du corpus à avoir fait l'objet d'une réception conséquente en dehors de son espace linguistique. Dans son cas, la question de la réception se posera donc plus longuement. Enfin, dernière différence, le maintien ou non d'une pratique artistique en parallèle de l'écriture : ici, Édouard Levé est le seul à avoir continué à exposer après la publication de son premier livre. En même temps, même s'il était le choix le plus évident dans le domaine français – un artiste contemporain qui a une pratique d'écriture reconnue chez un éditeur de littérature expérimentale et qui a été déjà assez abondamment étudié –, la dimension critique de son œuvre est nettement moins marquée que chez Brener et Schurz ou chez Kraus, ce qui explique qu'il occupe moins de place dans certains chapitres. On montrera toutefois sous quelle forme se présente ce défaut critique chez Levé et quelles conclusions on peut en tirer sur les imaginaires français de la littérature et de l'art contemporain.

Enfin, pour conclure cette première partie, nous nous attarderons quelque peu sur la place qu'occupe la traduction dans ce travail. La majeure partie des textes de Chris Kraus ne sont pas traduits en français ; ceux de Brener ne le sont pas du tout. Dans le cas de Chris Kraus, les traductions existantes, réalisées par Alice Zeniter pour Flammarion, ne sont pas toujours satisfaisantes : elles portent sans doute la trace de la rapidité avec laquelle on a souhaité publier, en 2016, une version française, au moment où le livre gagnait de la visibilité, était présenté à la foire de Francfort et où l'adaptation en série pour Amazon était en préparation. Il a donc fallu reprendre et aménager ponctuellement la traduction d'Alice Zeniter dans les moments où les traductions approximatives ou erronées empêchaient une analyse précise du texte.

En ce qui concerne les textes de Brener et Schurz, il a fallu traduire intégralement tous les passages cités. On y a porté une attention particulière pour deux raisons : premièrement parce que le russe est moins parlé, et donc que ces textes sont moins accessibles en langue originale que ne le sont des textes écrits en anglais – il est moins facile de se faire une idée du ton et du registre de langue pour Brener et Schurz que ce n'est le cas pour Kraus, et ce d'autant plus que leur russe est extrêmement argotique et oral. Cela vaut également pour nous : la traduction intégrale du journal de prison de Brener, *Pistolet à la pisse*, a été une manière de se familiariser pleinement avec la voix et la pensée de Brener, aussi changeantes soient-elles[50].

[50] Cette traduction est le fruit d'une collaboration avec Antoine Nicolle, mon collègue au Collège Universitaire Français de Moscou. Outre l'intérêt que présente, de façon générale, un travail collectif, traduire et, bientôt, publier à deux était ici une manière de pratiquer ce que Brener et les autres auteurs de ce corpus affirment, à savoir que les textes littéraires valent autant (sinon moins) pour eux-mêmes que pour les rencontres et les interactions dont ils sont l'occasion.

PARTIE II – DISCOURS SUR L'ART CONTEMPORAIN : DE LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE A LA CRITIQUE POLITIQUE

Introduction

Étant donné le caractère contextuel, voire idéologique, des dénominations de « littérature » et « d'art contemporain » (Partie I) et étant donné le fait que l'hybridation des pratiques devient la règle et non l'exception, le choix de l'un ou de l'autre est, de la part des auteurs étudiés, le moyen d'une prise de position, autant, voire plus, qu'un choix affinitaire, sur lequel de toute façon il est difficile de se prononcer. Dans le cas d'Aleksandr Brener, Barbara Schurz, Chris Kraus et Édouard Levé, le passage à l'écriture, sans qu'il signe nécessairement de leur part une adhésion à la « Littérature » en tant qu'imaginaire et qu'institution (voir Partie III), s'accompagne de fait d'une critique du monde de l'art contemporain, critique qui leur permet de revendiquer comme valide leur position d'outsider et qui, en même temps, ne serait pas légitime sans cette extériorité, choisie ou subie. Les choix génériques et médiatiques – recours au texte et au livre – des auteurs découlent alors de cette prise de position initiale, ou en tout cas ne peuvent être interprétés sans elle (Partie IV).

• « Il y a des choses qui n'ont pas de prix et pour le reste… » : le monde de l'art contemporain et la mondialisation économique

Avant toute chose, il faut rappeler que ces quatre artistes passent à l'écriture dans un contexte particulier : les années 1990 sont, d'emblée, conçues comme une « fin de l'histoire » et comme l'époque de la victoire du postmodernisme en art, postmodernisme qui est présenté comme un relativisme absolu reposant sur le nivellement de tous les discours (et non comme une remise en question critique des discours dominants). Dans les années 1990 alors, l'idée, nécessairement idéologique, d'une fin des idéologies et les formes artistiques qui reposent sur le collage de propos divergents apparaissent au moment où la mondialisation, processus déjà en cours depuis plusieurs

siècles, devient l'objet d'un discours aussi omniprésent que le phénomène lui-même[1] : cette concomitance – changement de modèle esthétique et renforcement du modèle économique existant – a suscité de nombreuses tentatives d'interprétation.

Plusieurs penseurs pointent en effet l'homologie entre, d'une part, l'art de la période contemporaine, qu'il s'agisse du courant postmoderne (Jameson) ou de l'art contemporain pris dans son ensemble (Menger), et le fonctionnement économique de la mondialisation d'autre part. Pour Jameson, le postmodernisme, avec sa juxtaposition égalisatrice de discours contradictoires, est la forme artistique adaptée au capitalisme néo-libéral. Selon lui, les œuvres postmodernes reproduisent, dans les représentations qu'elles donnent de leur époque, la fiction mensongère selon laquelle, la « Vérité » faisant défaut, tous les discours s'équivaudraient – non pas seulement en termes, subjectifs, de valeur, mais également en termes plus objectifs de visibilité et de légitimité[2]. Les conditions de leur accès à cette visibilité et à cette légitimité n'étant pas interrogées, ces dernières semblent dès lors obéir à la même « main invisible » qui régule le marché : au sein de l'œuvre postmoderne, tous les discours semblent se valoir et dialoguer d'égal à égal. En mettant en scène cette prétendue « libre concurrence » des discours, l'œuvre postmoderne reproduit donc dans sa forme le fonctionnement du marché mondialisé et, de ce fait, le justifie. Même s'il paraît souvent mis au service d'une critique de l'autorité, le relativisme épistémologique et moral sur lesquels s'appuient ces œuvres devient alors le masque des inégalités économiques, politiques et géographiques.

Au niveau non plus des œuvres mais du fonctionnement même du monde de l'art, Pierre-Michel Menger remarque qu'un même principe guide l'évolution aussi bien du marché économique que de l'histoire de l'art contemporain. Dans *Portrait de l'artiste en travailleur*, il évoque « l'extraordinaire valorisation des ressources de connaissances et de créativité dans les économies capitalistes modernes » et explique :

> Les gains de productivité, les capacités d'innovation et les bénéfices de l'implication complète du travailleur dans son activité ont pour dénominateur commun l'engagement et l'enrichissement des connaissances, d'où sourdent les deux espèces d'innovation dont le capitalisme fait depuis longtemps le moteur de son expansion : l'innovation *incrémentale* par accroissement et réorganisation des savoirs, et l'innovation *radicale*, destructrice des savoirs et savoir-faire passés. Dans ce tableau, les industries de haute technologie, les activités d'expertise juridique, financière et gestionnaire, la recherche scientifique fondamentale et appliquée, le secteur de l'information et les industries de création forment une avant-garde,

[1] Voir Cusset, François (éd.), *Une histoire (critique) des années 1990 : de la fin de tout au début de quelque chose*, Paris, La Découverte, 2014. Dans la recherche anglo-saxonne, c'est à partir des années 1990 qu'on commence à présenter la mondialisation comme un modèle interprétatif plus qu'une pure réalité historique. Malcolm Waters présente ainsi la mondialisation comme le modèle qui succède au postmodernisme (Waters, Malcolm, *Globalization,* Londres, Routledge, 1995).

[2] Jameson, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Editions de l'Ecole des Beaux-Arts, 2007 [1991].

> avec ses sites et ses vitrines (les « villes-monde » comme Londres, New York, Los Angeles, Paris, Berlin, Tokyo, Shanghai…), sa doctrine organisationnelle (le projet, le réseau, l'équipe, l'implication, le contrôle décentralisé, la responsabilité…) et sa philosophie du travail fondée sur l'individualisation[3].

Plutôt loup dans la bergerie que figure contestataire, l'artiste devient alors la tête de pont du capitalisme nouveau : il ne s'agit pas ici seulement des sommes brassées par le marché de l'art contemporain, mais d'une conception particulière du travail, flexible, autonome et par projet, qui est au fondement aussi bien du toyotisme qui s'est imposé, depuis le Japon, dans les pays d'Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord, que d'un imaginaire persistant de l'activité artistique.

Dernier élément, la plus-value qu'ajoute l'art contemporain, qui hérite de l'« aura » ou du capital symbolique, accumulé à l'époque romantique et lors de l'autonomisation du champ artistique, à toute entreprise capitaliste qui s'en pare. Il existe ainsi un « art-washing », comme il existe un « green-washing », processus qui illustrent encore et toujours la capacité du marché mondialisé à s'approprier même les discours qui lui sont hostiles. Cela est d'autant plus vrai avec la financiarisation de l'économie qui intervient précisément dans les années 1990[4] : à partir de cette décennie, il devient évident que c'est la circulation financière des capitaux, notamment par le biais des investissements, qui, en premier lieu, génère de la richesse, et non plus la production elle-même. Ce processus de financiarisation s'exerce de façon exemplaire via les œuvres d'art, contemporaines ou non, qui sont des objets d'investissement par excellence, parfois sans impliquer même le déplacement physique de l'œuvre acquise par un nouvel acheteur. En outre, concernant l'établissement de la *valeur* (esthétique et économique) de l'œuvre, à une époque où les œuvres reposent de plus en plus sur les discours qui les accompagnent et auxquels parfois elles se réduisent, l'art contemporain, par le biais de tous ses acteurs, artistes comme curateurs, est particulièrement sujet à la valorisation du produit par le récit qui l'accompagne, dont Luc Boltanski et Arnaud Esquerre ont montré le fonctionnement[5]. Enfin, l'idée d'une autonomie de l'art, qui apparaissait au XIX^{e} siècle comme la seule voie possible face aux pressions politiques et économiques s'exerçant sur l'activité créatrice, est désormais l'un de ces récits et devient donc l'instrument paradoxal d'une valorisation, symbolique et financière, de l'œuvre d'art, à rebours du rôle qu'elle a pu jouer pendant sa phase d'autonomisation.

---

[3] Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, p. 6-7.
[4] Lordon, Frédéric, « Dix ans de mondialisation "heureuse" » *in* Cusset, François (éd.), *Une histoire (critique) des années 1990*, *op. cit.*, p. 347.
[5] Boltanski, Luc, Esquerre, Arnaud, « La "collection", une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, 2014/3 n° 679, p. 5-72.

• Entre bohème et *creative class* : la critique comme moyen de positionnement

Pèse alors sur le monde de l'art contemporain un soupçon constant de compromission structurelle avec le marché, soupçon par rapport auquel les artistes sont obligés de prendre position, soit pour assumer complètement cette proximité et en jouer, comme le font certaines figures médiatiques de l'art contemporain, soit pour tenter d'élaborer des stratégies d'opposition.

Or l'opposition artiste à ce modèle économique est devenue délicate : comme on vient de le voir, le travail créatif, dont l'artiste est un des exemples emblématiques, est au fondement du fonctionnement économique des sociétés contemporaines qui nous intéressent ici (auto-organisation, etc.). L'institutionnalisation de l'anomie, remarquée par Bourdieu à la fin des années 1980[6], transforme une « bohème » marginale en une *creative class* massive à qui son travail, exploitable et exploité, donnerait en outre les joies de la réalisation de soi[7]. Ironie du sort, cette exploitation, qui prend les apparences de l'accomplissement personnel, s'appuie ainsi, pour le profit des employeurs, sur les propos de Marx sur le potentiel émancipateur du travail créatif. C'est donc la notion même de création, le personnage même de l'artiste, l'objet ou le discours qu'est l'œuvre qui posent problème : il semble impossible de se les approprier sans légitimer au passage le système économique dont ils sont devenus emblématiques. Menger parle ainsi de l'art comme d'un « continent modèle pour l'innovation » économique. Refuser, depuis une position d'artiste, ce que l'art reconduit de domination économique, sociale et politique, risque alors de mettre en crise les moyens esthétiques sur lesquels se fondent l'expression et la représentation en art contemporain.

La réponse d'Aleksandr Brener, de Barbara Schurz, de Chris Kraus et d'Edouard Levé est alors, dans un premier temps, une critique en règle des mécanismes qui régissent la réussite et l'échec dans l'art contemporain, ainsi que du mode de vie « créatif » et de ses promesses. Cette critique passe à la fois par une représentation du monde de l'art contemporain, rendue possible et légitimée par leur position d'outsider (Partie II), et par le recours, au niveau de la stratégie médiatique, à un « à côté » de l'art contemporain, c'est-à-dire à l'écrit et au livre, sans nécessairement adhérer à un imaginaire de littérature (Partie III).

• Brener, Schurz, Kraus et Levé : une nouvelle « critique institutionnelle » ?

[6] Bourdieu, Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 1987, n°19-20, p. 6-19.
[7] Voir Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002.

Malgré leur détour par le texte et le livre, Brener, Schurz, Kraus et Levé semblent alors s'inscrire tous les quatre dans le renouveau de la « critique institutionnelle » qui avait tenté de secouer le monde de l'art contemporain dans les années 1960. Gregg Bordowitz identifie deux tendances dans cette seconde vague, qu'il fait commencer, justement, dans les années 1990 : premièrement, une critique institutionnelle « de l'intérieur » dont la cible principale, mais aussi le lieu d'exercice, restent le musée ou la galerie. Selon lui, cette critique refuse « d'arrêter de croire que le système peut être différent, plus fidèle à l'idée de créativité »[8]. Elle n'est pas alors sans poser problème : une telle remise en question est-elle en effet acceptable, logiquement – dans la mesure où elle s'exerce depuis les instances de légitimation qu'elle critique – et éthiquement – dans la mesure où cette remise en question vient toujours trop tard, en compensation d'une discrimination dont le tort a déjà été acté[9]. Cette forme de « critique institutionnelle » est alors parfois accusée, comme la première vague des années 1960, de remettre en cause la répartition inégale du pouvoir dans les institutions artistiques plutôt que l'existence même de ces institution, telle ou telle institution individuellement plutôt que la nécessité d'une institution artistique, les symptômes donc plutôt que la cause, à telle point qu'elle a pu être taxée elle-même de « néo-libérale »[10]. A cela s'ajoute le fait que le caractère représentatif des institutions culturelles est désormais symbolique (inclusion d'œuvres d'artistes n'appartenant pas à l'identité dominante), au lieu d'être matériel, c'est-à-dire qu'elles devraient être accessibles, physiquement et en droit, à toutes et tous également, tant au niveau de l'accès à la visibilité pour les artistes que de la possibilité de les voir pour les visiteuses et les visiteurs. Les revendications de la première vague de la critique institutionnelle et de ses héritiers dans les années 1990 peuvent donc paraître insuffisantes.

Par conséquent, pour une partie des artistes de cette seconde vague de critique institutionnelle, il va s'agir, premièrement, de ne pas réclamer uniquement la représentation

---

[8] Bordowitz, Gregg, « Tactics Inside Out », *Artforum*, n°9, 2004, p. 212-215.

[9] Comme le remarque Helena Reckitt à propos des artistes femmes : « It is not a simple matter of inserting forgotten women artists into existing traditions, especially when those traditions were predicated upon excluding them in the first place. Incorporating artists into histories that they were never part of has violent connotations. Such tactics can end up validating dominant canons, refreshing them with material from the "margins", which is removed from its original context and leaves prevailing values and dominance intact. These practices also risk tokenism, especially when the appearance of one or two "exceptional" women in dominant narratives is seen as evidence that sexism no longer exists in the art world and feminist struggle is no longer needed ». [« Il ne s'agit pas simplement d'insérer des femmes artistes oubliées dans des traditions préexistantes, surtout quand ces traditions étaient fondées initialement sur leur exclusion. Incorporer des artistes dans des histoires dont elles n'ont jamais fait partie contient une part de violence. Ce genre de stratégie peut à terme légitimer des canons dominants, en leur donnant un coup de jeune via des œuvres venues des "marges", extraites de leur contexte de création et sans remise en question des valeurs dominantes. Ces pratiques courent également le risque du "tokenism", surtout quand l'inclusion d'une ou deux femmes "exceptionnelles" dans des récits dominants est présentée comme la preuve du fait que le sexisme n'existerait plus dans le monde de l'art et que la lutte féministe n'est plus nécessaire. » (Nous traduisons.)] Reckitt, Helena, « Troubling Canons: Curating and Exhibiting Women's and Feminist Art, A Roundtable Discussion » *in* Iskin, Ruth E. (éd.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, New York, Routledge, 2016.

[10] Par exemple, Seyerl, Hito, « The Institution of Critique » (2006) *in* Alberro, Alexander, Stimson, Blake, *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writing*, Cambridge, The MIT Press, 2009, p. 486-492.

symbolique des minorités dans les espaces institutionnels (ce qui était le but de de la première critique institutionnelle et de divers mouvements issus des minorités, féministes, noirs etc.) ; et, deuxièmement, de ne pas entrer dans le jeu de l'offre et de la demande du marché de l'art contemporain qui s'exerce dans les musées également, afin de conserver un véritable pouvoir critique, plus difficile à revendiquer quand on est intégré dans ces grandes institutions. La deuxième tendance de cette nouvelle critique institutionnelle porte alors plus largement sur la façon dont le pouvoir économique organise l'ensemble de la société : sous l'influence de Foucault, cette nouvelle critique voit dans le musée et la galerie un « dispositif » parmi d'autres, ayant en commun avec, par exemple, l'école et la prison, d'une part un rôle disciplinaire dans la formation du sujet et d'autre part une collaboration accrue et surtout désormais ouvertement assumée avec le pouvoir économique.

Si Levé relève plutôt, on va le voir, de la première tendance de la nouvelle critique institutionnelle, Kraus, Brener et Schurz empruntent le contenu de leur critique à la deuxième tendance. Est visée en première instance la simple mise en scène de l'œuvre qui est le fait des musées et des curateurs, dans la mesure où elle renforce l'idée d'une création indépendante de ses conditions matérielles, sociales et politiques et où elle participe alors à la valorisation symbolique, et donc financière, des objets exposés. Les auteurs qui nous intéressent refusent catégoriquement d'adhérer à l'image positive d'un curateur au service de l'artiste, en dialogue avec lui ou responsable d'une « maïeutique » susceptible de placer l'œuvre dans un contexte où elle révèlerait des sens inattendus : simples exécutants du pouvoir économique qui régit désormais ouvertement les institutions artistiques, ils apparaissent comme l'ennemi à abattre. Le premier chapitre de cette deuxième partie porte ainsi sur la déconstruction de l'autorité des institutions de l'art contemporain (Chapitre 3).

Dans la mesure où c'est plus fondamentalement le lien, voire l'alliance, entre institution artistique et pouvoir économique mondialisé qui est visé, cette déconstruction passe alors par une réinterprétation de la marginalité artistique en marginalité géographique : être exclu du monde de l'art, être un artiste raté, c'est alors aussi être un témoin privilégié de l'envers du décor de la mondialisation. Cela s'oppose à l'idée selon laquelle la mondialisation économique serait l'instrument d'une démocratisation culturelle, via l'accès des artistes périphériques au marché international, et via un « métissage » des cultures à terme « fructueux ». Cette question est vitale pour les auteurs qui nous intéressent, spécialement pour Schurz et Brener qui font le plus figure d'outsiders géographiques, mais aussi indirectement pour Kraus, qui évoque de façon répétée sa jeunesse néo-zélandaise, et enfin pour Levé, qui tend, lui, à effacer au maximum dans ses textes les

marques géographiques. Toutefois, le sens de cette écriture depuis un non-lieu diffère : les textes de Kraus, Brener et Schurz sont, ostensiblement, écrits depuis les marges de la mondialisation, et ce à petite et à grande échelle : le Kazakhstan (Brener) et la Nouvelle-Zélande (Kraus) donc, mais aussi les bas-côtés des autoroutes, les motels, les campements sous les ponts. Au contraire, pour Levé, l'écriture est plutôt le lieu d'une recherche de l'absolu, qui prépare sa réception par les milieux littéraires français (Chapitre 4).

Leurs accusations rejoignent des propos critiques assez largement diffusés, visant en premier lieu la perpétuation de mythes datant de l'ère romantique – autonomie de la sphère artistique – mais, tenus depuis leur position d'artistes « ratés », rejetés, ou volontairement marginaux, ils deviennent avant tout la première phase d'une revendication d'extériorité, qui passe ensuite par des choix génériques et médiatiques à contre-courant des attentes liées au discours de l'artiste (Parties III et IV).

CHAPITRE 3 – Hors-champs de l'art contemporain : déconstruire les institutions artistiques

C'est donc contre les institutions elles-mêmes et leur organisation que s'exerce en premier lieu la critique d'Aleksandr Brener, Barbara Schurz, Édouard Levé et Chris Kraus. Cette critique délaisse la question de la représentativité de ces lieux institutionnels, de la légitimité de tel ou tel critère de sélection ou de distinction pour corroborer le reproche qui leur a été fait d'être des « contextes permettant l'exposition permanente du pouvoir et du savoir ». La nature de ce pouvoir reste toutefois à préciser. Le discours développé dans le sillage de la critique institutionnelle portait avant tout sur le lien entre musée, galerie et pouvoir étatique. Répondant au projet, formulé par Douglas Crimp, d'une « archéologie du musée »

[1], Tony Bennett voyait en effet dans le musée et la prison, qui se forment à peu près au même moment historique, l'envers et l'endroit d'une même médaille :

> Les musées se trouvaient aussi, typiquement, au centre des villes, où ils étaient des incarnations, matérielles et symboliques, d'un pouvoir de « montrer et de dire » qui, lorsqu'il se déployait ainsi dans les espaces publics nouvellement constitués, cherchait à incorporer le peuple dans les processus étatiques. Si le musée et le pénitencier représentent ainsi le visage de Janus qui est celui du pouvoir, il y avait tout de même une collaboration, au moins symbolique, entre eux. Pour ceux qui échouaient à adopter la relation tutélaire à soi promue par l'enseignement populaire ou dont les cœurs et les esprits échouaient à être gagnés par les nouvelles relations entre état et peuple symbolisées par les portes ouvertes du musée, les murs du pénitencier constituaient la menace d'une instruction plus sévère portant sur le pouvoir. Là où l'éducation et la rhétorique échouaient, commençait la punition[2].

[1] Crimp, Douglas, « On the museum's ruins », *in* Foster, Hal (éd.), *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1985.

[2] Bennett, Tony, « The Exhibitionary Complex », *New Formations*, n°4, 1988, p. 99-100 : « Museums were also typically located at the centre of cities where they stood as embodiments, both material and symbolic, of a power to 'show and tell' which, in being deployed in a newly constituted open and public space, sought rhetorically to incorporate the people within the processes of the state. If the museum and the penitentiary thus represented the Janus face of power, there was none the less - at least symbolically - an economy of effort between them. For those who failed to adopt the tutelary relation to the self promoted by popular schooling or whose hearts and minds failed to be won in the new pedagogic relations between state and people symbolized by the open doors of the museum, the closed walls of the penitentiary threatened a sterner instruction in the lessons of power. Where instruction and rhetoric failed, punishment began. » (Nous traduisons.)

Une critique similaire du musée, avec une attention particulière portée à son rôle dans l'établissement du pouvoir colonial, a été menée par Benedict Anderson dans *L'Imaginaire national*[3]. Il faut remarquer toutefois qu'à la différence de ce qu'avancent Anderson ou Bennett pour l'ère moderne qui s'ouvre au milieu du XVIII[e] siècle, la nature du pouvoir qui se manifeste dans le musée contemporain est plus fondamentalement économique : aux yeux de Brener, Schurz, Kraus et Levé, il ne s'agit pas uniquement d'une alliance entre le musée et l'État, mais aussi d'une alliance entre le lieu d'exposition et les divers détenteurs du pouvoir économique, qui au besoin a recours aux dispositifs de pouvoir liés à l'État, tels que la police ou la prison – de fait l'État ne joue ici qu'un rôle d'intermédiaire. L'idée fondamentale est que, en donnant à l'œuvre sa valeur, l'histoire de l'art et le discours curatorial légitiment des mesures policières et plus largement des formes de violence étatiques, parce qu'elles sont dès lors au service de la protection de la valeur financière, plus qu'esthétique, de l'œuvre.

Brener, Schurz, Kraus et Levé s'en prennent alors d'abord aux curateurs, aux historiens de l'arts et aux membres des institutions de l'art contemporain, qui apparaissent exclusivement comme des complices de la marchandisation de l'art, via sa mise en valeur par l'exposition. Deuxième cible de leur critique, le récit lui-même dont ils sont les auteurs, c'est-à-dire à la fois les producteurs et les garants : les textes qui nous intéressent ici contiennent en effet à des degrés divers des critiques, voire des réécritures de l'histoire de l'art. Enfin, c'est l'espace d'exposition lui-même qui est représenté comme un lieu où s'exerce une violence qui n'est pas toujours uniquement symbolique. Le musée et la galerie apparaissent alors comme des lieux emblématiques de la mondialisation économique et du soutien qui lui est apporté par les pouvoirs étatiques nationaux.

[3] Anderson, Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002 (Trad. : Dauzat, Pierre-Emmanuel).

1. Curateurs, critiques et historiens de l'art

La critique de Kraus, Brener et Schurz porte en premier lieu sur certains acteurs des grandes institutions de l'art contemporain, nommément les curateurs et tous ceux qui sont chargés d'organiser, de classifier, d'expliquer les œuvres des artistes contemporains, y compris parfois sans prendre en compte les discours qu'ils produisent déjà eux-mêmes. D'un point de vue purement factuel, ce qu'on a appelé plus haut le « tournant discursif » ou « linguistique » de l'art contemporain leur confère de fait une autorité supplémentaire. En effet, remarque Heinich,

> la compétence requise en art contemporain ne se limite plus à la capacité à sélectionner les œuvres les plus « intéressantes » (pour reprendre un adjectif très utilisé), mais se situe avant tout dans la capacité à en organiser l'assemblage à travers la construction d'une thématique cohérente soutenue par un discours lequel ne porte donc pas seulement sur les œuvres elles-mêmes mais sur le thème choisi par le curateur[4].

Leur discours s'autonomise et le nom du curateur est désormais visible sur les affiches et les catalogues au même titre que celui de l'artiste. Or, ce récit, construit par le curateur, risque également de déterminer la valeur des œuvres exposées, en vertu du mécanisme de la « narrativité » qui, selon Boltanski et Esquerre, permet la mise en valeur des objets sur le marché[5]. Dans les textes des artistes qui nous intéressent ici et qui sont passés à l'écriture, ces discours sont présentés alors comme concurrents, voire comme usurpant la parole de l'artiste, et le discrédit jeté sur le détenteur de l'autorité scientifique est alors une des conditions de possibilité des discours tenus par Brener, Schurz, Levé et Kraus.

*

1.1. L'artiste et le curateur dans *I Love Dick* : minorités contre dominants

C'est dans *I Love Dick* que la concurrence entre discours de l'artiste et discours du curateur est la plus directe : leur comparaison permet alors de montrer les relations de pouvoir au sein du monde de l'art contemporain.

---

[4] Heinich, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014, p. 243.
[5] Boltanski, Luc, Esquerre, Arnaud, « La "collection", une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, 2014/3 n° 679, p. 5-72.

Une scène en particulier dans *I Love Dick* est emblématique de cette rivalité. Lors d'un dîner mondain, Chris évoque ce qui deviendra *I Love Dick* devant un public d'intellectuels et de curateurs :

> Le dîner avec Dick, Mick, Rachel, deux curateurs du Getty, un critique d'art et Sylvère fut un moment très difficile. Le ton était à la contre-culture nonchalante. Le glamour et l'assurance de Rachel, la seule autre femme de la pièce, donnaient à Chris l'impression d'être un cafard. Dick s'assit à côté de Chris, en face de Rachel. Peut-être remarqua-t-il que Chris était silencieuse et qu'elle n'avait pas touché à son assiette. Toujours est-il qu'il se tourna vers elle avec un petit sourire complice et demanda :
> « Et comment ça avance le… heu… projet ? »
> Rachel, tout sourire, n'en perdait pas une miette. Chris n'essaya pas de trouver le ton qui convenait pour sa réponse.
> « En fait, ça a changé. C'est devenu un roman épistolaire maintenant. » Rachel rebondit tout de suite : « Ah, c'est tellement bourgeois.
> — Hein ?
> — Est-ce que Habermas n'a pas dit quelque part que le genre épistolaire marquait l'avènement du roman bourgeois ? »
> Chris fut soudain renvoyée au souvenir d'un petit déjeuner qu'elle et Sylvère avaient pris avec Andrew Ross et Constance Penley lors d'une conférence à Montréal. Constance avait brillamment repris Chris qui tentait péniblement d'exprimer son amour pour Henry James et, ce faisant, elle avait coché toutes les cases intellectuelles. La pensée de cette femme à 8 heures du matin était d'une limpidité parfaite ! Mais Chris ne pouvait s'empêcher de se demander : Rachel, est-ce que Lukacs n'a pas été le premier à le dire ?[6]

Le passage condense plusieurs aspects de la critique des curateurs telle qu'elle est développée par Chris Kraus dans *I Love Dick*. Premièrement, il relève d'une critique du milieu artiste et intellectuel assez classique, telle qu'elle a pu se pratiquer dans le roman réaliste et précisément chez Henry James dont l'œuvre est ici évoquée. L'ensemble du milieu, dont Kraus fait partie, est décrit comme superficiel : l'utilisation de l'adjectif composé « countercultural-casual » assimile l'intérêt pour la « contre-culture » à un simple effet de mode, l'échange intellectuel s'apparente à un jeu de baseball (« touching every intellectual base »). La prétention des participants à l'érudition paraît douteuse (« But still she wondered to herself: Rachel, didn't Lukács say it first? »). Deuxièmement, le milieu produit des modèles de discours, en dehors desquels toute parole est inaudible : Chris, tout aussi compétente (voire plus) que Rachel, ne sait toutefois pas exposer ses idées de façon adéquate

[6] Kraus, Chris, *I Love Dick*, Londres, Serpent's Tail, 2016 [1997], p. 98-99 : « Dinner with Dick and Mick and Rachel, two curators from the Getty, an art critic and Sylvère was very hard. The atmosphere was countercultural-casual. Chris felt like a cockroach beside the poised and glamorous Rachel, who was the only other woman in the room. Dick sat next to Chris, across from Rachel. Perhaps Dick noticed Chris was silent and she hadn't touched the food. At any rate he turned to her with a slight, complicitous smile to ask: "How's the… ah,…project going?" Rachel, also smiling, was all ears. Chris gave up trying to find the right pitch for her reply. "Actually it's changed. It's turned into an epistolary novel, really." Rachel rose to it. "Ah, that's so bourgeois." "Huh?" "Didn't Habermas say once that the epistolary genre marked the advent of the bourgeois novel?" Chris flashed back to a breakfast she and Sylvère had once with Andrew Ross and Constance Penley at a conference in Montreal. Constance brilliantly corrected Chris' bumbling appreciation of Henry James, touching every intellectual base. How articulate this woman was at 8:30 in the morning! But still she wondered to herself: Rachel, didn't Lukács say it first? » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

(« Chris gave up trying to find the right pitch for her reply »). Son discours est trop confus et trop affectif (« bumbling appreciation ») pour y être pris au sérieux. La critique doit donc se faire hors-scène : ce n'est qu'a posteriori, dans une note à elle-même qui fait office de chute dans le passage, que Chris peut remettre en question l'autorité de la critique d'art. Troisièmement et enfin, ces discours sont subordonnés à des impératifs économiques : le mot de « pitch », qui a certes un sens musical que la traduction française rend par « ton », renvoie également au lexique de la publicité et évoque un court exposé d'une idée construit exclusivement dans le but de vendre.

Dans la partie intitulée « Art youpin » (*Kike art*) de *I Love Dick*, les deux discours, celui de l'artiste et celui du curateur, sont plus nettement mis en parallèle. Dans une lettre à Dick, Kraus décrit sa visite de l'exposition du peintre R. B. Kitaj au Metropolitan Museum à New York. Étant donné que Kitaj est lui-même auteur de textes, l'analyse qu'en fait Kraus convoque trois niveaux de discours : le discours institutionnel, celui des curateurs et des commissaires d'exposition, le discours de l'artiste exposé, et enfin le sien, qu'elle écrit en tant qu'artiste et visiteuse de l'exposition à un critique d'art, Dick.

Concernant le discours de Kitaj, elle suggère que la mise en valeur de ses textes dans l'exposition est avant tout un moyen pour les curateurs de vendre – l'audio-guide ou le catalogue –, en faisant croire que ces textes contiennent la vérité de l'œuvre de Kitaj : « Les panneaux nous suggèrent de dépenser de l'argent pour avoir accès aux textes de Kitaj (achetez le catalogue, louez la cassette audio) mais en réalité ce n'est pas nécessaire »[7]. La production de texte par les curateurs, ou simplement la reproduction des textes de l'auteur à l'occasion de l'exposition, apparaît comme un pur argument de vente : la scénographie de l'exposition transforme le discours de l'artiste sur ses œuvres en œuvre, mais dans le sens où ce discours devient alors lui-même commercialisable.

Là où cette mise en valeur des textes de Kitaj par les curateurs s'avère perverse aux yeux de la narratrice, c'est que le musée construit parallèlement une image de l'artiste comme être incompréhensible par nature :

> Elle [l'exposition] était présentée par le Met à grand renfort d'explications qui servaient à distancier encore plus Kitaj de ses spectateurs et de ses pairs. L'enthousiasme des curateurs mêlé à de l'appréhension : comment rendre accessible cette œuvre « difficile » ? En nous présentant l'artiste comme un admirable marginal[8].

La transformation de l'artiste en « monstre admirable » (« admirable freak » - le mot "marginal" est un peu faible) revient en réalité dès lors à renoncer à expliquer et à comprendre son œuvre, ce qui

[7] *Ibid.*, p. 172-173 : « The placard suggests you spend some money to access Kitaj's texts (buy the catalogue, rent the audiocassette) but in reality you don't have to ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)
[8] *Ibid.*, p. 171 : « The exhibition was presented by the Met with a huge amount of explication that served to distance Kitaj further from his viewers and his peers. Curatorial excitement mixed with apprehension: how to make this "difficult" work accessible? By introducing us to the artist as an admirable freak ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

donne de fait au discours institutionnel le monopole de la (non-)explication. La réduction du travail des curateurs à une simple curiosité malsaine (« Curatorial excitement mixed with apprehension »), la mise au premier plan d'affects là où on attendrait de la part des curateurs un travail avant tout intellectuel et l'utilisation de l'adjectif « curatorial » au lieu du complément de nom discrédite la profession, en dénonçant, derrière l'intérêt scientifique, un voyeurisme vénal, consubstantiel à la fonction, qui n'hésite pas à tordre la réalité de l'œuvre pour la rendre « accessible ».

Chris Kraus n'accorde toutefois pas en retour aux textes de Kitaj un crédit aveugle : la critique du discours curatorial n'entraîne pas automatiquement une réhabilitation sans nuance du discours de l'artiste. Il est au contraire présenté comme des élucubrations (« les recherches d'un fou pour prouver qu'il n'est pas fou »[9]), nécessairement vouées à l'échec, et comme des tentatives peu sincères de séduction : « Ses textes s'adressent à quelqu'un qui n'existe pas, le "spectateur perplexe mais sympathique". (…) Les textes de Kitaj avaient un côté flagorneur et ils m'ont déçue »[10]. Dans les deux cas toutefois, l'artiste comme locuteur apparaît en position de faiblesse : l'explication revêt un enjeu existentiel, soit vis-à-vis de soi-même, soit vis-à-vis d'un spectateur dont l'empathie (« sympathetic viewer ») est présentée par Kraus comme hypothétique (« someone not quite real »). Cette adresse, solipsiste, sans destinataire réel, acquiert dès lors une dimension tragique, sensible dans le paradoxe logique du discours « d'un fou, destiné à se démontrer qu'il n'est pas fou ». Moins que la justesse, de toute façon sujette à caution, du discours lui-même, c'est alors la place de celui qui parle qui importe. Comme elle l'écrit à Dick : « QUI A LE DROIT DE PARLER ET POURQUOI ? ai-je écrit la semaine dernière, C'EST LA SEULE QUESTION »[11]. Entre le discours institutionnel, qui est nécessairement surplombant dans l'exposition, et celui de l'artiste, que le musée cherche à vendre en même temps qu'il le discrédite, l'inégalité est claire.

Par conséquent, Kraus s'oppose à l'idée que chacun peut parler d'art et proposer sa propre interprétation. Elle le fait toutefois non pas au nom d'une défense élitiste des discours curatoriaux, mais au contraire parce que cette idée optimiste selon laquelle « nous sommes tous des critiques d'art » dissimule de fait un inégal accès à la visibilité et à la notoriété, dont elle est, en 1997, particulièrement consciente. Lorsqu'elle décrit la fin du parcours de l'exposition et notamment le lieu où sont habituellement disposés les catalogues, elle raille donc ce que la disposition de la pièce voulue par les curateurs semble signifier :

> (…) au milieu de la seconde salle, il y a de nombreux exemplaires du catalogue disposés sur deux tables de bibliothèque assorties de lampes de lecture et de chaises. Quelle perfection

[9] *Ibidem* : « the crazy person's search for proof that they're not crazy ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)
[10] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 173 : « His texts spoke to someone not quite real, the "perplexed but sympathetic viewer." (…). Kitaj's writing pandered so it was disappointing ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)
[11] *Ibid.*, p. 175 : « WHO GETS TO SPEAK AND WHY?, I wrote last week, IS THE ONLY QUESTION ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

> – une minuscule tranche architecturale de la bibliothèque de New York ou du grandiose American Hotel d'Amsterdam. (Toi aussi, tu peux être un youpin !)[12]

L'exposition semble alors inviter le visiteur à devenir semblable à l'artiste qui commente sa propre œuvre, au « youpin », suggestion que Kraus, sarcastique, rejette comme risible dans la parenthèse. Cette ironie vise premièrement le mensonge du discours curatorial, qui, depuis l'institution, fait croire qu'il est possible à tout un chacun d'écrire sur l'art, alors même que la situation dans laquelle ce discours est produit montre le contraire. L'ironie vient aussi de l'exclamation, qui fait de la situation de *kike* une position enviable et accessible, alors même que l'artiste nous a été présenté dans l'exposition comme une anomalie (« admirable freak ») et que le mot *kike* reste stigmatisant. Pour Kraus, le musée – et les curateurs – tentent donc de susciter le discours sur l'art en même temps qu'ils s'en réservent l'accès et qu'ils le régulent.

Enfin, Kraus s'associe à Kitaj : le mot *kike* est aussi le mot qu'elle utilise pour se désigner elle-même, de façon aussi centrale qu'elle le fait pour Kitaj. Elle suggère même un parallèle entre les textes de Kitaj et les lettres publiées dans *I Love Dick* :

> Ça m'amuse que Kitaj se soit lancé dans le projet de créer une « exégèse » pour son œuvre et qu'il ait écrit des textes en parallèle de chacun des tableaux. « Exégèse » : les recherches d'un fou pour prouver qu'il n'est pas fou. « Exégèse » est le mot que j'ai utilisé pour tenter de m'expliquer à toi[13].

C'est aussi à propos d'elle-même qu'elle explicite les caractéristiques du discours d'artiste, ou en tout cas d'un discours tenu hors de l'institution :

> (Est-ce que je suis trop sensible ? Peut-être, mais je suis une youpine. Et n'est-ce pas un fait avéré que tous ces youpins qui ne vouent pas leur vie au culte du pouvoir et de l'argent sont d'une nervosité désespérante ?)[14]

C'est l'éloignement vis-à-vis du pouvoir et de l'argent qui produit une sensibilité, certes soupçonnée d'être pathologique, mais tout de même revendiquée ici. L'artiste qu'est Kitaj, et Kraus elle-même, qui est ici plutôt dans la position de critique d'art (d'autant plus qu'elle s'adresse à Dick), sont présentés comme étant dans la même position, à laquelle la qualification de *kike* donne en outre une connotation d'oppression politique et sociale.

---

[12] *Ibid.*, p. 173 : « in the middle of the second room there're multiple copies of the catalog displayed on two long library tables complete with shaded reading lamps and chairs. How perfect—a tiny architectural slice of the New York Public Library or Amsterdam's grand American Hotel. (You too can be a kike!) ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[13] *Ibid.*., p. 171 : « It amused me that Kitaj has wrapped himself around the idea of creating "exegesis" for his art, writing texts to parallel each painting. "Exegesis": the crazy person's search for proof that they're not crazy. "Exegesis" is the word I used in trying to explain myself to you ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)???

[14] *Ibid.*, p. 172 : « (Am I being too sensitive? Perhaps, but I'm a kike. And isn't it well-documented that those kikes who don't devote themselves to power-mongering and money-grubbing are hopelessly highstrung?) ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

Enfin et surtout, cette inégalité entre discours de l'artiste et discours du curateur ou du critique est une inégalité genrée, qui se manifeste dans les relations amoureuses de Kraus, aussi bien avec Dick qu'avec Sylvère. L'un et l'autre sont des critiques reconnus, de l'ombre desquels Kraus peine à s'extraire. La narratrice/Chris évoque ainsi sa propre participation à un festival auquel était d'abord invité son mari Sylvère, dans un passage à la troisième personne :

> L'intervention de Chris dans le festival avait été arrangée furtivement, un service que les Bataille Boys rendaient à Sylvère, mais quand ils étaient arrivés, son nom ne figurait pas sur le programme. Liza Martin se déshabilla devant une foule enthousiaste en première partie de soirée ; Chris se retrouva à faire une lecture devant vingt ivrognes dissipés à 2 heures du matin. Pourtant, Sylvère ne comprenait pas qu'elle soit inconsolable. N'avaient-ils pas été payés tous les deux ?[15]

D'une sociabilité avant tout masculine (le cercle des « Bataille Boys », qui invite Chris pour faire plaisir à Sylvère) à la question épineuse de l'organisation du programme, où chaque horaire a son sens et détermine qui sera visible et par qui, ce sont plusieurs des principaux problèmes des instances de légitimation dans le monde de l'art contemporain qui sont abordés ici. La question de la rétribution du travail artistique, quoique centrale dans *I Love Dick*, est ici ambiguë : l'argent seul, sans la visibilité dont il doit être la récompense, n'est pas synonyme de réussite et la question, au discours indirect libre, de Sylvère est ici incluse avec une ironie narratoriale palpable, sensible dans l'adverbe « Pourtant » (*still*) placé en tête de phrase. C'est l'inégalité des positions respectives de Chris, artiste sans reconnaissance, et Sylvère, théoricien invité partout, tous deux au demeurant complètement désargentés, qui rend possible l'incompréhension de ce dernier, à qui la reconnaissance ne manque pas et qui, paradoxalement, a le luxe de ne se préoccuper que du salaire à percevoir. Le modèle de l'artiste féminine visible, Liza Martin, est un modèle muet, qui joue avec l'exposition séductrice du corps, alors que la parole de Chris ne trouve pas de public, ou du moins pas de public (sobre et) attentif.

Implicitement alors, comme le discours du critique porte sur l'artiste, l'opposition artiste / critique recoupe l'opposition objet / sujet et par là rejoint des stéréotypes de genre. C'est l'artiste femme qui est l'objet du discours des critiques hommes ; non seulement on ne la laisse pas parler, mais on refuse même de lui répondre : l'unique lettre de Dick, tout à la fin de l'ouvrage, contenant une évaluation du travail de Chris, est adressée directement à Sylvère. Les discours critiques masculins court-circuitent ainsi complètement le discours artiste féminin. En prenant constamment pour exemple des artistes issus de minorités, Kitaj ou Kraus elle-même, on présente finalement

[15] *Ibid.*, p. 76 : « Chris' own gig at the Festival had been furtively arranged, a Bataille Boy's favor to Sylvère, but when they arrived her name was not on the program. Liza Martin took her clothes off to an enthusiastic prime-time crowd; they put Chris on at 2 a.m. to read to 20 drunken hecklers. Still, Sylvère didn't understand why she was inconsolable. Hadn't both of them been paid? ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

l'artiste contemporain lui-même comme une minorité opprimée au sein du monde de l'art contemporain.

Dans le monde de l'art contemporain tel qu'il est représenté dans *I Love Dick*, l'artiste est toujours socialement inférieur au curateur. Le discours qu'il tient sur son œuvre est soit instrumentalisé, soit tenu en dehors de l'institution, qui ne fait place qu'à des récits qui réduisent l'artiste et l'œuvre à des figures stéréotypées facilement identifiables, de juif ou de femme, et finalement au-delà de toute compréhension réelle.

1.2. Le curateur chez Brener et Schurz : une importation venue d'Occident

Le propos d'Aleksandr Brener et de Barbara Schurz vise de façon plus indifférenciée artistes et curateurs, le reproche fondamental qui leur est fait étant la notoriété et la réussite économique. Là où Chris Kraus reste attachée à l'idée d'une critique artistique qui prenne la forme d'un dialogue, soit avec l'artiste, soit avec Dick, et s'en prend plutôt au curateur en tant qu'il monopolise le discours, Brener et Schurz tournent en dérision la métaphore même du « dialogue » dont Hans Ulrich Obrist avait fait l'essence du « curating »[16]. L'égalité entre artiste et curateur, que cette métaphore supposait et qu'il revendiquait lui-même du fait de pratiques (exposition / installation) similaires, est également renversée et devient pure compromission, séduction, voire alliance entre « stars » – artistes ou curateurs – du monde de l'art contemporain.

> La figure de Hans Ulrich Obrist apparaît justement dans *Vies des artistes assassinés* en 2016 :
>
> Une fois, au musée des arts appliqués de Vienne (MAK), j'ai assisté à une discussion publique entre Hans-Ulrich Obrist et Vito Acconci. Le curateur célèbre Obrist courtisait l'artiste célèbre Acconci, comme un garçon commis dans une boutique chic courtise un riche client. Et Acconci acceptait cette cour comme un dû, il se gargarisait de sa propre importance. C'était insoutenable à regarder[17].

Le parallèle entre la situation d'entretien et une scène de vente dans un « magasin chic » relève du grotesque et renverse l'idéal de la conversation comme « maïeutique » qui est au fondement du livre

---

[16] C'est la raison pour laquelle son ouvrage de référence, *A Brief History of Curating*, est constitué d'une collection de conversations avec des artistes et d'autres curateurs : Obrist, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009. Il reformule également cette idée dans During, Élie (éd.), *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, France, Manuella, 2011.

[17] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2016, p. 237 : « Однажды в венском Музее прикладного искусства (МАКе) я присутствовал на публичной беседе Ханса-Ульриха Обриста и Вито Аккончи. Знаменитый куратор Обрист обхаживал знаменитого художника Аккончи, как приказчик в шикарном бутике обхаживает богатого клиента. И Аккончи принимал эти ухаживания как должное, он прямо лоснился от своей важности. На это было невозможно смотреть ». (Nous traduisons.)

d'Olbrist, en montrant que l'enjeu est toujours avant tout économique. Dans cette scène, comme dans la suivante avec Dan Cameron, la dépendance des curateurs vis-à-vis des artistes et leur attachement à leur image montrent en définitive l'envers risible de l'art contemporain, contre les discours trop idéalistes sur le « curating ». L'artiste aussi bien que le curateur, du moment qu'ils peuvent capitaliser sur sa célébrité, sont les cibles de cette critique, à l'inverse du propos de Kraus, qui différencie encore entre la position de l'artiste et celle du curateur.

Contrairement au texte de Chris Kraus, qui, on le verra dans le chapitre suivant, reste très centré sur les États-Unis dans sa dénonciation de la mondialisation, dans l'art contemporain et en général, chez Brener, le rôle du curateur se distingue tout de même de celui de l'artiste sur un point : celui de l'accès à la scène mondiale. Dans ce cas, le curateur joue bien son rôle de gardien du temple, surtout lorsqu'il n'est pas russe, et surtout quand il est américain, comme le montre l'exemple de Dan Cameron, qui apparaît dans *Vies d'artistes assassinés* :

> Cameron, sans doute, était un brave petit. Il a bien montré son courage et de sa curiosité légendaire en venant en Russie en des heures sombres et sauvages. Cela faisait un certain temps, bien sûr, qu'on discutait et qu'on achetait les artistes russes en Occident, mais ils n'en étaient pas pour autant devenus des produits fiables. C'était difficile pour Cameron de comprendre : qui était qui ici ? Il voulait comprendre ce qui se passait à Moscou et à Saint-Pétersbourg, mais il n'avait pas le temps de démêler tout ça et le lui expliquer soigneusement, cela, personne ne le pouvait ou ne le voulait[18].

Même si le ton reste ici encore relativement bienveillant, bien qu'ironique (« un brave petit » – *slavnyj malyj*), l'utilisation de l'expression « produits fiables (à gros potentiel) » (*nadëjnyj tovar*) pour qualifier les artistes russes montre de quel type est la relation de Cameron à l'art contemporain russe. Conformément aux analyses de Nathalie Heinich, Cameron, qui espère réaliser à Moscou une exposition intitulée « Sur la beauté », apparaît dans l'ensemble du passage comme l'ordonnateur d'un discours monologique, subordonné à une idée qui est uniquement la sienne, et non celle des artistes russes. Brener suggère que l'exposition était précisément censée donner à tous ces artistes russes inconnus en Europe de l'Ouest et aux États-Unis un cadre institutionnel dans lequel ils pourraient enfin devenir visibles, et donc achetables, pour les investisseurs étrangers ignorants de la scène russe. La façon dont cette entreprise est présentée sous-entend que les artistes russes subissent au passage une objectification et une commodification.

Brener lui-même n'est pas retenu, malgré la promesse de Cameron, parmi les artistes exposés, mais il est invité au vernissage de l'exposition – occasion pour lui de faire un scandale. La scène joue sur le topos de la rencontre amoureuse. Brener a acheté un bouquet de roses ; lorsqu'il

---

[18] *Ibid.*, p. 222 : « Вероятно, Камерон и вправду был славным малым. Он проявил известную смелость и любознательность, приехав в Россию в лихое, диковатое время. Русские художники, конечно, уже какое-то время обсуждались и продавались на Западе, но надёжным товаром так и не стали. Камерону трудно было решить: кто тут кто? Он хотел понять, что происходит в Москве и Петербурге, но у него не было времени разобраться, а добросовестно объяснить ситуацию никто из местных не мог или не хотел ». (Nous traduisons.)

arrive à l'exposition, Cameron est dans la mezzanine et leurs yeux se rencontrent : « Quelle émotion… Comme si une relation particulière nous liait l'un à l'autre… »[19]. La parodie de la scène du balcon dans *Roméo & Juliette*, et surtout la fin inattendue de l'épisode, tournent encore en dérision l'idée d'une conversation bienveillante entre curateur et artiste, telle que la souhaite Hans Ulrich Obrist. En effet, Brener inverse momentanément le rapport de pouvoir : lorsque Cameron descend rejoindre Brener et recevoir le bouquet, au lieu de le lui donner, Brener l'utilise pour le frapper à plusieurs reprises, mais sans violence, au visage, sans aucune réaction de la part du public. Cette sortie contre un des principaux curateurs américains de l'époque lui inspire les réflexions suivantes :

> Ensuite, plus tard, on m'a transmis les paroles de Cameron, qu'il avait comme jetées ce soir-là : jamais, sous aucun prétexte, ne donner l'occasion à Brener d'exposer dans les endroits respectables, qu'il ne fasse jamais carrière.
> Oh là là ! J'en avais rien à foutre de toutes ces conséquences, de la faillite de ma carrière, du jugements de professionnels, de toutes les galeries du monde… Qu'est-ce que ça pouvait me faire ?.. Rien à foutre !
> Pour une minute, pour une heure je m'étais trouvé dans un espace tout autre, dans une autre dimension. Là demeuraient mes vieux, mes bien-aimés amis – Rimbaud, Villon, Catulle, Caravage, Mandelstam, Majnoun, Grandville, Benvenuto Cellini, Stalker, Panurge, Travis Bickle, les généraux des carrières qui s'effritent.
> J'étais là-bas avec eux — ne serait-ce que pour un soir. Oh là là, Dan Cameron ![20]

Outre la dimension émancipatrice du geste, qui permet à Brener de s'égaler à un panthéon élu par lui de rebelles de l'art, son geste tel qu'il est décrit ici permet de révéler la relation de pouvoir que le discours curatorial dissimule sous l'idéal d'une conversation d'égal à égal. Plus profondément, dans une perspective néo-romantique, l'échec est le résultat inévitable (et glorieux) du refus de se compromettre avec des institutions artistiques perçues comme corrompues ;

Le passage sur Dan Cameron précède un chapitre de *Vies des artistes assassinés* consacré entièrement aux différents intermédiaires du monde de l'art auxquels Brener a eu affaire. Le chapitre, intitulé « Galeristes, curateurs, truands, voyous, vers de terre » (« Galeristy, kuratory, blatari, urkagany, glisty »), affirme d'emblée, par la paronomase, une parenté entre le galeriste (*galeristy*) et l'insecte (*glisty*), calembour typique de la tchastouchka, forme poétique populaire à laquelle Brener emprunte souvent (voir Chapitre 2). La critique qu'il fait de Viktor Miziano est plus spécifiquement liée à la situation russe. Viktor Miziano, fondateur de la *Revue artistique de Moscou*

---

[19] *Ibid.*, p. 224 : « Чувство какое-то… Как будто нас связывали с ним специальные отношения… » (Nous traduisons.)

[20] *Ibid.*, p. 226 : « Потом, позже, мне передали слова Камерона, якобы брошенные в тот вечер: никогда, ни за что не выставляться теперь Бренеру в приличных местах, никогда не сделать карьеру.
О-ла-ла! Мне было абсолютно наплевать на все последствия, на крах карьеры, на осуждение профессионалов, на все галереи в мире... Что мне до всего этого?.. Плевать!
На минуту, на час я оказался в совершенно ином пространстве, в другом измерении. Там обитали мои подлинные, возлюбленные друзья — Рембо, Вийон, Катулл, Караваджо, Мандельштам, Меджнун, Гранвиль, Бенвенуто Челлини, Сталкер, Панург, Трэвис Бикл, генералы песчаных карьеров...
Я был там, с ними — хотя бы на один вечер. О-ла-ла, Дэн Камерон! » (Nous traduisons.)

(Moskovskij xudožestvennyj žurnal) en 1993, est précisément une figure emblématique du passage d'un système artistique soviétique fondé sur le partage entre art officiel et scène underground à une intégration du monde de l'art dans l'économie mondialisée. Auteur récemment d'une série de leçons sur la curation (*kuratorstvo*)[21], il importe les idées d'Obrist dans le contexte russe. Cela lui donne, selon Brener, une position centrale dans l'art russe contemporain, qu'il décrit en ces termes :

> Tout ce qu'il faisait, c'était lever le nez en l'air, se débrouiller, faire des pieds et des mains, mentir et essayer de s'incruster dans l'élite curatoriale internationale. Il avait des atouts pour ça : l'absence de toute concurrence sérieuse (si ce n'est l'apathique Bakchteïn) à Moscou, la connaissance des langues étrangères, des manières de manager et de représentant de l'intelligentsia, une conscience des tendances et des courants. Quant à l'art, il n'aimait pas ça, mais il adorait exercer un pouvoir sur les petits cœurs frémissants des artistes. Et ces mêmes artistes se pressaient vers lui en troupeaux, comme du gibier vers un savant chasseur, — de toute façon, il n'y en avait pas d'autres. Et c'est là que Miziano faisait la loi : il mettait au pas ceux qui n'étaient pas parfaitement obéissants, il envoyait au diable les mal-aimés, il obscurcissait l'esprit des niais, il brouillait quand ça lui était profitable, réconciliait, manipulait, sermonnait, flattait, réprimandait, rejetait, normalisait, abêtissait. C'était un intriguant habile, un fumiste intellectuel, qui n'aimait pas trop besogner, mais qui adorait la bouffe et la compagnie, et écouter au passage les déballages des artistes, leur voler une petite idée, la mettre dans son petit projet[22].

Pour Brener, dans le contexte de la nouvelle répartition du pouvoir dans les années 1990, l'art contemporain n'échappe pas à cette mise au pas mafieuse, à l'issue de laquelle quelques personnes exercent sur l'ensemble du milieu un pouvoir quasi-féodal : Brener utilise ici le verbe *xozjaničat'*, traduit par « faire la loi » et construit sur la racine *xozjain*, le maître, le seigneur. Sa réussite est décrite avec un mépris qui frappe plus largement la figure ambivalente du « Nouveau Russe », qui a réussi à faire fortune pendant le chaos des années 1990 par des moyens légalement douteux.

Le pouvoir de Miziano ne s'exerce pas seulement à l'échelle nationale : il est le gardien de l'accès à une notoriété internationale, qui est une condition nécessaire de l'art contemporain. Cette intégration brutale des artistes de l'ex-URSS dans l'art contemporain mondialisé, intégration qui en laisse d'ailleurs beaucoup sur le carreau, explique l'ambiguïté des propos de Brener sur les curateurs. La critique se fait, en effet, en des termes inattendus pour l'artiste qui a par ailleurs revendiqué le caractère « plébéien » de son activité. L'introduction du chapitre « Galeristes, curateurs, truands,

---

[21] Miziano, Viktor, *Pjat' lekcij o kuratorstve* [Cinq leçons sur la curation], Moscou, Ad Marginem, 2015.

[22] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov*, *op. cit.*, p. 231 : « он только и делал, что держал нос по ветру, выкручивался, юлил, врал и пытался встроиться в международную кураторскую элиту. У него был для этого хороший шанс: отсутствие какой-либо серьёзной конкуренции (кроме вялого Бакштейна) в Москве, знание иностранных языков, интеллигентски-менеджерские манеры, осведомлённость в трендах и веяниях. Искусство он не любил, но обожал власть над трепетно бьющимися сердечками художников. И эти самые художнички шли к нему косяками, как дичь к умелому ловцу, — других-то ведь вокруг не было. И тут уж Мизиано хозяйничал: приструнивал не совсем послушных, посылал к чёрту неугодных, затуманивал мозги глуповатым, ссорил, когда ему это было выгодно, примирял, окучивал, журил, льстил, презрительно одёргивал, браковал, нормализовывал, оглуплял. Он был умелым интриганом, интеллектуальным халтурщиком, вкалывать особо не любил, зато обожал покушать и посидеть в компании, а заодно выслушать душевные излияния художников, украсть у них идейку, вставить её в свой проектик ». (Nous traduisons.)

voyous, vers de terre » contient par exemple ce reproche aux curateurs formulé en termes de classe sociale :

> Comme je suis moi-même un individu puéril et distrait, j'ai longtemps été sous la coupe d'une honteuse illusion, à savoir : je pensais que les gens qui travaillaient avec les artistes, les curateurs, les galeristes, les collectionneurs, les marchands, étaient des Laurent le Magnifique. Ou, au moins, des Savva Morozov ou des Chtchoukine [mécènes russes du début du XX^{e} siècle].
> Je croyais qu'un Marat Guelman, un Viktor Miziano ou un Hans-Ulrich Obrist occupaient leurs positions de façon à aider les artistes, les sortir de leur misère et à l'occasion les couvrir d'or. Ceci, bien sûr, était d'une parfaite absurdité. (…)
> Gérard Lebovici, peut-être, était le dernier des mécènes indépendants et nobles, qui croyaient à la force de l'art. Cet homme fortuné, rejeton de la bourgeoisie éclairée, a été bien inspiré de se choisir pour camarade Guy Debord et il a soutenu le grand situationniste dans toutes ses actions, dangereuses et éclatantes. Le meurtre de Lebovici, que Debord, sans hésiter, a qualifié d'attentat politique, a mis fin à l'extraordinaire trajectoire d'un mécène de la Renaissance.
> Les petits maîtres et les koulaks que j'ai rencontré dans diverses institutions artistiques ne ressemblaient pas même de loin à ces princes et à ces gentlemen de l'esprit, qui n'avaient pas encore totalement disparu à l'époque des surréalistes et des lettristes.[23].

La critique du monde des curateurs comme étant soumis à l'appât du gain est attendue de la part de Brener. Mais dans l'éloge qui est fait de Lebovici, l'opposition entre le mécène de la Renaissance et le curateur semble suggérer une nostalgie pour un temps, la Renaissance, où l'art était en réalité encore plus proche du pouvoir politique qu'il ne l'est dans la Russie contemporaine. Certes, ce qui séduit toutefois Brener dans la figure de Lebovici, c'est l'abandon de l'idée d'investissement au profit d'un soutien financier sans condition, à l'image de celui que ce dernier apportait à Guy Debord. La critique de Brener a donc ici des accents réactionnaires, dans la valorisation d'une posture aristocratique contre celle de l'investisseur intéressé, et cette valorisation passe précisément par le recours à un vocabulaire aux connotations passéistes, voire soviétiques : les « koulak » et les « petits maîtres » (*xozjajčiki*), ennemis du pouvoir soviétiques, sont ici opposés aux « princes » et aux « gentlemen de l'esprit » ou aux « derniers éclats d'une bourgeoisie éclairée ». Le lien entre

---

[23] *Ibid.*, p. 227 : « Будучи человеком инфантильным и легкомысленным, я долго находился во власти одной позорной иллюзии. А именно: полагал, что люди, сотрудничающие с художниками, — кураторы, галеристы, коллекционеры, дилеры — Лоренцо Великолепные. Или, по кряйней мере, Саввы Морозовы или Щукины.
Я верил, что какой-нибудь Марат Гельман, Виктор Мизиано или Ханс-Ульрих Обрист занимают свои посты и должности, чтобы помогать художникам, выручать их из беды и при случае снабжать деньгами. Это, конечно, было чистейшим вздором.
Вообще говоря, я в своём поведении и оценках часто поворачивался задом к Солнцу Разума и, уязвлённый слепнем незнания, лягался, как осёл, обалдевший от боли.
Жерар Лебовичи, возможно, был последним из независимых и благородных меценатов, веривших в силу искусства. Этот богач, осколок просвещённой буржуазии, вдохновенно выбрал себе в товарищи Ги Дебора и поддерживал великого ситуациониста во всех его опасных и блестящих делах. Убийство Лебовичи, которое Дебор, не колеблясь, назвал политическим покушением, положило конец восхитительной траектории возрожденческого меценатства.
Хозяйчики и кулаки, встреченные мной в разнообразных художественных институциях, даже отдалённо не напоминали тех принцев и джентльменов духа, которые ещё не совсем вымерли во времена сюрреалистов и леттристов ». (Nous traduisons.)

l'aristocratie perdue des mécènes et la « culture plébéienne » que Brener affirme tenter de créer dans le même chapitre s'explique alors par un rapprochement entre l'artiste maudit condamné à la pauvreté et l'aristocrate esthète ou le bourgeois « éclairé », contre le nouveau riche, l'opportuniste que symbolise dans le passage précédent Viktor Miziano. Comme dans l'analyse que fait Bourdieu de la bohème artistique, l'émergence fulgurante d'une nouvelle élite économique et son ingérence dans l'art, spécifiquement dans un art « d'avant-garde » auparavant protégé par la relative clôture sur soi de l'underground, suscite des discours politiquement contradictoires, empruntant aux deux extrêmes de l'échiquier politique, aussi bien à une valorisation d'extrême-gauche de la marginalité politique et économique qu'à une admiration plus conservatrice pour l'aristocratie[24]. Ces contradictions s'expliquent également par une absence de modèle dans la Russie post-soviétique, dont la jeune génération (et visiblement Brener, même s'il est né sous Khrouchtchev) ne peut se reconnaître ni dans la figure dépassée du « communiste convaincu » (à qui l'on pourrait prêter ces discours critiques sur les « petits maîtres » et les « koulak », mais certainement pas ceux sur « l'aristocratie de l'esprit »), ni dans celle du « nouveau riche », dont la réussite est moralement suspecte[25].

Dans la représentation que Brener en donne, la situation économique de l'art contemporain russe, dans les années 1990 et plus récemment, conduit à un star-system qui concerne aussi bien les artistes que les curateurs. Là où la question du curateur est centrale, c'est dans son lien avec la mondialisation de la scène artistique. Brener montre et critique l'apparition d'une figure russe du curateur comme intermédiaire entre la scène nationale et la scène internationale, inaccessible sans lui. Sa critique est formulée en des termes qui font de Brener et de Schurz des représentants d'une bohème mondialisée (voir chapitre 4), qui se distingue des artistes et des curateurs institutionnels au moyen d'un mépris manifeste, mais ambigu dans sa formulation, pour l'argent et la compromission avec les pouvoirs financiers.

*

[24] Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 2006 [1992], p. 146.
[25] Voir Oushakine, Serguei A., « In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia » *in* Lipovetsky, Mark, Wakamiya, Lisa Ryoko (éds), *Late and Post-Soviet Russian Literature*, Brighton, Academic Studies Press, 2014, p. 991-1016.

Dans l'ensemble, le rôle central occupé par les curateurs dans le monde de l'art contemporain est constaté par Brener, Schurz et Kraus. Leurs discours, globalement critiques, témoignent d'une volonté de se distinguer radicalement de la figure du curateur, alors même que celle-ci est de fait de plus en plus proche de celle de l'artiste, y compris dans la précarisation de la profession (nombreux contrats temporaires, soumission à une logique de visibilité, star-system). Dans le cas de Kraus, Kitaj apparaît comme un artiste qu'elle admire et que les commissaires d'exposition trahissent par la muséographie qu'ils ont choisi pour ses œuvres ; dans le cas de Brener, artistes et curateurs apparaissent comme également condamnables. La mention de ces figures des institutions de l'art contemporain sert alors un double but.

Premièrement, il s'agit de manifester son extériorité vis-à-vis du monde de l'art dans son ensemble et de revendiquer cette position, alors qu'elle était jusque-là imposée (du fait de la non-reconnaissance du travail de Kraus et de Brener en tant qu'artistes). Dans le cas de Levé, qui continue sa carrière artistique en même temps qu'il publie des livres, le rejet des acteurs du monde de l'art contemporain n'est pas aussi net, mais il est également un moyen de se distinguer. On ne trouve qu'une unique remarque, très vague, à ce sujet dans *Autoportrait* : « En art contemporain, j'aurais tendance à aller vers les gens gentils, le problème est que les gens gentils sont gentils avec tout le monde, ils aiment tout, ce qui diminue la valeur de leur avis »[26]. La naïveté de la déclaration, que rend sensible la répétition du mot « gentil », a pour effet de faire passer Levé pour extérieur au monde de l'art contemporain, dont les « gens » incluent aussi bien artistes que curateurs, non seulement de fait, mais par principe, par absence d'affinités. Ce détachement, plutôt que l'ironie de Kraus ou l'acharnement de Brener et Schurz, s'explique en partie par sa reconnaissance initiale dans le monde contemporain.

Deuxièmement, chez Kraus et Brener, le curateur devient le symbole de la soumission de l'art contemporain à une logique discursive et, plus fondamentalement, de l'instrumentalisation de ce discours à des fins de valorisation financière. Cela explique qu'ils cherchent eux-mêmes à avoir voix au chapitre et à produire, contre le discours curatorial sur l'art soupçonné par principe de compromission, des histoires de l'art concurrentes, ce qu'on retrouve également chez Édouard Levé : il s'agit alors de réhabiliter des oubliés ou des mal-compris, de se réapproprier ses propres œuvres en ne laissant pas aux seuls critiques et curateurs le monopole de l'exégèse, plus fondamentale d'écrire une histoire de l'art dans laquelle on puisse avoir sa place.

[26] Levé, Édouard, *Autoportrait*, Paris, POL, 2005, p. 84.

2. Histoires de l'art contestataires

La création d'histoires de l'art alternatives dénonce moins directement, cette fois, les acteurs du monde de l'art contemporain que la validité de leur discours. Le pouvoir du musée et des galeries est en effet en premier lieu un pouvoir épistémologique d'ordonnancement et de classement des phénomènes artistiques. Brener, Schurz, Kraus et Levé proposent, par rapport à ce récit institutionnel, des variations narratives, en l'imitant et en s'en moquant. Ils prennent ainsi une position spécifique aussi bien dans le champ littéraire, où l'évocation de l'art en général est plutôt un moyen de légitimation et de valorisation, que dans le champ de l'art contemporain, dans lequel il n'y aurait, selon eux, pas de salut hors de l'insertion dans un méta-récit audible. Une certaine littérature contemporaine de l'art, comme l'a montré Nella Arambasin, joue en effet de la plus-value que s'apportent mutuellement l'artiste et l'écrivain en collaborant, dans le cadre de collections spécifiques (« Musées secrets » chez les Editions Flohic par exemple) ou d'événements publics[27]. Un exemple révélateur dans le contexte français de cette interpénétration des champs littéraires et artistiques est ainsi le cycle d'exposition « Carte blanche » au musée du Louvre, où loisir était donné à de grands noms de la littérature française contemporaine (J.M.G. Le Clézio par exemple) de construire une exposition, un discours sur l'art donc, à partir des œuvres du musée.

A l'opposé, dans les textes de Kraus, Levé, Brener et Schurz, la réécriture de l'histoire de l'art est revendiquée comme une entreprise anti-institutionnelle et la plus-value symbolique qui est associée aux collaborations écrivains-artistes ne peut être collectée : il s'agit en effet d'exhumer et de rendre lisibles – sinon visibles – des artistes oubliés, voire de les inventer, en critiquant au passage les critères du passage à la postérité, voire la possibilité même d'une « histoire » de l'art.

*

2.1. Sur quoi refonder un discours sur l'art ?

Dans *I Love Dick*, Chris Kraus s'interroge en effet sur la possibilité d'une *histoire* de l'art. Sa critique se concentre sur les façons dont la causalité historique se manifeste dans l'espace même de

[27] Voir Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et* histoires *de l'art*, Genève, Droz, 2007.

l'exposition et aux raccourcis, voire à la manipulation des faits, sur laquelle celle-ci repose. Au sujet de la rétrospective Kitaj déjà évoquée, l'organisation spatiale des tableaux est présentée dans ces termes :

> Je doute du sens de l'historiographie qu'implique une telle disposition. Comme s'il y avait une corrélation entre des morceaux de l'Histoire, des événements passés. Comme si, d'une certaine façon, en les regardant avec suffisamment d'attention, nous pourrions discerner une causalité immanente entre les années d'automne à Paris en 1920-1930 et leur annihilation ultérieure durant la guerre. Est-ce que le modernisme n'avait pas réussi son coup de génie en détruisant l'idée de progrès ? Et pourtant, celle-ci revient dans les livres d'histoire, dans le matérialisme dialectique, dans le confucianisme recyclé du New Age – l'espoir que nous voyageons tous en cercles concentriques vers une vérité plus grande. Et derrière cet espoir, le plus grand mensonge de tous les temps : les choses s'améliorent. Les oracles ne se lisent que rétrospectivement[28].

L'idée d'une trajectoire linéaire dans le temps est ici dénoncée comme absurde, et surtout dépassée, Kraus ironisant ainsi avec une surprise feinte sur l'ignorance des curateurs du musée concernant l'évolution de la philosophie de l'histoire. En mettant sur le même plan le discours curatorial, les livres d'histoire, mais aussi le « Confucianisme recyclé du New Age », Kraus se livre bien à une remise en question postmoderne des discours d'autorité. Mais le propos laisse entendre également, dans la manière dont est formulée la critique, la rivalité entre artistes et curateurs, reportée sur des courants artistiques antérieurs : les curateurs n'auraient ainsi pas su tirer les leçons des œuvres modernistes dans leur pratique de l'histoire. Au contraire, pour Kraus, l'appréciation des œuvres vient de la conscience du fait que le passé ne se laisse pas ordonner dans un discours cohérent. A propos d'un portrait intitulé « Walter Benjamin », elle ajoute que le plaisir du spectateur vient précisément de la conscience que l'histoire n'obéit pas à une causalité nette : « la part de nous qui se veut plus intelligente trouve une profonde satisfaction à savoir que l'Histoire, telle que nous la comprenons, n'est qu'un dégueulis d'ordures qui s'empilent »[29]. Non seulement l'histoire de l'art des curateurs est scientifique infondée – quand on est intelligent, on n'y adhère pas (*our smarter selves*) –, mais elle est aussi esthétiquement insatisfaisante.

Le rapport de pouvoir entre curateur et artiste étudié dans la section précédente fausse alors fondamentalement tout le discours curatorial, qui apparaît comme une domestication des œuvres et de la personne de l'artiste. Reprenons le passage cité précédemment à propos de Kitaj :

---

[28] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 176-177 : « I question the sense of historiography that installing them this way implies. As if there's any correlation between chunks of history, past events. As if somehow if we just looked hard enough we could discern some immanent causality between the Autumn Years of Paris in the 1920s, early '30s and their subsequent annihilation in the War. Wasn't modernism's greatest coup to destroy the notion of progression? And yet it still comes back in history books, in dialectical materialism, in the New Age's recycled Confucianism—the hope that all of us are travelling through concentric rings of knowledge towards some greater truth. And beneath that hope, the biggest lie: that things are getting better. Portentousness is only retrospective. » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[29] *Ibid.*, p. 179 : « our smarter selves find greater satisfaction knowing history as we understand it is really just an avalanche of garbage toppling down ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

> L'enthousiasme des curateurs mêlé à de l'appréhension : comment rendre accessible cette œuvre « difficile » ? En nous présentant l'artiste comme un admirable marginal. (…)
> Les panneaux dans la seconde salle continuent d'amplifier l'étrangeté de Kitaj. Il est « un avide lecteur de littérature et de philosophie », « un bibliophile ». Les éléments de la vie de Kitaj sont présentés d'une façon tellement nue qu'il devient exotique, mythique. Les textes nous disent que bien qu'il soit peut-être impossible d'aimer l'artiste ou son travail, nous nous devons de l'admirer. Même si son œuvre est « difficile », elle a une substance et une présence, elle ne peut être totalement ignorée, elle se tient. Et c'est ainsi qu'à 62 ans, dans sa première rétrospective majeure, Kitaj est révéré/rejeté Toute la pertinence de son travail disparaît derrière sa singularité. C'est un chien savant domestique en mythe. (…)
> Les panneaux continuent à expliquer/excuser la prose de Kitaj[30].

Outre la charge contre les curateurs déjà évoquée, le passage est intéressant dans la description qu'il fait du travail de l'interprétation institutionnelle. Deux éléments sont saillants dans la description qu'en fait Kraus : premièrement, l'idée que les curateurs s'emploient à faire de Kitaj un stéréotype afin le rendre compréhensible et, deuxièmement, le processus de production du sens lui-même. Premièrement, Kraus met en effet à distance l'image de Kitaj proposée par l'exposition, en citant les clichés qu'elle véhicule entre guillemets. Cela lui permet de montrer que l'artiste y est systématiquement construit comme une figure de l'Autre, « exotique, mythique », comme un « monstre remarquable », voire comme un animal, « un chien savant dont la domestication aurait fait une légende ».

Deuxièmement, le processus de production du sens lui-même apparaît dès lors comme foncièrement inégalitaire, et ce à plusieurs niveaux. Tout d'abord, dans le passage précédemment cité, il l'est par rapport aux spectateurs, auxquels les curateurs n'hésitent pas à souffler la réponse émotionnelle appropriée : « nous devons l'admirer ». Ensuite, selon Kraus, le discours produit par le musée se revendique comme étant par nature plus légitime que celui de l'artiste. Ainsi, les encarts qui accompagnent l'exposition ne sont pas présentés comme visant à « révéler la vérité » de l'œuvre de Kitaj, vérité dont l'existence est sujette à caution, ou simplement à dialoguer d'égal à égal avec les tableaux de Kitaj. Au contraire, ces textes « excusent/expliquent » Kitaj, ce qui sous-entend que dans le rapport de savoir qu'entretient le discours curatorial avec les œuvres, il entre toujours une part de jugement moral : la barre transversale implique que les deux activités sont ici indissociables. Les explications que ce discours fournit sont alors une mise au pas de l'œuvre, destinée à l'évaluer en fonction de normes qui sont moins scientifiques que morales ou psychologiques.

---

[30] *Ibid.*, p. 172 : « Curatorial excitement mixed with apprehension: how to make this "difficult" work accessible? By introducing us to the artist as an admirable freak. (…) The placards in the second room continue amplifying Kitaj's oddness. He is "a voracious reader of literature and philosophy", "a bibliophile." The facts of Kitaj's life are sketched so bare that he becomes exotic, mythic. The text is telling us that while it may be impossible to love the artist or his work we must admire him. Although his work is "difficult," it has a substance and a presence; it can't be entirely dismissed; it holds its own. And so at 62, in his first major retrospective, Kitaj becomes revered/reviled. All the rightness of his work is undermined by singularity. He's a talking dog domesticated into myth. (…) The placards go on to apologize/explain Kitaj's prose ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

Dans ce chapitre, Kraus élabore elle-même un contre-discours explicatif, qui poursuit sa critique du discours institutionnel. Mais, contrairement aux conservateurs du Met, Kraus refuse de faire de ces tableaux la manifestation de la *singularité* de Kitaj. Ni glorification, ni pathologisation, processus dont Kraus a déjà montré qu'ils étaient l'envers et l'endroit d'une même médaille, l'explication s'attache plutôt à ce qui, dans les œuvres, en fait les symptômes visibles des règles du monde de l'art contemporain, qu'établissent dans les années 1960 les grands collectionneurs et que les artistes, dont Kitaj, tentent de contester. Dans l'explication que propose Kraus est centrale donc l'idée que l'œuvre d'art, dans sa production, comme dans sa vente et dans son exposition, est le moyen d'une prise de position dans le milieu de l'art contemporain au sens large, collectionneurs inclus :

> « Les Juifs n'aiment pas les images, ai-je dit en t'expliquant le travail de Sylvère ce soir-là au restaurant. Parce que les images sont chargées de sens. Elles volent leur pouvoir aux gens. Croire au pouvoir transcendantal de l'image et à sa beauté, c'est comme vouloir être un expressionniste abstrait ou un cowboy. » Et la base des travaux les plus célèbres de Kitaj n'est-elle pas justement de réduire ce pouvoir ? Ses meilleurs tableaux subvertissent le pouvoir de leurs images en les jetant dans un mélange critique, cérébral. C'est par un acte de la volonté – collision, contradiction – que ces peintures trouvent leur puissance. Kitaj infiltre l'image de la même manière que certains Juifs sont parvenus à traverser la Seconde Guerre mondiale avec un faux passeport. Kitaj le Juif rusé bluffe pour entrer dans la culture qui lui sert d'hôte, la peinture, puis il se retourne contre elle. Il peint pour défier l'iconographie[31].

Non seulement Chris Kraus propose un récit incompatible avec le mythe de l'artiste génie proposé par les cartels de musée, mais elle sous-entend que cette remise en question de l'idéal artistique (ici incarné par l'« expressionniste abstrait » ou le « Cowboy ») est le fait même de Kitaj, dont les tableaux sont alors des chevaux de Troie au sein du musée, et plus largement le fait d'une culture qui voit dans l'image un signe univoque. L'explication du tableau est toujours en même temps une analyse du milieu et de la culture dans lesquels il est produit. Le passage consacré au tableau *Huskies* est ainsi particulièrement révélateur, dans la mesure où Kraus y réfléchit plus aux raisons de l'achat du tableau par le collectionneur Patricof qu'au prétendu sens du tableau :

> Et choisir ce tableau a dû être très audacieux : un tableau qui contient et dénigre à la fois l'esprit bouillonnant de ce milieu [le développement du marché de l'art]. Comme s'ils affirmaient par là qu'ils étaient capables de distance ironique vis-à-vis de leurs valeurs et de leur réputation, de cette scène qu'ils avaient créée, suffisamment puissants et sûrs d'eux pour tapoter la tête de celui qui mord la main qui le nourrit.

---

[31] *Ibid.*, p. 185 : « "Jews don't like images," I said, explaining some of Sylvère's work to you that evening in the restaurant, "because images are charged. They rob people of their power. Believing in the transcendental power of the image and its Beauty is like wanting to be an Abstract Expressionist or a Cowboy." And isn't undermining this the basis of Kitaj's most successful work? His best paintings subvert the power of their image by tossing them around in a critical, cerebral mix. It's through an act of will—collision, contradiction, that these paintings attain their power. Kitaj infiltrates the image in the same way certain Jews lived through World War 2 with phony passports. Kitaj the Sneaky Kike bluffs his way into the Host Culture, Painting, and turns it back upon itself. He paints to challenge iconography ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

> C'est de l'humour pince-sans-rire doublé de cynisme. Et n'est-ce pas le cynisme qui rapporte de l'argent alors que l'enthousiasme en dépense ? Acheter un tel cynisme prouve que Patricof n'était pas un consommateur mais un créateur de la scène artistique, doué de grandes capacités autoréflexives. *Nice Old Man* circonscrit le vertige et l'humour qui caractérisent le pop art, un mouvement que certains interprètent comme la tentative la plus aboutie du monde de l'art vers l'Utopie de la Sophistication. Enfin, c'est un tableau pour les vainqueurs qui nous rappelle qu'il y a des gagnants et des perdants dans tous les jeux[32].

C'est ici le positionnement du couple Patricof qui est étudié : Kraus montre alors que le marché de l'art contemporain de l'époque est déjà capable d'absorber même les œuvres qui le critiquent et qu'il en est non seulement capable, mais qu'il en tire profit (« powerful and secure enough to pat the mouth that bites the hand that feeds it »). Le collectionneur annonce ici le commissaire d'exposition du Met. L'explication de Kitaj par Kraus se centre de fait sur l'explicitation des stratégies, des louvoiements auxquels il est forcé pour parvenir à dire ce qu'il veut dire tout en existant sur le marché de l'art : l'approche de Kraus, qu'elle projette en un sens sur les tableaux de Kitaj, est une pragmatique de la production artistique, qui cherche d'abord dans l'œuvre la trace des contraintes au milieu desquelles elle a été produite. Un discours valide sur l'art est ainsi un discours qui n'est pas dupe de la négociation collective de la valeur de l'art et qui n'entretient pas, parce que cela sert l'institution, l'illusion d'une valeur intrinsèque de l'œuvre, illusion entretenue par des fictions comme le génie ou le « sens véritable » du tableau.

Dans ses derniers textes, Aleksandr Brener évoque de façon plus centrale que Kraus le besoin de proposer une réécriture globale de l'histoire de l'art. En effet, dans les titres de certains de ses livres récents, il se pose d'abord en historien de l'art, qui exhume les œuvres et les auteurs oubliés (*Vies des artistes assassinés* et *Ka, ou histoires secrètes mais vraies de l'art*), puis en continuateur de ces mêmes artistes dont il a écrit la vie, ici en particulier des artistes futuristes, dans *Le bivre du zaum et du za-zaum* (de l'outre-raison et de l'outre-outre raison), dans lequel il revendique l'héritage des futuristes russes.

En apparence récit autobiographique, les *Vies* ont en réalité une dimension mémorielle. Le livre recense en effet les artistes croisés par Brener et accorde une place centrale à ceux d'entre eux

[32] *Ibid.*, p. 174-175 : « And what an edgy choice this painting must've been: a painting that both disparages and contains the witty effervescence of that scene. As if to say, they're capable of taking an ironic distance from their values and their fame, this scene they made; powerful and secure enough to pat the mouth that bites the hand that feeds it. It's deadpan wit with cynicism at its core. And isn't it cynicism that makes the money, while enthusiasm spends? To buy such cynicism confirms that Patricoff was no consumer, but a highly self-reflexive creator of this scene. Nice Old Man draws an outside circle around the giddiness and wit that characterized Pop Art, a movement read by some as the closest thing the art world's come to Sophisticate Utopia. It's a painting, finally, for victors, reminding us that there're winners & losers in every game ». (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

qui ont été oubliés, voire qui n'ont jamais été reconnus (et qui ont donc été « assassinés »). Dans ce livre, l'organisation des chapitres met au centre du propos les divers personnages d'artistes que Brener a pu connaître, que ce soit de leur vivant ou par le biais de leurs œuvres. Certains parmi eux, comme l'artiste kazakhe Sergueï Kalmykov, Guia Rigvava ou Roman Baïembaïev, avec qui Brener co-signe ses premiers livres, sont de fait quasi-inconnus sur la scène artistique actuelle de Moscou et les *Vies des artistes assassinés* prennent dans leur cas une dimension testamentaire. Le chapitre consacré à Baembaev, poète et artiste visuel, est ainsi conçu comme un hommage et contient de fait une parodie de tombeau poétique :

> Il y a quelques années, Roman Baïembaïev est mort.
> Mais ses poils n'ont pas cessé de pousser, même après sa mort.
> Sur sa tombe dans la banlieue de Tel-Aviv il n'y a pas de stèle, il n'y a pas même de petit tableau avec son nom, mais, en revanche, y sort de terre un grand buisson de poils tendres et roussâtres.
> Le buisson a un aspect un tantinet étrange, mais si l'on regarde bien et que l'on réfléchit un peu, ce buisson n'est pas pire qu'un buisson de roses bien soigné ou qu'un églantier sauvage. Ou encore, par exemple, qu'un jasmin[33].

En comparant le « buisson » qui orne la tombe de Baïembaïev à d'autres fleurs plus « soignées », Brener établit une communauté de poètes maudits, dont la tombe n'est pas fleurie autrement que de façon grotesque, alors même qu'il crée une complicité avec le lecteur en jouant de ces lieux communs poétiques. Les formes littéraires de l'hommage et du tombeau, qui permettent aux aspirants poètes de s'inscrire dans une généalogie, sont ici mises au service d'une réécriture de l'histoire et d'une réhabilitation de Baïembaïev. Parallèlement, le détournement du lieu commun du tombeau montre bien que Brener refuse d'adhérer totalement aux traditions esthétiques auxquelles cette pratique du « tombeau » est associée, sans non plus faire basculer le passage dans l'ironie généralisée et dans un discours relativiste. Baïembaïev n'est pas ici moqué, mais véritablement regretté : il ne s'agit pas ici d'une posture nihiliste sur l'art et sur l'histoire de l'art, mais plutôt d'un discours contestataire des formes et des objets sacralisés par l'histoire de l'art institutionnelle, sans nier complètement un idéal artistique. La remémoration des artistes « assassinés » vaut alors accusation du système qui les a exclus.

L'ouverture de *Vies des artistes assassinés* précise en effet : « Ceci n'est pas un livre de mémoires. C'est plutôt une tentative de critique populaire de rue »[34]. Il ne s'agit donc pas seulement d'une réhabilitation posthume d'artistes oubliés, d'un travail sur le contenu de l'histoire de l'art

---

[33] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov*, *op. cit.*, p. 146 : « Несколько лет назад Роман Баембаев умер.
Однако его волосы не перестали расти даже после смерти.
На его могиле в пригороде Тель-Авива нет надгробного камня, нет даже таблички с именем, зато прямо из-под земли пробивается большой куст мягких рыжеватых волос.
Куст выглядит чуточку странно, но если присмотреться и подумать, этот куст ничем не хуже ухоженного розового куста или дикого шиповника. Или, к примеру, жасмина. » (Nous traduisons.)
[34] *Ibid*, p. 11 : « Книга эта — не мемуары. Скорее, она — опыт плебейской уличной критики. » (Nous traduisons.)

donc, mais plus profondément d'un changement d'approche dont les présupposés sont politiques. En premier lieu, il s'agit de remettre au centre de l'histoire la vie individuelle des artistes, avec comme présupposé que les œuvres et la vie d'un artiste sont indissociables. Comme Kraus, Brener tient dès lors à expliquer les œuvres d'art par le prisme de l'inscription des artistes dans le monde de l'art contemporain. Dans un chapitre intitulé « En tête à tête avec Malevitch », il évoque sa rencontre avec l'assistant de David Salle, le peintre postmoderniste américain, et les réflexions que ses récits sur l'art lui inspirent :

> Pour comprendre vraiment l'art, il ne suffit pas de regarder les tableaux et de lire des monographies. Il faut encore prendre au sérieux les anecdotes, les médisances, les récits oraux sur les artistes, les informations sur les conflits, les désaccords et les prises de becs dans leurs cercles.
> Il faut voir l'histoire de l'art de la même manière que Diogène Laërce voyait l'histoire de la philosophie.
> Giorgio Vasari comprenait la valeur des légendes et du bouche à oreille à propos des vies d'artistes. Il savait se servir des médisances.
> Raoul Vaneigem, dans sa courte histoire du surréalisme, s'est servi des anecdotes comme d'un instrument critique de recherche.
> Il faut comprendre que Breton méprisait Tzara parce qu'une fois, il avait appelé la police contre ses amis dadaïstes. Et Desnos méprisait Breton pour ses manières d'homme d'affaires…
> Voilà la vraie histoire de l'art : elle ne se situe pas seulement dans la contemplation intelligente et dans les artefacts, mais aussi dans les événements politiques, dans la critique, dans les anecdotes, dans la théorie, dans les légendes, dans l'utilisation appropriée des ragots.
> Et les tableaux dans les musées, ça, c'est pour les imbéciles[35].

L'importance de la vie des artistes et de leurs relations est ainsi remise au centre de toute connaissance de l'art, dans cette profession de foi sur l'histoire qui en fait un discours englobant tous les aspects de la vie, liés de près ou de loin avec l'art. Brener va jusqu'à préciser quelle forme de récit est acceptable. Il rejette ainsi les « monographies », fruit d'un travail validé par l'institution, au profit de récits oraux, que cette institution peut précisément ne pas reconnaître : « légendes » et autres « ragots ». Cette histoire de l'art, totale et ne se limitant pas à l'analyse des œuvres dans les musées, est présentée comme étant la seule forme « véridique » de discours sur l'art : Brener

---

[35] *Ibid.*, p. 261 : « Чтобы по-настоящему понимать искусство, нужно не только смотреть на картины и читать монографии. Нужно ещё серьёзно относиться к анекдотам, сплетням, устным рассказам о художниках, сведениям о конфликтах, спорах и склоках в их кругу.
Нужно видеть историю искусства так, как видел историю философии Диоген Лаэртский.
Джорджо Вазари понимал ценность легенд и устных рассказов о жизни художников. Он умел пользоваться сплетнями.
Рауль Ванейгем в своей краткой истории сюрреализма использовал анекдоты как поисковый инструмент критики.
Нужно помнить, что Бретон презирал Тцару за то, что тот однажды натравил полицию на своих друзей-дадаистов. А Деснос презирал Бретона за повадки дельца...
Такова истинная история искусства — она не только в умном созерцании и артефактах, но и в политических событиях, в критике, в анекдотах, в теории, в легендах, в правильном использовании сплетен...
А картины в музеях — это для кретинов. » (Nous traduisons.)

emploie l'adjectif *istinnyj*, qui désigne une vérité d'ordre supérieur, en particulier religieux, par opposition avec la notion de *pravda* et avec l'adjectif *pravdivyj*, qui évaluent plutôt l'exactitude, la conformité du discours avec les faits. Il a recours ainsi à un lexique sacralisant, qui a pu entourer et légitimer la fétichisation des œuvres, à des fins de désacralisation, même si on verra par la suite que cette posture risque toujours de re-sacraliser, en lieu et place de l'œuvre, l'artiste lui-même, malgré les dénégations de Brener. Ce rapport à l'histoire de l'art et cet intérêt pour la vie de l'artiste explique aussi pourquoi Brener se choisit, en même temps que des prédécesseurs artistes, des prédécesseurs « historiens » : Diogène, Giorgio Vasari et Raoul Vaneigem[36]. Le choix de Vasari, qui est une des inspirations pour le titre du livre, est donc à comprendre non comme un retour passéiste à une vie d'artiste écrite sur le modèle de l'hagiographie, mais comme une manifestation de l'attachement de Brener à une compréhension pragmatique de la production artistique. En mentionnant Diogène Laërce, il revendique de même une posture philosophique de cynique, que la langue russe distingue très clairement d'un cynisme moral et politique (*kinizm*/*cinizm*) : il refuse l'autorité de l'institution vis-à-vis de laquelle il adopte une posture irrévérencieuse, mais il reconnaît l'existence de certaines valeurs, ou plus exactement d'une éthique, d'une manière adéquate de vivre sa vie. Enfin, il faut ajouter ici que ces discours ainsi que les noms auxquels fait référence Brener montrent que la recherche d'un discours sur l'art « vrai » et l'expérimentation artistique se rejoignent. En effet, si l'actionnisme, dont s'est réclamé Brener, rejoint le situationnisme, à tel point qu'Alice Cazaux parle au sujet du mouvement d'un « néo-situationnisme russe »[37], c'est précisément dans sa volonté d'abolir la frontière entre l'art et la vie. La réécriture de l'histoire de l'art chez Brener est alors bien, en un sens, iconoclaste, dans la mesure où elle ne laisse pas à l'artiste le loisir de se cacher derrière son œuvre. Mais la raison pour laquelle la vie de l'artiste est ainsi mise au centre n'est pas que cette vie soit en elle-même exemplaire dans un sens moral, mais bien que, pour Brener, la seule forme d'art valable est celle qui s'incarne dans la vie et au quotidien.

C'est pourquoi, si ces hommages répétés dans le texte des *Vies* s'appuient bien sur une référence à une vision classique de l'histoire (Vasari et les vies de saints), Brener remet en question, comme Kraus, la possibilité d'une histoire simplement linéaire. En effet, l'accent mis sur l'action individuelle, sur l'exceptionnel et l'anecdotique dans la vie, finit par introduire une forme de hasard dans une histoire où devraient régner les relations de cause à effet. Et de fait, Brener propose des mises en parallèle historiques inattendues, qui tendent à montrer la pertinence toujours actuelle d'œuvres du passé (souvent celles des futuristes russes) ou à suggérer des correspondances

[36] L'*Histoire désinvolte du surréalisme*, initialement parue en 1977, vient justement d'être traduite et publiée en russe chez Hylaea, où sont parues *Vies des artistes assassinés*.
[37] Cazaux, Alice, *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015, p. 331.

poétiques entre les époques et entre les échelles, locale et globale. Du fait des actes artistiques imprévisibles qu'il perpétue dans les lieux institutionnels de l'art contemporain, les partages habituels de l'histoire de l'art, entre art occidental et autres arts, en périodes et mouvements, apparaissent ainsi comme peu pertinents. Par exemple, dans *Vies des artistes assassinés*, le chapitre intitulé « Soudain, deux Letatlines à la galerie Saatchi » s'ouvre sur une évocation des attentats du 11 septembre 2011 sous la forme suivante :

> Tout le monde sait ce qui s'est passé à New York le 11 septembre 2001.
> Mais qui sait ce qui s'est passé à Mogadiscio ?
> Ou à Minsk ?
> Ou à Lumbabashi ?
> Ou à Karanganda ?
> Ou à Giurgiu ?
> Ou à Cork ?[38]

Dans l'énumération, le choix, en majorité, de villes de pays en développement accuse implicitement l'histoire d'être américano- ou en tout cas occidentalo-centrée. Le chapitre se poursuit avec un récit du 11 septembre 2001 tel que l'a vécu Brener. Il se rend ce jour-là avec Barbara Schurz dans la galerie Saatchi de Londres, alors que se répand la nouvelle des attentats contre le World Trade Center. S'y déroule le vernissage d'une exposition des photographies de Boris Mikhailov, en présence du poète et performer Dmitri Prigov et du curateur Yossif Bakchteïn, déjà mentionné dans la section précédente. L'événement paraît indécent à Brener et Schurz, non pas tant dans le contexte des attentats, mais à cause du monde de l'art qui s'y trouve représenté. Brener et Schurz se mettent alors à courir et à hurler dans la galerie :

> Comme des possédés, nous avons commencé à nous déplacer dans la galerie Saatchi en étendant les bras comme des ailes et en imitant le bruit que font les bombardiers !
> New York fumait encore alors.
> Et nous, on courait, en bourdonnant et en braillant, on bousculait les invités de Mikhailov et de Saatchi, on semait l'incompréhension et la panique. On imitait qui ? Des guêpes [*osy*] ? des as [*asy*] ? des anges exterminateurs ? les deux avions de lignes qui s'étaient encastrés dans les tours ? Deux letatlines ? Alors je n'y pensais pas, mais maintenant c'est cette dernière interprétation que je préfère. [39].

---

[38] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov*, *op. cit.*, p. 329 : « Всякий знает, что случилось в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года.
Но кто знает, что произошло в этот день в Могадишо?
Или в Минске?
В Лубумбаши?
В Караганде?
В Джурджу?
В Корке? » (Nous traduisons.)

[39] *Ibid.*, p. 333-344 : « Как угорелые, стали мы носиться по галерее Саатчи, растопырив руки наподобие крыльев, издавая звуки, как пикирующие бомбардировщики!
Нью-Йорк в это время ещё дымился.
А мы бегали, гудя и вопя, задевая гостей Михайлова и Саатчи, сея недоумение и панику. Кого мы изображали? Кем стали? Осами? Асами? Ангелами-истребителями? Двумя лайнерами, врезавшимися в небоскрёб? Двумя

Brener fait ici référence au projet utopique d'engin volant de Vladimir Tatline, le « Letatline » ou « Tatline volant », dont le nom est un jeu de mot sur le patronyme de son auteur et sur le verbe *letat'*, voler. Le passage est surprenant, même s'il s'inscrit dans une réflexion sur le terrorisme artistique, réflexion régulièrement menée par Brener dans ses écrits des années 1990. Dans un poème du recueil *L'Internationale des torpilles indirigeables* en 1996, il imaginait ainsi un bombardement de New York, de Washington et du Pentagone, où la jubilation du vol, sensible encore ici, se mêlait alors à celle de la destruction. Le poème « Aux artistes contemporains » (« *Sovremennym xudožnikam* »), après avoir comparé, en termes de mérites techniques et artistiques, l'art contemporain à un porte-avion américain (et ce en faveur du dernier), se conclut ainsi par une rêverie dans laquelle Brener réduit en cendres New York, la Maison blanche et le Pentagone[40]. Ici toutefois, la métaphore des attentats du 11 septembre, très dérangeante, n'est pas poussée jusqu'au bout. La destruction n'apparaît pas comme un but : au contraire, Brener semble suggérer que la parenté entre les attentats du 11 septembre et son action est d'abord poétique, visuelle et ne doit pas être comprise d'abord comme un appel à la violence, même si c'est ainsi que la reçoivent les visiteurs de la galerie. Dans la suite du passage, la motivation de l'action de Brener et de Schurz est construite rétrospectivement, dans une série d'hypothèses que Brener propose sans trancher. Leur acte apparaît alors comme absolument spontané : c'est avant tout une manifestation de la liberté des deux protagonistes et Brener parle même d'un « divertissement enfantin ». Par rapport au désir de destruction manifesté dans des textes antérieurs, l'accent, dans *Vies d'artistes assassinés*, a changé de place : ce n'est pas tant le résultat de l'action qui importe – à savoir la destruction des symboles du pouvoir et des institutions artistiques –, que ce qui l'a motivée et la manière dont elle a été réalisée. La conclusion de l'épisode le confirme :

> Mais comment rendre cette félicité fugace du vol, ces moirures de l'aéroplancton, ce miracle anté-historique qu'est le ptérosaure, ces sauts magiques des poissons volants, ces évanouissements d'un cœur ailé, ce regard d'épervier, ce frémissement aérodynamique, qui accompagne le vol extraordinaire de deux Letatlines, leurs aspirations, leur suspens, leur piqué, leurs vibrations, leur bourdonnement conjoint – plus expressif, plus délectable que les plus beaux chants ? Comment décrire cela ?[41]

La convocation métaphorique d'animaux et notamment d'espèces animales « primitives », comme l'aéroplancton ou le ptérosaure, suggère, non sans auto-dérision, que l'élan qui pousse Brener et

летатлинами? Я тогда об этом не думал, но сейчас предпочитаю последнюю интерпретацию. » (Nous traduisons.)

[40] Brener, Aleksandr, *Internacional neupravljaemyx torped* [L'internationale des torpilles indirigeables], Moscou, Hylaea, 1996, p. 43.

[41] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov*, *op. cit.*, p. 335 : « Но как передать это мгновенное блаженство полёта, эти переливы аэропланктона, это доисторическое чудо птерозавра, эти волшебные прыжки летучих рыб, это замирание крылатого сердца, этот взгляд ястреба, этот аэродинамический трепет, сопровождающий удивительный полёт двух летатлинов, их стремление, зависание, низвержение, вибрацию, их слитное гудение — более выразительное, более сладостное, нежели самые лучшие песнопения? Как описать? » (Nous traduisons.)

Schurz est « anté-historique ». La référence au « miracle » et au « magique » sort complètement son acte du cours humain de l'histoire et la question « comment le décrire ? », tout comme la comparaison avec les « plus beaux chants » implique que cet acte échappe également à l'ordre du langage.

La remise en question de l'histoire de l'art, et plus largement de l'histoire, est alors triple. Premièrement, en remettant ainsi au centre de l'action qu'il accomplit non pas ce qu'elle a permis de réaliser ou les interprétations qu'elle a suscitées, mais une forme d'élan dont elle n'est que la manifestation, Brener refuse toute causalité simple et reconnaît aux acteurs de l'histoire, dont lui, une liberté qui vient bouleverser le déroulement des événements. Les hypothèses interprétatives portent dès lors non sur le sens de l'acte lui-même mais sur les motivations de Schurz et Brener : ce dernier voit ainsi dans le geste artistique une forme d'indétermination et de liberté radicale qui est à rapprocher de l'acte gratuit des surréalistes. C'est d'ailleurs aussi par l'intertexte surréaliste que l'on peut expliquer la suggestion provocatrice d'une ressemblance entre l'action de Brener et de Schurz d'une part et l'effondrement du World Trade Center d'autre part, proximité d'ailleurs tout aussi provocatrice que le fait de tirer au hasard dans la foule, tout aussi provocatrice donc que le modèle même de l'acte gratuit, déjà quasi terroriste, proposé par Breton. La possibilité d'un acte purement gratuit tend à troubler l'ordre de l'histoire et à rapprocher un élan utopique de l'art russe des années 1920 et un attentat terroriste du début du XXI^{e} : finalement, l'attention portée à la petite histoire de l'art, aux motivations individuelles, même si elles sont floues, repose sur l'idée d'une liberté fondamentale des individus, que leurs choix soient valides aux yeux de Brener ou non. Deuxièmement, en mettant en parallèle cette action jubilatoire dans une galerie londonienne et les attentats du 11 septembre, visibles sur tous les écrans du monde, Brener et Schurz remettent en question l'existence d'un récit unique de l'histoire et surtout les centres depuis lesquels ce récit est écrit : que se passait-il en effet à Cork et à Karangand ? La petite histoire côtoie ainsi les grands événements médiatiques. Troisièmement, même si le lien avec Tatline n'est proposé par Brener que comme une hypothèse parmi d'autres, cette action apparaît elle-même comme anachronique, dans la mesure où elle suggère l'actualité des futuristes russes, et parmi eux, du plus utopiste, Tatline.

Les *Vies des artistes assassinés* posent alors la question du contenu de l'histoire de l'art en particulier et de l'histoire en général : cela ne peut pas être uniquement les œuvres d'art, ni leur prétendu sens. Brener insiste lui aussi, comme Kraus, sur la biographie des artistes, y compris ce qu'elle peut avoir de moins reluisant (les « ragots »), mais il ne semble pas remettre en question l'idée d'une valeur intrinsèque de l'art, par-delà les époques et les individus, alors que Kraus était

sensible au caractère situé de chaque geste artistique et à sa potentielle récupération par les institutions qu'il cherche à critiquer.

2.2. Problèmes spécifiques de la réécriture de l'histoire en contexte autoritaire

La question du récit historique revêt une importance politique particulière dans le contexte du tournant conservateur qu'a pris le régime poutinien après les manifestations post-électorales de 2011-2012 et après l'annexion de la Crimée en 2014. A la question de la valorisation, au sens économique du mot, par le récit, qui occupe Kraus dans le contexte de la mondialisation du marché de l'art, s'ajoute alors pour Brener un contexte national où l'art contemporain peut être en outre instrumentalisé à des fins politiques. L'histoire de l'art telle qu'elle est réécrite ou refusée par Brener est alors soumise à une double contrainte : d'une part, la mise en archive et la relative canonisation du mouvement actionniste menace son discours anti-institutionnel et la position anti-capitaliste de Brener et, d'autre part, les formes de l'action politique gouvernementale depuis 2012 empruntent de plus en plus aux actions des années 1990. La posture insolemment anti-institutionnelle des actionnistes est alors menacée de récupération aussi bien à cause de la paradoxale institutionnalisation de la critique institutionnelle que du fait de la réinterprétation des actes des actionnistes comme une démonstration de force, voire de violence, potentiellement compatible avec la conception poutinienne de la politique.

En effet, à partir de 2012, le renforcement de la « verticale du pouvoir », avancée comme mode de gouvernement par Poutine dès son arrivée à la présidence, a également impliqué un resserrement de l'étau étatique autour de la culture au sens large et particulièrement de l'histoire : ainsi, le ministre russe de la culture, Vladimir Medinski, a publié en 2011une série de livres sur les idées reçues concernant la Russie, avec l'intention de rétablir la « vérité » sur la Seconde Guerre mondiale côté soviétique[42]. Cette publication est rapidement suivie d'une loi sur la « falsification de l'histoire » en 2012 et d'un renforcement de la loi sur « les offenses aux sentiments des croyants » en 2013, lois qui sont, dans leur formulation, suffisamment vagues pour permettre à l'arbitraire interprétatif du pouvoir de s'exercer, à travers le juge, assez librement. Le curateur et historien de

[42] Par exemple : Medinskij, Vladimir, *Vojna: Mify o Rossii, 1939-1945* [La guerre : mythes sur la Russie 1939-1945], Moscou, Olma Media Grupp, 2011.

l'art Aleksandr Evangeli parle à propos du pouvoir politique d'une tentative de « capture de l'interprétation » :

> La rhétorique des liens spirituels [rhétorique gouvernementale sur la religiosité] est un moyen de s'approprier l'histoire culturelle de façon à conquérir les moyens de produire des affirmations. Les interprétations non-canoniques et l'évocation d'idées nouvelles sont perçues par les autorités comme des remises en question, des violations de leur propriété, des offenses contre des sentiments ou contre des personnes[43].

Dans un régime nationaliste comme l'est la Russie poutinienne, il n'est pas étonnant que cette interprétation soit patriotique : il s'agit de définir ce qu'est l'art russe, par opposition à l'art ouest-européen. Dans l'introduction au recueil *Russia – Art Resistance and the conservative-authoritarian Zeitgeist*, Lena Jonson cite ainsi l'artiste Beliaev-Gintovt qui appelle de ses vœux un art russe contemporain, « organique » et « eurasiatique »[44]. Il reprend la rhétorique anti-occidentale du philosophe Aleksandr Dugin, que Poutine a progressivement promu au rang d'idéologue officieux du régime, et s'inscrit, à plus grande échelle, dans une tradition qu'on pourrait dire « d'auto-orientalisation », d'auto-désignation comme l'Autre de l'Occident chez les penseurs russes, qui remonte au moins aux slavophiles du XIX^e^ siècle.

Si l'actionnisme en lui-même n'a pas fait l'objet de réinterprétations explicites de la part de membres du gouvernements ou d'artistes proches du pouvoir, nombreux sont les observateurs à avoir constaté que certains activistes religieux et/ou d'extrême-droite, proches du pouvoir ou faisant son jeu, ont en effet désormais recours à des formes d'actions publiques qui sont évocatrices de l'actionnisme, alors que les intentions politiques des premiers représentants du mouvement étaient initialement le plus souvent critiques du pouvoir central. Cela entraîne une prise de distance parfois brutale vis-à-vis de l'actionnisme chez un certain nombre d'anciens représentants et/ou sympathisants du mouvement. Ainsi, Pussy Riot par exemple s'est rapproché de l'activisme politique depuis la sortie de prison de Nadezhda Tolokonnikova en 2014 au détriment de visées plus « purement artistiques » et de méthodes actionnistes, mot qu'elles utilisaient elles-mêmes jusqu'à récemment. Leur raisonnement était précisément que le gouvernement s'appropriait les formes de l'actionnisme dans sa propagande et qu'il n'était donc plus tenable, éthiquement et esthétiquement, d'y recourir. Tolokonnikova note ainsi en 2017 dans un entretien en anglais :

> En 2014, j'en suis venue à l'importante conclusion suivante : quand l'État se conduit comme une racaille, l'artiste doit se conduire de façon opposée, autant que possible. Par notre position esthétique non-racaille, nous nous opposons à l'État qui s'est mis à se

[43] Evangeli, Aleksander, « Simptomatika reakcii: 6 tezisov o rossiiskom iskusstve. Socialno-političeskij kontekst i sovremennoe iskusstvo v Rossii » [Symptômes réactionnaires : 6 thèses sur l'art russe. Le contexte socio-politique et l'art contemporain en Russie], conférence du 26 novembre 2015. Cité dans Jonson, Lena, « Introduction » *in* Jonson, Lena et Erofeev, Andrei (éds), *Russia – Art Resistance and the Conservative-Authoritarian* Zeitgeist, New York, Routledge, 2018.

[44] Beljaev-Gintovt, Aleksej, « Stolica našej Rodiny: Moskva, granicy utočnjajutsja » (entretien) [Capitale de notre Patrie : Moscou, les frontières se précisent], *Novorosinform*, 6 novembre 2015. Cité par Jonson, Lena, *art. cit.*

> comporter avec arrogance, à chier sur la gueule des gens, à jurer et à faire des blagues salasses. C'était si choquant pour moi que j'ai pris conscience du fait que nous devions changer notre stratégie et commencer à construire des institutions[45].

Cette question de la récupération politique de l'actionnisme par les alliés du pouvoir se double d'une inquiétude concernant sa récupération économique par le marché de l'art contemporain. La coïncidence des deux est non seulement possible, mais encore encouragée par la structure oligarchique de la société russe, dont les principaux contrepouvoirs sont ceux, parmi les oligarques, que l'administration poutinienne n'a pas encore évincés. Cette inquiétude prend une forme exemplaire dans le dernier roman de Viktor Pélévine, *iPhuck 10*. Dans la Russie du XXIe siècle, Mara, une curatrice, cherche à évaluer les nouvelles tendances du marché de l'art, sur lequel les œuvres de « l'ère du plâtre », correspondant au début du XXIe, sont particulièrement prisées. Une de ses interlocutrices évoque l'actionnisme de la façon suivante :

> Comme je l'ai déjà dit, poursuivit la consultante, nos clients s'intéressent à l'art, y compris à celui de l'ère du plâtre, surtout en tant qu'objet d'investissement. Mais dans le plâtre précoce et, surtout, intermédiaire, le mouvement le plus intéressant du point de vue de la critique, et même du point de vue humain, était sans conteste l'actionnisme.
> — Je suis d'accord, dit Mara.
> — On estimait à l'époque qu'il était impossible d'investir dans l'actionnisme, en tout cas pour un collectionneur lambda : je ne parle pas ici des structures d'influence politico-informationnelles. Comme l'objet artistique consistait en une action unique et temporaire, la seule chose qui en reste est au mieux une empreinte médiatique[46].

Le personnage ajoute toutefois que « Une brèche s'est ouverte quand, à la biennale de Moscou, est né le concept d'"estampe actionniste", ou, comme on a fini par l'appeler, d'"actio-estampe" »[47], un moyen de matérialiser et de conserver le geste actionniste, et ajoute que les œuvres de Piotr Pavlenski sont les premières à être soumises à la production d'actio-estampes, avec le consentement de l'auteur. Il est dit que la vente d'actio-estampes devient un moyen de financer la vie des artistes actionnistes critiques du gouvernement, dans la mesure où les bourses et les financements étrangers sont impossibles, Pélévine imaginant ici l'extension de la loi de 2012 sur l'obligation pour les ONG de se déclarer « agents étrangers » en cas de financements non-russes. La valeur de l'actio-estampe

---

[45] Erofeev, Andrei, Kochergina, Irina, « Voices from the art scene: interviews with Russian artists » *in* Jonson, Lena, Erofeev, Andrei (éds), *Russia – Art Resistance*, *op. cit.*, p. 151. (Nous traduisons.)

[46] Pelevin, Viktor, *IPhuck 10*, Moscou, Eksmo, 2017, édition électronique : « Как я уже говорила, – продолжала консультант, – наши клиенты интересуются искусством, в том числе и гипсом, прежде всего как объектом инвестиций. Но в раннем и особенно среднем гипсе самым интересным направлением с критической, да и человеческой точки зрения был, несомненно, акционизм.
– Согласна, – сказала Мара.
– В то время считалось, что инвестировать в акционизм невозможно – если, конечно, речь идет об обычном коллекционере, а не структурах информационно-политического влияния. Являющееся художественным объектом действие уникально, единично и преходяще – от него, в лучшем случае, остается медийный отпечаток. » (Nous traduisons.)

[47] *Ibidem* : « Прорыв произошел, когда на одной из московских арт-биеннале родилось понятие «акционистический эстамп». Или, как стали говорить, акцио-эстамп. » (Nous traduisons.)

dépend étroitement de son authenticité, de sa rareté et du récit par lequel sa valeur est légitimée : leur vente s'articule autour de deux discours, l'un interprétatif, qui fixe le sens de l'œuvre tel que l'a souhaité l'auteur, et l'autre contractuel, par lequel le nouveau propriétaire s'engage à respecter ce récit (et à suivre pour cela les instructions de l'artiste), condition sine qua non de la valeur maintenue de l'actio-estampe. Pélévine pose ainsi la question du récit qui accompagne l'action (au point chez lui de s'incarner dans un objet) et du pouvoir de celui qui est autorisé à le raconter ou à le modifier. Si le roman relève de la science-fiction, la question de l'archive actionniste, de son institutionnalisation et de sa valorisation est révélatrice de l'héritage controversé du mouvement, qui se voit de plus en plus représenté, notamment au musée Garage de Moscou. L'institution, fondée par Daria Zhukova, épouse du milliardaire Roman Abramovic qui est considéré comme l'un des hommes à faciliter l'ascension de Poutine, est emblématique du rôle croissant des investissements massifs et privés dans l'art contemporain russe.

Ainsi, dans le régime poutinien actuel, la financiarisation de l'art contemporain et l'apparition d'un marché de l'art russe, surtout dans la mesure où il reste national et s'exporte assez peu à l'étranger, impliquent que les artistes sont encouragés à rechercher une visibilité sur la scène de l'art contemporain russe, très largement financée et/ou muselée par l'État, avec des zones refuges restreintes (Garage) dont l'existence fait l'objet d'une tolérance de la part du pouvoir, dans la mesure où cela ne constitue pas une menace immédiate ou à grande échelle, et participe au rayonnement culturel russe. La recherche de la visibilité implique, à terme, une prise de position quelconque, soit pro-gouvernementale ou neutre (« décorative », comme le remarquent avec amertume certains artistes)[48] afin de profiter des subsides de l'État, soit anti-gouvernementale, avec le risque de la précarité, aussi bien financière qu'existentielle, puisque l'exil ou l'assignation à résidence guette les plus critiques. Le discours artistique, ainsi que l'histoire de l'art elle-même, spécifiquement en ce qui concerne l'art récent, est donc soumis à une double contrainte : celle du discours étatique conservateur et celle du marché de l'art contemporain, les deux se renforçant d'ailleurs. Ainsi, remarque le sociologue Aleksandr Bikbov, « être politiquement conformiste est économiquement profitable »[49].

Cette situation explique le débat mémoriel qui entoure l'actionnisme des années 1990 (voir aussi Chapitre 10). Certains anciens actionnistes renient ainsi violemment le mouvement. C'est le

[48] Erofeev, Andrei, Kochergina, Irina, « Voices from the art scene: interviews with Russian artists », *art. cit.*
[49] Bikbov, Aleksander, « Neo-traditionalist fits with neo-liberal shifts in Russian cultural policy » *in* Jonson, Lena, Erofeev, Andrei, *Russia – Art Resistance*, *op. cit.*, p. 80. (Nous traduisons.)

cas d'Oleg Kulik, qui a choisi d'abandonner les actions au profit de la production de sculptures. Dans le cas de Pavel Pepperstein, artiste visuel contemporain des premiers actionnistes et écrivain, le propos va jusqu'à la condamnation des principales figures de l'actionnisme :

> Le régime s'est durci l'année passée et les performances politiques ont enfin commencé à produire la réaction que cherchaient initialement les artistes. Ça a commencé dans les années 1990 avec Aleksandr Brener, qui avait besoin d'un scandale public et de l'implication des autorités. Il voulait être puni, parce que celui qui est puni peut se revendiquer martyr. Pour lui, la punition était injuste, même si c'était lui qui l'avait provoquée. Il causait délibérément le scandale pour se faire une place dans l'opinion publique.
> La stratégie de la performance radicale peut être critiquée sous différents angles. La grande question politique est la suivante : est-ce que les activités de ces artistes ont contribué à provoquer le durcissement du régime ? Je pense que oui. Leurs activités ont poussé le régime vers la répression. Après tout, il est clair qu'une nouvelle étape dans la lutte contre les artistes a commencé après des performances qui révélaient aux yeux des politiciens l'existence du terrain de l'art contemporain[50].

L'accusation de Pepperstein est ici intéressante surtout parce qu'elle pointe la polarisation politique de l'art contemporain russe et l'ambivalence des années 1990, ici emblématisées par l'actionnisme, dans la mémoire collective : à la fois décennie de rare liberté et chaos économique et politique dont ont émergé les dirigeants actuels. Dans les années 2000 déjà, et surtout dans les années 2010, comme le montrent les propos de Pepperstein et ceux de Tolokonnikova cités plus haut, la conjonction d'une recherche esthétique et d'un propos politique paraît impossible, voire irresponsable. La réponse souvent donnée consiste en un abandon, plus ou moins reconnu comme tel, de la politique. Anatoli Osmolovski, lui aussi ancien représentant du mouvement, fait ainsi un constat plus nuancé dans son texte programmatique de 2005 « Le code esthétique de l'autonomie » :

> Dans une société hostile à l'art, l'extension de la loi artistique au quotidien est impossible. C'est ainsi que se crée une situation où guette la répression : quand tout acte, même le moins recherché, le moins attrayant et le plus agressif prétend au statut d'événement artistique, et que le déplaisir naturel qu'il suscite est pris pour un reproche artistique intéressé, la communication sociale se transforme en un conflit permanent et sans compromis possible. C'est ce qu'on pouvait observer dans la Russie des années 1990. Dans de telles conditions, l'esthétique joue toujours un rôle doublement négatif : elle justifie n'importe quel crime et discrédite toute objection soulevée contre lui. Il n'est pas étonnant qu'on ait reproché à nombre d'artistes actifs dans les années 1990 des tendances fascistoïdes. Lorsqu'elle joue un rôle aussi peu attrayant, l'esthétique devient pesante. C'est pourquoi, en toute logique, on assiste ensuite à son rejet[51].

---

[50] Erofeev, Andrei, Kochergina, Irina, « Voices from the art scene: interviews with Russian artists », *art. cit.*, p. 139-140. (Nous traduisons.)

[51] Osmolovskij, Anatolij, « Estetičeskij kod avtonomii » [Le code esthétique de l'autonomie], *Moskovskij Xudožestvennyj Žurnal* [Revue artistique de Moscou], 2005, n° 58-59 [URL (consultée le 3 mai 2019) : http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/512] : « Во враждебном искусству обществе распространение эстетического закона на повседневность невозможно. Так создается чреватая потенциальной репрессией ситуация: когда любой, даже самый безыскусный, неприглядный и агрессивный жест претендует на статус художественного события, а естественное человеческое возмущение против него путается с амбициозной художественной претензией, – общественная коммуникация превращается в перманентный бескомпромиссный конфликт. Это наглядно можно было наблюдать в России 90-х. В таких условиях эстетика

Osmolovski, tout en se revendiquant comme politiquement progressiste, appelle alors, compte tenu des nouvelles conditions politiques et sociales de la Russie contemporaine, à une nouvelle autonomie artistique perçue comme la seule issue face à la mercantilisation de l'art contemporain comme à l'autoritarisme politique, autonomie fondamentalement incompatible avec le projet actionniste des années 1990, dès lors condamné comme une mésinterprétation, naïve et détachée de toute éthique, de l'autonomisation de l'art. Si les moyens de cette autonomie ne sont toutefois pas formulés par l'ancien actionniste, l'aporie à laquelle elle tente de répondre est caractéristique du contexte d'écriture des derniers textes de Brener.

L'organisation de la scène artistique russe, sous cette « double contrainte d'une compétition économique croissante et d'une moralisation des activités culturelles financées par l'état »[52], place Brener dans une position très délicate lorsqu'il entreprend de raconter à contre-courant l'histoire de l'art russe. D'une part, il s'agit bien de sauver une interprétation qui lui est propre, contre le récit dominant construit de façon de plus en plus hégémonique par le régime de Poutine, non seulement sur l'art contemporain mais de façon générale sur la période charnière des années 1990. Par ailleurs, toute documentation des actions peut ensuite faire l'objet d'une « commodification », d'une mercantilisation, et entrer dans le marché : par exemple en vendant des objets, des photographies, des documents en lien avec les actions accomplies, ou tout simplement du fait de la simple médiatisation de l'action, de la notoriété qu'elle apporte à l'artiste et des opportunités dont cette dernière est porteuse. Il suffit de lire ce que Brener dit d'autres actionnistes qui ont précisément fait le choix de documenter leurs actions récentes :

> C'est bien ce que je pense : Anatoli Osmolovski s'est laissé domestiquer.
> Ce qui est mal, ce n'est pas qu'il ait essayé d'utiliser les petits gars Zubarzuk et Revizorov pour ses propres fins, mais le fait qu'il n'ait pas réussi, pas su comment les utiliser. Car on ne pouvait les utiliser que d'une façon : accepter leur début enfantin, garçonnet – ce qui en eux est le plus désintéressé, joyeux et inutile. Et Tolik [Anatoli] a voulu leur emprunter je ne sais quelles petites idées, je ne sais quels petits projets. Mais quels étaient les petits projets de Revizorov, si ce n'est son esprit enfantin ? Une fois, Zubarzuk et Revizorov ont volé, ou acheté à la morgue un cerveau humain et l'ont cloué au sol derrière le monument Maïakovski. Ils l'ont cloué juste comme ça, pour leur satisfaction personnelle et pour s'éclater, et, semble-t-il, ils n'ont même pas photographié leur geste. Et Anatoli Osmolovski, lui, pourrait-il ne pas documenter ses gestes ? Ou, mettons, [Oleg] Kulik ? Ou Leiderman ? Ou Nadezhda Tolokonnikova ? Ou Piotr Pavlenski ? Pour eux, une œuvre qui

всегда выполняет двойную негативную роль: она оправдывает любое преступление и дискредитирует любой протест против него. Неудивительно, что многих активных деятелей 90-х упрекали в фашизоидности. Выполняя столь неприглядную функцию, эстетика начинает тяготить. Как закономерный результат следует "естественный" отказ от нее ». (Nous traduisons.)

[52] Bikbov, Aleksander, « Neo-traditionalist fits with neo-liberal shifts in Russian cultural policy », *art. cit.*, p. 80

> n'est pas documentée n'existe pas ! C'est pourquoi leurs productions sont si ennuyantes, si forcées, si malheureuses[53].

La documentation de l'action est perçue comme une coupable perte de spontanéité et implicitement comme le détournement de l'action à des fins qui lui sont extérieures – l'enrichissement ou la politique, quelle que soit son orientation. Contrairement à Chris Kraus, l'exégèse est donc, par principe, suspecte, ce qui pose problème concernant les textes rétrospectifs de Brener lui-même. Les invectives de l'ancien actionniste s'inscrivent alors dans un débat central sur le destin institutionnel et financier des formes artistiques proches de la performance. Par opposition à leurs diverses instrumentalisations, Brener exprime alors sa préférence pour les actions spontanées et irrationnelles des futuristes russes, en faisant le pari paradoxal d'appuyer sur ces actions inexplicables sa contre-histoire de l'art russe. Le refus de la médiatisation de la part de Brener, les multiples et changeantes interprétations qu'il propose de ses actions dans ses textes sont des stratégies parfois contradictoires visant à se dérober, en tant que représentant d'un actionnisme moscovite qui fait actuellement l'objet de redéfinitions, à un récit unique, imposé par les institutions artistiques et par les autorités politiques et qui s'est avéré capable d'absorber ou de disqualifier les formes artistiques mêmes les plus contestataires.

2.3. Fictions opératoires de l'œuvre d'art : le cas d'Édouard Levé

Chez Édouard Levé, il n'y a pas à proprement parler de réécriture de l'histoire. Dans *Œuvres*, il fait en effet la liste de 533 œuvres qu'il n'a, à de rares exceptions près, jamais réalisées : la dimension sérielle de l'œuvre, sans sections, chapitres, ni commentaires, ainsi que l'absence de toute métalepse auctoriale, rendent impossible l'élaboration d'une narration, et *a fortiori* d'une narration historique. *Autoportrait* suggère qu'il s'agit là simplement d'une préférence personnelle de Levé

---

[53] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov*, *op. cit.*, p. 170 : « Я так и считаю: Анатолий Осмоловский одомашнился.
Не то плохо, что он пытался использовать мальчиков Зубаржука и Ревизорова для собственных целей, а то, что он не сумел, не знал, как именно их использовать. А использовать их можно было только одним способом: воспринять их детское, ребяческое начало — самый бескорыстный, весёлый и бесполезный их элемент. А Толик хотел взять у них какие-то идейки, проектики. Но какие проектики были у Ревизорова, кроме детского-то духа? Однажды Зубаржук и Ревизоров то ли стащили, то ли купили в морге человеческий мозг и прибили его к асфальту позади памятника Маяковскому. Прибили просто так, для собственного удовольствия и чтобы выебнуться, и, кажется, даже свой акт не сфотографировали. А как мог не задокументировать свой перформанс Анатолий Осмоловский? Или, скажем, Кулик? Или Лейдерман? Или Надежда Толоконникова? Или Пётр Павленский? Ведь для них произведения без документации не существует! Документация важнее акции! Поэтому-то их произведения такие скучные, насильственные, несчастные. » (Nous traduisons.)

(« Les arts qui se déploient dans le temps me plaisent moins que ceux qui l'arrêtent »[54]), voire d'une question de compétence (« Je ne raconte pas d'histoires car j'oublie le nom des gens, je raconte les événements dans le désordre et je ne sais pas préparer la chute »[55]). Mais au début des années 2000, alors que résonnent encore dans les milieux intellectuels ou assimilés les échos de la « querelle de l'art contemporain »[56], le choix de cette forme, la liste ou le catalogue, de ce titre et la publication chez l'éditeur de littérature expérimentale P.O.L. font d'*Œuvres* un texte à la portée critique ambiguë, à l'image de la première de ces œuvres, à la fois programmatique et non conforme au programme qu'elle propose : « 1. Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées »[57]. La « tentative d'épuisement » des formes de l'art contemporain, sensible dans la seule masse d'œuvres proposées, donne de la production artistique actuelle un panorama sarcastique. En même temps, la forme de la liste et la réduction des œuvres à leurs projets sont évocatrices d'un art conceptuel dont Édouard Levé a été proche dans les premiers temps de sa production plastique.

A un premier niveau de lecture, on peut donc voir dans *Œuvres* une parodie de catalogue d'exposition. Comme *Un cabinet d'amateur* de Perec ou comme d'autres projets artistiques contemporains (*Une Histoire alternative de l'art* d'Ilya et Emilia Kabakov par exemple), le détournement fictionnel d'une forme discursive (le catalogue) dotée d'une autorité scientifique permet alors de critiquer la prétention d'un tel discours à l'autorité, la confiance aveugle que suscitent chez le visiteur ou le lecteur le lieu ou le discours institutionnel et de suggérer que finalement n'est pas fiction ce qu'on croit : l'ensemble du discours historique sur l'art, et avant tout ses formes institutionnelles, n'est qu'une fiction possible parmi d'autres, toujours suspecte d'être au service d'une idéologie, d'un pouvoir politique ou financier. *Œuvres* s'inscrirait alors parallèlement dans un corpus de textes d'inspiration postmoderne sur l'art, au nombre desquels on compterait par exemple *Les Onze* de Pierre Michon, *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard, mais aussi sans doute *Fantômes*, texte sériel lui aussi, de Sophie Calle, et *Un monde flamboyant* de Siri Hustvedt. Dans tous les cas que nous venons d'énumérer, l'inclusion de formes associées au savoir historique

[54] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 29.
[55] *Ibid.*, p. 22
[56] Voir Jimenez, Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, *op. cit.*
[57] Voir Chassaing, Sylvia, « L'histoire de l'art et le romancier faussaire : Discours de savoirs et fiction dans Les Onze de Pierre Michon et Terrasse à Rome de Pascal Quignard », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°8, juin 2014, URL [consultée le 20 août 2020] : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx08.05

(catalogues, sources historiques comprenant lettres et journaux d'artistes fictifs) aboutit à la déstabilisation de ce savoir, et ce au profit d'une contre-histoire qui remet au centre du processus critique les minorités qu'un récit dominant efface (Hustvedt, Calle) ou la subjectivité du regard (Michon, Quignard), avec à terme pour but une réhabilitation de l'écrivain contre l'historien de l'art[58]. Dans le cas d'Édouard Levé, l'absence de classement à l'intérieur du faux catalogue qu'est *Œuvres* s'apparente alors à un refus de la hiérarchisation des formes artistiques.

Dans les œuvres proposées elles-mêmes, le refus de classification, de hiérarchisation, de valorisation et donc le refus de l'idée même de « conservation » sur laquelle est fondée, en France spécifiquement, la médiation muséale, se manifeste par un iconoclasme ludique. Les exemples de destruction violente sont nombreux dans l'ouvrage :

> 84. Des photographies dressent des portraits d'œuvres détruites. Cendres et décombres remplacent la pièce lorsque sa destruction est totale. Les dommages sont classés par type[59].
>
> 255. Un musée conserve des œuvres trouvées dans des poubelles d'artistes[60].

Dans ces deux cas, à l'idée d'une destruction de l'œuvre est associée la possibilité de musées alternatifs, qui canoniseraient des œuvres en fonction de critères opposés à ceux qui sont habituellement appliqués : œuvres rejetées et non reconnues par leur créateur, et, plus radicalement, œuvres absentes parce que détruites, plutôt que présentes et maintenues dans un état de conservation idéal. Dans ce dernier cas, la destruction s'accompagne en effet d'une parodie de taxinomie (« Les dommages sont classés par type ») : en suggérant ainsi de nouveaux modes de classement et d'exposition des œuvres, l'œuvre 84 déjoue la mélancolie (« cendres et décombres ») associée à la destruction de l'art et aux ruines, qui est un lieu commun de la peinture et de la littérature depuis la création du musée moderne[61]. La démarche implique à terme que le classement muséal existant n'est pas moins arbitraire que celui appliqué dans ces collections fictives, et surtout elle jette le discrédit sur l'idée même de classement. Enfin, la mention des œuvres sauvées dans les poubelles d'artistes associe l'art et l'ordure et s'inscrit donc dans une volonté de désacralisation qui a traversé l'art contemporain au moins depuis les *Merdes d'artiste* de Piero Manzoni en 1961.

Dans *Œuvres*, plusieurs projets proposent en outre d'introduire de nouveaux noms ou de nouvelles œuvres dans les espaces d'exposition, en les faisant par-là entrer symboliquement dans le canon :

---

[58] Voir Arambasin, Nella, *Littératures contemporaines et* histoires *de l'art*, *op. cit.*

[59] Levé, Édouard, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 51-52.

[60] *Ibid.*, p. 118.

[61] Hubert Robert, alors même qu'il jouait un rôle important dans l'institution muséale qui prenait forme au moment de la Révolution française, représentait sa destruction. Les deux tableaux « Projet d'aménagement de la grande galerie du Louvre » et « Vue de la grande galerie du Louvre en ruine », peints l'un et l'autre en 1796, mettent en diptyque la destruction et la refondation du Louvre comme musée des temps nouveaux. Le danger (ou le fantasme) de la destruction apparaît donc en même temps que l'idée de conservation et de préservation et contribue ainsi à rendre une telle entreprise légitime.

> 28. Le nombre d'œuvres d'un musée est augmenté à l'insu de son personnel. De fausses pièces modernes et contemporaines, ou d'autres, authentiques et données par des artistes vivants et complices, sont déposées dans les réserves[62].

Moins spectaculaire que d'autres entreprises du même type, réelles ou imaginées (l'œuvre ajoutée au Musée de Cleveland par Kabakov ou la réorganisation imaginaire du Louvre autour du tableau inventé « Les Onze » chez Michon), l'ajout d'œuvres concerne uniquement les réserves du musée : ce n'est pas le récit que raconte l'exposition qui est subverti ici, mais les sources sur lesquelles il s'appuie, le fonds historique du musée, et donc la possibilité de tenir un tel récit.

Pour Levé, les *Œuvres* fictives sont ainsi un moyen d'ouvrir le musée à de nouvelles œuvres et de remettre en question au passage les principes de sélection et d'organisation sur lesquels celui-ci est fondé.

On peut toutefois se demander s'il est légitime de prendre cette critique au pied de la lettre. Sans qu'il y ait véritablement, dans ses textes, désaveu de cette critique d'une histoire de l'art institutionnelle évoquée plus haut, Édouard Levé, en 2002, s'y réfère avec une certaine distance. C'est ainsi que certaines des propositions faites dans *Œuvres* sont autant des jeux avec les catégories de l'histoire de l'art que des parodies d'œuvres contemporaines :

> 22. Des peintures associent une technique, un format, un style ou un mode de présentation contradictoires. Un monochrome gris à cadre baroque doré. Une peinture géométrique à empâtements matiéristes. Une miniature de grand format. Un rouleau chinois représentant Paris. Un tableau hyperréaliste flou. Un portrait pop du cardinal de Retz[63].

On peut certes affirmer que l'œuvre 22, comme beaucoup d'autres propositions d'*Œuvres*, joue avec des catégories artistiques établies (pop art, baroque) pour créer des objets impossibles historiquement et donc s'interroge sur la pertinence de ces catégories à l'époque contemporaine. Mais surtout l'œuvre 22 correspond de fait à des œuvres réelles porteuses justement d'une conception postmoderne de l'histoire. Dans *Une Histoire alternative de l'art*, Ilya et Emilia Kabakov mélangent ainsi réalisme socialiste et avant-gardisme. Mais même chez eux, l'objet de cette critique n'est pas clair : certes les textes de curateurs, ainsi que le titre de l'exposition et du catalogue, présentent explicitement le projet comme une réécriture historique. Toutefois, Ilya Kabakov, dans les entretiens donnés pour la publication du catalogue, jette le doute sur la cible de sa critique : en faisant un parallèle entre la scène artistique soviétique et la scène artistique américaine contemporaine, il suggère que ses propres œuvres actuelles ne sont que l'équivalent des productions

[62] Levé, Édouard, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 15.
[63] *Ibid.*, p. 13-14.

« officielles » des artistes soviétiques, c'est-à-dire une simple réponse aux demandes de l'État pour le contexte soviétique, et donc du marché pour le contexte contemporain. De la même manière, les *Œuvres* de Levé ne tranchent pas nettement entre une critique des critères de sélection et des catégories de l'histoire de l'art et une parodie de cette critique, désormais assez conventionnelle et attendue : thème central de la critique institutionnelle, elle s'est répandue et elle-même institutionnalisée en même temps que le mouvement lui-même. Le fait qu'il soit ici impossible de trancher facilement entre une interprétation purement critique et une interprétation de ces œuvres comme critique de la critique porte à croire que l'intention critique se situe, si elle existe, à un autre niveau, et ce d'autant plus que la remise en question de ces catégories historiques ne permet pas la mise en avant d'autres œuvres que l'histoire de l'art aurait ignorées ou dédaignées.

A l'opposé de Brener et Schurz d'une part et de Kraus d'autre part, il n'y a pas en effet chez Levé d'inscription, par la réécriture de l'histoire, dans une lignée alternative d'artistes méconnus (alors qu'il se réfère à une généalogie littéraire, voire chapitres 6 et 7). Dans *Autoportrait*, il affirme au contraire : « Je n'ai pas de père spirituel. Je ne sais pas vis-à-vis de quels artistes j'ai des dettes. »[64] L'histoire de façon générale semble susciter non pas le désir de s'y opposer en y introduisant le désordre, comme l'œuvre 22 le suggère en apparence, mais le désintérêt. *Journal* ainsi décontextualise les actualités journalistiques en substituant, dans une sélection de brèves ou de titres d'articles, le nom générique au nom propre : « Un gouvernement démissionne et le premier ministre sortant forme une nouvelle équipe ministérielle »[65]. La remise en question est alors plus radicale que chez Kraus ou Brener et Schurz, dans la mesure où le récit historique, les influences et les héritages sont de pures contingences, voire une convention artistique, qui ne méritent pas même réfutation en règle. En ce sens, la parodie d'un art postmoderniste qu'est l'œuvre 22 en particulier et sans doute *Œuvres* dans son ensemble a parfaitement tiré les leçons du postmodernisme : *Œuvres* apparaît bien comme un texte écrit après la « fin de l'histoire » de l'art, ce que montre les nombreuses ruines et objets détruits qu'il évoque.

Il est tentant alors de voir dans cette « dé-définition » réussie de l'art par épuisement de ses potentialités une aspiration à l'universel. L'absence de tout « je » dans *Œuvres*, sa diffraction dans *Autoportrait*, la suppression de tout référent précis dans *Journal*, ainsi que « l'écriture blanche » que Levé dit rechercher même si « elle n'existe pas »[66], donnent à ses textes des allures de collection de

[64] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 108.
[65] Levé, Édouard, *Journal*, Paris, POL, 2004, p. 24.
[66] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 60.

maximes[67]. Édouard Levé affirme ainsi lui-même : « Je cherche à écrire dans une langue que n'altèreraient ni la traduction ni le passage du temps »[68]. Concernant ainsi *Journal*, il est facile de voir que si la démarche est proche en apparence de celle de Kenneth Goldsmith qui, dans *Day*, a recopié l'intégralité d'un journal, les enjeux sont presque opposés : pour Goldsmith, la remédiation du quotidien en livre permet de révéler d'une part la quantité d'information et d'écrit produite au quotidien et d'autre part, selon Goldsmith lui-même[69], de transformer, en changeant le mode de lecture, les brèves et les articles en véritables romans. Dans le cas de Levé, l'intervention dans le texte de *Journal* crée au contraire la répétition et révèle les invariants de l'actualité. Le programme conceptuel de *Journal* aboutit alors plus à une réactualisation de la vanité baroque qu'au réenchantement du quotidien. La décontextualisation temporelle (« le passage du temps ») et spatiale (« la traduction ») rapproche presque Édouard Levé d'une forme de classicisme, voire de moralisme dans la mise en scène de la vaine agitation de la scène artistique contemporaine. Face à une querelle de l'art contemporain qui a cristallisé de façon caricaturale l'opposition entre tenants et détracteurs de l'art contemporain, Levé adopte donc vis-à-vis de l'art contemporain une position détachée des turbulences de son temps, loin des invectives et des dithyrambes, qui réduit en un sens la portée critique d'*Œuvres* et d'*Autoportrait*. De même que l'historicité déjà mentionnée, le marché de l'art, le lien entre valeur symbolique et valeur financière sont des préoccupations qui sont totalement absentes des textes de Levé et le lien entre récit et valeur financière n'est pas établi : l'ensemble de la production artistique et des activités (expositions, vernissages) qui les entourent sont présentés par Levé, sans distinction, avec le même désintérêt.

2.4. Remarques finales : contre-histoires de l'art et carrières littéraires

Il faut noter, pour conclure cette section, que la tendance à produire des « canons alternatifs » ou des « histoires de l'art alternatives » se renforce chez Chris Kraus, comme chez Brener et Schurz, au fur et à mesure de leur parcours d'écrivains. Ce thème apparaît certes chez

---

[67] La proximité avec La Rochefoucauld est notée par Yannick Vigouroux dans « Les œuvres d'Édouard Levé : quand l'écrivain l'inventaire des réalisations futures de l'artiste », *La voix du regard*, n°17, hiver 2004-2005, p. 196-202. Sans faire de parallèle avec la littérature du XVII[e], Julie Gaillard note la décontextualisation permanente qui caractérise les textes de Levé à partir d'une étude de l'utilisation des noms propres dans son œuvre (« Neutralisations : Le nom propre dans les "fictions" figeantes d'Édouard Levé », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°9, 2014, URL [consultée le 3 mai 2019] : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.10/892

[68] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p 97.

[69] « "When you take a newspaper and reframe it as a book, you get pathos and tragedy and stories of love," he said. "It's a great book, and I didn't write any of it." » [« Quand vous prenez un journal et que vous le présentez comme un livre, vous avez du pathos, du tragique et des histoires d'amours, dit-il. C'est un grand livre, et je n'en ai pas écrit un mot. » (Nous traduisons.)] cité dans Wilkinson, Alec, « Something Borrowed », *New Yorker*, 28 septembre 2015, URL [consultée le 3 mai 2019] : https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/05/something-borrowed-wilkinson

Kraus dès *I Love Dick*, comme on l'a vu, et il est aussi lié à son travail de critique d'art au service de nombreux journaux américains, mais ce n'est que plus tard qu'elle rassemble (ou que sa notoriété lui donne l'occasion de rassembler) ces écrits dans trois recueils, *Video Green* en 2004, *Where Art Belongs* en 2011 et encore, plus récemment, *Social Practices* en 2018. Plus significative encore, sa biographie de Kathy Acker, publiée en 2017, *After Kathy Acker*, par laquelle elle s'inscrit dans la continuité de la poétesse new-yorkaise punk, alors que, dans le même temps, la production par Amazon d'une série télévisée inspirée par *I Love Dick* témoigne de sa sortie de l'ombre.

De même, Brener et Schurz font certes allusion dès leurs premières œuvres communes à des artistes ou des écrivains que l'histoire aurait injustement oubliés mais qui, malgré cela, auraient eu une influence profonde, mais ce n'est que dans les derniers livres, d'ailleurs des œuvres en russe d'Aleksandr Brener sans la participation officielle de Barbara Schurz, comme *Vies des artistes assassinés* et *Le bivre du zaoum et de l'outre-zaoum*, que la question de la nécessaire réécriture de l'histoire de l'art devient centrale. Cet intérêt pour l'histoire de l'art, ou en tout cas cette volonté d'y apporter sa contribution, apparaissent donc dans les productions de Brener, Schurz et Kraus au moment où ils ont atteint une forme de reconnaissance : alors même qu'ils s'y opposent, leurs discours contestataires s'inscrivent alors paradoxalement dans une logique de visibilité, où un artiste déjà reconnu « prête » sa visibilité à des artistes moins reconnus, en vertu du fonctionnement du capitalisme médiatique[70].

Au contraire, Édouard Levé commence sa carrière d'écrivain avec *Œuvres* et se désintéresse par la suite des parodies de catalogue et de toute confrontation directe avec les discours qui accompagnent les œuvres d'art – signe encore que son passage à l'écriture est d'un autre ordre que celui de Kraus, Schurz et Levé : moins critique sans doute que celles de Kraus, Brener et Schurz, sa publication chez P.O.L. s'explique aussi par une parenté formelle entre minimalisme littéraire et littérature expérimentale d'une part, art conceptuel d'autre part[71] (voir Chapitre 7).

*

Le traitement de l'histoire de l'art et plus largement du discours sur l'art est donc plus différencié chez ces quatre auteurs que ne l'était la représentation des intermédiaires institutionnels

[70] Voir Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, d'après les conclusions de Georg Frank sur le capitalisme mental.
[71] Voir Mougin, Pascal, *Des textes et des images : travaux sur la littérature et l'art des années 1960 à nos jours – Le contemporain comme hypothèse*, Habilitation à diriger des recherches, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2018.

de l'art. Ils s'inscrivent certes globalement dans une critique des méta-récits, dont Lyotard a fait le propre du postmodernisme. Mais Kraus, Brener et Schurz ne souscrivent pas pour autant au relativisme moral ou politique que Fredric Jameson a pu reprocher au courant postmoderne. Au contraire, leur critique des méta-récits est attentive au poids et au contexte des discours qu'elle remet en question et ne se contente pas de les niveler, mais vise plutôt à montrer les relations de pouvoir dont ils sont la trace, et ce notamment en insistant sur le lien entre récit historique de l'art et valorisation financière. Dans le cas de Brener et de Schurz, la publication de leurs textes dans le contexte russe implique une contrainte supplémentaire, celle de la récupération de l'histoire de l'art par le pouvoir politique à des fins nationalistes : il leur faut alors tenir à distance aussi bien l'histoire de l'art « occidentale » dans laquelle il faut s'inscrire pour avoir une reconnaissance internationale, c'est-à-dire en art contemporain une reconnaissance tout court[72], qu'une histoire de l'art « russe » dans laquelle la place de l'actionnisme est sujette à débat. Difficile donc de faire jouer l'échelle locale contre l'échelle globale. Levé enfin ne propose pas tant une réécriture de l'histoire qu'un panorama ambigu de l'art contemporain, qui, tout en niant les hiérarchies préétablies, tend à décontextualiser la production artistique. Il s'abstient donc de toute critique plus nettement matérialiste au profit d'un détachement moraliste vis-à-vis du phénomène. Le contexte français de la querelle de l'art contemporain explique en partie cette posture, qui néanmoins éloigne Édouard Levé de la critique institutionnelle, dont Brener, Schurz et Kraus restent proches, et le rapproche d'expérimentations purement littéraires, comme le signale son intégration dans le groupe d'écrivains édités par Paul Otchakovsky-Laurens (Partie III).

La critique du discours sur l'art, une fois mise en pratique, aboutit à l'irruption, réussie ou non, dans les espaces où ce discours s'incarne : musée, galerie, festival ou biennale. La dernière section de ce chapitre porte donc sur les épisodes narratifs où l'on passe de la théorie critique à l'intrusion physique.

[72] Voir Quemin, Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS, 2013.

3. Intrusions dans les lieux mondialisés de l'art contemporain

Dans ces textes, la critique de la collusion entre art contemporain d'une part et pouvoirs économiques et politiques d'autre part passe enfin par la représentation des lieux de l'art contemporain : le musée, la galerie, les festivals et les biennales. La critique de l'art contemporain comme modèle d'une économie capitaliste, fondée sur une valorisation du produit par le discours, qui à terme favorise la spéculation tout en dépossédant les artistes de leurs œuvres, implique que cette représentation des décors de l'art contemporain en fasse justement des lieux emblématiques du capitalisme contemporain. Comme on le mentionnait en introduction de ce chapitre, les lieux de l'art contemporain et les épisodes qui s'y déroulent permettent de rendre visibles les relations entre discours de savoir, pouvoir financier et pouvoir politique, par opposition à une première vague de la critique institutionnelle d'où était absente, sinon la dimension purement économique, du moins la dimension mondialisée qu'implique la financiarisation du marché de l'art.

*

3.1. Brener et Schurz : attentats contre le « grand Musée mondial »

Ce sont précisément ses sorties spectaculaires dans les galeries et les musées, souvent pendant les vernissages, qui ont fait la notoriété de Brener dans l'espace artistique russophone dans les années 1990. Pendant « Počemu menja ne vzjali na etoj vystavke » (« Pourquoi ne m'a-t-on pas pris à cette exposition ? ») en 1994, Brener fait ainsi irruption dans les salles d'exposition de la Maison centrale des artistes, presque nu et en criant[73]. Le séjour en prison que lui a valu son acte de vandalisme contre le tableau de Malevitch trois ans plus tard reste son action la plus connue et le journal qu'il y a rédigé, *Pistolet à la pisse*, est un de ses textes les plus diffusés. Outre ce texte, les interruptions spectaculaires de cérémonies bien huilées de visite d'exposition font l'objet de nombreux récits, autobiographiques ou fictionnels, dans chacune de ses publications, voire accompagnent la parution de ses livres. Le plus récent *Bombastika*, publié en 2015 par la maison d'édition *Propagande Politique* fondée par Piotr Pavlenski, a été l'occasion d'un nouveau scandale,

[73] Une vidéo de cette action est visible sur le réseau social russe VKontakte [URL consultée le 10 mai 2019] : https://vk.com/video134938_170456216

cette fois-ci organisé par la compagne de Pavlenski, Oksana Chalygina. Lors de l'ouverture d'une exposition consacrée au sculpteur Tsereteli, proche de Poutine, dans le Musée russe de Saint-Pétersbourg, Chalygina a extrait le livre de son vagin avant de l'offrir à la fille du sculpteur[74]. Pour une partie de l'actionnisme contemporain, Brener devient donc le symbole, et parfois le prétexte, d'actions provocatrices dans les musées.

Avec Schurz, ils dénoncent en effet explicitement le caractère consubstantiel de la reconnaissance artistique, du pouvoir économique et de la répression policière. Dans les textes et la vie de Brener, le passage du musée à la prison, simplement évoqué dans le texte de Bennett cité en introduction de ce chapitre, est de fait une menace concrète : les variations sur le thème du vandalisme contre les œuvres et les multiples scènes de scandale dans les musées et les galeries permettent de dégager divers aspects de la critique de l'institution : comme dans une grande partie de l'actionnisme moscovite[75], le but du geste provocateur est de révéler le fonctionnement du pouvoir, politique, économique ou culturel, en le mettant en demeure de s'exercer. Le récit qu'il fait d'une de ces irruptions, cette fois-ci non concertée, dans *Vies des artistes assassinés*, renseigne sur les effets recherchés de ces scandales artistiques :

> Barbara et moi on sortait du musée, et Bakchteïn, lui, entrait. Il n'était pas seul : un groupe soit de curateurs, soit de businessmen l'accompagnait. Ils reluisaient tous dans leurs costumes brillants, ils bavardaient tous en anglais. Quelque chose en eux évoquait des arnaqueurs trop sûrs d'eux. Et je ne me suis pas retenu : je me suis précipité vers Bakchteïn et je lui ai offert un léger crachotin. Rien de bien méchant, juste pour le réveiller, pour l'exciter un peu.
> Et il s'est excité, ça oui. Visiblement, il ne voulait pas perdre la face devant ses reluisantes connaissances…
> Il s'est jeté sur moi, en rage comme le docteur Mabuse, et il s'est mis à donner des coups de pied. Avec zèle, l'écume aux lèvres, en s'excitant. Il savait, que même si par hasard il achevait cette bête égarée que j'étais, on n'aurait pour lui que des remerciements.
> Mais moi aussi j'ai commencé à me battre.
> On courait dans le hall de ce riche musée et on s'adressait des pluies de coups, qui, le plus souvent d'ailleurs, tombaient dans le vide. Les alliés du curateur russe regardaient ce spectacle en n'en croyant pas leurs yeux et oubliaient les sculptures de Richard Serra, qui servaient de décor à cette sale scène. Sur les murs là-bas il y avait Warhol, et Rauschenberg, et Rosenquist…
> Soudain Bakchteïn, qui sentait que la situation devenait incontrôlable, s'est mis à piailler en anglais :

---

[74] Bunina, Ksenia, « Žena Pavlenskogo ustroila performans v Russkom muzee » [La femme de Pavlenskij a fait une performance dans le Musée russe], *Sobaka*, 29 mai 2014, URL [consultée le 6 mai 2019] : http://www.sobaka.ru/city/art/23727

[75] Voir Cvetkov, Aleksei, « Xudožestvennyj avangard i socialističeskaja programma » [L'avant-garde artistique et le programme socialiste], *Levaja Rossija*, URL [consultée le 19 juin 2018] http://left.ru/2001/29/tsvetkov42.html : Observateur de longue date et participant occasionnel du mouvement, Tsvetkov définit l'actionnisme comme « l'intrusion d'un artiste radical dans un territoire public qui n'y est pas préparé, avec, pour conséquence, un scandale forçant le pouvoir à réagir et le spectateur à réfléchir » [« вторжение радикального художника на не готовую к этому публичную территорию с последующим скандалом, провоцирующим власть реагировать, а зрителя – думать » (nous traduisons.)].

> — Eh ! Au secours ! Un terroriste !
> Et de nouveau : — Des terroristes ! Arrêtez ce terroriste !
> Est-ce que ce vagissement n'était pas un coup bas dans un combat d'égal à égal ? A l'appel de Bakchteïn les gardiens du musée sont accourus. Heureusement, ils étaient assez peu dégourdis et Barbara et moi on a réussi à s'échapper du Guggenheim sains et saufs[76].

L'intrusion dans le musée, ici farcesque, suscite une réaction de l'ensemble du « personnel » du musée : le curateur Bakchteïn, ses compagnons qui symbolisent la collusion entre institution culturelle et pouvoir économique (« soit de[s] curateurs, soit de[s] businessmen »), le service d'ordre. Cette association entre discours sur l'art, investissement financier et répression policière est précisément ce qui caractérise le musée et la galerie aux yeux de Brener. L'action permet donc de révéler leur lien. Le fait de s'en prendre à l'art, à travers le curateur, entraîne des représailles immédiates : Brener est déshumanisé (*tvar'* – monstre, créature) et associé au terrorisme.

Chez Brener et Schurz, la description des intrusions dans les musées et les galeries permet alors aux deux auteurs de relayer et d'expliciter la critique dont les actions étaient porteuses, mais aussi de revendiquer une compréhension de l'art qui serait plus juste que celle de l'institution. Enfin, elle permet de faire du musée et de la galerie le symbole du système économique du capitalisme mondialisé et, plus profondément peut-être, du rapport « spectaculaire » au monde que ce système économique produit.

Les actions en général, et en particulier celles qui ont pour cible le musée, n'apparaissent cependant dans les textes de Brener qu'à la fin des années 1990. L'apparition de ces descriptions d'actions coïncide avec son départ définitif hors de Russie et avec son passage à la prose. Elles apparaissent dès lors dans trois types de textes : les fictions grotesques comme *Bombastika*, les journaux (*Pistolet à la pisse*, *Les peuples qui pètent*) et les autobiographies (*Vies des artistes assassinés*).

---

[76] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov*, *op. cit.*, p. 234-235 : « Мы с Барбарой уже выходили из музея, а Бакштейн — входил. Он был не один, а с группой каких- то то ли кураторов, то ли бизнесменов. Все они переливались в своих глянцевых костюмах, все болтали по-английски. Чем-то они напоминали зарвавшихся блатарей. И я не удержался: подскочил к Бакштейну и дал ему лёгкую оплеуху. Ничего страшного, просто чтобы разбудить, раззадорить.
Он и раззадорился. Видимо, не хотел ударить в грязь лицом перед своими глянцевыми знакомыми...
Бакштейн кинулся на меня, как рассвирепевший доктор Мабузе, и стал пинаться. Делал он это азартно, остервенело, взвинчивая себя. Он понимал, что даже если бы случайно прикончил такую беспризорную тварь, как я, ему бы только спасибо сказали.
Но я тоже стал драться.
Мы бегали по вестибюлю жирного музея и осыпали друг друга тумаками, частенько, впрочем, промахиваясь.
Спутники российского куратора смотрели на происходящее, не веря своим глазам, забыв о скульптурах Ричарда Серра, которые служили задником этой безобразной сцены. Были там на стенах и Уорхол, и Раушенберг, и Розенквист...
Вдруг Бакштейн, чувствуя, что ситуация выходит из-под всякого контроля, заверещал по- английски:
— Люди! Эй! Здесь террорист! И снова: — Террористы! Арестуйте террориста! Разве не был этот вопль запрещённым приёмом в равной битве? На зов Бакштейна прибежали музейные охранники. К счастью, они были недостаточно расторопны, и мы с Барбарой успели выскочить из Гуггенхейма целыми и невредимыми. » (Nous traduisons.)

Dans tous les cas, la représentation de l'intrusion dans le musée ou dans la galerie est l'occasion d'invectives contre le monde de l'art contemporain. Dans *Découvertes romaines*, le narrateur raconte ainsi une action dans une galerie à Rome :

> Des tableaux étaient accrochés dans la galerie. Tout ce qu'on pouvait en dire tenait en un seul mot : de la camelote ! De la camelote ! Elle est maintenant partout. Après qu'on a chié, la foule s'est écartée, horrifiée. Nous, comme si de rien n'était, on s'est approchés des tableaux et on a mis à côté de chacun des taches de merde. D'habitude dans les galeries on met un petit rond rouge sur le mur à côté des œuvres déjà vendues. Et nous, on mettait des petits ronds de merde à côté de tous les tableaux de cette galerie. Et personne ne nous arrêtait. Après avoir fini de mettre nos petits ronds, on est sortis dehors et on a écrit sur les vitrines de la galerie, toujours avec notre merde : SOLD OUT. C'est-à-dire : stock épuisé. Alors ils ont essayé de nous casser la gueule.
> Curieusement, on avait déjà fait quelque chose de similaire à Berlin, dans une autre galerie. Mais là-bas ils nous avaient traités avec douceur. Ici, à Rome, ils ont essayé de nous frapper. Vous sentez la différence, lecteur ? On a voulu se servir de la même blague deux fois, mais le résultat était différent. Et on jure solennellement que les cas où on utilise deux fois le même truc sont extrêmement rares dans notre pratique. On a toujours cherché et on cherche encore de nouvelles voies et de nouveaux instruments dans notre activité. Mais ces voies et ces instruments doivent obligatoirement être ridicules, profanes, et découler d'une autre logique que celle qu'on utilise dans ce qu'on appelle « art ». C'est obligatoire, c'est non négociable. Et encore : ne jamais laisser de place à la camelote. La camelote, c'est le produit du capital à l'époque de la petite bourgeoisie internationale qui a perdu toute capacité de sentir et d'entendre[77].

L'utilisation de la « merde » comme moyen d'un geste critique n'est pas en soi une nouveauté en art contemporain, depuis la « Merde d'artiste » de Manzoni. Plutôt que de rentrer dans le jeu de l'échange économique artistique toutefois, Brener le rejette dans son ensemble – sans en tirer profit comme c'était le cas de Manzoni. Les multiples scènes où Brener échappe de peu (ou n'échappe pas) à un passage à tabac, permettent de réaffirmer constamment son extériorité vis-à-vis du milieu. Comme dans la majeure partie de la critique institutionnelle, et comme dans les textes qui, au fil de l'histoire littéraire, ont tenté d'affirmer l'autonomie de l'art contre les ingérences politiques, économiques ou morales du reste de la société, la critique de la galerie se fait alors au nom d'un idéal artistique que ces institutions trahiraient. C'est ce que suggère le mot argotique *xaltura*,

---

[77] *Ibid.*, p. 51 : « В галерее висели картины. Всё, что о них можно было сказать, уместится в одно единственное слово: халтура! Халтура! Она сейчас повсюду. Когда мы обосрались, толпа расступилась в ужасе. Мы же как ни в чём не бывало стали подходить к картинам и ставить возле них точку говном. Обычно в галерее ставят на стене красную точку рядом с произведением, которое уже продано. Так вот, мы ставили говняные точки рядом со всеми картинами в этой галерее. И никто нас не останавливал. Когда же мы кончили ставить наши точки, то вышли наружу и написали на стеклянной витрине галереи тем же самым говном: SOLD OUT. То есть всё продано. Тут нас попытались избить.
Интересно, что нечто подобное мы уже сделали в Берлине, в другой галерее. Но там с нами обошлись мягко. А здесь, в Риме, нас попытались бить. Чувствуете разницу, читатель? Мы хотели использовать одну шутку дважды, но результаты были разные. И мы клятвенно уверяем, что такой случай, когда мы дважды использовали один и тот же гиг, крайне редок в нашей практике. Мы всегда искали и ищем новые пути и новые инструменты в нашей деятельности. Но эти пути и эти инструменты обязательно должны быть смехотворными, профанными, исходящими из другой логики, чем всё то, что делается в так называемом искусстве. Это — обязательно, это — безусловно. И ещё: никогда не допускать халтуру. Халтура есть продукт капитала в эпоху мировой мелкой буржуазии, которая потеряла всякий нюх и всякий слух. » (Nous traduisons.)

littéralement « camelote », « travail bâclé, mal fait », qui déporte étrangement la critique : l'accent n'est pas tant ici sur le fait que le système économique et institutionnel de l'art contemporain en lui-même soit mauvais, c'est qu'il valorise, voire produit, des œuvres de second ordre.

Cette ambiguïté dans la critique de Brener se renforce au fur et à mesure de son œuvre, en même temps que son penchant pour la réécriture de l'histoire de l'art : c'est visible dans les réinterprétations successives qu'il fait de la même action. Brener explique les motifs de son action la plus connue « Dollar sur Malevitch », pendant laquelle il dessine le signe dollar sur un autre tableau de Malevitch au musée Stedelijk à Amsterdam, à trois reprises au moins : tout d'abord en 1998, dans le journal de prison qu'est *Pistolet à la pisse*, puis à nouveau en 1999, dans le premier texte qu'il co-écrit avec Barbara Schurz, *Les Peuples qui pètent*, et enfin dans *Vies des artistes assassinés* en 2016, cette fois-ci à propos d'une idée similaire qu'il avait eue pendant son séjour à New York, sans toutefois la réaliser. Voici ces explications, dans l'ordre chronologique :

> Dans quel but ai-je fait cela ? Clairement, mon acte est une manifestation d'intolérance et de haine envers le pouvoir de l'argent et ses agents culturels. A notre époque, les musées et leurs collections sont un des principaux bastions du pouvoir culturel. Les tableaux de Malevitch (indépendamment du contenu que l'auteur lui-même y a mis) sont un des plus importants signes distinctifs de l'art-business contemporain et de ses promoteurs – les musées, les collectionneurs, les galeristes, les critiques et les artistes eux-mêmes[78].

> On s'est rencontrés il y a un an. Aleksandr venait de sortir de prison à Amsterdam ! Hourra ! J'y avais passé bien cinq mois. Pourquoi ? J'ai déjà raconté cette histoire. Au musée Stedelijk d'Amsterdam je me suis approché du tableau du moderniste russe proverbial, Casimir Malevitch. Ça faisait longtemps que je le couvais, ce tableau, de New York, à Paris, Berlin et Milan ! Sur la toile étaient peints à la peinture à l'huile une croix blanche sur un fond blanc. Salut, petite culture russe prétentieuse ! J'avais dans ma poche une bombe de peinture verte. Dans la salle Malevitch il n'y avait pas un chat. J'ai sorti ma bombe et d'un jet de peinture j'ai dessiné un dollar vert sur le tableau blanc : j'ai cloué un dollar sur la croix, comme Jésus. A cette époque, je ne me considérais déjà plus comme un artiste et je méprisais le *contemporary art*.. Qu'est-ce que l'art contemporain ? Comme dirait Jean Genet, c'est tout simplement un pet silencieux dans le salon où se sont rassemblés des invités en smoking et décolletés. Ces messieurs dames font semblant qu'il ne s'est rien passé, même si la puanteur dans la pièce est considérable Mais bon, il faut bien péter ! Mais il faut le faire de façon à ce que le salon explose ! A ce que tout le monde saute par la fenêtre en se bouchant le nez ! A ce que les verres tremblent ! Et l'art contemporain pète sans bruit, sans même un bruissement. C'est pourquoi je ne veux pas être un artiste visuel contemporain – je suis un activiste politique. Iyaa !

[78] Brener, Aleksandr, *Obossannyj pistolet* [Pistolet à la pisse], Moscou, Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo, 2010 [1998], p. 14 : « Для чего я это сделал ? Ясно, что мой поступок — проявление нетерпимости и ненависти к власти денег и её культурным агентам. Музеи и их собрания являются одним из главных бастионов культурной власти в наше время. Картины Малевича (вне зависимости от содержания, которое вкладывал в них сам автор) — один и з важнейших опознавательных знаков современного арт-бизнеса и его проводников — музеев, коллекционеров, галеристов, критиков и самих художников. » (Trad. : S. Chassaing, A. Nicolle.)

> Ainsi, j'ai dessiné un dollar sur le Malevitch, j'ai appelé un gardien et je lui ai montré notre travail, à moi et à Malevitch. Le pauvre ne savait tout simplement pas quoi penser ! Il lui semblait que tout était dans l'ordre, tout allait bien, visiblement ce n'était pas un expert de Malevitch. En revanche, les conservateurs ont perdu la raison ! Ils ont accouru dans la salle alors qu'on me passait déjà les menottes. Ils ont failli me lacérer, me mettre en morceaux, et une vieille salope a craché sur mon pantalon. Voilà, leur amour de l'art : sans limites ! Monstres, vous feriez mieux de ne pas adorer des artistes morts, et de vous comporter avec plus de considération pour les artistes vivants ! Allez-vous faire foutre, et pas deux fois !
> Bref, j'ai passé cinq mois en prison pour Malevitch. (…) [79]

> Malevitch m'a visité en rêve et a dit : « Foutaises. Tiens-toi simplement debout sur l'horizon, comme une silhouette sans visage. En dessous de toi, la terre, au-dessus de toi, le ciel. Prends une épée et trace dans le ciel un signe. Et le ciel, c'est moi ».
> Puis Malevitch m'a tourné le dos et il est parti. Il portait un méchant vieux costume. Et je me souviens de son visage : marqué, troué, comme un sac usé, ou un morceau de cuir déchiré.
> Des jours entiers j'ai réfléchi au sens de ce rêve. Et j'ai compris que je devais dessiner un signe dollar sur le tableau de Malevitch au MoMA.
> Pourquoi un signe dollar ? Parce que les dessiner me plaisait depuis mon enfance ![80]

Au fur et à mesure des différents récits que fait Brener de cette action, le rapport qu'il entretient avec le tableau de Malevitch change, et avec lui la position de Brener vis-à-vis de l'art contemporain et des institutions dans lesquelles il est exposé. Dans le premier texte de 1998, quasi contemporain de l'action, Brener ne s'intéresse au peintre que pour la valeur financière de ses tableaux et pour le

---

[79] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bzdjaščie narody*, *op.cit.*, chapitre « БАЙ, БАЙ, АМСТЕРДАМ! » (Bye, bye, Amsterdam) : « Мы встретились год назад. Александра выпустили тогда из тюрьмы в Амстердаме! Ура! Я отмотал целых пять месяцев. За что? Я уже рассказывал эту историю. В амстердамском Стеделийк-музеуме я подошёл к картине пресловутого русского модерниста Казимира Малевича. Долго же я добирался до этой картинки: из Нью-Йорка, через Париж, Берлин и Милан! На холсте был изображен маслянными красками белый крест на белом фоне. Претенциозная русская культурка, привет! У меня в кармане лежал баллончик с зеленой краской. В зале с Малевичем не было ни души. Я вытащил баллончик и струёй краски нарисовал на белой картине зелёненький знак доллара: прибил доллар к кресту, как Иисуса. В то время я уже не считал себя художником и презирал contemporary art.. Что такое современное искусство? Как сказал бы Жан Жене, это простой беззвучный пердёж в гостиной, где собрались гости в смокингах и декольте. Эти господа делают вид, что ничего не случилось, хотя вонь в помещении стоит изрядная. Что ж, пердеть нужно! Но так, чтобы гостиная взорвалась! Чтобы все, заткнув носы, выскочили наружу! Чтобы бокалы задрожали! А современное искусство пердит без звука, без шороха. Так что я не хочу быть современным визуальным художником — я политический активист. Йяа!
Итак, я нарисовал доллар на Малевиче, подозвал охранника и продемонстрировал ему нашу с Малевичем работу. Бедняга просто не знал, что и подумать! Ему казалось, что всё на месте, всё в порядке, это был явно не эксперт по Малевичу. Зато как озверели кураторы! Они прибежали в зал, когда меня уже заковали в наручники. Они чуть не растерзали меня, просто на куски разорвали, одна старая сука плюнула мне на штаны. Вот какая любовь к искусству: беспредельная! Твари, лучше бы вы не мертвых художников обожали, а к живым внимательней относились! Ебать вас, не переебать!
Короче, я отсидел за Малевича пять месяцев (…). » (Nous traduisons.)

[80] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov*, *op. cit.*, p. 265 : « Малевич пришёл ко мне во сне и сказал: «Чепуха. Просто стой на горизонте, как безликая фигура. Внизу — земля, наверху — небо. Возьми шпагу и проведи в воздухе знак. А воздух — это я».
Потом Малевич отвернулся и ушёл. На нём был плохой, ветхий костюм. И я помню его лицо: фактурное, дырчатое, как изношенный мешок или кусок драной кожи.
Целыми днями я размышлял, что этот сон значит. И понял, что должен нарисовать знак доллара на картине Малевича в музее МоМА.
Почему знак доллара? Потому что мне нравилось рисовать его с детства! » (Nous traduisons.)

scandale qu'est susceptible de susciter un acte de vandalisme à leur encontre. La valeur financière en question est présentée comme indépendante de la valeur esthétique, du « contenu » (*soderžanie*) et importe avant tout de montrer la participation de tous, « les musées, les collectionneurs, les galeristes, les critiques et les artistes eux-mêmes », à la mercantilisation du monde culturel dans son ensemble.

Dans le texte de 1999, le ton a changé et Brener se prononce explicitement, quoique de façon ambivalente, au sujet des œuvres de Malevitch, qu'il déclare relever de la « petite culture russe prétentieuse » en même temps qu'il le revendique comme co-auteur de son geste (« notre travail, à moi et à Malevitch »). D'une part, au lieu de présenter son geste comme une provocation vis-à-vis d'un système qu'il désapprouve, il personnalise son rapport à l'art contemporain : Malevitch devient le symbole d'une admiration qui se porte avant tout sur les grands noms (et sur les morts) et de ce que Brener appelle avec mépris, en anglais dans le texte russe, le « contemporary art » et qui est donc aussi un phénomène allogène. Le refus du statut d'artiste contemporain au profit de celui d'activiste politique sort cette action du vandalisme artistique et implique qu'attaquer le musée, c'est s'en prendre plus largement à la société, à l'argent, à ce que le musée incarne et qui est la cible de l'activisme politique. D'autre part, Malevitch est en même temps un adjuvant dans cette entreprise de subversion. C'est, en un sens, historiquement cohérent, puisque certains de ses tableaux relèvent bien d'une désacralisation de l'art propre aux avant-gardes du début du XX^{e} siècle : dans *Pistolet à la pisse*, la croix de Malevitch est le moyen de la mise à mort du signe dollar. La dernière phrase du passage enfin résume l'ambiguïté du propos : en russe, le sens de la préposition *za* n'est pas clair et la phrase peut signifier aussi bien « J'ai passé cinq mois en prison à cause de Malevitch » que « au nom de Malevitch ».

Le dernier extrait, beaucoup plus éloigné du temps de l'action, tranche cette ambiguïté et fait de Malevitch l'inspirateur, par rêve interposé, de l'action de Brener, action qui devient alors en premier lieu un hommage à l'artiste et non un geste de protestation contre le pouvoir de l'argent dans le domaine artistique ou une critique du statut du grand artiste. La critique de l'économie de l'art contemporain, par laquelle il expliquait initialement cet acte, s'efface au profit d'une revendication de son caractère spontané : le signe dollar n'est pas un symbole, mais une ligne dont le dessin procure à Brener un plaisir qui le relie à l'enfance. L'action n'est donc plus une forme d'activisme politique, mais se rapproche plutôt d'un art dit « naïf », au point de refuser presque toute détermination au profit d'un apparent libre-arbitre de la création.

Le vandalisme de l'œuvre d'art et la désacralisation de l'espace du musée reçoivent donc dans les écrits de Brener et Schurz des interprétations différentes, qui permettent en négatif de comprendre la critique qui y est faite des institutions : incarnation matérielle d'une collusion entre

la culture et l'argent (critique économique), lieux d'une adoration sans fondement de grands noms choisis en vertu de critères obscurs (critique historique), lieux enfin où n'a pas ou plus sa place le geste artistique libre et spontané (critique esthétique). Pour résumer, le musée est donc présenté comme une institution répressive qui, au nom de la prétendue valeur financière des œuvres achevées, punit le geste créateur lui-même : dans une logique foucaldienne, le musée est un de ces lieux du pouvoir qui à la fois suscite et régule, ou suscite pour mieux réguler, la création artistique. Si l'on analyse maintenant l'évolution de cette critique du point de vue du positionnement de Brener vis-à-vis d'autres, le récit que Brener fait de son intrusion dans le musée et de son acte de vandalisme va donc d'une critique classique de l'ingérence de l'argent dans le monde de l'art contemporain à une revendication individuelle de la spontanéité de son geste, et donc à une revendication d'autonomie artistique. Brener rejoint donc la critique institutionnelle aussi dans ses apories : le rejet des institutions artistiques n'implique pas nécessairement le refus des principes sur lesquels elles sont fondés, notamment celui d'une forme de sacré qui se manifesterait dans l'art. Brener assume en effet de plus en plus sa croyance en la valeur intrinsèque de l'art au fur et à mesure de sa production, et la critique esthétique, en vertu d'une idée, certes, éthique du beau véritable (nécessairement libre, pour Brener), est la dernière en date. Comme le remarque Nicolas Heimendinger, « dans sa version la plus élaborée, (…), la critique institutionnelle ne s'attaque à l'autonomie de l'œuvre d'art que dans la mesure où celle-ci sert de paravent aux usages hétéronomes (marchands et idéologiques) de l'art – et donc seulement pour préserver, à un niveau supérieur, l'autonomie de la sphère artistique »[81].

A la différence toutefois de cette critique institutionnelle avec laquelle il partage ses cibles, la question de la mondialisation des institutions artistiques est centrale pour Brener : ce n'est pas seulement la participation des pouvoirs économiques à la gestion des collections qui est vue comme une perte d'autonomie, c'est le caractère mondial du phénomène. La manière même dont Brener poursuit l'idée d'un acte de vandalisme sur le tableau de Malevitch (« Ça faisait longtemps que je le couvais, ce tableau, de New York, à Paris, Berlin et Milan ! ») montre que l'art contemporain est également visé en tant que phénomène international. Les lieux dans lesquels se passent les actions décrites sont dès lors significatifs : l'agression contre Bakchteïn, curateur russe en vue dans le monde « occidental », se passe dans le Guggenheim de Lisbonne, musée emblématique de la transformation du musée et du nom de collectionneur en image de marque. Thomas Krenz, directeur du Guggenheim depuis 1988, a en effet lancé une quasi-franchise internationale, qui

[81] Heimendinger, Nicolas, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges*, n°22, 2016, URL [consultée le 12 mars 2019] http://journals.openedition.org/marges/1094], p. 62.

fonctionne sur le modèle de grandes entreprises mondialisées, et lancé la construction de centres affiliés au musée new-yorkais au Portugal, mais aussi à Berlin, en Amérique latine et en Russie, au point que l'on a parlé, par référence à la chaîne de fast-food, de « McGuggenheim Effect »[82].

De ce point de vue, la critique de Brener fait se rejoindre la critique institutionnelle et la critique du spectacle héritée du situationnisme. Le « spectacle », qui chez Guy Debord renvoyait avant tout à la publicité et plus largement aux médias de masse, est dans ce cas associé au musée, dont le modèle est accusé d'avoir envahi le monde entier. Brener le formule explicitement ainsi au début des *Découvertes romaines* : « Et on était bien venus à Rome pour profaner le cœur du grand Musée mondial »[83]. Le livre s'ouvre sur le récit d'une conférence d'Agamben, probablement en lien avec *Profanations* que le philosophe publie en 2007 :

> Pendant qu'il faisait cet exposé, on s'est dit : voilà, il nous est enfin donné d'entendre parler un vrai sage. L'exposé disait que le monde entier s'était transformé en musée. Un musée, c'est un endroit où il est interdit de se servir des choses. Et c'est pas bien. C'est pour ça qu'il faut réapprendre à se servir des choses. C'est ça, la profanation. Il faut se servir des choses non pas selon l'usage normal, mais de manière libre, joueuse. En guise d'exemple, Agamben a parlé du caca. Il est nécessaire de jouer avec son caca et avec tout le reste, afin de briser le carcan du musée. Il faut jouer avec le caca, comme le font les enfants. Il faut redevenir des enfants. Voilà, dit le philosophe, la tâche de la génération nouvelle[84].

Cette réécriture faussement naïve de la pensée d'Agamben donne aux actions et aux écrits de Brener une portée qui dépasse de loin une critique interne de l'art : celui-ci n'est alors que la manifestation d'un rapport au monde propre à l'époque contemporaine. L'ensemble des *Découvertes romaines* semble alors conçu comme une illustration de la pensée d'Agamben, non sans humour. Par exemple, voici comme Brener et Schurz présentent leur rencontre avec Cy Twombly :

> On s'était dit que c'était encore un autre musée, — et on s'était trompés. C'était un restaurant très cher. Il ne nous venait pas à l'esprit d'aller nous y fourrer – pas d'argent. Mais il y avait une grande vitre. Et par cette vitre on a vu une salle éclairée, et dans la salle une table, et à la table était assis Cy Twombly[85].

---

[82] Mathur, Saloni, « Museums and Globalization », *Anthropological Quarterly*, vol. 78, n°3, été 2005, p. 698.

[83] Brener, Aleksander, *Rimskie Otkrovenija*, *op. cit.*, p. 22 : « А ведь мы приехали в Рим, чтобы делать профанации в сердце всемирного Музея. » (Nous traduisons.) On reviendra plus loin sur le choix inattendu de Rome comme capitale du Musée international, étant donné que sa cible, l'art contemporain, ferait plutôt attendre New York, Los Angeles ou Berlin par exemple.

[84] *Ibid.*, p. 8 : « Когда он читал этот доклад, мы подумали: ну вот, наконец мы повстречались с настоящей мудростью. В докладе было сказано, что весь мир превратился в музей. Музей — это такое место, где вещи нельзя использовать. И это плохо. Поэтому нужно снова учиться использовать вещи. Это и есть профанация. Вещи нужно использовать не по их прямому назначению, а свободно, играючи. В качестве примера Агамбен привел какашки. Необходимо играть своими какашками и всеми другими вещами, чтобы вырваться из тисков музея. Нужно играть ка- кашками, как ими играют дети. Нужно снова стать детьми. Это, сказал философ, и есть задача нового поколения. » (Nous traduisons.)

[85] *Ibid.*, p. 55 : « Мы подумали, что это очередной музей, — и ошиблись. Это был очень дорогой ресторан. Нам и в голову не пришло туда сунуться — денег нет. Но там было большое окно. И в это окно мы увидели светлый зал, а в зале стоял стол, а за столом сидел Сай Туомбли. » (Nous traduisons.)

L'apparition de Cy Twombly fait office de chute : ce qui avait l'air d'un musée, n'en était pas un, s'avère finalement bien contenir un artiste, exposé comme il se doit derrière une vitrine. Par rapport à Agamben toutefois, ou en tout cas par rapport à la présentation qu'il en donne, les textes de Brener restent attachés à une critique plus immédiatement matérialiste du monde de l'art et de la société qui le rend possible. Dans *Bombastika* en 2014, la prose de Brener prend des accents plus nettement marxistes et debordiens :

> Il se trouve qu'aujourd'hui, se battre contre le spectacle ça veut dire aussi devenir un criminel et un insurgé contre la normalisation totale, contre la petite bourgeoisie mondiale, contre ce qu'il y a de plus trouillard et de plus servile dans l'histoire de l'humanité. Et comme, selon les mots du philosophe, le monde entier est devenu un musée, où il n'est plus possible de simplement utiliser les choses, c'est dans le geste de la fuite hors du musée, dans l'opposition à ce musée, dans sa profanation, dans la révolte contre lui — ce n'est que dans tout cela qu'on rencontre la vraie poésie, ce n'est que dans tout ça qu'on observe de vrais événements poétiques[86].

Outre l'opposition entre la « poésie » et « l'art contemporain », à laquelle on aura l'occasion de revenir dans la partie suivante, l'extrait propose une réactualisation du situationnisme et de la critique du spectacle : du fait de la mondialisation et de la financiarisation de l'art contemporain, l'œuvre d'art devient la marchandise par excellence. Le récit de ces actions apparaît alors dans les textes de Brener à la fin des années 1990, parce que c'est à ce moment qu'il fait l'expérience de l'étranger et de la mondialisation artistique qui commence à peine alors à prendre en Russie post-soviétique.

3.2. Édouard Levé : le musée comme modèle de la perception artistique

Le cas de Levé est à l'opposé de celui de Brener et Schurz. Artiste toujours exposé dans les galeries au moment où il écrit, Levé ne propose dans *Œuvres* que des intrusions fictives, qui ont été traitées dans la section précédente de ce chapitre. Concernant la représentation du musée ou de la galerie elle-même, elle est bien plus discrète que chez Brener et Schurz. Il n'y a pas chez Levé d'attaque en règle contre l'économie capitaliste de l'art contemporain ou contre la mondialisation

---

[86] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Aleksandr fon Brener i Barbosa Famoza], *Bombastika*, Saint-Pétersbourg, Političeskaja Propaganda, 2014 [non paginé] : « Вступить в бой со спектаклем сейчас как раз и означает – стать преступником и бунтовщиком против тотальной нормализации, против мировой мелкой буржуазии, против самого трусливого и послушного в истории человечества. И поскольку, по слову философа, весь мир сейчас стал музеем, где никакие вещи уже невозможно использовать, то в жесте бегства из музея, в сопротивлении этому музею, в профанировании его, в бунте против него – только там мы и встречаемся с настоящей поэзией, только там и обнаруживаем поэтическое событие. Нужно постоянно припоминать жесты мёртвых поэтов, нужно использовать эти жесты в сегодняшней борьбе, нужно смехотворно и восторженно подражать этим жестам, как Дон-Кихот подражал рыцарским жестам, как князь Мышкин разбивал вазу в генеральском доме, как ситуационисты бросили на пол супницу в гостиной философа Лефевра, как революционер, хохоча, закричал с якобинского эшафота: "Да здравствует король!" » (Nous traduisons.)

de son marché. Aucune des *Œuvres* n'aborde directement la question et *Autoportrait* ne contient que quelques allusions au fonctionnement financier du monde de l'art. Édouard Levé se souvient par exemple qu'« un de [s]es oncles est mort du sida peu après la faillite de la galerie d'art dans laquelle il avait tout investi »[87]. Le rapprochement esquissé entre dureté du marché de l'art et sida, entre deux maux propres à la contemporanéité, a pourtant été dûment exploité dans des textes plus traditionnellement littéraires, et aussi plus ouvertement critiques vis-à-vis de l'art contemporain en tant que paradigme esthétique : par exemple, dans sa réécriture du roman fin-de-siècle *Portrait de Dorian Gray*, *Dorian*, Will Self ne se prive pas de transformer le sida en symptôme, voire en symbole, de la décadence d'un milieu artiste rongé par l'argent[88]. Édouard Levé, lui, ne développe pas. Dans les multiples listes que dresse *Autoportrait*, on trouve par ailleurs celle-ci : « J'ai vendu des œuvres à des collectionneurs français, autrichiens, espagnols, allemands, italiens, américains, et peut-être d'autres nationalités »[89]. Là encore, pas vraiment de critique, mais simplement d'une part une trace des processus économiques (diffusion des œuvres dans l'espace dit occidental, européen et nord-américain) dans lesquels est pris Levé et d'autre part une manifestation du détachement dont il fait preuve vis-à-vis de l'ensemble du monde de l'art contemporain.

De même, la critique foucaldienne du musée comme lieu où s'associent pouvoir et savoir ne fait qu'affleurer dans *Œuvres*. On peut certes en voir une forme dans l'œuvre 77 :

> 77. Des homonymes d'artistes et d'écrivains trouvés dans l'annuaire sont photographiés. Sous le tirage couleur du visage, cadré comme sur un portrait d'identité, une plaque métallique indique leur prénom et leur nom. Se trouvent ainsi juxtaposés deux signes d'identité contradictoires : le visage, inconnu, et le nom, célèbre[90].

Alors même qu'il utilise le médium photographique de façon trompeuse, en associant au « visage inconnu (…) le nom célèbre », Levé en rappelle le caractère avant tout documentaire — puisqu'il permet d'établir l'« identité » de l'individu —, et suggère également son aspect disciplinaire, dans la mesure où la plaque métallique où apparaît le nom d'auteur évoque autant le prisonnier ou le soldat que le grand homme. Mais un tel dispositif artistique est trop ambivalent et allusif pour être véritablement critique. Ce n'est donc pas au niveau économique et politique que la critique des espaces d'exposition intéresse Levé.

Si critique il y a en effet, elle est plutôt sociale et esthétique. Le détachement de Levé, qui se manifeste aussi dans la forme d'*Autoportrait*, proche des maximes de La Rochefoucauld et d'une

---

87 Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op.cit.*, p. 18.

88 Self, Will, *Dorian*, Londres, Penguin Books, 2009 [2002], p. 108, au sujet du personnage-titre Dorian, figure de muse de nombreux artistes contemporains et membre de la jet-set artistique : « Parfois, je me dis, grogna-t-il [Wotton], que le vrai Dorian, c'est le vrai rétrovirus. » [«'Sometimes I think,' he [Wotton] snorted,'that it's Dorian who's the true retrovirus. (…)'» (Nous traduisons.)].

89 Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op.cit.*, p. 20.

90 Levé, Édouard, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 41.

critique classique de la mondanité, montre en filigrane le monde de l'art contemporain comme le lieu d'une agitation vaine et d'un pouvoir au fond superficiel :

> Je collectionne les cartons d'invitation à des expositions en vue d'en dresser l'inventaire dans deux ou trois dizaines d'années, mais je jette l'ensemble tous les quatre ans à cause de la place, et, plus tard, je recommence[91].

L'art contemporain et ses manifestations, galeries, foires, expositions, font l'objet d'un désintérêt affiché, qui pose toujours la question de l'insignifiance : tout ce qui y est produit (y compris les œuvres de Levé lui-même) est toujours sur le point d'être jeté au rebut, sans que ce geste soit nécessairement mis en scène comme scandaleux ou critique. C'est simplement par « manque de place » que Levé jette les cartons d'invitation aussi bien que ses propres tableaux, et non pour en nier la valeur – ceci n'est qu'un effet collatéral d'une pratique que Levé, dans la représentation qu'il donne de lui-même dans *Autoportrait*, remarque chez lui plus qu'il ne la planifie ou qu'il ne l'instrumentalise à des fins critiques. La question de la valorisation financière est alors moins centrale que celle de la saturation de la scène artistique et de la lassitude que cela engendre :

> Je fais régulièrement le tour des galeries. Je ne peux pas voir trop d'art d'un coup. Je n'ai pas de plaisir dans les foires d'art contemporain. Je reviens d'une foire d'art contemporain comme d'un salon du livre : désabusé[92].

Le propos est enfin moins agressivement critique que celui de Brener et de Schurz, dans la mesure où il sauve, in extremis, le musée : « J'aime les musées, notamment parce qu'ils me fatiguent »[93]. Lassitude certes ici encore, mais affectée cette fois d'un signe (moqueusement) positif.

Ce désenchantement moraliste s'explique par une désapprobation esthétique envers l'exposition, que marque justement l'opposition entre exposition temporaire dans une galerie d'une part et musée d'autre part. Concernant la galerie et l'exposition en effet, Levé en renverse constamment la logique de visibilité, non seulement d'ailleurs dans *Œuvres*, catalogue d'une exposition qui est littéralement invisible, mais aussi dans *Autoportrait*. L'événement en lui-même est mis à distance, et son but, la visibilité, nié : « Je préfère que l'on me raconte une exposition plutôt que de la voir de mes propres yeux »[94]. La destruction, évoquée de façon répétée, de ses propres œuvres soustrait encore une partie de sa production à la vue :

> J'ai fait cinq cents peintures, j'en ai vendu une soixantaine, une centaine sont stockées dans les communs d'une maison dans la Creuse, j'ai brûlé le reste. Que ce soit *par lassitude de les voir* ou par manque de place, j'éprouvais un grand soulagement lorsque je brûlais mes peintures[95].

---

[91] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op.cit.*, p. 63.
[92] *Ibid.*, p. 42.
[93] *Ibid.*, p. 32.
[94] *Ibid.*, p. 60
[95] *Ibid.*, p. 71, nous soulignons.

Cette logique de la visibilité, solidaire du star-system de l'art contemporain, que Levé refuse ici établit en effet une équivalence entre « être vu » et « être reconnu ». Yves Citton parle ainsi pour l'époque contemporaine d'une « ontologie de la visibilité qui *mesure le degré d'existence d'un être à la quantité et à la qualité des perceptions dont il fait l'objet de la part d'autrui* »[96], rejoignant les conclusions de Nathalie Heinich sur le régime de visibilité dans lequel évolue l'artiste contemporain[97].

Comme pour Brener, pour Levé l'art « véritable » est ailleurs que dans la galerie, mais cela n'empêche pas pour autant que si l'exposition en tant qu'événement est critiquée, l'exposition en tant que forme reste un modèle pour la perception : la perception esthétique n'est ainsi possible qu'à travers le prisme du musée, dont la métaphore est omniprésente dans *Œuvres* et dans *Autoportrait*. Levé est en effet conscient du fait que la galerie joue le rôle de « cadre de la perception », permettant une appréhension différente du réel. Il le montre dans le récit suivant :

> Je passais devant une galerie dont je ne savais pas qu'elle avait fait faillite, depuis le trottoir j'ai vu une installation qui m'a immédiatement donné envie d'entrer, un mannequin de vitrine grossièrement transformé en évangéliste prodiguait la bonne parole à d'autres mannequins habillés en tenues supposées contemporaines, autour, il y avait, on ne sait pourquoi, une charrue, un coucou, et un poster de la Jamaïque, ce n'est qu'une fois entré que j'ai compris que la galerie avait été remplacée par un centre mormon, et que l'« installation » n'était pas une parodie[98].

Il ne s'agit pas ici de critiquer le rôle instituant de la galerie. Ce type d'erreur n'est pas conçu comme une tombée des masques ; au contraire, il est extensible à l'ensemble de la réalité perçue. Levé compare ainsi régulièrement sa perception quotidienne à celle d'un visiteur de musée ou de galerie. Il écrit ainsi : « A l'étranger, la rue est une exposition »[99] ou encore « J'ai pensé, en écoutant un vieillard me raconter sa vie : "Cet homme est un musée de lui-même" »[100]. Comme la suppression des noms propres dans *Journal*, ou encore comme la juxtaposition, sans contexte, d'affirmations sur soi dans *Autoportrait*, le musée est le moyen d'une neutralisation du contingent, d'une recherche de la généralité, et peut-être ici d'une esthétisation du réel, ce qui dit bien que, pour Levé, l'expérience esthétique reste attachée à l'espace perceptif qu'est le musée. Dans la perspective de l'écologie de l'attention développée par Yves Citton, le musée reste donc le modèle de la « vacuole attentionnelle, permettant de *suspendre temporairement les exigences de l'attention communicationnelle, de façon à pouvoir concentrer durablement sa pleine attention sur un objet culturel privilégié* »[101].

---

[96] Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 75.
[97] Voir Heinich, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique***,** Paris, Gallimard, 2012.
[98] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 111-112.
[99] *Ibid.*, p. 113.
[100] *Ibid.*, p. 10.
[101] Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*, p. 230.

Par conséquent, Levé fait preuve vis-à-vis du monde de l'art contemporain d'un détachement porteur d'une critique plus moraliste qu'économique et politique. Pour lui, la galerie et le musée ne sont alors pas disqualifiés en tant que tels : le cadre perceptif qu'ils fournissent reste pour lui le modèle de l'expérience esthétique. Il se représente donc comme attaché au « vrai » sens de l'exposition. Cela veut dire que, comme chez Brener, une forme de croyance dans l'art persiste chez Levé, mais elle se manifeste cette fois non dans la revendication d'un geste absolument spontané et donc radicalement créateur comme c'était le cas chez Brener, mais dans la revendication d'une « sensibilité » artistique qui le distingue de l'agitation vaine du monde de l'art contemporain. Sollicité partout (« j'ai vendu des tableaux à des collectionneurs etc. »), mais ne voulant aller nulle part (« je jette les cartons d'invitation »), Levé n'a en définitive pas besoin du monde de l'art contemporain puisqu'il « voi[t] de l'art où d'autres voient des choses »[102], puisque le monde entier est pour lui une exposition. Pour s'opposer à l'évolution du monde de l'art contemporain, il se présente donc comme sujet de l'attention plutôt que comme objet de visibilité et se revendique comme acteur plutôt que comme produit. Enfin, comme chez Brener, le musée est un phénomène omniprésent : tout est potentiellement objet d'exposition. Mais ce n'est pas le résultat d'une évolution sociale et politique qu'il revient à l'artiste de critiquer. Au contraire, c'est l'artiste qui est responsable de cette muséification, lorsqu'il se présente comme sujet de la perception et non comme son objet. On reviendra plus loin sur le fait que c'est cette conception de l'artiste qui a facilité l'inclusion de Levé dans le champ littéraire, en particulier expérimental (Partie III).

3.3. A partir du cas Chris Kraus : remarques sur les conditions de possibilité d'une critique du musée

On ne parlera presque pas dans cette section du cas de Chris Kraus. En effet, si la narratrice de *I Love Dick* entre dans les musées et les galeries, ce n'est jamais qu'en tant que visiteuse et on ne trouve pas dans ses textes d'intrusions à proprement parler, projetées ou accomplies, à l'encontre des espaces d'exposition eux-mêmes. Cette absence est toutefois significative : seule dans ce corpus à n'avoir jamais véritablement « existé » sur la scène artistique contemporaine, elle n'a pas le capital nécessaire pour faire un scandale. Son entrée dans le monde de l'art contemporain ne peut être une intrusion fracassante comme chez Brener, dont c'était la marque de fabrique avant son passage à l'écriture ; et un détour hors du monde de l'art ne peut être une manifestation de détachement

[102] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op.cit.*, p. 27.

comme chez Levé – pour sortir de ce monde, encore faudrait-il en avoir fait véritablement partie. On peut en outre remarquer que, même si tous les textes de Brener, ainsi que les rares actions qu'il continue de faire, sont désormais co-signés avec Barbara Schurz, c'est toujours à Brener en priorité que la presse et la critique fait référence, du fait de sa notoriété acquise pendant sa brève inclusion dans la scène artistique moscovite des années 1990. Le cas de Kraus révèle alors ce qui rend possible l'insurrection contre les institutions artistiques : la position d'extériorité qu'affichent ostensiblement Levé et Brener, leur critique du « régime de visibilité » et des critères de la reconnaissance n'est tenable qu'à la condition d'avoir suffisamment de visibilité et de reconnaissance (voir Chapitre 9).

*

La représentation des lieux institutionnels de l'art permet donc de comprendre quels sont les stratégies proposées par nos auteurs contre le fonctionnement social et économique de l'art contemporain. Pour Brener, Schurz et Levé, le monde entier est une exposition, mais les connotations axiologiques de ce constat sont radicalement opposées chez Brener et Schurz d'une part et chez Levé d'autre part. Pour Levé, le musée, une fois sorti de ses murs et déporté dans la rue, est la métaphore d'une attention au réel dont l'artiste est le sujet et non l'objet. La mise à distance du monde de l'art implique donc la revendication d'une singularité artiste, presque d'une posture de dandy (voir Chapitre 8). Pour Brener et Schurz, le monde entier est un spectacle, mais cela implique, dans la continuité de la critique situationniste du spectacle, que la contemplation et la consommation s'y sont substitués à l'action et à l'usage. L'exposition, la galerie ou le musée sont donc pour l'un un refuge, pour les autres l'ennemi à abattre. Pour Kraus enfin, le lieu d'exposition reste inaccessible : son évocation est le moyen d'une critique du pouvoir de légitimation que détiennent les institutions artistiques, déjà abordée dans la deuxième section de ce chapitre.

Le lien entre institutions artistiques, financiarisation de l'art contemporain et mondialisation ne fait donc pas l'objet d'une critique uniforme. Il est dénoncé avec véhémence par Brener et Schurz et à peine noté par Levé. L'omniprésence de cette emprise du marché de l'art contemporain sur la reconnaissance artistique d'une œuvre est de fait discutée[103] et les institutions publiques conservent, notamment en France, un grand pouvoir de décision dans la consécration de tel ou tel

[103] Jordana Moore Saggese le montre sur l'exemple de Jean-Michel Basquiat, reconnu par le marché, beaucoup plus tardivement canonisé : Moore Saggese, Jordana, « Jean-Michel Basquiat and the American art canon » *in* Iskin, Ruth E. (éd.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, New York, Routledge, 2016, p. 59-73.

artiste ou mouvement, qui court-circuite le passage par la galerie et la scène internationale de l'art contemporain[104] : on peut faire ici l'hypothèse que cette situation explique en partie pourquoi le travail d'Édouard Levé, qui a évolué en majorité dans un contexte artistique français, conserve plus que les autres des traits proches de la première vague de critique institutionnelle et s'en prend aux institutions de l'art contemporain d'abord en tant qu'institutions, et de façon beaucoup plus secondaire en tant que masques du pouvoir économique.

[104] Heinich, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 229-230.

Conclusion

A partir des années 1990, Chris Kraus, Édouard Levé, Aleksandr Brener et Barbara Schurz proposent donc une critique des institutions de l'art contemporain. Cette critique s'en prend aux intermédiaires de l'art contemporain, curateurs, historiens de l'art, galeristes, accusés d'usurper la parole de l'artiste (Kraus) ou de tordre le propos des œuvres pour favoriser leur inclusion dans le marché international (Brener).

Ils proposent contre ces discours une histoire de l'art alternative, qui ne se contente pas de faire rentrer dans le panthéon existant de nouveaux noms, mais qui remet en question de façon radicale la façon même dont il est construit. En fonction des contextes locaux, cette remise en question prend des formes variables : opposition, en premier lieu, contre toute forme d'institution chez Levé, le propos porte plus nettement sur la répartition inégale de la légitimité en fonction du genre, mais aussi de l'inscription dans les tendances du marché de l'art contemporain chez Kraus, qui montre bien que l'acquisition et la valorisation d'une œuvre s'explique par des mécanismes complexes – l'acheteur se valorisant en tant qu'investisseur, en même temps qu'il distingue l'œuvre et l'artiste en l'acquérant. L'histoire de l'art proposée par Kraus montre donc la place centrale du marché économique, qui est capable d'assimiler et de tirer profit, au moyen du récit adéquat, de toute œuvre, y compris celles porteuses d'un discours critique. Enfin, la position de Brener est révélatrice de la double contrainte propre à l'espace russe, où la mercantilisation de l'art contemporain est étroitement associée à sa moralisation et/ou sa dépolitisation apparente (sa conformité avec la ligne politique du régime en place). La réécriture de l'histoire de l'art est alors un acte de contestation sur les deux fronts de l'idéologie, contre le discours nationaliste et expansionniste des autorités politiques, et contre l'organisation économique du monde de l'art contemporain.

Étant donné le fait que ces artistes sont eux-mêmes producteurs de discours sur l'art, cette critique implique de mettre en avant et d'accentuer le statut inhabituel qui est le leur dans le monde de l'art contemporain : dans leurs textes, ils se présentent dès lors eux-mêmes volontiers comme des artistes marginaux ou « ratés », en contestant le monopole des lieux institutionnels sur l'art contemporain. Être un artiste non reconnu, ou que cette reconnaissance n'intéresse pas, implique alors soit d'envahir le musée ou la galerie (Brener), soit de les recréer ailleurs (Levé).

Le fait de réinventer ces lieux (Levé), d'en être expulsé (Brener/Schurz), de ne jamais y être admise (Kraus) implique que les auteurs concernés doivent déplacer leur pratique artistique, la « déterritorialiser » : la critique de l'art contemporain se fait alors depuis une position d'extériorité

qui a des conséquences économiques et sociales. La précarité qui en résulte fait de l'artiste raté un témoin privilégié de l'envers du décor de l'économie mondialisée, dont l'art contemporain n'est qu'une des formes.

CHAPITRE 4 – Créateurs face à la mondialisation : confessions des enfants du siècle

Géographiquement, le monde évoqué dans les textes qui nous intéressent est celui de la mondialisation économique, dont l'art contemporain se fait le reflet et souvent le véhicule. Sa définition temporelle n'est en effet qu'apparente, comme le note Alain Quemin :

> La majorité de ce qui se crée aujourd'hui et de ce qui n'entretient qu'un accès nul ou restreint à la scène artistique internationale, qu'il s'agisse de New York ou des autres grandes métropoles comme Berlin, Londres ou Paris, ne saurait être sérieusement considéré comme art véritablement contemporain. La définition de l'art « réellement contemporain » sous-entend quasi systématiquement l'insertion dans les réseaux internationaux (comme nous le verrons à l'étude des différents palmarès), la reconnaissance à l'échelle internationale[1].

En réalité, c'est bien à une hiérarchisation géographique de la création qu'aboutit l'organisation économique du monde de l'art contemporain. S'il est plus difficile d'identifier, comme le fait Casanova pour la littérature, un unique méridien de Greenwich pour l'art contemporain, cela ne rend pas l'écart (ou le retard) par rapport à la norme moins rédhibitoire. Mais, par rapport aux stratégies d'adhésion totale à la littérature du centre ou de développement de la littérature d'origine que Casanova décrit dans *La République mondiale des lettres*, Brener et Kraus manifestent plutôt un refus de (ou un échec à) s'inscrire dans la scène multipolaire et internationale de l'art contemporain qui correspondrait, dans une analogie certes très imparfaite, au « méridien de Greenwich » de la littérature. Ils refusent également d'être considérés uniquement comme le produit des scènes nationales des pays dont ils sont originaires et de s'en faire les représentants dans la course à l'attention internationale. Ils se trouvent dès lors en porte-à-faux aussi bien avec l'universalisme prétendu d'une scène consacrée de l'art contemporain qu'avec un nationalisme décoratif qui pourrait leur permettre d'y accéder par la petite porte. Au contraire, la posture d'Édouard Levé, qui semble ne parler de nulle part, rejoint un éthos de l'écrivain français que sa place centrale (perçue et/ou voulue comme telle) dans le monde de la création dispense de se positionner.

[1] Quemin, Alain, *Les Stars de l'art contemporain : notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Editions, 2013, p. 15-16.

Le détour par l'écriture pourrait alors être un moyen de prendre ses distances vis-à-vis de la hiérarchie spatiale de l'art contemporain et de réfléchir à ses fondements. Comme le note Sally Bonn à propos des écrits d'artistes :

> L'écriture, quelle que soit sa forme – théorique, critique, fictionnelle, récit de voyage ou autobiographie -, est une manière, plus métaphorique que réelle, de quitter l'atelier (ou de le libérer), c'est-à-dire de répondre à la nécessité d'interroger le territoire de la production, son lieu et son espace, et le territoire de la réflexion et ses implications dans le monde de l'art[2].

Pour Kraus et Brener, le « départ de l'atelier », si tant est qu'il y ait eu atelier, n'est pas métaphorique : ils revendiquent de parler depuis les marges du monde de l'art contemporain et mènent effectivement une réflexion sur « le territoire de la production », sur les contraintes qui s'exercent sur elle et sur ce que ces contraintes disent de la société qui les génère. Chez Levé, au contraire, la mention du lieu géographique est le moyen d'un jeu linguistique sur le signifiant et le signifié – un outil de plus dans « l'atelier ».

Ainsi, la fonction donnée au passage à l'écriture est radicalement différente chez nos auteurs. On verra donc, dans ce chapitre, comment la représentation des lieux abandonnés de la mondialisation chez Brener et Kraus aboutit à une critique sociale, alors que chez Levé, elle permet avant tout de renouveler la pratique conceptuelle et de proposer une réflexion esthétique et linguistique, plutôt que sociale et politique.

[2] Bonn, Sally, *Les mots et les œuvres : Des artistes écrivent (Buren, Morris, Pistoletto)*, Paris, Seuil, 2017, p. 88.

1. De la galerie à l'aire d'autoroute : hiérarchies spatiales contemporaines

Dans un premier temps, on s'intéresse donc à la façon dont nos auteurs situent leur pratique d'écriture dans l'espace.

Brener et Kraus le font en évoquant leurs origines. Il ne s'agit pas simplement d'une circonstance biographique : leurs textes s'appuient explicitement sur cet « arrière-pays » dont ils sont issus et qu'ils ont dû quitter, que ce soit la Nouvelle-Zélande ou le Kazakhstan. Dans l'évocation qui en est faite, ces lieux, associés en plus au temps révolu de la jeunesse, apparaissent comme des provinces, où le temps coule au ralenti et où la jeune génération aspire à une culture plus large, celle des centres, New York ou Moscou. A certains égards, surtout dans les passages ouvertement biographiques de leurs textes, Brener et Kraus ne sont pas loin de rejouer à l'ère contemporaine les récits d'ascension sociale et de réussite artistique du XIX^{e} siècle sur lesquels se fonde le genre du roman d'artiste. Dans la mesure, toutefois, où leurs trajectoires ne sont précisément pas des courses vers la réussite, leur montée vers la mégalopole n'en marque pas la fin, pas plus qu'un retour à la « province » d'origine. Au contraire, à partir de ce premier voyage, leur trajectoire se complique de multiples allées et venues entre les centres du monde de l'art ou entre ces centres et des périphéries plus proches.

Dès lors, les trajets, plus que le voyage aux connotations trop romantiques, sont au centre de ces textes. Deux précisions cependant : premièrement, ces trajets ne relèvent pas d'une volonté de dépaysement de la part des auteurs, ni des narrateurs – contrairement au voyageur contemporain décrit par Sigfried Kracauer[3], il ne s'agit pas ici de s'extraire du quotidien au moyen d'un voyage qui constituerait une parenthèse dénuée de réalité, mais de se rendre aux centres, « là où les choses se passent », avec une urgence liée au fait qu'en dépend la réussite sociale et artistique, ou bien de fuir ces centres, quand l'échec est avéré. Deuxièmement, ces trajets sont alors la manifestation dans le récit d'une précarité de l'artiste contemporain, précarité subie, quand le succès se refuse, ou revendiquée, quand le succès est méprisé, jusqu'à devenir l'instrument d'une forme ambivalente de résistance politique à la mondialisation dont le monde de l'art contemporain se fait le vecteur. Dans tous les cas, le nomadisme est la règle et l'écriture se fait toujours sur le départ, dans des circonstances instables : la mise en scène au présent du lieu de vie et d'écriture, de l'énonciation, participe du propos.

[3] Voir Kracauer, Siegfried, *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

1.1. *I Love Dick* de Chris Kraus : séduction des centres

En tant que récit qui emprunte au genre du *road novel*, *I Love Dick* rend sensibles les hiérarchies géographiques de l'espace mondialisé et leur transcription dans le milieu de l'art contemporain.

Pour commencer, les analepses qui évoquent la jeunesse néo-zélandaise permettent de donner, comme fond aux tribulations de Chris dans le monde de l'art, l'image d'un arrière-pays, d'une province, depuis laquelle la jeune Chris aspire à un ailleurs à la fois géographique et social : l'accès aux devants de la scène qu'incarnent New York et surtout la côte Ouest, et, par ce moyen, la réalisation de soi que lui promet la réussite artistique. Wellington est qualifié de « bourg provincial mal dans sa peau » (« self-consciously provincial burg »[4]), dont les habitants croient avec plaisir à tout ce qui peut leur dissimuler ce caractère provincial :

> Chaque année ou presque, un article écrit par une célèbre éminence culturelle (un écrivain ou un présentateur qui avait voyagé à l'« étranger ») s'étalait dans le *New Zealand Listener* et comparait Wellington à Londres ou à Manhattan. La ville entière nageait en plein délire[5].

La citation ironique du terme « overseas » (traduit par l'« étranger ») et le soulignement de son caractère indéfini au moyen des guillemets suggèrent avec facétie l'isolement de la Nouvelle-Zélande — puisque tout autre pays est nécessairement « outre-mer » pour les habitants de l'île et qu'avoir été « outre-mer » ne garantit donc pas qu'on ait « vu du monde ». Toute croyance en l'importance de la Nouvelle-Zélande à quelque échelle que ce soit est alors impitoyablement moquée. Ainsi des « célébrités culturelles » déjà citées, ainsi également de la mère d'un camarade d'école de Chris, Eric :

> Mère de Laure, Eric, Josephine et Isabel, Vita-Fleur était une femme imposante, bombant le torse comme un pigeon dans ses vêtements austères. Elle avait fait un bon mariage. Il n'y aurait plus de déplacements tout autour du globe dans des colonies de moricauds. Cyril était acerbe, talentueux et tout le monde savait qu'il finirait par devenir évêque. Et la mission de Vita-Fleur était de montrer un parfait exemple de domesticité maritale à St. Stephen's, la plus grande église anglicane de Wellington. Wellington est la capitale de la Nouvelle-Zélande. La Nouvelle-Zélande est le centre culturel du pourtour du Pacifique. Par conséquent, Vita-Fleur était un modèle pour au moins un tiers du monde.
>
> *Dieu des nations,*
> *A nos pieds*
> *Les liens de l'amour nous rassemblent*

[4] Kraus, Chris, *I Love Dick*, Londres, Serpent's Tail, 2016 [1997], p. 207 (nous traduisons).
[5] *Ibidem* : « Every year or so an article by a distinguished cultural celebrity (a writer or a broadcaster who'd travelled "overseas") would appear in the *New Zealand Listener* likening Wellington to London or Manhattan. The entire city was delusional. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

Écoute nos voix, nous te prions,
Dieu protège la Nouvelle-Zélande[6].

L'effet de zoom arrière qui place orgueilleusement Wellington au centre de la Nouvelle Zélande, puis au centre du Pacifique est présenté avec humour comme un effet d'optique, un pur produit de l'imagination de Vita-Fleur, émigrée britannique fille de missionnaire, qui apparaît comme la représentante d'un mode de pensée d'un autre temps, animée par l'ambition de voir son mari réussir dans la hiérarchie ecclésiastique et de tenir son foyer. A travers son portrait, c'est l'ensemble de la Nouvelle-Zélande qui semble en retard sur son temps. Il faut noter cependant que le sentiment d'appartenir à un espace provincial n'est pas propre à la jeunesse néo-zélandaise de Chris, mais l'accompagne pendant toute la durée du texte. Il est exprimé à travers les multiples parallèles entre Chris et Emma Bovary. Comme cette dernière, Chris est présentée comme une femme que son goût des livres et sa recherche de la « vraie vie » attirent vers la grande ville – à ses risques et périls, comme on le comprend. Il n'est pas innocent que la comparaison avec le personnage de Flaubertapparaisse alors le plus souvent dans les passages énoncés par Sylvère, à qui la référence littéraire permet de sublimer la jalousie qu'il pourrait éprouver envers Dick. Et comme dans le roman de Flaubert, mais sans doute avec une ironie moins féroce, l'isolement géographique est dans *I Love Dick* présenté comme la source d'une aspiration vers l'absolu : « comme Emma Bovary à Yonville, elle trouva le réconfort dans la religion »[7]. Cette religion, ici, prend pour objet Dick lui-même, et tous les désirs qu'il permet à Chris d'incarner, y compris celui d'une réussite artistique. On remarque ici l'ironie dont font l'objet les périphéries dans le discours de la narratrice d' *I Love Dick* : il y a comme un rappel à l'ordre vis-à-vis du provincial qui prétendrait être plus qu'il n'est et donc une reconnaissance tacite de l'ordre (géographique) des choses.

On pourrait s'attendre à ce qu' *I Love Dick* soit alors tout entier motivé par un désir d'évasion. C'est en partie le cas, et ce, dès avant la rencontre avec Chris, dans les souvenirs de sa jeunesse à Wellington. En effet, même si Chris décrit la suffisance des milieux éduqués néo-zélandais, elle formule ses rêves d'évasions en des termes similaires : il n'y a de salut que dans les

---

[6] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 231 : « Mother to Laura, Eric, Josephine and Isabel, Vita-Fleur was a large, conservatively-dressed, pigeon-breasted woman who'd married well. No more trundling round the globe to dark-skinned colonies. Cyril was acerbic, brilliant and everybody knew that he'd eventually be made a bishop. And Vita-Fleur's mission was to set a good example of wifely domesticity at St. Stephen's, the largest Anglican church in Wellington. Wellington is the capital of New Zealand. New Zealand is the cultural center of the whole Pacific Rim. Therefore, Vita-Fleur was a role model to at least one third of the world.
God of Nations
At our feet
In these bonds of love we meet
Hear our voices we entreat
God Defend New Zealand. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

[7] *Ibid.*, p. 97 : « like Emma Bovary in Yonville she found solace in religion. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

centres (ici artistiques), qui sont les points de comparaison universels. A propos de son ami néo-zélandais Ruffo, elle écrit ainsi : « Il était une présence civilisatrice, capable de faire de Wellington le Dublin de Joyce. »[8] Parallèlement, les passages déjà cités évoquant Wellington et la Nouvelle-Zélande les personnifient : le pays tout entier devient un sujet insatisfait de sa propre situation, « provincial mal dans sa peau » (« self-consciously provincial »). Sont ainsi associés, avant même son retour aux États-Unis, l'ailleurs, la culture — et spécifiquement l'art, à travers le nom de Joyce —, la reconnaissance sociale et la réalisation de soi, ce dont Dick incarne la promesse. C'est ainsi qu'elle parle de lui, plus tard, comme d'un « véhicule de l'évasion » (« vehicl[e] of escape »[9]), avant d'affirmer quelques lignes plus loin qu'elle veut précisément « exercer sa mobilité », ce qui est montré comme un moyen d'échapper aux identités préconçues qui s'appliquent à elle et d'accéder à une expression de soi qui ne soit pas entravée : « Je veux franchir les frontières de mon moi (une ratée excentrique dans le monde de l'art). »[10]

A bien des égards, l'histoire d'amour sur laquelle se fonde *I Love Dick* peut en effet ressembler à un voyage initiatique vers des centres fantasmés. L'action du texte se déroule entre l'état de New York, Antelope Valley en Californie, et occasionnellement Paris, où Sylvère passe quelque mois. Une partie conséquente du livre est consacrée au trajet que fait Chris depuis la Californie jusqu'à la maison de location du couple à Thurman, en évoquant les lieux interlopes où Chris s'arrête, et spécifiquement les motels d'où elle écrit ses lettres à Dick. Les en-têtes des lettres permettent de suivre son trajet : « Flagstaff, Arizona, 16 décembre 1994 », « Santa Rosa, New Mexico, 17 décembre 1994, aux alentours de minuit », « Shawnee, Oklahoma, 18 décembre 1994, 11h30 à l'heure standard du fuseau central », « Brinkley, Arkansas, 19 décembre 1994, 23 heures »[11], etc. Cette évolution personnelle est même l'espoir avoué de Chris :

> Je traverserai l'Amérique en pensant à toi. Le Musée de la pomme de terre de l'Idaho, chaque monument que je croiserai me rapprochera du prochain et tous auront un sens et une âme parce qu'ils me feront penser à toi, chacun à leur manière. Nous ferons ce voyage ensemble. Je ne serai jamais seule[12].

Toutefois, ce voyage d'initiation est mi-sérieux, mi-ironique : la présence, en pensée, de Dick peut certes donner un sens à une série de lieux disparate, mais le poids de l'affirmation est quelque peu entamé par le fait que le « Musée de la pomme de terre » est le premier lieu de la série. *I Love Dick*

---

[8] *Ibid.*, p. 207 : « His was a civilizing presence, transforming Wellington into Joyce's Dublin. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)
[9] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 65 : « vehicl[e] of escape ». (Nous traduisons.)
[10] *Ibidem* : « I want to move outside the limits of myself (a quirky failure in the artworld). » (Nous traduisons.)
[11] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 64, 66, 68, 72. (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)
[12] *Ibid.*, p. 24 : « I will drive across America thinking of you. The Idaho Potato Museum, every landmark that I pass, will draw me closer to the next and they'll all be meaningful and alive 'cause they'll trigger different thoughts of you. We will do this trip together. I will never be alone. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

prend alors à revers les attentes du genre du *road novel*, comme il se joue de celles du roman épistolaire, du roman de formation et du roman d'amour : l'évasion s'avère donc très vite illusoire à bien des niveaux.

En effet, dans les modèles que sont *Sur la route* de Kerouac ou la deuxième partie d'*Americana* de Don DeLillo, la traversée des États-Unis, obéissant à l'imaginaire national de la « Frontière » occidentale où tout est encore à construire, va toujours d'Est en Ouest (et ce pas moins de quatre fois dans *Sur la route*). Elle permet alors d'unir la (re)conquête du sujet et l'entreprise artistique avec celle des grands espaces de l'Ouest. Ainsi, comme le remarque l'historien Cotten Seiler, le voyage, et spécifiquement le voyage en voiture, est profondément lié, dans la culture américaine, avec l'affirmation de la liberté, du patriotisme et de l'individualisme, cet imaginaire servant dès lors en sous-main les intérêts nationaux et certains intérêts économiques[13]. Eric Leed remarque également :

> Le droit au voyage est devenu partie intégrante de la définition occidentale de l'individu libre et autonome, dont les interactions avec autrui sont le résultat d'actes conscients de relation, d'allégeance ou de contrat… [L]e caractère volontaire du départ, la liberté qu'impliquent les incertitudes de la mobilité, le plaisir de voyager sans la contrainte de la nécessité, l'idée selon laquelle le voyage signifie l'autonomie et permet de montrer qui l'on est "vraiment", indépendamment du contexte ou des relations que l'on a, tout cela demeure caractéristique de la conception moderne du voyage[14].

Pourtant, contrairement à ces *road trips* littéraires si typiquement américains, le trajet accompli dans *I Love Dick* est un trajet vers l'Est, qui plus est un retour, et qui plus est encore un retour contraint par des réalités matérielles. En effet, si le temps passé dans ce voyage est un temps mis au service de l'exploration de ses sentiments envers Dick, le motif du voyage reste le fait que Chris Kraus n'a pas d'autre choix que de rentrer s'occuper de la propriété du couple dans l'État de New York, qu'elle doit le faire parce que c'est leur seule source de revenus stable, et enfin qu'elle doit le faire avant d'avoir reçu l'appel tant attendu de Dick et d'avoir pu le revoir. La découverte de soi se fait ici en dépit de, et non grâce à, un déplacement qui d'ailleurs ressemble le plus souvent à du sur-place.

Ce voyage contraint, souvent soumis à l'ennui et à l'incertain, met également en lumière la hiérarchisation géographique de l'espace américain et met à mal l'idée d'une parfaite liberté de

---

13 Seiler, Cotten, *Republic of Drivers: A Cultural History of Automobility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2009. Voir aussi : Slethaug, Gordon, Ford, Stacilee (éds), *Hit the Road, Jack: Essays on the Culture of the American Road*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2012.

14 Leed, Eric, *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Books, 1991, cité par Seiler, Cotten, *Republic of Drivers*, *op. cit.*, p. 21. : « the right to travel had entered into the Western definition of the free autonomous individual whose associations to others are a result of conscious acts of connection, of allegiance and contract… [T]he voluntariness of departure, the freedom implicit in the indeterminacies of mobility, the pleasure of travel free from necessity, the notion that travel signifies autonomy and is a means for demonstrating what one "really" is independent of one context or set of defining associations—remain the characteristics of the modern conception of travel. » (Nous traduisons.)

mouvement au sein de cet espace. Les lieux communs de l'Ouest américain convoqués par les *road novels* déjà évoqués sont certes présents dans *I Love Dick* : Dick est présenté de façon récurrente, aussi bien par Chris que par Sylvère, comme un *cowboy*, la figure emblématique de ces fantasmes que sont les *westerns*. Sa demeure est présentée comme un « Ranch »[15]. Parfois même, le mot de *cowboy* se pare d'une majuscule et Dick accède au statut d'archétype : masculin, artiste, libre et américain. Chris reconnaît ainsi, non sans ironie, la hiérarchie spatiale sous-entendue par le récit de *road trip*, en concédant à Dick : « West is Best, non ? »[16]. Toutefois, là où le mythe de la Frontière fait de l'Ouest un lieu incertain, en constante mutation, et désirable pour cette raison même, il devient au contraire dans *I Love Dick*, via le personnage titre, synonyme d'une stabilité à la fois individuelle et sociale, synonyme d'accomplissement de soi et de réussite, alors que l'Est est le lieu où échouent, à intervalles irréguliers, les personnages vagabonds que sont Chris et, dans une moindre mesure, Sylvère.

La figure inverse du cowboy devient alors le « youpin » (*kike*), terme qui, par son caractère péjoratif, suggère l'infériorité de l'Est par rapport à l'Ouest de Dick. C'est ce mot de « *kike* » que Chris utilise à plusieurs reprises pour se qualifier : « Tu étais le plus grand des cow-boys. Et Sylvère et moi, avec nos chamailleries à deux balles, nos projets artistiques et notre don pour la conversation – eh bien nous étions des youpins. »[17] Ce qualificatif est lié au fait d'être issu de la côte Est des États-Unis, ou en tout cas d'y avoir atteint sa maturité, Kraus se qualifiant ailleurs de « méchante sorcière de l'Est »[18], par allusion au personnage du *Magicien d'Oz*, la méchante sorcière de l'Ouest. Même si cette figure magique est par ailleurs utilisée comme un modèle de puissance féminine, l'infini des possibilités qui était le propre de l'Ouest est renversée quand la figure de la sorcière est associée à l'Est. Ces possibilités deviennent assimilables à de l'instabilité, à l'errance et à toutes formes de maléfices, tout comme l'utilisation du mot *kike* permet de suggérer l'image du juif errant. L'incertain devient ainsi propre à l'Est américain (et dans *Torpeur*, par extension, à l'Europe), alors que le centre de gravité du pays se retrouve transporté sur la côte Ouest. L'opposition entre ces types américains, occidental et oriental, est tellement centrale dans le roman que Chris avoue également à Dick avoir envisagé d'intituler ces lettres qu'elle lui envoie « *Le Cowboy et la Youpine* »[19] : on entrevoit une version ici d' *I Love Dick* qui serait une fable où s'affrontent deux conceptions des États-Unis. Mais, encore une fois, comme pour la Nouvelle-Zélande, la narratrice d' *I Love Dick* reconduit des hiérarchies spatiales et, ici, ethniques (l'Américain et le juif) qui ne

[15] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 54.
[16] *Ibid.*, p. 74 : « The West is Best, right ? » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)
[17] *Ibid.*, p. 130 : « You were the greatest Cowboy. And Sylvère and me, with our two-bit artworld hustles, projects, conversation skills—well, we were Kikes. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)
[18] *Ibid.*, p. 74 : « Wicked Witch of the East ». (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)
[19] *Ibid.*, p. 171 : « The Cowboy and the Kike ». (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

servent pas uniquement à des fins d'ironie : l'utilisation du mot « youpin » dans le texte d' *I Love Dick* est rarement positive et, même s'il sert à évoquer les marges sociales et géographiques dans lesquelles évoluent Chris et Sylvère, on ne peut pas parler ici de retournement du stigmate. Rebecca Sonkin y voit un impensé d' *I Love Dick*, du côté de l'autrice et de la critique :

> Quelle que soit l'origine du mot, Kraus désigne de façon péjorative, sans explication ni regret, Sylvère, elle-même, R. B. Kitaj et ses tableaux, qui traitent de l'Holocauste. Sinon une tentative apparente de décrire une altérité ou une aliénation propre au juif, les motivations de Kraus pour utiliser le "mot en K" restent opaques, qu'il s'agisse de son caractère suranné ou de son incohérence dans ce contexte[20].

Dans *I Love Dick*, il semble donc que la séduction des centres géographiques et des hiérarchies ethniques opère encore sur la narratrice : la critique sociale ne les a pas encore entamés.

Mais même si l'opposition entre l'Ouest et l'Est tourne, dans *I Love Dick*, à l'avantage de l'Ouest, qui est d'autant plus désirable que Dick y réside, ni l'un ni l'autre ne sont l'occasion de dépaysement : comme il n'est plus à conquérir autrement que par l'ascension sociale, l'Ouest n'est plus la grande plaine où tout reste à faire, mais le lieu de l'*establishment* et de la réussite par excellence. Si Dick incarne un idéal, c'est précisément parce que, par opposition aux personnages de Chris et Sylvère, il est sorti de cette instabilité et parce qu'il est un point fixe du monde de l'art américain. Comme les récits de voyage en voiture déjà cités, et comme souvent dans la culture américaine, *I Love Dick* continue ainsi de faire le lien entre la mobilité, l'autonomie et la quête de l'identité personnelle. Mais contrairement à ces récits, la mobilité peut être en réalité le masque de la stagnation sociale, comme on le verra dans la section suivante, et l'identité, quant à elle, n'est acquise qu'à ceux qui ont les moyens de rester fixes dans l'espace. C'est ainsi que Kraus explique l'émerveillement qui saisit Chris et Sylvère devant la maison de Dick :

> l'endroit où tu vivais nous a stupéfiés. C'était un rêve existentiel, une métaphore zen de tout ce que tu avais dit sur toi… vivre « tout seul », as-tu répété en boucle, au bout d'une impasse à l'extérieur de la ville face à un cimetière. Un panneau routier près de ta maison indiquait « sans issue ». Et toute la nuit, alors que nous nous soûlions tous les trois de plus en plus, tu as trouvé tant de façons de faire de la solitude une connexion directe à toute la tristesse du monde[21].

---

[20] Sonkin, Rebecca, « Chris Kraus and the K-Word », *Los Angeles Review of Books*, 5 août 2016, URL [consultée le 1er septembre 2020] : https://lareviewofbooks.org/article/chris-kraus-k-word/# : « Whatever the word's origins, Kraus deploys the pejorative with neither explanation, nor apology, on herself, on Sylvère, on R. B. Kitaj and his paintings, which engage themes of the Holocaust. Beyond an apparent attempt at describing an otherness, or alienation, inherent to the Jew, Kraus's intent for the k-word remains opaque, as much for its datedness as its inconsistency. » (Nous traduisons.)

[21] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 142 : « we were amazed by where you lived. It was an existential dream, a Zen metaphor for everything you'd said about yourself…living, "all alone," you kept repeating, at the end of a dead-end road on the edge of town opposite a cemetery. A roadsign outside your place said, No Exit. And all night long as the three of us got drunker you found so many ways to talk about yourself, so many ways of making loneliness seem like a direct line to all the sadness in the world. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

Symbole d'autonomie et d'achèvement, y compris de l'achèvement définitif qu'est la mort, évoquée à travers la mention du cimetière, la maison de Dick est l'incarnation de l'équilibre auquel aspirent Chris et Sylvère. Dick représente l'aboutissement du voyage, la fin du chemin, et, contrairement aux westerns, cette fin de la route ne constitue par un appel à la poursuite de l'exploration, mais une invitation à s'arrêter. La mention de la tristesse, ici, ne disqualifie pas ce petit paradis postmoderne : au contraire, ce sentiment (et la capacité de Dick à l'exprimer de façon convaincante) devient la garantie d'un accès privilégié à la vérité de la condition humaine. Dick est, comme l'homme de Léonard de Vinci, au centre du monde, qu'il comprend : il est le sujet par excellence. De façon significative, cette stabilité du sujet « Dick » s'exprime plus loin encore une fois par des métaphores géographiques. Dick a, en effet, tout du territoire établi et rien de la friche sauvage :

> Tu te tiens très droit et ton visage paraît vouloir rentrer en lui-même, s'écrase contre ton crâne ; tu souries-parles-bouges et pourtant tu imploses comme vers l'immobilité du cadre [*imploding somehow backwards towards the immobility of the frame*]. Tu es fermé. Tu es un pays. Un État à part. Visible, inatteignable [*unbridgeable*][22].

Cette description le présente au sommet de sa réussite sociale, alors qu'il est à un vernissage d'exposition au musée de Santa Monica, entouré d'un groupe de jeunes gens dont Chris devine qu'ils sont ses étudiants. Dans ces quelques lignes, il apparaît ainsi comme le lieu qu'on ne traverse pas (*unbridgeable*), celui qui met un terme à la prolifération des autoroutes, des ponts et des voies aériennes : un individu souverain. Dick incarne ainsi dans *I Love Dick* la nostalgie de la stabilité géographique et sociale qui était le propre de l'ère moderne et dont la possibilité s'éloigne avec l'avènement de ce que Zygmunt Bauman nomme la modernité liquide et qui est à rapprocher de la notion de « capitalisme tardif ». En effet, selon Bauman,

> La citoyenneté allait de pair avec l'implantation ; l'absence d'adresse fixe, la condition d'apatride impliquaient l'exclusion de la communauté, en tant qu'elle respecte la loi et qu'elle est protégée par elle, et entrainaient pour les coupables une discrimination légale, si ce n'est des poursuites actives[23].

Le nom de Dick, le contexte artistique dans lequel cet « instantané » est pris, la comparaison de sa présence avec un « État » contribuent encore à suggérer les liens entre nationalité, genre et réussite artistique et à mettre en évidence les conditions cachées présidant à une réalisation de soi que la société contemporaine présente comme accessible pour tous.

---

[22] *Ibid.*, p. 194 : « You're standing very straight, your face smushed back in against itself; smiling-talking-moving yet imploding somehow backwards towards the immobility of the frame. You're locked. You are a country. A separate state. Visible, unbridgeable. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

[23] Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity,* Cambridge, Polity Press, 2000, p. 13 : « Citizenship went hand in hand with settlement, and the absence of 'fixed address' and 'statelessness' meant exclusion from the law-abiding and law-protected community and more often than not brought upon the culprits legal discrimination, if not active prosecution. » (Nous traduisons.)

Par conséquent, l'ensemble du texte d' *I Love Dick*, à commencer par l'ambiguïté de son titre, fait bien comprendre au lecteur que l'accession à cette identité personnelle n'est toutefois pas seulement un enjeu existentiel, mais aussi un luxe conditionné par le statut social de l'individu, par son genre en premier lieu, mais aussi par son origine géographique et sociale, au même titre que le luxe de rester au même endroit : si l'artiste établi est le symbole de la réalisation de soi à l'ère des errances mondialisées, il n'est pas donné à tout le monde de devenir un artiste : les marges géographiques (la Nouvelle-Zélande) et sociales (la judéité telle qu'elle est présentée dans *I Love Dick*) sont maintenues dans une infériorité que la narratrice ne remet qu'à moitié en question.

1.2. Aleksandr Brener : par-delà l'opposition entre Russie et Occident

Cette préoccupation pour les inégalités géographiques de l'art contemporain et leurs soubassements économiques apparaît également dans les textes d'Aleksandr Brener, et elle y est même théorisée très tôt : dès 1998, il fait ainsi paraître, dans la jeune *Revue artistique de Moscou*, un texte intitulé « Artiste du tiers-monde », manifeste qui expose sa position, alors que sa carrière d'artiste sur la scène moscovite se termine et qu'il s'apprête à partir à l'étranger.

Comme pour Chris Kraus, c'est en partie la biographie de Brener qui explique ces préoccupations. En effet, il est issu d'une famille juive russe du Kazakhstan, où ses parents ont probablement été déplacés à l'occasion d'un des grands mouvements de population orchestrés par l'Union soviétique entre ses différentes républiques. A ce titre, il est triplement marginal : premièrement au sein de l'URSS, dont les centres artistiques restent Moscou et Saint-Pétersbourg, même si Alma-Ata joue le rôle de capitale locale ; deuxièmement au sein du Kazakhstan lui-même, avec la culture spécifique duquel il entretient au demeurant peu de rapports et qui apparaît dans *Vies des artistes assassinés* avant tout soit comme une province à l'égard des centres russes, soit comme un paradis perdu ; et, enfin, du fait de son origine juive, qu'il revendique peu, mais qui lui ouvre les portes de l'émigration, grâce à la « loi du retour » mise en vigueur par l'État israélien en 1950. Cette expérience de l'étranger va d'ailleurs le distinguer parmi les artistes russes de sa génération.

Il utilise très rapidement cette marginalité en revendiquant la position d'un « artiste du tiers-monde ». Dans le texte qui porte ce titre, il s'abstrait de la définition historique et géographique du tiers-monde pour en proposer une nouvelle :

> « Mais qu'est-ce que c'est, un artiste du tiers-monde ? me demandez-vous. De quel tiers-monde parlez-vous ? Il n'existe pourtant plus de deuxième monde, pas vrai ? »
> Oui, vous répondrai-je, le deuxième monde, celui du socialisme sans talent, pathologique, imbécile, n'existe plus – mais le tiers-monde, si. C'est le monde de l'obscurantisme

> fragmenté, des technologies datées, du marché fauché, le monde qui a subi la catastrophe de l'idéologie communiste, un monde de hardes éthiques et esthétiques à demi moisies. Ce monde n'appartient ni à l'Ouest, ni à l'Est, ni au Nord, ni au Sud : il est partout, il se trouve dans une multitude d'espaces, comme un patchwork déchiré qui recouvre le corps opulent et blet du capitalisme contemporain. Le tiers-monde, le monde des discours que l'on peut mépriser et de la chair qui s'excite en vain, se consume de désir, sperme et salive, dans les quartiers miséreux de Mexico-City et à Brooklyn, dans le ghetto turc de Vienne et au cœur de Moscou. Et ce tiers monde, excité, bègue, couvert de boutons, a besoin lui aussi de son artiste, comment pourrait-il en être autrement ? Et pourquoi ne devrais-je pas être cet artiste et vous expliquer comme il est répugnant cet artiste, et ce que c'est que cet art désagréable qu'il essaie de produire ?[24]

Brener utilise ainsi le mot de tiers-monde pour qualifier non pas des États ou des unités géographiques officielles, mais, plus généralement, les espaces désaffectés en marge des centres florissants de l'économie libérale. Il insiste sur leur décalage temporel par rapport à ces centres, et ce à tous les niveaux : par exemple, si les technologies y sont présentes, elles ne sont pas « nouvelles », comme on se plaît à le répéter, mais datées, en retard (*otstalyj*). Ce tiers-monde quelque peu monstrueux porte alors à la fois les marques du vieillissement (les « hardes (…) à demi-moisies ») et celle d'une adolescence disgracieuse, en état de perpétuelle excitation sexuelle et couverte d'acné : trop jeune ou trop vieux, le propre du tiers-monde de Brener est de n'être décidément pas « de son temps ».

Alors que la jeune Russie peine encore à émerger des ruines de l'URSS, la question de son statut de pays développé ou non est loin d'être innocente. En effet, à la fin des années 1990, la position de marginal qui est celle de Brener se confond brièvement avec le sentiment collectif, au sein de la population russe, d'avoir « déchu » d'une position de leadership mondial, de « ne plus avoir de patrie » et d'être, en outre, incapable d'exprimer le mal-être qui s'ensuit[25]. Ce sentiment a été amplement étudié, notamment par le centre Levada, et a même fait l'objet d'un débat public lorsque le concours lancé par Boris Eltsine pour récompenser la formulation originale d'une nouvelle « idée nationale », censée permettre au pays de sortir du marasme idéologique, n'a pas

---

[24] Brener, Aleksandr, « Xudožnik iz tret'ego mira » [Artiste du tiers-monde], *Xudožestvennyj Žurnal*, n°22, 1998, URL [consultée le 26 août 2020] http://moscowartmagazine.com/issue/43/article/839 :« "Что это ещё за художник из третьего мира? - спросите вы меня. - О каком еще третьем мире идет речь? Ведь уже не существует второго мира, не правда ли?"

Да, отвечу я вам, второго мира - мира бездарного, клинического, слабоумного социализма уже не существует, а вот третий мир есть. Это мир фрагментированного мракобесия, мир отсталых технологий, мир нищего рынка, мир потерпевшей катастрофу коммунальной идеологии, мир полусгнившего этического и эстетического тряпья. Этот мир не принадлежит ни Западу, ни Востоку, ни Северу, ни Югу, он - всюду, он локализован во множестве пространств, как рваное лоскутное одеяло, покрывающее роскошное перезрелое тело современного неолиберализма. Третий мир - мир презираемых дискурсов и понапрасну разгоряченной плоти - исходит слюной и спермой в нищих кварталах Мехико-Сити и в Бруклине, в турецком гетто Вены и в сердце Москвы. И этому возбуждённому, косноязычному, покрытому прыщами третьему миру тоже нужен художник, а как же иначе? И почему бы мне не быть этим художником и не объяснить вам, что это за такой гадкий художник и что это за неприятное искусство, которое он пытается сотворить? » (Nous traduisons.)

[25] Voir Oushakine, Serguei A, *The patriotism of despair: nation, war and loss in Russia*, Ithaca, Cornell University Press, 2009.

trouvé son vainqueur[26]. Serguei Oushakine a montré que la crise identitaire causée par l'effondrement du bloc de l'Est a été à l'origine de ce qu'il nomme une « aphasie post-soviétique » qui frappe la population du nouvel État russe, incapable de trouver les mots nécessaires pour formuler son identité ; Nina Naoumova évoque, elle, une « culture du mutisme »[27]. La menace de ce mutisme et de la possibilité qu'il ne prenne jamais fin est présente dès le début du texte de Brener en 1998 :

> Aujourd'hui, il m'est indispensable de bander ma voix – à moi, artiste du tiers monde. Il m'est indispensable que ma voix soit entendue. Elle doit être entendue non pas parce qu'elle porterait un quelconque message nouveau, une quelconque vérité originale, non pas parce qu'elle promet d'autres possibilités ou instille une terreur encore inconnue. Non, ma voix doit être entendue parce que, si elle n'est pas entendue maintenant, elle ne sera jamais entendue. Car nous vivons dans un temps dont le seul but est d'accélérer, de se devancer lui-même et, en même temps, d'effacer tout ce qui participe de cette accélération. Or l'artiste du tiers-monde ne participe pas de cette accélération. Il participe de quelque chose de tout autre : des vociférations pathétiques de l'impuissance, du lyrisme naze de l'abandon, de l'appel désespéré à l'aide, des clameurs enrouées de l'indignation[28].

L'expression de soi est ici moitié parole articulée (lyrisme, *lirika*, ou prière, *mol'ba*), moitié cri inarticulé (*vopl'*) : elle peine à se dire, et elle risque très vite de n'être plus audible, comme le suggère la répétition dans le passage du participe passé « entendue » (*uslyšan*), répétition qui a une fonction phatique et permet de capter l'attention du lecteur, en même temps qu'elle souligne la difficulté d'une telle entreprise. On peut également remarquer que l'expression de soi est entravée non seulement au niveau de l'énonciation, présentée comme laborieuse et indistincte, mais également au niveau de l'énoncé. Brener développe en effet ici une définition par la négative de l'artiste du tiers-monde (et implicitement de l'artiste russe) : le recours à la négation lexicale dans le passage, notamment par le biais de préfixes privatifs, présente l'artiste du tiers-monde comme sans espoir (***bez****nadeẓnyj*), sans patrie, sans pouvoir (***bes****pomoščnij*), inutile (***ni****kčemnyj*) et acculé dans une posture de refus (***ne****godovane*, « refus de son sort », que le français « indignation » rend imparfaitement).

---

[26] Voir Colton, Timothy J., *Yeltsin: A Life*, New York, Basic Books, 2008, p. 389–390 et « Boris El'cin iščët nacional'nuju ideju » [« Boris Yeltsin à la recherche de l'idée nationale »], *Naš sovremennik*, n° 5, 1997, p. 248.

[27] Naumova, Nina, « Molčanie kak golos surovogo žiznennogo opyta », in Naumova, Nina, *Recidivirujuščaja modernizacija v Rossii: beda, vina ili resurs čelovečestva,* Moscou, Editorial URSS, 1999, p. 143 et 151, cité par Oushakine, Serguei A., « In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia », Europe-Asia Studies, Vol. 52, No. 6, 2000, p. 991–1016.

[28] Brener, Aleksandr, « Xudožnik iz tret'ego mira » [Artiste du tiers-monde], *art. cit* : « Сегодня мне необходимо напрячь свой голос - мне, художнику из третьего мира. Мне необходимо, чтобы мой голос был услышан. Он должен быть услышан не потому, что несёт какую-то новую весть, свежую истину, не потому, что обещает иные возможности или вселяет ещё неведомую тревогу. Нет, мой голос должен быть услышан потому, что, если он не будет услышан сейчас, он уже не будет услышан никогда. Ибо мы живем во времени, единственное назначение которого - ускорение, опережение самого себя и, тем самым, забвение всего, что не принадлежит этому ускорению. А художник из третьего мира ускорению не принадлежит. Он принадлежит чему-то совсем другому - жалкому воплю беспомощности, никчемной лирике покинутости, безнадежной мольбе о помощи, хриплому воплю негодования. » (Nous traduisons.)

A défaut d'autre chose donc, l'artiste russe est, selon Brener, un artiste du tiers-monde. Estimant que, dans les discours du quotidien, « le terme "post-soviétique" reste un espace vide, une non-existence, dépourvue de la possibilité de devenir un sujet, d'avoir un signifiant et un effet de signification qui lui sont propres »[29], Serguei Oushakine s'est également intéressé aux tentatives de pallier ce manque et de fournir au sujet post-soviétique un langage susceptible de rendre audible sa situation. Ce texte précoce de Brener en est un exemple original. En effet, si, à la fin des années 1990, la comparaison de la Russie avec le tiers-monde existe[30], elle s'inscrit le plus souvent dans un discours doloriste qui tend à souligner la déchéance post-soviétique au moyen de comparaisons racistes avec un tiers-monde perçu comme essentiellement inférieur, et à faire du pays tout entier, de façon indifférenciée, une victime du nouvel ordre mondial : dans les deux cas, le niveau d'analyse reste national. Le recours discursif au tiers-monde peut ainsi être mis au service de l'anti-américanisme ou d'une diabolisation plus large de « l'Occident » - stratégie qui n'est pas sans rappeler certaines rhétoriques soviétiques qui ont tenté de mettre sur le compte des États-Unis les difficultés économiques de l'URSS, souvent plus directement liées à une mauvaise gestion interne. A la différence de ces oppositions courantes entre un « nous » russe et un ennemi extérieur, dont Goudkov a montré la prééminence dans les années 1990[31], Brener fait de l'idée de tiers-monde une interprétation non étatique et en court-circuite l'habituelle définition nationale : le tiers-monde est partout, et aussi dans les barres d'immeubles des banlieues de Moscou.

D'où son intérêt pour les marges urbaines et les personnages d'inadaptés – entre autres la jeunesse (post-)soviétique, qui est à cette époque l'origine et l'objet de nouveaux récits. Brener prolonge en effet ici un courant esthétique apparu dans le monde de l'art underground pétersbourgeois, qu'il fréquente dans les années 1980 pendant ses études de philologie. Alors que la stagnation brejnévienne éloigne tout espoir de changement, la scène underground, ainsi que le rock russe naissant, fournissent à la jeunesse des capitales le modèle d'adolescents dont la révolte réside plus dans le dédain vis-à-vis du pouvoir, mais aussi de ses opposants directs, que dans une critique frontale de la politique gouvernementale soviétique[32]. Cette époque voit naître, comme dans d'autres pop-cultures, l'image d'un héros jeune, voire adolescent, désabusé ou indifférent

---

[29] Oushakine, Serguei A., « In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia », *art. cit.*, p. 1010 : « The 'post-Soviet' remains an empty space, a non-existence, devoid of its subjectifying force, its own signifier, and its own meaning effect. » (Nous traduisons.)

[30] Gudkov, Lev, *Negativnaja identičnost'*, Moscou, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2004, p. 788. Gudkov s'y appuie sur le livre de Panarin, *Iskušenie globalizmom*, Moscou, Russkij Nacional'nyj Fond, 2001 Ailleurs, Gudkov évoque une plaisanterie très répandue en Russie, en vertu de laquelle « chez nous, il n'y a pas de marché, il y a un bazar » et qui tend à rapprocher la Russie post-soviétique des pays d'Asie centrale (Gudkov, Lev, *Obraz vraga*, Moscou, OGI, 2005, p. 287 – nous traduisons).

[31] Voir Gudkov, Lev, *Obraz vraga*, Moscou, OGI, 2005.

[32] Voir Yurchak, Alexei, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 131 et suivantes.

politiquement, mais victime de l'ordre social. Ces héros sont au centre des films de Soloviov et de ses condisciples du groupe d'étudiants kazakhes de l'Institut national de la cinématographie de Moscou (VGIK) : les marges sociales (drogués, dissidents, prostituées, artistes) coïncident avec les marges géographiques, des steppes kazakhes dans *L'Aiguille* (*Igla*) de Rachid Nougmanov en 1988 aux banlieues de Yalta dans *ASSA*, de Soloviov lui-même en 1987[33].

Dans ces films, la fuite hors des centres est présentée comme le moyen d'un renouveau : dans *L'Aiguille*, le héros sauve son amante de l'addiction en l'emmenant vivre dans un *aoul*, une habitation traditionnelle kazakhe, au bord de l'espace désertique qu'est devenue la mer d'Aral. Dans les chansons de Viktor Tsoï et du groupe Kino, le voyage en train vers des destinations lointaines est souvent le symbole d'une renaissance, retournant ainsi les images notoirement négatives associées au train dans la littérature russe du XIXe siècle[34]. L'idée de la jeunesse, de la périphérie géographique, sociale et politique s'incarne ainsi dans la figure héroïque du marginal qui suscite à la fin des années 1990 l'intérêt et les tentatives de définition[35]. Si dans les années 1980 ces marges sont avant tout soviétiques, l'ouverture du pays dans les années 1990 entraîne une prise en compte du contexte mondial, spécifiquement chez Brener, qui est riche de son expérience à l'étranger[36]. Cette expérience de l'Ouest, et surtout le désenchantement qu'elle cause, explique selon lui son dégoût pour les centres et les règles qui les régissent. Dans *Pistolet à la pisse*, il explique ainsi son attirance et sa déception vis-à-vis de « l'Ouest » en des termes qui rappellent la description du tiers-monde déjà citée :

> Je suis né et j'ai grandi en Union Soviétique. Et donc dans ma jeunesse j'avais, envers l'Occident et sa culture, une confiance immense et sans aucun fondement. Cette confiance faisait naître des espérances et une foi colossales dans le fait que d'incroyables changements pourraient bientôt advenir – de là-bas, du pays des « pierres sacrées ». Je vivais comme vit un pèlerin avant son voyage, comme un amoureux avant un rendez-vous longtemps attendu. Le mensonge et les horreurs qui avaient cours dans mon pays, je les prenais pour des phénomènes locaux, extrêmement circonscrits. En attendant qu'arrive quelque chose de nouveau, je m'engourdissais, je tournais en rond et je crevais d'impatience. Tout doucement, mon sperme moisissait.
> À présent ce « nouveau » est arrivé. Et il s'est avéré qu'il n'avait rien de nouveau, que c'était juste la même chose sous une autre forme. L'Union Soviétique fonctionnait selon les

[33] Beumers, Birgit, « Waves, Old and New, in Kazakh Cinema », *Kinokultura*, n°27, 2010, URL [consultée le 29 décembre 2018] : http://www.kinokultura.com/2010/27-beumers.shtml]

[34] Petrova, Svetlana, « Obraz poezda v tvorčestve V. Tsoja » [L'image du train dans l'œuvre de V. Tsoï], *Russkaja Rok-Poezja*, Tver', Université d'État de Tver', 2014, n°15.

[35] Malysev, Ivan, *Marginal'noe Iskusstvo* [L'art marginal], Moscou, MGU, 1999, p. 62-63.

[36] Au point que certains de ses camarades de l'époque de ses débuts lui en feront plus tard reproche. Ainsi Oleg Mavromatti écrit-il dans le livre collectif *Devanostye ot pervogo lica* (Baskova, Svetlana (éd.), *Devjanostye ot pervogo lica* [Les années 90 à la première personne], tome 1, Moscou, A&D Studija/Baza, 1995, p. 155) : « il disait qu'il avait parcouru la moitié du monde, alors qu'en réalité il n'avait jamais été qu'en Israël. Mais comme aucun d'entre nous n'avait d'expérience à l'étranger, on ne pouvait pas le prendre sur le fait : ses récits lui valaient des "hourras", tout comme la vie occidentale elle-même. » [« (…) он говорил, что объехал полмира, а в реальности же был только в Израиле. Однако никто из нас не имел опыта заграничной жизни вообще, поэтому нельзя было его поймать на лжи: его рассказы воспринимались на ура, как настоящая западная жизнь. » (Nous traduisons.)]

> mêmes lois générales de civilisation et de culture que l'Occident. Mais rédigées différemment. Ces lois régissaient les mêmes institutions publiques – armée, police, finance, éducation, répartition des revenus. Bien sûr, il y avait des différences – mais les fondements de leur existence étaient les mêmes[37].

La personnification du tiers-monde comme un adolescent en rut dans le manifeste « Un artiste du tiers-monde » trouve ici son écho dans la description que fait Brener de sa propre jeunesse : l'excitation sexuelle de l'adolescent est la métaphore d'une aspiration politique à de nouveaux horizons. En cela il faut remarquer que Brener fait du corps une utilisation littéraire très différente de celle qui se manifeste le plus souvent dans la littérature russe contemporaine. Hélène Mélat remarque en effet qu'à la suite de l'effondrement du bloc soviétique, le corps fait un retour fracassant dans la prose russe, mais il s'agit souvent d'un corps malmené, torturé ou démembré[38]. A l'image des actions de Piotr Pavlenski, la littérature russe contemporaine convoque souvent le corps – souffrant, voire mutilé – pour illustrer la violence du pouvoir sur les vies humaines : c'est le cas dans le nouveau roman policier, c'est aussi souvent le cas dans des textes d'auteurs conceptualistes réputés « plus exigeants », comme Sorokine, dans *Le Lard bleu* aussi bien que dans le *Journal d'un opritchnik*. Les premières performances de Brener, notamment « Rendez-vous » (*Svidanie*) en 1994, allaient dans la même direction en associant, dans les interprétations qui en ont été faites à l'époque, impuissance politique et sexuelle. Au contraire, dans les textes plus récents de Brener, notamment dans *Bombastika*, les scènes de sexe sont le plus souvent des moments positifs, indicatifs de la vitalité des personnages masculins et féminins et qui, lorsqu'il se déroulent en public, remettent en question l'ordre social plutôt qu'ils n'en confirment la violence : l'adolescent à la sexualité exubérante n'est pas seulement synonyme d'un tiers-monde trop jeune – il est aussi appelé à devenir une force de changement susceptible de bouleverser des centres souvent présentés comme sclérosés.

---

[37] Brener, Aleksandr, *Obossanyj pistolet* [Pistolet à la pisse], Moscou, Hylaea, 1998, p. 60 : « Я родился и вырос в Советском Союзе. Это значит, что у меня в юности было гигантское и ни на чём основанное доверие к Западу и его культуре. Это доверие вселяло колоссальные надежды и веру в то, что скоро могут прийти удивительные изменения — оттуда, из страны «святых камней». Я жил, как паломник перед своим путешествием, как влюблённый перед долгожданной встречей. Ложь и гадость, происходящие в моей собственной стране, я воспринимал как локальное, чрезвычайно местное явление. В ожидании иного я цепенел, маялся и исходил нетерпением. Сперма гнила потихоньку.
Теперь «иное» пришло. И выяснилось, что это не иное, а вариант того же. Советский Союз существовал по тем же глобальным цивилизационным и культурным законам, по которым существовал и Запад. Просто в другой редакции. Эти законы предусматривали те же общественные институты — армии, полиции, финансов, воспитания, распределения доходов. Была, конечно, и разница — но основы существования были одни. » (Trad. : Sylvia Chassaing, Antoine Nicolle.)

[38] Mélat, Hélène, « Du traumatisme à l'évasion : les premiers pas de la littérature postsoviétique (1992-2005) », *Revue Russe*, n°26, 2005, p. 12.

1.3. Édouard Levé, l'exception française

La question du lieu se pose avec moins d'insistance dans les textes d'Édouard Levé, même si elle apparaît avec netteté dans ses projets photographiques : *Angoisse* en 2002, dont le projet était mentionné dans *Œuvres* en 2001, puis *Amérique* en 2006. Dans les deux cas, le déplacement dans l'espace est soumis à une contrainte purement linguistique : le fait que le nom de la ville soit aussi un nom commun, dans le cas d'*Angoisse*, ou le fait que le nom propre puisse avoir deux référents, dans le cas d'*Amérique*, où sont rassemblées des photographies de villes états-uniennes ayant un homonyme célèbre ailleurs dans le monde. Les représentations photographiques, épurées, de la ville française et des villes américaines, ont pour effet de pointer le caractère interchangeable des lieux. Angoisse, petit village de Dordogne, est élevé au rang d'archétype par le fait qu'il est aussi un nom commun et par la sobriété des photographies ; les petites villes américaines de New Delhi ou Berlin déjouent les attentes suscitées par leur nom. Les photographies de ces deux séries montrent une France ou une Amérique rurale, pauvre et en grande partie déserte – archétypique. Comme il le dit dans un entretien avec Yannick Vigouroux à propos d'*Angoisse* :

> J'ai donc recherché ce village, je l'ai retrouvé et j'y suis allé pour vérifier qu'il existait bien. Sur place, il m'a tellement fasciné que j'ai fait une série de photos. Il ne ressemblait à aucun village en particulier et en même temps il ressemblait à tous les villages[39].

La recherche du neutre dans les textes de Levé aboutit au nivellement total des différences géographiques et la représentation des marges spatiales résulte avant tout d'un jeu linguistique. En effet, les photographies de la série *Amérique* par exemple sont cadrées de façon assez serrée quand elles représentent des individus, et centrées sur le panneau routier qui porte le nom de la ville quand elles n'ont pas de sujet humain : la ville elle-même, le décor ne semblent présents que pour indiquer qu'il ne s'agit *pas* du Bagdad, de la Rome, du Saint-Pétersbourg qu'on pourrait attendre. Dans cette série, les lieux ne sont intéressants que dans la mesure où ils ne correspondent pas au nom qui est le leur. Par conséquent, comme c'était le cas dans la représentation qu'il donne de l'art contemporain, la dimension critique du propos de Levé est, au moins, ambiguë, voire ici secondaire et soumise à une réflexion plus abstraite sur la nature du nom propre et sur son lien avec son référent. De la même manière, la question du lieu, du trajet, du décor n'a que marginalement sa place dans des textes comme *Autoportrait*, *Suicide* ou *Œuvres*, et cette question est même activement effacée dans *Journal*, dont le principe d'écriture est précisément la suppression des circonstances précises de telle ou telle actualité et le replacement de tous les noms propres par des hyperonymes.

---

[39] Vigouroux, Yannick, « La langue iconique des rêves d'Édouard Levé, Entretien avec Édouard Levé en 2001 », lacritique.org, cité par Briand, Denis, « Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature » *in* Bouju, Emmanuel, L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, URL [consultée le 31 août 2020] : http://books.openedition.org/pur/40584

On verra dans la partie III comment cette neutralité du propos chez Levé entre en résonance avec une conception classique, moderniste et française de la littérature. D'ores et déjà, on peut remarquer que cette abstraction, en particulier géographique, est le fondement du caractère expérimental du propos de Levé : le concept même de son écriture est l'effacement des détails individuels, géographiques, et des enjeux politiques précis (dans *Journal* notamment) : comme on aura encore l'occasion de le voir, les actualités ainsi réécrites donnent plutôt à voir la vanité et la répétition des actions humaines de façon générale. Pour un auteur qui a un parcours transverse, entre photographie et écriture, Édouard Levé a alors une pratique d'écrivain qui est très évocatrice des centres littéraires tels que les décrit Pascale Casanova :

> le degré d'autonomie des contrées plus littéraires se mesure notamment à la dépolitisation des enjeux littéraires, c'est-à-dire à la disparition quasi générale du thème populaire ou national, à l'apparition de textes dits « purs », sans « fonction » sociale ou politique, libérés de la nécessité de participer à l'élaboration d'une identité ou d'un particularisme nationaux et, symétriquement, au développement d'une recherche formelle, de formes dégagées de tout enjeu non spécifique, de débats délivrés de toute vision non littéraire de la littérature[40].

L'effacement des particularités locales et l'expérimentation formelle pris conjointement sont les traits d'une littérature issue du « Méridien de Greenwich » de la littérature, ce qui explique en partie la lecture qui est faite de l'œuvre de Levé, notamment après sa mort (voir Partie IV).

*

Ainsi, les origines géographiques de Brener et Kraus, dans la représentation qu'ils en donnent, leur rendent plus sensible l'organisation même du monde de l'art contemporain entre des centres et des périphéries, qui ne sont pas simplement nationales et étatiques, mais qui existent à toutes les échelles spatiales. Les textes étudiés font dès lors preuve d'une attention à l'organisation hiérarchisée de l'espace, même à petite échelle, et sa description est un moyen de suggérer qu'être périphérique dans le monde de l'art contemporain revient à fréquenter les bas-côtés du monde globalisé, l'un et l'autre se recouvrant souvent. Analogue en apparence aux réseaux mondialisés des grands lieux d'exposition de l'art contemporain, se dessine alors un monde hors-champ de la mondialisation, confiné dans des espaces semi-privés, confidentiels et peu visibles ou alors en marge des grands axes de communication. Ces marges sont alors le lieu depuis lequel la critique est possible : les abords des routes de l'espace américain pour Kraus, la rue et les squats pour Brener.

[40] Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 286.

Levé fait ici figure d'exception, voire d'exception française, comme on le suggérait plus haut : l'effacement des éléments géographiques dans ses textes ou leur utilisation abstraite font qu'il semble parler depuis une position neutre, qui peut se confondre avec une énonciation venue des centres. Deuxième conséquence : la critique de l'art contemporain et de ses hiérarchies, vue dans le chapitre précédent, apparaît comme une fin en soi – elle n'entraîne pas une critique plus large de ce sur quoi ces hiérarchies sont fondées ou de leurs conséquences. Il s'agit d'une critique esthétique avant tout.

2. Du refus de l'art contemporain à la critique de la société : montrer le hors-champ de la mondialisation

Dans le cas de Brener et Kraus uniquement, la critique de l'art contemporain devient une critique sociale, fondée sur l'expérience qu'ils ont faite des marges du monde de l'art contemporain. Les textes de Brener et Kraus reconduisent alors un esprit avant-gardiste, où la remise en question des normes esthétiques s'accompagne d'une remise en question des normes sociales et d'un désir révolutionnaire. En effet, on a déjà remarqué que Brener se réfère de façon récurrente aux avant-gardes, de façon critique quand il les représente dans leur institutionnalisation et leur muséification, mais aussi comme des modèles dans les offensives qu'il mène contre ces institutions (voir Chapitre 3 sur Brener et Malevitch). Si l'avant-garde artistique est moins présente chez Kraus, les références théoriques à la déconstruction, elles, abondent, notamment du fait de la proximité que Kraus entretient avec les penseurs français publiés chez Semiotext(e). Enfin, le scandale, la critique des institutions artistiques, la mise en avant de la spontanéité comme principe créateur chez Brener, du désir chez Kraus sont autant d'éléments qui rapprochent Kraus et Brener des situationnistes[41]. Leur nomadisme contraint prend des airs de dérive, non pas urbaine comme chez les situationnistes, mais mondiale. Ce lien entre l'errance et la critique politique était en effet déjà présent chez Guy Debord, qui affirmait en 1959 :

> Les autres suivaient sans y penser les chemins appris une fois pour toutes, vers leur travail et leur maison, vers leur avenir prévisible. Pour eux déjà le devoir était devenu une habitude, et l'habitude un devoir. Ils ne voyaient pas l'insuffisance de leur ville. Ils croyaient naturelle l'insuffisance de leur vie. Nous voulions sortir de ce conditionnement, à la recherche d'un autre emploi du paysage urbain, de passions nouvelles[42].

La portée critique de la « dérive » de Brener et de Kraus est renforcée par le fait qu'elle est contrainte : c'est parce qu'ils n'ont pas eu leur place dans le monde de l'art contemporain et dans la hiérarchie sociale qu'ils font l'expérience des marges de la société. Par conséquent, comme chez les situationnistes, l'errance de Kraus et Brener n'abolit pas les déterminismes – elle les révèle.

---

[41] Rapprochement qui n'a pas échappé à leurs éditeurs, Semiotext(e) pour Kraus et Hylaea pour Brener, qui s'avèrent tous les deux avoir été les premiers à publier les textes des situationnistes en traduction dans leurs aires géographiques respectives.

[42] Debord, Guy, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [1958] in *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 29-30, cité par Marcolini, Patrick, *Le Mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Montreuil, Éditions l'Échappée, 2013, p. 93.

2.1. Chris Kraus, l'errance comme condition et comme instrument critique

I Love Dick, dans la description du parcours qui accompagne le projet artistique de Chris, révèle en réalité un partage de l'espace mondial plus fin que celui des frontières et des États, de l'Est et de l'Ouest, partage sur lesquels le propos du livre reste assez conventionnel : il y a un décalage entre, d'une part, les imaginaires de l'Ouest et de l'Est, du Cowboy et du juif que convoque Kraus pour donner à sentir son infériorité dans le monde de l'art, et, d'autre part, la description qu'elle fait du hors-champ de ce monde de l'art.

Premièrement, le trajet de Chris dans *I Love Dick* montre en réalité la similarité des espaces, par-delà les grands imaginaires géographiques de l'Est et de l'Ouest. Les lieux qui se succèdent n'apportent pas la nouveauté, mais un sentiment de déjà-vu. C'est sensible dans la description que fait la narratrice de son trajet en voiture de l'Ouest, où elle a rencontré Dick, vers la côte Est :

> Elle perdait littéralement du temps en traversant les fuseaux horaires vers l'est et son voyage l'éloignait chaque moment davantage de tout ce qu'elle connaissait. C'était comme cette illusion spatiale/optique qui se crée quand vous êtes immobile dans une file de véhicules. Vous paniquez parce que vous croyez que votre voiture bouge toute seule puis vous réalisez que ce sont les autres voitures qui avancent. La vôtre est immobile[43].

Le voyage n'est qu'une angoissante illusion d'optique qui en dissimule la fixité ou le caractère circulaire. Et ce n'est pas qu'une impression : les obstacles auxquels fait face Chris dans son trajet sont évoqués, mais ne permettent pas au personnage de faire preuve d'initiative, contrairement aux lieux communs du *road novel*. Au contraire, ces obstacles soulignent à quel point Chris se trouve ballotée sur la route, avec une maîtrise de son propre destin qui n'est qu'une façade. Dans la lettre du 18 décembre 1994, le voyage de Chris se trouve ainsi pris dans une boucle parce qu'elle se perd à l'arrivée à Oklahoma City :

> Le temps que je réalise que j'étais sur la mauvaise bretelle pour Oklahoma City, j'étais au milieu de travaux et il était trop tard pour m'extirper de là. Faire demi-tour m'a obligée à conduire 60 kilomètres de plus. La panique m'a renvoyée à mes voyages de l'année dernière entre New York, Columbus et Los Angeles[44].

Cette angoisse réveille le souvenir d'autres épisodes similaires, où le voyage a abouti dans les bas-côtés des voies tracées par les autoroutes, ou alors s'est avéré tourner en rond : on devine alors la fatalité qui hante le voyage contemporain, celle de tourner en circuit fermé dans les limbes des systèmes de communications mondiaux.

---

[43] *Ibid.*, p. 68 : « She was literally losing time by crossing time zones to the east and driving pulled her farther away from what she knew. It was like that spatial/optical illusion, being in a car stalled in a single lane of traffic. You panic 'cause you think your car is moving by itself and then you realize it's the other cars that're moving. Yours is standing still. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

[44] *Ibid.*, p. 68-69 : « By the time I realized I was on the wrong Oklahoma City bypass there was construction and it was too late to get off. I had to drive the 50 miles of loop. Panic flashed me back to when I was travelling between New York, Columbus and Los Angeles last year. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

En effet, dans *La Vie liquide*, en s'appuyant sur les travaux de Georges Benko, Bauman distingue les « non-lieux » et les « lieux vides ». Les non-lieux selon lui :

> découragent l'idée de s'installer, en rendant la colonisation ou la domestication de l'espace pratiquement impossible (…) [et] accueillent l'inévitable séjour prolongé, parfois très long, d'étrangers ; ils font donc tout ce qui est possible pour faire de la présence de ces étrangers un fait « uniquement physique » alors que socialement elle est aussi peu distincte que possible de l'absence – il s'agit de rendre nulles et non avenues les subjectivités particulières de leurs "passagers". Quoi qu'on doive faire, quoi qu'on fasse dans les « non-lieux », tout le monde doit se sentir comme chez soi, sans jamais se comporter comme si c'était vraiment le cas. Un non-lieu « est un espace dépourvu de manifestations symboliques d'identité, de relations ou d'histoire : ce sont, entre autres, les aéroports, les autoroutes, les chambres d'hôtel anonymes, les transports en communs… Jamais dans l'histoire du monde les non-lieux n'ont pris autant de place. »[45]

Les « lieux vides » quant à eux sont

> des lieux non colonisés et des lieux dont ni les concepteurs, ni les gérants (et les usagers de pure forme dont ils sont en charge) ne désirent ou ne sentent le besoin de rendre disponibles à la colonisation. Ils sont, peut-on dire, les espaces « résiduels » qui demeurent après que le travail de structuration ait été accompli sur les espaces qui comptent vraiment : ils doivent leur présence fantomatique à l'absence de recoupement entre l'élégance de la structure et le désordre d'un monde (n'importe quel monde, y compris celui qui a été conçu à dessein) connu pour sa méfiance vis-à-vis des classifications bien ordonnées[46].

L'épisode d'angoisse évoqué plus haut se poursuit en évoquant précisément ces deux formes d'espace, en même temps que les sociabilités qu'ils rendent possibles :

> Panique. Fin de l'hiver 1993 : descente de l'avion Los Angeles-Columbus vers minuit, éjectée de façon soudaine et brutale de l'habitacle de la classe affaire jusque dans la réalité dont Radisson et Hyatt, les cartes platine des compagnies aériennes et le statut de client privilégié chez Hertz vous isolent. La voiture que j'avais conduite depuis New York était en réparation chez le concessionnaire Subaru de Columbus, sous garantie. J'ai pris un taxi jusqu'à la zone industrielle, à une trentaine de kilomètres de la ville. Le double des clés était prêt. Mais quand nous sommes arrivés là-bas, impossible de trouver la voiture. Soudain, après sept heures de métro, motel-taxi-avion-taxi, je me retrouve abandonnée à 1 heure du matin, sous les lampes à arc d'un parking, dans la neige, avec les chiens de garde qui hurlent à la mort. Le chauffeur m'a ramenée en ville, plus aucune barrière entre nous, et il déblatère à propos des bougnoules et de la lecture de William Burroughs qui l'a rendu différent de

[45] *Ibid.*, p. 102 : « discourage the thought of 'settling in', making colonization or domestication of the space all but impossible [and…] accept the inevitability of a protracted, sometimes very long sojourn of strangers, and so do all they can to make their presence 'merely physical' while socially little different, preferably indistinguishable altogether, from absence, to cancel, level up or make null and void the idiosyncratic subjectivities of their 'passengers'. Whatever needs to be done and is done in 'non-places', everyone there should feel as if chez soi, while no one should behave as if truly at home. Non-place 'is a space devoid of the symbolic expressions of identity, relations and history: examples include airports, motorways, anonymous hotel rooms, public transport ... Never before in the history of the world have non-places occupied so much space.' » (Nous traduisons.)

[46] *Ibid.*, p. 103 : « noncolonized places and places which neither the designers nor the managers of perfunctory users wish to, or feel the need to, earmark for colonization. They are, we may say, the 'leftover' places which remain after the job of structuration has been performed on such spaces as really matter: they owe their ghostly presence to the lack of overlap between the elegance of structure and the messiness of the world (any world, also the purposefully designed world) notorious for its defiance of neat classifications. » (Nous traduisons.)

> tous les autres chauffeurs de taxi de Colombus et est-ce que je pourrais lui dire comment gagner sa vie en tant qu'artiste ? Hé bien, non[47].

Dans ce passage s'opposent deux espaces, celui des réseaux de communications, désigné métaphoriquement comme un « tube », un circuit clos, un « non-lieu » selon la terminologie de Bauman, et celui de la « réalité », beaucoup plus inquiétant, nocturne et quelque peu menaçant, du fait des hurlements des chiens de garde, un « lieu vide » donc. Le premier est le terrain de jeux de grandes entreprises (les hôtels Radisson and Hyatt, l'entreprise de location de voiture Hertz et les banques), qui y imposent leurs règles. Par conséquent, la liberté qui s'y donne à ressentir, pour peu qu'on en ait les moyens, est illusoire : elle est une forme de nomadisme forcé, présenté comme désirable, mais dont la narratrice montre le caractère clos.

Le second, celui des bas-côtés de ces axes mondiaux, est beaucoup plus ambivalent. Deux approches différentes de ces marges coexistent dans *I Love Dick*. Dans un premier temps, Kraus suggère la possibilité que ce soit un espace de la communion entre les êtres, par opposition à l'isolement existentiel qui est décrit plus haut. En effet, il y est possible en théorie « d'abattre les barrières » entre êtres humains, puisqu'une discussion s'y ouvre entre Chris et le chauffeur de taxi. Toutefois, le chauffeur de taxi qui se confie à elle ne cesse de chercher à établir entre lui et le reste du monde des distinctions : par rapport aux « Arabes » par l'emploi du terme péjoratif *wogs*, par rapport aux autres chauffeurs de taxi (qui n'ont pas sa culture) et peut-être par rapport au reste de la société, en aspirant au statut d'artiste et en attribuant à William Burroughs un si grand pouvoir de différenciation. Dans un taxi de l'Ohio, comme en Nouvelle-Zélande, le statut d'artiste reste perçu comme un moyen de s'évader et la remise en question de la hiérarchie des valeurs y est minimale. A ce titre, les marges s'inscrivent pleinement dans les circuits mondialisés auxquels la narratrice les a opposées dans un premier temps : la force d'imaginaires binaires et discriminants (l'art / la vie réelle ; les Arabes / les Américains) s'y fait sentir comme ailleurs, et comme dans *I Love Dick*.

Deuxièmement, ces hors-champs des circuits de communication modernes peuvent être présentés sans idéalisation, pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des lieux de mise au rebut. C'est ainsi que Chris explique son intérêt à elle pour ces lieux intermédiaires :

---

[47] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 69 : « Panic. Late winter 1993: Getting off the plane from LA in Columbus around midnight, suddenly and brutally ejected from the tube of business travel into the reality that Radisson and Hyatt, airline platinum cards and Hertz Preferred all insulate you from. The car I'd driven from New York was being fixed at the Columbus Subaru dealership under warranty. I caught a taxi to the auto mall industrial park zone 15 miles outside the city. The duplicate car key was ready. But when we got there the car was nowhere to be found. Suddenly after seven hours in the tube, motel-taxi-plane-to-taxi I'm left at 1 a.m. standing under car yard klieg lights in the snow, guard dogs howling. The driver took me to the city, all barriers between us broken down, and he's ranting about wogs and how reading William Burroughs made him different from all the other cab drivers in Columbus and could I tell him how to make a living as an artist? Well, no. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

> Les terre-pleins centraux des autoroutes sont des endroits bien connus pour se débarrasser d'un cadavre et font figure de réel commentaire sur l'architecture publique des années 1980, tu ne trouves pas ? Comme les stations self-service (est-ce que cette appellation ne dit pas déjà tout ?), ce sont des lieux publics à la fréquentation dense mais anonyme et dont personne ne semble être responsable. On ne voit jamais les gens pique-niquer sur les abords des autoroutes, si ? Ce n'est pas un endroit où les enfants peuvent jouer. Les terre-pleins centraux ne sont vus que depuis les véhicules en mouvement, ce qui en fait des endroits parfaits pour se débarrasser de restes humains[48].

Leur examen permet alors de révéler le fonctionnement économique du territoire américain. Ainsi de la route 126, à laquelle Kraus consacre un chapitre dans *I Love Dick* :

> L'histoire de la route 126 se lit comme une histoire secrète de la Californie du Sud. À l'ouest, elle s'enfonce dans le comté de Ventura au sortir de Valencia, un ancien cimetière indien. Dans les années 1940, Val Verde et Stevenson Ranch étaient les destinations touristiques de la classe moyenne supérieure noire. Avant que les lotissements clôturés du « comté nord de Los Angeles » n'y soient érigés dans les années 1980, des cadavres étaient souvent abandonnés dans le désert autour de Valencia. (…)
>
> La géographie et l'occupation des sols, au fur et à mesure que l'on va vers l'ouest, passent des orangeraies aux champs d'oignons puis aux fermes florales. Mais l'identité de la main-d'œuvre, elle, est très claire : de petits stands de produits, tenus par des Chicanos de deuxième génération « qui s'engraissent sur le dos de l'Amérique », bordent la route. Les Mexicains et les Centre-Américains sans papiers travaillent encore six ou sept jours par semaine dans les champs. Ils louent des cabanes chauffées au propane. Il y a quelques années on a découvert un quasi-trafic d'esclaves basé à Camarillo. Des ombres de l'enfance de Rigoberta Menchu, passée dans les plantations le long de la côte du Guatemala : des gens désespérés regroupés dans les villages, entassés debout à l'arrière de camions sans aération – et ce n'est que le début des horreurs qui les attendent. Dachau Sud[49].

Outre les cadavres dont ces routes permettent si commodément de se débarrasser, sont convoquées dans ce passage un certain nombre des oppressions historiques exercées par l'État américain sur les populations qui peuplent son territoire : Américains natifs et Noirs américains, ainsi que l'exploitation économique qui frappe de façon privilégiée les populations hispaniques. Les bas-côtés des réseaux de communication permettent en définitive d'en révéler les ficelles.

---

[48] *Ibid.*, p. 22 : « Highway medians are a notorious place for corpse disposal, and a real commentary on the public architecture of the '80s, wouldn't you say? Like Self Serve Filling Stations (and doesn't that description say it all?) they're a densely yet anonymously travelled public space where no one seems to be in charge. You don't see people picnicking around the highway, do you? It's not a place where children play. Medians are seen only from fast moving vehicles: a perfect condition for disposing of remains. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

[49] *Ibid.*, p. 132-133 : « The story of Route 126 reads like a secret history of southern California. It runs west into Ventura County from Valencia, a former Indian burial ground. In the 1940s, Val Verde and Stevenson's Ranch were Black upper middle class resorts. Before the gated subdivisions of "northern LA county" were built here in the '80s, corpses were often dumped around the desert near Valencia. (…)

The geography and land-use blurs as you drive west from orange groves to onion fields to flower farms. But who does the work is clear: small produce stands owned by second generation Chicanos "banking on America" line the road; undocumented Mexican and Central Americans still work six or seven days a week in the fields. They live in rented propane-heated shacks. Several years ago a virtual slave-trade was discovered operating out of Camarillo. Shades of Rigoberta Menchú's childhood on plantations along the Guatemalan coast: desperate people rounded up in villages, packed standing into the airless backs of trucks—just an introduction to the horrors that await them. Dachau South. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

C'est pourquoi Chris Kraus s'intéresse aux projets artistiques qui, parallèlement à *I Love Dick*, cherchent la vérité de l'ordre social dans ces zones abandonnées. Elle mentionne ainsi :

> L'artiste Nancy Barton se souvient d'un projet qu'avait fait Nan Border en 1982 : elle avait identifié les sites de huit meurtres d'auto-stoppeuses et de prostituées qui n'avaient jamais été résolus et elle avait installé des plaques à côté de leurs tombes peu profondes[50].

Dans ce passage, ce ne sont pas seulement les femmes assassinées et oubliées qui sont sorties de l'oubli, en même temps qu'on leur donne une sépulture. Ce sont aussi les femmes artistes, aussi bien quand elles produisent des œuvres que quand elles les discutent, dans la filiation desquelles Chris s'inscrit, en les mentionnant. Nancy Hemenway Barton, qui travaille avec le tissu et la tapisserie, connaît une reconnaissance assez maigre, et l'artiste qu'elle évoque, Nan Border, semble avoir été complètement oubliée. A propos de la même route 126, Chris mentionne également un autre exemple, quelques pages plus loin :

> Ce printemps-là, toutes celles qui suivaient le cours de Judy Chicago participèrent à une performance de vingt-quatre heures nommée *Route 126*. La curatrice, Moira Roth, se souvient : « Le groupe a créé une succession d'événements qui se produisaient le long de l'autoroute au fur et à mesure de la journée. Celle-ci commençait par *Car Renovation* de Suzanne Lacy au cours duquel le groupe décorait une voiture abandonnée… et finissait sur le groupe de femmes assises sur la plage, regardant Nancy Youdelmann enveloppée dans des mètres de soie diaphane s'enfoncer lentement dans la mer jusqu'à ce qu'elle paraisse se noyer… » Il y a une merveilleuse photo de la voiture, prise par Faith Wilding – un tacot rose comme un paquet de tampons, échoué sur les rochers du désert. Le coffre est grand ouvert et l'intérieur est peint en rouge vagin. Des touffes d'herbe du désert s'échappent de la capote pliée comme les cheveux d'une Raiponce dégénérée. D'après l'*Anthologie de la performance – recensement d'une décennie de l'art californien*, cet événement remarquable n'a fait l'objet d'aucun article à ce moment-là alors que les travaux contemporains de Baldessari, Burden, Terry Fox donnent lieu à des bibliographies de plusieurs pages. Cher Dick, je me demande pourquoi chaque action racontant une expérience vécue par les femmes dans les années 1970 n'a été vue que comme « collaborative » et « féministe » ; Les dadaïstes de Zurich travaillaient ensemble eux aussi mais ils étaient géniaux et ils avaient des noms[51].

Les descriptions de ces œuvres sont douces-amères : si l'admiration de Chris pour le travail produit est sensible, sa frustration concernant leur réception l'est tout autant. Sa volonté de nommer toutes les artistes, encore débutantes au moment de cette performance, fait écho à l'œuvre de Judy

---

[50] *Ibid.*, p. 133 : « The artist Nancy Barton recalls a project made in 1982 by Nan Border: she located the unsolved murder sites of eight female hitchhikers and prostitutes along Route 126 and mounted plaques beside their shallow graves. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

[51] *Ibid.*, p. 134 : « That spring everyone in Judy Chicago's class collaborated on a 24 hour performance called Route 126. The curator Moira Roth recalls: "the group created a sequence of events throughout the day along the highway. The day began with Suzanne Lacy's Car Renovation in which the group decorated an abandoned car…and ended with the women standing on a beach watching Nancy Youdelman, wrapped in yards of gossamer silk, slowly wade out to sea until she drowned, apparently…" There's a fabulous photo taken by Faith Wilding of the car—a Kotex-pink jalopy washed up on desert rocks. The trunk's flung open and underneath it's painted cuntblood red. Strands of desert grass spill from the crumpled hood like Rapunzel's fucked-up hair. According to *Performance Anthology—Source Book For A Decade Of California Art*, this remarkable event received no critical coverage at the time though contemporaneous work by Baldessari, Burden, Terry Fox boasts bibliographies several pages long. Dear Dick, I'm wondering why every act that narrated female lived experience in the '70s has been read only as "collaborative" and "feminist." The Zurich Dadaists worked together too but they were geniuses and they had names. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

Chicago elle-même, puisqu'en 1979, c'était avec cette visée qu'elle créait et exposait « The Dinner Party », une installation en forme de table de dîner autour de laquelle sont rassemblées, sous la forme d'assiettes portant des moulages de sexes féminins, les grands noms de femmes artistes oubliées par l'histoire. Mais, en écrivant à la fin des années 1990, elle ne peut ignorer que la réussite de telles entreprises a été incomplète : « The Dinner Party », après avoir déclenché une controverse, est passé de galerie en galerie sans trouver de séjour stable dans des musées qu'exposer autant de sexes féminins effrayait[52], et l'anthologie de la performance citée, publiée en 1980 par Darlene Tong et Carl E. Loeffler, ne rend pas selon elle justice à l'ensemble des participantes de la performance. En effet, l'intérêt porté à des activités ou d'éléments associés au « féminin », qu'il s'agisse de tapisseries, de décoration, de tissu, des couleurs même (« rouge vagin », *cuntblood red*), tend à effacer les personnalités de leurs créatrices au profit d'une interprétation unidimensionnelle de la performance comme féministe. Les œuvres que Nancy Barton a placées au bord des routes semblent alors promises au même destin que les femmes qui y ont trouvé la mort : à l'oubli.

Cette mobilité contrainte et monotone, ainsi que la précarité qui la cause, sont donc au cœur de la vie de Chris et au cœur du monde de l'art contemporain et des penseurs qui l'entourent : *I Love Dick* finit par montrer que l'errance n'est pas une circonstance annexe de la vie des personnages, mais bien leur condition profonde. Ainsi, le fait de rester plus longtemps au même endroit n'empêche pas d'être un vagabond, comme le note Sylvère en s'adressant à Dick : « Tu es un cow-boy ; pendant des années j'ai été un nomade à New York. »[53] Le paradoxe de ce nomadisme, trop restreint géographiquement pour être aussi prolongé, fait de l'errance une condition sociale plus qu'une action : rejoignant ainsi indirectement les images d'une bohème fin-de-siècle, Chris Kraus fait de l'artiste contemporaine ratée une figure du juif errant, dont le mouvement n'a ni but ni terme. Contre toutes les attentes du *road trip*, tout voyage est dès lors condamné à tourner en rond, comme Chris sur la bretelle d'autoroute en chemin vers Oklahoma City.

A travers la quête de la réussite artistique, ce sont les inégalités géographiques, sexuelles, ethniques de l'économie mondiale qui deviennent ainsi visibles. Dans la mesure où Chris elle-même se perçoit comme superflue et marginale dans le monde de l'art auquel elle tente d'appartenir, les bords des routes, ou les routes elles-mêmes et pour elles-mêmes, par opposition à leur simple traversée, deviennent paradoxalement pour elle un des lieux de la création artistique, et un des lieux d' *I Love Dick* : les routes, les aires d'autoroute et les motels sont les lieux où deviennent apparents

[52] *Ibid.*, p. 196. (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)
[53] *Ibid.*, p. 10 : « You're a cowboy; for ten years, I was a nomad in New York. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

les effets de l'organisation du monde de l'art contemporain sur la vie de ceux qui tentent d'y participer.

2.2. Aleksandr Brener et Barbara Schurz : marges et quête de la liberté

Dans les textes de Brener (et ensuite dans ceux qu'il écrit avec Schurz), l'imaginaire du tiers-monde et des marges géographiques comme lieux "adolescents" les associe à une possibilité de changement, tout d'abord parce qu'ils permettent de comprendre, comme chez Kraus, le fonctionnement économique et social du monde contemporain. Par comparaison avec Chris Kraus toutefois, Brener et Schurz portent une plus grande attention aux lieux qu'habitent les sans-abris, aux squats et à toute forme d'occupation de l'espace dont la légalité est contestée ou n'est pas strictement établie ; mais, comme les marges dans *I Love Dick*, ces lieux font l'objet d'une valorisation ambivalente.

En effet, Brener et Schurz mettent au premier plan de nombre de leurs livres les conditions matérielles dans lesquelles ces livres ont été écrits et la description de ces conditions vaut souvent condamnation d'une société qui les rend possibles. On peut même estimer que leur forme se rapproche des lettres d' *I Love Dick* – il s'agit d'une écriture du quotidien, qui inclut dans l'énoncé le cadre de l'énonciation : on trouve dans la production écrite de Brener et de Schurz de nombreux journaux, dont *Pistolet à la pisse* qui est écrit depuis la prison hollandaise dans laquelle est enfermé Brener après son acte de vandalisme contre un tableau de Malevitch. En 1999 dans *Les Bâtons de mercure*, autre texte autobiographique écrit au présent, Brener et Schurz décrivent longuement l'appartement dans lequel ils vivent et expliquent à partir de cet exemple le marché immobilier viennois et les calculs auxquels il obéit :

> Une grande partie du numéro 11 Sturmergasse appartient à deux partenaires en affaires, des traînées futées et des voyous. C'est à eux que le père de Barbara a acheté l'appartement dans lequel nous vivons. L'un des deux partenaires a l'apparence typique d'un business-connard autrichien et il s'appelle Kogler. Le deuxième ressemble à un petit Turc de bazar et son nom est Aroki. Ils sont en train d'aménager vite-fait dans notre vieille maison une nouvelle mansarde. Les travaux sont menés par une entreprise qui n'emploie presque que des émigrés yougoslaves. On les croise souvent dans l'entrée, quand on va se promener. Et ils ont l'air de berserkers qu'on aurait empoisonnés.
> Il y a quatre mois, sur le plafond de la grande pièce de l'appartement, une grande tache humide a commencé à se former : la mansarde qu'ils aménagent est juste au-dessus de nous. C'est arrivé un dimanche et jusqu'à lundi de l'eau gouttait de la tache. Lundi, les ouvriers sont venus et l'eau a arrêté de nous les péter. Mais l'immonde tache sale est restée. En plus, avec le temps elle grandissait et quelque fois elle se mettait de nouveau à goutter : pic-pic-gliouc…

> Cette histoire n'a pas plu au père de Barbara, lui-même combinard honnête. Putain de bürger ! De temps à autre il vient à Vienne et passe à l'appartement de la Stumpergasse [sic]. Deux ou trois fois il a discuté de la tache avec Kogler et Aroki : bla-bla-bla… Il voulait qu'ils paient des dommages : bla-bla… Mais ça n'a pas marché. Tout est resté tel quel, comme au musée.
>
> Honnêtement, tout cela commence à nous barber considérablement. Cette maudite tache nous tape sur les nerfs. Tout ce magnifique appartement, c'est une véritable merde, de la baignoire blanc de neige à l'interphone spécial dans l'entrée : si quelqu'un nous appelle en bas dans le hall, on peut décrocher et voir sur un petit écran qui est là. Un vrai dispositif de surveillance.
>
> Le père de Barbara a porté plainte contre Kogler et Aroki. Conneries ! Des experts du tribunal sont passés plusieurs fois mesurer et photographier la tache sur le plafond. Un des experts, qui ressemblait à une vieille vulve grisonnante, a dit que depuis que ce sont des émigrés qui travaillent dans les entreprises de construction, ces choses arrivent souvent. Oui, cette enflure était aussi xénophobe, comme la putain de moitié des Autrichiens. Kakanie !
>
> L'hideuse tache sur le plafond s'est peu à peu couverte de fissures. Le plâtre a commencé à s'effriter. Sur la tache des arabesques brunes et vertes ont commencé à se former : de la moisissure. Le néolibéralisme mondial et ses torchages se matérialisaient juste au-dessus de nos têtes[54].

Le ton est volontairement nonchalant, voire irrespectueux : comme la plupart du temps chez Brener, les registres de langue se mêlent et les interjections ponctuent le texte. Elles manifestent de façon très explicite le jugement des locuteurs sur la situation et font partie de la stratégie du langage direct voulue par Brener et Schurz. Mais ce qui est plus spécifique à ce passage, c'est le fait que d'emblée, leur situation et les mésaventures qui les poursuivent dans leur logement acquièrent une

---

[54] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Rtutnye paločki* [Les Bâtons de mercure], Moscou, Bad Habit, 1999, p. 15-16 : « Большая часть дома 11 по Штурмергассе принадлежит двум партнёрам-бизнесменам – хитрожопым шкурам и проходимцам. У них-то папа Барбары и купил квартиру, в которой мы живём. Один из партнёров имеет внешность типичного австрийского бизнес-козла и зовут его Коглер. Второй похож на мелкого базарного турка и фамилия у него Ароки. Они достраивают в нашем старом доме новую халтурную мансарду. Кроме того, они вводят во дворе ещё один халтурный дом. Строительство ведёт фирма, в которой работают в основе югославские эмигранты. Мы часто встречаем их в подъезде, когда-нибудь прогуляться. Выглядят они, как затравленные берсерки.

Месяца четыре назад у нас в большой комнате расплылось огромное мокрое пятно на потолке: мансарду строят прямо над нами. Это произошло в воскресенье и до понедельника из пятна капала вода. В понедельник пришли рабочие и вода перестала ебать нам мозги. Но подлое грязное пятно осталось. Больше того, со временем оно увеличилось и из него ещё несколько раз начинало пикать: пик-пик-глюк…

Эта история не понравилась папе Барбары, который сам – порядочный деляга и склочник. Хуев бюргер! Время от времени он приезжает в Вену и заходит в квартиру на Штумпергассе. Пару раз он беседовал с Коглером и Ароки о пятне: бла-бла-бла… Он хотел, чтобы они возместили ущерб: бла-бла… Но тут-то не было. Все осталось на своим месте, как в музее.

Честно говоря, нам всё это уже изрядно надоело. Проклятое пятно действует нам на нервы. Вся эта великолепная квартира – подлинное дерьмо, начиная с белоснежной ванны и кончая специальным видеотелефоном в передней: если кто-то звонит нам снизу у подъезда, мы можем снять трубку и увидеть на маленьком экране, кто к нам пришёл. Настоящие надзирающее устройство.

Папа Барбары подал в суд на Коглера и Ароки. Пиздобольство! К нам несколько раз заходили судебные эксперты, которые измеряли и фотографировали пятно на потолке. Один из экспертов, похожий на старую седовласую вульву, сказал, что с тех пор, как в строительных фирмах работают эмигранты, такое случается часто. Да, этот гад тоже был ксенофобом, как хуева половина всех австрийцев. Какания!

Гнусное пятно на потолке постепенно покрылось трещинами. Штукатурка начала осыпаться. На пятне образовались бурые и зелёные разводы: проступила плесень. Мировая неолиберальная халтура материализовалась прямо над нашими головами. » (Nous traduisons.)

portée plus large : les références littéraires et philosophiques inscrivent les conditions de vie des deux locuteurs dans un système économique et politique mondial. Ainsi le visiophone est un « dispositif de surveillance » digne de Foucault et les Autrichiens restent des représentants de la Kakanie, de l'empire austro-hongrois (*kaiserlich und königlich*) cher à Musil. Surtout, la conclusion fait explicitement de l'appartement un lieu représentatif du système économique néolibéral dans son entier. Et Brener d'ajouter :

> P.S. Vous demanderez : pourquoi on s'emmerde avec des crottes de mouche pareilles ? Mais c'est très simple : les travaux, l'appartement, les relations avec les voisins et les propriétaires, les mouvements d'argent que cela engendre – tout cela forme précisément le tissu, synthétique et étouffant, de la vie quotidienne autrichienne (et plus généralement occidentale)[55].

Au fur et à mesure de ces écrits, le décor change et Brener et Schurz se focalisent sur les lieux marginaux, les « non-lieux » et les « lieux vides » évoqués par Bauman, qui deviennent la source de l'énonciation. C'est même le sujet de l'ouverture des *Vies des artistes assassinés*, ouvrage qui consacre et affirme la position de fol-en-Christ de Brener (voir Chapitre 8) sur la scène de l'art contemporain :

> Ceci n'est pas un livre de mémoires.
> C'est plutôt une tentative de critique populaire de rue. Et j'ajouterai que la rue en question est nocturne, à l'écart, vide. Dans quelle ville ? Je ne sais pas. Comment je me suis retrouvé là ? J'ai couru à la gare pour tenter d'échapper à des fantômes qui me poursuivaient en gagnant une autre ville, inconnue.
> Cette rue est éclairée non pas par la lumière éclatante des publicités, non pas par les néons des restaurants et des pharmacies, non pas par des lampadaires puissants. Par deux fois les phares des camions m'ont aveuglé, et des yeux de chat ont scintillé de dessous une voiture garée. Et aussi deux fenêtres allumées. Derrière ces vitres, les gens ne dorment pas, et moi non plus. Ça vous réchauffe le cœur et ça vous soulage. Comme si c'était des amis. Deux fenêtres dans la nuit – deux amis[56].

La rue qu'il évoque correspond à un de ces non-lieux déjà présents chez Kraus : marginal et jamais visité, ce que prouve l'absence de publicités (personne pour les voir), c'est dans cet espace que Brener avoue cependant chercher une forme de communauté amicale. C'est donc la rue que Brener choisit comme espace paratopique – qui fonde la possibilité de la parole et la légitime : elle permet

---

[55] *Ibid.*, p. 16 : « *P.S. Вы спросите: на хуя мы пиздим о таком мелком мракобесии? Да очень просто: ремонт, квартира, отношения с соседями и домовладельцем, денежные склоки по этому поводу – всё это как раз и образует синтетическую удушливую ткань австрийского (да и вообще западного) обыденного бытия.* » (Nous traduisons.)

[56] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiennyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2016, p. 11 : « Книга эта — не мемуары.
Скорее, она — опыт плебейской уличной критики. Причём улица, о которой идёт речь, — ночная, окраинная, безлюдная. В каком она городе? Не знаю. Как я на неё попал? Спешил на вокзал, чтобы умчаться от настигающих призраков в другой незнакомый город.
Освещена эта улица не глянцевым светом рекламы, не неоном ресторанов и аптек, не яркими фонарями. Дважды полоснули мне по глазам фары грузовиков, и промерцали из-под припаркованного автомобиля кошачьи глаза. Да вот ещё пара горящих окон. Там, за этими стёклами, люди не спят, как и я. От этого делается легче, теплее. Как будто там — друзья. Два светящихся окна — два друга. » (Nous traduisons.)

à Brener de se distinguer des autres écrits autobiographiques (les « mémoires ») publiés par les artistes de sa génération sur les années 1990. Contrairement à eux, il écrit depuis la rue : dans ce texte, où sa prise de position dans le champ littéraire et artistique est peut-être la plus claire, cette ouverture, avec le ton ouvertement critique et l'invective facile qui lui est propre, fait des marges spatiales de la mondialisation le seul lieu possible d'une énonciation artistique intègre.

De nombreux textes de Brener et Schurz portent alors sur la recherche d'un lieu où les oppressions économiques et sociales du monde contemporain seraient absentes ou efficacement combattues, recherche de plus en plus désespérée. C'est l'objet du texte de 2018 *Can-Cun*, dont le nom est celui d'un ancien squat de Barcelone, ainsi que celui du texte de 2012 *Découvertes romaines*, dans lequel Brener et Schurz se servent de modèles littéraires existants pour railler l'idéalisation des marges comme lieux de liberté. Ce deuxième récit, à la première personne du pluriel, se présente comme une quête initiatique au centre du monde antique, Rome, quête qui est censée mener le narrateur vers la sagesse au fil de quarante-sept « découvertes »-chapitres. Le livre s'ouvre ainsi avec une épitaphe latine : « Dum colosseum stabit, Roma stabit; dum Roma stabit, mundus stabit » (« Tant que le Colisée tient, Rome tient. Tant que Rome tient, le monde tient ») et se poursuit par la déclaration « Nous aspirions à la sagesse »[57], qui motive le départ du narrateur pour Rome, où il espère rencontrer Giorgio Agamben : l'entrée en matière semble suggérer un voyage initiatique à la manière du tour d'Italie des jeunesses fortunées européennes au XIX^{e} siècle. Mais le récit s'avère plus répétitif qu'initiatique, et le narrateur retrouve ce qu'il connaît déjà : *Découvertes romaines* passe en revue parallèlement le monde de l'art contemporain et des galeries romaines, où le narrateur cause sans cesse des scandales, et l'envers de la Rome touristique, les lieux où vivent les SDF et les migrants. Par conséquent, dans cette quête, les vieux appartements délabrés, les tentes sous les ponts ont finalement plus d'importance que le Colisée qui leur sert de décor. Dès la troisième « découverte » et au moment même où les narrateurs sortent de la gare de Rome, les sans-abris deviennent à leurs yeux les modèles d'un art de vivre vagabond :

> En sortant de la gare de Rome, la première chose qu'on a vue, c'étaient deux gitanes. Elles étaient debout au milieu de la route et elles proposaient leurs services aux automobilistes qui passaient. Elles leur proposaient de laver leurs voitures. Elles étaient debout sur la route, leurs jupes retroussées au niveau de la taille, avec de grands sacs qui ballotaient sur leurs côtés, avec des brosses dans les mains. Elles bavardaient nonchalamment entre elles et criaient après les passants. On avait l'impression qu'elles étaient chez elles. C'était enthousiasmant. Là, à ce moment, on les a enviées et on a décidé qu'on devait se sentir et se conduire comme ça partout[58].

[57] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Barbara Panika], *Rimskie Otkrovenija* [Découvertes romaines], Moscou, Hylaea, 2011, p. 5 et 7 : « Мы истосковались по мудрости. » (Nous traduisons.)
[58] *Ibid.*, p. 15-16 : « Первое, что мы увидели, выйдя из римского вокзала, были две цыганки. Они стояли посреди дороги и предлагали свои услуги проезжающим автомобилистам. То есть они предлагали помыть им машины.

L'idéalisation de la vie des « gitans », capables d'être chez eux partout dans le monde, est toutefois passagère, puisque rapidement le narrateur cesse de regarder la misère de loin et embrasse de fait une vie de sans-abri avec les dangers qui la constituent. Au début tout du moins, le narrateur est d'ailleurs aussi mal accepté dans les galeries et les musées qu'il l'est parmi les sans-abris, et ses discours sur la déterritorialisation chez Deleuze passent, comme on peut s'y attendre, assez mal auprès du clochard dont il a volé la place sous un pont :

> On avait déjà bu notre vin et on était sur le point de dormir, quand cet Africain s'est pointé de nouveau. Il a dit que c'était son territoire et qu'il ne voulait pas nous voir ici. On a dit :
> — On va juste dormir, on fera pas de bruit. On fait pas de bruit, de façon générale.
> Mais il a dit : — Non, c'est mon territoire. Alors on a commencé à lui expliquer la théorie de Deleuze sur la déterritorialisation. Sur la ligne de fuite. Sur le fait qu'il faut renoncer à tout ce qu'on a au nom de la sagesse et de l'existence. Mais il ne voulait pas nous écouter[59].

Malgré cette idéalisation initiale et malgré les quelques expériences de communion avec d'autres individus égarés sur les berges du Tibre, le résultat des déplacements du narrateur, de sa curiosité, de sa recherche d'un ailleurs est le plus souvent un sentiment de tristesse profonde :

> Il nous est arrivé ce que Léon Tolstoï a un jour appelé « l'horreur d'Arzamas ». Il était arrivé dans la ville d'Arzamas et il passait la nuit dans un méchant hôtel. Un tel désespoir l'a pris, un tel sentiment de déréliction, qu'il grinçait des dents et redoutait d'en venir à se pendre. Cela nous est arrivé à côté de Florence, quand le train s'est arrêté comme s'il avait pris racine. Il est devenu clair qu'on était dans un tonneau et que ce tonneau était sur la mer[60].

Ici, ce sentiment est exprimé au moyen d'une référence à Tolstoï. Ailleurs dans le texte, le narrateur utilise le mot russe *toska* (mélancolie, sentiment de manque), qui évoque de nombreux échos dans la poésie russe, notamment romantique, et qui fait partie des lieux communs associés à l'âme russe. A la fois tristesse profonde et signe de distinction poétique, l'utilisation de la notion de *toska* inscrit Brener et Schurz dans la continuité des poètes et des écrivains russes du XIXe siècle et dans une revendication de la malédiction artistique qui touche à l'élection (voir Chapitre 8). Le personnage qui dit « nous » dans le texte, apparaît donc sous les traits d'un ou d'une idéaliste quelque peu naïve qui projette sur les marges du monde mondialisé des concepts philosophiques, des stéréotypes romanesques, de la gitane à la *toska* et à Tolstoï, ou des genres de discours comme le récit de voyage

---

Цыганки стояли на дороге с подоткнутыми за пояс юбками, с большими сумками, болтавшимися на боку, с щётками в руках. Они непринуждённо болтали между собой и покрикивали на проезжающих. Создавалось впечатление, будто они у себя дома. Это было просто восхитительно. Мы тут же им позавидовали и решили, что тоже должны так себя чувствовать и вести во всех местах. » (Nous traduisons.)

[59] *Ibid.*, p. 27 : « Мы уже выпили наше вино и совсем приготовились ко сну, когда этот африканец появился вновь. Он сказал, что это его территория и он не хочет нас здесь видеть. Мы сказали:
— Мы будем очень тихо здесь спать. Мы вообще очень тихие.
Но он сказал: — Нет, это моя территория. Тогда мы ему начали объяснять теорию Делёза о детерриториализации. О линии бегства. О том, что нужно отказаться от всего своего во имя мудрости и экзистенции. Но он не хотел нас слушать. » (Nous traduisons.)

[60] *Ibid.*, p. 15 : « С нами случилось то, что Лев Толстой однажды назвал «арзамасским ужасом». Он приехал в город Арзамас, ночевал там в плохой гостинице, и его охватило такое отчаяние, такая оставлен- ность, что он скрежетал зубами и боялся повеситься. С нами это случилось возле Флоренции, когда поезд встал как вкопанный. Показалось, что мы в бочке, а бочка — в море. » (Nous traduisons.)

en Italie, qui était considéré comme une étape de la formation artistique et intellectuelle de la jeunesse riche du XIX^{e} siècle. Non sans ironie, la relégation dans le hors-champ de la mondialisation, source de liberté certes, est tout de même à l'origine d'un mal-être existentiel : Brener adopte alors une posture évocatrice du mal du siècle romantique, dans laquelle l'ironie portant sur ses propres illusions est plus une manière de dénoncer le monde qui les déçoit que de l'auto-dépréciation.

*

Par conséquent, la représentation des espaces marginaux, urbains ou inter-urbains, permet de questionner et de critiquer l'organisation sociale et économique du monde contemporain, en dépassant les imaginaires disponibles (l'Est et l'Ouest, le tiers-monde) que Brener, Schurz et Kraus mobilisent par ailleurs. Les « lieux vides » ou les « non-lieux » deviennent alors l'objet et la source de l'écriture, sans qu'ils soient nécessairement idéalisés : associés à une forme de mélancolie, ils permettent également à Brener, à Schurz et à Kraus d'adopter une posture néo-romantique d'artiste maudit, errant et lucide, critique de l'ère contemporaine comme les romantiques l'ont été de la modernité.

Conclusion

Ainsi, dans les textes de Brener, Schurz et Kraus, la représentation du monde de l'art contemporain passe d'abord par sa représentation spatiale à grande échelle, celles des États et des villes, comme à échelle plus réduite, celle des lieux, galeries, musées, où il s'expose. La prise en compte de cette dimension spatiale permet de révéler les hiérarchies qui régissent le marché de l'art contemporain et surtout de suggérer en vertu de quels critères la reconnaissance revient aux uns et non aux autres (Chapitre 3). Dans ce chapitre, on a vu que l'absence de reconnaissance de Brener et de Schurz comme de Kraus les jette sur les routes et porte leurs pas vers des espaces qui sont l'envers de la mondialisation dont l'art contemporain est un des vecteurs. Les différentiels de visibilité, de pouvoir et de reconnaissance institutionnelle motivent ainsi les déplacements, que ce soit pour fuir l'institution ou pour tenter de la conquérir. Le voyage est un passage récurrent dans les textes de Kraus, Brener et Schurz, mais il contrevient le plus souvent aux attentes associées au *road trip novel* : c'est clair dans le cas de Chris Kraus, dans la mesure où le fait d'écrire dans l'espace états-unien l'inscrit dans cet horizon d'attente générique. Dans le cas de Brener, la question du voyage est plus à mettre en relation avec l'idéalisation du « passage à l'Ouest » qui est encore très vivant, en bien ou en mal, dans la littérature post-soviétique, ainsi qu'avec l'omniprésence d'un voyage, en train ou en voiture, vers les confins, voyage que la littérature, puis le cinéma russe, ont érigé en topos[61]. L'imaginaire qui est associé à ces espaces, marges et hors-champs, est ambigu : à la fois lieu de l'oubli institutionnel et d'une forme de liberté, ils deviennent la scène, contrainte ou choisie, de l'écriture et jouent un rôle dans l'adoption, par Kraus et Brener, d'une posture d'artiste errant et désillusionné, proche des figures romantiques du poète.

A partir de ce point dans notre travail, le propos d'Édouard Levé diverge assez clairement de ceux de Kraus, Brener et Schurz : la dimension critique de ses textes porte surtout sur les hiérarchies et les nomenclatures du monde de l'art lui-même et ne touche pas aux questions sociales et politiques. La posture de détachement qui est la sienne se confirme dans les propos qu'il tient sur l'écriture et la littérature (Partie III) et favorise son accueil dans un cénacle littéraire expérimental et parisien (Partie IV).

[61] Clowes, Edith W., *Russia on The Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.

PARTIE III – REPRESENTATIONS DE LA LITTERATURE ET DU LIVRE : DETERRITORIALISER LA CRITIQUE

Introduction

De la critique de l'art contemporain, Brener, Schurz et Kraus tirent donc une condamnation du système économique mondial, dont ils montrent les manifestations quotidiennes concrètes. En effet, on a vu dans la partie précédente que, dans le cas de ces artistes reconvertis, la marginalité artistique est également, comme elle l'était au XIX^{e} siècle, une marginalité géographique et qu'elle permet donc à Brener, Schurz et Kraus d'observer aussi bien les biais du monde de l'art contemporain que l'envers du décor de la mondialisation. L'absence de réussite artistique est alors revendiquée, par principe ou par nécessité, comme une position critique et comme un point de vue privilégié sur la répartition spatiale des individus en fonction de leur importance sociale.

Cet échec, et la position d'extériorité qu'il rend possible, est toutefois à la fois la condition de possibilité de la critique et un obstacle potentiel à sa réception. Le problème de la réception de cette critique est en effet double : légitimité d'une critique prononcée par les « losers » du système et visibilité desdits « losers ». Si les auteurs qui nous intéressent répondent globalement au problème de la légitimité de la critique par une inversion des valeurs ("c'est précisément parce que j'ai connu le monde de l'art contemporain et qu'il m'a rejeté.e que j'en vois le (dys)fonctionnement"), la question de la visibilité, ou, disons, de la publication – au sens premier du terme – de leur critique reste ouverte. Dans la mesure où ils ont refusé – ou se sont vu refuser – la collaboration avec les institutions artistiques, il leur faut trouver un autre « lieu » pour leur critique.

Quant à Édouard Levé, il poursuit sa collaboration avec des galeries d'art et sa production photographique, en même temps qu'il écrit. Sa position d'extériorité est plutôt théorique et esthétique : sa critique porte principalement sur les catégories selon lesquelles on classe et on hiérarchise les œuvres et les artistes, et non sur les conditions de production de l'art. Moins fruit de l'échec que du dégoût, le passage à l'écriture de Levé se fait sous les auspices d'un détachement vis-à-vis des institutions et des normes, plutôt que de l'invective : l'écriture est alors vue plutôt comme le lieu de la liberté artistique et, surtout, de l'intemporalité.

Pour ces artistes passés à l'écriture, ce nouveau lieu de la critique est leurs écrits, dans leur contenu et également, tout simplement, du fait de leur existence, qui marque le refus du monde de

l'art contemporain. Il convient toutefois de qualifier la spécificité de cette démarche : de nombreux artistes ont écrit, sans que le fait d'écrire en lui-même soit conçu comme un geste critique. On reviendra plus en détail dans la quatrième partie de ce travail sur ce qui distingue les textes de Brener, Schurz, Levé et Kraus des « écrits d'artiste » décrits par Laurence Corbel et plus encore des « livres d'artistes » dont une définition a été donnée par Anne Moeglin-Delcroix. En attendant, on propose ici trois conditions qui permettent de voir ce passage à l'écriture comme une déterritorialisation du geste critique et qui reposent sur les trois définitions du terme *médium* établies par Elleström (voir Chapitre 1) :

- une mise en scène du geste d'écriture : le décor en est précisément l'envers du monde globalisé que critiquent Brener, Schurz et Kraus et qu'ils associent étroitement à l'art contemporain (Chapitre 4). Ce premier élément correspond au médium basique : les conditions matérielles de production du texte, aussi bien que son choix comme médium d'expression, sont convoquées comme témoin à charge dans le procès qui est fait de l'état du monde.
- le refus d'une conception traditionnelle de la littérarité : le choix de l'écriture ne vaut pas souscription à une conception du style, de l'œuvre achevée, du canon littéraire qui sont le parallèle des conceptions esthétiques que Brener, Schurz, Kraus et Levé rejettent dans l'art contemporain. C'est pourquoi l'adoption du texte s'accompagne d'une critique de la littérature souvent tout aussi iconoclaste, ou devrait-on dire « textoclaste »[1], que l'était celle de l'art contemporain. Ce second élément correspond au médium qualifié décrit par Elleström (Chapitre 1) : l'utilisation du médium basique « texte » par ces artistes ne revient pas à une utilisation du médium qualifié « Littérature » qui lui est associé. Au contraire, il implique une prise de distance radicale vis-à-vis de ce dernier. C'est ce qui nous occupera dans cette partie.
- la participation au processus éditorial, directe dans le cas de Kraus et de Brener, indirecte dans le cas de Levé. Le départ de l'art contemporain et le choix de l'écriture s'accompagne d'une intervention dans le processus de publication de ses propres textes, par le biais d'une collaboration étroite, voulue comme égalitaire, mais souvent de fait conflictuelle avec la maison d'édition. Dans le cas de Kraus, cela s'accompagne, paradoxalement, d'une démarche quasi curatoriale de réédition de textes perçus comme précurseurs ou « alliés » de la démarche suivie par nos auteurs, dans le but de créer un (contre-)canon – alors même que le curateur, on l'a vu, est souvent perçu comme l'ennemi à abattre. Ici la terminologie

[1] Nachtergael, Magali, « Écriture plastique et performance du texte : une néo-littérature » *in* Bricco, Elisa (dir.), *Le Bal des Arts. Le Sujet et l'Image : écrire avec l'art*, Rome, Quodlibet, 2015, p. 307-326.

d'Elleström s'applique imparfaitement : c'est ce qu'il appelle le « médium technique », c'est-à-dire le livre en tant qu'objet, mais surtout les organisations humaines qui sont nécessaires pour le produire, qui sont mis au service de la démarche critique de Brener, Schurz, Kraus et Levé (Chapitre 9).

De ce fait, se dessine globalement dans leurs textes un même récit du passage à l'écriture : c'est d'abord une nécessité, parce que leur activité artistique a été entravée ou rendue impossible du fait du fonctionnement du monde de l'art contemporain et plus largement de la société et de l'économie mondialisée. Cette nécessité donne à ce passage, presque par essence, un caractère critique : il porte la marque du dysfonctionnement économique et social du monde de l'art. Déterritorialisée de force donc, la critique se reterritorialise dans la publication d'écrits, avec une réserve toutefois : ces écrits sont également critiques envers les modèles esthétiques qui sont associés au texte, c'est-à-dire de la Littérature. Les textes de Brener, Schurz, Kraus et Levé occupent donc une double posture d'extériorité, par rapport aux institutions de l'art contemporain d'une part et par rapport à une littérature canonisée d'autre part. C'est la façon dont ils maintiennent cette extériorité qui nous occupera dans les trois chapitres qui viennent.

En effet, cette extériorité n'est pas univoque, dans la mesure où Brener, Schurz, Kraus et Levé justifient également leur choix de l'écrit par des références à certaines formes légitimes d'écriture littéraire. Dans cette partie, on montre donc d'une part que les auteurs conçoivent leurs écrits comme le lieu de cette critique et d'autre part on interroge ce que cela implique en termes de positionnement vis-à-vis d'une « Littérature » conçue détenant le monopole esthétique de la langue et du texte (Chapitre 5). C'est ainsi que dans la plupart de leurs textes cohabitent dédain des idoles écrivains et aspiration à la poésie, à laquelle ils attachent justement un imaginaire de marginalité sociale et esthétique qui légitime leur échec dans le monde de l'art contemporain et la critique qu'ils en font. On exposera dans ce chapitre cette contradiction : d'un « textoclasme » qui vise les grands noms et l'aura de la Littérature telle qu'elle est soutenue par diverses institutions (critique, université, grands éditeurs) (Chapitre 6) à une redéfinition de la poésie comme ascèse, minimalisme ou action (Chapitre 7), la représentation que donnent Brener, Schurz, Kraus et Levé de la littérature et les explications qu'ils donnent de leur changement de parcours permettent en fait de saisir ce que, dans leur pratique artistique antérieure, ils cherchaient à sauver de la marchandisation omniprésente de l'art contemporain.

CHAPITRE 5 – Imaginaires de la littérature : état des lieux

On a pu dire que l'art contemporain avait depuis longtemps commencé son auto-critique, ou, pour emprunter les termes consacrés de l'histoire de l'art, entamé sa « dé-définition », et que cette « dé-définition » – partie des États-Unis pour atteindre l'Europe et, à la chute de l'URSS, la Russie – est elle aussi un phénomène mondialisé au même titre que l'art contemporain lui-même ; mais il n'en va pas vraiment de même pour la littérature en tant que discipline artistique. Si individuellement certains auteurs ou certaines périodes remarquables, comme en Europe les avant-gardes des années 1910-20 ou en France celles des années 1970-80, s'en sont pris à des idoles du passé ou à une certaine conception de la littérature, cela n'a pas entraîné, en France en tout cas, de mouvement de remise en question radicale de la définition du « littéraire » ou de la « littérarité » – et ce, malgré des discours récurrents déplorant la fin de la littérature, voire la « haine de la littérature ». Ce constat, valant pour la France, interroge sur l'évolution de la « Littérature », que nous écrirons dans ce sens avec une majuscule, en tant que discipline artistique, mais aussi en tant que capital culturel, voire en tant qu'instrument de distinction et de domination, dans les différentes aires qui nous intéressent. La situation de la Littérature et l'imaginaire que lui associent Brener, Schurz, Kraus et Levé permettent seuls de comprendre le sens de leur passage des arts visuels, de la performance et de l'actionnisme à l'écriture.

Dans un premier temps, on peut remarquer que le statut d'extériorité de ces auteurs, ainsi que la critique qu'ils opposent avec constance aux institutions de l'art contemporain, leur permet d'importer dans le domaine de la Littérature un certain nombre d'observations qui portaient initialement sur l'art contemporain, et ce d'autant plus facilement que certains mythes sont communs à l'un et à l'autre : entre autres, celui de l'œuvre accomplie et celui du génie créateur. Reste posée la question du rapport de ces auteurs à la Littérature en tant que discipline artistique, et plus particulièrement aux institutions de la Littérature, telles que l'université, la critique et les maisons d'édition. Or Brener, Schurz, Levé et Kraus font référence aux acteurs et aux institutions de la Littérature de façon plus variée encore qu'ils n'envisageaient ceux de l'art contemporain, à tel point que, dans certains cas, pour certains d'entre eux, ces institutions peuvent constituer un point aveugle de la critique. Alors, ce lieu choisi qu'est pour eux l'écrit peut devenir, au sens propre, une

utopie : l'autonomie de la Littérature, acquise en France dans le courant du XIX^{e} siècle, peut sembler alors garantir et justifier l'extériorité subie dans le monde de l'art contemporain, voire lui donner une légitimité.

1. Des imaginaires de la « Littérature » dominants, mais géographiquement différenciés

Première question : quel imaginaire de la Littérature est majoritaire dans les espaces où Brener, Schurz, Kraus et Levé publient leurs textes ? Cette description est nécessaire pour comprendre en quoi les compréhensions de la Littérature véhiculées par leurs textes sont divergentes ou non et ce que peut impliquer, en termes de stratégies d'écriture mais aussi pour la réception de leurs textes, le passage de l'espace de l'art contemporain à celui de la littérature. Nous parlerons ici de phénomènes majoritaires, ce qui ne nie pas l'existence, dans chacun de ces espaces, d'un grand nombre de textes, d'auteurs, de chercheurs, d'éditeurs qui ne souscrivent pas à ces imaginaires et en proposent d'autres, voire renoncent à l'idée d'une spécificité de la littérature comme art. Néanmoins, le caractère massif de ces imaginaires de la Littérature et surtout leur institutionnalisation via l'école, l'université, la presse signifient que les textes écrits et publiés dans l'espace littéraire, s'en revendiquant ou y étant assimilés, portent nécessairement la marque d'un positionnement de leurs auteurs vis-à-vis de ces « Littératures » dominantes, positionnement qui, dans le cas de Brener, Schurz, Kraus et Levé, est explicite. Mais à quelle échelle observer ces imaginaires majoritaires de la littérature ? Il nous faut répondre ici d'avance à une objection qui tient à la nature comparatiste de ce travail : le monde de l'édition n'a pas été épargné par la mondialisation économique. On pourrait donc s'attendre à une homogénéisation de la production littéraire et de ses modèles à l'échelle mondiale, et il convient de se demander s'il est encore pertinent d'étudier ces imaginaires de la littérature au niveau national.

En effet, comme pour l'art contemporain, l'édition constitue désormais un marché mondial, dont le fonctionnement est assez similaire dans chacun des pays que nous étudions. Comme pour l'art contemporain (voir Chapitre 3), la chute de l'URSS a entraîné une féroce bataille économique pour la domination du marché éditorial qui a vu d'abord une floraison de petites maisons d'éditions dans les années 1990, puis une polarisation radicale de l'édition autour de deux grands groupes, Eksmo et AST, qui ont fusionné en 2013[1]. Comme l'observe Gisèle Sapiro, cette mondialisation entraîne, dans les espaces qui nous intéressent, une forte hausse de la production éditoriale, qui s'accompagne à son tour d'une baisse des tirages pour les titres individuels, qui se diversifient donc à leur tour : on publie globalement plus de titres, mais moins d'exemplaires de

[1] Thiesse, Anne-Marie, Chmatko, Natalia, « Les nouveaux éditeurs russes », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 126-127, mars 1999, p. 75-89 ; Ostromooukhova, Bella, « Etre un petit éditeur engagé dans la Russie d'aujourd'hui : Le cas de la maison d'édition Ad Marginem », *Bibliodiversity*, Alliance des éditeurs indépendants, 2015, p.34-41.

chacun d'entre eux, « ce qui brouille l'identité [des maisons d'éditions] fondée sur un catalogue refermant un héritage et un capital symbolique »[2]. On pourrait donc penser que la mondialisation économique de l'édition entraîne une dissolution des modèles littéraires nationaux (un « brouillage des identités » des maisons d'éditions et à terme de la compréhension de la Littérature qu'elles portent), au profit peut-être d'une compréhension homogénéisée de ce qu'est la Littérature. Elle ajoute en effet :

> La concurrence qui se jouait autour du capital symbolique est de plus en plus régie par des enjeux économiques. En outre la rentabilité du capital symbolique sur le long terme en fait un objet de spéculation par le rachat de fonds, qui accentue le brouillage de ces identités. Mais surtout, la rationalisation économique incite à abandonner l'objectif de découverte de nouveaux auteurs et l'investissement à long terme sur des auteurs à la faveur d'un calcul de rentabilité à court terme, voire d'une recherche de profit titre par titre[3].

Outre l'homogénéisation de la production, la mondialisation éditoriale s'accompagnerait donc d'une forme de conservatisme esthétique ou formel, qui chercherait à reproduire toujours les formules, littéraires ou autres, que l'on sait déjà gagnantes.

En réalité, en Littérature comme dans tous les autres domaines culturels, cette homogénéisation est relative. Arjun Appadurai remarquait ainsi en 1996 :

> The globalization of culture is not the same as its homogenization, but globalization involves the use of a variety of instruments of homogenization (armaments, advertising techniques, language hegemonies, and clothing styles) that are absorbed into local political and cultural economies, only to be repatriated as heterogeneous dialogues of national sovereignty, free enterprise, and fundamentalism in which the state plays an increasingly delicate role: too much openness to global flows, and the nation-state is threatened by revolt, as in the China syndrome; too little, and the state exits the international stage, as Burma, Albania, and North Korea in various ways have done. In general, the state has become the arbitrageur of this repatriation of difference (in the form of goods, signs, slogans, and styles). But this repatriation or export of the designs and commodities of difference continuously exacerbates the internal politics of majoritarianism and homogenization, which is most frequently played out in debates over heritage[4].

On peut se demander si l'idée de Littérature fait partie de ces idées qui se sont mondialisées en même temps que les flux financiers et si donc elle fait l'objet elle aussi d'une « repatriation » à l'échelle d'un État, au moyen de voies étatiques (l'école, l'Université), repatriation qui s'accompagne alors de débats sur « l'héritage » littéraire national.

C'est d'autant plus probable que la notion de Littérature semble s'être mondialisée bien avant la mondialisation économique de l'édition. Comme le remarque Gisèle Sapiro :

> Dans certains domaines, comme la littérature ou les sciences humaines et sociales, un espace d'échanges internationaux et des formes d'universalisation existaient avant le

[2] Sapiro, Gisèle (éd.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde, 2009, p. 12.
[3] *Id.*, p. 12-13.
[4] Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996, p. 42.

> processus d'unification du marché, obéissant à des logiques relativement autonomes des enjeux économiques et politiques[5].

Mais en réalité ces échanges, qui ont contribué à fonder une « Littérature-monde », faisaient l'objet d'une réflexion déjà tournée en termes économiques, et ce dès la fin du 18e siècle et les réflexions de Goethe sur le marché littéraire. Par ailleurs, les inégalités observées par Pascale Casanova entre espaces nationaux ou locaux en termes d'accès à la modernité littéraire reposent bien sur le partage universel (mais bien sûr construit) d'une certaine idée de la Littérature, qui peut certes se limiter à la revendication d'un usage artistique ou esthétique des mots. Toutefois, contrairement à ce qu'elle affirme dans l'introduction de *La République mondiale des lettres*, on ne peut pas conclure à l'homogénéisation de la notion de Littérature du fait de la soumission du secteur de l'édition à des logiques économiques mondialisées : la « dénationalisation » évoquée par Casanova à propos de la littérature contemporaine n'est qu'un constat partiel, reposant lui-même, comme le montre Mark McGurl[6], sur une compréhension occidentale de la notion et sur la reconduction d'un discours de la fin, dont on a montré qu'il était précisément lié à l'esthétique moderniste dont Casanova montrait la dimension non universelle, nationale et en particulier française. Ironiquement alors, *La République mondiale des lettres* est un exemple du phénomène que Casanova y étudie. Au contraire, on assiste bien, comme l'analyse Appadurai, à une « repatriation », dans les différents espaces nationaux, par des instances étatiques, d'une notion de « Littérature » perçue comme globale, mais en réalité attachée au « méridien de Greenwich de la littérature » : d'abord Paris, puis Londres, New York, mais aussi Francfort et Barcelone. Chaque espace local s'approprie cette notion de façon à pouvoir à la fois exister internationalement et ne pas perdre une attache locale dans le marché mondial. On verra ainsi que, dans les contextes nationaux qui nous intéressent, cette dynamique économique liée à la mondialisation de l'édition peut aboutir en réalité à un renforcement des canons littéraires nationaux existants, sous l'influence exercée par des instances de légitimation souvent encore nationales, voire étatiques, comme les prix littéraires et l'enseignement, surtout dans le cas de la France et de la Russie.

[5] Sapiro, Gisèle (éd.), *op. cit.*, p. ?
[6] McGurl, Mark, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 328.

2. En France : maintien d'un imaginaire de l'autonomie de la Littérature

Tout d'abord, concernant la France, dans les années 2000, à l'époque où Édouard Levé commence à publier, l'imaginaire de la Littérature qui est encore porté par la majeure partie des institutions qui lui sont associées (université et maisons d'éditions) et par un certain nombre d'auteurs visibles et sanctionnés par elles reste avant tout associé à une esthétique moderniste, ainsi qu'à un constat, optimiste ou pessimiste, de déclin de la Littérature en tant que phénomène culturel et en tant que discipline artistique à part entière.

*

Dans un premier temps, à propos de cette persistance moderniste en Littérature, elle se manifeste notamment dans la sélection opérée par une partie non négligeables des universitaires dans la littérature contemporaine et donc dans le canon contemporain qui s'y dessine nécessairement. Pascal Mougin constate qu'effectivement l'étude de la littérature contemporaine française à l'université s'inscrit dans un processus de patrimonialisation qui tend à sélectionner, dans la production littéraire actuelle, exclusivement ce qui correspond à une définition de la Littérature héritée d'époques antérieures : ainsi, la littérature en train de s'écrire est d'emblée soumise à un horizon d'attente esthétiquement plutôt moderniste. Comme Mougin le remarque à propos des sommes de référence sur le sujet :

> *La Littérature française au présent* de Dominique Viart et Bruno Vercier et la *Littérature française du XXe siècle* de Denis Labouret, les deux ouvrages qui font aujourd'hui référence dans leur domaine, reflètent – c'est leur rôle – un imaginaire de la littérature marqué par l'attachement à l'écriture, au livre, à la signature auctoriale et à la communication *in absentia* bien ancré socialement et des pratiques littéraires qui sont de fait dominantes au sein de la production restreinte. Mais une chose est d'être maximaliste et généralisateur dans le cadre d'un ouvrage de synthèse, une autre est de reconduire, dans un tableau qui entend rendre compte de la littérature la plus « déconcertante » des dernières décennies, un idéalisme axiologique hérité du XIX[e] siècle pour le revendiquer comme un invariant ontologique, un idéal intangible et un principe normatif indépassable de la littérature véritable, en ne retenant comme acceptables et caractéristiques du moment que les propositions qui s'y conforment et en rejetant les formules alternatives venues des confins du domaine[7].

[7] Mougin, Pascal, *Le contemporain comme hypothèse* (Habilitation à diriger des recherches), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 164-165.

Pascal Mougin explique ainsi le figement du canon littéraire français, y compris contemporain, qui reste conforme à une conception de la Littérature datant de la période de son autonomisation. Les positions « déviantes » sont alors systématiquement comprises comme des hapax, des divergences minoritaires, voire communautaristes[8], ou encore tout simplement comme des productions non-littéraires.

En ce qui concerne les instances de consécration non universitaires – les maisons d'éditions et les prix littéraires, Sylvie Ducas remarque que la multiplication des récompenses, de même que l'augmentation en volume des publications en littérature, expliquent que les prix littéraires ne récompensent plus une recherche formelle audacieuse, ou plus largement une « dé-définition » du fait littéraire. Au contraire, affirme-t-elle,

> [l]es jurés de pairs lettrés se contentent de dénicher dans la pléthore éditoriale de quoi perpétuer la valeur littéraire moyenne qu'illustrent leurs propres productions ; les jurés amateurs affichent des goûts partagés entre classicisme et curiosité des productions contemporaines, le plus souvent celles que l'on découvre dans les pages livres des quotidiens ou des magazines littéraires, sur les ondes et sur les plateaux télévisés. A leur tour, ils contribuent donc honnêtement au maintien d'une certaine qualité littéraire moyenne qui, sans être médiocre ni indigente, ne bouleverse en rien le paradigme romanesque et les paramètres du lisible que les éditeurs mettent sur l'orbite du succès[9].

Sans se prononcer sur le mérite des œuvres récompensées, on peut remarquer que les conclusions de Ducas pointent vers une inertie, un conformisme esthétique des prix littéraires. En outre, la médiatisation croissante de la rentrée littéraire entraîne la médiatisation des auteurs eux-mêmes, ce qui, selon Ducas, implique que le mythe du génie y est mis à mal et remplacé par l'idée d'un auteur-vedette :

> A partir des années 1980 – donc dans l'« après-Pivot » –, la désacralisation et la peopolisation de l'écrivain sont consommées : la logique de spectacularisation et de promotion du littéraire s'accentue ; le régime de parole didactique propre à une information savante laisse place à une information-prescription qui échappe à l'auteur. Avec elle, les mythologies littéraires s'étiolent ; les logiques industrielles de l'écran altèrent le capital symbolique de l'écrivain, même quand il est consacré ou lauréat d'un prix[10].

Pourtant, si l'auteur dispose plus que jamais d'une image publique (ce qui était déjà le cas avec Rousseau alors que la notion d'auteur au sens moderne ne faisait que son apparition), c'est aussi qu'il éclipse de plus en plus les textes qu'il publie. De ce point de vue, la littérature, comme l'art contemporain, semble former désormais un star-system fondé sur la visibilité médiatique. On reviendra donc dans cette partie sur l'invisibilité d'Édouard Levé dans ses textes et sur le sort de cette invisibilité dans les stratégies qui président à leur mise en circulation et dans leur réception.

---

[8] *Ibid.*, p. 163.
[9] Ducas, Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix : histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013, p. 184.
[10] *Ibid.* p. 197.

Enfin, dans l'enseignement de la littérature, l'idée que le texte est une entité autonome est encouragée par la pratique du commentaire composé, inscrit aux programmes du baccalauréat depuis les années 1980, pratique qui enferme les études littéraires dans une approche avant tout herméneutique (au détriment par exemple d'enseignements plus pratiques comme ceux du pastiche ou de la rhétorique qui ont pu se pratiquer sous la Troisième République), et par l'absence, jusqu'à une période relativement récente, de formations en création littéraire, ce qui, à son tour, entretenait l'idée que la littérature, à la différence d'autres arts ou tout simplement d'autres activités, procédait d'un génie incréé, qu'aucune formation ne pourrait insuffler à l'écrivain en devenir. Objet d'étude donc, plutôt que produit d'une activité concrète, la littérature en France suscite bien un imaginaire patrimonial, qui est toutefois détaché en apparence de tout discours patriote ou nationaliste (à l'opposé de l'imaginaire russe de la littérature, comme on le verra par la suite) : il s'agit bien d'un imaginaire de la littérature propre à un espace national qui a occupé le devant de la scène littéraire pendant une longue période, et ce précisément au moment où la littérature française s'autonomisait. Comme le constate alors Pascale Casanova,

> [l]a particularité de ce modèle de l'universalité de la langue française, fondé et calqué sur celui du latin, c'est qu'il ne s'impose pas comme une domination française, c'est-à-dire comme un système organisé au profit de la France ; le français s'impose à tous, sans le concours d'aucune autorité politique, comme la langue de tous, pour tous, au service de tous, langue de la civilité et de la conversation raffinée, dont la « juridiction » s'étend à toute l'Europe. Le thème du cosmopolitisme marque bien cette « dé-nationalisation » (au moins apparente) du français. C'est une domination méconnue comme nationale et reconnue comme universelle[11].

La relégation de la France comme centre littéraire au second plan de l'espace mondial n'empêche pas le maintien de cet imaginaire en apparence « dé-nationalisé » et prétendant tout de même à l'universalité. La tension entre cet imaginaire rémanent et la réalité de la place de la Littérature dans la société française d'une part et de la Littérature française sur la scène mondiale d'autre part explique que cet imaginaire conservateur et moderniste dans son esthétique soit aussi un imaginaire inquiet de sa propre fin.

L'histoire des discours portant sur la fin de la littérature a déjà été retracée[12] : elle montre que l'inquiétude est récurrente. De fait, la deuxième moitié du XX^e^ siècle semble bien marquer la fin de quelque chose, selon Dominique Maingueneau, qui analyse ainsi la dissolution d'un certain état du fait littéraire. Pour lui, la Littérature est

---

[11] Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 108.

[12] Voir Viart, Dominique, Demanze, Laurent (éds), *Fins de la littérature, esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2012, ainsi que le numéro 6 de la revue *Fabula LHT*, « Tombeaux de la littérature », 2009, URL [consulté le 20 mai 2020] : https://www.fabula.org/lht/6/

> [u]n dispositif prestigieux historiquement circonscrit, qui a émergé au début du XIX^e^ siècle et qui est en train de se défaire. Ce temple reposait sur trois piliers :
>
> 1) Un certain régime médiologique – pour reprendre le terme de Régis Debray – qui plaçait le livre au centre de la culture.
> 2) Une certaine doxa esthétique apparue au tournant des XVIIIe et XIXe siècles qui conditionnait à la fois la création et l'évaluation des œuvres.
> 3) Une certaine configuration des études littéraires (l'enseignement et la recherche), en particulier dans le monde universitaire[13].

Toutefois, la façon dont cette fin (imaginaire) de la littérature est présentée est révélatrice de ce que l'on entend par Littérature. Même si, à la fin du XIX^e^ siècle, la « fin de la Littérature » est une extinction ou un pourrissement, une déchéance fin-de-siècle symptomatique du déclin de la société dans son ensemble[14], dans ces discours la littérature et la société étaient pensées d'un même bloc. Au contraire, les discours contemporains sur la fin de la littérature en France, sans être pour autant encenser leur époque, présentent cette fin comme le résultat d'une invasion plutôt que d'un dépérissement *sui generis* : c'est parce que d'autres formes artistiques, médiatiques, discursives occupent le devant de la scène que la littérature perd (injustement, doit-on comprendre) sa place. Ce qui est frappant dans une grande partie des essais sur la littérature et sur sa fin prochaine dans l'espace français, c'est que cette Littérature est présentée comme objet d'attaques extérieures, et donc souvent implicitement comme une cause à soutenir, voire une « zone à défendre » dans certains cas[15]. Le discours sur la fin de la littérature française, dans sa défense d'une esthétique moderniste, fait alors écho aux propos de Greenberg sur le domaine des arts : le territoire propre de la littérature est assiégé de toute part, que ce soit par de nouveaux médias, par de nouveaux centres linguistiques et culturels, par de nouvelles thématiques qui ne seraient pas proprement « littéraires ». Dans cette compréhension territoriale de la menace qui pèse sur le fait littéraire, les discours sur la fin mélangent alors étrangement propos réactionnaires sur l'identité nationale, institutionnels sur l'exception française, « progressistes » sur le « devenir-mineur » de la littérature, selon que cette (soi-disant) réduction des sujets, des lecteurs et des productions littéraires est marquée d'un signe positif ou négatif.

En témoigne, jusque dans le manuel sur la littérature contemporaine de Viart et Vercier, l'idée citée plus haut que l'expression littéraire de minorités est incompatible avec la prétention universelle de la « littérature », que ces textes, trop « sociologiques », en contaminent la pureté[16]. Dans les années 1890, à l'époque de la fin des réalismes et de l'avènement d'une conception

---

[13] Maingueneau, Dominique, « Les trois piliers de la Littérature », *in* Viart, Dominique, Demanze, Laurent (éds), *Fins de la littérature : Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 55-56.

[14] Voir Barde, Cyril, Chassaing, Sylvia, Pernoud, Hermeline, *Fin-de-siècle : fin de l'art ? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.

[15] Par exemple Merlin-Kajman, Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, NRF, 2016.

[16] Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La Littérature au présent. Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2005, p. 130.

moderniste, de Mallarmé à Proust, de la Littérature « pure », on avait donc une inquiétude vis-à-vis d'une maladie fin-de-siècle qui toucherait aussi bien la société que la littérature qui, on le comprend alors, n'est là que pour la représenter. A l'époque contemporaine on passe à une angoisse contre ce qui pourrait venir troubler cette pureté de la Littérature. Postérieur certes de dix ans aux dernières œuvres de Levé, l'essai *La Haine de la Littérature* de William Marx est révélateur de la spécificité de cette angoisse contemporaine de la fin par invasion de la Littérature. Marx avait pourtant commencé par reconnaître dans un premier ouvrage, *L'Adieu à la littérature*, que « quand il est ici question de l'adieu à la littérature, c'est par commodité d'expression : il s'agit en fait de l'adieu à un certain état de la littérature que les écrivains concernés considèrent à tort comme la littérature par excellence »[17]. Mais dans son ouvrage suivant *La Haine de la Littérature*, le constat est beaucoup moins nuancé et le ton devient tragique :

> Dépecée, rongée, raillée, la littérature française semble donc entrée depuis cent cinquante ans dans une crise sévère où chacun la critique et la dénigre (...). Le pire est peut-être que malgré la faiblesse de ces reproches, de plus en plus d'écrivains adhèrent à la Terreur, fascinés par une fuite possible, comme l'avait tentée Rimbaud, loin de l'écriture[18].

Le diagnostic de Marx est donc bien celui d'une réduction du domaine de la littérature – aussi bien dans les objets de discours disponibles que dans le contingent des écrivains – (la littérature est « expulsée des territoires qu'elle occupait jusque-là »[19]) et non d'une baisse de qualité des œuvres. La position de Marx semble alors implicitement adhérer au dogme moderniste de la pureté du médium, en invoquant la Littérature comme un absolu et en se plaçant, dans l'introduction de son ouvrage, sous la tutelle de la puissance incantatoire du Verbe et de Rimbaud. En même temps, il déplore les conséquences, à savoir que la Littérature ainsi comprise produit des œuvres autotéliques et délaisse des objets sur lesquels elle avait voix. Mais en réalité, cette reconnaissance de l'esthétique moderniste visant à la pureté de la littérature mène de façon logique à l'exclusion hors de la sphère littéraire de tout discours qui en est critique dans le livre de Marx lui-même : les quatre chapitres du livre, « Autorité », « Vérité », « Moralité » et « Société », qui sont les chefs d'accusation dans le procès de la Littérature selon lui, désignent ainsi les instances auxquelles on ne peut soumettre la Littérature sans la dénaturer. Les discours critiques vis-à-vis de la Littérature sont présentés comme des discours qui lui sont par essence extérieurs : la littérature est indéfinissable (« La littérature, c'est ce qui reste quand les autres discours ont complètement occupé le terrain. Portion congrue. »[20]) et minoritaire (« La littérature, c'est ce qu'on attaque » ; « la littérature, c'est ce qu'on exile »[21]). Cette contradiction inhérente à la pureté moderniste, à la fois condition nécessaire et limitation de la

[17] Marx, William, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
[18] Marx, William, *La Haine de la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 249.
[19] *Id.*, p. 184.
[20] *Id.*, p. 40.
[21] *Ibid.*

Littérature, est alors réinterprétée, à l'époque même où elle est en concurrence avec d'autres conceptions du fait littéraire, comme une marque tragique d'élection : « la littérature est le discours illégitime par excellence »[22].

William Marx ajoute à cette conception moderniste de la littérature une dimension plus précisément patriote, en faisant de l'importance de la littérature une spécificité française, en parlant même d'une « singulière identité française », qu'il faudrait sauvegarder. Il rappelle ainsi la « querelle » de la *Princesse de Clèves*, en proposant cette défense de Mme de Lafayette contre les propos de Nicolas Sarkozy : « le plus grave et le plus étrange était qu'un président si préoccupé par la question de l'identité nationale n'eût pas compris qu'elle se définissait entre autres par une importance particulière accordée à la littérature »[23]. Il ajoute que « les politiques d'aujourd'hui peinent à voir encore dans la littérature ce qu'elle fut pendant quelques siècles : le moyen d'expression privilégié de la nation française, celui par lequel elle prend conscience de son destin » et va jusqu'à proposer quelques traits caractéristiques de la nation française :

> Et si Rabelais et Montaigne sont admissibles, pourquoi pas finalement madame de La Fayette, dont l'unique roman a marqué l'histoire du genre, et dont l'univers, empreint de raffinement psychologique, de savoir-vivre délicat et d'une relative liberté de mœurs, n'est pas sans coïncider avec une certaine idée de la France telle qu'elle subsiste encore de par le monde ?[24]

L'ensemble du propos est appuyé sur une lecture à contre-sens de Curtius, ou plutôt sur une réécriture prescriptive des propos du romaniste allemand, qui étaient avant tout descriptifs : dans l'attachement français à la littérature, ce dernier voyait en effet non pas une caractéristique nationale à préserver à tout prix, mais un « humanisme conservateur » et essentialiste, que Marx illustre finalement assez bien. Comme la littérature, contrairement à l'art, n'a pas nécessairement opéré son passage à un paradigme contemporain, ou peut-être tout simplement parce que le propos de William Marx est volontairement général, voire généralisant, elle est saisissable en bloc, en tant que représentante d'une problématique « identité française » aussi déshistoricisée que l'est l'idée de littérature dans l'ouvrage de Marx. Il rejoint ici, sans le vouloir sans doute, les propos d'apologistes d'une littérature traditionnelle française comme Richard Millet, avec lesquels il est en désaccord violent sur d'autres points.

L'exemple de William Marx est instructif dans la mesure où il ne s'agit pas d'une thèse ouvertement réactionnaire, comme celle de Millet qui, comme le remarque Vincent Berthelier, « s'autorise[nt] de l'autonomie de la littérature pour tenir un propos entièrement traversé par des

[22] *Id.*, p. 185.
[23] *Id.*, p. 161.
[24] *Id.*, p. 159.

enjeux extra-littéraires »[25]. C'est en outre un discours dont l'auteur a été institutionnellement reconnu – William Marx occupe depuis septembre 2019 la chaire de littératures comparées du Collège de France. *La Haine de la Littérature* a pour sa part été rapidement traduit et largement récompensé, ce qui montre qu'il vient mettre des mots sur un sentiment qui fait consensus parmi une partie des représentants institutionnels de la « Littérature ». William Marx souscrit dans ce livre à l'idée selon laquelle la littérature est par définition autonome, autotélique, et simultanément minoritaire, soumise à des attaques et caractéristique de l'identité française. Outre le paradoxe martyrologique qui déplore la relégation de la Littérature au statut de discours minoritaire et en tire simultanément fierté, la position de Marx révèle les enjeux politiques de l'attachement à l'autonomie de la Littérature et à la pureté moderniste en dehors du contexte qui leur a donné naissance : loin des procès qui, à la fin du XIXe siècle, visaient selon Bourdieu à soumettre l'espace littéraire à celui du pouvoir politique (procès qui existent encore pour d'autres domaines artistiques comme le rap[26]), l'autonomie du champ littéraire est désormais plutôt un capital que l'objet d'un combat : elle est parfaitement intégrée dans l'imaginaire de la « Littérature », alors que son influence idéologique et politique s'est marginalisée, et c'est cette autonomie que défend William Marx, faisant de nécessité vertu. Cependant, défendre à la fois l'autonomie et la dimension minoritaire du discours conduit à une position politiquement conservatrice, proche de la posture pamphlétaire de certains auteurs réactionnaires comme Millet ou Philippe Muray : le critique est seul à défendre la Littérature, alors qu'elle est attaquée de tous côtés ou qu'on tente de la soumettre à des fins qui lui sont extérieures. En réalité, cette autonomie est encore en grande partie reconnue, voire pratiquée par les écrivains contemporains : soit qu'ils pratiquent une « esthétisation de la politique » qui s'appuie sur cette autonomie à droite, comme l'analysait Berthelier plus haut, soit qu'à gauche, « nombre d'écrivains (…), à la suite du Nouveau Roman, prennent bien soin de distinguer littérature et politique, comme en témoignent les pétitions qu'elles ou ils signent volontiers, sans avoir pour la plupart d'autre activité proprement politique dans l'espace public, ni écrire de la "littérature engagée" »[27].

*

[25] Berthelier, Vincent, « Frustration ou privilèges : l'homme de lettres réactionnaire du XXe siècle est-il vraiment un paria ? », exposé pour le séminaire « Les armes de la critique », 22 mars 2019, URL [consultée le 21 mai 2020] https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/851/files/2019/03/Frustration-ou-privileges.pdf
[26] Voir Hammou, Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.
[27] Sapiro, Gisèle, *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2018, p. 380.

Il ne s'agit pas de dire qu'il n'existe pas aujourd'hui de littérature engagée ou ouvertement politique, mais simplement de noter qu'en France, l'imaginaire de la Littérature, les stéréotypes qui lui sont associés et donc l'horizon d'attente des œuvres littéraires pour une grande partie des acteurs (institutions, écrivains, lecteurs) continuent de s'appuyer sur une conception de la littérature comme phénomène socialement autonome et, corrélativement, esthétiquement moderniste.

3. En Russie : un imaginaire de la Littérature au service de l'Histoire et de la Nation

L'imaginaire associé à la littérature en Russie jusque dans les années 1990 a avec l'imaginaire français une différence et un point commun majeurs. Si l'époque contemporaine, et plus précisément les années 1990, est également perçue comme une « fin » – de la littérature aussi bien que de l'URSS –, cette fin survient toutefois au terme d'un processus radicalement différent. Comme le remarque Svetlana Boym en effet, en Russie « la littérature n'a jamais visé à, ni n'a jamais été forcée à être culturellement autonome »[28]. Par conséquence, « elle a assuré les fonctions de la philosophie, de la religion et de l'agitation politique »[29] : les discours russes concernant la fin de la littérature mobilisent alors moins l'idée d'une décadence esthétique. Ils s'appuient beaucoup plus nettement sur le sentiment d'une fin de l'histoire, d'une fin des méta-récits, en bref sur l'angoisse d'une disparition de la vérité unique et sont par conséquent profondément liés à l'apparition du postmodernisme dans le contexte russe. Étant donné que celui-ci est perçu par la frange conservatrice du champ littéraire comme un phénomène exogène (comprendre : américain-européen-décadent), la littérature russe est perçue comme menacée de l'extérieur par des esthétiques étrangères, ce qui explique la résurgence d'une littérature nationale, patriotique et le développement de critiques et de revues destinées à la soutenir (voir Chapitre 1).

*

Concernant d'abord le lien de la littérature russe avec d'autres « discours constituants », pour emprunter la terminologie de Maingueneau, le sociologue de la littérature Mikhaïl Berg établit un lien entre la place de la littérature dans la société russe et celle de l'Église. Il suggère que le pouvoir politique s'est emparé de l'écrit de façon beaucoup plus radicale que cela a pu être le cas en Europe de l'Ouest et que, dans un régime où pouvoir politique et pouvoir religieux sont fortement liés, la légitimité de la littérature dans la société s'est construite à l'image de celle de l'Église. Il évoque ainsi

[28] Boym, Svetlana, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard, Harvard University Presse, 1994, p 185 : « literature never aimed at and never was forced to assume a cultural autonomy » (nous traduisons).
[29] *Ibid* : « it performed the functions of philosophy, religion and political agitation » (nous traduisons).

> l'acquisition par la culture laïque d'une légitimité modelée sur la légitimité de l'Église (dans laquelle, pour déléguer le pouvoir, on suit un processus de répartition du capital symbolique de l'acte de création divin selon la chaîne Dieu – Église – poète), alors que la culture laïque de l'Europe occidentale s'appuyait sur des possibilités institutionnelles et légitimes inhérentes à la société et en concurrence avec l'État. [En Russie, l]a culture carnavalesque a été anéantie, dans la mesure où c'était une rivale pour le système institutionnel dans sa recherche d'autonomie et de reconnaissance vis-à-vis de sa légitimité. C'est pourquoi les poètes russes, pour ne pas perdre leur statut, ne pouvaient pas utiliser le langage du peuple [litt. les mots de la place publique] et ils redoutait de s'illustrer en tant que bouffons : cette peur, qui révèle assez exactement l'empreinte du pouvoir sur le champ de la culture russe et qui s'exprime par le dégoût qu'y suscitent les figures du saltimbanque et du fol en dieu, est à l'origine d'une tradition en vertu de laquelle « leurs admirateurs comme leurs ennemis voyaient [les poètes] comme les héritiers des pasteurs et comme de nouveaux pasteurs eux-mêmes[30].

Cette importance de l'Église et de ses interdits pour la production littéraire russe, par contraste avec la littérature d'Europe occidentale, s'explique selon Berg par le fait que l'espace russe n'a pas connu de Renaissance à proprement parler, et en tout cas pas de mouvement humaniste qui remette l'homme, plutôt que Dieu ou l'Église qui le représente, au centre du monde. On peut d'ailleurs noter que le constat de Berg, appuyé sur de nombreux travaux d'histoire littéraire, explique l'intérêt que suscite chez Bakhtine le carnavalesque, ainsi que la portée politique de ses travaux critiques : il y a dans son intérêt pour la polyphonie et pour le registre bas dans la littérature européenne, tout comme dans la littérature russe (chez Dostoïevski notamment), une tentative anti-canonique d'analyser une littérature qui n'est pas façonnée par le pouvoir politique, et d'attirer l'attention sur des aspects non-canoniques de la « grande littérature russe ». L'évacuation de figures alternatives qui puissent servir de modèle ou d'inspiration pour l'auteur de Littérature – le *skomorokh* (saltimbanque) et le *yourodivyï* (fol en dieu) – relègue une partie de la production populaire hors du canon littéraire, notamment par exemple les *loubok*, images parfois vulgaires accompagnés de courts textes ou poèmes, dont s'inspire beaucoup Brener. La figure du *yourodivyï* est également intéressante dans la mesure où elle est remobilisée par Brener (voir Chapitre 8).

Pour Berg, la littérature russe ne passe donc pas par une phase d'autonomisation et reste proche de ses sources religieuses. Au XX^e^ siècle, l'ère soviétique en fait la dépositaire de l'idéologie

[30] Berg, Mikhaïl, *Literaturokratija : Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlast'i v literature* [La littératurocratie : les problèmes de l'appropriation et de la redistribution du pouvoir en littérature], Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000, p. 187 : « обретения легитимного статуса светской культуры по типу легитимности церковной (где полномочия делегировались в процессе перераспределения символического капитала Божественного акта творения по цепочке «Бог – церковь – поэт»), в то время как светская культура в Западной Европе опиралась на институциональные и легитимные возможности общества, конкурировавшего с государством. Культура скоморошества была уничтожена, так как представляла конкурирующей институциональной системой, добивающейся автономности и признания своей легитимности. Поэтому русские поэты, дабы не потерять свой статус, не могли пользоваться площадным словом и более всего боялись прослыть шутами, а этот страх, достаточно точно фиксирующий зоны власти в поле русской культуры и выражавшийся в том, что наибольшее отталкивание вызывали образы скомороха и юродивого, создал традицию, в русле которой «почитатели и враги стали воспринимать их как преемников пастырей и как новых пастырей. » (Nous traduisons.)

marxiste-léniniste, qu'elle a pour tâche d'illustrer et de prouver, ce dont témoigne la création, très rapidement après la création de l'URSS, d'un institut d'État dédié à la formation des futurs écrivains, l'institut Gorki, et l'institution d'une esthétique officielle, le réalisme soviétique, au rassemblement de l'Union des écrivains soviétiques de 1934. La non-autonomie de la littérature russe implique donc, par contrecoup, un lien privilégié à une vérité d'ordre non-littéraire : spirituelle, philosophique, politique. C'est ce qu'impliquait le constat de Svetlana Boym déjà cité : la littérature « a assuré les fonctions de la philosophie, de la religion et de l'agitation politique ». D'où la notion de « littératurocentrisme », qui est souvent évoquée par les critiques russes eux-mêmes pour caractériser le rapport qu'entretient la population et l'État russe à la Littérature et qui exprime la concentration, dans ce qu'on appelle hors de Russie « Littérature », de fonctions dévolues en Europe de l'Ouest à l'essai et à d'autres formes discursives : il ne faut pas s'y tromper, cette reconnaissance de la Littérature comme valeur absolue est le résultat de son manque d'autonomie – sa légitimité découle d'autres valeurs, nationales ou religieuse. Comme le remarque Berg,

> le pouvoir totalitaire en Russie était un pouvoir du verbe. Et la littérature, dans un contexte littératurocentriste, n'était qu'une expression concentrée, sous forme de différents genres, de ce pouvoir. C'est justement le pouvoir qui assurait non seulement le succès, mais aussi le caractère significatif de tout geste littéraire[31].

La conséquence de cela est qu'il a régné dans l'espace russe, depuis le tsarisme et au moins jusqu'à l'ère soviétique, une séparation assez nette au sein du champ littéraire. On avait d'une part une littérature publiée de façon officielle, dans laquelle l'auteur adoptait cette posture de prophète, détenteur d'une vérité supérieure qui, lorsqu'elle s'occupe des affaires de ce monde, légitime le plus souvent le pouvoir en place ; et d'autre part une littérature non-officielle dans laquelle d'autres conceptions du rôle de l'auteur peuvent apparaître, encore que cela ne soit pas nécessaire : une certaine littérature de l'émigration (Brodsky, Nabokov, Soljenitsyne) reconduit ainsi l'idée d'une valeur transcendante de la littérature, mais en refusant la vérité officielle du parti au nom d'une autre (la littérature, la religion, la nation). Sur cette littérature non-officielle pèse en outre le soupçon de la graphomanie, lié à l'impossibilité, dans le cas de textes clandestins, d'une diffusion large, d'une sanction publique de leur qualité, c'est-à-dire, à terme, à cause de l'absence d'un espace public.

Dans certaines représentations de la Littérature en Russie, on en vient à considérer ce manque d'autonomie, cette dépendance de la littérature vis-à-vis d'une vérité qui lui est extérieure, comme une spécificité russe et à la revendiquer comme telle. Mikhaïl Berg remarque en effet lui-

[31] *Id.*, p. 24 : « тоталитарная власть в России и была властью слова. А литература в условиях литературоцентризма была лишь концентрированным, жанровым выражением этой власти. Именно власть обеспечивала не только успех, но и значимость любого литературного жеста. » (Nous traduisons.)

même que ce lien privilégié entre littérature et pouvoir religieux est liés à des circonstances propres à la Russie, à savoir qu'il s'explique en partie par l'isolement diplomatique et culturel de la Russie au fil des siècles :

> Les tendances littératurocentristes se sont maintenues en Russie, grâce à son isolement forcé vis-à-vis du contexte mondial et d'une opposition concertée vis-à-vis des tentatives visant à miner la sacralisation du verbe[32].

Mais cette idée d'une spécificité russe de l'usage politique de la littérature, comprise de façon moins contextuelle et plus prescriptive, perdure jusque dans des mouvements expérimentaux des années 1970-80, alors même que l'emprise du pouvoir se réduit. Face aux volontés exprimées par certains de ses collègues d'« européaniser la littérature russe », le poète Dmitri Prigov estimait en effet en 1991 :

> Les écrivains possédés par leur combat pour l'européanisation de la Russie, c'est-à-dire, comme on le comprend *a priori*, possédés par des élans nobles et progressistes, (…) creusent leur propre tombe ou, si vous voulez, sont en train de couper cette belle branche pluricentenaire, sur laquelle ils sont encore assis ; et le résultat en sera qu'ils verront la disparition totale de la littérature russe comme phénomène socio-culturel un tant soit peu significatif[33].

Une partie de l'intelligentsia refuse donc l'idée d'une autonomisation de la littérature russe, non seulement, comme le mentionne Prigov, parce que cette absence d'autonomie, certes proprement russe, lui assure avant tout son importance sociale, mais aussi, dans certains cas, parce que cette absence d'autonomie est précisément ce qui en fait une spécificité nationale. Dans certains cas on a l'impression que c'est en tant qu'elle n'est pas autonome que la littérature russe est véritablement russe. Cette idée apparaît par exemple dans un article d'Alla Bolchakova dans la revue *Sibirskie Ogni* (*Feux de Sibérie*) en 2007 :

> Les anciennes mesures prises contre les textes littéraires « dangereux » pour le pouvoir et pour sa politique officielle ne conviennent plus à la nouvelle littérature russe (…). Au contraire, dans les récents textes « dangereux » des écrivains russes, c'est-à-dire ceux qui sont avides de liberté, politisés, malgré tout leur caractère protestataire et oppositionnel vis-à-vis de « ceux d'en haut », on lit clairement un appel à ou une tentative d'*établir un dialogue avec le pouvoir*. Car en effet, la Russie contemporaine, ayant perdu son statut de puissance et nécessitant un renforcement, est devenue notre souci à tous dans une situation historique

[32] *Ibid.* : « Тенденции литературоцентризма были законсервированы в России, благодаря ее вынужденному существованию вне мирового контекста и сознательному противодействию попыткам расшатать принцип сакрального отношения к слову. » (Nous traduisons.)

[33] Prigov, Dmitri, Beliaeva-Konegen, Svetlana, « Krepkogo vam zdorovija, gospoda literatory » [« Bonne santé à vous, messieurs les littérateurs »], *Strelec*, n°70, 1992, p. 209 : « писатели, обуреваемые в этой своей борьбе за европеизацию России, т. е., как понятно априори, будучи обуреваемы вполне благородными и прогрессивными порывами (…), сами роют себе яму или, если хотите, подпиливают ту прекрасную многовековую ветку, на которой еще сидят; и в результате окажутся перед лицом полнейшего исчезновения русской литературы как сколько-нибудь значимого социально-культурного феномена ».

> qui est de l'ordre de la survie. De la survie du pays, de la société, de l'État et… de l'individu, de l'homme en son sein[34].

Le rapport de la littérature russe avec le pouvoir en place est ici présenté comme un rapport de dépendance, le salut du pouvoir politique russe, et à travers lui de la Russie tout entière, étant selon Bolchakova, un objet privilégié des textes littéraires. S'il est vrai que la question préoccupe aussi bien des auteurs favorables au régime poutinien que des auteurs postmodernes *a priori* indifférents, voire critiques (Sorokine et son *Journal d'un opritchnik*), la lecture que fait Bolchakova de la littérature récente lie étroitement son sort au maintien d'un État fort : la tradition littéraire de la Russie et son histoire d'autoritarisme politique se confondent.

Dès lors, s'il est bien question en Russie, à partir des années 1990, d'une potentielle « fin de la littérature », c'est directement en lien avec l'effondrement de l'URSS et d'un régime de censure dont on estime alors qu'il conférait à la littérature un pouvoir de fait en la règlementant. L'association entre littérature et pouvoir (comprendre : pouvoir autoritaire) implique alors, pour un certain nombre de critiques, que si l'un prend fin, il en va de même pour l'autre. Hélène Mélat remarque dans son ouvrage sur la littérature russe récente :

> Les premières années postsoviétiques ont été placées sous le signe de discussions ardentes sur le destin de la littérature russe, qui a fonctionné ainsi comme une synecdoque de la Russie, ce qui n'est pas pour nous étonner si l'on pense à la tradition littératurocentriste russo-soviétique. Nombre de lecteurs, de critiques et d'universitaires ont considéré avec méfiance et peu d'enthousiasme la production littéraire de cette période, y voyant une dégénérescence par rapport à la "GLR" - la Grande Littérature russe[35].

Une partie des discours sur la fin de la littérature se limite toutefois à un simple constat des effets de la libéralisation économique sur la production littéraire contemporaine. C'est ainsi le constat d'Evgueny Dobrenko et de Galin Tikhanov, qui porte sur la fin de la littérature non-officielle surtout :

> La fragmentation de ce qui était autrefois un champ critique unique est indubitablement lié aux changements qui sont intervenus dans le statut de la littérature, qui avait perdu le rôle qu'elle jouait pendant l'ère soviétique (et jusqu'à un certain point au XIX[e] siècle). La littérature dans les années 1990 ne jouait plus le rôle d'espace public central dans lequel, en l'absence de libertés politiques, s'élaboraient et étaient analysés divers scénarios possibles

---

[34] Bolchakova, Alla, « Literatura i vlast' » [La Littérature et le pouvoir], *Sibirskie Ogni*, n°9, 2007, URL [consultée le 21 mai 2020] https://magazines.gorky.media/sib/2007/9/literatura-i-vlast.html : « к новой русской литературе в бесцензурной ситуации не подходят уже прежние мерки, применявшиеся к "опасным" для государства и его официальной политики художественным текстам (…). Скорее в нынешних "опасных", т.е. свободолюбивых, политизированных текстах русских писателей, несмотря на всю их "протестность" и оппозиционность по отношению к "верхам", усматривается и явный позыв или попытка, *наладить диалог с властью*. Ведь современная Россия, утратившая былую державность и нуждающаяся в укреплении, стала общей нашей заботой в исторической *ситуации выживания*. Выживания страны, общества, государства и — личности, человека в нем. » (Nous traduisons.)

[35] Mélat, Hélène, « Introduction » *in* Mélat, Hélène (éd.), *Le premier quinquennat de la prose russe*, Paris, Institut d'études slaves, 2006, p. 11.

> pour la modernisation et dans lequel l'intelligentsia développait des stratégies d'action au sein de la société. Il faut reconnaître que le succès colossal de la littérature et des revues littéraire pendant la perestroïka devait beaucoup au [pouvoir] galvanisant de cette fonction de la littérature[36].

Mikhaïl Berg, critique de la « littératurocratie » comme on a vu, fait plus nettement peser le poids de la responsabilité sur l'absence d'une autonomisation préalable à l'effondrement du pouvoir politique :

> Il n'y a pas en Russie de marché des valeurs culturelles ; le processus d'autonomisation n'a pas eu lieu dans le champ de la culture et manquent les institutions susceptibles de produire un statut viable pour la littérature contemporaine, tout comme, d'ailleurs, pour la littérature de masse[37].

Il voit dans la perte de légitimité de la littérature dans les années 1990 le résultat d'une dépolitisation globale de la société :

> L'abaissement du statut du champ idéologique dans l'espace social, la perte de pouvoir dont souffre la littérature, le refus de considérer le futur comme une époque meilleure que le présent, ainsi que le catastrophisme ont exilé la littérature hors de la sphère de la culture populaire, en lui donnant le statut d'un discours distingué et vieux jeu.[38].

Il présente dès lors la littérature comme un discours qui a perdu sa place après que l'effondrement du pouvoir central a redistribué les cartes, très largement en faveur des arts visuels et de l'art contemporain, aussi bien celui qui est issu alors de l'art undergournd, que celui dont les modèles sont importés des États-Unis. Il convoque à ce propos le même Prigov, qui a participé aux deux champs, littéraires et artistiques :

> De la même manière que le marché est devenu le critère déterminant de la contemporanéité pour la scène culturelle post-perestroïka, il ne restait à la littérature, pour s'inscrire dans le marché, qu'une seule voie : une augmentation des tirages, ce qui, pour les œuvres à caractère « prophétique » (tout comme pour les projets les plus radicaux), était impossible. L'art visuel y est parvenu grâce à la production et à la vente d'objets uniques qui trouveront toujours un acheteur, parce que « une œuvre d'art visuelle est un produit précieux, un objet d'investissement financier ». […] L'art visuel est en outre parvenu à vendre aussi des projets uniques sous forme d'actions : happenings, performances, actions conceptuelles, montrant

---

[36] Kukulin, Ilya, Lipovetsky, Mark, « Post-Soviet Literary Criticism » *in* Dobrenko, Evgenij, Tikhanov, Galin (éds), *A History of Russian Literary Theory and Criticism : The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011, p. 287 : « The segmentation of what was once a single critical field was undoubtedly connected to changes in the status of literature, which lost the role it played in the Soviet era (and to a certain extent in the nineteenth century). Literature in the 1990s ceased to serve as the central arena in which—due to the absence of political freedom— various scenarios of modernization were conceptualized and critically analyzed and in which strategies of social behavior among the intelligentsia took shape. It must be acknowledged that the colossal success of literature and literary journals during perestroika owed much to the energizing [sic – power?] of this literary function. » (Nous traduisons.)

[37] Berg, Mikhaïl, *Literaturokratija*, *op. cit.*, p. 11 : « В России нет самодостаточного рынка культурных ценностей, в поле культуры не завершились процессы автономизации и отсутствуют институции, способные создать конкурентоспособный статус для актуальной, как, впрочем, и массовой литературы. »(Nous traduisons.)

[38] *Id.*, p. 205 : « Понижение статуса идеологического поля в социальном пространстве, потеря литературой власти, отказ от утопического признания будущего как времени более ценного, чем настоящее, так и катастрофичность, вывели литературу из поп-сферы, придав ей статус старомодной изящной словесности. » (Nous traduisons.)

> au marché, à la société et à la culture des formes nouvelles et provocantes de comportement auctorial, alors que la littérature restait coincée au niveau du texte authentique (autorisé) »[39].

Le travail de Berg, très largement inspiré des *Règles du jeu* de Bourdieu et d'autres travaux français de sociologie et d'histoire de la littérature (Foucault, Viala), a reçu à sa publication en 2002 une réception quelque peu sceptique, dans la mesure également où elle intervenait à un moment où la critique s'interrogeait ouvertement sur la « fin de la littérature » russe autant que soviétique : cette lecture sociologique a été perçue (comme elle l'a été en France pour Bourdieu) comme désacralisante et « dangereuse » pour une littérature russe par ailleurs ressentie comme fragilisée. Certaines critiques semblent alors suggérer que cette désacralisation est une condition d'obtention pour les financements étrangers[40]. Le discours sociologique sur la littérature est présenté comme une menace extérieure, qui risque de ruiner aussi bien la littérature russe que la nation et que le pouvoir qui la gouverne. C'est ainsi qu'Alla Bolchakova analyse la situation en Russie dans les années 2000 :

> Ainsi le dialogue de la littérature et du pouvoir est-il non seulement souhaitable, mais vital pour le destin de la Russie, pour l'épanouissement nécessaire de la nation. En effet la littérature est un point de vue interne qui est inaccessible aux occupants des cabinets ministériels. Il ne s'agit pas ici de dire que l'un est « supérieur » ou « inférieur », « meilleur » ou « pire » : ce sont des différences liées à la profession et aux tâches qu'elle implique. Il existe pourtant chez nous, je le répète, des écrivains qui savent combiner ces pôles opposés : comme ils travaillent dans des structures de pouvoir, ils les connaissent de l'intérieur — leur expérience est extrêmement importante. Toutefois, le plus important maintenant sans doute est la réforme de la politique interne du monde littéraire : il faut abandonner les investissements dictés par des intérêts économiques et dirigés vers un divertissement superficiel ainsi que vers la satisfaction des goûts et des demandes des nouveaux « maîtres de la vie ».
>
> Aujourd'hui comme jamais, dans cette ère de la survie socioculturelle et historique du pays et du peuple, ce qui importe, ce sont non pas les inventions oiseuses, mais l'authenticité. La sincérité du sentiment chez l'auteur. L'authenticité de l'intuition. Et – la liberté de

---

[39] *Id.*, p. 206 : « Так как критерием актуальности постперестроечной культурной сцены стал рынок, то для литературы, дабы вписаться в рынок, оставался один путь – увеличения тиражей, что для профетического направления (как, впрочем, и наиболее радикальных проектов) было невозможно. Изобразительному искусству удалось это благодаря производству и продаже единичных объектов, на которые всегда находится покупатель, потому что «произведение изобразительного искусства – ценный товар, предмет для вкладывания денег». […] Изобразительное искусство умудрилось ко всему этому продавать и единичные поведенческие проекты: хепенинги, перформансы, концептуальные акции, предъявляя рынку, обществу и культуре новые и провоцирующие способы авторского поведения, в то время как литература застыла на уровне аутентичного текста. » (Nous traduisons.)

[40] U., A., « Vlast' pozaprošlogo veka » [Le pouvoir du siècle pénultième – recension de *Littératurocratie* de Mikhaïl Berg], *Znamja*, n°11, 2001 : https://magazines.gorky.media/znamia/2001/11/mihail-berg-literaturokratiya.html : « Есть и аналогичное литературоведение, построенное на удобопонятных и редуцирующих многообразие текста методах — и его достаточно не только в постсоветской России, но и в Европе и Америке. В культуре (западной также) уменьшается и без того небольшая способность прислушиваться к одиночкам.
Но у Берга об этом ничего нет. Он чуть касается темы литературного (и филологического) истэблишмента, бюрократии от культуры. Но если писать об этом всерьез, можно испортить отношения с важными людьми не только в России, но и за границей, откуда проистекают гранты и приглашения на конференции. » (Nous traduisons.)

s'exprimer sous n'importe quelle forme esthétique, du réalisme au naturalisme et au (néo)modernisme.

Aujourd'hui nous nous heurtons à un phénomène inattendu : en Russie, pays traditionnellement littéraire, est apparue l'idée que la vie économique est plus importante que la vie spirituelle et culturelle. C'est malheureusement peu étonnant : à la fin des années 1980 et au début des années 1990, les fondements spirituels et moraux de l'existence de cette nation ont été ébranlés. La vraie littérature russe, profondément préoccupée maintenant par le sort de la nation, du peuple, les a en grande partie sauvés contre la pression sociale exercée par les maîtres oligarques qui ont imposé à la société leur « moralité » criminelle, leur anti-esthétique de la destruction, leur agressive culture du mensonge.

Il n'y a ici qu'une seule issue : une aide gouvernementale à la grande culture et à la spiritualité. Il y a déjà des mouvements dans ce sens. L'Année de la Langue Russe qui vient de s'écouler s'est ouverte avec la publication des thèses du Président Poutine sur « La langue et la littérature russes comme facteurs gouvernementaux d'éducation ». Le pouvoir affirme – et le monde de la création soutient – l'idée de commandes publiques dans le domaine de la littérature, ce qui prouve leur pertinence. Des rencontres se déroulent en haut lieu entre officiels de la culture et écrivains. Tout cela est enthousiasmant. Incontestablement la pseudoculture pop, apparue après la désintégration de l'URSS et le développement de la criminalité, s'épanouit parce qu'elle peut s'appuyer sur des pouvoirs influents. La haute culture, bastion de la société et de la nation, ne peut survivre aujourd'hui en Russie qu'à l'appui puissant de l'État et du pouvoir[41].

La pensée de Bolchakova, qui se fonde sur des clichés persistants sur le littératurocentrisme russe et sur la collaboration nécessaire du pouvoir et des écrivains, dessine une histoire de la littérature russe dont l'événement majeur est bien la chute de l'URSS (et non l'arrivée de Staline au pouvoir

[41] Bolchakova, Alla, « Literatura i vlast' », *art. cit.* : « Итак, диалог литературы и власти не только желателен, но и жизненно необходим для судеб России, для должного развития нации. Ведь литература — взгляд изнутри, во многом недоступный обитателям высоких кабинетов. И дело здесь не в том, кто "лучше" или "хуже", "выше" или "ниже", а в характере профессиональных ориентаций и предполагаемых ими задач и занятий. Хотя, повторюсь, есть у нас и сумевшие совместить эти полюса писатели: работающие во властных структурах, знающих их изнутри — их опыт чрезвычайно важен. Однако главное, наверное, сейчас — изменение внутренней литературной политики. Отход от диктуемой коммерческими интересами ставки на внешнюю занимательность вкупе с обслуживанием вкусов и запросов новоявленных "хозяев жизни".

Сейчас как никогда — в социокультурной, исторической ситуации выживания страны и народа — важны не досужие домыслы, а подлинность. Искренность авторского чувства. Подлинность интуиции. И — свобода самовыражения в любых художественно-эстетических формах, от реализма до натурализма и (нео)модернизма.

Сегодня мы столкнулись с новой неожиданностью, когда в России, исконно гуманитарной стране, возобладало суждение, что жизнь экономическая важнее духовной, культурной. И это, увы, неудивительно. В конце 1980-х – начале 1990-х были порушены духовно-нравственные основы народного бытия. Наша подлинная литература, всерьез озабоченная сейчас судьбой нации, народа, во многом их сохранила — в противовес "соцзаказу" олигархических хозяев жизни, привнесших в общество свою криминальную "нравственность", антиэстетику разрушения, агрессивную лжекультуру.

Выход здесь один — в государственной помощи высокой культуре и духовности. Подвижки в этом плане уже есть. Нынешний Год русского языка начался с выдвинутого Президентом Путиным тезиса ***о русском языке и литературе как государственно-образующих факторах***. Сверху высказываются, а творческой общественностью поддерживаются мысли о госзаказе в сфере художественной литературы, что доказывает ее предполагаемую востребованность.

Проходят встречи на высшем уровне с деятелями культуры и писателями. Все это обнадеживает. Что и говорить, попсовая псевдокультура криминального распада процветает с опорой на влиятельные силы. Высокая культура, оплот общества и нации, может выжить ныне в России лишь при мощной поддержке государства и власти. » (Nous traduisons.)

par exemple). Pour elle, c'est bien la vacance du pouvoir qui menace la littérature russe dans son essence profonde, qui est de représenter l'esprit national. Dans cette lecture, les choix esthétiques, dont Bolchakova affirment qu'ils doivent être libres, sont en réalité limités : la liste qu'elle dresse évacue notablement le post-modernisme (au profit d'un « (néo-)modernisme »), étant donné les débats auxquels son apparition dans le paysage littéraire et critique a donné lieu (voir Chapitre 1) : phénomène « étranger », il n'a pas sa place dans la renaissance « culturelle et spirituelle » à venir de la nation russe.

*

En résumé, l'imaginaire de la « Littérature » majoritaire en Russie porte la trace de l'absence d'autonomie du champ littéraire : il est avant tout national et la Littérature est conçue comme détentrice d'un pouvoir politique, qu'il serve à critiquer le pouvoir en place ou à le servir. Les histoires littéraires présentent souvent une liste de « grands noms » représentatifs du génie russe, que les institutions contemporaines d'enseignement littéraire ont pour tâche de protéger. A l'époque contemporaine, le danger vient alors de la mercantilisation, dans la mesure où le pouvoir exercé sur la littérature par le marché est perçu, dans ces discours russes sur la fin de la Littérature, comme moins légitime et plus dangereux que celui exercé par le pouvoir politique : c'est que ce dernier est conçu implicitement comme consubstantiel à la littérature. L'institut Gorki, fondé en 1932 et destiné à la formation des futurs écrivains, est une manifestation exemplaire du lien entre pouvoir et littérature et de sa permanence en Russie par-delà les changements de régime, que le patrimoine littéraire soit encore à créer (dans les premiers temps de l'URSS) ou qu'il soit à défendre. En 2013, Boris Tarasov, alors recteur de l'institut Gorki, présente ainsi, dans la préface du quatrième tome des *Souvenirs de l'institut de littérature*, le rôle que doit jouer la littérature dans la société contemporaine russe :

> Aujourd'hui sont venus d'autres temps, où, du fait d'un pragmatisme total et d'une mercantilisation de la vie (qui, par là, perd son sens), apparaissent de nouveaux diktats et de nouveaux obstacles, plus subtils, moins visibles, mais plus forts et plus efficaces que ne le sont les obstacles idéologiques, de nouveaux mécanismes de pression sur la liberté personnelle, des renversements des vraies valeurs, des travestissements de la valeur réelle de la création, y compris littéraire[42].

[42] Tarasov, Boris, « Dom Gercena na Tverskom Bul'vare, 25 » [La Maison de Gercen au 25 du Boulevard Tverskoï (lieu où se trouve l'institut Gorki) *in Vospominanija o literaturnom institute – kniga četvertaja* [Souvenirs de l'institut de littérature – tome 4], Moscou, Éditions de l'Institut littéraire Gorki, 2013, p. 508-509 : « Сейчас на дворе другое время, когда в условиях сплошной прагматизации и коммерциализации жизни при её смыслоутрате

La recherche formelle est perçue comme secondaire par rapport à la « détermination artistique d'un sens à la vie quotidienne et aux contradictions de la nature humaine »[43]. Dans le discours de Tarasov, on retrouve des hiérarchies traditionnelles entre genres majeurs et mineurs, mais l'échelle des valeurs est morale plutôt qu'esthétique :

> La poésie authentique, si elle n'est pas ironique ou satirique, recule au second plan. Règnent la fantasy, les romans policiers, les romans d'aventures, les romans féminins et autres, ainsi qu'une littérature de masse, qui s'est infiltrée dans la conscience de l'écrivain par le moyen d'une propagande publicitaire, d'adaptations télévisées, de projets éditoriaux destinés à dégager du profit[44].

Le moyen de la survie de la littérature à l'ère contemporaine est alors, selon Tarasov, la stricte observation des traditions établies, ce qui se manifeste aussi par la place accordée à l'histoire littéraire et à l'étude des « grands écrivains » russes dans le cursus de création littéraire du Litinstitut. Il s'agit selon lui de :

> renforcer les critères d'un art verbal authentique, raviver et développer, dans une situation historique et littéraire changée et changeante, les meilleures traditions, dont celles du Litinstitut, qui permettront de distinguer et d'évaluer les phénomènes véritablement significatifs dans le chaos de la littérature contemporaine[45].

L'évaluation de la production littéraire contemporaine se fait explicitement en fonction de critères historiques et nationaux, parmi lesquels l'innovation, la recherche formelle ne figurent pas. Le littératurocentrisme russe induit ainsi une attente concernant le contenu (politique, moral, philosophique) de l'œuvre littéraire, plutôт que la forme.

вырабатывается более «тонкие» и «незаметные», но более мощные и эффективные нежели идеологические диктаты и препоны, механизмы подавления человеческой свободы, перевертывания истинных ценностей, искажения реального значения творчества, в том числе и литературного. » (Nous traduisons.)

[43] *Id.*, p. 509 : « художественное осмысление окружающей жизни и фундаментальных противоречий человеческой природы ». (Nous traduisons.)

[44] *Ibid.* : « Подлинная поэзиям, если она не ироническая или не сатирическая, оттесняется на задний план. Господствуют фентэзи, детективы, приключения, авантюрные, женские и прочие романы и явления массовой литературы, внедряемые в писательское сознание рекламной пропагандой, телевизионными версиями, издательскими проектами для извлечения прибыли.»

[45] *Ibid.* : « укреплять критерии настоящего искусства слова, оживлять и развивать в изменившейся и изменяющейся исторической и литературной ситуации лучшие традиции, в том числе и традиции Литинститута позволяющие отличать и оценивать в хаотическом состоянии современной литературы по-настоящему значительные явления. »

4. Aux États-Unis : la Littérature, un divertissement parmi d'autres ?

Enfin, concernant l'imaginaire de la Littérature qui a cours aux États-Unis, il est possible de s'en faire une idée à partir d'études menées sur les études littéraires à l'université américaine, ainsi que sur le monde de l'édition. De façon générale toutefois, les études sur la place de la littérature dans la société, tout comme les discours sur son éventuelle fin, sont moins nombreuses qu'elles ne peuvent l'être en France ou en Russie, ce qui mérite en soi d'être analysé.

*

Un premier élément d'explication tient peut-être à la santé du marché de l'édition états-unien. En effet, comme on l'a dit en introduction de ce chapitre, il est un des principaux bénéficiaires de la mondialisation de l'édition. Les États-Unis exportent beaucoup plus qu'ils n'importent et à cette santé économique s'ajoute donc une domination symbolique, malgré le petit nombre d'auteurs américains récompensés par le Nobel par exemple. C'était déjà ce que remarquait Gisèle Sapiro : la part de traductions sur le marché américain diminue, alors qu'elle augmente dans le marché français (pour les États-Unis, de 8,6% dans les années 1960 à 2,6% au moment de la publication de l'article de Sapiro en 2010 ; pour la France, de 10% dans les années 1960 à 18% dans les années 1990)[46]. Daniel Weber remarque ainsi à propos des éditeurs français et américains qu'il a interrogé :

> Par contraste avec les éditeurs américains qui opèrent dans un marché national vaste et diversifié, les éditeurs français expriment une inquiétude profonde concernant la quantité d'importations et de traduction. La décadence de la littérature française et le prestige moribond de la langue française sont l'objet de nombreuses réflexions. (…) Dans tous ces entretiens, on retire l'impression persistante que ces lamentations sur les problèmes de l'édition française sont liés inextricablement avec une vision de plus en plus fragmentée de l'identité culturelle française[47].

[46] Sapiro, Gisèle, « Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, volume 38, n°4, 2010, p. 424.

[47] Weber, Daniel, « Culture or commerce ? Symbolic boundaries in American and French book publishing » *in* Lamont, Michèle, Thévenot, Laurent (éds), *Rethinking comparative cultural sociology. Repertoires of evaluation in France and the United States*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 141 : « In contrast to American publishers who operate in a vast diversified domestic market and export to the rest of the world, French publishers express a deep concern about massive importations and translations. There is considerable discussion about the demise of French literature and the dwindling prestige of the French language. (…) From all the interviews, one has an acute sense that such lamentations

Par ailleurs, le travail mené par Daniel Weber Daniel montre que la production éditoriale se fait en fonction d'autres critères d'évaluation que, par exemple, en France. Si le marché éditorial est certes segmenté, les différents secteurs ne sont pas nécessairement soumis à une hiérarchie de valeur :

> Les maisons d'édition américaines (…) ont tendance à considérer le monde culturel comme étant organisé en fonction d'une différenciation horizontal entre des objets de valeur plus ou moins égale. Les nouveaux livres, les nouveaux auteurs, les nouveaux genres sont évalués selon d'autres critères que leurs liens avec le passé ou avec un héritage littéraire établi ou une avant-garde révolutionnaire. Les maisons d'édition américaines reconnaissent diverses formes de légitimations, que ce soit des liens avec des débats actuels dans les médias de masse, des tendances dans la culture populaire et des catégories de livres prometteuses (par exemple les cultural studies, les travaux féministes, les études LGBT ou ethniques, et même des points de vue conservateurs sur la politique et la société)[48].

La différence entre grande littérature et « littérature de gare », entre *high brow* et *low brow*, est rarement convoquée par les éditeurs dans leur évaluation de la production éditoriale. Daniel Weber Daniel explique ce phénomène par la relative « jeunesse » de la littérature américaine, son apparition dans une société déjà en principe démocratique, avec une séparation entre classes supérieures (aristocratiques en France) et inférieures, qui était d'abord économique, et non seulement fondée sur la naissance. Il ajoute qu'au XIX^{e} siècle :

> Aux États-Unis, le sentiment d'un héritage littéraire commun était moins prégnant qu'en France, à cause de la subordination culturelle du pays à la littérature britannique et de la prééminence des journaux et des magazines sur les livres[49].

Par opposition, Weber Daniel, en s'appuyant sur Darnton et Roche, remarque qu'en France, le développement de l'édition est lié à la centralisation étatique, tout comme les critères de l'évaluation littéraire.

La même absence de séparation hiérarchique stricte entre une littérature « vraiment littéraire », et une littérature de second rang s'observe également à l'université. Jason Duell remarque ainsi qu'en comparaison avec l'université française, les études littéraires américaines s'appuient moins exclusivement sur un canon fermé, envisagent globalement la constitution de ce canon comme devant être représentatif de la population – conséquence des Canon Wars entre

---

over the troubles in French publishing are inextricably bound up with an increasingly fragmented vision of French cultural identity. » (Nous traduisons.)

[48] *Id.*, p. 140-141 : « American publishers (…) tend to envision a cultural world that is organized according to a horizontal differentiation of more or less equal value. New books, authors, and genres are evaluated for reasons other than their links to the past or an established literary heritage or a path-breaking avant-garde. American publishers allow for diverse sources of legitimation, such as connections with contemporary debates in the mass media, trends in popular culture, and promising new book categories (e.g. cultural studies, feminist works, ethnic and gay studies, and even conservative perspectives about politics and society). » (Nous traduisons.)

[49] *Id.*, p. 142 : « In the United States there was less of a sense than in France of a common literary heritage because of (…) its cultural subordination to English literature, and the pre-eminence of newspapers and magazines over books. »

autres, et plus largement du caractère « multiculturel » de la société américaine, et surtout de sa revendication et de sa représentation comme telle. Là encore, les différentes catégories ou les différents genres littéraires ne sont pas soumis à une hiérarchisation rigide.

Il est à noter que la conséquence de cette attention portée aux textes en tant qu'ils sont la production de groupes minoritaires est que les études littéraires, de même que les textes étudiés, sont conçues comme plus engagées politiquement qu'elles ne peuvent l'être en France. Paradoxalement, Duell explique cela par le fait que l'intellectuel n'a pas vraiment accès au débat public, comme cela peut être le cas en France :

> La position périphérique des intellectuels américains humanistes et progressistes peut expliquer en grande partie la politisation des départements de littérature aux États-Unis. Étant donné le sentiment d'un manque d'accès aux organes majeurs du débat public, beaucoup de ces intellectuels ont décidés d'utiliser l'université comme des "quartiers généraux de fortune" du changement et de l'expression d'une position politique radicale[50].

Selon Duell, les études littéraires peuvent alors à l'extrême être conçues comme un laboratoire critique des autres disciplines des sciences humaines : si certes le nombre d'étudiants diminue globalement dans les départements de lettres des universités américaines, le prestige symbolique des lettres au sein de l'institution universitaire se maintient, voire s'accroît, en lien avec celui des départements de Cultural Studies et de Media Studies.

En outre, l'université participe encore en grande partie à la production du fait littéraire, de façon beaucoup plus massive qu'en France ou qu'en Russie post-soviétique. Mark McGurl analyse ainsi le rôle qu'ont joué les programmes de création littéraire dans l'histoire de la littérature contemporaine américaine et dans l'élaboration des catégories selon lesquelles elle est classifiée et évaluée. D'une part, le nombre de ces programmes a explosé en soixante ans : l'association des programmes de création littéraire en dénombre plus de 300 en 2004, avec près de 25000 étudiantes et étudiants[51]. D'autre part, l'importance des programmes de création littéraire et des formes qu'ils mettent en avant explique la massification d'une forme littéraire qui est propice à la variation individuelle et qui favorise le succès de récits liés aux expériences de personnes issues de groupes minoritaires. McGurl remarque en effet que les enseignements diffusés dans les programmes de création littéraire produisent un corpus de textes relativement homogène. Il y distingue trois tendances. Premièrement, ce qu'il appelle le « technomodernisme » et qui recoupe en grande partie

---

[50] Duell, Jason, « Assessing the literary: intellectual boundaries in French and American literary studies » *in* Lamont, Michèle, Thévenot, Laurent (éds), *Rethinking comparative cultural sociology, op.cit.*, p. 110 : « The peripheral position of progressive humanist American intellectuals may account for a good deal of the politization of American literature departments. Given their perceived lack of access to the major organs of public debate, many of these intellectuals have decided to utilize the academy as a sort of "headquarters of last resort" for radical political change and expression. » (Nous traduisons.)

[51] McGurl, Mark, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 25.

ce qu'on a massivement appelé le post-modernisme. McGurl choisit de mettre l'accent sur le jeu avec les nouveaux médiums qui, selon lui, est le propre de la littérature post-moderne. C'est ce mouvement qui se rapproche le plus d'une conception de la littérature post-romantique, de la valorisation de la recherche formelle et esthétique qui prévaut en grande partie à l'université et dans l'édition française. Vient le remplacer, deuxièmement, le « high cultural pluralism » : il s'agit là d'une forme de modernisme littéraire, où, selon McGurl, l'expression et la création de soi via l'écriture qui est propre au modernisme est associé à des déclarations d'adhésion à un groupe perçu comme "ethnique"[52]. Troisièmement, le « lower-middle-class modernism » est un intermédiaire entre les deux premières catégories : ni aussi ambitieux dans la forme que le technomodernisme, ni habité par la conscience d'une différence le plus souvent ethnique, le « lower-middle-class modernism » prend souvent la forme de nouvelles minimalistes, proche de l'œuvre d'Hemingway, qui font une place à l'expérience individuelle dans ce qu'elle a de représentatif cette fois non d'un groupe minoritaire, mais d'une « lower-middle class » massive. Ce qu'il faut retenir pour l'instant de cette énumération est le fait que le rôle joué par l'université dans la création littéraire américaine de la deuxième moitié du siècle et notamment l'insistance sur la création de soi par l'écriture ont favorisé l'émergence d'un « high cultural modernism » et d'un « lower-middle-class modernism » qui sont propices à la mise en littérature d'expériences marginales ethniquement et économiquement. Celles-ci, en tant qu'objets de la représentation littéraire, et non pas seulement en tant que conditions (fantasmées) d'une création vue comme sublimation d'une vie de bohème et de misère, sont alors intégrées comme composantes « naturelles » de l'imaginaire littéraire américain. On s'interrogera plus loin sur le rôle qu'a pu jouer cette particularité de l'imaginaire littéraire américain et les horizons d'attente qu'il peut susciter sur la réception d'un livre tel que *I Love Dick*.

L'éventuelle disparition de la discipline des études littéraires n'est dès lors pas nécessairement perçue comme une catastrophe, ni à l'université où son inclusion dans les départements de Media Studies suscite soit l'indifférence, soit l'enthousiasme, ni dans le monde de l'édition. En effet, comme on l'a mentionné dans l'introduction de ce travail, la notion de Media Studies ou de Comparative Media Studies apparaît d'abord aux États-Unis, où elle est effectivement proposée par N. Katherine Hayles comme alternative à des études littéraires qui peinent – et c'est là le plus important – non seulement à saisir les phénomènes textuels contemporains, mais aussi à proposer de nouvelles approches de phénomènes plus anciens[53].

---

[52] *Id.*, p. 56

[53] N. Katherine Hayles a ainsi appelé notoirement à l'intégration des départements de littérature dans des ensembles plus larges consacrés aux « Comparative Media Studies », par exemple dans l'introduction de *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Quant au monde de l'édition, les publications y sont rarement l'objet d'une hiérarchie des valeurs (*highbrow* / *lowbrow*) et l'exportation massive de publications américaines sous forme de traductions limite grandement les inquiétudes sur la fin de la « Littérature », dont les frontières sont de toute façon établies de façon plus floue qu'en France ou qu'en Russie. Le plus significatif pour notre travail cependant est d'une part l'évaluation d'une œuvre en fonction de sa représentativité, vis-à-vis de tel ou tel groupe ethnique, plutôt qu'en fonction de sa « valeur » littéraire. Difficile ici de savoir si ce phénomène est apparu en premier dans le monde de l'édition ou dans le monde de l'université – difficile et surtout peu essentiel pour notre propos : le fait est que l'imaginaire de la littérature est alors de fait lié, non pas à une « distinction » sociale via le capital culturel qui est associé à la « Littérature », comme cela peut être le cas en France ou en Russie, mais à une représentativité en apparence plus « démocratique », même si elle n'est pas elle-même sans poser problème.

C'est pourquoi la question de la fin de la littérature n'est pas posée sur le même ton aux États-Unis, par comparaison avec la France et la Russie. Deux raisons à cela : la santé économique du secteur et le caractère représentatif et non-hiérarchique de la littérature américaine. Par conséquent, celle-ci ne paraît pas moribonde à une majeure partie des agents du champ littéraire, au contraire du modèle français décrit plus haut.

Conclusion

Ce qui est frappant dans ces observations, surtout à comparer les imaginaires dominants de l'art contemporain et ceux de la littérature, c'est à quel point les imaginaires de l'art contemporain sont – c'est une évidence – contemporains, c'est-à-dire attachés à l'innovation, à l'accélération, à la course vers l'avant, à un régime d'historicité tourné vers l'avenir plutôt que vers le passé. A l'inverse, les imaginaires nationaux dominants de la littérature restent en grande partie tournés vers le passé, en France et en Russie du moins. L'absence, constatée par Pascal Mougin, d'un changement de paradigme dans l'histoire de la littérature, au contraire de ce qui a pu se passer en art contemporain, fait que ces imaginaires se perpétuent avec des changements assez mineurs et qu'on retrouve dans les critères de production et d'évaluation de la littérature des éléments apparus pendant le romantisme.

Deuxième élément étroitement lié au premier : les imaginaires de la Littérature, plus patrimoniaux, sont aussi plus nettement nationaux que ceux de l'art contemporain. La notion de contemporanéité est en effet étroitement liée à celles de globalisation, de mondialisation et d'international. L'art contemporain en outre commence à exister avec la dernière phase en date de la mondialisation économique : dans de nombreuses analyses, le fait d'être international, délocalisable, bref mondialisé, fait partie de ses critères définitoires. Même s'il est bien évident que la notion même de nationalisme ou de patriotisme et son expansion mondiale est en elle-même un phénomène international, qu'elle n'a rien d'évident et de naturel, la mondialisation du monde de l'édition n'entame pas (encore) « l'internationale des nationalismes littéraires », pour reprendre la formule de Pascale Casanova, et, malgré l'intérêt pour une « Littérature-monde », il n'apparaît pas d'imaginaire mondial de la « Littérature » à la même échelle que pour l'art contemporain. En d'autres termes, la « repatriation » de l'imaginaire de la littérature, pour reprendre les termes d'Appadurai, est bien plus marquée que celle de l'art contemporain.

Exception à cela l'espace états-unien. Comme le remarque Daniel Weber en le comparant à l'espace français, le monde de l'édition états-unien, plus récent, moins soumis aux politiques culturelles de l'État et très peu centralisé, repose moins sur la perpétuation d'un capital culturel et se rapproche donc, dans la façon dont ses productions sont évaluées, d'industries culturelles de masse comme le cinéma.

Ces premières réflexions soulèvent des questions concernant le traitement de la littérature et de l'art contemporain par Brener, Schurz, Levé et Kraus. Dans leurs textes en effet, l'art contemporain apparaît, dans ses formes institutionnellement reconnues, comme un espace

mondialisé et globalement hostile à toute forme d'hétérogénéité. Parallèlement, nous venons de voir que les imaginaires nationaux de la Littérature semblent plus liés à un espace local, mais parfois également plus patriotes, voire nationalistes dans le cas russe. Par conséquent, les différences entre les représentations de l'art contemporain et celles de la Littérature dans les textes de nos auteurs peuvent résulter à la fois d'une volonté de la part des auteurs de justifier leur changement de médium, qui apparaît alors comme un choix stratégique, voire oppositionnel, contre le monde de l'art contemporain, mais aussi d'une réalité. Dans cette justification, on peut se demander si la différence entre les modes de circulation de l'art contemporain (de celui qui a réussi à être visible) et ceux de la littérature (celle qui a réussi à être visible) ne joue pas un grand rôle : le prix, réduit par rapport à celui d'une œuvre d'art, du livre et son accessibilité, par rapport à une exposition, souvent localisée dans un centre géographique, le rapproche d'un objet de consommation de masse, ou en tout cas lui conserve ce potentiel dans l'image que s'en font les auteurs qui nous intéressent. En un sens, pour nos auteurs, le texte pourrait paraître préservé des compromissions dont nos auteurs s'affirment témoins dans l'art contemporain. On s'intéresse, dans la suite de cette partie, aux rapprochements ou au contraire aux distinctions faites par Brener, Schurz, Levé et Kraus entre Littérature et art contemporain d'une part, et parfois entre la Littérature et leur propre pratique de l'écrit.

CHAPITRE 6 – Textoclasmes : une critique institutionnelle de la « Littérature » ?

Plusieurs questions se posent donc à l'issue de ce panorama des imaginaires nationaux de la Littérature. On a vu d'une part que Brener, Schurz et Kraus sont globalement critiques de ce que l'art contemporain a à la fois de conservateur, socialement et politiquement, et de libéral économiquement. D'autre part, leurs textes suscitent chez le lecteur, d'abord par leurs lieux de publication, par leur forme, un horizon d'attente qui est celui de la littérarité, d'une adhésion à une conception de la Littérature qui, dans le cas de la Russie et de la France, est patrimoniale et donc potentiellement aussi conservatrice au niveau politique, voire plus, que ne l'était l'art contemporain. Dans le cas d'Édouard Levé, la critique porte plutôt sur des systèmes de classement et de hiérarchisation qu'on peut s'attendre à retrouver en Littérature. Comment leurs discours critiques du fonctionnement de l'art contemporain, et de la société dont il est présenté comme le miroir, s'accommodent-il du passage à un médium auxquels sont attachés des attentes plus traditionnelles que celles de l'art contemporain ? Comment ces textes évitent-ils donc la tentation du discours réactionnaire, qui est bien la forme qu'a prise la critique de l'art contemporain dans le champ littéraire français et russe ?

Deuxième question en effet : si, certes, il existe des différences considérables entre l'espace français et l'espace russe, ces deux espaces sont néanmoins similaires, dans la mesure où s'y maintient une forme contemporaine de l'association herderienne entre littérature et nation. En revanche, l'espace littéraire américain, moins sensible aux hiérarchies culturelles, pose d'autres problèmes : comment y comprendre le passage de l'art contemporain à l'écrit ? L'absence de hiérarchisation propre à la littérature américaine résonne en effet avec la critique institutionnelle que s'approprie Kraus ; mais la mondialisation et la forte financiarisation du secteur, le caractère massif de l'exportation, sous forme de traductions, de la production écrite américaine, devraient susciter chez Kraus une critique similaire à celle qu'elle adresse à l'art contemporain. On étudiera donc ici individuellement le positionnement de Levé, Kraus, Brener et Schurz vis-à-vis de ces imaginaires de la Littérature dominants.

1. Édouard Levé, la littérature comme matériau artistique ?

Dans *Œuvres* en particulier, mais aussi dans le texte plus personnel qu'est *Autoportrait*, le rapport qu'Édouard Levé entretient avec l'imaginaire de la Littérature et avec les « grands auteurs » littéraire est un rapport avant tout utilitaire : la « Littérature » sert de matériau pour ses œuvres imaginaires. Toutefois, loin d'une démarche illustrative dans laquelle l'œuvre visuelle viendrait révéler et/ou confirmer la valeur littéraire du texte, Édouard Levé procède de façon ludique : les textes littéraires sont utilisés d'une façon fondamentalement désacralisante. Incidemment, la parenté d'Édouard Levé avec l'Oulipo a déjà été notée par la critique, mais elle est interprétée de façon contradictoire. Pour Jean-Pierre Salgas, il s'agit du prolongement, en art, des principes de l'Oulipo, jouant ainsi de la proximité du mouvement avec l'art contemporain, et en particulier de celle de Perec, dont le *Cabinet d'amateur* apparaît comme une source d'inspiration probable pour Levé :

> Exercices de styles et d'écritures : du texte comme de la photographie comme le notera Philippe Lançon à propos d'*Autoportrait*. (…) L'inverse (…) de ce qui se joue avec l'Oulipo qui reste dans la littérature. Extension au texte du domaine de la photographie (avec l'art conceptuel) : un champ dans un autre, l'art dans la littérature. *Œuvres* est un livre pour le lecteur-spectateur, une boite à outils, pleine de « maquettes à monter » ou à démonter. La potentialité façon Oulipo a rejoint celle de l'art conceptuel qui par un tour supplémentaire revient au livre[1].

Pour Salgas, le travail de Levé accomplirait alors une réconciliation des expérimentations littéraires et artistiques du siècle, symbolisées par Duchamp en art et par Perec en littérature. Au contraire, Charline Audyn et Laurence Brogniez y voient une récupération des formes littéraires au service d'une œuvre avant tout artistique :

> Ceux-ci [Édouard Levé entre autres] ne verraient-ils pas dans ces modèles littéraires, désormais parfaitement reconnus, un moyen de légitimer leur démarche scripturale et de se positionner, non plus en marge du champ littéraire, mais bien en tant qu'écrivains à part entière ? Le fait d'investir une forme qui a fait ses preuves en littérature ne constituerait-il pas une sorte de stratégie pour l'artiste contemporain qui, poursuivant son processus de déterritorialisation et de transgression des frontières, souhaiterait prendre, dans le champ littéraire, une nouvelle position : celle d'un artiste qui fait de son œuvre littérature ?[2]

---

[1] Salgas, Jean-Pierre, « Édouard Levé ou "la mort de l'auteur" (dans l'art contemporain) », *Fabula-LhT*, n° 17, « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères », juillet 2016, URL [consultée le 15 novembre 2017] : http://www.fabula.org/lht/17/salgas.html.

[2] Audyn, Charline, Brogniez, Laurence, « (Auto)portrait de l'artiste en écrivain. Édouard Levé, sa vie, son œuvre » *in* Godeau, Florence (éd.), *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XXe siècles, des fables en marge des tableaux*, Paris, Kimé, 2006, p. 196.

Les listes et l'écriture à contraintes oulipiennes apparaissent donc ici comme des médiums non seulement auxquels l'artiste peut emprunter, mais également qui permettent une légitimation de leur démarche au sein du champ littéraire.

Dans un cas ou dans l'autre, la perméabilité de l'art contemporain et de la littérature est reconnue, mais cette caractérisation, quoique juste, évacue les problèmes que suscite la « reterritorialisation » de la production de l'artiste contemporain, proche de l'art conceptuel, dans la littérature. Le propos de Levé était critique, on l'a vu, sur l'art contemporain ; comment peut-il alors ne pas l'être vis-à-vis de ces modèles littéraires et qu'implique alors leur usage ? Ce problème peut être en partie résolu en ne s'arrêtant pas uniquement au concept d'*Œuvres*, qui a beaucoup interpelé les critiques, mais en se penchant également, individuellement, sur les « œuvres » proposées. En étudiant le traitement qui y est fait d'autres œuvres littéraires, non nécessairement oulipiennes, en prenant en compte donc ces références à un imaginaire de la Littérature, il est possible d'affiner l'analyse du positionnement d'Édouard Levé dans le champ littéraire du début du XXI^{e} siècle. On peut remarquer ainsi que l'usage qui est fait des références littéraires, souvent extrêmement canoniques, est irrévérencieux. Les *Œuvres* d'Édouard Levé sont, de ce fait, souvent « textoclastes », iconoclastes vis-à-vis de la conception de la littérature qui prévaut en France, telle qu'elle a été décrite dans le chapitre précédent. Le nivellement des hiérarchies littéraires que cela implique semble néanmoins reposer sur une recherche de l'écriture neutre, de la concision, et, à la limite, de l'anéantissement du texte. Comme dans le cas du positionnement de Levé vis-à-vis de l'art contemporain, *Œuvres* demeure alors ambigu et encourage encore une fois le malentendu du point de vue de la réception. D'une part, la tentation du silence, de la fin de l'écriture, du « livre blanc » comme chez Vasset, rejoint d'une part les angoisses étudiées plus haut, portant sur la « fin de la littérature », fin de la littérature qui est d'ailleurs associée alors à l'art contemporaine, comme dans *La Carte et le territoire* de Houellebecq. D'autre part, elle joue avec l'idée moderniste du livre sur rien, de l'écriture blanche, de la pureté du médium poussée jusqu'à sa disparition.

*

La « grande Littérature », les « grands écrivains » sont en effet convoqués régulièrement dans *Œuvres* : leurs textes, leurs noms et leurs personnes sont la matière d'œuvres fictives souvent ludiques et irrévérencieuses.

Certaines œuvres proposées par Levé peuvent être comprises, dans un premier temps, comme des interprétations des textes littéraires qui sont en conformité avec leur message ou leur forme, voire en révèlent le sens :

> 529. *Le Traité du désespoir* est lu en entier en inspirant les mots au lieu de les expirer. Au début, la voix paraît exténuée. A la fin, elle l'est vraiment.
> 530. Une nouvelle de Philip K. Dick est réécrite à l'envers. La dernière phrase est la première, l'avant-dernière la deuxième, et ainsi jusqu'à la dernière phrase, qui est la première[3].

Ainsi, l'œuvre 529 ne semble pas trahir le titre du traité de Kierkegaard. Au contraire, le ton « exténué », certes obtenu artificiellement, est adapté en apparence au sujet du texte philosophique. Le cas de la nouvelle de Dick est plus complexe : s'agit-il d'une allusion aux jeux de Dick sur la diégèse ? Dans les deux cas, en fait, même quand l'utilisation du texte est cohérente avec son contenu ou sa forme, l'interprétation sur laquelle elle se fonde est volontairement simpliste – qu'attendre d'autre pour le *Traité du désespoir* qu'une voix exténuée – ou alors sans relation suffisamment nette avec le texte pour qu'on puisse estimer que le texte en question est utilisé comme autre chose qu'un prétexte. Et il s'y prête parce que c'est un texte canonique, dont la mise à mal, le recyclage, la performance à contre-sens, à rebrousse-poil ou tout simplement à côté de la plaque, produisent en eux-mêmes un effet comique.

Il en va de même de la réalisation plastique du « Beau Navire » de Baudelaire évoquée dans l'œuvre 187 :

> 187. Deux vers de Baudelaire sont sculptés. Un bouclier dont émergent des tétons roses. Une femme dont les bras sont des boas[4].

L'humour de Levé est ici à double tranchant. On pourrait sans doute proposer une interprétation qui ferait de cette œuvre 187 un hymne à la modernité de Baudelaire qui apparaîtrait alors comme un précurseur du surréalisme et de ses rencontres arbitraires d'objets. La suppression de la métaphore, marquée dans le texte de Baudelaire par l'apposition (« Boucliers provoquants »), la suggestion (« armés de pointes roses »), ou par l'introduction d'un support du comparant (« des boas luisants les solides émules »), objectifie le texte de Baudelaire et, en prenant les métaphores au pied de la lettre, le dépouille de son aspiration à un idéal poétique qui passait par l'abstraction. La poésie moderne est ici non pas illustrée, mais utilisée comme prétexte pour une expérience de pensée.

Il convient enfin d'aborder la question du statut potentiel de ces œuvres, par exemple dans le cas des œuvres 3 et 430 :

---

[3] Levé, Édouard, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 208.
[4] *Ibid.*, p. 89. Pour référence, voici les vers de Baudelaire auxquels Levé fait allusion : « Boucliers provoquants, armés de pointes roses /(…) Tes bras, qui se joueraient des précoces hercules, / Sont des boas luisants les solides émules, / Faits pour serrer obstinément, /Comme pour l'imprimer dans ton cœur, ton amant ».

> 3. La tête de Proust est dessinée sur une page d'*A la recherche du temps perdu*. Les mots que raye le contour de son visage forment une phrase grammaticalement correcte[5].
>
> 430. Le portrait de Fernando Pessoa est dessiné en mots du *Livre de l'intranquillité*. Débuts et fins des lignes délimitent ses contours. Taille, épaisseur et vide entre les caractères modèlent les ombres et les lumières[6].

Dans ce cas, l'absence de réalisation, d'actualisation de ces œuvres est précisément ce qui les rend irrévérencieuses. A la différence des projets oulipiens, toujours réalisés à terme, qu'il s'agisse de la *Disparition* ou des *Mille milliards de poèmes*, les *Œuvres* de Levé ne sont pas les démonstrations d'une inventivité et d'une virtuosité linguistique que mettrait en valeur la contrainte arbitraire choisie. Par conséquent, leur traitement des textes littéraires n'est pas lui-même littéraire, au sens où il relèverait d'une maîtrise remarquable du langage qui distinguerait l'écrivain entre tous. Levé, d'ailleurs, affirme ailleurs que, pour lui, le langage est avant tout un outil[7]. Au contraire dans ses textes, la langue est extrêmement neutre. L'absence de réalisation des œuvres envisagées jette alors au contraire le doute sur leur possibilité et surtout sur leur intérêt. Le projet apparaît ici comme purement fantaisiste.

En effet, dans ces transformations des textes canoniques, on arrive très vite à des propositions dont l'intérêt réside dans leur absurdité :

> 523. Des scènes de sexe collectif décrites dans *La Philosophie dans le boudoir* sont reconstituées, en remplaçant chaque personnage par un polygone blanc de forme simple : parallélépipède rectangle pour une personne debout, forme en L pour une personne à genoux, en Y pour une personne dont les jambes sont écartées… Les polygones sont minimalistes, mais leur disposition baroque[8].

Le codage géométrique de la scène pornographique ôte finalement au texte ce qu'il a pu avoir de provocant à l'époque de sa publication, en le transformant en œuvre visuelle abstraite, « minimalist[e] » et « baroque ». Les œuvres littéraires utilisées sont donc bien convoquées en tant que matériau, plutôt qu'en tant que modèle ou que prétexte à illustration. Il ne s'agit donc pas du « compagnonnage » des arts visuels et de la littérature, que l'on a pu voir comme une tendance contemporaine majeure des interactions entre les deux domaines artistiques[9].

En revanche, c'est bien un certain imaginaire de la Littérature qui est pris comme matériau : les auteurs convoqués appartiennent tous à un canon conventionnel, qui est réducteur par rapport aux intérêts et aux affinités de Levé, qui évoque d'autres noms dans *Autoportrait*. Certes, Proust, Sade, Pessoa et Philip K. Dick y apparaissent, mais entourés d'autres noms moins emblématiques

---

[5] *Ibid.*, p. 7.
[6] *Ibid.*, p. 179.
[7] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 9 : « Je n'aime pas plus les mots qu'un marteau ou une vis. »
[8] Levé, Édouard, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 206-207.
[9] Voir Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et* histoires *de l'art, récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

d'une représentation classique du littéraire. Dans *Œuvres*, les œuvres qui leur sont consacrées mettent en question le lien entre le texte et le nom de l'auteur et rappellent que ce dernier porte à confusion : à la fois personne réelle et métonymie pour un corpus de textes. C'est ce que montrent les deux œuvres, 3 et 430, citées plus haut : les auteurs et leurs images s'y matérialisent magiquement à partir de leurs textes. Certaines « œuvres » exploitent explicitement cette ambiguïté en jouant sur de fausses attributions :

> 464. Des livres dont la couverture a été remplacée par une autre, factice, sont présentés sous vitrine. Les auteurs sont connus, mais les titres inconnus. Sauf un, « faux-vrai » : la couverture du livre, bien que fausse, mentionne un titre existant[10].

Suivent une série de noms d'auteur et de titres inventés. C'est aussi une autre lecture que l'on peut faire du titre *Œuvres* et de sa relation à son contenu. Il joue en effet sur l'attente que peut avoir le lecteur de trouver réunies les *Œuvres* complètes de Levé, de trouver l'ensemble de son corpus, alors qu'en réalité l'ouvrage ne contient que des projets qui n'ont d'œuvres que le nom, qui ne correspondent pas à l'idée d'achèvement, d'aboutissement associée au substantif en français. Qui plus est, l'auteur lui-même, Levé, s'efface constamment des propositions qu'il fait (voir Chapitre 8). L'utilisation de l'imaginaire de la Littérature, de ses grands noms et de ses grands textes, comme matériau pour les *Œuvres* de Levé remet donc en question les évidences sur lesquelles cet imaginaire repose, entre autres : la métonymie communément acceptée qui place un signe d'égalité entre le corpus et le corps de l'écrivain.

Il n'en faut dès lors pas beaucoup pour que le propos devienne critique, comme il l'était pour l'art contemporain. Certaines œuvres reposent ainsi sur une violence faite directement au texte littéraire, violence qui pourrait avoir une portée iconoclaste. C'est le cas dans la proposition suivante :

> 520. Une balle de revolver troue un roman. Les mots disparus sont retrouvés dans un autre exemplaire. Une nouvelle, intitulée *Le Trou*, n'est constituée que de ces mots[11].

Il semble bien ici que ce soit la violence vis-à-vis du texte qui intéresse Édouard Levé : le choix d'un trou fait au pistolet est ici révélateur. On peut penser par opposition à d'autres pratiques, sans doute en grande partie légendaires, qui reposent sur un principe similaire : dans certaines traditions hassidiques, l'étudiant est censé connaître suffisamment bien la Bible pour pouvoir réciter tous les mots « enfilés » sur une aiguille dont on aurait piqué le « Livre ». Levé ne rechigne pas d'ailleurs à faire subir ce sort au texte sacré par excellence justement : l'œuvre 14 propose ainsi de « étaler les pages de l'Ancien Testament sur une surface et [d']écrire un texte à partir des mots sur lesquels se

[10] Levé, Édouard, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 188.
[11] *Ibid.*, p. 205.

poserait un oiseau-mouche »[12]. Ici, il s'agit donc non pas d'un respect religieux du texte sacré, mais d'une mise à mal critique du texte littéraire, qui vise toujours à terme à inscrire les mots, les phrases dans un contexte étranger à celui de la « Littérature » ou du « Livre ». C'est dans ce sens qu'on peut interpréter les deux « œuvres » suivantes :

> 57. Un homme tient dans la main gauche *Les Fleurs du Mal* et dans la main droite un manuel de savoir-vivre du dix-neuvième siècle. Il lit à voix haute en prélevant aléatoirement des mots dans les deux livres, et s'efforce de formuler des phrases grammaticalement correctes[13].
>
> 436. *A la recherche du temps perdu* est réécrit en français académique[14].

Ici c'est l'idée de style qui est mise à mal par la réécriture dans le cas de Proust, ou par une forme de cut-up dans le cas des *Fleurs du Mal*. L'insistance de Levé à vouloir produire dans ce contexte des phrases « grammaticalement correctes » montre qu'il s'agit bien non pas de jouer sur les écarts, les dissonances entre langue littéraire et non-littéraire, mais de souligner leur continuité.

En effet, la représentation de la Littérature dans les textes d'Édouard Levé nivelle dans l'ensemble les hiérarchies établies entre genres, entre époques, entre auteurs. Dans *Autoportrait*, texte dans l'ensemble très décousu, il consacre néanmoins un long passage à ses préférences littéraires :

> Je passe beaucoup de temps à lire, mais je ne crois pas être un « grand lecteur ». Je relis. Je compte dans ma bibliothèque autant de livres lus qu'inachevés. Je ne saurai jamais vraiment combien de livres j'ai lus. Raymond Roussel, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Alain Robbe-Grillet, Antonio Tabucchi, André Breton, Olivier Cadiot, Jorge Luis Borges, Andy Warhol, Gertrude Stein, Ghérasim Luca, Georges Perec, Jacques Roubaud, Joe Brainard, Roberto Juarroz, Guy Debord, Fernando Pessoa, Jack Kerouac, La Rochefoucauld, Baltasar Gracián, Roland Barthes, Walt Whitman, Nathalie Quintane, la Bible et Bret Easton Ellis m'importent. J'ai moins lu la Bible que Marcel Proust. Je préfère Nathalie Quintane à Baltasar Gracián. Guy Debord m'importe autant que Roland Barthes. Roberto Juarroz me fait plus rire qu'Andy Warhol. Jack Kerouac me donne plus envie de lire que Charles Baudelaire. La Rochefoucauld me déprime moins que Bret Easton Ellis. Olivier Cadiot me rend plus joyeux qu'André Breton. Joe Brainard est moins positif que Walt Whitman. Raymond Roussel m'étonne plus que Baltasar Gracián, mais Baltasar Gracián me rend plus intelligent. Gertrude Stein écrit des textes plus insensés que Jorge Luis Borges. Je lis plus facilement Bret Easton Ellis en train que Raymond Roussel. Je connais moins Jacques Roubaud que Georges Perec. Ghérasim Luca est le plus désespéré. Je ne vois pas de rapport entre Alain Robbe-Grillet et Antonio Tabucchi. Quand je fais une liste de noms, je redoute les oublis. Je lis une demi-heure avant d'éteindre. Je lis plus le matin et le soir que l'après-midi. Je lis sans lunettes. Je lis à trente centimètres de mes yeux. Je commence à bien lire après la cinquième minute. Je lis mieux sans chaussures ni pantalon. Les soirs de pleine lune, je suis euphorique sans raison. Je ne lis pas sur la plage. Sur la plage, je

[12] *Ibid.*, p. 10.
[13] *Ibid.*, p. 35.
[14] *Ibid.*, p. 181.

> commence par m'ennuyer, puis je m'habitue et je n'arrive plus à partir. Sur la plage, les filles suscitent moins mon désir qu'à la bibliothèque[15].

La liste de remarques s'ouvre et se ferme par des considérations matérielles sur l'acte de la lecture (ou sur son absence) : le nombre de livre, le lieu de la lecture, l'état (« sans chaussures ni pantalon ») dans lequel Levé lit le mieux. Ensuite, les noms convoqués s'enchaînent sans ordre ni chronologique, ni générique, ni alphabétique et de toute façon, même désordonnée, la liste n'est pas fiable, puisque « quand je fais une liste de noms, je redoute les oublis ». Enfin, l'omniprésence des formules comparatives a deux effets. Premièrement, elle apparie de façon incongrue des écrivains que rien ne relie, à vrai dire, sinon les pratiques de lecture idiosyncrasiques de Levé. Ce dernier constate d'ailleurs avec un humour pince-sans-rire : « Je ne vois pas de rapport entre Alain Robbe-Grillet et Antonio Tabucchi », comme si l'énonciation de ses préférences obéissait à un effet d'entraînement dans l'énumération, qui finit par s'épuiser et ne plus trouver matière à comparaison. Dans cette liste, Édouard Levé dépassionne donc son rapport à la littérature. Deuxièmement, il brouille de ce fait toute hiérarchie entre ces œuvres : tout est en définitive relatif, d'un auteur à un autre déjà, mais aussi d'un individu à l'autre, puisqu'il s'agit de ses préférences personnelles. A lire cette liste attentivement toutefois, on peut se demander si ce nivellement des hiérarchies n'est pas, en filigrane, un moyen de rééquilibrer la balance au profit d'une littérature plus contemporaine ou moins canonisée. À choisir, Édouard Levé donne majoritairement la préférence à l'auteur ou à l'autrice au capital symbolique le plus faible : plutôt Roussel et Quintane que Gracián, plutôt l'Argentin Juarroz que Warhol, plutôt Kerouac que Baudelaire.

Ce nivellement des hiérarchies est également un refus affirmé des paternités et des héritages, comme on a déjà eu l'occasion de le voir avec ces quelques phrases d'*Autoportrait* :

> Je n'ai pas de père spirituel. Je ne sais pas vis-à-vis de quels artistes j'ai des dettes. Je ne me sens sous l'influence d'aucun écrivain[16].

C'est ici bien sûr moins à prendre au pied de la lettre que comme un positionnement en négatif : la liste précédente évoque en effet au moins deux des essais de *Penser/Classer* de Perec, que Levé cite par ailleurs beaucoup : l'essai éponyme et « Lire : esquisse socio-physiologique ». Mais en collectionnant sans ordre les noms propres d'auteur et en s'affirmant en dehors de toute histoire littéraire, Édouard Levé remet en question la pertinence de cette histoire littéraire et des hiérarchies sur lesquelles elle repose.

Le peu d'importance que Levé manifeste ostensiblement à l'imaginaire de la Littérature, aux grands noms et aux grands textes, est sensible finalement dans *Œuvres* du fait d'une disparition

[15] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 31-32.
[16] *Ibid.*, p. 108.

tangentielle du texte lui-même. On en revient à la question posée au début de ce chapitre : si l'imaginaire de la Littérature est aussi critiqué que celui de l'art contemporain, comment se déroule le passage à l'écrit et au livre, qui reste malgré le médium auquel on l'associe le plus souvent ? Et dans le cas de Levé en effet, le texte lui-même tend alors à disparaître, là encore en fiction, mais aussi dans la réalité si l'on écoute Stéphane Girard sur la paratopie suicidaire chez Levé : pour Girard, le suicide de Levé constitue l'aboutissement logique des positions esthétique de l'auteur[17]. Mais il n'est pas nécessaire même de recourir à une interprétation de la mort de Levé : dans ses textes déjà, par exemple dans l'œuvre 247 d'*Œuvres*, le texte littéraire disparaît encore une fois au profit de figures géométriques :

> 247. A la place de chaque paragraphe d'un roman est imprimé un rectangle noir dont la surface est celle de ses lettres. Les espaces et les interlignes ont disparu. Le haut des rectangles est situé au début des paragraphes leur correspondant. La narration se réduit à une suite de peintures géométriques[18].

Cette fois-ci les formes géométriques ne constituent pas une interprétation humoristique du texte, mais viennent le cacher, dans un retour surprenant à une peinture monochrome qui évoque le modernisme et les premiers travaux picturaux de Levé. À terme, le fait même de produire un texte est présenté paradoxalement comme une entreprise futile. L'œuvre 153 réutilise ainsi quelques versets du chant de l'Ecclésiaste « Vanités des vanités » :

> 153. Sur une table en pierre noire polie dont les bords sont relevés comme ceux d'un plateau, des lettres en lait congelé écrivent le texte suivant :
>
> « UNE GENERATION PASSE, UNE AUTRE LUI SUCCEDE,
> MAIS LA TERRE DEMEURE
> TOUS LES FLEUVES VONT A LA MER,
> ET LA MER N'EN REGORGE PAS
> CE QUI A ETE SERA, CE QUI A ETE FAIT SE REFERA »
>
> En quelques heures, les lettres fondent, le texte se liquéfie. Chaque matin, les lettres de lait gelées dans la nuit sont à nouveau installées[19].

La répétition sisyphéenne du geste d'écriture est cependant loin d'être héroïque. De même, si le texte d'*Œuvres* peut apparaître comme une liste sans ordre, on peut cependant noter qu'il s'achève sur une série d'œuvres qui posent la question de la pertinence du projet lui-même, tel qu'il était décrit dans l'œuvre 1 :

> 531. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur le récrit au crayon sur un cahier, de mémoire, les yeux fermés.
> 532. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur les dessine, et publie un second livre, fait d'autant de dessins.
> 533. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur en donne des lectures en suivant les injonctions du public, invité à dire

[17] Voir Girard, Stéphane, *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Édouard Levé*, Paris, L'Harmattan, 2014.
[18] Levé, Édouard, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 112.
[19] *Ibid.*, p. 77-78.

> les chiffres des paragraphes qu'il souhaite l'entendre lire. La lecture s'achève lorsque plus personne ne lui demande de poursuivre[20].

Il faut remarquer également que ces trois œuvres finales suivent d'assez près les propositions de performance et de réécriture de Kierkegaard et de Dick citées plus haut. La fin d'*Œuvres* accumule ainsi des propositions d'œuvres qui évoquent un certain désenchantement, non dépourvu d'humour, vis-à-vis du texte littéraire : on arrive donc, à la fin d'*Œuvres*, à un essoufflement de la forme liste, qui est aussi un essoufflement des possibilités artistiques et littéraires. Cet essoufflement se manifeste déjà par l'effet de clôture d'*Œuvres*, qui revient enfin à la première œuvre évoquée et à son concept initial. En outre, cet essoufflement, comme le suggère la dernière œuvre, est d'une part celui de l'auteur, dont le geste devient répétitif : le livre projeté dans l'œuvre 1 est repris et reproduit sous différentes formes (réécriture, dessin, lecture), mais tout en étant dépouillé d'une partie de sa matière par l'oubli. La lassitude enfin est aussi, nous suggère l'œuvre 533, celle du public et des lecteurs.

*

Par conséquent, le passage de Levé à l'écriture n'implique pas du tout une adhésion à un imaginaire patrimonial de la Littérature fondé sur l'inscription dans une lignée de grands écrivains, tel qu'on a pu le décrire dans la première partie de cette section. De plus, certaines des œuvres citées plus haut, comme par exemple la transformation des paragraphes d'un livre en rectangles noirs, peuvent évoquer certaines pratiques poétiques des avant-gardes littéraires américaines des années 1960 : le *black-out* et le *cut-up* de Brion Gysin et de William Burroughs reposaient également sur une destruction du texte écrit, mais afin de lui donner, par le montage, un sens nouveau et inattendu. Le geste est ici poussé jusqu'à son extrémité logique : il y a donc chez Levé une distance également vis-à-vis de ce qui, dans l'histoire littéraire, pourrait être équivalent de l'impératif de nouveauté propre à l'art contemporain. La liste, comme chez Perec, a alors pour effet d'épuiser le phénomène, plutôt que de le renouveler.

Reste alors toujours à interpréter le choix du livre et de l'écrit de la part de Levé. Comme on l'a vu dans le premier chapitre de cette partie, la recherche d'un dépouillement stylistique, d'une intemporalité dans l'énonciation rapproche Levé d'une recherche moderniste du texte pur, sans influence et sans style marqué, ou peut-être d'une forme de classicisme qui cherche à échapper à la

[20] *Ibid.*, p. 208-209.

logique temporelle de succession des nouveautés artistiques et littéraires. Levé rejoint donc dans sa critique conjointe de la littérature et de l'art contemporain une quête presque blanchotienne du « Livre à venir » : c'est également ainsi que l'on peut comprendre le statut ambigu de l'œuvre 1, où est annoncé et en même temps démenti le projet d'*Œuvres*. Le livre qu'a écrit Levé n'est peut-être justement pas celui qui est annoncé dans l'œuvre 1 et qui reste encore « à venir ».

Et comme Blanchot et sa recherche d'une littérature pure, il convient de replacer Édouard Levé et son rejet des prédéterminations artistiques et littéraires, des impératifs historiques, institutionnels et financiers dans le contexte qui a été le sien. Hadrien Buclin propose ainsi « d'aborder l'œuvre de Blanchot pour ainsi dire à rebrousse-poil, en cherchant à replacer dans son contexte, au sein du champ littéraire, l'élaboration de cette posture de l'écrivain en retrait, là où au contraire Blanchot veut faire de ce retrait le signe d'une indépendance radicale face aux conditions historiques du champ »[21]. Il remarque ainsi que les critiques ont eu tendance à perpétuer ce mythe de la littérature pure et à étudier Blanchot en faisant usage des mêmes présupposés, des mêmes conceptions du littéraire que celles qui étaient les siennes. Ici de même, il faut se garder de voir le texte de Levé comme soit un éloge de l'art contemporain et de ses possibilités, soit comme une pure satire de son évolution. En effet, la polarisation du champ de la culture en France (entre d'une part un art contemporain financiarisé et international et d'autre part ses détracteurs, qui soutiennent une conception de l'art, au sens large, plutôt moderniste et qui trouvent des relais dans le champ littéraire) rend difficile le positionnement de Levé : il manifeste en effet de la distance vis-à-vis des deux positions. Le choix qui est alors le sien est en effet une recherche de l'autonomie, qui passe par un propos universellement critique et donc à terme auto-destructeur. Avec Édouard Levé, l'histoire de l'écrit en France compte un nouvel avatar de ce désir qui, au moins depuis la deuxième moitié du XIXe siècle, revient de façon périodique et qui cherche à réaliser sans cesse une impossible autonomie du geste créateur, en allant jusqu'à l'annihiler.

[21] Buclin, Hadrien, « Une autonomie délicate : Maurice Blanchot dans le champ littéraire de la Libération », *A contrario*, 2010/2, n° 14, p. 133-134, URL [consultée le 27 mai 2020] : https://doi-org.proxy.rubens.ens.fr/10.3917/aco.102.0133

2. Brener vs. Brodsky, Pasternak, Prigov, etc. : dénoncer les imposteurs

La relation de Brener à l'institution littéraire est à la fois plus conflictuelle que dans le cas d'Édouard Levé, et elle vise des cibles plus concrètes, plus contemporaines et dans l'ensemble plutôt russes qu'étrangères. Il ne s'agit pas d'utiliser la littérature comme matériau, mais bien de s'y attaquer violemment, avec une visée clairement iconoclaste, ce qui en fait en apparence le pendant exact des actions que Brener a pu entreprendre et décrire ensuite contre l'art contemporain (voir chapitre 3). Pourtant, ces attaques suscitent beaucoup moins d'opposition de la part du public et des représentants du milieu littéraire, dans les récits qu'en fait Brener et, semble-t-il, également en dehors de ses textes (voir chapitre 10).

*

Dans les textes de Brener et Schurz, une action contre un représentant du monde de la littérature fait l'objet d'un récit particulièrement détaillé : il s'agit de celle de 1995, année où il intervient dans une lecture du poète conceptualiste Dmitri Prigov qu'il interrompt en criant « Ça brûle ! » (*Žžët !*)[22]. La mise en récit qu'il en fait évoque très fortement celles d'autres actions en contexte, cette fois, artistique :

> Je me choisissais des adversaires significatifs, emblématiques. Le premier de ces adversaires fut D. Prigov. Je suis allé à sa soirée poétique. Prigov a tout de suite compris qu'il allait y avoir un scandale : c'est un finaud, un petit malin. (D'ailleurs, au début, il a essayé de me mettre la main dessus, de jouer le grand frère, il disait que j'étais un poète lyrique talentueux et tout ça.) Et voilà que j'arrive à sa soirée, je m'installe dans le public, et en plein milieu de la soirée je me lève d'un coup et je me mets à hurler « Ça brûle ! Ça brûle ! » en bondissant de fauteuil en fauteuil par-dessus les têtes jusque sur scène, je lui arrache le micro, je tire ses musiciens par la barbe, je me tiens les fesses et je hurle « Ça brûle ! » ; et pendant ce temps ni Prigov ni son public, à l'exception de quelques personnes, ne quittaient la salle. C'était pas mal du tout, parole d'honneur ![23]

[22] Voir « Aleksandr Brener sryvaet performans Dmitrija Prigova » [Aleksandr Brener interrompt la performance de Dmitrij Prigov], URL [consultée le 27 mai 2020] : https://www.net-film.ru/film-55504/

[23] Brener, Aleksandr, *Obossannyj Pistolet* [Pistolet à la pisse], Moscou, Svobodnoe Marksistskoe Izdatel'stvo, 2010, p. 29 : « Я выбирал себе значимых, эмблематичных противников. Первым таким противником стал Д. Пригов. Я пришел на его поэтический вечер. Пригов сразу понял, что будет скандал: он очень хитрый, умненький. (Кстати, сначала он пытался меня прибрать к рукам, опекать, говорил, что я талантливый лирик и всякое такое.) А тут я прихожу на его вечер, усаживаюсь среди публики, а посреди вечера вскакиваю и с воплем "Жжёт! Жжёт!" забегаю по креслам и головам на сцену, выхватываю у него микрофон, таскаю за бороды его

Toutefois, il faut ici faire deux remarques : Prigov est présenté comme un représentant de l'art contemporain (*contemporary art* en anglais dans le texte russe) et non comme un poète[24]. Quand Brener s'en prend physiquement à un poète ou à un écrivain, donc, il le ramène à l'art contemporain. Toutefois, malgré cette affiliation à l'art contemporain, la situation et l'action différent légèrement de ce qu'il se passe dans des cas relevant plus nettement de l'art contemporain, en tout cas dans le récit que donne Brener de ses actions. En effet, cette perturbation de la « cérémonie » littéraire ne se termine pas par une expulsion *manu militari* : le public demeure passif, Prigov tente mollement d'écarter Brener de la scène et l'histoire en reste là.

De fait, ces sorties critiques ou ces actions visant les représentants de la Littérature sont de fait beaucoup moins présentes dans l'ensemble de l'œuvre écrite de Brener et les récits qu'il en fait n'ont pas la tonalité épique que peuvent avoir ceux qu'il consacre aux musées. De même, les visites dans les lieux littéraires sont beaucoup moins fréquentes dans les textes de Brener que celles dans les musées et les galeries. Quand cela arrive tout de même, le résultat n'en est pas montré comme spectaculaire. Dans *Vies des artistes assassinés*, Brener présente ainsi son incursion dans une librairie :

> C'est alors que j'ai décidé de visiter une librairie.
> Visiblement cette librairie venait d'ouvrir, dans une rue à la mode, toute propre. A l'intérieur c'était tout plastifié, tout blanc. Ça ressemblait à un cabinet de dentiste.
> Aux WC de Goebbels, ministre de la Propagande !
> Je suis entré et je me suis mis à regarder les couvertures des livres. J'ai inspecté toute cette production. Mais ce n'étaient pas des couvertures. C'était de la pub ! Des affiches aguicheuses et stériles ! C'est de la pub immonde et de mauvais goût pour tous ces écrivains et tous ces éditeurs ! C'était de la pub pour de la pub littéraire. Quelle daube ! Quelle puterie !
> Même les rééditions des classiques ressemblaient à des emballages de sous-vêtements ou de préservatifs. Même Eschyle et Virgile, même Marc-Aurèle ! Même le marquis de Sade !
> Je suis sorti furieux dans la rue. Qu'est-ce que je pouvais faire ?! Quoi ?!![25]

Certes, le fondement de la critique de Brener est bien le même que pour l'art contemporain, à savoir la mercantilisation de l'œuvre littéraire, qui est présentée comme une dégradation au moyen

---

музыкантов, держу себя за жопу, ору: "Жжёт!", пока Пригов и вся его публика, за исключением нескольких человек, не покидает зал. Это было неплохо, клянусь честью! » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

[24] On lit immédiatement avant le passage cité : « Я начал войну с представителями ***contemporary art.*** Удар за ударом. » [« J'ai engagé une guerre contre les représentants du ***contemporary art***. Coup après coup. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)]

[25] Brener, Aleksandr, *Žitija ubiënnyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2016, p. 275 : « Тогда я решил наведаться в книжный магазин.
Этот книжный магазин, видимо, недавно открылся на модной отмытой улице. Внутри он был весь пластмассовый, белый. Он выглядел как зубоврачебный кабинет.
Как сортир министра пропаганды Геббельса!
Я вошёл и стал рассматривать обложки книг. Инспектировал всю эту продукцию. Но это были не обложки. Это была реклама! Соблазнительные или стерильные постеры! Это была пошлая и подлая реклама всех этих писателей и издателей! Это была реклама литературной рекламы! Дрянь! Сучество!
Даже издания классиков выглядели как упаковки с бельём или презервативами. Даже Эсхил и Вергилий, даже Марк Аврелий! Даже маркиз де Сад!
В ярости выскочил я на улицу. Что же тут было делать?! Что?!! » (Nous traduisons.)

d'images renvoyant au bas corporel, mais à un bas corporel maîtrisé et maintenu en milieu stérile : la librairie, qui se trouve dans une « rue propre, ressemble à un « cabinet de dentiste » et les livres ressemblent à des « emballages de préservatifs ». Toutefois, elle ne suscite pas cette fois d'intervention spectaculaire de la part de Brener, qui considère la partie perdue d'avance : « Qu'était-il possible de faire dans ce cas ? ».

On peut faire deux hypothèses à partir de cette critique assez effacée, du moins par rapport au reste de l'œuvre, des institutions littéraires. Premièrement, on peut se demander si cette renonciation au scandale, qui définit son rapport à l'art contemporain, n'est pas révélatrice des raisons pour lesquelles Brener recourt à l'écriture. S'il s'agit bien de déterritorialiser la critique de l'art contemporain, le texte n'est alors pas le lieu pour critiquer les institutions littéraires elles-mêmes. Dans le passage qui précède, la critique de leur compromission avec le pouvoir économique ou politique se fait, littéralement, au passage : Brener traverse une librairie, formule une critique et poursuit son chemin. Deuxièmement toutefois, la critique de l'imaginaire de la Littérature, et notamment de celui du grand auteur, est beaucoup plus présente que dans les passages sur l'art contemporain, où demeure un respect, certes ambivalent et instable, vis-à-vis de certains grands noms d'artistes (comme on a pu le voir par exemple pour Malevitch dans le chapitre 3). Dans le passage qui précède, cette critique apparaît ici en filigrane quand Brener associe « publicité pour les écrivains et pour les éditeurs » et « publicité pour de la publicité » : le nom de l'écrivain et de l'éditeur est ramené à une pure image de marque. C'est sans doute dans cette critique de l'imaginaire de la Littérature et, spécifiquement, de la figure de l'auteur que consiste la reterritorialisation de la pratique artistique. Brener fait alors table rase d'une certaine conception du littéraire pour pouvoir investir l'écrit ; et, par là, il fait table rase d'une certaine image de l'écrivain afin de pouvoir se positionner lui-même.

Cette image s'incarne de façon très concrète dans des figures de poètes russes panthéonisés, comme c'était déjà le cas chez Édouard Levé.

Toutefois, le choix de ses cibles est plus différencié et plus circonstancié que dans le cas de Levé, pour qui Proust et Baudelaire étaient convoqués en tant que symboles d'une certaine conception de la littérature française canonique. Dans *Vies des artistes assassinés*, son dernier livre purement autobiographique en date, Brener distingue avec beaucoup d'aplomb le bon grain de l'ivraie dans la production littéraire qui l'a précédé, en faisant aux futuristes une place de choix, et en leur opposant des écrivains qui auraient failli – Pasternak, Brodsky et Prigov figurant parmi ses cibles de choix. Il livre ainsi une véritable liste des bons et des mauvais élèves de l'histoire littéraire russe :

> Aujourd'hui les écrivains et les artistes ne veulent plus se disputer au sujet de l'idée de liberté. Comment vivre libre ? Qu'est-ce que ça veut dire ? La question intéressait Pouchkine, Lermontov, Nekrassov, Nikitine, Fet, Blok, Essenine, Akhmatova, Kouzmine, Khlebnikov, Goumiliov, Mandelstam, Tsvetaieva, Zdanevitch, Vaginov… Ils pouvaient même se battre pour cette question. Ils pouvaient même mourir.
> Mais Prigov c'est pas ça. Le livre de Limonov *La Grande Époque* c'est pas ça. Pélévine, Sorokine, Viktor Erofeïev, c'est pas ça. Tout ça c'est de la vinasse, du kitch, le portfolio de l'éditeur Ivanov, Baden-Baden sans Dostoïevski, des couacs. Si au moins ils étaient nihilistes. Mais non, c'est du pur kitsch, du style bourgeois, des scènes de sexe en poterie. Ce sont des meubles dans un musée littéraire. Ce sont des commodes, des étagères, des ersatz, des matelas, des bonifaces, qui ont oublié la taïga et les écureuils de Chalamov ![26]

A ce propos, on peut faire deux remarques. Premièrement, cette tendance à opposer deux canons concurrents, l'un « officiel » et l'autre propre à Brener, se renforce au fur et à mesure de sa « carrière » littéraire, tout comme apparaissait déjà une tendance à dessiner une contre-histoire de l'art contemporain (voir chapitre 3). Il faut remarquer en outre que, si certains auteurs consacrés, comme on le verra après, n'échappent pas à la désapprobation de Brener, les contemporains sont globalement beaucoup plus éreintés que ne le sont les auteurs canoniques. Dans le passage cité, Brener « sauve » en premier lieu Pouchkine et Lermontov, avant d'inclure dans sa liste des noms que l'on attendrait plus tôt venant de lui, comme les futuristes Khlebnikov, Zdanevich et Vaginov. Le canon proposé en littérature par Brener n'est donc pas très "alternatif" : à la rigueur, il part des grands fondateurs, plutôt légendaires qu'historiques, de la littérature russe et il trace à partir d'eux une lignée qui, certes, passe cette fois prioritairement par les futuristes plutôt que par les poètes et les poétesses de l'âge d'Argent, mais qui ne remet pas en question en soi la sacralité de la littérature au sein de la culture russe, telle qu'on a pu la voir dans les travaux de Mikhaïl Berg.

D'autre part, il s'en prend beaucoup plus vivement à des écrivains contemporains, là où Édouard Levé affirmait explicitement, on l'a vu, sa préférence pour Quintane et Cadiot. Dans le passage précédemment cité, il éreinte les représentants de la postmodernité littéraire russe, Sorokine, Pélévine, Limonov et Prigov, qui ont tous commencé leur activité littéraire dans l'underground des années 1970-1980, alors même que Limonov trouvait encore grâce à ses yeux dans les années 1990[27]. De même, il poursuit, après une charge contre les éditions Ad Marginem à

---

[26] *Ibid.*, p. 292 : « Сейчас писатели и художники уже не хотят ссориться из-за идеи вольности. Как жить на воле? Что это значит? Этот вопрос интересовал Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Никитина, Фета, Блока, Есенина, Ахматову, Кузмина, Хлебникова, Гумилёва, Мандельштама, Цветаеву, Зданевича, Вагинова... Они могли даже из-за этого вопроса подраться. Могли и умереть.
Но Пригов не об этом. Книга Лимонова «У нас была великая эпоха» не об этом. Пелевин, Сорокин, Виктор Ерофеев — не об этом. Всё это — пойло, бидермейер, портфель издателя Иванова, Баден-Баден без Достоевского, конфуз. Хорошо, если бы они были нигилистами. Но нет, они — бидермейер, мещанский стиль, терракотовая постельная сценка. Они — мебель в литературном музее. Они — комоды, шкафы, эрзацы, матрацы, бонифации, которые забыли о шаламовской тайге и белках! » (Nous traduisons.)

[27] Brener, Aleksand, *Obossannyj Pistolet* [Pistolet à la pisse], *op. cit.*, p. 52 : « Лимонов ведь, несмотря на всю свою «тонкокишность» — хороший человек и писатель. » [« Limonov, après tout, même s'il chie sans arrêt dans son froc, est un mec bien et un bon écrivain. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)]

laquelle nous reviendrons dans le chapitre 9, par des invectives qui visent également les poètes contemporains :

> Comment donc est-ce que cette face [celle d'Ivanov, dirigeant d'Ad Marginem] est sortie du néant ?.. Ou alors ce n'est pas lui que j'ai vu, mais le croiseur transatlantique Arkadi Trofimovitch Dragomochtchenko, le preux chevalier de Mikhaïl Jampolski, le pigeon d'argent des vols solitaires vers le Massachussetts ?.. Chantre des pissotières dans les déserts aéroportuaires, est-ce bien toi ? Ou alors ce sont les orphelins dragomochtchenkoïesques, Aleksandr Skidan, Pavel Arseniev – la peau sur les os de la pensée gauchiste, la sciure maigrichonne qui sort de sous le rabot des vers ? Ou alors Roman Osminkin, le dernier dinosaure-moustique de la poésie de variétés ? Ou encore le fameux Kirill Medvedev, le père des plus mignons ours en peluche marxistes ?.. Hein ?[28]

Le reproche fait à Ivanov de livrer aux intérêts financiers la littérature est ici déporté à Arkadi Dragomochtchenko, puis à une série de poètes contemporains, Aleksandr Skidan, Roman Osminkin, Kirill Medvedev, tous trois proches de la revue *[Translit]* fondée à Saint-Pétersbourg par Pavel Arseniev. Tous sont les représentants d'une poésie contemporaine russe que l'on pourrait dire « engagée », soit de façon directement politique pour Kirill Medvedev, soit indirectement par l'importation et la traduction de textes « occidentaux » représentatifs d'une pensée politiquement révolutionnaire pour l'entourage d'Arseniev. Dans tous les cas, Brener est pour eux une figure de référence ; il pourrait alors être surprenant qu'il les désavoue ici avec autant de force.

Mais Brener s'en prend d'abord non pas aux textes, mais aux figures des poètes : il est révélateur en cela de la dimension hagiographique, extrêmement personnalisée, de la conception de la littérature qui prévaut en Russie, par rapport à un contexte français où l'intérêt se porte plus sur l'œuvre et sur le corpus dans lequel l'auteur s'incarne que sur la personne de l'écrivain, que le *Contre Sainte-Beuve* de Proust a encore aujourd'hui assez efficacement détaché de son œuvre. Cela n'explique pas toutefois le choix des cibles de Brener : comment comprendre l'hostilité de Brener dans ces textes vis-à-vis de cette jeune génération de poètes qu'il place dans la lignée de Dragomochtchenko ? Comment comprendre qu'il nourrisse des propos également virulents vis-à-vis de Prigov que vis-à-vis de Pasternak et Brodsky, alors que Pouchkine et les futuristes échappent à sa critique ?

On peut faire l'hypothèse qu'il s'agit pour Brener, beaucoup plus que pour Levé, de proposer, contre ces contre-modèles, une définition personnelle de la littérature : la reterritorialisation de la critique de l'art contemporain va donc ici avec une appropriation du

[28] Brener, Aleksandr, *Žitija ubiënnyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], *op. cit.*, p. 219 : « Как же его-то личина возникла из небытия?.. Или это не он мне привиделся, а сам трансатлантический крейсер Аркадий Трофимович Драгомощенко — светлый витязь Михаила Ямпольского, серебряный голубь одиноких перелётов в Массачусетс?.. Певец писсуаров в аэропортных пустынях, ты ли это?.. Или это драгомощенковские сироты Александр Скидан, Павел Арсеньев — рожки да ножки левой теории, тощие опилки из-под рубанка стиха?.. Или Роман Осьминкин — последний динозавр-комар эстрадной поэзии?.. Или это славный Кирилл Медведев, отец милейших плюшевых марксистских медведей?.. А? » (Nous traduisons.)

médium texte qui implique une redéfinition du littéraire, et non son apparent abandon comme c'est le cas chez Levé. Cela implique pour Brener de se positionner contre ses concurrents immédiats dans le champ littéraire : cela inclut des représentants d'une littérature d'opposition située dans un passé proche (Pasternak, Brodsky), réflexive et philosophique (les mêmes, mais aussi Dragomochtchenko), ouvertement politique (Medvedev), et tournée vers l'étranger (Arseniev et le groupe *[Translit]*, mais aussi, encore une fois, Dragomochtchenko). Toutes ces caractéristiques rapprochent les cibles de Brener de sa propre pratique textuelle : c'est pourquoi les invectives qui les visent lui permettent de se distinguer et de préciser sa position vis-à-vis de la littérature et du médium texte.

Par-delà les affinités entre tous ces auteurs et Brener, on peut ainsi comprendre qu'à travers ces attaques *ad personam*, Brener s'en prend à une poésie à laquelle il reproche son « autonomisation » fallacieuse : sa prétention à une vérité transcendante et son détachement de la vie quotidienne. Le propos peut surprendre dans la mesure où certains chercheurs, comme Berg, cité dans la première partie de cette section, récusent le fait que l'espace littéraire russe se soit jamais vraiment autonomisé. Le propos est d'autant plus étonnant que Brener, comme on l'a vu, montre bien la menace que fait peser sur l'espace littéraire le développement d'une édition très largement soumise à des logiques mercantiles. Il faut donc comprendre que Brener conçoit autrement une éventuelle autonomie de la littérature et que celle-ci implique entre autres un détachement vis-à-vis du culte de l'écrivain encore très largement répandu dans le monde littéraire, universitaire, journalistique russe contemporain. Le recueil de poèmes *L'Internationale des torpilles indirigeables*, contient ainsi la charge suivante, portant directement contre le corps de l'écrivain :

> Le poète qui a écrit :
> « En tout je voudrais arriver
> A l'essence :
> Dans le travail, dans la recherche d'un chemin,
> Dans la confusion du cœur », –
> Est digne
> Que
> L'enculent dans les deux narines
> Deux bourreaux-enculeurs amateurs
> Parvenus à la pleine humilité humaine
> A cause d'une blénorrhagie chronique.
> Pendant l'enculage ils lui crient :
> « Ce sont de mauvais vers, poète ! »
> Et lui il hurle en réponse :
> « Vous êtes de mauvais bourreaux-enculeurs ! »
> Ainsi,
> Tout oligophrène doit retenir
> Que s'il « veut arriver à l'essence » –
> Qu'il y arrive ! –

Mais qu'il n'encule pas les cerveaux[29].

Les premiers vers sont tirés d'un poème de Pasternak qui constitue un programme poétique appelant à une poésie philosophique, détentrice d'une vérité (*sut'*) transcendante. Le texte, et donc également l'identité du poète que torturent les « bourreaux-enculeurs », sont immédiatement reconnaissables pour un lecteur russe qui s'intéresserait un tant soit peu à la littérature. Le poème, ici reproduit en entier, prend au pied de la lettre l'expression russe vulgaire *ebat' mozgi*, qui désigne un discours inutilement complexe et dont le sens littéral est « enculer le cerveau ». Si désacralisation il y a, elle vise donc en premier lieu, et très concrètement, la personne de l'écrivain, et non ses textes, même lorsqu'ils sont pris dans leur matérialité comme c'était le cas dans *Œuvres*. Mais outre la désacralisation, via l'emploi d'une mise en scène obscène, de la personne du poète, Brener s'oppose à une poésie dont la légitimité viendrait uniquement d'une recherche philosophique de la vérité, présentée comme vaine.

De la même manière, il s'en prend à Brodsky dans un livre d'hommage qui lui est dédié par le peintre Dronnikov :

> Joseph Brodsky est-il bien poète ? C'est lui qui a écrit naguère : « Je ne me sens de solidarité qu'avec la douleur ». Mais le poète, c'est celui qui accomplit le mot, qui le transforme en action. Un mot qui n'est pas accompli, c'est vulgaire comme chercher le bonheur. Être solidaire avec la douleur, c'est une très grande ambition, mais dans le cas de Brodsky, elle n'est restée qu'une ambition. Peut-être que Brodsky a en effet été solidaire – avec le prix Nobel, avec la gloire, avec Mikhaïl Baryshnikov, avec le vieux Venise, avec Evgueni Reïn… Mais avec la douleur ? La douleur encercle le lauréat du Nobel de tous côtés – la vraie douleur – mais le nobélisé lui-même se tient sur l'îlot de la vulgarité, sur l'îlot de la poésie. Sur ce même îlot se tient également l'artiste Dronnikov et il le dessine, Brodsky. Et autour de l'îlot clapotent encore et viennent mourir des vagues de vulgarité dans lesquelles se

[29] Brener, Aleksandr, *Internacional neupravljaemyx torped* [L'Internationale des torpilles indirigeables], Moscou, Hylaea, 1996, p. 28 :
« Поэт, написавший:
«Во всем мне хочется дойти
До самой сути:
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте», –
Достоин того,
Чтобы его
Выебали в обе ноздри
Два непрофессиональных ёбаря-палача,
Дошедших
До полного человеческого смирения
Из-за хронического триппера.
Во время ебли они кричат ему:
«Это плохие стихи, поэт!»
А он в ответ вопит:
«Вы плохие ебари-палачи!»
Итак,
Каждый олигофрен должен запомнить,
Что если «хочется дойти до сути» –
Доходи! –
Но не еби мозги. » (Nous traduisons.)

> noient les pauvres, les épuisés petits christs, qui portent sur leur dos le poids de cette poésie avare, de cette civilisation répugnante, – tous ces travailleurs, ces traînées, ces mendiants, ces noirs, ces travailleuses domestiques, ces on ne sait qui. Et déjà le matin radieux de la haine se lève sur l'île et sur la mer qui l'encercle[30].

L'insertion même du texte dans le livret relève du scandale : conçu comme un ouvrage d'hommage à Brodsky par le peintre Dronnikov, lui aussi émigré de Russie, le fascicule contient des portraits de Brodsky réalisés pendant une lecture poétique qui s'est tenue dans l'appartement du peintre. Comme le précise Dronnikov lui-même, Brodsky est mort un an après et le livre apparaît donc comme un hommage post-mortem. En l'absence d'informations sur la manière dont Brener a été invité à participer, à contre-emploi, à ce « tombeau » de Brodsky, il est difficile de tirer beaucoup de conclusions de cet objet, mais il est certain que le texte de Brener apparaît ici comme une contestation de la panthéonisation poétique en train de s'accomplir. Concernant le contenu même de l'attaque contre Brodsky, comme c'était le cas pour Pasternak, ce qui est reproché à Brodsky avec une verve violente et très imagée, c'est son absence d'engagement politique, son existence sur un « îlot » qui s'apparente à la tour d'ivoire des poètes français du XIX^{e} siècle. A l'opposé pourtant de ces poètes, souvent dit « maudits » parce que délaissés par le public et la critique, cette recherche d'autonomie est coupable aux yeux de Brener parce qu'elle s'apparente à une recherche de gloire. Comme en art contemporain donc, la valeur esthétique est trop aisément, à ses yeux, convertible en distinction sociale, en honneurs et en récompenses financières. Dès lors, le poète ne peut plus prétendre ni à la vérité, ni à la supériorité morale.

Concernant les poètes engagés sur le plan théorique et politique que sont Arseniev et Medvedev, le reproche qui leur est fait est celui d'un manque d'agressivité et de virulence dans le propos et sans doute aussi dans l'action : Medvedev, au moyen d'un jeu de mots sur son nom de famille qui vient du mot « ours » (*medved'*), est présenté comme un « ours en peluche », alors que le « gauchisme » d'Arseniev n'a que la peau sur les os.

Un autre reproche adressé à une littérature consacrée apparaît dans les textes qui portent sur Prigov. En 1990, dans son premier texte connu, publié dans la revue de Mikhaïl Grobman en Israël, Brener exprime pourtant des positions qui pourraient être proches de celles du poète de

---

[30] Brener, Aleksandr, « Brodsky » *in* Dronnikov, Nikolaï, *Brodsky*, Paris, s.e., 1996, pages non numérotées : « Разве Иосиф Бродский поэт? Это он написал однажды: «Только с горем чувствую я солидарность». Но поэт – это тот, кто осуществляет слово, превращает его в действие. Слово без осуществления – пошлость, подобная пошлости поисков счастья. Солидарность с горем – это очень большая претензия, но в случае Бродского она осталась всего лишь претензией. Может быть, Бродский осуществил солидарность – с Нобелевской премией, со славой, с Михаилом Барышниковым, со старой Венецией, с Евгением Рейном… Но с горем? Горе обступает нобелевского лауреата со всех сторон, настоящее горе, но сам нобелиат стоит на островке пошлости, на островке поэзии. На этом же островке сидит художник Дронников и рисует его, Бродского. А вокруг островка опять-таки плещутся потухающие волны пошлости, в которых тонут бедные, замученные христосики, несущие на себе тяжесть этой скудной поэзии, этой отвратительной цивилизации, – все эти рабочие, потаскухи, нищие, цветные, домработницы, неизвестно кто. И уже сияющее утро ненависти восходит над островом и над обступающим его морем. » (Nous traduisons.)

l'underground. Celui-ci en effet, tout en défendant les prétentions philosophiques de la littérature russe, a notoirement proposé une série d'identités alternatives au « je lyrique » du poète russe, dont notamment un alter ego de policier inculte (*militsianer*, écrit en russe avec une faute d'orthographe), et ce afin d'intégrer des discours divers dans l'œuvre poétique. Dans le même but, il est, parmi l'underground poétique russe, celui qui a de la façon la plus visible contribué à la naissance de la performance poétique, dans la mesure où il pouvait alors y incarner les différentes voix qu'il incluait dans ses textes. Le refus d'un discours stable, et d'une identité stable par la même occasion, mène Prigov à une critique postmoderne de la figure de l'écrivain. Brener est en cela proche de Prigov. Dans un article des années 1990 sur la « mort de la poésie », il explique en effet que, bien plus que la poésie elle-même, c'est la figure du (grand) poète qui disparaît. Il affirme ainsi à propos du jeu qui consiste à deviner l'auteur d'un texte non signé :

> Si vous ne parvenez pas à répondre à cette question, ne vous désespérez pas. Cela n'a strictement aucune importance. De deux choses l'une : soit le poème a été écrit par un grand poète russe contemporain, ou alors par un graphomane inconnu au bataillon. Mais cela n'a aucune importance parce que, de la même manière que le « je » lyrique » de ce poème, la poésie russe elle-même n'existe plus[31].

En 1990 donc, Brener constate la mort de la poésie russe, mais de façon apaisée, comme l'avènement d'une nouvelle forme d'écriture. Désormais, pour lui, la coexistence de langages hétérogènes au sein du texte littéraire est interrogée en termes éthiques autant qu'esthétiques. Dans la définition de la poésie qu'il donne à cette occasion, on trouve en effet l'idée que la littérature et la poésie en particulier doivent continuer d'aspirer à une saisie globale de l'expérience humaine :

> Ainsi, à l'époque contemporaine, ce qui importe pour l'esprit et l'imagination de l'artiste ce ne sont plus les problèmes d'autoidentification ou de relation entre l'auteur et le personnage, mais le problème de l'introduction dans l'œuvre de langues variées (du quotidien, de la culture, de l'idéologie, etc.) et ce sont elles qui deviennent les véritables héros du grandiose psychodrame humain[32].

Dans cette perspective, il est normal que Prigov apparaisse comme un modèle pour le jeune Brener. Il affirme en effet juste avant :

> Et si L. Rubinstein utilisait des unités linguistiques élémentaires pour déconstruire le mécanisme discursif, et E. Limonov montrait les possibilités lyriques infinies de la langue soviétique, alors D. Prigov s'est mis à terme à opérer au moyen d' « images de marque », de représentations des artistes et des poètes. Et chez Prigov d'ailleurs, la tâche de la

---

[31] Brener, Aleksandr, « Na smert' russkoj poèzii », Znak vremeni, 1990, réédité dans Zerkalo, 2015, n°46, URL [consultée le 13 mars 2018] : http://magazines.russ.ru/zerkalo/2015/46/17b.html : « Если вы затрудняетесь ответить на этот вопрос, не расстраивайтесь. Это совершенно не имеет значения. Одно из двух: либо стихотворение написал великий современный русский поэт, либо никому не ведомый графоман. Но это совершенно несущественно именно потому, что точно так же, как умер лирический герой этого стихотворения, не существует больше и самой русской поэзии. » (Nous traduisons.)

[32] *Ibidem* : « Таким образом, в настоящее время умом и воображением художника владеют уже не проблемы самоидентификации и не взаимоотношения автора и героя, но проблема сведения в произведении разных языков (быта, культуры, идеологии и т. д.), которые и становятся истинными героями грандиозной психодрамы человечества. » (Nous traduisons.)

> déconstruction analytique s'est associée avec les aspirations extatiques et méditatives du rhapsode, de sorte qu'il devient sensible pour le lecteur et l'auditeur que les incantations, les prières et les psalmodies archaïques poursuivent leur existence dans les slogans contemporains, dans les discours officiels et dans les clichés linguistiques[33].

Au tout début de son activité artistique, Brener distingue donc Prigov parmi les poètes comme celui qui a le mieux compris l'évolution nécessaire de la littérature russe. Des textes postérieurs de Brener sous-entendent d'ailleurs que cette reconnaissance est réciproque et que Prigov a également reconnu Brener : « D'ailleurs, au début, il a essayé de me mettre la main dessus, de jouer le grand frère, il disait que j'étais un poète lyrique talentueux et tout ça »[34].

Toutefois, il est prompt à se retourner contre Prigov et à le désigner comme l'ennemi à abattre dans le champ de la littérature, mais aussi de l'art contemporain. Dans *Pistolet à la pisse*, il raconte ainsi une lecture chez l'artiste Ilya Kabakov, en présence de Prigov :

> La première secousse n'a pas tardé. Prigov m'a invité dans l'atelier de Kabakov à une soirée de poésie érotique. Je devais lire mes trucs avec Pepperstein , Prigov lui-même et quelques autres poètes.
> J'ai apporté mon dernier texte, qui s'appelait *Chlamydia*. C'était une histoire qui se fondait uniquement sur des faits réels et dans laquelle figuraient entre autres Osmolovski, dont je viens de parler, Pepperstein et d'autres artistes moscovites qui assistaient à la lecture. Dans mon poème, ils passaient pour des abrutis.
> Pendant que je lisais *Chlamydia*, il y avait un silence total. Ils hallucinaient, je crois. C'était un texte direct, sans artifice, dans lequel une certaine souffrance était audible. Pepperstein a quitté la pièce. Un silence pesant s'est installé. Au bout d'un moment, Prigov, l'organisateur de la soirée, y a mis fin. La petite salope !
> Après cette lecture, beaucoup de conceptualistes ont cessé de me saluer. Les conceptualistes ! Qu'est-ce que c'est que ça d'abord ? Des fourbes, qui ont réduit la culture russe à un monstrueux état végétatif ![35]

---

[33] *Ibidem* : « И если Л. Рубинштейн использовал элементарные словесные единицы в целях деконструкции речевого механизма, а Э. Лимонов демонстрировал безграничные лирические возможности советского языка, то Д. Пригов в конце концов начал уже оперировать целыми имиджами, образами художников и поэтов. Причем у Пригова задачи аналитической деконструкции совпали с экстатически-медитативными заданиями рапсода, так что читателю и слушателю его текстов становится ощутимо, как архаические заклинания, заговоры и песнопения продолжают свою жизнь в современных лозунгах, официальных речах и языковых клише. » (Nous traduisons.)

[34] Brener, Aleksandr, *Obossannyj Pistolet* [Pistolet à la pisse], *op. cit.*, p. 38 : « Кстати, сначала он пытался меня прибрать к рукам, опекать, говорил, что я талантливый лирик и всякое такое. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

[35] *Ibid.*, p. 30-31 : « Скоро случился первый обвал. Пригов пригласил меня в мастерскую Кабакова на вечер эротической поэзии. Я должен был читать там свою вещь вместе с Пепперштейном, самим Приговым и ещё какими-то поэтами.
Я принёс свою новую вещь, которая называлась «Хламидиоз». Это была совершенно документальная история, в которой между прочим фигурировали тот же Осмоловский, Пепперштейн и другие московские художники, которые пришли на чтение. Выглядели они в моей поэме хуёво.
Когда я читал «Хламидиоз», была полная тишина. По-моему, они охуели. Это была очень прямая, безыскусная вещь, в которой слышалось некое страдание. Пепперштейн вышел из комнаты. Наступила тягостная тишина, которую позднее прервал ведущий Пригов. Сучёныш!
После этого чтения многие из концептуалистов перестали здороваться со мной. Концептуалисты! Что это вообще такое? Двурушники, которые ввергли русскую культуру в чудовищное прозябание! » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

Chlamydiose est un poème fondé sur la vie sexuelle de Brener (et sur les mésaventures médicales qui s'ensuivent) : écrit à la première personne, dans une langue simple, voire naïve, il est assez loin de l'ironie complexe qui est celle de Prigov ou de Pepperstein . Ces derniers se situent de fait dans la mouvance conceptualiste moscovite, qui dans les années 1990 commence à ressembler à une forme russe de postmodernisme. Un peu plus loin, Brener ajoute :

> Mais pourquoi est-ce que ce Prigov s'est mis dans la tête qu'il était le Secrétaire Général des avant-gardistes ? C'est jamais qu'un poétaillon, tout comme Voznessenski ! Juste un peu plus dégourdi ! Juste un conceptualiste ![36]

A partir des passages précédents, on peut comprendre que Brener reproche à Prigov, premièrement, la reconnaissance institutionnelle (« le Secrétaire général des avant-gardistes ») dont il fait l'objet dès les années 1990 et dès sa sortie de l'underground après la chute de l'URSS et, deuxièmement, un double jeu (des « fourbes »), dont la nature n'est pas explicitée, mais qui semble être conçu par Brener comme une trahison de la « culture russe » (réduite à un « monstrueux état végétatif »). Comment expliquer ce changement de position de la part de Brener vis-à-vis de Prigov ? On peut se demander si elle ne s'explique pas par l'évolution du statut de Prigov dans la culture russe : il ne s'agit pas seulement de sa visibilité dans le champ de la littérature et de l'art, mais d'un infléchissement du sens politique de sa production. Jacob Edmond, en s'appuyant sur des déclarations et des entretiens de Prigov, remarque en effet que, tant que Prigov et les conceptualistes se situent dans l'underground et donc tant que dure l'URSS, le conceptualisme s'assimile en grande partie à ce que Komar et Melamid ont appelé le sots-art : le mélange de discours hétérogènes y a pour but une critique de l'omniprésence du discours idéologique du parti. Après la chute de l'URSS, comme on l'a vu, le marché de l'art contemporain fait son apparition en Russie et il apparaît à Prigov, selon Edmond, comme la seule issue pour la poésie russe. Edmond montre alors comment Prigov accomplit dans ses œuvres une synthèse plus ou moins contrainte de traditions littéraires russes, d'idées du conceptualisme moscovite et d'éléments qui lui paraissent absorbables par le marché de l'art contemporain largement dominé alors par les États-Unis : il reconnaît en 2006 que la seule manière pour la culture et la littérature russe de rester pertinente est d'emprunter les codes du « contemporary art »[37]. Dès lors son parcours est à l'opposé de celui de Brener : de poète il devient artiste visuel et performeur, et d'une production à destination uniquement nationale et soviétique il passe à une production orientée vers un public international (sans succès), alors que Brener rejette son engagement initial dans le monde de l'art contemporain

[36] *Ibid*., p. 38 : « Но почему этот Пригов вздумал, что он Генеральный Секретарь авангардистов? Да он же просто поэтишка, как Вознесенский! Только более смекалистый! Только концептуалист! » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

[37] Edmond, Jacob, *A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 161.

au profit d'une production littéraire dont la langue et le lieu de publication détermine en grande partie son public. Assez proches initialement du fait de leur constat sur la « mort » de la littérature, ils s'opposent sur la stratégie à emprunter, et ce en partie du fait d'une différence générationnelle : Prigov parvient à sa maturité artistique au moment où l'art contemporain fait irruption massivement dans la culture russe, alors que Brener commence tout juste à ce moment-là.

*

Par conséquent, Brener accompagne sa production écrite d'une série de critiques visant des poètes, canoniques certes, mais avant tout contemporains. Cela lui permet de se positionner dans le champ de la littérature et ouvre la voie à une redéfinition du fait littéraire, dont il sera question dans le chapitre suivant. On peut cependant déjà remarquer que ce qui est reproché à tous ces poètes, c'est d'une part l'inscription de la littérature dans un art contemporain mondialisé (Prigov) dont on a bien vu ce qu'il représentait pour Brener. D'autre part, c'est une autonomie mal comprise de la littérature vis-à-vis des autorités politiques et des impératifs économiques (Brodsky) : désincarnée et philosophique, réflexive au lieu d'être pratique et active. Si, comme le pense Berg, la littérature russe ne s'est jamais « autonomisée » au sens bourdieusien du terme, la réponse pour Brener n'est pas une autonomisation qui déporte l'autorité littéraire de la politique à la philosophie ou à la métaphysique, comme il l'a reproché à Brodsky ou à Pasternak. Ce n'est pas non plus l'inscription dans des courants internationaux reconnaissables, comme le font à ses yeux les conceptualistes, qui permettra d'émanciper la littérature des pressions politiques et littéraires. Dans des textes postérieurs, Brener va alors s'attacher à proposer une définition de la littérature comme geste, à l'image de ses propres actions des années 1990, que sa spontanéité doit pouvoir sauver des récupérations postérieures.

3. Chris Kraus : contre les modèles littéraires

Dans le cas de Chris Kraus comme dans celui d'Aleksandr Brener, la réflexion sur la littérature continue dans une certaine mesure celle sur l'art contemporain. Pour Kraus, comme dans l'art contemporain, il s'agit donc d'abord de comprendre qui a voix au chapitre dans le champ littéraire et pourquoi. Les figures d'écrivains et d'écrivaines redoublent souvent le couple Chris / Dick dans la mesure où elles permettent d'exposer l'inégalité dans la réception d'une intimité dévoilée par un homme dans son œuvre et la réception d'une intimité dévoilée par une femme. C'est ensuite en tant que réservoir de modèles, de stéréotypes, d'intrigues stéréotypées que la Littérature est présente dans les textes de Chris Kraus, stéréotypes sur lesquels Chris porte un regard critique. Les genres littéraires eux-mêmes (en particulier celui du roman), avec leurs horizons d'attente, sont indirectement accusés d'être des formes prescriptives, notamment au moment où Chris et Sylvère mettent par écrit le désir de Chris pour Dick. C'est donc plus comme chambre d'échos pour la société que la littérature est présente dans l'œuvre de Kraus : elle y apparaît comme à la fois représentative et, dans une certaine mesure, responsable des injustices sociales, surtout des injustices liées au genre. L'institutionnalisation de l'écriture littéraire (la critique, la presse littéraire, les maisons d'édition, l'université) est présente en filigrane, mais ne fait pas l'objet d'une réflexion développée et critique.

*

Dans *I Love Dick*, la littérature classique, notamment l'exemple de Flaubert, est convoquée à plusieurs reprises. Elle l'est dans un premier temps à titre de contre-modèle. Au sein du long texte qu'elle consacre au peinre Kitaj, quelques pages après l'interrogation déjà évoquée « WHO GETS TO SPEAK AND WHY », Kraus s'arrête sur la relation de Louise Colet et de Gustave Flaubert :

> La correspondance entre Gustave Flaubert et Louise Colet est un peu comme un spectacle de Punch et Judy. Louise Colet, auteure du XIX^e^ siècle, avait des joues roses et des cheveux bouclés. A l'inverse de son ennemie George Sand qui avait choisi de « vivre comme un homme » jusqu'à ce que l'âge fasse d'elle une grande matriarche, Louise voulait écrire et elle voulait être femme. Louise fit de la difficulté de combiner ces deux occupations un de ses sujets de création. Flaubert pensait : « Tu es un poète attaché à une femme ! N'imagine même pas que tu puisses exorciser ce qui t'oppresse en l'exprimant par l'art. Non ! La crasse du cœur n'a rien à faire sur le papier. » Pendant des années, ils se retrouvèrent à Paris à

> l'endroit et à l'heure qu'il choisissait – baise et dîner une fois par mois, chaque fois que Flaubert avait besoin d'échapper à la routine de son écriture à Rouen. Un jour, Louise demanda à rencontrer sa famille. Et là, je cède la parole au biographe de Flaubert, Francis Steegmuller : « La description que Flaubert fait de la véhémence d'Emma Bovary était sans aucun doute inspirée des exigences stridentes de Louise. » Quand Flaubert rompit finalement avec elle, elle écrivit un poème et il lui répondit : « Tu as fait de l'art un déversoir à passions, une espèce de pot de chambre où le trop-plein de je ne sais quoi a coulé. Ça ne sent pas bon ! Ça sent la haine ! »
> Être une femme en France au XIX[e] siècle revenait à se voir refuser tout accès à l'impersonnel[38].

La littérature française de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, celle qui incarne le plus, y compris dans les universités américaines, une littérature canonique, est ici vue par le prisme des relations individuelles de l'écrivain. Les reproches faits à Louise Colet par Flaubert anticipent sur ceux qui seront fait à Kraus et qu'elle devine par ailleurs : l'assimilation de la production poétique féminine à des sécrétions corporelles en tout genre repose en effet sur l'idée, souvent exprimée de façon moins explicite que chez Flaubert, d'une incompatibilité de nature entre l'être écrivain et la femme. L'organisation même du paragraphe est ironique : dans la manière dont Kraus présente la situation, Flaubert semble faire exactement ce qu'il reproche à Colet, à savoir utiliser des situations vécues comme source de son écriture. L'ironie réside encore dans le fait de laisser parler les hommes de l'histoire, ici Flaubert et son biographe, de façon à faire ressortir la violence et l'absurdité du propos en regard des faits tels que Kraus les présente. Le milieu littéraire apparaît alors comme un milieu où, comme dans l'art contemporain, une aspiration à un discours absolu et impersonnel est perçue de façon différente et comme moins légitime si elle vient d'une femme. Le caractère attendu, peu original, désespérément commun de ces relations, malgré le caractère « exceptionnel » de leur protagoniste, Flaubert, est souligné par un parallèle avec le spectacle de marionnettes « Punch & Judy », dans lequel le personnage masculin, comme son nom l'indique, donne coup sur coup à sa femme. La relation intellectuelle et littéraire qu'entretiennent Flaubert et Colet est montrée dans la banalité de sa violence, la condescendance et la distance émotionnelle de Flaubert étant assimilée à

[38] Kraus, Chris, *I Love Dick*, Londres, Serpent's Tail, 2016 [1997], p. 181 : « The correspondence between Gustave Flaubert and Louise Colet reads like a Punch & Judy show. Louise Colet, female writer of the 19th-century, had rosy cheeks and little ringlet curls. Unlike her enemy George Sand who chose to "live like a man" until age shielded her as a grand matriarch, Louise wanted to write and she wanted to be femme. Louise turned the difficulty of combining those two occupations into a subject of her art. Flaubert thought: "You are a poet shackled to a woman! Do not imagine you can exorcise what oppresses you in life by giving vent to it in art. No! The heart's dross does not find its way on paper." For years they met in Paris at times and places designated by him—sex and dinner once a month whenever Flaubert needed a break from his writing schedule in Rouen. Once, Louise asked to meet his family. And here Flaubert's biographer Francis Steegmuller steps in: "Flaubert's depiction of Emma Bovary's vehemence was doubtless nourished somewhat by Louise's shrill demands." When Flaubert finally broke her heart she wrote a poem about it and he replied: "You have made Art an outlet for the passions, a kind of chamberpot to catch the overflow of I don't know what. It doesn't smell good! It smells of hate!"
To be female in 19th century France was to be denied access to the apersonal. » (Traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

de la violence physique. Dans *I Love Dick*, Kraus donne également l'exemple de Katherine Mansfield et de son intégration dans le cercle littéraire de Virginia Woolf :

> Katherine, reine de l'école littéraire des boîtes à biscuits, (…) qui mettait des majuscules à des mots comme Vie et écrivait des compositions sur l'amour et la rhubarbe, appréciée de D. H. Lawrence et de beaucoup d'autres hommes parce qu'elle était sincère et jolie. Katherine, la cadette de l'espace utopique, dont tout le projet littéraire était de capturer les états exaltés d'un sentiment adolescent (« félicité »). Katherine qui avait essayé si fort à Londres de devenir la meilleure amie de Virginia Woolf, qui la détestait parce que Katherine était le genre de naïve-imbécile que les hommes de littérature adoraient et défendaient à ses dépens[39].

Kraus, dans l'ensemble de ces déclarations, suggère qu'il n'est pas de position dans le monde littéraire qu'une femme puisse occuper sans qu'on la renvoie à des attentes liées à sa féminité : Colet n'a pas cherché à adopter un éthos masculin comme Sand, et Mansfield, en étant conforme aux attentes des « hommes de littérature », suscite la haine de Virginia Woolf, qui a refusé ces modèles. L'essentiel de la critique qui porte sur la littérature et sur les grands auteurs peut alors se résumer au fait qu'elle est une extension de la domination masculine qui règne dans l'ensemble de la société. Dans *Aliens&Anorexia*, Kraus fait ainsi la réflexion suivante :

> Dans le livre que je lis en ce moment, que Gavin m'a recommandé, Paul Theroux se souvient d'un conseil que lui avait donné Naipaul, de dix ans son aîné : « La meilleure littérature est une vision perverse proposée depuis une position de force ». Et en lisant ça, je me dis que c'est exactement ce que je déteste le plus dans les classiques, à savoir la Grande Écriture Mâle. C'est comme quand André Breton se vantait à ses copains surréalistes qu'il ne laisserait jamais une femme le voir nu à moins d'avoir la bite en érection—[40]

Comme c'est souvent le cas également dans *I Love Dick*, l'utilisation de majuscules permet de signaler une idée reçue, un cliché, un type. Elle permet souvent également, en jouant de la proximité que cela crée entre le nom propre et des réalités quotidiennes, de faire apparaître des structures, des effets de systèmes : l'équivalence entre les « classiques » et la « Grande Écriture Mâle » (*Great Male Writing*) permet de rappeler que l'histoire de la littérature n'est jamais au fond que de le produit de l'écriture (ce qui se perd derrière l'adjectif substantivé « les classiques ») et que celle-ci est principalement le fait d'hommes. Comme pour l'art contemporain, Kraus se livre alors à un dévoilement de la véritable histoire des idoles, en rapportant, comme Brener le proposait, des

---

[39] *Ibid.*, p. 228 : « Katherine, Queen of the Biscuit Box School of Writing, (…) who capitalized words like Life and wrote themes on love and rhubarb, indulged by D.H. Lawrence and lots of other men because she was sincere and pretty. Katherine the utopian space cadet, whose entire literary project was to capture heightened states of adolescent feeling ("bliss"). Katherine, who tried so hard in London to be best-friends with Virginia Woolf, who hated her, because Katherine was the kind of naif-imbecile that the literary men adored and championed at her expense. » (Traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

[40] Kraus, Chris, *Aliens&Anorexia*, South Pasadena, Semiotext(e), 2013 [2000], p. 115 :« In this book I'm reading now that Gavin recommended, Paul Theroux recounts advice once given him by Naipaul, ten years the elder: "The greatest writing is a disturbed vision offered from a position of strength." And as I read this it occurs to me that this is exactly what I dislike most about the classics, i.e., Great Male Writing. It's like Andre Breton boasting once to his Surrealist cronies about how he'll never let a woman see him naked unless his dick was hard— » (Nous traduisons.)

anecdotes qui montrent les hommes de l'art et de la littérature dans leur comportement quotidien. Dans le cas de ce passage d'*Aliens&Anorexia*, cela concerne André Breton et cela passe par l'utilisation de mots d'argot (*cronies*), y compris vulgaires (*dick*).

Cette chasse gardée masculine autour de la littérature concerne également directement Chris Kraus. La désignation « littéraire » est à double tranchant : elle limite l'accès des femmes à certains espaces de légitimation d'une part, mais elle peut également porter, quand elle s'applique à une femme, la connotation négative de « bas-bleu ». En effet, elle mentionne les commentaires que suscite, de la part de son mari, son écriture :

> Sylvère, qui tape cette lettre pour moi, dit qu'il y manque un but. Quelle réaction est-ce que je cherche ? Il pense que cette lettre est trop littéraire, trop baudrillardienne. Il dit que j'écrase tous les petits détails fragiles qu'il trouve si touchants. Ce n'est pas l'Exégèse du Vagin Crétin [Dumb Cunt] qu'il attendait[41].

Et Sylvère remarque également, à destination de Dick :

> Une fois encore son mari, Sylvère Lotringer, intervint en téléphonant à Dick pour solliciter sa compassion. "Même s'il n'y a que ça, tu dois bien reconnaître que les lettres de Chris sont une espèce de nouvelle forme littéraire. Elles sont très fortes." Dick hésita[42].

Le caractère littéraire est ici à la fois un reproche et un compliment adressé à l'écriture de Chris. Ses lettres sont « trop littéraires », dans la mesure où elles sont trop théoriques (« baudrillardiennes »), peut-être trop ambitieuses, éloignées d'une sincérité touchante (« les petits détails fragiles ») dans laquelle l'écriture féminine, réflexive et surtout sans prétention à l'universalité, doit se cantonner. C'est à cela que fait référence la nouvelle occurrence du « Vagin Crétin » : « l'Exégèse du Vagin Crétin » suggère un texte autobiographique centré autour du sexuel et du sentimental, et destiné non pas à faire réfléchir mais à « toucher ». En toute bienveillance, Sylvère rappelle ici malgré tout toutes les attentes dont est lestée l'écriture féminine. Par la suite, ce caractère littéraire devient un moyen au contraire de valoriser le texte de Chris devant Dick, mais il s'agit d'une valorisation à double tranchant. Sous prétexte de rendre le texte inoffensif pour le critique d'art, Sylvère vante uniquement ses qualités formelles, en minimisant ses ambitions intellectuelles (« même s'il n'y a que ça »).

Dès lors, le recours à la littérature classique, à la « Grande Littérature Mâle », est toujours suspect : c'est souvent le fait de personnages masculins, comme Sylvère qui se réfère constamment

---

[41] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 12 : « Sylvère, who's typing this, says this letter lacks a point. What reaction am I looking for? He thinks this letter is too literary, too Baudrillardian. He says I'm squashing out all the trembly little things he found so touching. It's not the Dumb Cunt Exegesis he expected. » (Traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

[42] *Id.*, p. 242 : « Once again her husband, Sylvère Lotringer intervened, phoning Dick and soliciting his compassion. "If nothing else, you must agree that Chris' letters are some new kind of literary form. They're very powerful." Dick hesitated. » (Traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

à *Madame Bovary* pour évoquer sa relation avec Chris, surtout lorsqu'il en parle à Dick. Chris le fait également, mais souvent avec une intention ironique, pour montrer le caractère stéréotypé des propos portés sur elle par d'autres personnages. À terme, la référence à la littérature, et en tout cas aux « classiques », signale toujours le risque d'une réduction de l'individu à des rôles romanesques et se rapproche donc d'un discours critique féministe sur le caractère construit des identités et sur l'assignation des individus à l'une ou l'autre d'entre elles. Ainsi, au début de *I Love Dick*, Sylvère convoque régulièrement le modèle flaubertien, d'abord en signant avec Chris une lettre « Charles et Emma Bovary »[43], puis en explicitant la référence quelques pages plus loin :

> Cher Dick,
> C'est Charles Bovary. Emma et moi vivons ensemble depuis neuf ans. Tout le monde sait ce que ça veut dire. La passion devient de la tendresse, la tendresse mollit. Le sexe disparaît au profit d'une chaude intimité[44].

La référence littéraire devient ici un moyen de formuler un savoir commun à tous (« Tout le monde sait ce que ça veut dire »), et également donc de créer une complicité avec le destinataire de la lettre Dick. On trouve également de la part de Sylvère la remarque suivante :

> Les pensées qui me viennent à l'esprit manquent totalement de goût : *ménage à trois*, mari conciliant… Nous sommes tous les trois bien trop sophistiqués pour nous adonner à ces mornes archétypes[45].

Sylvère établit ainsi une différence entre une connaissance du monde qui vient de la littérature, celle qui lui permet de s'assimiler à Charles Bovary, et des clichés, formulé en termes courants, vis-à-vis desquels il cherche à se distinguer (*ménage à trois* etc.). La littérature et les modèles qu'elles proposent lui assurent alors une supériorité sociale. Dans *I Love Dick*, cela se manifeste concrètement par le fait que c'est bien Sylvère qui est invité au séminaire de création littéraire de Dick et non Chris. Sylvère s'exprime ainsi à ce propos :

> PS : Lorsque j'y pense davantage, ces lettres me paraissent créer un nouveau genre, quelque part entre la critique culturelle et la fiction. Tu nous as dit combien tu espérais restructurer le cursus de création littéraire de ton établissement dans cette direction. Aimerais-tu que je lise des extraits de ces lettres lors du séminaire d'études critiques que j'y donnerai au mois de mars ? Il me semble que ce serait un pas vers cette performance artistique conflictuelle que tu encourages[46].

---

[43] *Id.*, p. 90.

[44] *Id.*, p. 94 : « Dear Dick,
This is Charles Bovary. Emma and I have been living together for some nine years. Everyone knows what this entails. Passion becomes tenderness, tenderness turns soft. Sex collapses into warm intimacy. » (Traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

[45] *Id.*, p. 13 : « The thoughts that come to mind are pretty distasteful: *ménage à trois*, the willing husband…all three of us are too sophisticated to deal in such dreary archetypes. » (Traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

[46] *Id.*, p. 27 : « Thinking about it further, these letters seem to open up a new genre, something in between cultural criticism and fiction. You told us how you hope to revamp the writing program at your institution along these lines. Would you like me to read from it in my Critical Studies Seminar when I visit next March? It seems to be step towards the kind of confrontational performing art that you're encouraging. » (Traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

La connaissance de la littérature, ou plutôt la reconnaissance institutionnelle d'une telle connaissance, associée au fait d'appartenir au genre masculin, est encore un moyen de mettre à l'écart de la création les femmes, alors que, dans ce cas, Chris est à l'origine du projet.

Par conséquent, comme chez Brener, la critique du monde de l'art et de la « Littérature » se rejoignent en partie chez Kraus. Ce qui est visé plus généralement, c'est une « Culture » institutionnalisée, dont la connaissance assure un capital social et un certain degré de réussite d'une part, et qui, d'autre part, se fonde sur et donc promeut des modèles de vie stéréotypés. La Littérature et la culture sont donc envisagées comme représentatives de la société, de celle qui lui a donné naissance (la France du XIX[e] siècle, par exemple), mais aussi de celle qui la canonise (les États-Unis du XX[e] siècle). Mais il arrive également que Chris Kraus elle-même use de références littéraires et culturelles dans *I Love Dick*, de façon à inscrire la narration dans un cadre reconnaissable. La première partie du texte s'appelle ainsi « Scènes d'un mariage », référence au film de Bergman, et ensuite « Scènes de la vie de province », qui évoque donc une série de romans de Balzac. De la même manière, elle convoque encore d'autres modèles littéraires pour décrire sa situation :

> Puisque Sylvère a écrit la première lettre, je me retrouve dans cette position étrange : condamnée à réagir, comme si j'étais Charlotte Stant et lui Maggie Verver et que nous vivions dans le roman de Henry James, *La Coupe d'or*. Le Vagin Crétin, une usine à émotions déclenchées par les hommes. Donc la seule chose que je puisse faire, c'est raconter le Conte du Vagin Crétin[47].

C'est toutefois à cause de Sylvère que Chris se retrouve dans une situation qui évoque la littérature américaine classique, et que donc elle se trouve prise dans un modèle de comportement (d'ailleurs féminin) déjà écrit : le « Conte du Vagin Crétin », qui est une manière humoristique de réécrire les stéréotypes du XIXe siècle portant sur les femmes hystériques. Concernant les titres de parties et de sections, on peut noter qu'ils sont limités à la première partie du roman d'une part, et, d'autre part, qu'ils renvoient en grande partie à des œuvres de style réaliste, notamment au roman français et américain du XIXe siècle (Balzac, Flaubert et James). Ils ont en commun de montrer une condition féminine étriquée, condamnée à l'ennui, à l'adultère commis ou subi, au suicide dans le cas d'Emma Bovary. Or, comme on l'a montré dans le chapitre 4, après cette première partie statique vient une partie consacrée au voyage de Chris, qui correspond également à une remise en question des attentes qui pèse sur elle en raison de son identité de femme. On peut se demander si le modèle littéraire réaliste évoqué par Chris dans la première partie n'apparaît pas ici comme le point de départ, les clichés et les contraintes sociales dont Chris s'émancipe en partie dans la

[47] *Id.*, p. 10-11 : « Since Sylvère wrote the first letter, I'm thrown into this weird position. Reactive–like Charlotte Stant to Sylvère's Maggie Verver, if we were living in the Henry James novel *The Golden Bowl*–the Dumb Cunt, a factory of emotions evoked by all the men. So the only thing I can do is tell The Dumb Cunt Tale. »

deuxième partie : les modèles littéraires ne sont des références pour Chris qu'au début du livre et cessent progressivement de l'être, alors que Sylvère se réfère encore à *Madame Bovary* dans les dernières pages de *I Love Dick*.

*

Par conséquent, la façon dont la littérature en tant que discipline artistique est traitée par Chris Kraus lui permet également de se positionner vis-à-vis de l'imaginaire américain de la Littérature. En effet, c'est bien en tant que représentation de la société qu'elle est critiquée par Kraus : la relégation au second plan des femmes est homologue dans le monde réel, dans le milieu littéraire et dans les représentations littéraires. Le recours à l'écrit de la part de Kraus implique alors la création d'un nouveau genre discursif et donc une recherche formelle, dont on a vu qu'elle était reconnue par le « Sylvère » de *I Love Dick*, sans qu'il mentionne ce que cette recherche formelle implique pour Kraus de redéfinition de soi en tant que femme.

Conclusion

Par conséquent, le passage à l'écriture de ces trois artistes visuels s'accompagne d'un discours « textoclaste » vis-à-vis des attentes qui sont associées à la Littérature et des imaginaires que suscite le mot. Dans leur cas, la publication implique donc la nécessité de se positionner vis-à-vis d'un art du texte qui prend des formes différentes selon les espaces dans lesquels ils se situent. Ce positionnement, toujours au moins en partie critique, est révélateur des enjeux et du rôle que peut jouer l'imaginaire de la Littérature dans un espace donné. Il implique également une redéfinition de la pratique de l'écrit de la part de Levé, Kraus, Brener et Schurz : celle-ci vise d'abord à soustraire leur pratique à des impératifs économiques (dans le cas de l'art contemporain auquel ils renoncent), mais aussi à des impératifs idéologiques et esthétiques dans ce nouvel espace de la création, auquel ils sont nécessairement associés dès lors qu'ils utilisent l'écrit. La redéfinition du sens de l'écrit, la dissociation de l'écrit et de la « Littérature », ou la proposition d'un nouvel imaginaire, minoritaire, de la Littérature sont autant de tentatives qui visent à éviter, en passant de l'art contemporain à l'écriture, d'aller de Charybde en Scylla.

CHAPITRE 7 – Redéfinitions de l'écriture, nouveaux imaginaires de la littérature ?

Comme on l'a vu, pour Brener, Schurz, Levé et Kraus, le fait de quitter le monde de l'art contemporain avait pour but d'échapper à des contraintes financières, politiques, idéologiques ou tout simplement esthétiques, liées pour partie à la mondialisation du secteur. Il y a donc dans cette démarche une recherche d'autonomie, d'auto-détermination dans les choix artistiques, similaire à celle qui a pu exister dans le processus d'autonomisation de la littérature française pendant la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, à laquelle s'ajoute, pour Kraus, Brener et Schurz, la volonté de représenter de façon critique les mécanismes des sociétés mondialisées dans lesquelles vivent ces auteurs, de les dénoncer, d'appeler au changement.

Cette recherche d'une autonomie dans la création artistique se manifeste chez eux par le choix de l'écrit, choix qui, comme on l'a vu dans la section précédente, implique alors de se différencier des imaginaires existants de l'écrit, et en particulier, vu leur parcours dans le monde de l'art, de celui de la Littérature. Toutefois, l'autonomisation de la littérature française au XIXe siècle reste un modèle à suivre, dans son refus de la compromission avec le pouvoir politique et économique. C'est pourquoi, pour Kraus, Brener et Schurz en tout cas, la poésie, et la figure du poète maudit en particulier, restent connotés positivement. Elle est un point de départ pour la redéfinition de l'écrit et permet d'expliquer le sens que ces auteurs donnent à l'écriture et à la publication, sens où parfois l'idéal de l'autonomie esthétique rejoint celui de l'autonomie politique.

1. Chris Kraus, Aleksander Brener et Barbara Schurz : la poésie comme idéal de la bohème artistique

Si la précarité imposée par le monde de l'art contemporain est bien critiquée et montrée comme aliénante, Brener, Schurz et Kraus perpétuent parallèlement le mythe de la marginalité héroïque du poète. C'est bien la figure du poète qui est mobilisée, et pas seulement le genre de la poésie : à travers son évocation, Brener, Schurz et Kraus cherchent en effet à définir leur posture dans le monde de la création et pas seulement la nature de leur production. A terme, dans des textes tardifs, le mot de « poète » en vient à désigner autre chose que le producteur de poésie : l'idéal d'une vie insoumise dans le cas de Brener et Schurz, l'idéal d'une création de soi chez Kraus. Kraus, Brener et Schurz dégagent ainsi l'idée d'un art et d'un artiste du langage de ses traditions nationales et des imaginaires institués. Il s'agit d'une première étape dans la redéfinition du terme « littérature » et des enjeux de l'écriture.

*

Dans les textes de Brener, le terme de « poésie » est connoté positivement, contrairement à la plupart des autres termes désignant des disciplines artistiques. Dans ses textes plus précoces, comme dans *Pistolet à la pisse* en 1998, la poésie est ainsi opposée en premier à l'art contemporain et sert de modèle pour toute activité à visée esthétique :

> Peut-être que j'appartiens vraiment à la secte restreinte et délirante des poètes. J'aimerais beaucoup que ce soit le cas.
> Les artistes, ceux qui font de l'art visuel, sont en règle générale des bons à rien dans la société, des fabricants, des artisans ou de froids raisonneurs. Ils sont toujours plus ou moins attachés à leur métier, à leurs problèmes internes et ils passent leur vie à se tortiller là-dedans. Leurs capacités intellectuelles sont celles d'un individu moyen, ils ont souvent une très bonne jugeote, et les principes rationnels l'emportent chez eux sur les turbulences de l'âme. Au fond d'eux-mêmes, la plupart d'entre eux sont des « dessinateurs techniques », des « rats de bibliothèque » ou des « talmudistes ».
> Rien à avoir avec les poètes. Ceux-ci sentent comme personne les remuements du chaos sous leurs semelles, les révolutions des astres et la fin prochaine du Soleil. Ce sont des pleureurs, et des pleureurs forcenés. La mort marche sur leurs pas. Et ce ne sont pas des divagations romantiques. Il existe des gens qui sont issus de la terre-mère, et n'importe qui ne peut pas s'asseoir à leur table. Je l'ai très bien senti dans ma première jeunesse, j'en connaissais deux ou trois, même si en fait ils n'étaient pas poètes. Ils vivent de passions, et c'est un châtiment terrible, un lourd fardeau. Aujourd'hui il ne reste presque plus de gens

> comme ça. Mais il y a eu : Catulle, Edgar Poe, Verlaine… Il y a en eux quelque chose d'obstiné, une monstrueuse inflexibilité. Je ressens ça en moi. Je ne veux pas être loyal ![1]

Brener signale ici qu'il s'appuie sur une image qui date de l'époque romantique et qu'il cherche à réactiver : « Et ce ne sont pas des divagations romantiques ». En effet, l'élection des poètes au sens où l'entend Brener ne relève donc pas seulement d'un discours creux (*brednja*) qui se limiterait à une époque dans l'histoire de l'art ou à une conception de l'art (le romantisme) ; la référence au romantisme, qui n'est pas fondamentalement péjorative, sert ici plutôt à anticiper un reproche qui pourrait lui être fait. Le caractère élu du poète (même si c'est pour être maudit) est ce qui fait le prix de la poésie par rapport à l'art contemporain pour Brener. Même si Brener mentionne Verlaine, les exemples choisis (Catulle, Poe) dégagent en apparence la question de l'autonomie du contexte de la France de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, à laquelle la notion d'autonomisation, d'autonomie artistique est souvent associée. Toutefois, c'est bien cette idée d'une indépendance vis-à-vis des contraintes économiques, de la liberté de création qui motive l'éloge que fait Brener de la poésie ; simplement, il en étend la portée et en fait un idéal intemporel. En effet, ce qui oppose ici les artistes et les poètes, c'est aux yeux de Brener le caractère étriqué de la mentalité artiste, l'enfermement dans un milieu, par opposition à un sens de l'absolu qui caractériserait les poètes, directement reliés aux éléments primordiaux, au « Soleil », aux « astres », au « chaos », à la « terre meuble » : l'autonomie qu'incarne les poètes a donc un caractère universel, voire cosmique. Toutefois, dans ce texte de la fin des années 1990, la rébellion qu'implique cette autonomie n'est pas encore formulée en des termes ouvertement politiques (« ne pas être loyal », « une monstrueuse inflexibilité »).

En revanche, dans un texte de 2014, *Bombastika*, le personnage éponyme, une figure féminine de la révolte contre toutes les autorités, consacre, entre deux attaques contre des musées et des galeries, un long discours à la question de la littérature et de la poésie, qui, lui, aborde la nécessité d'un engagement politique du poète de façon frontale :

---

[1] Brener, Aleksandr, *Obossannyj Pistolet* [Pistolet à la pisse], Moscou, Svobodnoe Marksistskoe Izdatel'stvo, 2010 [1998], p. 25-26 : « Может быть, я действительно принадлежу к немногочисленной и безумной секте поэтов. Мне бы очень хотелось, чтобы это было так.
Художники, те, кто занимается визуальном искусством, — это, как правило, социальные ничтожества, рукодельники, ремесленники или холодные умники. Они более или менее привязаны к своей профессии, к своим внутренним проблемам и проживают свой век в этом своём растительном копошении. Они умудрены разумом среднего человека, у них часто очень силён здравый смысл, а рациональные посылки преобладают над душевным буйством. Внутренне многие из них — «чертёжники», или «книжники», или «талмудисты».
Совсем иное дело — поэты. Эти, как никто, чувствуют шевеление хаоса под подмётками, вращение светил и недолговечность Солнца. Они — плакальщики, причем неистовые. Смерть идёт за ними след в след. И это вовсе не романтические бредни. Есть люди, сурой земле родные, и не всякий может усидеть с ними за столом. Я очень хорошо чувствовал это в ранней юности, я знал парочку таких типов, хотя поэтами они и не были. Они живут страстями, а это великое наказание, тяжёлое бремя. Сейчас таких людей почти не осталось. Но были: Катулл, Эдгар По, Верлен… Что-то упрямое есть в них, чудовищная неподатливость. Это я чувствую в себе. Я не желаю быть лояльным! » (Traduction. : S. Chassaing, A. Nicolle.)

> Qu'est-ce que le soufflet donné par Mandelstam à Alekseï Tolstoï ? C'est un coup porté par le poète au littérateur. Mandelstam savait que la poésie n'avait rien à voir avec les affaires méprisables de la littérature. Les littérateurs, ce sont ceux qui mangent dans la main des propriétaires, mais, dit Mandelstam, « le pouvoir est répugnant comme les mains des barbiers ». Et il soufflette le romancier stalinien[2].

Brener oppose ici, par la voix de Bombastika, le littérateur et le poète, la littérature et la poésie, la première étant du côté du pouvoir, le deuxième du côté de la rébellion contre le pouvoir. Il apparaît donc bien que ce que cherche Brener en changeant de médium est une émancipation, formulée de façon politique dans ce texte : le recours à l'opposition poésie / littérature est une tentative pour sauver de l'institutionnalisation et plus largement de la compromission avec le pouvoir politique et économique une quelconque pratique esthétique dont le medium est finalement sans importance, puisqu'à la fin des fins il s'agit avant tout d'une manière de vivre. C'est pourquoi dans le passage précédemment cité de *Pistolet à la pisse* Brener distingue le fait d'« être poète » et le fait d'écrire de la poésie (« j'en connaissais deux ou trois, même si en fait ils n'étaient pas poètes »).

Cette manière de vivre est profondément liée à l'idée de marginalité sociale, à laquelle elle donne une valeur positive. Le recours à la poésie comme modèle esthétique permet alors de revaloriser l'échec artistique et donc social (voir chapitre 4) qu'évoquent Brener et Schurz dans leurs textes. C'est ainsi que, dans *Pistolet à la pisse*, Brener définit la poésie comme le discours qui s'écrit dans les lieux hétérotopiques, au sens foucaldien :

> La poésie, elle, n'existe désormais que dans les débordements sporadiques d'émotion populaire, dans le discours des gens simples, et, surtout, dans les lieux où on enferme ces gens : dans les prisons, dans les asiles de fous, ainsi que sur les murs des bâtiments publics, qui sont aussi des prisons – des barrières entre les gens et le monde. Des barrières créées par le pouvoir.
> Bien entendu, les cris de la foule sombrent dans l'oubli. Les lamentations d'une mère qui a perdu son enfant à la guerre ne laissent pas de trace sur le papier. Les poètes officiels n'ont pas d'oreille pour ces lamentations. C'est ainsi que meurt la poésie, sans avoir été reconnue[3].

L'opposition entre poète officiel et véritable poésie poursuit en apparence une opposition soviétique entre poésie officielle et poésie underground ou exilée, à cela près que le pouvoir n'est pas de la même nature, dans les faits, depuis l'effondrement de l'URSS, et surtout dans le discours

---

[2] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Von Brener, Aleksandr, Famosa, Barbara], *Bombastika*, Saint-Pétersbourg, Političeskaja Propaganda, 2014 [non paginé] : « Что такое пощёчина, данная Мандельштамом Алексею Толстому? Это удар, нанесённый поэтом литератору. Мандельштам знал, что поэзия не имеет ничего общего с презренным делом литературы. Литераторы – это те, кто едят с ладоней властителей, но, говорит Мандельштам, «власть отвратительна, как руки брадобрея». И он даёт пощёчину сталинскому романисту. » (Nous traduisons.)

[3] Brener, Aleksandr, *Obossannyj Pistolet* [Pistolet à la pisse], *op. cit.*, p. 3-4 : « Поэзия же существует ныне только как случайные выбросы эмоций в толпе, в речи простых людей, и больше всего – в местах их заключения: в тюрьмах, в психбольницах, а также на стенах общественных зданий, которые суть тоже тюрьмы – ограждения людей от мира. Ограждения, созданные властью.
Разумеется, вскрики толпы тонут в беспамятстве. Причитания матери, потерявшей ребёнка на войне, не записываются на бумагу. Официальные поэты не прислушиваются к этим причитаниям. Так поэзия умирает, но опознанная никем. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

de Brener, qui s'en prend ainsi au pouvoir dans sa définition la plus large, à un moment où l'intelligentsia cherche plutôt à nouveau sa place dans la société russe. Il affirme au passage la nature poétique de son propre texte, sa légitimité, son appartenance à une « littérature mineure » qu'il perçoit comme la seule véritable, puisque *Pistolet à la pisse* est de fait écrit en prison. Plus tard, dans *Bombastika*, Brener réaffirme ce lien entre création poétique et marginalité sociale, venu de l'imaginaire romantique, toujours en l'opposant à une idée de littérature qui aurait trahi cette marginalité en se soumettant au pouvoir. Dans un long excursus au sein du récit, le narrateur décrit une secte imaginaire de littérateurs français constituée de ceux qui, du fait de leur classe sociale, sont traditionnellement exclus de la littérature :

> Le Collectif des Écrivains Barbares était constitué en majeure partie de retraités et de représentants de métiers manuels – serveurs, éboueurs, serruriers, ambulanciers, ouvriers du bâtiment, plongeurs, femmes au foyer. D'ailleurs, à en juger par les publications du journal, on y trouvait également des prostituées de Saint-Denis, des anciens détenus, des immigrés d'Afrique, et aussi quelques éléments petits-bourgeois et lumpenprolétaires. Le but principal des Écrivains Barbares était la destruction de la littérature, qu'ils considéraient comme un des dispositifs du pouvoir[4].

A la marginalité sociale s'ajoutent ici les marginalités géographiques (les « barbares »), à l'échelle nationale (les « prostituées de Saint-Denis ») et internationale (« les immigrés d'Afrique »). La création d'une entité légendaire et collective de créateurs constitue alors une revalorisation de « l'artiste du tiers monde » qui était la posture adoptée par Brener au début de sa carrière (voir chapitre 4), un retournement du stigmate, dans lequel l'artiste devenu écrivain retrouve, à travers la figure de l'« écrivain barbare », une puissance d'action. La poésie d'abord, l'écriture ensuite sont ainsi envisagées, du fait de leur lien avec la marginalité sociale, comme des positions de résistance au pouvoir au sens large, contrairement à la posture d'artiste qui, pour Brener et Schurz, implique nécessairement une compromission avec le pouvoir. La glorification historique de la marginalité sociale comme condition de la création poétique rend possible une résistance politique que le monde de l'art contemporain, selon Brener, ne permet pas.

*

[4] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bombastika*, *op. cit.* [non paginé] : « Коллектив Варварских Писателей состоял в основном из пенсионеров и представителей рабочих профессий – официантов, мусорщиков, слесарей, санитаров, строительных рабочих, судомоек, домохозяек. Впрочем, судя по публикациям в журнале, в группу входили и проститутки из Сен-Дени, и бывшие заключённые, и иммигранты из Африки, а также некоторые мелкобуржуазные и люмпенские элементы. Главной целью Варварских Писателей было разрушение литературы, которую они считали одним из аппаратов власти. » (Nous traduisons.)

L'apparition de l'opposition entre littérature et art contemporain est plus tardive dans les textes de Chris Kraus. On la trouve développée d'abord en 2006 dans *Torpor*, texte dans lequel le milieu des poètes new-yorkais des années 1970, autour du Poetry Project, fait l'objet d'une idéalisation non dénuée d'autodérision de la part de la narratrice. Cette distinction entre le monde de l'art contemporain et celui de la poésie sert également à opposer les positions de Sylvie (le nom de l'alter ego de Chris Kraus dans cette autofiction) et de son mari Jerome (alter ego de Sylvère), présenté ici dans sa fonction de directeur de la maison d'édition Semiotext(e) :

> Jerome ne se rend pas compte. D'ailleurs, il évite les poètes, leurs petites disputes mesquines et leur pauvreté hautaine. Engagés dans une compétition et une instrospection qui n'ont pas de fin, ils vivent dans des appartements miteux et s'entrepoignarderaient pour 5$. Jerome préfère les peintres et les réalisateurs, qui vivent à Soho et Tribeca. Là, il y a de l'argent, au moins ce pour quoi ils se disputent est réel.
> Sylvie pense à ses amis poètes qui ont fondé des groupes de musique et qui ont courageusement entériné leur propre obscurité en choisissant des noms ésotériques, en faisant référence à des choses qui n'intéressent personne sauf les autres poètes. Véritable snob à rebours, elle trouve leur amateurisme obstiné magnifiquement punk et séduisant. Ils ont grandi dans la classe ouvrière, ils ont abandonné les études qu'ils faisaient dans des écoles médiocres et ont tout appris eux-mêmes, en lisant. Les poètes vendaient tous des amphets et s'asseyaient sur des matelas à même le sol pour discuter de John Donne et de Robert Herrick. Elle trouve leur érudition autodidacte plus sublime que la reconnaissance telle que la conçoit Jerome, « Qui a Percé ? ».
> Et pourtant, à chaque fois qu'elle se dispute avec lui pour être reconnue, comme coordinatrice de la collection, il répète que la reconnaissance n'est pas si importante que ça. Après tout, elle n'est pas une écrivaine, elle est une réalisatrice[5].

La marginalité sociale, du fait de l'origine sociale (« working class »), de l'éducation (« mediocre schools »), d'une petite criminalité (« The poets all sold speed »), est bien ici associée à une autonomie esthétique (« sealed their own obscurity by adopting arcane names that reference things no one but other poets know or care about »), qu'elle en soit la cause ou le résultat. Le refus de la poésie comme profession (« willful amateurism ») va également dans le sens d'une autonomie esthétique. L'ensemble est présenté comme héroïque par Sylvie (« sublime », « bravely », « magnificently punk and appealing »). Cette représentation des choses lui permet également de marquer sa supériorité vis-à-vis de son mari : l'ouverture des deux paragraphes souligne la

[5] Kraus, Chris, *Torpor*, Londres, Tuskar Rock Press, 2017 [2006], p. 178 : « Jerome doesn't have a clue. He in fact avoids the poets, with their petty feuds and righteous poverty. Endlessly competitive and introspective, they live in dumpy slum apartments and would knife each other for $5. Jerome prefers the painters and the filmmakers who live in Soho and Tribeca. There's money there, at least the things they fight about are real.
Sylvie thinks about her poet friends who started bands and bravely sealed their own obscurity by adopting arcane names that reference things no one but other poets know or care about. As an inverse snob, she finds their willful amateurism magnificently punk and appealing. They'd grown up working class, dropped out of mediocre schools and learned everything themselves, by reading. The poets all sold speed and sat around the floor on mattresses discussing John Donne and Robert Herrick. She finds their self-taught erudition more sublime than Jerome's *Who's Peaked?* form of recognition.
Still, each time she argues with Jerome for her credit on the series, he insists that *credit doesn't really count*. After all, she's not a writer, she's a filmmaker. » (Nous traduisons.)

différence d'expertise entre eux (« Jerome doesn't have a clue » / « Sylvie thinks about »). Toutefois, ce parallélisme dans la construction des paragraphes, ainsi que la qualification de « snob inversé », montre bien la parenté qu'il y a entre ces deux positions. Ce qui fait en définitive pencher la balance en faveur des poètes et de Sylvie, qui s'occupe de les éditer, c'est leur manque de reconnaissance commune, ainsi que l'hypocrisie de Jerome qui ne reconnaît plus l'importance du succès à partir du moment où il faut le laisser à d'autres. Quoi qu'il en soit, dans cet extrait, Sylvie trouve dans le milieu de la poésie, du fait de sa marginalité sociale, une absence de cynisme qui jure avec celui de l'art contemporain tel que le comprend son mari.

La notion de poésie n'est pourtant pas élevée au même degré d'abstraction et d'idéalisation que dans les textes de Brener, où elle devient le symbole d'un idéal artistique que l'ancien actionniste russe ne trouve plus dans l'art visuel et dans la performance. Dans *Torpeur* encore, Kraus fait ainsi allusion au fait que les poètes sont soumis aux mêmes mécanismes de canonisation que les artistes contemporains, mécanismes qui reposent sur une misogynie structurelle :

> Contrairement à Jerome, elle lisait beaucoup de poésie et de fiction américaines. Avant leur mariage, elle travaillait dans un centre de poésie à New York. Elle connaissait les poètes de St. Marks, elle connaissait les poètes bouddhistes exilés à Bolinas, elle connaissait aussi les poètes du groupe L=A=N=G=U=A=G=E. D'ailleurs, elle dirigeait depuis 1989 une collection de fictions pour la maison d'édition de Jerome ; c'était une sorte de thérapie comportementale qu'ils avaient au point pour occuper les (milliers d') heures qu'elle avait de libre quand elle attendait des financements pour ses films. La collection comprenait des fictions à la première personne, écrites par des amies et anciennes amies de Sylvie. Comme la majeure partie d'entre elles sont des femmes, Sylvie voit la collection comme une intervention philosophique. Même s'ils sont écrits à la première personne, ces livres sont des diatribes bien structurées, pas des autobiographies introspectives. Enfin, se dit-elle, un « je » féminin et public tourné vers le monde extérieur – plus révolutionnaire que les avant-gardes masculines du XX^{e} siècle ! C'est le seul mouvement de la contre-culture qu'il vaille la peine de mentionner.
>
> Pourtant personne dans le Groupe « Qui a Percé » autour de Jerome ne reconnaît ces idées comme celles de Sylvie Green, parce que son nom à lui apparaît avant le sien sur la première de couverture. Même s'il n'a pas eu le temps de lire les livres de ses femmes, la maison d'édition, argumente-t-il, est son œuvre d'art. Qui plus est, son nom donne un surplus de crédibilité à leurs travaux. Ils se disputent constamment à ce sujet, même si la plupart des amies et anciennes amies de Sylvie sont d'accord avec son mari[6].

[6] Kraus, Chris, *Torpor*, *op. cit.*, p. 177 : « Unlike Jerome, she reads a great deal of American poetry and fiction. Before she married him, she worked at a poetry center in New York. She knows the St. Marks Poets, she knows the Buddhist poets exiled in Bolinas, she knows the language poets, too. In fact, since 1989 she's edited a fiction series for Jerome's press, a kind of occupational therapy they've devised to fill the (thousands of) spare hours she has while waiting for her movies to be funded. The series features first-person fiction written in the first-person, the books are well-constructed rants, not introspective memoirs. Finally, she thinks, a female public I aimed outwards towards the world, more revolutionary than the 20th century male avant-gardes! This is the only countercultural trend worth mentioning. Still, no one in Jerome's *Who's Peaked?* Crowd recognizes these as Sylvie Green's ideas because his name appears before hers on the masthead. Though he hasn't had the time to read these women's books, the press, he reasons, is his art work. What's more, his name fives their word an added credibility. They fight about this question constantly, though most of Sylvie's friends and former friends agree with her husband. » (Nous traduisons.)

Alors même que Kraus édite des textes féminins argumentatifs (« well-constructed rants ») allant contre les attentes de la littérature « de femmes » (« introspective memoirs »), la reconnaissance de son travail lui est refusée en raison de son manque de notoriété et de la notoriété de Jerome. Les raisons évoquées dans ces deux passages sont alors contradictoires : certes, on comprend que la raison profonde de cela est que la reconnaissance va à celles et surtout à ceux qui sont déjà reconnus. Mais, dans le discours de Kraus, la représentation de la posture de Jerome fait de lui une forme de curateur littéraire (« the press, he reasons, is his art work »), qui importe, dans le monde de l'édition, des logiques venues de l'art contemporain. Par ailleurs, il refuse à Chris la reconnaissance d'une part parce qu'elle ne fait pas partie de ce monde littéraire (« she's not a writer, she's a filmmaker »), en sous-entendant donc que les deux mondes sont cloisonnés, et soutient enfin un argument (« credit doesn't really count ») qui, formulé ici sous forme de maxime, suggère que le travail accompli par Kraus devrait l'être pour des raisons supérieures, moins futiles. Kraus sous-entend donc ici qu'une conception du travail artistique comme travail gratuit et désintéressé est mise au service des intérêts de Jerome. L'imaginaire de l'autonomie littéraire est ainsi mis au service d'une entreprise dont quelqu'un d'autre que l'écrivain ou que l'auteur du projet peut tirer un profit symbolique.

Cela n'empêche pas pour autant Chris Kraus de consacrer le dernier de ses livres, *After Kathy Acker*, à ce milieu littéraire new-yorkais, présenté sous un jour positif comme un lieu de liberté et de création. La figure d'Acker, certes ambivalente, est néanmoins assez assimilable à celle des poètes maudits et bénéficie, aux États-Unis et sous la plume de Kraus, de la même aura, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre.

*

Chez Kraus et Brener par conséquent, la poésie est opposée au monde de l'art contemporain, mais également distinguée au sein de la littérature, comme un espace préservé de la création. La bohème poétique, qu'il s'agisse de celle, parisienne, du XIX^{e} siècle, ou des poètes new-yorkais des années 1960, apparaît, du fait de sa marginalité sociale, comme un idéal d'autonomie d'abord esthétique, et ensuite, on le verra dans les sections suivantes, politique – et ce malgré la possible instrumentalisation de cette autonomie, dans la mesure où elle est aussi ce qui permet de valoriser et de "commodifier" le texte et l'entreprise artistique.

Cette recherche de l'autonomie esthétique diffère toutefois des recherches des avant-gardes : tout en résultant d'un refus des pressions économiques et politiques et des inégalités qui s'exercent dans le monde de l'art, elle n'implique pas une recherche de la pureté esthétique. En effet, comme on a pu le voir déjà, cette pureté fait également partie des paradigmes que Kraus, Brener, Schurz et, dans une moindre mesure, Levé rejettent. Dès lors, la recherche de l'autonomie, après s'être traduite par un passage à l'écrit, implique également une définition de la pratique de l'écrit, qui implique de concilier rejet de l'esthétisme pur et rejet de la soumission à des impératifs extérieurs, politiques et économiques.

2. Brener, l'écriture comme continuation de l'actionnisme ?

Cette recherche d'autonomie littéraire conduit Brener à emprunter aux avant-gardes et aux modernismes leur conception du texte et de la littérature : la Littérature elle-même, au sens de pratique sociale, est à détruire pour rendre à la pratique de l'écriture une pureté désintéressée. Toutefois, dans la mesure où Brener cite et s'approprie une critique post-structuraliste de la société et de sa construction discursive, cette recherche de la pureté ne se limite pas à une expérimentation esthétique, mais envisage la création poétique comme un geste politique, destiné à avoir un effet dans un contexte social précis. Dès lors Brener, dans ses textes personnels aussi bien que dans son travail commun avec Schurz, présente la poésie comme une action, avant d'être un ensemble de textes. Cette conception renvoie d'une part *a minima* au postulat pragmatique qui veut que toute prise de parole implique un positionnement, mais il s'agit d'autre part également de faire du texte le moyen d'une interaction avec un destinataire qui est, d'ailleurs, souvent conçu comme un ennemi.

*

Dans ses premiers textes en prose, notamment dans *Pistolet à la pisse*, Brener propose en effet une définition autotélique de la poésie :

> Ceux qui aujourd'hui se disent « poètes » ne veulent même pas savoir que l'acte poétique, ce n'est pas de déclamer, pas de lire sur une scène, mais c'est que la poésie elle-même vienne à se manifester ici et maintenant, dans toute son évidence – voilà qui je suis ! Voilà par exemple pourquoi, très souvent, les vers meurent, sont émasculés lorsqu'on les lit pour la deuxième fois[7].

Même si cette définition est déjà écrite en termes d'action (*poetičeskij akt*) et qu'elle est suivie de précisions qui vont dans ce sens, Brener souligne bien le caractère réflexif du geste poétique : l'expression « révélation, évidente à elle-même » utilisée pour qualifier la poésie contient deux fois le préfixe réflexif *samo-* (*samoočevidnoe* (…) *samovyjavlenie*) qu'il a été difficile de conserver à la traduction. Cet autotélisme est opposé à des formes de poésie tournées, implicitement, vers le succès public, puisqu'elles impliquent la « déclamation » et la « lecture sur une scène ». Le mot « *estradnoe* » (scénique) a en outre des connotations négatives, dans la mesure où il renvoie, dans le

[7] Brener, Aleksandr, *Obossannyj pistolet* [Pistolet à la pisse], Moscou, Svobodnoe Marksistskoe Izdatel'stvo, 2010 [1998], p. 6-7 : « Те, которые сейчас называются «поэты», не хотят и знать, что поэтический акт — это не декламация, не эстрадное чтение, а самоочевидное, здесь и сейчас происходящее самовыявление поэзии — вот она я! Поэтому, например, очень часто вторичное чтение стихотворной вещи есть её смерть, выхолащивание. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.).

monde musical postsoviétique, à ce qu'on appellerait en français de la variété, et qu'il vient du nom donné à la scène musicale officielle sous le régime soviétique. Par essence donc, la « vraie poésie » est dégagée de la recherche du succès et indépendante du pouvoir.

Dans le même texte, cette conception de la poésie implique alors tout simplement pour Brener son annihilation :

> La dernière et, sans doute, la plus puissante action poétique d'Empédocle a été son saut dans l'Etna. C'est l'incroyable accomplissement de sa poésie, son sommet. Quand Rimbaud a quitté la poésie – c'était le prolongement de son travail poétique. Quoi d'autre ? Peut-être qu'il ne voulait plus être poète, et pourtant il n'est rien devenu d'autre (ni riche, ni propriétaire, ni père de famille) : il est mort. D'ailleurs j'emmerde Rimbaud[8].

Le propos ici n'est pas uniquement iconoclaste : la poésie s'accomplit dans l'annihilation de ses supports, le corps du poète et son travail poétique. Comme dans la citation précédente, l'existence de la poésie est toujours conçue comme éphémère, extérieure aux lieux attendus de son incarnation, le livre ou la lecture. Elle incarne donc bien un absolu et c'est précisément pour cette autonomie radicale qu'elle intéresse Brener.

Il n'est alors pas surprenant que Brener convoque régulièrement les avant-gardes. Ses textes mentionnent très souvent Khlebnikov, Iliazd, Bourliouk, représentants du futurisme russe. Dès son premier texte publié, « Mort de la poésie russe », en 1990, Brener voit précisément dans la poésie futuriste l'anéantissement prophétique de toute poésie :

> Le futurisme se concevait non pas comme le dernier « sursaut », mais comme la dernière « explosion » de la poésie russe et il en est venu à l'idée que l'art en tant que tel était complètement inutile, à l'idée de l'art « industriel ». « Le bateau à vapeur du contemporain » partait vers le large sans les poètes, restés sur le carreau[9].

Cette idée d'une fin (positive) de la Littérature associée aux mouvements d'avant-garde est encore présente dans sa production tardive. En 2017, il consacre un livre, co-écrit avec l'éditeur de Hylaea, Serguei Koudriavtsev, au mouvement du futurisme. Celui-ci l'intéresse pour son refus du livre, du texte, de la littérature :

> Le bivre n'est pas un texte.
> Le livre et le texte impliquent la possibilité de la lecture, de l'absorption et de la participation active du lecteur dans l'émergence du texte. Le bivre lui, c'est le don joyeux de la non-lecture. Comme le bivre révèle le processus de digestion et de décomposition du langage,

---

[8] *Ibid.*, p. 6, : « Последним и, вероятно, наиболее могучим поэтическим действием Эмпедокла был его прыжок в Этну. Это невероятное завершение его поэзии, высшая его точка. Уход Рембо из поэзии — это продолжение его поэтического труда. А как же иначе? Может быть, он и не хотел больше быть поэтом, но ничем иным (богачом, домовладельцем, семьянином) он уже не стал: умер. Впрочем, мне на него насрать. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

[9] Aleksandr Brener, « Na smert' russkoj poèzii » [A la mort de la poésie russe], *Znak vremeni* [Le Signe des temps], 1990 [réédité dans *Zerkalo*, 2015, n°46, URL consultée le 13 mars 2018 : http://magazines.russ.ru/zerkalo/2015/46/17b.html] : « Футуризм осознал себя как последний не «всхлип», но «взрыв» русской поэзии и пришел к мысли о полной ненужности искусства как такового, к мысли о «производственном» искусстве. «Пароход современности» двинулся в открытое море будущего без поэтов, оставшихся за бортом. » (Nous traduisons.)

> impossible de le manger et de le digérer comme les livres normaux. Le bivre est immangeable. Il développe les capacités du lecteur à ne-pas-lire, à se passer de la consommation de livres, à pratiquer l'ascèse, à faire le jeûne des livres. Le bivre est un mécanisme qui ouvre de nouvelles possibilités (diverses) pour les mots : renvoi, évitement, méfiance, rire, observation, jeu, contemplation, paresse, désactivation de la machine linguistique[10].

Le livre futuriste, la *gniga*, variante déformée du mot russe signifiant « livre » (*kniga*) qui évoque également la lente (*gnida*), repose ainsi sur une négation de tous les niveaux de la pratique littéraire : c'est une « non-lecture », un « non-texte », une « désactivation de la machine linguistique », qui permet une « ascèse », une libération par le haut, une émancipation par rapport à la Littérature. C'est ici celle-ci qui est assimilée à la « nourriture terrestre », par opposition à la *kniga* qui permet une sublimation des besoins « bas », de la « digestion » que satisfait la littérature au sens courant. L'« antilittérature » futuriste usurpe ainsi le capital symbolique que donne à la littérature patrimoniale sa sacralisation et sa proximité avec la religion, en la renvoyant au bas corporel, à la digestion, aux besoins naturels : c'est dans la non-lecture que se trouve l'élévation spirituelle. C'est donc encore la gratuité, l'absence de nécessité extérieure, l'autonomie en définitive qui séduit Brener dans le futurisme.

Toutefois, il ne s'agit pas d'une forme d'esthétisme : Brener souligne bien que ce qui se joue dans la *gniga* futuriste, c'est ce qui est au-delà du mot (« le jeu », « la paresse », « la désactivation de la machine linguistique »). L'intérêt pour les avant-gardes du XXe siècle permet alors de poser la question des moyens de la réunion entre l'art et la vie, ce qui explique également les références aux situationnistes et à leurs héritiers (voir chapitre 4). Comme le note Marjorie Perloff,

> Comme dans le cas de Cendrars et Marinetti, l'insistance sur le fait que l'art peut être « réuni » à la vie doit être comprise comme une rébellion de classe contre l'esthétisme qui était celui de la génération précédente, aussi bien que de la culture « raffinée » qui leur était contemporaine[11].

L'intérêt de Brener pour le futurisme s'explique en effet également par le fait qu'il s'agit d'un mouvement littéraire qui n'est pas issu des classes sociales supérieures et qui se tourne vers des formes artistiques dites populaires, comme le « loubok » (l'estampe). L'autonomie que cherchent

---

[10] Brener, Aleksandr, Koudriavtsev, Sergueï, *Gniga zaumi i za-zaumi* [Le bivre du zaoum et de l'outre-zaoum], Moscou, Hylaea, 2017, p. 71 : « Гнига — не текст.
Книга и текст подразумевают возможность чтения, поглощения и активного участия читателя в становлении текста. Гнига же — это весёлый дар не-чтения. Гнигу, которая обнаруживает процесс пищеварения и разложения языка, нельзя есть и переваривать как обычные книги. Гнига несъедобна. Она развивает способность читателя к не-чтению, к воздержанию от потребления книг, к аскезе, к гнижному голоданию. Гнига — механизм, открывающий в отношении к слову иные (различные) возможности — отвращения, уклонения, недоверия, смеха, наблюдения, игры, созерцания, лени, деактивации языковой машины. » (Nous traduisons.)

[11] Perloff, Marjorie, *The Futurist Moment : Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 126 : « As in the case of Cendrars or Marinetti, the insistence that art can be "joined" to life must be understood as primarily a class rebellion against the aestheticism of both the previous generation and the contemporary "genteel" culture. » (Nous traduisons.)

les futuristes se construit contre l'esthétisme de l'Âge d'argent et passe également par l'édition artisanale, le jeu avec la matérialité, sonore et visuelle, du mot, et par l'amateurisme affiché, caractéristiques que Brener s'approprie pour partie.

Assez rapidement cependant, Brener prend ses distances avec la dimension autotélique de la poésie futuriste, incarnée par le *dyr bul ščyl* d'Alexeï Kroutchenykh, pour qui la signification disparaît au profit d'un jeu sonore et typographique. Brener affirme quant à lui :

> 71. Je ne suis pas un futuriste
> Certains disent que je suis un futuriste. J'aime beaucoup les futuristes russes, mais je ne suis pas moi-même un futuriste. J'ai pris une autre direction : être absolument direct. Être direct – c'est ça, l'art démocratique, je ne sais pas comment le dire autrement. J'ai toujours dit, écrit et fait les choses de manière très directe. Et quand ça devient brumeux dans mon travail, c'est que c'est aussi brumeux dans ma tête. Comme maintenant[12].

C'est à ce moment-là que Brener formule de la façon la plus explicite ce qui le distingue des futuristes. La « droiture » (*prjamota*) a ici à la fois le sens littéral de l'adjectif « direct », « sans intermédiaire », et celui, moral, d'honnêteté. Le refus de l'expérimentation linguistique pour elle-même, expérimentation qui était le propre du futurisme, se fait donc ici au nom d'un idéal « démocratique » de l'art : l'expression artistique doit être accessible et non « brumeuse ».

Brener revient à plusieurs reprises dans ses textes à la nature de ce qui peut être ainsi transmis. Dans *Pistolet à la pisse*, une première réponse est donnée :

> Pendant son âge d'or, la poésie était une parole qui résonnait et qui mourait – dans l'Antiquité. Plus tard, la poésie a tendu à redevenir telle. Car la poésie est un son condamné à disparaître. Pas de la musique, mais précisément un son humain. Plus simplement – un hurlement, car qu'est-ce, au fond, qu'un son humain, sinon un hurlement ? Le hurlement capte tout ce qui est au-dedans et au-dehors de l'homme et, sans l'aide d'aucun outil ou d'aucun instrument, il délivre le message adéquat : cet homme va mal, il peine, il se morfond, il souffre, il espère, il hait. De plus, le hurlement ne se contente pas d'en faire part à un interlocuteur en particulier ni, a fortiori, à un collègue – le hurlement s'adresse à tout l'univers qui s'ouvre à l'homme, il s'adresse au monde entier. C'est ça la poésie, bite au cul.
> (…) Que signifie donc le hurlement humain, que contient-il ? On peut se lamenter pour un mort, comme le fait une veuve. On peut glapir après le sein qu'on a perdu, comme le fait un enfant. On peut gémir de la perte d'un ami, du bonheur disparu, de la trahison d'une amie. Tout ça, ce sont les bases fondamentales des sons qu'émettent les hommes. Le hurlement poétique rassemble tous ces fils dans un faisceau où leur utilité de circonstance disparaît. Le hurlement poétique est un hurlement qui porte sur tout. En cela, ce qui s'en rapproche le plus est le hurlement du nouveau-né. Et c'est encore mieux si ce hurlement ne s'encombre pas d'une virtuosité de professionnel, quand il perd cette virtuosité en cours de route. Et qu'il parvient jusqu'aux hommes dans sa monstrueuse nudité.

[12] Brener, Aleksandr, *Obossannyj Pistolet* [Pistolet à la pisse], *op. cit.*, p. 72 : « 71. Я не футурист
Некоторые говорят, что я футурист. Я очень люблю русских футуристов, но сам я не футурист. У меня другое направление: абсолютная прямота. Прямота – это демократическое искусство, я не знаю, как это ещё назвать. Я всегда говорил, писал всё очень прямо. А когда у меня появлялся туман в работе, это значит, что и в голове был туман. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

Inutile de composer des vers – hurlez juste[13].

Brener refuse l'association traditionnelle de la poésie et de la musique. La poésie est alors redéfinie comme un acte de communication primitif (un « message adéquat »), sans raffinement (« sans l'aide d'aucun outil ou d'aucun instrument ») et universel (« monstrueuse nudité », « ce hurlement ne s'encombre pas d'une virtuosité de professionnel »). Dans le texte de Brener, cela se manifeste entre autres par le recours fréquent à des interjections obscènes, utilisant un *mat* (argot russe) assez imagé (ici « bite au cul », « ma bite dans ta bouche » à la citation suivante), qui ponctue de nombreux paragraphes de *Pistolet à la pisse*.

La transitivité de la parole poétique a alors pour but non pas seulement d'exprimer le malheur humain, mais de susciter une réaction, voire une révolution. Brener reprend cette redéfinition de la poésie plus loin dans *Pistolet à la pisse* :

> Dès l'instant où la langue symbolique (c'est-à-dire l'art, la poésie) a renoncé à agir, à agresser le monde, à mener une guerre frontale contre l'injustice du monde, cette langue a commencé à mourir, à se dessécher, à s'éventer. Quand est-ce que ça s'est produit ? Je pense qu'il y a toujours eu, dès la haute Antiquité, d'odieux agents de la passivité. Pour eux, l'art était une affaire de pure contemplation, ou d'artisanat, ou de décoration. Alors que de bons vers sont toujours une irruption hautement intentionnelle dans le monde, une tentative de le changer absolument, de le transformer radicalement. Et de fait, dès lors qu'on a fait l'expérience d'un bon poème on ne peut déjà plus vivre dans le monde de la même manière qu'avant. Il y a eu des gens – et pas du tout des cas isolés – qui ont mis fin à leurs jours après avoir fait la rencontre d'une œuvre d'art. Eh quoi, c'étaient tous des faibles ? Non, ils avaient foi en la transformation de l'homme, en son âme vivante, ma bite dans ta bouche ! Et les poètes eux-mêmes ont toujours eu conscience que les mots doivent être appuyés par des actes[14].

---

[13] *Ibid.*, p. 4-6 : « В свой золотой век поэзия была звучащим и умирающим словом — в древности. Позднее поэзия часто тяготела к тому, чтобы быть такой снова. Поэзия и есть звук. Не музыка, а именно человеческий звук. Проще говоря — вопль, ибо что ещё есть человеческий звук в своем пределе? Только вопль. Вопль собирает в фокус всё внутреннее и внешнее в человеке и без помощи каких-либо орудий или инструментов даёт адекватную весть: человеку плохо, человеку трудно, он томится, он страдает, он надеется, ненавидит. Причём вопль не оповещает об этом какого-то конкретного собеседника или тем более коллегу по профессии — вопль обращен ко всему открытому для человека космосу, ко всему миру. Это и есть поэзия, хуй в сраку.
(…) Что же означает человеческий вопль, что он в себе несёт? Можно голосить об умершем, как делает это вдовая женщина. Можно визжать об утраченной груди, как это делает ребёнок. Можно стенать о погибшем друге, об ушедшем счастье, об изменившей подруге. Это всё есть фундаментальные основы человеческого звучания. Поэтический вопль — это вопль обо всём. В этом он ближе всего воплю новорожденного. И лучше всего, если этот вопль не несёт в себе никакого профессионального мастерства, лучше, когда он это мастерство теряет по дороге. И доходит до людей в своей чудовищной обнаженности.
Не стоит сочинять никаких стихов — просто вопите. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

[14] *Ibid.*, p. 22-23 : « Именно с тех пор, как символический язык (то есть искусство, поэзия) отказался от действия, от агрессии в мир, от прямой войны с несправедливостью мира, этот язык стал умирать, иссыхать, выветриваться. Когда это произошло? Я думаю, что всегда, уже в глубокой древности были в культуре постылые агенты пассивности. Они понимали искусство как область чистого созерцания, или ремесла, или декоративности. В то время как любое хорошее стихотворение есть активнейшее вторжение в мир, попытка его кардинально изменить, абсолютно трансформировать. Ведь с опытом хорошего стихотворения уже нельзя жить в мире так, как ты жил до приобретения этого опыта. Были люди — и вовсе не единицы, — которые кончали с жизнью счёты, познакомившись с произведением искусства. Что же, это всё были слабохарактерные типы? Нет, они просто верили в изменение человека, в его живую душу, ебать тебя в рот! И сами поэты всегда сознавали, что надо подкреплять слово делом. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

Dans l'ensemble de ces passages et dans le dernier en particulier, Brener s'inscrit certes de nouveau dans la tradition avant-gardiste qui vise à abolir la différence entre l'art et la vie. Pour lui, cela implique alors que la poésie soit une forme d'action : c'est en cela qu'elle se désacralise, c'est-à-dire littéralement qu'elle sort de l'espace « sacré » (au sens étymologique) qui lui a été assigné et qui implique une renonciation à l'action (« une affaire de pure contemplation, ou d'artisanat, ou de décoration »). A l'inverse, une poésie bien comprise repose en une « foi » révolutionnaire dans la possibilité du changement de la vie. Le propos est moins banal qu'il n'y paraît, dans la mesure où la reprise de l'héritage politique des avant-gardes a été rendue difficile depuis les thèses développées par Boris Groys, qui affirment que la volonté de changer la vie qui était le propre des avant-gardes russes est ce qui a rendu possible le totalitarisme stalinien[15]. Dans la recherche russe à l'exception de Groys, l'accent a alors été mis surtout sur cette expérimentation linguistique dont Brener tient à se distinguer et le sens de son travail avec Koudriavtsev en 2017, *Le Livre du zaoum et de l'outre-zaoum*, est précisément de remettre au premier plan la dimension politique de cet art futuriste.

Plus tard dans sa vie, notamment dans *Découvertes romaines*, Brener en vient, en empruntant aux idées situationnistes, à inverser complètement les termes du débat. L'artifice, la passivité, le « Spectacle » règnent partout, y compris dans l'art, et tout ce qui s'y oppose, par refus de la passivité, obtient le nom de poésie :

> Cela fait longtemps que nous courons et parcourons le monde, que nous envahissons différentes villes. Dans ces villes règne un brouhaha effrayant et abject, dont le nom est « Spectacle ». Nous menons contre ce monstre un combat corps à corps. Il n'y a pas d'art, il est crevé et enterré, et le Spectacle sévit partout. Où trouver la force de se battre contre lui ? Nous la trouvons dans les gestes divins des poètes disparus. Par exemple le geste de Mandelstam, qui donne un soufflet à Alexeï Tolstoï, le geste de Khlebnikov, qui, pour fuir les salauds, part pour la steppe. Le geste de Rimbaud, qui jette ses vers au vent, le geste de Cravan, qui ricane face à tous ces petits artistes et à leur misérable gloire. Et le geste plébéien et sincère des punks, et le geste effréné des autonomes. Nous aimons ces poètes inconnus, comme nous aimons Villon et la rébellion. La poésie n'est plus dans le fait d'écrire de vers, elle se situe maintenant uniquement dans des gestes, dangereux et incisifs. C'est ce que nous voulions vous raconter dans ces pages dérisoires[16].

Ce sont ainsi leurs actions, et non leurs textes, qui font mériter à Mandelstam, Cravan et Rimbaud le nom de poète. La poésie ne se situe plus simplement dans le cri, dont la dimension pragmatique

---

[15] Voir Groys, Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990. (Traduction : E. Taillard.)

[16] Brener, Aleksandr, Panika, Varvara [Schurz, Barbara], *Rimskie otkrovenija* [*Découvertes romaines*], Moscou, Hylaea, 2011, p. 223-224 : « Мы давно уже ходим и ездим по миру, нападаем на разные города. В городах этих стоит страшный и мерзкий шум, имя которому Спектакль. Мы с этим чудищем ведём рукопашный бой. Искусства больше нет, оно сгинуло, ушло под землю, а Спектакль бушует вовсю. Где найти силы для борьбы с ним? Мы их находим в божественных жестах погибших поэтов. Вот жест Мандельштама, давшего пощёчину Алексею Толстому, вот жест Хлебникова, убежавшего от сволочи в степь. Вот жест Рембо, бросившего стихи на ветер, вот жест Кравана, хохочущего над всеми артистиками и их мизерной славой. А вот плебейский и скрежещущий жест панков, а вот безудержный жест автономов. Мы любим этих безымянных поэтов, как мы любим бунт и Вийона. Поэзия уже не в писании стихов, она сейчас только в опасных и режущих жестах. Об этом мы хотели вам сказать на этих смехотворных страницах. » (Nous traduisons.)

n'était pas assez sensible, ni simplement dans l'action, mais plus précisément dans des « gestes dangereux et incisifs », qui ne sont pas réservés aux « poètes » au sens convenu du terme. Au contraire, dans ce texte, Brener et Schurz étendent l'acception de poète à ceux qui recherchent non pas une autonomie esthétique, mais précisément une autonomie politique : le mouvement autonome, les punks. Par conséquent, ce que Brener et Schurz affirment hériter des avant-gardes, au prix d'une réévaluation historique de leur histoire et de leurs idées menée dans ses textes, c'est l'idée d'un front commun, politique et esthétique.

Quelle forme peut alors prendre ce geste poétique « dangereux et incisif » ? Les épisodes de l'histoire littéraire internationale évoqués plus haut sont convoqués de façon récurrente dans les textes de Brener : le soufflet de Mandelstam à Alexeï Tolstoï, l'abandon de la poésie par Rimbaud, etc. Brener qualifie ces gestes de « scandales » :

> La poésie s'arrache, par les cheveux, aux émotions qui calcinent le poète lorsqu'il se heurte à la réalité concrète du monde : image de servitude ou au contraire de liberté, image d'amour ou de haine, d'infamie ou de gloire. C'est là que naît le cri qu'est la poésie, c'est là aussi qu'il meurt. Je pense que mon meilleur poème, c'est quand j'ai saboté une des performances poétiques de Prigov en hurlant « Ça brûle ! ». Et aussi j'aime bien le cri que j'ai poussé à la soirée poétique de Evtouchenko : « Ma mère veut dormir ! » C'était une véritable intervention poétique, avec tous ses signes caractéristiques : scandale, ahurissement et hostilité du public, remise de l'individu à la police. Merde et pisse ![17]

A la veille de sa sortie définitive du monde de l'art contemporain, Brener requalifie certaines des actions, certes orientées contre des poètes, et non contre des artistes, comme de la poésie. Le caractère incisif prend sens : il s'agit de susciter l'incompréhension et le rejet. Quant au danger, il se manifeste, comme c'était le cas au musée, par l'intervention de la police. Un vrai geste poétique est donc un geste dont la non-conformité aux normes sociales, et notamment aux normes régnant dans le monde artistique et poétique, suscite un rappel à l'ordre. A la fin des années 1990 donc, au moment où Brener quitte le monde de l'art contemporain russe, il réévalue son activité artistique, politique – son opposition contre le monde de l'art et de la littérature – comme la seule véritable poésie.

Dans ses textes, le scandale prend la forme de l'insulte, dont Brener trouve le modèle chez Guy Debord et Arthur Cravan, comme il l'affirme dans *Vies des artistes assassinés* :

> Guy Debord écrivait qu'il n'estimait, dans la littérature du XX^e^ siècle qu'un seul genre, l'insulte. Il considérait que le fondateur de ce genre n'était pas Breton, pas les surréalistes,

[17] Brener, Aleksandr, *Obossannyj Pistolet* [Pistolet à la pisse], *op. cit.*, p. 7 : « Поэзия вытягивает себя за волосы из эмоций, которые обугливают поэта при его столкновении с конкретной действительностью мира: картиной неволи или, наоборот, свободы, картиной любви или ненависти, позора или славы. Тут рождается возглас, который и есть поэзия, тут он и умирает. Я думаю, что моё лучшее стихотворение — это вопль «Жжёт!», которым я срывал один из поэтических перформансов Пригова. И ещё мне нравится мой крик на вечере Евтушенко: «Моя мама хочет спать!» Это было настоящее поэтическое выступление со всеми сопутствующими признаками: скандалом, тупым недоумением и ненавистью публики, сдачей в милицию. Срать и ссать! » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

> mais Arthur Cravan. La caractéristique générique principale de l'insulte est un choix précis de son objet et une sélection impeccable dans les termes et les expressions insultantes. Sans rien savoir de Debord et Cravan, Baïembaïev et moi essayions d'écrire dans ce genre de l'insulte[18].

L'émotion qui doit guider l'écriture est alors en toute logique la colère, qui motive les insultes :

> Colère littéraire ! Sans toi, avec quoi mangerais-je les vers de Pouchkine et de Khlebnikov ? Tu es la seule épice qui convienne au pain sans levain de l'intelligence, tu es le sentiment joyeux d'avoir tort, tu es le sel mystérieux transmis de siècle en siècle avec un salut sournois, dans la salière de Benvenuto Cellini, sur la serviette qui a entouré le cou de Chalamov.
> Colère littéraire ! Mets une pincée de ce sel sur ta langue enflammée et tu ne voudras plus des baguettes, des miches et des bretzels de Pélévine, de Viktor Erofeïev ou de Sorokine.
> Chalamov, d'après ses propres dires, pratiquait l'insulte même au goulag. Il insultait et il se bagarrait en permanence, paraît-il. Et ensuite il a reconnu le crachat comme un traitement universel – contre les salauds[19].

Les modèles de Cravan et de Chalamov permettent ainsi à Brener d'associer étroitement la poésie à la lutte : il s'agit d'un art adressé et visant un effet direct sur son destinataire. Ce passage est intéressant dans la mesure où il envisage la « littérature », de façon explicite, non dans sa production mais dans sa réception : la métaphore biblique du « sel de la vie » que serait ici la colère littéraire sous-entend que l'écrit ne sert pas seulement à régler ses comptes avec un adversaire via le texte et aussi hors du texte, mais également à susciter chez le lecteur un égal sentiment d'indignation contre les « salauds » (*podlec*).

Enfin, contrairement à Levé et Kraus dont les imaginaires alternatifs de l'écrit sont détachés de la géographie de leur production, Brener s'attache à définir la place spécifique qu'occupent les écrivains russes, ceux en tout cas qu'il reconnaît comme tels, dans l'espace littéraire mondial. [Dans *Vies des artistes assassinés* par exemple, il voit dans la littérature russe un modèle à suivre, dans la mesure où elle reposerait justement, à son principe, sur cette notion de scandale :

> Dans la littérature russe, l'apologie du scandale a des racines profondes — de Blok à Pouchkine.
> Les poètes russes connaissaient le son étouffé, comme une gifle avec un gant, du scandale.
> Les poètes russes savaient crier comme des enfants déchaînés : « Je veux pas ! », « Je mourrai pas ! ». Les poètes russes étaient tous des femmes hystériques.

---

[18] Brener, Aleksandr, *Žitija ubiënnyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2016, p. 136-137 : « Ги Дебор писал, что в литературе двадцатого века он ценит только один жанр — жанр оскорбления. Дебор считал основателем этого жанра не Бретона, не сюрреалистов, а Артюра Кравана. Главным критерием жанра оскорбления является необходимо точный выбор мишени, а также безукоризненный отбор оскорбительных слов, выражений. Ничего не зная тогда о Деборе и Краване, мы с Баембаевым пробовали работать в жанре оскорбления. » (Nous traduisons.)

[19] *Ibid.*, p. 288-289 : « Литературная злость! Если б не ты, с чем бы стал я есть стихи Пушкина и Хлебникова? Ты — единственная приправа к пресному хлебу понимания, ты — весёлое сознание неправоты, ты — заговорщицкая соль, с поклоном передаваемая из столетия в столетие, в солонке Бенвенуто Челлини, на полотенце с шаламовской шеи.
Литературная злость! Положи щепотку этой соли на воспалённый язык, и тебе уже не захочется никаких батонов, булок и кренделей от Пелевина, Виктора Ерофеева или Сорокина.
По собственным словам Шаламова, он и в лагере был ругателем. Ругался и дрался всегда, якобы. И позже ценил плюху как универсальное средство — против подлецов. » (Nous traduisons.)

Je parle bien des meilleurs poètes russes, et pas des lavettes et des esthètes[20].

Dans ce passage, les poètes russes sont assimilés à des figures mineures, l'enfant et la femme, et aux noms que l'on donne à leur colère : « enfants déchaînés », « femmes hystériques ». Le caractère incontrôlable et contraire au bon sens de leur fureur, leur posture de refus sont précisément ce qui intéresse Brener ici. Dans le modèle proposé par Berg (Chapitre 5), la récupération par la Littérature de la fonction sacré de l'Église impliquait au passage l'évacuation de figures-modèles contestataires de l'écrivain. C'est ainsi que la figure littéraire du *yourodivyï*, le fol-en-Dieu, qui peut, protégé par sa folie, montrer ses torts au pouvoir politique (et religieux), est reléguée dans les genres bas, conte, *loubok*, etc. C'est au contraire la lignée du *yourodivyï* et de ses gestes scandaleux que Brener cherche à identifier dans la littérature russe, où elle se poursuit en profondeur.

Si le *yourodivyï* est certes une figure culturelle indissociable de l'orthodoxie et spécifiquement de l'orthodoxie russe, sa marginalité sociale permet à Brener d'en faire une figure par excellence de la déterritorialisation critique : ce n'est pas une incarnation de l'« âme russe », pas plus que les poètes russes évoqués plus haut, qui l'étaient en tant que groupes minoritaires. C'est ainsi que Brener s'oppose aux propos tenus par Vladimir Sorokine à Ksenia Sobchak, dans un entretien qu'il résume dans *Can-Cun* :

> Qu'est-ce que la bonne littérature ? C'est une littérature convertible, c'est-à-dire un produit original. Si on prend la vodka russe, on la connaît partout dans le monde. La Stolichnaya par exemple, elle est connue en Occident. Mais il y a aussi… la « Poutinka ». Ou même pas de la vodka, de la gnôle, par exemple. Ou, disons, le vin moelleux de Crimée. Ce sont des boissons spécifiques. Le champagne demi-sec de production nationale aussi[21].

La mention de Ksenia Sobchak ici n'est pas innocente : dans la mesure où elle est fille du maire de Saint-Pétersbourg, membre de l'oligarchie et célébrité médiatique, le fait qu'elle interviewe Vladimir Sorokine fait de lui, par extension, une de ces personnalités, certes en surface contestataires (Sobchak s'est bien présentée contre Poutine aux élections de 2018), mais qui participent au maintien et à la légitimation du pouvoir. Brener choisit ainsi, en citant l'interview de Sorokine, de souligner le cynisme de sa conception de la littérature comme marchandise dans l'espace littéraire international. Sorokine montre bien que l'exaltation du caractère national, l'exploitation d'une veine

---

[20] *Ibid.*, p. 185-186 : « В русской литературе апология скандала ясно прослеживается далеко вглубь, внутрь — от Блока к Пушкину.
(…) Русские поэты знали приглушённую, как пощёчина в перчатке, звонкость скандала. Русские поэты умели кричать как распоясавшиеся дети: «Не хочу!», «Не умру!» Русские поэты — все были истеричками.
Я говорю о лучших русских поэтах, а не о тряпках или эстетах. » (Nous traduisons.)

[21] Brener, Aleksandr, *Kan-Kun* [Can-Cun], Novossibirsk, Podsnežnik, 2019, p. 95 : « Что такое хорошая литература? Это литература, которая конвертируема, то есть это оригинальный продукт. Есть русская водка, её знают во всём мире. «Столичную», например, знают давно на Западе. А есть… «Путинка». Даже не водка, а самогон, например. Или, скажем, сладкое вино крымское. Это специфические напитки. Полусладкое шампанское отечественного производства. » (Nous traduisons.) Brener cite : Sobčak, Ksenija, « Vladimir Sorokin : Ja by pokazal Tolstomu ajfon » [Vladimir Sorokine : J'aurais montré mon iPhone à Tolstoï], *L'Officiel Russie*, 21 juin 2017, URL [consultée le 11 juin 2020] : https://www.lofficielrussia.ru/man/vladimir-sorokin

spécifiquement russe, l'établissement donc d'une image de marque est ce qui permet l'exportation de la littérature russe à l'étranger. L'utilisation de la métaphore de la vodka Stolichnaya souligne la complicité entre stéréotype national et réussite économique en Russie. Une littérature dont la pratique serait bien comprise devrait alors également se soumettre à ces principes pour être reconnaissable sur le marché mondial : c'est un « produit » qui doit être « convertible », qui doit donc répondre aux attentes d'un public international. Sorokine énumère ensuite les boissons qui ne conviennent pas, en sous-entendant autant de thèmes littéraires inadaptés pour de la « grande littérature russe » : la vodka « Poutinka », désignée comme un *samogon* (eau-de-vie maison, tord-boyaux), et donc le soutien au régime politique en place, le « vin moelleux de Crimée », qui fait allusion à l'annexion de 2014 et aux écrivains qui s'en sont fait les chantres, le « champagne demi-sec de production nationale », boisson prisée pour le nouvel an, qui renvoie au passé soviétique. L'idée est double pour Sorokine : d'une part, il s'agit de refuser de se laisser dicter non seulement des positions politiques, mais aussi tout simplement des thèmes littéraires, et d'autre part cela implique que l'écrivain doit pouvoir se hisser au-dessus de ces contingences, implicitement pour atteindre à une "essence" nationale (ici presque littéralement puisqu'il s'agit de la vodka Stolichnaya). Sorokine propose ainsi une vision de la littérature commerciale, nationale et essentialiste, qui suppose une représentativité nationale de l'œuvre littéraire. Au contraire, Brener reprend à son compte les considérations de Kafka et de Deleuze après lui au sujet d'une littérature toujours destinée à devenir « mineure » :

> La vraie littérature n'est pas allemande, française ou russe. Elle est exterritoriale. Interzonale. Dysfonctionnelle. Anomale. Faite maison. Et très irrévérencieuse. Du point de vue de la société de contrôle : criminelle. Et, comme le diraient les zaoumniki [représentants du mouvement Zaoum], anale et fécale[22].

Comme pour l'art contemporain, Brener défend l'idée que la création n'est ni nationale, ni universelle, mais se situe avant tout dans les marges géographiques (« exterritoriales »), sociales (« dysfonctionnelle »), politiques (« anomale », « très irrévérencieuse »). Le terme *samopal'naja* (« faite maison », pour un alcool) connote une littérature locale et de facture artisanale, non soumise à uniformatisation nationale ou internationale, une littérature *samogon*.

*

[22] *Ibid.* : « Настоящая литература не бывает немецкой, французской или русской. Она – внетерриториальная. Межзональная. Нефункциональная. Аномальная. Самопальная. И очень охальная. С точки зрения общества контроля – криминальная. И, как сказали бы заумники, анальная и фекальная. » (Nous traduisons.)

En passant à l'écrit, Brener redéfinit donc le terme de littérature. Pour commencer, il lui préfère celui de poésie, porteur d'une connotation plus noble et moins attachée, paradoxalement, à l'écrit : sont poétiques des gestes autant, voire plus, que des textes. C'est alors plutôt le texte en tant qu'action, dans la suite logique de ses actions des années 1990, qui l'intéresse et c'est la capacité à susciter une réaction qui est le critère littéraire par excellence. C'est pourquoi Brener convoque comme modèles des précurseurs qui ont soit voulu abattre la distinction entre l'art et la vie (les futuristes, les situationnistes), soit des penseurs qui exaltent le pouvoir critique de la littérature en la liant aux marges sociales. Dans *Le Livre du zaoum et de l'outre-zaoum*, Brener fait ainsi directement référence à Deleuze : « Mais en fait les gnigas sont encore dangereux, tout comme les bons livres. Deleuze le comprenait et c'est pourquoi il passait son temps à se déterritorialiser – des livres aux gnigas et retour »[23]. Dans la pensée de Brener, aucune pratique écrite n'est tenable à long terme : la recherche d'une position critique implique de se déterritorialiser constamment, et donc n'exclut pas finalement le recours à des « livres » au sens courant, c'est-à-dire à des écrits qui respectent l'imaginaire de la Littérature, ou en tout cas qui ne visent pas l'avant-gardisme, la révolution lexicale et typographique, comme c'est le cas de ce que les futuristes appellent la *gniga*.

Plus le temps passe toutefois et plus cette déterritorialisation permanente de medium en medium apparaît à Brener comme une fuite en avant. Son dernier livre en date, *Can-Cun*, est ainsi sous-titré « compte-rendu sur un départ » (*Otčët ob odnom uxode*) : Brener toutefois joue ici explicitement sur le double sens du mot *ukhod*, à la fois départ et soin. Le départ (d'un lieu, mais aussi d'une pratique) est ainsi présenté comme salutaire. Il y tient des propos cohérents avec ceux de ses ouvrages précédents, notamment sur le fait que la vraie poésie se situerait, dans une perspective post-situationniste, hors de l'écrit et dans l'action directe : « Mais d'ailleurs, les vrais poètes n'écrivent rien. Que font-ils ? Ils chantent, ils se taisent, ils bafouillent. Et au passage, ils mènent une lutte acharnée contre les dispositifs. »[24] Mais c'est aussi dans ce texte que Brener se pose de la façon la plus ouverte la question de la pertinence de l'écriture :

> Maintenant par exemple : je suis en train d'écrire un "roman sans mensonge" sur les squats, alors que ce serait tellement plus intelligent de s'installer dans un squat et de modifier ainsi ma trajectoire débile. Mais, semble-t-il, c'est impossible : je n'ai pas, crétin que je suis, le cuir assez épais[25].

---

[23] Brener, Aleksandr, Kudrjavtsev, Sergej, *Gniga zaumi i za-zaumi* [Le bivre du zaoum et de l'outre-zaoum], *op. cit.*, p. 71 : « Но на самом деле гниги всё ещё опасны, как и хорошие книги. Это понимал Делёз, поэтому он постоянно детерриторизировался — от книг к гнигам и обратно. » (Nous traduisons.)

[24] Brener, Aleksandr, Kan-Kun [Can-Cun], *op. cit.*, p. 95 : « Да и вообще: настоящие поэты ничего не пишут. А что делают? Поют, молчат и косноязычествуют. И попутно ведут рупкопашную битву с аппаратами. » (Nous traduisons.)

[25] *Id.*, p. 94 : « Вот и сейчас: пишу «роман без вранья» о сквотах, а ведь куда было б мудрее в сквотах остаться и тем самым кардинально изменить свою дурацкую траекторию. Но, видно, нельзя никак, уж очень у меня, дурака, тонкая шкура. » (Nous traduisons.)

Le rêve avant-gardiste, futuriste, situationniste d'une jonction de l'art et de la vie est dénoncé ici comme une illusion et le « départ » que vante Brener ressemble plutôt à l'impasse à laquelle le mène son impuissance à envisager une vie sans art et sans écriture. La continuité entre autonomie politique et autonomie esthétique est alors rompue, la seconde demeurant un ersatz de la première.

3. Kraus : le texte comme performance et communication

Dans la mesure où les textes de Chris Kraus sont la plupart du temps autofictionnels, ils comportent souvent une dimension réflexive, qui interroge le sens de l'écriture au moment où elle s'accomplit. On a déjà pu voir que cela impliquait une critique des genres littéraires existants (Chapitre 6), dans la mesure où ils reproduisent et valident des déterminismes sociaux de réussite ou d'échec dans le monde de l'art, des constantes sociales dans les relations entre hommes et femmes, etc. Par conséquent, quand les textes de Kraus sont auto-réflexifs, il s'agit de proposer un nouveau genre d'écrit, et le fait même d'intégrer ces réflexions dans la narration relève de cette entreprise. Chris Kraus se rapproche ainsi du genre de l'autothéorie, non seulement du fait des caractéristiques génériques de ses textes, mais également du fait d'une revendication de nouveauté, d'avant-gardisme et d'engagement critique contre les genres (littéraires et sexuels) dominants (voir Chapitre 2).

Parallèlement, Kraus envisage le texte non comme une œuvre, mais avant tout comme moyen de communication, ce qui était déjà visible dans le texte sur Kitaj analysé dans le chapitre 3. Le fait d'écrire est alors nécessairement adressé, et rentre dans une perspective pragmatique : perspective de séduction dans *I Love Dick*, mais aussi de saisie de soi et d'autrui, d'établissement d'une complicité, voire d'union entre lecteurs et écrivaine. Toutefois, dans la mesure où ces interlocuteurs sont souvent masculins, la communication risque toujours, dans les textes de Kraus, de reproduire les inégalités qu'elle dénonce. Le refus de l'autotélisme littéraire, et de son corollaire comme l'a montré McGurl, l'autocréation, met Kraus dans une position paradoxale : elle se rend vulnérable à l'injustice qu'elle dénonce.

Après Kathy Acker, le dernier ouvrage en date de Kraus, réflexif aussi, mais non autofictionnel, envisage ces problèmes avec plus de distance et propose alors une définition plus nuancée et sans idéalisme de ce que peut être le passage à l'écriture pour Kraus.

*

De ce point de vue, la conception de l'écriture telle que la présente Chris Kraus évolue de façon dialectique pendant sa carrière littéraire. Dans *I Love Dick*, elle propose ainsi une définition

méliorative de cette écriture à la fois introspective et communicative, dans un long excursus sur la schizophrénie :

> Chaque fois que j'essayais d'écrire à la 1ere personne, cela me donnait l'impression d'être la voix de quelqu'un d'autre ou bien la voix des aspects de moi les plus banals et les plus névrosés, ceux que je voulais si désespérément dépasser. (…) Mais maintenant je me dis ok, c'est vrai, il n'y a pas de point immobile dans le moi mais le moi existe et en écrivant, on peut en quelque sorte cartographier son mouvement. Peut-être que l'écriture à la 1re personne est tout aussi fragmentaire que la forme impersonnelle du collage, elle est simplement plus sérieuse : rapproche le changement et la fragmentation, ramène-les jusqu'à l'endroit où tu es réellement[26].

On retrouve ici l'idée que l'écriture est une forme d'autocréation, mais Kraus déplace la question du produit de l'écriture et donc du texte, à l'expérience de l'écriture, spécifiquement à la question de l'écriture à la première personne. Georges Gusdorf a posé la question des conditions de possibilité de l'apparition de l'autobiographie à la fin du XVIIIe siècle : il faut pour cela que l'individu soit pensé comme entité suffisamment autonome et suffisamment intéressante en tant que telle. Dans cette perspective, les autobiographies écrites par des individus issus de groupes minoritaires, à qui l'on refuse l'autonomie et à l'expérience desquels on ne trouve pas d'intérêt, ne peuvent pas obtenir de reconnaissance. L'autobiographie féminine et plus largement l'écriture féminine à la première personne entraîne alors une négociation avec les caractéristiques habituelles du genre autobiographique[27]. Pour Kraus par exemple, l'écriture à la première personne permet non pas la création et la monumentalisation du moi, mais la reconnaissance de son hétérogénéité, voire de son caractère fictif. Dans ses textes, elle ne la pratique d'ailleurs pas systématiquement : l'écriture à la première personne est une spécificité de *I Love Dick*. L'œuvre propose alors une vision du texte, de l'écriture et de la lecture comme processus physiques, où les frontières entre les sujets s'estompent. Dans sa première œuvre, Kraus se représente autant en train de lire qu'en train d'écrire, et son rapport amoureux avec Dick passe notamment par la lecture et l'exégèse de ses textes :

> CD [Cher Dick],
> Je suis dans la bibliothèque du Centre des arts et je commence, méthodiquement, à lire ton essai *Les Médias et le temps magique* dans le catalogue du Kunstmuseum de Zurich sur lequel je suis tombée lors de mon dernier séjour ici. Je pense que je suis ta lectrice idéale – ou que le lecteur idéal est celui qui est amoureux de l'auteur et passe le texte au peigne fin à la recherche d'indices sur la personne qu'il est et ce qu'il pense.

---

[26] Kraus, Chris, *I Love Dick*, Londres, Serpent's Tail, 2016 [1997], p. 122-123 : « Whenever I tried writing in the 1st Person it sounded like some other person, or else the tritest most neurotic parts of myself (…) But now I think okay, that's right, there's no fixed point of self but it exists & by writing you can somehow chart that movement. That maybe 1st Person writing's just as fragmentary as more apersonal collage, it's just more serious: bringing change & fragmentation closer, bringing it down to where you really are. » (Traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

[27] Voir Lecarme-Tabone, Eliane, « L'autobiographie des femmes », *Fabula LHT*, n°7, avril 2010, URL [consultée le 2 février 2019] : http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html

> (Par l'amour, je m'apprends à penser) – Voir le texte comme un passerelle vers l'être aimé. Dans cette disposition, aucun texte n'est trop difficile, ni trop obscur et tout devient objet d'étude[28].

Kraus donne bien alors à l'écriture et à la lecture une visée pragmatique (connaissance d'autrui et de soi), qui est toutefois sublimée par le fait que cette visée procède du sentiment amoureux. De la même manière, l'expérience de soi qui passe par l'écriture est conçue comme adressée à quelqu'un : on s'explique et on s'expose pour quelqu'un, pour Dick en l'occurrence. Ainsi, le mot « Exegèse » est le titre d'une des parties de *I Love Dick*, et Kraus affirme : « "Exégèse" est le mot que j'ai utilisé pour tenter de m'expliquer à toi »[29]. C'est aussi le mot utilisé par Kitaj pour les textes qui accompagnent ses tableaux : il s'agit bien de faciliter la communication et non de produire une œuvre supplémentaire. L'écriture, qui dans le cas de Kraus est souvent critique, c'est-à-dire qu'elle sert à expliquer des phénomènes littéraires et artistiques, est présentée comme une entreprise herméneutique certes, mais surtout dans la mesure où elle procède d'un désir amoureux. On pense aux considérations de Barthes dans *Le Plaisir du texte* :

> Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller")[30].

Les considérations de Barthes, qui reviennent sur la mort de l'auteur proclamée dans les années 1960, sont une reconnaissance du caractère interactionnel de la lecture et de l'écriture, interaction qui se fonde sur le désir et le plaisir. La principale motivation de l'analyse textuelle et de l'herméneutique, dans cette prise de distance vis-à-vis de positions structuralistes antérieures, ne peut être que l'interaction et la communication avec autrui, même si autrui est une fiction. Ici la figure de Dick est très concrète et le besoin qu'en a Chris correspond à une réalité : il s'agit bien de comprendre un autre individu et de parvenir à son essence à partir de la trace que sont les textes qu'il écrit. Ce processus, que Kraus pousse plus loin que ne l'envisageait Barthes, aboutit à une disparition des frontières individuelles :

---

[28] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 116 : « DD,
I am sitting in the Art Center library and starting, systematically, to read your essay on The Media and Magic Time in the Zurich Kunstmuseum catalog that I'd come across here last trip. I think that I am your ideal reader—or that, the ideal reader is one who is in love with the writer & combs the text for clues about that person & how they think—(Through love I am teaching myself how to think)—Looking at the text as the way in. Given that disposition no text is too difficult or obscure and everything becomes an object of study. » (Traduction : A. Zeniter.)

[29] *Ibid.*, p. 171 :« Exegesis is the word I used in trying to explain myself to you. » (Traduction : A. Zeniter.)

[30] Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 45-46.

> Selon Charles Olsen [sic], la meilleure poésie est un genre de schizophrénie. Le poème n'« exprime » pas les pensées ou les sentiments du poètes. C'est un « transfert d'énergie entre le poète et le lecteur »[31].

Kraus emprunte ici sa conception de la poésie, et indirectement sa conception de sa propre écriture, à Charles Olson, un des chefs de file du Black Mountain College et un des représentants majeurs de l'avant-garde poétique américaine des années 1950, qui a insisté sur le lien entre éthique et poétique. Dans le cas de Kraus, le transfert d'énergie qu'est la lecture prend également la forme d'une attribution volontairement fautive de texte, lorsqu'elle prête à Dick la paternité d'un ouvrage intitulé *Aliens&Anorexie*, titre qu'elle utilisera elle-même pour son livre suivant. Le texte qu'elle prête à Dick dans *I Love Dick* est alors repris par Kraus mot pour mot dans *Aliens&Anorexie*. La lecture et l'écriture sont donc perçues comme interchangeables dans le cadre d'un échange amoureux où les individus paraissent devenir indistincts l'un de l'autre. A terme, l'abolition des frontières entre soi et autrui rapprochent l'écriture et la lecture d'une expérience sexuelle ou de la prise de drogue :

> Cher Dick, je n'ai jamais fait d'études mais chaque fois que je vais dans une bibliothèque, c'est la même montée qu'avec le sexe ou l'acide pendant les premières minutes où tu décolles. Mon cerveau devient moite sous l'effet de la pensée associative[32].

Cette communication peut alors être mise en scène comme une performance artistique, dans la mesure où elle a une dimension interactionnelle et active et où l'attention s'est déportée du texte vers les acteurs et vers leur relation. Les conditions de production de l'écrit sont mises en avant (Chapitre 4) de façon à ce que *I Love Dick* ressemble à une enquête ou à une exposition : c'est l'ambiguïté du mot « Exhibit » utilisé au début de l'ouvrage et qui renvoie à la fois à un document et à un objet de galerie ou de musée. C'est ainsi que Kraus présente également sa pratique encore en 2012 et, dans une grande partie, ainsi qu'elle est reçue (Chapitre 10) :

> Dès que j'ai commencé à écrire *I Love Dick*, j'ai compris qu'écrire était une sorte de performance. Une improvisation sur la page, pour le lecteur. Ça m'a d'ailleurs rendu la tâche beaucoup plus facile, ça impliquait une intention ou une relation. Qu'est-ce que je veux FAIRE au lecteur ![33]

---

[31] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 225 : « According to Charles Olsen [sic], the best poetry is a kind of schizophrenia. The poem does not "express" the poet's thoughts or feelings. It is "a transfer of energy between the poet and the reader". » (Traduction : A. Zeniter.)

[32] *Ibid.*, p. 206 : « Dear Dick, I've never been to school but every time I go into a library I get a rush like sex or acid for the first few minutes when you're getting off. My brain gets creamy with associative thought. » (Traduction : A. Zeniter.)

[33] « Writing as Performance: an Interview with Chris Kraus », *Lemon Hound*, 9 octobre 2012, URL [consultée le 7 janvier 2018] http://lemonhound.com/2012/10/09/writing-as-performance-an-interview-with-chris-kraus/: « As soon as I started to write *I Love Dick*, I understood that writing was a kind of performance. An improvisation on the page for the reader. That actually made it much easier, implied some kind of intent or relation. What you are trying to DO to the reader! » (Nous traduisons.)

C'est également ce qui la distingue de genres littéraires plus traditionnel, comme le « memoir » anglo-américain, un récit autobiographique focalisé sur une expérience importante dans la vie de son auteur, dont il ou elle tire souvent des enseignements. Kraus affirme ainsi dans un autre entretien au magazine *The Believer* :

> [Chris Kraus :] C'est comme si je traversais le domaine du livre en tant que performeuse, mais cette fois, je transcris ce que je fais. Je vois littéralement mon écriture comme une transcription – une transcription de ce que je vois, de ce que j'entends, de ce que je pense, de ce que je vis. J'ai toujours adoré écrire de façon directe. Je déteste les styles trop métaphoriques, trop chargés, lyriques.
> BLVR [The Believer] : La transcription et le « memoir » sont deux choses complètement différentes, c'est ça ?
> CK : Je pense, oui[34].

Toutefois, cette dimension d'action sur le lecteur au moyen d'une performance par l'écrivaine est constamment reformulée par la suite et se rapproche de plus en plus de formes littéraires déjà existantes.

Dans *I Love Dick*, Chris remarquait ainsi qu'était nécessaire dans la pratique artistique ce que Kierkegaard appelle « la troisième mise à distance » et que « l'art implique d'atteindre quelque chose à travers une certaine distance »[35]. En effet, plus elle avance dans son œuvre écrite, plus cette distance implique de fait une adhésion à la forme romanesque. À terme, son œuvre n'est rattachable aux « artist's novels »[36] que le collectif The Book Lovers a voulu identifier qu'au prix d'un abus de langage par lequel on ferait de Kraus une « artiste » alors qu'elle-même ne se reconnaît plus que marginalement dans cette qualification. Se pose alors la question de la réception des textes d'artistes, qu'on abordera dans le dernier chapitre de ce travail. Par conséquent, au fur et à mesure de l'évolution de l'œuvre écrite de Kraus, cet idéal de communication et de fusion entre le lecteur et l'auteur est de plus en plus remis en question. Dans *I Love Dick* déjà, Kraus a conscience des limites de cette conception et la lettre qu'elle reçoit de la part de Dick, via Sylvère, est un cruel démenti de la communion intellectuelle et physique qu'elle espérait. Tout d'abord, dans les autres œuvres pour commencer, à l'exception d'*Aliens & Anorexie*, Kraus renonce progressivement à la première personne du singulier, qui était si centrale dans *I Love Dick*. Ces textes narratifs mettent

---

[34] Heti, Sheila, « Chris Kraus », *The Believer*, septembre 2013, URL [consultée le 22 septembre 2017] https://www.believermag.com/issues/201309/?read=interview_kraus : « It's like somehow I'm moving through the terrain of the book as a performer, but this time I'm transcribing. Literally, I see my writing as transcription—a transcription of what I see, hear, think, live. I've always been a fan of plain writing. I hate metaphor-laden, heavily larded, lyrical writing.
BLVR: Transcription is completely different from memoir, right?
CK: I think so »

[35] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. : « the Third Remove » ; p. : « art involves reaching through some distance ». (Traduction : A. Zeniter.)

[36] Voir le site internet du collectif The Book Lovers, URL [consultée le 15 juin 2020] : http://www.thebooklovers.info/filter/artist%27s-novel/Artist-s-Novel-Definition

alors en scène des alter ego fictionnels (Catt dans *Summer of Hate*, Sylvie dans *Torpor*) ou réel (*After Kathy Acker*), qui sont une autre manière de montrer les multiplicités du moi et qui permettent également de faire de ces récits, à travers la prise de distance, des « cautionary tales » (des fables à visée didactique, des mises en garde), de l'aveu même de Kraus[37]. La saisie de soi ne se fait pas alors au fil de l'expérience, mais bien a posteriori au prix d'une distanciation qui passe par le changement de nom et qui évoque plutôt des formes déjà établies de l'autofiction. La dimension autothéorique de ses textes fait elle-même l'objet d'un retour réflexif dans *Dans la fureur du monde* :

> Elle n'avait aucun talent pour inventer des conneries, elle notait simplement ses pensées – une entreprise qui lui paraissait s'inscrire de façon très claire dans une tradition suivie par Michel et ses amis, des philosophes qui avaient tous une chaire dans une université d'élite et parcouraient le monde. Dans une certaine mesure, elle avait réussi, pour une femme dont les pensées lui parvenaient le plus souvent à travers le filtre délirant de la vie quotidienne. Elle ne voyait aucune frontière entre les sentiments et les pensées, le sexe et la philosophie. Par conséquent, ses écrits étaient surtout lus dans le monde de l'art où elle attirait à elle un petit groupe d'admirateurs dévoués : des garçons souffrant d'Asperger, des filles qui avaient été hospitalisées pour maladies mentales, des chargés de cours qui n'obtenaient pas leur titularisation, des danseuses érotiques, des adeptes de la scarification, des putes[38].

L'exercice de l'écriture de soi tel que le pratique Kraus dans *I Love Dick* est alors montré comme le résultat d'un défaut d'imagination (« no talent for making shit up »), dont le succès est modalisé (« to a certain extent she'd succeeded »). Le constat paraît à la fois clinique, du fait de l'usage de la troisième personne du singulier, et doux-amer : la recherche d'une forme de communion entre les individus et donc ici entre les domaines de la vie (« feeling and thought, sex and philosophy ») lui attire une admiration venue des marges intellectuelles (« assistant professors who would not be receiving their tenure »), psychiatriques (« Asperger's boys », « girls who'd been hospitalized for mental illness », « cutters »), sexuelles (« lapdancers », « whores ») : l'énumération rassemble une communauté hétéroclites de « perdantes » de la société, qui est à la fois touchante dans sa vulnérabilité physique, sociale et mentale et révélatrice du fait que l'oppression que dénonce Kraus se maintient.

L'écriture, et notamment l'écriture en tant qu'elle sollicite un interlocuteur, se voit alors discrètement soupçonnée d'être encore une des formes de l'oppression patriarcale, et ce d'autant

---

[37] Voir « Chris Kraus: "I Love Dick happened in real life, but it's not a memoir" », *The Guardian*, 17 mai 2016, URL [consultée le 15 juin 2020] : https://www.theguardian.com/books/2016/may/17/chris-kraus-i-love-dick-happened-in-real-life-but-its-not-a-memoir

[38] Kraus, Chris, *Summer of Hate*, South Pasadena, Semiotext(e), 2012, p. 15-16 : « Having no talent for making shit up, she simply reported her thoughts—an enterprise that seemed, to her, squarely within a tradition espoused by Michel and his friends, philosophers who held endowed chairs at elite universities, and traveled the world. And to a certain extent she'd succeeded, but as a female whose thoughts arrived mostly through the delirium of daily life. She saw no boundaries between feeling and thought, sex and philosophy. Hence, her writing was read almost exclusively in the art world, where she attracted a smack core of devoted fans: Asperger's boys, girls who'd been hospitalized for mental illness, assistant professors who would not be receiving their tenure, lap dancers, cutters, and whores. » (Traduction : A. Zeniter, *Dans la fureur du monde*, Paris, Flammarion, 2019, p. 16-17.)

plus que Kraus, comme ses admirateurs, ne fait pas partie des puissants. C'était déjà apparent dans *I Love Dick*, à travers la fin de non-recevoir opposée par Dick à l'ensemble de ses textes. Dans les œuvres postérieures de Kraus, à l'exception de *Torpor*, l'échange amoureux devient suspect, voire dangereux. Dans *Aliens & Anorexie*, même s'il s'agit d'un jeu sado-masochiste consenti de la part de la narratrice, l'écriture apparaît comme un moyen de monnayer le report d'une rupture redoutée :

> Gavin garde l'œil sur ses factures de téléphone. Pour l'instant ces appels lui ont coûté $500. Comme l'argent est le médium en vigueur dans sa profession, ça ne m'impressionne pas particulièrement. Mais à chaque fois qu'il m'appelle, je le lui revaux en lui écrivant un mail pornographique et alors il me rappelle pour qu'on puisse jouer ce nouvel épisode au téléphone. Je me dis qu'il est peut-être possible ainsi d'apprendre quelque chose sur ce qu'est le récit[39].

Loin de la fusion recherchée avec Dick via l'écriture, dans *Aliens & Anorexie*, l'écriture qui motive en partie l'écriture du livre, donc cet échange épistolaire avec Gavin, est perçue comme une communication incertaine, toujours mise en danger, dans laquelle il revient à Chris de suivre les étapes nécessaires pour susciter l'intérêt et le désir de son interlocuteur, et pour qu'il continue d'accepter de payer le prix de ses appels. De livre en livre, la relation homme-femme et locuteur-interlocuteur telle qu'elle s'était mise en place avec Dick se métamorphose en une relation sado-masochique d'abord consentie, même si à terme insatisfaisante, puis en une relation SM qui tourne mal. Dans *Dans la fureur du monde*, Kraus évoque l'homme avec qui son alter ego Catt entretient une relation en parlant de « son tueur ». Toutefois la mise à mort que risque Catt n'est pas telle qu'on se l'imagine au premier abord : il s'agit en effet d'une « lente » mise à mort sociale, par soumission aux normes de la relation conjugale. La narratrice affirme ainsi :

> comme Catt penchait plus pour le réalisme que pour les fables, elle savait que la mort réelle qu'elle trouverait entre les mains de son tueur serait bien plus lente. Ce serait une mort féminine classique, comme un mariage. Mais le processus serait extrêmement compressé, de sorte que sa désintégration ne durerait qu'un mois ou deux. Elle voyait sa chute : l'argent dépensé à une vitesse folle au fur et à mesure qu'il s'amenuisait, l'ennui croissant que sa soumission inspirerait à son tueur. Son état stupide et animal deviendrait oppressant pour lui. Elle finirait au sol, non pas comme cadavre, mais à quatre pattes, totalement vide, suppliante et perdue[40].

---

[39] Kraus, Chris, *Aliens & Anorexia*, South Pasadena, Semiotext(e), 2013 [2000], p. 115 : « Gavin keeps a running tally of his phone bill. So far he's spent about $500 on these calls. Since money is the medium of his profession, this fact does not particularly impress me. Still, each time he calls, I reciprocate by writing him a pornographic email and then he calls again so we can act out the next installment on the phone. It occurs to me, by doing this it might be possible to learn something about narrative. » (Nous traduisons.)

[40] Kraus, Chris, *Summer of Hate*, *op. cit.*, p. 15 : « But since Catt war more realist than fabulist, she knew that her actual death at the hands of her killer would be something much slower. It would be a classical feminine death, like a marriage. But he process would be highly compressed, her disintegration achieved in one or two months. She saw her descent: money rapidly spent and as it dwindled, her killer getting bored of her submission. Her dumb animal state would become oppressive to him. She would end up on the floor, not as a corpse but on her hands and knees, hollowed out, begging and lost ». (Traduction : A. Zeniter, *trad. cit.*, p. 16.)

Si l'expérience BDSM, comme l'amour pour Dick dans *I Love Dick*, est le moyen d'une expérience au sens fort et d'un apprentissage (« un savoir que Catt n'obtiendrait pas autrement et, à ce moment-là, cela lui paraissait être la même chose que le plaisir »[41]), la compréhension qui s'établit entre eux, loin de l'idéal de la communication amoureuse développé (à sens unique) dans *I Love Dick*, est d'une part en grande partie détachée de l'écriture et d'autre part elle devient source de malaise :

> Elle avait senti sa tristesse quitter son corps et entrer dans celui de son tueur, par les yeux. (…) Il vit qu'elle avait vu. Ils étaient liés par une double hélice. Quelques minutes après cette prise de conscience, l'œil droit de son tueur fut pris d'un tressautement. C'était comme une danse qui durait trop longtemps. Débordant de satisfaction, son visage servait de miroir à son malaise à elle et c'était pénible. Elle ne savait pas où regarder[42].

La compréhension amoureuse cesse donc au fur et à mesure des œuvres de Kraus d'être la métaphore de l'écriture. De texte en texte, Kraus s'intéresse de plus en plus à la question de la narration et de la construction de soi qu'elle permet : on le voit déjà dans l'intérêt qu'elle porte aux mails écrits à Gavin dans *Aliens & Anorexie*. Dans *Dans la fureur du monde*, elle l'oppose au doute postmoderne : en imaginant quelle serait la réaction de l'ex-mari de Catt, Michel (Sylvère Lotringer), à son meurtre, Catt estime que celui-ci, habité par le doute propre à la contemporanéité, renoncerait rapidement à établir la vérité des faits et donc à pousser l'enquête jusqu'au bout : « Le doute, cette maladie existentielle du XXe siècle, vaincrait la narration »[43]. Au contraire, Catt-Kraus, au fur et à mesure de son inclusion dans le champ littéraire américain malgré ce qu'elle sous-entend sur les lecteurs de Catt, au fur et à mesure en tout cas de sa reconnaissance, par elle-même en premier lieu, de son statut d'écrivain, recherche de plus en plus la construction narrative plutôt que la déconstruction à laquelle elle a été formée et dans laquelle elle a baigné, entre autres via Lotringer. Cette construction narrative l'amène alors à écrire des textes de facture en apparence plus classique et dont le but est de porter un discours construit, non pas un rhizome de déconstruction, sur le monde de l'art, sur la condition contemporaine au sens large et sur la condition féminine : il s'agit alors, comme on l'a dit, de fables, de « cautionary tales », dans laquelle l'expérience personnelle est finalement injectée dans une forme romanesque qui évoque un forme contemporaine de roman d'apprentissage. Dans un entretien, Kraus défend ainsi ce retour à une conception sinon classique, du moins déjà existante de la fiction :

---

[41] *Ibid.* : « It offered a knowledge she would not otherwise have, which at the time, seemed like the same thing as pleasure. » (Traduction : A. Zeniter, p. 16.)

[42] Kraus, Chris, *Summer of Hate*, *op. cit.*, p. 14 : « She felt it [her unhappiness] leaving her body and entering his, though his eyes. (…) He saw her seeing. They were joined in a double helix. Minutes after this recognition took place, her killer's eyes started to twitch. The twitch was a dance that went on too long. Overloaded with content, his face was a physical mirror for her psychic malaise, and this was painful. She didn't know where to look. » (Traduction : A. Zeniter, p. 14-15.)

[43] *Ibid.*, p. 15 : « Doubt, the existential disease of the twentieth century, would trump narrative. » (Traduction : A. Zeniter, p. 15.)

> Dans *I Love Dick*, Dick s'était vu confier la création d'un master d'arts visuels selon ce programme. L' « hybridité » était un des mots qui faisait le buzz à cette époque. Mais au fond, c'est la définition même de la littérature. Si on regarde les grands textes des siècles passés, ce sont des formes hybrides de fiction et d'essai. Les grands romans d'aventure, *Moby Dick*, *Robinson Crusoë*, *Moll Flanders*, et aussi les romans de Balzac – la liste est longue. La définition de la fiction littéraire est devenue incroyablement étriquée : des drames domestiques fondés sur les ambitions amoureuses et professionnelles de la classe moyenne supérieure, mais ça n'a pas toujours été comme ça. Le but de la fiction était autrefois de décrire la totalité du monde[44].

Le passage à la troisième personne, l'invention d'alter ego va dans ce sens : l'identité, elle-même une narration, reste une fiction, mais elle n'est plus refusée en bloc. Comme le remarquait déjà Sylvie, l'alter ego de Kraus dans *Torpor*,

> comme elle ne croyait plus en l'art, elle avait réussi à obtenir un succès modéré dans le monde de l'art. C'est cela que veut dire « devenir adulte » : trouver une couverture qui trompe tout le monde, sauf soi[45].

De ce point de vue, le caractère expérimental de *I Love Dick* est expliqué par Kraus dans un entretien comme le résultat de sa position d'extériorité à l'époque :

> Quand j'ai écrit *I Love Dick*, j'étais complètement extérieure à tout ça, donc c'était un « je » très téméraire, déchaîné. Maintenant que mon travail a circulé plus largement, il serait malhonnête de continuer à écrire depuis cette position d'extériorité. Cela paraissait plus simple d'exprimer le tourbillon dans lequel se trouve Catt Dunlop [le personnage principal de *Dans la fureur du monde*] à la troisième personne[46].

La condition de l'écriture est donc en partie le désenchantement de l'art au sens large : le refus d'un enchantement pour les arts visuels comme pour la poésie. Le geste de l'écriture évolue donc de plus en plus dans le sens d'une conformité avec le paradigme littéraire américain tel que le décrit Mark McGurl : Kraus, au fur et à mesure de sa carrière d'écrivain, fait bien de l'écriture une forme d'auto-création, avec la distance presque cynique que lui donne son statut d'extériorité, lié à la fois à son échec dans le monde de l'art, à sa lucidité sur les mécanismes de validation dans les mondes de l'art et de la littérature et au fait qu'elle revendique également le fait que sa subsistance lui vienne de ses entreprises immobilières et non de sa production artistique et littéraire.

---

[44] Bianconi, Giampaolo, « Exploring Bludgeoned Subjectivity: Talking to Chris Kraus », *Rhizome*, 9 août 2012, URL [consultée le 16 juin 2020] https://rhizome.org/editorial/2012/aug/9/chris-kraus-interview/ : « In *I Love Dick*, Dick has been charged with creating a new MFA program along those lines. "Hybridity" was one of the funding buzzwords at that time. But really, that is the definition of literature. If you look back to the great texts over the centuries, they're hybrid forms of fiction and criticism. The great adventure stories: *Moby Dick*, *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, and then Balzac's novels, the list goes on. The definition of literary fiction has become so incredibly narrow: domestic dramas based on the romantic and career ambitions within the upper middle class, but it wasn't always that way. The agenda of fiction used to be to describe the whole world. »

[45] Kraus, Chris, *Torpor*, Londres, Tuskar Rock Press, 2017 [2006], p. 215 : « since she no longer believes in art, she's found it possible to become moderately successful in the art world. This is what it means to 'come of age' : to find a cover story that fools everyone except yourself. » (Nous traduisons.)

[46] Bianconi, Giampaolo, « Exploring Bludgeoned Subjectivity: Talking to Chris Kraus », *art. cit.* : « When I wrote *I Love Dick*, I was a complete outsider, so it was a very reckless, wild I. Now that my work has been more widely circulated, to continue to write from that outsider position would be false. It seemed easier to convey Catt Dunlop's vortex through the third person. » (Nous traduisons.)

De ce point de vue, *After Kathy Acker*, le dernier livre en date de Kraus, constitue un retour important sur sa conception de l'écriture : dans la mesure où il s'agit d'une biographie de Kathy Acker, qui s'emploie également à expliquer une partie de ses textes, il est plus proche de ses essais sur l'art au niveau du ton. Il est néanmoins plus long, plus ambitieux dans sa volonté de saisie d'un phénomène littéraire – la création, mais aussi la notoriété de Kathy Acker –, et adopte donc une narration chronologiquement beaucoup plus linéaire. Au niveau de la forme, c'est sans doute le plus conventionnel des textes de Chris Kraus.

Au niveau du contenu, c'est le seul à n'être autobiographique que très indirectement : Kathy Acker est mentionnée dans des textes antérieurs comme une ancienne compagne de Sylvère Lotringer, l'ex-mari de Kraus. Elle est en même temps présentée comme un potentiel alter ego, dans la mesure où elle est représentative de ce qu'est la création littéraire au féminin aux États-Unis, des obstacles qu'elle peut rencontrer, des compromissions qu'elle peut impliquer. Le livre se clôt ainsi sur les mots de Martha Rosler à propos d'Acker :

> « On est toutes semblables en un sens, tu ne crois pas ? » m'a fait remarquer Martha Rosler alors qu'on parlait d'Acker. « Bien sûr ça implique qu'on est en compétition. Mais ça implique aussi qu'on peut s'identifier. J'aurais pu être Kathy. Kathy aurait pu être moi. Je ne sais pas. J'aurais pu être toi, tu aurais pu être moi. On aurait toutes pu être Eleanor Antin. C'est la même chose. Et je ne veux pas dire qu'on n'est pas nous-mêmes. Mais tu vois ce que je veux dire. »[47]

Dès lors, on peut reconnaître dans le texte de *After Kathy Acker* des allusions à la pratique littéraire de Kraus elle-même et on peut se demander si, à travers la figure d'Acker, Kraus ne justifie pas et ne légitime pas sa propre pratique d'écriture et d'édition.

A bien des égards en effet, la description ou les paroles d'Acker telles qu'elles sont rapportées dans *After Kathy Acker* font écho à des considérations sur l'écriture que Kraus a développées dans ses œuvres précédentes ou dans des entretiens. Ainsi de la question de l'imagination :

> Comme elle l'a expliqué plus tard, *je n'ai jamais pensé avoir de l'imagination… Je détestais ça même. Je n'ai jamais rien imaginé. J'ai utilisé des textes, j'ai utilisé des amis, j'ai utilisé des souvenirs, mais je n'ai jamais rien créé de cette manière… On a utilisé les mots « créativité » et « imagination » pour mettre la littérature sur un piédestal, ce qui la rend à la fois inaccessible et l'empêche d'avoir la portée qu'elle devrait avoir*[48].

---

[47] Kraus, Chris, *After Kathy Acker*, Londres, Allen Lane, 2017, p. 279 : « "We're all the same in a way, don't you think?" Martha Rosler remarked when we were talking about Acker. "Of course that means we're competitive. But it also means we identify. I could've been Kathy. Kathy could've been me. I don't know. I could've been you, you could've been me. We all could've been Eleanor Antin. It's all the same. And by that I don't mean we're not who we are. But you know what I mean." » (Nous traduisons.)

[48] *Ibid.*, p. 109-110 : « As she'd explain later, *I never thought I had imagination… I hated it really. I've never imagined anything. I've used texts, I've used friends, I've used memories but I've never created in that way… They've used the words "creativity" and*

On pense ici à *Dans la fureur du monde* et à Catt qui n'a « aucun talent pour inventer des conneries ». Il en va de même de l'inclusion dans ses textes de personnages réels, et notamment d'interlocuteurs amoureux :

> A l'exception de *Nymphomaniac*, à chaque fois qu'Acker travaillait sur un projet, elle choisissait (peut-être inconsciemment) un « partenaire muet » comme lecteur idéal, toujours un homme qui servirait de destinataire indirect[49].
>
> Ce travail [*La vie adulte de Toulouse-Lautrec*, texte d'Acker de 1978] était complètement à clef. N'importe qui avec un tant soit peu d'importance dans le milieu aurait deviné qui étaient vraiment les amies serveuses de Lautrec – et les petits amis artistes qui les torturaient. Si l'envoi des premiers pamphlets « Black Tarentula » avait offert à Acker une audience pour laquelle écrire, le « downtown » de New York lui avait fourni des personnages pour sa satire de chambre entre dix-huitième et vingtième siècle. *Ce qui m'intéresse*, écrivait Acker à Ron Silliman, *c'est le réalisme*[50].
>
> Elle n'avait aucune hésitation à révéler les détails les plus intimes de ses rendez-vous avec des amants et des amis qu'elle nommait, et personne ne s'en offusquait – en tout de façon ouverte. Le désastre qu'a été « Fuck List » de Trull/Smith est un exemple frappant qui montre à quel point les mœurs ont changé en deux décennies. Si l'utilisation d'un matériau « personnel » a été en grande partie réhabilité, l'excès satirique est devenu impossible[51].

Ces deux passages rappellent la construction de *I Love Dick* et sa réception, marquée par le rejet retentissant du livre par Dick Hebdige, non sans une certaine amertume vis-à-vis de l'évolution de la réception entre le moment où Kathy Acker publiait ces textes et celui où est paru le premier ouvrage de Kraus.

Dès lors, la réflexion de Acker sur la fiction, ses formes et ses fonctions, telle qu'elle est transmise par Kraus, lui permet également à la fois de formuler et de questionner ce qu'est la fiction pour elle et de s'autoriser d'une prédécesseuse historique, comme c'est souvent le cas pour les créateurs qui sont rattachables à une forme ou une autre de minorité. Ainsi, elle rapporte la réflexion d'Acker sur la forme à donner à l'intrigue pour éviter qu'elle ne soit conformiste dans sa forme et donc dans son propos :

> Comment écrire une fiction sans passer par des personnages auxquels on peut s'identifier et par une intrigue qu'on leur fait traverser ? Elle méprisait le travail d'écrivains de fiction comme Joyce Carole Oates et Donald Bartheleme, que l'on admirait à l'époque. Mais elle ne voulait pas être coincée dans le ghetto de l'écriture « expérimentale ». Elle a commencé

"imagination" to place literature on a pedestal, which makes it both unavailable, and doesn't allow it to have the range it should have. » (Nous traduisons.)

[49] *Ibid.*, p. 122 : « With the exception of *Nymphomaniac*, each time Acker worked on a project, she selected, perhaps unconsciously, a "silent partner" as her ideal reader: a confidant, always male, who would serve as an oblique addressee. » (Nous traduisons.)

[50] *Ibid.*, p. 130 : « The work was completely *à clef*. Everyone who mattered would have known who Lautrec's waitress friends—and the male artist-boyfriends who tormented them— actually were. If mailing the first *Black Tarantula* pamphlets gave Acker an audience to write for, downtown New York gave her the characters to cast in an eighteenth–meets–twentieth–century chamber satire. *I'm interested*, Acker wrote to Ron Silliman, *in realism.* » (Nous traduisons.)

[51] *Ibid.,* p. 251 : « She had no qualms about revealing the most intimate details of her encounters with named lovers and friends, and no one—at least publicly— minded that much. The Trull/Smith "Fuck List" debacle provides a stunning example of how much mores have changed over two decades. While the use of "the personal" by female writers has been largely redeemed, satirical excess has been pushed off the map. » (Nous traduisons.)

> à chercher du côté des romans du dix-neuvième siècle et des livres de poche grand public et à y voir des modèles susceptibles d'être adaptés et intégrés aux textes hétéroclites de ses propres journaux intimes[52].

A la prose d'Acker, elle ajoute également celle de Constance DeJong :

> Elle avait déjà commencé à écrire son premier livre, *Modern Love*, une œuvre fragmentée, mais très narrative, qui oscille entre observations à la dérobée, roman policier et roman d'amour classique à la première personne (féminine) du singulier.
> Même si les premières œuvres de DeJong étaient plus fluides et écrites avec moins de frénésie que celles d'Acker, elles étaient animées par des questionnements remarquablement similaires. Comment écrire de la prose qui accroche le lecteur sans avoir recours à une structure narrative archaïque qui mène les personnages vers une meilleure connaissance de soi au moyen d'une intrigue cohérente ? DeJong ne voyait pas les choses comme ça. La réalité n'était jamais cohérente, et l'identité est quelque de fluide, d'instable[53].

Le propos est alors une forme de réhabilitation. Il est difficile de ne pas y entendre à la fois une humilité dans la volonté de rendre à César ce qui est à César, et à Acker ce qui est à Acker, et une revendication forte du rôle qu'a joué et que joue encore Kraus dans cette mise en avant d'une fiction à la première personne, ou plus largement d'une autofiction féminine américaine à laquelle elle a contribué notamment via la collection Native Agent chez Semiotext(e) :

> De façon inattendue, ces dernières années, des critiques de tous bords ont reconnu la fiction essayistique à la première personne, comme si c'était un genre nouveau, associé à internet. Ces textes contemporains doivent beaucoup à la sincérité et à l'inventivité formelle de l'œuvre d'Acker et au travail de ses contemporaines et de ses prédécesseuses[54].

*

Chez Kraus, l'entrée dans la pratique de l'écrit entraîne une réappropriation de la notion de littérature, ainsi que de celle de narration, qui obéit dans les deux cas d'abord à une fonction pragmatique : celle de la communication, d'abord amoureuse, puis obéissant à une visée didactique

---

[52] *Ibid.*, p. 118 : « How to write fiction without moving relatable character through an invented plot? She despised the work of such literary fiction writers as Joyce Carol Oates and Donald Bartheleme, who were revered at the time. Still, she didn't want to be stuck in the ghetto of "experimental" writing. She began looking toward nineteenth-century novels and contemporary mass-market paperbacks as models that might be adapted and then synthetized with her own free-form diary texts. » (Nous traduisons.)

[53] *Ibid.*, p. 124 : « She'd already started writing her first book, *Modern Love*, a fractured but highly narrative work that veers between stealth observation, crime, and generic romance in a female first person.
Although DeJong's early work was more seamless and less frenetically written than Acker's, it was driven by strikingly similar questions. How to write prose that engages the reader without relying on an archaic narrative structure where invented characters move toward greater self-knowledge through a coherent plot? DeJong did not see the world in this way. Reality was never coherent, and identity was fluid, unfixed. » (Nous traduisons.)

[54] *Ibid.*, p. 279 : « Incredibly, critics of all kinds have embraced discursive first-person fiction in the last years as if it were a new, post-internet genre. These contemporary texts owe a great debt to the candor and formal inventiveness of Acker's work and the work of her peers and progenitors. » (Nous traduisons.)

qui n'est pas réductible à celle du roman à thèse : il s'agit de montrer, sans manichéisme, comment se construisent les identités. Dans ses premiers textes, nommément dans *I Love Dick* et *Torpor*, la mise à distance des genres traditionnels (que ce soit le roman du XIX^e^ siècle, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, ou une littérature plus contemporaine, celle qui est rejetée par Acker) et leur utilisation sont soumises à cette finalité critique. C'est ainsi qu'Anneleen Masschelein remarque :

> Dans la posture de Kraus, telle qu'elle apparaît dans son œuvre et dans son éthos, on voit donc converger les traces de différentes traditions de création littéraire. Même si Kraus souligne à plusieurs reprises qu'elle est autodidacte, elle a bien suivi des ateliers d'écriture (notamment celui de Schechner), son travail est très réflexif et elle a enseigner la recherche artistique dans diverses institutions. Les poètes de Saint Marks et la scène artistique de New York ont contribué à former sa posture d'écrivaine-performeuse. Dans ses lectures, voraces et éclectiques, elle s'est aussi intéressée à des genres plus grand public, plus bourgeois, et le contenu autofictionnel de son œuvre correspond très bien à l'explosion du genre du « memoir » et à l'image d'un mode de vie d'écrivaine dans la culture populaire. En même temps, sa connaissance profonde de la théorie française [French theory] a informé sa posture ironique, distanciée et critique. Pour Kraus, la théorie est un tissu vivant qui relie tout, y compris ce qui est incohérent, fragmentaire, extrêmement personnel, à la limite du ragot, ou hybride.
>
> Après avoir absorbé toutes ces influences, la posture de Kraus en tant qu'écrivain peut être considérée comme la parfaite représentation [simulacrum] des règles sans cesse répétées de la culture américaine de l'écriture créative : « Écrire sur ce qu'on connaît », « Montrer, ne pas dire » et « Trouver sa propre voix ». D'un point de vue spécifiquement féminin/queer, cette représentation fonctionne comme un dispositif "schizo" contre le capitalisme, le patriarcat et les genres littéraires traditionnel, ainsi que comme un projet artistique unique qui continue de fasciner de nouveaux publics[55].

Toutefois, il faut noter à nouveau que plus Kraus s'installe dans la pratique de l'écriture, plus elle a recours à des formes littéraires plus conventionnelles. Le choix de Masschelein d'interpréter la posture de Kraus comme forcément ironique dans le recours à ces différents genres littéraires pose une question importante sur la réception critique de textes issus de représentants du monde de l'art, nécessairement interprété en fonction de cette affiliation première. C'est une lecture qui est

---

[55] Masschelein, Anneleen. « Who's Peaked? Chris Kraus's Writing Performances as a Case Study for Twenty-First Century Writing Culture » *in* Wälchli, Tan, Caduff, Corina (éds), *Artistic Research and Literature*, Leyde, Wilhelm Fink, 2019, p. 170, URL [consultée le 16 juin 2020] https://brill.com/view/book/edcoll/9783846763339/BP000018.xml?lang=en : « In Kraus's posture as it emerges in her work and persona, we thus see traces of different creative writing traditions converge. Although Kraus repeatedly emphasises that she is an autodidact, she did follow workshops (most notably that of Schechner), her work is highly self-reflexive, and she has taught artistic research at various institutions. Saint Marks and the New York art scene have shaped her writer-performer's stance. In her eclectic, voracious reading, she has also tended towards more popular, bourgeois genres, and the auto-fictional content of her work fits in with the memoir boom and the cultivation of a writerly lifestyle in popular culture. At the same time, a profound knowledge of French theory shapes her ironic, distanced, and critical stance. For Kraus, theory is a living tissue that connects everything, no matter how inconsistent, fragmentary, extremely personal, verging on gossip, or hybrid.
Having soaked up and absorbed all these influences, Kraus's position as writer can be regarded as a perfect simulacrum of the endlessly repeated rules of American creative writing culture: "Write what you know," "Show don't tell," and "Find your own voice." This simulacrum, from a specific feminine/queer position, functions as a complex 'schizo' machine against capitalism, patriarchy, and traditional literary genres and forms, as well as a unique art project that continues to fascinate new publics. »

encouragé par Kraus, comme on a pu le voir dans certains entretiens où elle affirmait avoir pratiqué l'écriture comme une performance. Mais c'est aussi une posture qu'elle a remise en contexte plus tard, en en faisant le résultat de sa position d'extériorité dans les champs de l'art contemporain et de la littérature au moment de l'écriture et de la publication de *I Love Dick*. Le deuxième paragraphe de l'analyse citée ci-dessus interroge alors sur le refus, de la part de la critique universitaire, de reconnaître ce retour aux genres littéraires traditionnels, et ce peut-être pour préserver l'hypothèse de l'originalité de l'artiste : Chris Kraus n'a-t-elle pas tout simplement adopté les codes du monde littéraire américain et est-il légitime de chercher ainsi à « sauver » la marginalité qui était la sienne à ses débuts ?

4. Édouard Levé : l'écriture comme instrument

On a vu dans le chapitre 3 que le détachement de Levé vis-à-vis de l'art contemporain le poussait à adopter un ton de moraliste et à revendiquer l'intemporalité de ses propos, en s'appuyant sur une langue très simple en apparence, mais en réalité proche d'une ascèse classique. La recherche de l'autonomie décrite dans la section précédente passe alors par une recherche stylistique de transparence qui rapproche Levé du minimalisme et de l'écriture blanche. La réinvention de la littérature, la recherche d'une valeur nouvelle accordée à l'écriture n'est pas alors visible dans ses textes au même degré que dans les œuvres de Kraus, Brener et Schurz.

*

Dans *Autoportrait* surtout, Édouard Levé affirme de façon répétée son attrait pour l'absence de style, pour le style « plat » et « factuel », qui est d'ailleurs celui de l'ensemble de son œuvre. Dans *Autoportrait*, c'est ainsi qu'il favorise des genres discursifs qui n'ont *a priori* rien de littéraire : « J'aime le style plat des comptes rendus policiers »[56]. A plusieurs reprises il revendique son amour d'une langue simple en affirmant être « pour une orthographe simplifiée »[57], fuir également « les mots rares »[58] et les « expressions idiomatiques »[59], donc également le raffinement et le cliché, au profit d'une langue neutre. Levé ajoute : « A Joyce qui écrit des choses banales avec des mots extraordinaires, je préfère Raymond Roussel qui écrit des choses invraisemblables avec des mots communs[60] ». Contrairement au paradigme moderniste, qui veut que la forme littéraire sublime la vie réelle, voire la remplace, une place primordiale est donc accordée non seulement à un propos « invraisemblable », mais surtout au maintien d'un langage commun.

L'écriture apparaît dès lors comme un simple instrument, pas plus digne ou indigne qu'un autre. Levé, toujours dans *Autoportrait*, affirme ainsi : « Je n'aime pas plus les mots qu'un marteau

[56] Levé, Édouard, *Autoportrait*, Paris, POL, 2005, p. 108.
[57] *Ibid.*, p. 52.
[58] *Ibid.*, p. 51.
[59] *Ibid.*, p. 49-50.
[60] *Ibid.*, p. 51.

ou qu'une vis[61] », en ramenant l'écriture à une forme d'artisanat, dans laquelle les outils ne méritent que l'attention qu'on doit à des moyens. Cela pose bien sûr la question de la nature du résultat, auquel doit aboutir l'utilisation de ces mots-marteaux. Édouard Levé donne trois réponses :

> En poésie, je n'aime pas le travail sur la langue, j'aime les faits et les idées. Je suis plus intéressé par la neutralité et l'anonymat de la langue commune que par les tentatives des poètes de créer leur propre langue, le compte rendu factuel me semble être la plus belle poésie non poétique qui soit.[62]
>
> Je n'écris pas de récits. Je n'écris pas de romans. Je n'écris pas de nouvelles. Je n'écris pas de pièces de théâtre. Je n'écris pas de poèmes. Je n'écris pas d'histoires policières. Je n'écris pas de science-fiction. J'écris des fragments. Je ne raconte pas les histoires que j'ai lues ou les films que j'ai vus, je décris des impressions, je formule des jugements[63].

Premièrement donc, l'écriture est au service de la transcription de faits et d'idées, dans lesquels réside la poésie, bien plus que dans les mots eux-mêmes. Deuxièmement, elle sert également l'expression de soi, sur un mode mineur (« je décris des impressions, je formule des jugements ») où l'importance et le caractère personnel de ces opinions est effacé par le recours à l'article indéfini (« des impressions », « des jugements »). Enfin, l'écriture est nécessairement fragmentée : Levé refuse ainsi tous les genres littéraires impliquant une construction rigoureuse (« romans » par exemple), même à petit échelle, dans des formes courtes (« je n'écris pas de poèmes »). Il ajoute ailleurs : « Je multiplie les petits ouvrages plutôt que d'en entreprendre un grand. »[64]

Toutefois, même si la nature des faits, des jugements, des impressions n'est pas précisée dans *Autoportrait*, on soupçonne qu'ils ont une visée existentielle à partir d'expériences de lecture dont fait état Levé à d'autres endroits. *Autoportrait* s'ouvre ainsi sur la phrase suivante : « Adolescent, je croyais que *La Vie mode d'emploi* m'aiderait à vivre et *Suicide mode d'emploi* à mourir »[65]. Les activités artistiques et la contemplation esthétique décrites par Levé et étudiées dans le chapitre 4 sont investies d'une importance fondamentale, non pas dans l'absolu – Levé ne se prononce pas sur l'importance de l'art en général –, mais pour l'individu qu'il est : « J'ai appris seul ce qui m'importe le plus : écrire et photographier »[66]. L'appropriation indépendante de ces techniques et leur importance pour Levé paraissent liées du fait de la position de « seul » et du superlatif « le plus » en fin de proposition. Dans *Suicide*, Levé dit du « tu » auquel il s'adresse :

---

[61] *Ibid.*, p. 52.
[62] *Ibid.*, p. 59.
[63] *Ibid.*, p. 103.
[64] *Ibid.*, p. 48.
[65] *Ibid.*, p. 7.
[66] *Ibid.*, p. 51.

> Tu conservais tes agendas des années passées. Tu les relisais quand tu doutais d'exister. Tu revivais ton passé en les feuilletant au hasard, comme si tu survolais une chronique de toi-même[67].

L'enjeu existentiel qui fait de l'écriture le réceptacle du moi est marqué également par le doute et par la menace du suicide, présente dans l'incipit d'*Autoportrait* cité plus haut et dans l'excipit, où se juxtaposent les deux phrases suivantes : « Je ne sais pas pourquoi j'écris. Je préfère la ruine au monument »[68]. Les deux phrases connotent l'incomplétude, une forme de mélancolie liée au passage du temps (« la ruine ») et une autre à l'absence de sens (« je ne sais pas pourquoi j'écris »), qui se révèlent et s'alimentent l'une l'autre.

La littérature occupe alors une place centrale dans l'expérience esthétique telle que la vit Levé. Il proclame régulièrement dans *Autoportrait* son attachement à la littérature, au point de l'élever au-dessus des autres formes artistiques :

> Je peux me passer de musique, d'art, d'architecture, de danse, de théâtre, de cinéma, je me passe difficilement de photographie, je ne me passe pas de littérature[69].
>
> Je ne vais pas au cinéma pour apprendre, mais pour me distraire. Je ne trouve pas que le cinéma soit stupide, seulement, je n'en attends rien. Je crois plus en la littérature, même mineure, que dans le cinéma, même majeur[70].

Malgré ses réticences vis-à-vis des auteurs consacrés, sa recherche d'une écriture transitive, Levé considère la littérature, au sens large, écriture et lecture, comme un horizon indépassable : « Je lis parfois les textes à l'envers. Je n'en aurai jamais fini avec la littérature. »[71] La neutralité habituelle des affirmations de Levé empêche de trancher sur le caractère négatif ou positif de cette affirmation : foi en la littérature comme matière inépuisable, ou, au contraire, épuisement face à elle.

Dès lors, malgré le caractère uniquement instrumental que Levé reconnaît au langage, l'écriture apparaît pour lui comme une quête existentielle dont l'échec est pressenti dans ses textes, avant même son suicide en 2007. Levé évoque à plusieurs reprises sa recherche d'une écriture intemporelle, destinée peut-être alors à lui survivre, si elle ne l'aide pas à survivre : « Je cherche à écrire dans une langue que n'altèreraient ni la traduction ni le passage du temps »[72]. Le travail littéraire qu'accomplit Levé rappelle alors celui qu'on a qualifié d'« écriture blanche ». Dominique Viart écrit à ce propos, en s'appuyant sur Barthes :

---

[67] Levé, Édouard, *Suicide*, Paris, POL, 2008, p. 29.
[68] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 125.
[69] *Ibid.*, p. 47.
[70] *Ibid.*, p. 83.
[71] *Ibid.*, p. 49.
[72] *Ibid.*, p. 96-97.

> On peut alors considérer que l'écriture blanche est la forme stylistique du minimalisme littéraire, qui peut en avoir d'autres. Un premier trait définitoire de l'écriture blanche semble être la distance que cette forme d'écriture prend envers les rhétoriques instituées ou installées. Une écriture blanche, explique Barthes, est une écriture « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage », une écriture « indicative » et « amodale »[73].
>
> Il s'agit d'une part d'affranchir l'écriture de ses implications socio-idéologiques. Essayer de se libérer du fait que, comme l'ont souligné de nombreux écrivains, d'Artaud à Beckett, on est toujours déjà « parlé » par la langue et plus encore par les modalités esthétiques que la langue a trouvées pour s'élever comme Littérature. D'autre part, de dire cette fracture historique de la pensée par-delà laquelle une parole tente encore de s'élever[74].

L'écriture blanche recherche alors un dégagement des contingences linguistiques (« les mots rares » et « les expressions idiomatiques »), y compris celles que lui imposent les grands noms qui ont déjà parlé la langue (en original ou en traduction, comme le montre l'exemple de Faulkner convoqué par Levé plus haut). Il y a donc bien une volonté d'autonomie linguistique, d'une neutralité dans laquelle le moi pourrait alors se sauver et se survivre. Dans le cas de Levé, cette quête est a priori sans espoir : « Je rêve d'une écriture blanche, mais elle n'existe pas »[75].

Le refus de traiter la langue comme un objet en soi et la volonté de la considérer avant tout comme un outil rapprochent donc Édouard Levé de l'écriture blanche. Sa position critique envers l'art contemporain comme vanité (chapitre 3) implique une méfiance également critique vis-à-vis d'une écriture trop visiblement littéraire, ce qui entraîne donc d'une part un scepticisme de fait vis-à-vis du champ dans lequel il vient s'inscrire et d'autre part l'idée que l'écriture, même quand elle se fait le vecteur d'une quête existentielle de sens, est toujours destinée à s'abolir dans la recherche d'une impossible perfection. En cela il se rapproche donc, comme on a déjà eu l'occasion de le suggérer, d'un modernisme littéraire français qui va de Mallarmé à Blanchot et où la recherche de la pureté du médium aboutit au désir de sa disparition. Comme l'écrivait Barthes,

> dans ces écritures neutres appelées ici « le degré zéro de l'écriture », on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuer sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature. L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple, ou l'écriture parlée de Queneau, c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise[76].

La parole de Levé est donc d'outre-tombe en même temps que d'outre-littérature et c'est précisément pour cela qu'elle s'inscrit parfaitement dans la politique d'une maison d'édition comme

---

[73] Rabaté, Dominique, Viart, Dominique (éds), *Écritures blanches*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 14-15.
[74] *Ibid.*, p. 17
[75] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 59-60.
[76] Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Seuil, 1993, p. 173.

P.O.L, dans la mesure où, dans son rejet de la Littérature, elle rejoint une de ses conceptions déjà existantes et légitimées, où elle coïncide sans le vouloir avec une littérarité bien établie dans le champ français.

Conclusion

Ce qui est frappant dans ces trois discours sur la littérature, ce sont deux tendances contradictoires : la volonté de redéfinir la littérature comme avant tout transitive (instrument, action, performance et communication) d'une part et d'autre part un désenchantement qui, de l'art contemporain, en vient à contaminer également l'écrit, même une fois redéfini pour correspondre aux pratiques des artistes de notre corpus, désenchantement qui est présent dès le début chez Levé et qui se manifeste de façon de plus en plus claire dans le courant de l'œuvre de Brener, Schurz et Kraus.

Conclusion

Par conséquent, le passage à l'écrit déterritorialise la critique de l'art contemporain et entraîne en même temps chez Kraus, Levé, Brener et Schurz un positionnement vis-à-vis de la littérature en tant que discipline et des formes qu'elle prend dans les différents espaces nationaux. Certains aspects de ces imaginaires locaux de la Littérature sont adoptés de fait et expliquent la reconnaissance des textes de ces auteurs comme œuvres littéraires (voir Chapitre 10 pour les questions de réception) : l'épure esthétique chez Levé, la représentativité du discours narratif chez Kraus, l'inscription dans une tradition avant-gardiste révolutionnaire et messianique chez Brener et Schurz. Toutefois, dans tous les cas, ces quatre auteurs sont unis par leur volonté de redonner à l'écrit une visée pragmatique et agissante : le livre est une continuation de l'action chez Brener et Schurz, une performance et le moyen d'une communication privilégiée avec autrui pour Kraus, et pour Levé la transitivité parfaite du langage doit permettre à terme la survie de soi via le discours.

C'est pourquoi on peut croire que ces parcours de l'art contemporain vers l'écrit rejoignent dans leur fonction et dans leurs résultats ce que décrit Marie-Jeanne Zenetti à propos, justement, d'Édouard Levé et de Philippe Vasset :

> Les auteurs qui seront mobilisés ici n'occupent pas pour la plupart une place centrale dans le champ littéraire, mais ils contribuent en sourdine à transformer l'imaginaire parfois un peu daté de l'écrivain et les possibilités de consommation de l'objet littéraire. Je défendrai l'hypothèse qu'ils tendent moins à « faire de l'art contemporain avec de la littérature » (ce qui relève d'un autre ensemble de pratiques, relativement fréquentes chez nombre de plasticiens et de performeurs) qu'à revivifier le champ et la production littéraires, en les traversant des mêmes dynamiques qui ont permis aux œuvres de l'art contemporain d'attirer de nouveaux publics, de redéfinir la figure de l'artiste, d'inventer de nouvelles formes de création, en même temps qu'elles engageaient la critique et la philosophie esthétique dans une profonde réflexion théorique sur l'ontologie de l'œuvre d'art[1].

Marie-Jeanne Zenetti ajoute alors que :

> Chez Levé comme chez Vasset, le retour au livre en tant que support passe par une réévaluation du modèle littéraire : ces deux textes adoptent nettement, quoique de façon implicite, la logique de manuel ou du mode d'emploi, formes non spécifiquement littéraires, que Jean-Michel Adam étudie sous le nom de « genres de l'incitation à l'action »[2].

Cependant, s'il est vrai que la convocation d'un autre modèle littéraire implique bien une modification de l'imaginaire associé au médium texte et donc une redéfinition de la littérature, cette

[1] Zenetti, Marie-Jeanne, « Réinvestir le littéraire depuis l'art contemporain : mutations d'un imaginaire. Autour de Philippe Vasset et de quelques contemporains », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL [consultée le 18 juin 2020] : http://www.fabula.org/colloques/document4432.php
[2] *Ibid.*

redéfinition est peut-être moins univoquement efficace dans le cas de Levé que ne le suggère Zenetti.

En effet, contrairement à Vasset qui voit l'art contemporain comme un ailleurs rêvé, Levé a bien changé de milieu, de médium et de discipline artistique, tout comme l'ensemble des auteurs qui nous intéressent ici. Leur recherche utopique d'un lieu adapté à la critique de l'art contemporain, qui vise les institutions de l'art, mais également, plus largement, l'incapacité de l'art à amener les changements politiques et sociaux que Kraus, Brener et Schurz en particulier désirent, ne peut que se heurter à la réalité du champ de l'écrit. C'est pourquoi on peut certes y voir des « genres de l'incitation à l'action », quoique dans le cas de Levé, en réalité, cela se discute (*Œuvres* relève autant du catalogue que du mode d'emploi), mais cette incitation à l'action se solde chez eux par un désenchantement.

Il apparaît de plus en plus clairement au fur et à mesure de l'évolution de l'œuvre écrite de ces auteurs, par-delà les contextes dans lesquels ils écrivent, que la déterritorialisation de la critique de l'art contemporain se fait au nom d'une volonté de sauvegarde d'un idéal artistique et politique que cet art contemporain aurait trahi. C'est donc au nom du maintien de l'autonomie artistique et de l'autonomie politique dont, pour Kraus, Brener et Schurz, elle est initialement indissociable que se fait le rejet de l'art contemporain et le choix de l'écriture. C'est pourquoi, sans cesser leur production, ils revoient à la baisse les ambitions qu'ils prêtent à l'expression artistique : simple expression personnelle pour Brener, critique et théorie vues comme un métier pour Kraus. On peut donc se demander si la financiarisation de l'art contemporain telle qu'elle s'est massifiée dans les années 1990 et, derrière elle, la mondialisation d'une économie néo-libérale et ses conséquences sur les vies individuelles, n'ont pas suscité chez eux en même temps une quête d'autonomie artistique, l'échec de cette quête et enfin un désenchantement vis-à-vis des institutions artistiques, des formes dont elles sont les conservatrices, désenchantement qui laisse le créateur seul face à son désir de créer et au sens qu'il peut donner à ce désir hors de ses institutions. Les contraintes que fait peser la situation économique et sociale sur l'art contemporain et surtout la massification et la visibilité de ces contraintes poussent ces auteurs hors des médiums visuels et performés, vers l'écrit, mais entraîne également une remise en cause radicale qui n'est pas sans rappeler ce qui s'est joué au XIXe siècle en France :

> C'est que le mouvement de retrait de la seconde génération romantique n'a rien d'une palinodie réelle ; sur ce qui pouvait leur sembler l'essentiel, les poètes n'ont guère changé. Ils renonçaient à des ambitions spirituelles, qu'ils avaient crues et continuaient de croire légitimes, mais cette renonciation se faisait sous le signe du deuil et avec un dépit profond. En réalité, ni la religion de l'Idéal, ni l'investiture spirituelle du Poète, proclamées par la génération aînée, n'étaient abandonnées par la cadette : elle continue à se réclamer implicitement d'un pacte du Poète avec l'Humanité et avec Dieu, auquel Dieu et l'Humanité ont manqué, non le Poète. Le souvenir de ce pacte restait gravé au cœur de la poésie :

> l'amertume dont elle est empreinte, la plainte qu'elle exhale inlassablement tiennent à la douleur d'une frustration (…). Ce n'est pas par hasard non plus que la société le rejette : bien qu'il n'en espère plus une autre, il persiste à juger de haut celle où il vit : il n'abjure nullement, en tant que valeur suprême, ce en quoi il ne peut plus espérer, et il met en accusation le monde tel qu'il le voit fait[3].

Le désenchantement que Bénichou identifiait vis-à-vis de Dieu dans la poésie de la seconde génération romantique, on peut se demander si notre seconde génération d'artistes critiques institutionnels ne le ressent pas vis-à-vis de l'art au sens large, de l'expérience et de la création esthétique, et de son rôle politique.

[3] Bénichou, Paul, *Romantismes français*, t. II, Paris, Gallimard, 2004, p. 2001-2002.

PARTIE IV – PUBLICATION, RECEPTION, REAPPROPRIATION : POSTERITE DE LA CRITIQUE

Introduction

Les discours de nos quatre auteurs leur permettent de prendre de la distance vis-à-vis d'un imaginaire mondialisé et mercantile de l'art contemporain, mais aussi vis-à-vis d'imaginaires nationaux et souvent plus classiques de la Littérature. Le désenchantement vis-à-vis de la Littérature comme discipline artistique et comme institution, ainsi que sa mise en opposition avec une poésie « véritable » et donc non-institutionnelle pour Brener, Schurz, Levé et Kraus, signalent en réalité le maintien d'un idéal artistique : il peut s'agir de l'idée d'un art comme action sur soi, sur autrui, sur la société (Brener, Schurz, Kraus) ou d'une recherche d'intemporalité (Levé), mais dans tous les cas, l'écriture, une fois débarrassée des attentes liées aux imaginaires de la Littérature, apparaît comme un lieu où cet idéal peut se réaliser, plus que dans l'art contemporain. Derrière le désir d'une dissolution des disciplines artistiques singulières se laisse entendre alors, comme souvent, l'espoir d'un maintien de l'art comme idéal absolu. Il convient donc de se demander si cette déterritorialisation critique a été effectivement couronnée de « succès » : si elle a vraiment permis à ces auteurs d'échapper aux compromissions qu'ils voyaient dans l'art contemporain et de préserver l'intégrité de leur critique.

C'est pourquoi, après avoir étudié les représentations critiques de l'art contemporain et de la littérature qui sont celles de nos auteurs, il est crucial de voir comment ils ont procédé à leur publication, dans tous les sens du terme. Les parties II et III de ce travail permettaient de comprendre comment Brener, Schurz, Kraus et Levé concevaient leur changement de pratique ; cette étude serait incomplète sans la prise en compte de la réalité de ces pratiques, et pas seulement de leurs imaginaires, qu'il s'agisse de la production ou de la réception.

Premièrement, on s'intéresse à l'éthos et à la posture que produisent les auteurs qui nous intéressent dans leurs propres textes (chapitre 8). On verra à cette occasion que les contradictions de leur position se répercutent dans leur posture, entre refus critique de la visibilité, de la singularité, de la célébrité, qui sont propres aux régimes moderne et contemporain de l'art et de la littérature[1],

[1] Heinich, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain : structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 82-83.

et reprise à leur compte d'archétypes, de l'écrivain et de l'artiste (le fol-en-Christ pour Brener, le dandy ou l'artiste maudit pour Levé, l'écrivaine contemporaine pour Kraus).

Deuxième aspect de la publication de ces textes : les stratégies éditoriales que ces auteurs mettent en place, de façon plus ou moins contrainte (Chapitre 9). Quel contrôle exercent-ils (ou abandonnent-ils à d'autres) sur leurs textes ? La posture critique qu'ils adoptent vis-à-vis de la notion d'auteur, de créateur et, indirectement, de la propriété intellectuelle, les exposent là encore à des contradictions : l'abandon de toute paternité de leurs textes, leur publication et leur circulation sans contrainte, même si cela serait conforme à leur posture critique et de toute production artistique, risquerait de mener à leur réinscription dans des circuits institutionnels qu'ils méprisent (et c'est d'ailleurs en partie ce qui se passe). Par conséquent, pour Brener, Schurz et Kraus, la publication est avant tout l'occasion d'une collaboration avec des interlocuteurs soigneusement choisis, c'est-à-dire tout simplement d'une entreprise amicale, soumise à une éthique des relations humaines, plutôt qu'à l'idée d'une production. Là encore, le processus l'emporte sur le résultat. La place singulière de Levé dans ce corpus se confirme ici encore, parce qu'en même temps qu'il souscrit à un imaginaire de la Littérature française somme toute assez classique, il semble emprunter les voies traditionnelles de l'édition, certes de littérature expérimentale, à travers sa collaboration avec POL.

Enfin, on s'intéresse à la réception de ces textes, pour partie dotés d'une aura de scandale (Chapitre 10). Qu'est-ce qui a été retenu, et par qui, de cette ambition critique qui a guidé leur écriture ? Ce dernier chapitre dresse de leur réception un tableau en demi-teinte, dans la mesure où l'histoire de ces réceptions pourrait paraître être l'histoire d'un malentendu, de lectures à contre-sens, mais elle est, en réalité, révélatrice des contradictions profondes de ces textes et des ces auteurs. En effet, dans la mesure où ils investissent la pratique artistique, que ce soit celle de l'écriture ou celle des arts visuels et de la performance, d'une valeur absolue (d'une capacité à changer le monde ou à s'en abstraire), ils s'exposent aux récupérations des institutions littéraires (éditeurs, revues et prix), qui tirent en principe leur prestige de la valeur sociale accordée à l'activité d'écriture : c'est au nom d'une valorisation similaire de la création, même si fondée sur des critères différents, que, d'une part, Brener, Schurz, Levé et Kraus continuent leur pratique d'écriture et que, d'autre part, on accorde des prix, qu'on écrit des critiques littéraires, qu'on étudie et qu'on enseigne la littérature.

CHAPITRE 8 – Éthos et postures de l'artiste marginal : permanence ou dissolution de la figure du génie en régime contemporain ?

Première forme de publication, celle de soi. Les chapitres précédents ont déjà abordé indirectement cette question en montrant comment la critique des disciplines artistiques ou la mise en avant d'autres imaginaires de l'écriture permettaient à terme à Brener, Schurz, Kraus et Levé de se positionner dans l'espace de la création contemporaine. Cette prise de position se manifeste dans les textes et dans les apparitions publiques de nos auteurs par la *posture* qu'ils adoptent, c'est-à-dire, pour reprendre la définition bourdieusienne, par la manière qu'ils ont d'occuper leur position dans le champ qui est le leur – ici, dans les champs qu'ils rejettent, celui de l'art contemporain et celui de la littérature. Pour Jérôme Meizoz, la posture devient une relecture sociologique de la notion rhétorique d'éthos et, comme lui, peut être à la fois discursif – et donc en ce qui nous concerne ici se manifester au sein même des textes de nos auteurs – et extra-discursif (éthos vestimentaire, attitude physique, etc.)[1]. On s'intéressera donc dans ce chapitre à ces deux aspects, même si seule Chris Kraus développe véritablement une posture extra-discursive, Brener et Levé restant singulièrement discrets dans les médias et la sphère publique. Et pour cause – leur critique des imaginaires de l'art contemporain implique, au moins en apparence, un scepticisme vis-à-vis de la figure de l'artiste, de l'écrivain, du créateur, y compris dans la promesse nietzschéenne qu'il peut offrir d'une réalisation de soi exemplaire, d'un accomplissement parfait du sujet. L'idée d'une identité comme fiction est donc à la fois libératrice et aliénante, selon qu'elle est vue comme un constat ou comme une injonction.

En effet, ce travail de déconstruction qui s'opère sur la notion de sujet est le résultat d'une réflexion menée dans d'autres domaines que l'art, par exemple dans les Gender Studies en plein essor, avec la publication en 1980 du « Manifeste cyborg » de Donna Haraway et, en 1990, du *Trouble dans le Genre* de Judith Butler. Le présupposé d'un sujet stable, notamment dans ses caractéristiques de genre, fait l'objet d'une déconstruction radicale, à l'issue de laquelle l'hypothèse de l'autonomie du sujet et celle de la naturalité d'un corps préexistant à l'identité individuelle ne

[1] Voir Meizoz, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

tiennent plus. En s'appuyant sur les thèses d'Althusser, Butler estime que c'est la société qui crée le sujet en le nommant et en lui assignant une place. Enfin, l'omniprésence des réseaux sociaux achève de rendre sensible le fait, déjà préexistant, que l'identité individuelle, mais aussi collective, n'est jamais que le fruit d'une performance, dont l'audience (restreinte ou étendue, plutôt que publique ou privée) détermine le contenu.

Par conséquent, qu'il soit surhomme ou freelancer exemplaire, l'artiste ou l'écrivain est des personnages, des « emplois » au sens théâtral, avec lesquels nos auteurs et d'autres ont cherché à prendre leurs distances, et ce parfois au moyen d'une invisibilité médiatique. En effet, la mise en avant permanente de figures individuelles d'artistes, au cours de rétrospectives monumentales des grands musées d'art contemporain mondiaux (en France, par exemple Pierre Soulages, Anselm Kiefer, Cy Twombly au Centre Pompidou à Paris, Ilya et Emilia Kabakov au Grand Palais, etc.), mais aussi le rapprochement des figures de l'artiste et de l'entrepreneur, déjà évoqué dans la première partie de ce travail, montrent que, malgré le changement de paradigme artistique décrit par Heinich, la perception du rôle de l'artiste n'a pas tant changé que cela. L'idée d'une création individuelle et magistrale, production et reflet d'un sujet souverain (que ces rétrospectives sanctionnent, sinon dans leurs discours curatoriaux, du moins dans la scénographie de l'exposition) est encore bien vivante. Produits par l'industrie cinématographique hollywoodienne au softpower omniprésent, les nombreux « biopics » qui portent sur ces figures exceptionnelles de la création – artistes, scientifiques, mais aussi entrepreneurs « de génie » – sont le signe d'une parenté structurelle entre ces figures, détentrices d'une force créatrice et d'une vision personnelle. Ces deux dernières caractéristiques sont profondément ancrées dans l'idée d'un génie individuel, unique, qui est le propre de ces individus et qui leur permet d'accomplir judicieusement et avec succès les choix nécessaires à leur carrière. C'est également ainsi que Pierre-Michel Menger interprète certains travaux universitaires portant sur des vies d'artistes : reconstruction a posteriori de la vie d'un artiste, la biographie court souvent le risque de la téléologie ou au moins celui de l'établissement d'une causalité douteuse[2]. Le récit de vie d'artiste est ainsi une autre forme de méta-récit, à laquelle les auteurs font subir la même remise en question que l'histoire de l'art.

Dans ces conditions, la posture d'extériorité, d'artiste marginal, que nos auteurs adoptent, ne suffit pas pour se mettre à distance du modèle de génie artistique. Leurs textes, écrits le plus souvent à la première personne ou reposant sur une identité (que le lecteur devine) de l'auteur et du personnage du récit dans le cas de Chris Kraus, pourrait perpétuer, du fait même de cette forme, les présupposés associés à la vie d'artiste, au génie et à la création, que ces artistes cherchent précisément à déconstruire. Que faire alors de ces textes d'artistes qui reviennent sur leur parcours

[2] Voir Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

personnel ? Dans quelle mesure adoptent-ils ce modèle de l'artiste, dans quelle mesure le rejettent-ils ? Cette figure de l'artiste génial se maintient-elle dans ces textes alors même qu'ils contestent les présupposés de l'art, ainsi que l'économie mondialisée dans laquelle il s'inscrit ? Qu'y reste-t-il de l'idée selon laquelle l'artiste serait un sujet par excellence, maître et possesseur de ses facultés, idée qui avait atteint son apogée en France avec le « sacre de l'artiste » identifié par Paul Bénichou ? L'écriture à la première personne ou l'autofiction qu'ont choisies Kraus, Levé, Brener et Schurz, ne les contraint-elle pas en définitive à perpétuer cette idée d'un sujet créateur souverain ? Leurs apparitions publiques par exemple ne risquent-elles par d'entrer en contradiction avec leur opposition à cette figure traditionnelle de l'artiste ?

On montrera donc dans ce chapitre la critique que font ces auteurs de l'archétype de l'artiste et on verra comment cette critique mène à une remise en question plus fondamentale de l'idée d'un identité individuelle stable. Pour finir, on se demandera quelle posture ils adoptent eux-mêmes dans leurs textes et en dehors de leurs textes.

1. Contre les figures du génie artistique

Les œuvres des auteurs de notre corpus relaient en effet cette critique du mythe de l'artiste, qui s'exerce souvent sur des célébrités des mondes de l'art et de la littérature, passés et présents. Mais la critique peut porter sur la vanité (dans l'absolu) d'une telle notoriété, réductible à terme à l'arbitraire du nom propre (Levé), ou de façon plus personnelle sur l'usurpation du nom d'artiste (Brener).

*

On trouve chez Édouard Levé dans *Œuvres* une forme d'irrévérence vis-à-vis de la figure de l'artiste au sens large. Outre le fait qu'il est lui-même singulièrement absent de ses propres œuvres comme on le verra plus bas, nombre de celles-ci relèvent d'une attitude iconoclaste vis-à-vis des grands noms de la littérature et des arts. Par exemple, l'œuvre 77 propose le dispositif suivant :

> Des homonymes d'artistes et d'écrivains trouvés dans l'annuaire sont photographiés. Sous le tirage couleur du visage, cadré comme sur un portrait d'identité, une plaque métallique indique leur prénom et leur nom. Se trouvent ainsi juxtaposés deux signes d'identité contradictoires : le visage, inconnu, et le nom, célèbre[3].

D'une part, alors même qu'il l'utilise pour plonger son potentiel spectateur dans la perplexité, Levé rappelle le caractère avant tout documentaire du médium photographique — puisqu'il permet d'établir l'« identité » de l'individu —, voire son aspect implicitement disciplinaire, dans la mesure où la plaque métallique où apparaît le nom d'auteur évoque plutôt le prisonnier ou le soldat que le grand homme. D'autre part, le fait que la photographie soit mise au profit d'un faux fait écho au processus global de *Œuvres* : il s'agit de nous rappeler qu'André Breton, Marcel Proust, etc. ne sont aussi, après tout, que des noms, dont la gloire, en dehors de tout mérite artistique et littéraire, est aussi un fait institutionnel, donc, sinon une fiction, du moins le simple résultat d'un récit officiel. L'œuvre 77 est d'ailleurs une des rares *Œuvres* que Levé ait réalisée, comme si cette démonstration lui avait tenu à cœur.

[3] Levé, Édouard, *Œuvres*, Paris, POL, p. 41.

Aleksandr Brener et Barbara Schurz reproduisent contre les artistes eux-mêmes cette entreprise de désacralisation menée par Levé contre des noms propres. La question de la profanation est ainsi centrale dans les *Découvertes romaines*. Dès le premier chapitre, c'est un texte d'Agamben sur ce sujet qui est le déclencheur de la première aventure du « nous » narrateur :

> La profanation n'est ni une clé, ni un passe-partout, qui déverrouille toutes les portes, mais un jeu avec les verrous, les clés et les portes, qui mène à des résultats imprévisibles et à des découvertes incroyables. La profanation, c'est créer une situation dans laquelle les normes et les règles cessent de fonctionner et où s'ouvre l'inconnu. La merde dans notre cas ce n'est pas une image de marque, mais un risque, un risque, et non un style, un risque, et non une manière. Que le lecteur se mette bien ça dans la tête ![4]

La profanation est présentée ici non de façon négative, comme un acte destiné à faire du tort à l'autorité, ce qui, sous-entend-on, serait en réalité jouer le jeu de l'autorité et se contenter d'utiliser les « clefs » nécessaires pour ouvrir les « portes », mais de façon positive, comme le moyen de créer des situations imprévisibles, dont l'autorité, les « clefs » et les « portes » sont absentes. Le lien avec la pratique situationniste est ici très clair. Cet amour de la profanation ~~toutefois~~ n'implique pas toutefois la création d'un personnage de profanateur. L'avant-dernière phrase du passage cité contient ainsi une mise à distance vis-à-vis de la figure de l'artiste en contexte de marché. Ainsi, la triple explication de l'utilisation des excréments dans ses actions met sur le même plan « l'image de marque », le « style » et la « manière », et donc l'entrepreneur, l'écrivain et le peintre, pour leur opposer l'amour du risque. Brener renverse ainsi totalement la logique de la profanation, originellement intrusion dans un espace sacré : elle devient ici un « risque », une situation de vulnérabilité pour le profanateur qu'est Aleksandr Brener.

Avant même *Découvertes romaines*, la profanation et la recherche du scandale en ce qui concerne la personne de l'artiste sont centraux pour Brener et Schurz. Cela fait partie des *54 techniques de résistance culturelle aux rapports de pouvoir à l'époque du capitalisme tardif* en 1999. Dans la section 3, intitulée « Toucher le nez de Hans Haacke », ils affirment ainsi commencer une nouvelle « série de technologies de résistances, liée aux interactions physiques directes, aux contacts personnels et intimes, des relations d'individu à individu »[5]. Très rapidement, Brener et Schurz formulent leur critique à l'égard de Haacke : il « ne remet presque pas en question sa propre position

---

[4] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Panika, Barbara], *Rimskie Otkrovenija* [Découvertes romaines], Moscou, Hylaea, 2011, p. 45 : « Профанация — это не ключ и не отмычка, которая отпирает любые двери, а игра с замками, ключами и дверями, которая приводит к непредвиденным результатам и невероятным открытиям. Профанация — это создание ситуации, в которой нормы и правила перестают действовать и открывается неизвестное. Говно в нашем случае — не торговая марка, а риск, риск, а не стиль, риск, а не манера. Это читатель пусть зарубит себе на носу! » (Nous traduisons.)

[5] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Čto delat'? 54 texnologii kul'turnogo soprotivlenija otnošenijam vlasti v èpoxu pozdnego kapitalizma* [Que faire ? 54 techniques de résistance culturelle aux rapports de pouvoir à l'époque du capitalisme tardif], Moscou, Hylaea, 1999, p. 11 : « серию технологий сопротивления, связанную с непосредственными физическими воздействиями, с личными, интимизированными контактами, с персональными отношениями. » (Nous traduisons.)

d'artiste respecté, membre de l'establishment et de l'institution de l'art contemporain et inscrit dans les plus hautes sphères de l'art-system actuel »[6]. La stratégie à adopter est ensuite enfin développée :

> Et si on suivait Hans Haacke et qu'on le touchait, ou alors qu'on lui caressait un peu le nez ou l'oreille ? Est-ce que ça ne rentrerait pas dans des cas, bien sûr, très ponctuels, très concret, de techniques de résistances, efficace et opératoire ? Pourquoi pas hein ?
> Sans doute oui[7].

Dans cette réécriture de la scène des *Démons* de Dostoïevski où le prince Stavroguine conduit un homme important par le nez, le « contact physique de troisième type » (*fizičeskie kontakty tret'ej stepeni*) est le moyen choisi pour faire s'effondrer l'autorité de l'artiste, en révélant par ailleurs la sacralisation dont il fait l'objet : le caractère scandaleux du geste provoqué présuppose que le grand artiste ne doit pas être touché physiquement. Brener et Schurz l'assimilent au contraire avec humour à un extraterrestre, en faisant référence au film de Steven Spielberg. De demi-dieu, ou en tout cas de figure sacrée, à extraterrestre, la délégitimation de la figure de l'artiste se fait aussi au niveau générique, du démiurge au personnage de film de genre ou « populaire ».

C'est à ce principe, celui du « contact physique du troisième type », qu'obéissent nombre de récits de rencontre avec des artistes de premier plan dans les textes de Brener et Schurz. Ainsi, dans *Découvertes romaines*, on voit le narrateur se servir sans scrupules dans l'assiette de Cy Twombly, rencontré au restaurant[8], puis on le voit, pris par un élan de « tendresse extrême »[9], imposer à un artiste écossais de longues embrassades. Dans *Vies des artistes assassinés*, il évoque une bagarre avec Mike Kelley[10]. Contrairement aux interactions avec les curateurs, notamment à celle déjà évoquée plus haut, ces « rencontres du troisième type » ne se font toutefois pas sous le coup de la colère, mais sont présentées comme motivées par une forme de curiosité, que soit une curiosité vis-à-vis de la réaction du « grand artiste » ou une curiosité plus large pour les interactions inattendues. Elles ont bien en commun une recherche de la profanation, mais, semble-t-il, moins pour le scandale en lui-même, que pour l'établissement de liens humains que la profanation, en abattant les murs qui protègent l'objet sacré, peut rendre possible.

La « technique » Brener est certes étrange, voire dérangeante, dans la mesure où, dans certain cas, notamment dans celui de l'artiste écossais, la rencontre physique commence à ressembler très fortement à une pure et simple agression, voire à un viol. En effet, Brener reste,

---

[6] *Ibid.*, p. 12 : « почти совсем не рефлексирует свое собственное положение истеблишированного уважаемого художника, принадлежащего институции современного искусства и вписанного в самые высокие уровни нынешней арт-системы. » (Nous traduisons.)

[7] *Ibidem* : « Что если мы подойдем к Хансу Хааке и потрогаем, а то и пощекочем его нос или его ухо? Не будет ли это в определенных, конечно же, очень конкретных, обстоятельствах вполне действенной и оперативной технологией сопротивления? Почему бы и нет?
Вероятнее всего, да. » (Nous traduisons.)

[8] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Rimskie Otkrovenija*, *op. cit.*, p. 55.

[9] *Ibid.*, p. 83.

[10] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2016, p. 346-347.

malgré ses professions de foi féministes, profondément travaillé par un imaginaire viriliste : la démonstration de l'impossibilité d'un sujet autonome passe dans ce cas par la violation de l'autonomie corporelle, qui a sans doute un sens métaphorique, mais qui n'en demeure pas moins réelle. Toute réserve faite, il y a, dans ces rencontres physiques, une quête utopique de l'union des corps, par-delà la construction intellectuelle qu'est l'idée de sujet, et ce, qu'elle se manifeste par la circulation de la nourriture, par les coups ou par la caresse, même non désirée.

Cette méfiance vis-à-vis des avatars contemporains du créateur s'exprime enfin de façon très claire dans l'opinion que Brener exprime à plusieurs reprises dans ses textes à propos de l'actionniste Piotr Pavlenski, qui est exemplaire pour lui des problèmes posés par la figure de l'artiste et qui est d'autant plus coupable qu'il se réclame de l'actionnisme comme Brener. Par exemple, dans les *Vies des artistes assassinés*, lorsque Brener et Schurz racontent leur rencontre avec Oksana Chalygina, alors compagne de l'artiste, ils expriment ainsi leur scepticisme :

> J'ai vu des photos des actions de Pavlenski dans *Spiegel* et dans le *Guardian*, et j'en suis arrivé à la conclusion que c'étaient les œuvres d'un créateur héroïque et tourmenté, dont le corps et l'âme appartiennent au désert digital et au soleil des mass-media. Les tableaux de ces actions m'ont rappelé certains cadres des adaptations hollywoodiennes d'épisodes bibliques — images mensongères, arnaque. Le relent qui s'échappe de cet art activiste m'était insupportable — qu'est-ce qui peut être plus nauséabond que cette esthétisation pseudo-classique, populiste, du geste révolutionnaire ? Piotr Pavlenski est un héros, sans aucun doute, mais comme l'a dit Proudhon, les héros sont, après les tyrans, les êtres les plus méprisables.
> Pavlenski est la grande voix de basse liturgique dans le chœur religieux de l'œcuménisme artistique progressiste. Ses eucharisties m'effraient, comme m'effrayaient dans mon enfance les popes et les profs d'EPS[11].

La critique de l'individu héroïque convoque ici toutes les formes de l'autorité : autorité religieuse avec le pope, autorité politique avec les tyrans, autorité du savoir avec le professeur et autorité physique, puisque c'est un professeur de sport. Lorsque Brener et Schurz acceptent alors de rencontrer la compagne de Pavlenski, ce n'est pas dans la perspective d'une collaboration, mais dans l'espoir de retrouver, derrière les portes et les clés évoquées plus haut, une possibilité de communication. Brener ajoute en effet :

> Je pense qu'il existe toujours un interstice, une fente entre l'activité d'un individu et lui-même. Et voilà : dans cette fente, dans cette ouverture il faut jeter un œil bienveillant, étendre une main amicale. Là-bas, dans cette ouverture, il peut y avoir, qui se cache, un

[11] *Ibid.*, p. 362-363 : « Я видел фото акций Павленского в журнале «Шпигель» и в газете «Гардиан», и пришёл к выводу, что это — вещи героического, страдающего дельца, чьё тело и душа принадлежат дигитальной пустыне и масс-медиальному солнцу. Картинки этих акций напомнили мне кадры голливудских фильмов на библейские темы — лживые имиджи, туфта. Душок, исходящий от его активистского искусства, был мне несносен — что может быть тошнотворнее псевдоклассицистической популистской эстетизации революционного жеста? Пётр Павленский — герой, несомненно, но, как сказал Прудон, герои — самые презренные существа после тиранов.
Павленский — великий литургический бас в церковном хоре прогрессивного художественного экуменизма. Его евхаристии пугают меня, как в детстве путали попы и учителя физкультуры. » (Nous traduisons.)

> drôle d'enfant, un gamin curieux et joueur, qui vit en chacun de nous tant que nous ne l'avons pas tué[12].

L'idéal de la rencontre se rapproche alors en effet de la profanation telle qu'elle a été présentée plus haut : il s'agit davantage de rendre possible une interaction inattendue par-delà les masques sociaux et médiatiques que sont amenés à porter les artistes et de tenter de revenir à une humanité originelle et spontanée, qui s'incarne ici dans la figure de l'enfant. Il y a chez Brener et Schurz cette croyance presque rousseauiste en une bonté, ou du moins en un caractère positif de l'enfance, qui vient de sa proximité avec la nature et qui le rapproche de figures d'animaux, avec lesquelles Brener se compare lui-même de façon récurrente. Mais, au-delà de cette représentation d'une nature humaine profonde à laquelle il conviendrait de toujours laisser une chance, il y a aussi l'idée que chaque être est complexe et contient en lui plusieurs « moi », fussent-ils cachés. Cet espoir va être déçu, mais l'analyse même de cette déception contient encore une fois l'affirmation d'une complexité du sujet, et surtout, de son caractère perpétuellement labile :

> Les artistes sont des navigateurs féroces, orientés vers ce qui pourrait leur servir de matière, quelles que soient les circonstances. Ils veulent toujours dénicher quelque chose de tout nouveau, de tout frais, pour jeter ce combustible dans le fourneau de la production. Mais changer, faire l'expérience de la métamorphose, devenir quelque chose d'autre, ça ils ne veulent pas — c'est terrifiant[13].

Aux figures déjà évoquées de l'autorité s'ajoute ici celle, industrielle, du producteur qui exploite des ressources, un matériau, ici l'information qu'il ou elle peut obtenir d'un autre artiste. Mais l'on comprend aussi que ce qui pose problème pour Brener dans ces figures n'est pas seulement leur autorité, leur appropriation arbitraire de ce qui n'est pas à eux, mais l'idée même d'une identité fixe. Les deux s'opposent dans le discours de Brener et Schurz, comme le montre la locution contrastive *a vot* : la production, outre l'exploitation qu'elle suppose, apparaît comme une distraction vis-à-vis d'un travail plus essentiel de « métamorphose » de soi. Dans ce passage, c'est l'immuabilité du sujet qui est finalement « terrifiante » pour Brener.

On a vu dans le chapitre 3 la façon dont Kraus présente l'exposition R. B. Kitaj au Metropolitan Museum : un des objets de sa critique est précisément le fait que Kitaj est artificiellement transformé en un « monstre admirable » (*admirable freak*)[14] par les curateurs de

---

[12] *Ibid.*, p. 363 : « Я думаю, что всегда существует зазор, трещина между деятельностью человека и им самим. Так вот: в эту трещину, в эту щель и следует заглянуть с улыбкой, просунуть дружескую руку. Там, в этой щели, может прятаться странный ребёнок, любопытное и игривое дитя, которое живёт в каждом из нас, пока мы его не убили. » (Nous traduisons.)

[13] *Ibid.*, p. 364 : « Художники — хищные навигаторы, нацеленные на потенциальный материал при любых обстоятельствах. Им всегда хочется выведать что-нибудь новенькое, свеженькое, чтобы кинуть это топливо в топку производства. А вот меняться, испытывать метаморфозы, стать чем-то другим они не хотят — это ведь страшно. » (Nous traduisons.)

[14] Kraus, Chris, *I Love Dick*, Londres, Serpent's Tail, 2016 [1997], p. 171. (Nous traduisons.)

l'exposition. Le résultat est que, dans l'exposition qui est faite de ses œuvres, la vie de Kitaj, dans la représentation qui en est faite, perd son caractère exemplaire (de la condition de l'artiste et plus largement de la condition humaine) et devient une exception, voire une anomalie : cette représentation muséale « ser[t] à distancier encore plus Kitaj de ses spectateurs et de ses pairs »[15]. Au contraire, pour Kraus, sa déviation par rapport aux normes sociales est précisément révélatrice de ce que ces normes ont d'absurde :

> En entrant dans l'exposition, le spectateur rencontre celui-ci [Kitaj] par une série de grands panneaux qui expliquent l'étrange carrière de Kitaj. Un portrait sentimental au crayon et à l'encore de l'artiste-pas-encore-mort jouxte un texte qui donne des repères biographiques. Kitaj a grandi à Troy dans l'État de New York, et a fugué à 16 ans pour entrer dans la marine marchande. Il s'est enrôlé dans l'armée puis est entré dans une école d'art à Oxford grâce au GI Bill. Après l'école, il est parti pour Londres, a peint ses tableaux, les a exposés. Après la mort soudaine de sa première femme en 1969, Kitaj a arrêté de peindre pendant plusieurs années. Ce fait nous est révélé sur le ton de la surprise effarée. (Pourquoi regarde-t-on toute vie qui s'écarte de la norme institutionnelle – le lycée puis une licence sur la côte est, suivie d'un master dans une école d'art californienne, suivie d'une production heureuse et constante d'œuvres d'art – comme une bizarrerie singulière ?)[16]

Ici, Kraus présente à la fois la carrière d'artiste comme une carrière parmi d'autres, qui implique de passer par les bonnes écoles, dans le bon ordre et d'être « productif », comme on peut l'attendre aussi en entreprise, rapprochement que suggère le mot « corporate ». Kraus, qui se positionne du point de vue de l'artiste, fait preuve d'ironie vis-à-vis de la rigidité de ce cadre : le fait que les curateurs s'étonnent de l'effet de la mort de sa femme sur la production de Kitaj montre à quel point l'artiste, dans l'idée que s'en font les curateurs, a cessé d'être un être humain comme les autres. Par rapport à Levé et Brener, Kraus montre la figure de l'artiste à la fois comme le résultat d'un processus de distinction par l'institution, qui érige l'artiste en individu exceptionnel, à peine compréhensible, et comme le résultat d'une carrière soumise à des règles précises. La singularité de l'artiste paraît donc construite et hypocrite : ce qu'il y a en elle d'humain est précisément ce qui suscite l'étonnement de l'institution.

Les figures d'artistes sont alors intéressantes dans la mesure où leur singularité est justement ce qui rend possible l'identification : elles ne sont pas *conventionnelles*, mais elles sont *représentatives* des difficultés qu'il y a à exister comme sujet au sein d'institutions artistiques (et d'une société) qui

---

[15] *Ibidem* : « serve[s] to distance Kitaj further from his viewers and his peers. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016, édition électronique.)

[16] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 172 : « Entering the exhibition, the viewer encounters the first in a series of large-scale placards explaining Kitaj's strange career. A sentimental pen-and-ink portrait of the not-yet-dead artist is displayed beside a text describing biographic landmarks. Kitaj grew up in Troy, New York and ran away at age 16 to be a merchant seaman. He enlisted in the Army, then attended art school in Oxford on the GI Bill. After school he moved to London, painted, showed. After the unexpected death of his first wife in 1969, Kitaj stopped painting for several years. This fact is disclosed in a tone of awed surprise. (Why has every single life that deviates from the corporate norm – from high school to an east coast BA, followed by a California art school MFA, followed by a cheerful steady flow of art-production – become so oddly singular?) » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*)

n'accepte que certains types d'individus. Reprenons pour terminer la fin de la monographie de Kraus sur Acker, dans laquelle elle se penche justement sur une figure légendaire d'artiste, qui a contribué à changer les attentes sociales vis-à-vis de ce qu'est un artiste contemporain :

> « On est toutes semblables en un sens, tu ne crois pas ? » m'a fait remarquer Martha Rosler alors qu'on parlait d'Acker. « Bien sûr ça implique qu'on est en compétition. Mais ça implique aussi qu'on peut s'identifier. J'aurais pu être Kathy. Kathy aurait pu être moi. Je ne sais pas. J'aurais pu être toi, tu aurais pu être moi. On aurait toutes pu être Eleanor Antin. C'est la même chose. Et je ne veux pas dire qu'on n'est pas nous-mêmes. Mais tu vois ce que je veux dire. »[17]

Nous avons déjà analysé ce passage dans la partie précédente, mais on rappellera simplement ici que, si la vision de l'artiste telle qu'elle est construite par les institutions est critiquée par Kraus, elle ne refuse pas en bloc la nécessité de telles figures et reconnaît leur caractère représentatif, pour autant qu'elles soient diverses et visibles.

*

Les textes d'Édouard Levé s'en prennent littéralement aux « grands noms », dans une réflexion qui porte plutôt, de façon ludique, sur leur caractère conventionnel – les noms d'artistes et d'écrivains ne sont pas en cela différents des noms de lieux, qui font l'objet du même détournement humoristique dans *Amérique*, même si on va voir que ce nominalisme aboutit de fait à un effacement de la singularité individuelle : la recherche d'une forme d'universel et d'intemporel évoquée dans les chapitres précédents s'accommode assez mal d'une importance excessive accordée au sujet. Pour Brener, la figure du génie est un fait avant tout social, contre lequel il s'insurge et dont il rend coupable autant les institutions qui consacre tel ou tel artiste que l'artiste qui accepte une telle reconnaissance – on retrouve dans les textes de Brener l'idée post-romantique que le véritable génie artistique ne peut pas être reconnu sans faillir à sa nature, parce qu'il semble que celle-ci, comme on va le voir dans la section suivante, soit précisément (et paradoxalement) de refuser les identités préétablies. Pour Kraus, la critique de la figure de l'artiste est aussi une critique sociale, mais dont l'objet est quasi-exclusivement l'institution artistique, coupable d'hypocrisie dans

[17] Kraus, Chris, *After Kathy Acker*, Londres, Allen Lane, 2017, p. 279 : « "We're all the same in a way, don't you think?" Martha Rosler remarked when we were talking about Acker. "Of course that means we're competitive. But it also means we identify. I could've been Kathy. Kathy could've been me. I don't know. I could've been you, you could've been me. We all could've been Eleanor Antin. It's all the same. And by that I don't mean we're not who we are. But you know what I mean." » (Nous traduisons.)

sa présentation des vies d'artistes, à la fois du fait d'une pathologisation des spécificités individuelles et d'attentes normatives sur le parcours et la production de l'artiste.

2. Questionner les frontières du sujet ?

De la même manière que la critique des institutions artistiques (chapitre 3) menait à une critique plus large de la société dans laquelle elles fonctionnent (chapitre 4), la critique de la figure de l'artiste mène à une réflexion plus générale sur la notion de sujet et sa validité.

*

2.1. Brener, Schurz et Levé : dissolution du sujet de l'énonciation

A l'opposé des figures monolithiques de créateurs étudiées dans la section précédente, Brener et Schurz valorisent ailleurs dans leurs textes des figures de créateurs qui s'éloignent de cette conception du sujet et qui sont traversés par des conflits intérieurs, qui témoignent à leurs yeux de la complexité de leur identité :

> Comme nous le comprenons, Antonin Artaud était un résistant étonnant et insurpassable, ça oui. En effet, la résistance, ce n'est pas d'agir comme chef de parti ou comme modèle pour la jeunesse ; non : la résistance, c'est de s'opposer au pouvoir qui s'exerce à l'intérieur de soi[18].

Artaud, convoqué ici comme figure exemplaire de l'artiste fou, devient ici une figure de résistant, dont la folie est convoquée parmi les *54 techniques*. En s'appropriant l'idée foucaldienne selon laquelle le pouvoir n'est pas localisable dans un individu ou une institution spécifique, Brener et Schurz font alors de l'incohérence, du caractère non monolithique de la subjectivité la garantie de la résistance politique. Ce qui est explicité ensuite :

> C'est pourquoi être transparent, c'est être illisible, incompris, non-évident, pour les méthodes conventionnelles de l'analyse et de la reconnaissance. Foucault lui-même se voyait comme un « philosophe masqué », qui cachait son « identité » et qui s'éloignait intentionnellement de toute forme de définition totale et arrêtée. N'être ni un « artiste », ni un « philosophe », ni un « révolutionnaire », ni un « conservateur », ni un « intellectuel », ni

[18] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Čto delat'? 54 texnologii kul'turnogo soprotivlenija otnošenijam vlasti v èpoxu pozdnego kapitalizma*, *op. cit.*, p. 20 : « Антонен Арто был удивительным и непревзойденным сопротивленцем, как мы это понимаем, да. Ведь сопротивление — это не функционирование в качестве партийного босса или молодежного вожака, нет, сопротивление — это противостояние власти в себе. » (Nous traduisons.)

> un « critique » permet de conserver une libre marge de manœuvre, afin de pouvoir se déplacer rapidement au sein de systèmes stables et figés[19].

Le refus des identités et des statuts sociaux établis mélange ici les disciplines artistiques (« artiste »), les professions du savoir (« philosophe »), les positionnements politiques (« révolutionnaire » et « conservateur »). Il s'agit alors de montrer qu'il s'agit d'autant de performances sociales possibles, vis-à-vis desquelles Brener prend de la distance : les guillemets autonymiques sous-entendent qu'il y a inadéquation entre l'individu et la fonction dont il est porteur. Finalement, cela permet de suggérer que l'idée même d'une identité réductible à ces fonctions est douteuse, puisque l' « "identité" » est une invention. Dans les *54 techniques*, Brener et Schurz affirmaient déjà :

> Il n'existe pas de sujets donnés directement, dont l'un serait prolétaire et l'autre bourgeois. Qui se bat contre qui ? Nous nous battons tous contre tous. Et en plus, il y a toujours quelque chose qui se bat contre quelque chose d'autre en nous-mêmes[20].

Comme nous allons le voir, contrairement aux textes de Kraus par exemple, l'absence d'identité est, sans ambiguïté, vécue positivement, comme le moyen d'une libération : elle libère des discours d'analyse et de l'assignation à une identité qu'ils peuvent impliquer, et elle rend possible le jeu. Brener et Schurz appliquent ici métaphoriquement à l'identité un discours spatial assez similaire à celui des situationnistes : autant que possible, il importe d'inventer de nouveaux chemins dans un espace dont l'architecture est marquée par les différents pouvoirs qui s'y exercent. Si, comme nous l'avons montré dans le chapitre 4, dans la culture américaine du XX^e^ siècle, l'établissement d'une identité est lié au parcours initiatique qu'est le voyage, c'est au contraire l'errance qui, chez Brener comme chez les situationnistes, est l'occasion de sa dissolution heureuse. On reviendra dans la suite de ce chapitre sur les raisons que l'on peut avancer pour expliquer cette approche contrastée, joyeuse ou inquiète, chez Brener et chez Kraus, de la dissolution du moi et de la manœuvre entre les identités disponibles.

Au niveau des pratiques d'écriture, Brener et Schurz exploitent le fait d'écrire à quatre mains pour jeter le trouble sur l'identité du locuteur et sur sa cohérence. Dans *Les Bâtons de mercure*, le passage d'un point de vue à l'autre est ainsi très fluide. Au début du chapitre « Le rire et la toux », on peut lire :

---

[19] *Ibid.*, p. 40 : « Поэтому быть непрозрачным — это быть непрочитываемым, непонятным, неочевидным для принятых техник анализа и идентификации. Сам Фуко конструировал себя как «философа в масках», скрывающего свою «идентичность» и намеренно ускользающего от всякой тотальной проясненной и последней определенности. Не быть ни «художником», ни «философом», ни «революционером», ни «консерватором», ни «интеллектуалом», ни «критиком» означает сохранять место для свободного маневра, для быстрого передвижения внутри стабильных и косных систем. » (Nous traduisons.)

[20] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Čto delat'? 54 texnologii kul'turnogo soprotivlenija otnošenijam vlasti v èpoxu pozdnego kapitalizma*, *op. cit.*, p. 6 « Не существует непосредственно данных субъектов, один из которых был бы пролетариатом, а другой — буржуазией. Кто борется против кого? Мы все боремся против всех. И в нас всегда еще есть что-то, что борется против чего-то в нас же самих. » (Nous traduisons.)

> Hier soir, on était allongés sur notre matelas et on lisait. Barbara lisait *Ecstasy* d'Irvin Welsh en anglais, et Aleksandr, les *Séminaires* de Jacques Lacan en traduction russe.
> Aleksandr ne parle pas allemand. C'est un sujet de l'état d'Israël, mais il est né au Kazakhstan, et après ça il a vécu à Leningrad, Tel-Aviv, Jérusalem, Moscou, Marseille, Berlin, Rome et même cinq mois à New-York. Pourtant, même avec tout ça, il n'a jamais appris correctement la moindre langue étrangère. Connard ![21]

Le « nous » du début du passage renvoie clairement au couple Aleksandr et Barbara, mais le passage à la troisième personne du singulier pour parler d'Aleksandr par la suite introduit un doute sur l'identité du narrateur. Si le ton accusateur aurait pu indiquer qu'ici Barbara Schurz prenait pour un instant personnellement la plume, d'autres passages des *Bâtons de mercure* montrent qu'il n'y a pas en réalité de narrateur surplombant. Ainsi, quelques pages plus loin, après que le « nous » ait raconté comment Barbara décide de se teindre les cheveux en blond sur la demande d'Aleksandr, on peut lire ceci, dans une police plus petite et précédé de la mention « Commentaires » :

> Et maintenant, posons la question : Aleksandr est-il un porc patriarcal ? Qu'est-ce qui lui a pris, bordel, de vouloir une blonde tout d'un coup, pour l'amour de Dieu ? C'est quoi cette tradition, là ? C'est parce qu'avec une blonde sa bite se tient plus raide ?! C'est ça ?
> Et Barbara alors : pourquoi diable elle est rentrée dans le jeu ? Pour que la bite alexandrine saille mieux ? qu'elle saille trois fois, au lieu de deux ? Cinq fois ?! Tout ce passage, c'est juste des conneries réactionnaires ! Vous avez perdu du temps en le lisant ![22]

Ici, le « nous » narrateur s'en prend aussi bien à Barbara Schurz qu'à Aleksandr Brener : se crée ainsi dans le texte une instance tierce, fruit de la collaboration des deux artistes et réductible ni à l'un ni à l'autre – du moins dans la réception, puisqu'aucune information n'est disponible concernant le processus d'écriture commun des deux artistes. Cette instance peut être comprise précisément comme une manifestation dans la langue de la volonté exprimée par Brener et Schurz, dans le passage de *54 techniques* cité plus, de se battre contre soi-même et contre les manifestations du pouvoir en soi. Dans ce cas, par exemple, le narrateur s'en prend aux préjugés sexistes qui s'expriment dans les choix de deux artistes. Dans *Découvertes romaines* enfin, le narrateur s'exprime de nouveau au moyen de la première personne du pluriel, mais de façon encore plus ambivalente. Le caractère singulier ou pluriel du locuteur varie au cours du texte, comme le signalent certains indices : tantôt il est question de « nos passeports »[23] au pluriel, tantôt des « orteils de notre pied »

---

[21] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Rtutnye paločki* [Les bâtons de mercure], Moscou, Bad Habit, 1999, p. 21-22 : « Вчера вечером мы лежали на нашем матраце и читали. Барбара читала «Экстази» Ирвина Уелша по-английски, Александр – «Семинары» Жака Лакана в русском переводе.
Александр не говорит по-немецки. Он – израильский подданный, но родился в Казахстане, а позднее жил в Ленинграде, Тель-Авиве, Иерусалиме, Москве, Марселе, Берлине, Риме и даже пять месяцев в Нью-Йорке. Однако он так и не выучил по-настоящему ни один иностранный язык. Мудак! » (Nous traduisons.)
[22] *Ibid.*, p. 27 : « А теперь спросим: является ли Александр патриархальной свиньёй? Ну на хуя ему понадобилась блондинка, скажите на милость? Что за традиция такая? Или просто хуй от блондинок лучше стоит?! Да?
А Барбара: какого чёрта она подписалась на это? Чтобы хуй александров в ней лучше торчал? Три раза торчал, а не два? Пять раз торчал?! Весь этот эпизод - просто реакционная хуйня! Зря вы его читали! » (Nous traduisons.)
[23] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Rimskie Otkrovenija*, *op. cit.*, p. 14 : « наши паспорта ». (Nous traduisons.)

sur lesquels a roulé une voiture[24]. Le problème de l'identité indécidable du narrateur, pluriel ou singulier, est en partie résolu par la présence des deux noms d'Aleksandr Brener et de Barbara Schurz sur la couverture du livre, mais cela ne permet pas d'expliquer l'étrange corps à deux têtes (et à orteils communs) suggéré par la dernière citation. Enfin, à l'indistinction, narratoriale et corporelle, des deux locuteurs s'ajoute enfin une indistinction médiatique, dans la mesure où la majorité des dernières publications joignent images et textes, sans attribuer les uns et les autres spécifiquement à Brener et à Schurz. Plus que principe philosophique, le refus d'un sujet créateur et autonome devient ainsi mode d'écriture, par le moyen de locuteurs pluriels et non localisables.

Dans les textes d'Édouard Levé, c'est au contraire à un effacement du sujet que l'on assiste, et spécifiquement dans *Œuvres*, alors même que le titre renvoie aux entreprises de panthéonisation éditoriale que sont les *Œuvres complètes*. Une étude stylistique de Florine Leplâtre et Claire Richard[25] portant sur l'œuvre de Levé montre ainsi que la description des œuvres imaginaires suit toujours le même schéma. Par exemple, dans les passages suivants :

> 24. Une maison dessinée par un enfant de trois ans est construite[26].
>
> 207. Une peinture est réalisée en donnant exclusivement des coups de brosse obliques de droite à gauche de la toile[27].
>
> 471. L'art d'avoir toujours raison, de Schopenhauer, est lu comme un commentaire télévisé de match de football[28].

Selon elles, Édouard Levé dans *Œuvres* « supprim[e] autant que possible l'agent créant ». « C'est pourquoi », ajoutent-elles, « la plupart des phrases reposent sur le schéma OBJET + VERBE AU PRESENT PASSIF + TRANSFORMATION DE L'OBJET ». Les objets et les installations décrites dans le catalogue de Levé paraissent alors autonomes et leur créateur absent. Le texte d'*Œuvres* n'est en outre précédé d'aucune préface relatant ou embellissant la vie d'un auteur fantôme, qui n'apparaît en tout et pour tout que sur la page de titre. Par ailleurs, non seulement le nom et la personne de l'auteur sont absents, mais le nom propre ne sert plus à identifier un individu en particulier : au contraire, détaché de son référent habituel, comme dans l'œuvre 77 déjà citée au début de cette section, il suggère une multitude de références virtuelles et n'actualise pas un référent

[24] *Ibid.*, p. 22 : « вот теперь встала на большом пальце нашей ноги. » [« Et voilà qu'elle [la voiture] roulait sur notre gros orteil. » (Nous traduisons.)]
[25] Leplâtre, Florine, Richard, Claire, « Le Désir du neutre », URL [consultée le 5 novembre 2014] : http://cercc.enslyon.fr/auteurs/leve/leve.htm.
[26] Levé, Édouard, Œuvres, Paris, POL, 2015 [2002], p. 14
[27] *Ibid.*, p. 95.
[28] *Ibid.*, p. 190.

unique. Comme le remarque Nicolas Bouyssi, Édouard Levé « suggère […] que le nom propre n'est pas ce qui fédère un être et encore moins une existence »[29]. La critique du génie individuel chez Levé, par opposition à l'Oulipo, dépasse toutefois le monde artistique et ses mythes. En montrant que l'individu et son nom ne coïncident pas nécessairement, que l'artiste n'est pas à l'origine de l'œuvre, Levé pose la question de l'existence et de la permanence dans le temps d'un sujet, et non seulement d'un sujet créateur.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la construction d'un texte comme *Autoportrait* a elle aussi pour résultat de diluer l'individu dans une masse d'inclinations et d'idiosyncrasies, masse qui, dans la mesure où Édouard Levé refuse de faire le récit de sa vie, fait du titre *Autoportrait* une annonce aussi déceptive que l'étaient les *Œuvres*, jamais réalisées. Après une remise en question de l'œuvre artistique en tant que représentative de l'individu exceptionnel qu'est l'artiste, c'est donc à l'existence même du sujet, « artiste » ou non, que Levé s'en prend. En effet, loin d'une tentative d'expliquer les contradictions qui composent l'individu par un principe sous-jacent, comme cela a pu arriver dans le genre autobiographique dès sa reconduction par Rousseau à la fin du XVIII[e] siècle, Édouard Levé juxtapose des tendances contradictoires, et accomplit, de façon beaucoup plus littérale que Rousseau lui-même, le programme kaléidoscopique que ce dernier s'était donné : « C'est [au lecteur] d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent ». L'hétérogénéité des traits de caractère convoqués interdit au reste la formation d'un « autoportrait » cohérent de Levé, ce que la couverture de la réédition chez P.O.L. suggérait en traçant de l'auteur un portrait en pointillé. Il est significatif que l'on trouve dans le texte d'*Autoportrait* des déclarations programmatiques comme celle-ci : « Je m'efforce d'être un spécialiste de moi-même »[30]. Au détour d'une page, au même niveau par exemple qu'une affirmation comme : « Pour soigner mon mal de dos lorsque je conduis trop longtemps une voiture, je m'allonge sur un sol dur, bras en croix, jambes légèrement écartées », une telle déclaration signale la distance qu'entretient Levé vis-à-vis de lui-même comme objet de connaissance et à terme peut-être l'échec d'une telle connaissance. L'idée de s'étudier soi-même est bien sûr un thème attendu dans un texte autobiographique, mais la formulation est ici significative, dans la mesure où le mot « spécialiste » met l'individu au même niveau que n'importe quel objet d'étude.

Il est assez intéressant de voir ici mis en pratique un discours proche de la philosophie développée par Butler, qui préconise un jeu entre les identités disponibles et qui remarque, après Foucault, que l'identité n'est pas une donnée naturelle de l'individu, mais au contraire la création

[29] Levé, Édouard, *Amérique,* Paris, Éditions Léo Scheer, 2006, pas de pagination.
[30] Levé, Édouard, *Autoportrait*, Paris, POL, 2013 [2005], p. 87.

sociale d'un sujet, qui ne préexiste pas à cette assignation identitaire. Chez Aleksandr Brener, Barbara Schulz et Édouard Levé, la disparition du sujet stable est au contraire au moins représentée sans anxiété, voire revendiquée comme souhaitable. Il faut s'interroger un instant sur la raison de cette vision positive de l'absence d'identité stable chez Brener, Schurz et Levé, alors que, on le verra, Chris Kraus par exemple, tout en étant plus proche par son éducation, ses fréquentations, ses lieux de vie, de la philosophie de la déconstruction ou des études de genre, entretient avec l'idée d'un sujet hétérogène, changeant et en définitive fictif, une relation beaucoup plus ambiguë, entre désir et angoisse.

2.2. Chris Kraus : réinvestissements problématiques du sujet

Dans les textes narratifs de Kraus, si la constitution du sujet, notamment féminin, est remise en question, et en particulier dans les impératifs sociaux liés au genre, l'aspiration à être reconnue comme telle, spécifiquement dans les milieux artistiques, ne disparaît pas. La construction de soi dans les textes est alors ambiguë, entre le désir d'abandonner l'idée de devenir un sujet à part entière – tout simplement parce que la notion de sujet paraît caduque ou du moins inscrite dans des logiques de domination que Kraus refuse – et l'angoisse de ne jamais devenir un sujet à part entière parce que cette position dans le monde de l'art leur est tout simplement refusée d'entrée de jeu en tant que femmes. Forme de l'opposition politique, pour reprendre les termes de Hans Jonas, entre une éthique de responsabilité qui reviendrait à assumer cette position de sujet pour acquérir une visibilité dans le monde de l'art, et une éthique de principe, qui reviendrait à refuser la catégorie même de sujet, la question revêt un aspect existentiel dans les textes de Chris Kraus, dans la mesure où Chris Kraus est évincée de ce monde de l'art contemporain. L'abandon de la posture de sujet ne peut être considérée comme libératrice, dans la mesure où elle se double d'un échec dont l'acceptation reviendrait à accepter les règles sexistes du monde de l'art contemporain. Leur rapport à cette question relève alors de l'aporie qui est caractéristique de la position de dominé et qui a été formulé déjà par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* en 1991 :

> Encore faut-il que les analyses féministes cherchent à comprendre comment la catégorie « femme » – le sujet du féminisme – est produite et contenue dans les structures du pouvoir, au moyen desquelles l'on s'efforce précisément de s'émanciper[31].
>
> En cédant à cette contrainte de la politique de représentation qui veut que le féminisme pose un sujet stable, le féminisme encourt ainsi l'accusation d'abus dans l'exercice de la représentation[32].

[31] Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, p. 62 (trad. : Cynthia Kraus).
[32] *Ibid.*, p. 65.

Loin de l'indétermination heureuse de Brener et Schurz et de l'effacement de fait d'Édouard Levé, la déconstruction du sujet, dans la mesure où elle découle de l'impossibilité d'être reconnue comme artiste, est montrée dans les textes de Kraus comme un processus complexe, dangereux, et toujours menacé par l'échec.

Chez Chris Kraus, la revendication du caractère non monolithique du sujet est au centre du projet de *I Love Dick*, dont le texte, en grande partie composé de lettres adressées à Dick, montre bien que la pensée se construit de façon relationnelle. Le caractère hétérogène du sujet lui-même devient explicite dans la fin du texte. *I Love Dick* se termine en effet, avant l'épilogue final, par un chapitre qui se compose d'une série de points ayant tous de près ou de loin pour sujet la schizophrénie. Dans certains d'entre eux, le lien entre la schizophrénie et le projet, artistique et existentiel, de Chris Kraus dans *I Love Dick* est exposé très clairement. Ainsi, par exemple :

> Je veux te parler de la schizophrénie – (« le schizophrène pense qu'il n'est personne », R. D. Laing) – même si je vais probablement droit dans le mur en abordant ce sujet puisque je ne l'ai jamais étudié ni expérimenté moi-même. Mais je me sers de toi pour créer une sorte d'atmosphère schizophrénique. OU alors, l'amour est de la schizophrénie. OU alors, j'ai ressenti un déclencheur schizophrénique dans notre conflit d'intérêts – qui est le plus fou des deux ? La schizophrénie est un état qui m'attire immanquablement, comme une fille à pédés, depuis que j'ai 16 ans. « Pourquoi les gens que j'aime sont-ils tous fous ? » demandait une chanson punk rock d'Ann Rower. Pendant des années, j'ai été la meilleure amie, la confidente de schizophrènes. Je vivais à travers eux, ils me parlaient[33].

A travers la séduction de la schizophrénie, et aussi à travers la référence à Deleuze et Guattari, c'est un modèle de création littéraire, et aussi de relation à l'autre et à soi, que propose Chris Kraus. L'intérêt pour la schizophrénie est certes présenté comme une attirance sans réciproque, comme celui d'une « faghag », d'une femme qui passe son temps avec, voire est attirée par des hommes homosexuels. Au-delà de l'ignorance fondamentale et avouée de Chris Kraus vis-à-vis de la schizophrénie, se dit la possibilité d'une compréhension mutuelle dans le parallélisme de construction, à la fois simple juxtaposition et relation causale (« I lived through them, they talked to me »). Dans le texte d'*I Love Dick*, cela se manifeste par des attributions fautives à Dick de livres en réalité écrits par Kraus :

> Et dans *Aliens et Anorexie*, tu as écrit sur ta propre expérience physique de l'anorexie légère – comment l'anorexie ne naît pas du narcissisme, d'une fixation sur le corps mais d'une conscience de sa solitude :

[33] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 205 : « I want to write to you about schizophrenia—("The schizophrenic believes that he is no-one," R.D. Laing)—even though I haven't got a wooden leg to stand on in relation to this subject, having never studied it or experienced it firsthand. But I'm using you to create a certain schizophrenic atmosphere, OR, love is schizophrenia, OR, I felt a schizophrenic trigger in our confluence of interests—who's crazier than who? Schizophrenia's a state that I've been drawn to like a faghag since age 16. "Why are all the people I love crazy?" went a punk rock song by Ann Rower. For years I was the best friend, confidante, of schizophrenics. I lived through them, they talked to me. » (Trad. : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*, édition électronique.)

> « Si l'on ne me touche pas, il devient impossible de manger. L'intersubjectivité se produit au moment de l'orgasme : quand les choses s'effondrent. Si l'on ne me touche pas, ma peau est comme le côté répulsif d'un aimant. Ce n'est parfois qu'après avoir couché avec quelqu'un que je peux avaler quelque chose. »[34]

Kraus conclut cette autocitation par : « This's one of the most incredible things I've read in years ». Cette dernière déclaration, bien sûr teintée d'ironie, suggère cependant tout à fait sérieusement que c'est l'interaction amoureuse avec autrui, ou, en tout cas, une forme extrême d'empathie et d'annihilation des frontières entre deux sujets, qui permet de produire un écrit remarquable. Par ailleurs, Kraus cite également, sur cette question du sujet, des auteures aux idées desquelles elle adhère. Ainsi de l'écrivaine néo-zélandaise Katherine Mansfield, chez qui cette affirmation de l'hétérogénéité du sujet est la plus claire : « Je ne crois pas à l'âme humaine, je pense que les gens sont comme des mots-valises »[35]. Mais c'est aussi le cas pour la réécriture par Alice Notley, la poétesse américaine, du poème de John Donne qui ponctue cette dernière partie de *I Love Dick*, jusqu'à la formule d'adresse finale à Dick :

> 36. Cher Dick,
> Nulle femme n'est une îl-esse. Nous tombons amoureux en espérant nous ancrer à quelqu'un d'autre, arrêter de chuter.
> Je t'embrasse,
> Chris[36]

Le prêt à autrui de paroles qui sont les siennes, mais aussi la citation constante, ainsi que dans une certaine mesure la démarche biographique telle que Kraus la pratique dans *After Kathy Acker*, sont tous à rattacher à cette métaphore d'une schizophrénie fondamentale du sujet humain, dont la forme pathologique ne serait qu'une manifestation parmi d'autres. L'évocation de la schizophrénie est aussi un moyen de lier sa pensée à d'autres discours théoriques, qui lui servent à se légitimer en même temps qu'elle joue avec eux. La référence à Deleuze et Guattari se double ainsi de références à Donna Haraway et à sa théorie du cyborg : « Le schizophrène est un cyborg sexy »[37]. La construction d'une forme de monstre théorique, au moyen de la combinaison des deux images convoquées par Deleuze et Guattari d'une part et par Haraway d'autre part, participe de la démonstration, dans *I Love Dick*, du fait que toute identité est composite.

---

[34] *Ibid.*, p. 120 : « And then in *Aliens & Anorexia* you wrote about your own physical experience, being slightly anorexic—how anorexia arises not from narcissism, a fixation with your body, but a sense of its aloneness:
"If I'm not touched it becomes impossible to eat. Intersubjectivity occurs at the moment of orgasm: when things break down. If I'm not touched my skin feels the flip side of a magnet. It's only after sex sometimes that I can eat a little." » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[35] *Ibid.*, p. 227 : « I don't believe in the human soul, I believe that people are like portmanteaux. » (Nous traduisons.)

[36] *Ibid.*, p. 241 : « 36. Dear Dick,
No woman is an island-ess. We fall in love in hope of anchoring ourselves to someone else, to keep from falling,
Love,
Chris » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[37] *Ibidem* : « The schizophrenic is a sexy Cyborg. » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

Chris Kraus envisage les effets du programme de résistance proposé par Butler dans son investigation théorique de la question du genre et, spécifiquement les enjeux de ce désancrage de l'identité du sujet, dont la philosophe étudie la manifestation dans le *drag*. En effet, si les épisodes de mélange d'identité peuvent certes être positifs, il est également constamment suggéré que ce jeu avec l'identité, spécifiquement dans le contexte d'un monde de l'art impitoyablement compétitif, se fait aux dépens de celles et ceux qui appartiennent à un groupe minoritaire. L'entreprise de déconstruction menée par Kraus est montrée comme dangereuse et le défaut d'une identité stable et validée socialement est, malgré tous les palliatifs, la cause d'une vulnérabilité considérable.

Le long passage sur la schizophrénie dans *I Love Dick* contient ainsi des réflexions plus inquiètes :

> Personne, et les schizophrènes qui sont les plus doués moins que quiconque, ne peut vivre dans un état aigu de réceptivité réflexive pour toujours. Comme l'empathie est involontaire, elle s'accompagne de terreur. Une perte de contrôle, une fuite. Devenir quelqu'un d'autre ou pire : ne rien devenir que le champ vibratoire entre deux personnes[38].

Quelques lignes auparavant, on trouve cette question : « when does empathy turn into dissolution? », qui ponctue l'ensemble du passage. Cette idée d'une « terreur » de la dissolution de l'individu, dans la schizophrénie ou dans une autre forme d'identité multiple, est absente totalement des textes de Brener et de Schurz, ainsi que dans ceux de Levé (la mort est présentée dans *Suicide* comme un achèvement et non une dissolution). Chez Kraus, elle est présente à plusieurs reprises, et elle s'accompagne d'une angoisse portant cette fois sur la dissolution du corps que pourrait impliquer la disparition d'une identité stable. Le lien entre désordres du moi et désordres du corps est fait en permanence, et si la libération que l'on peut trouver dans la schizophrénie telle qu'elle est décrite ici possède des aspects positifs, c'est plus douteux dans la description qui est faite des troubles physiques liés aux états psychologiques que les expériences artistiques de Chris impliquent. Déjà, ce lien se manifeste dans le fait que la maladie de Crohn à laquelle est sujette Chris Kraus est décrite en des termes de psychologie clinique : « Vague de douleur après vague de douleur dans la journée, vomissements la nuit, une sorte d'hystérie collective des organes, les parois de l'intestin enflée au point qu'il m'était impossible de manger ou de boire un verre d'eau. »[39] Mais c'est, plus spécifiquement, la projection de soi sur autrui qu'implique le sentiment amoureux, rapproché justement de l'empathie du schizophrène dans la théorie deleuzienne, qui est l'élément déclencheur d'états physiques extrêmes chez Kraus. Cela intervient tout d'abord dans sa relation avec Sylvère :

---

[38] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 216 : « No one, and schizophrenics least of all who do it best, can live in this heightened state of reflective receptivity forever. Because this empathy's involuntary, there's terror here. Loss of control, a seepage. Becoming someone else or worse: becoming nothing but the vibratory field between two people. » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[39] *Ibid.*, p. 69 : « Functioning over waves of pain by day, throwing up at night, it's like a hysteria of the organs, walls of the intestine swollen so it's impossible to eat or even drink a glass of water. » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

> « Et qui êtes-vous ? » la question de Brion Gysin, posée pour tourner en ridicule l'authenticité de l'auteur (« Depuis quand les mots appartiennent-ils à quelqu'un ? Dans vos propres termes, soit. Et qui êtes-vous ? »), devient plus effrayante chaque fois qu'on y pense. À Minneapolis, quand je me suis effondrée victime de la maladie de Crohn après avoir réalisé que Sylvère ne m'aimait pas, je suis restée allongée sur le canapé d'un inconnu, pliée de douleur ayant l'hallucination, à travers des particules tourbillonnantes, d'un visage derrière mon visage. Avant qu'ils ne m'enfoncent des tubes dans le nez, je savais que « je » « n'étais » « nulle part »[40].

La négation du statut d'auteur, la remise en question de l'identité individuelle (« a face behind my face ») et l'atteinte à l'intégrité corporelle, qu'elle résulte de la maladie elle-même ou des interventions médicales qu'elle entraîne, sont associées ici de la façon peut-être la plus explicite dans notre corpus. La « peur » qui est évoquée dans le passage n'est pas réductible à une inquiétude devant l'inconnu, mais signale bien la possibilité d'une annihilation totale du sujet dont toutes les composantes, individuelles, spatiales, existentielles, sont sujettes à caution ("I" "wasn't" "anywhere"). Certes Chris ajoute quelques pages plus loin, au sujet des premiers enthousiasmes de sa relation avec Dick : « Depuis que je connais D., mes yeux sont descendus dans ma cage thoracique. Mon corps est devenu du verre liquide et toutes les pièces sont à la bonne place… »[41]. Elle semble ainsi suggérer que le changement corporel qui accompagne la dissolution du moi dans l'expérience qu'elle fait avec Dick peut être perçu comme un retour à la norme, une coïncidence avec soi. Mais très rapidement, la réaction physique apparaît plus clairement comme une mise en danger :

> Tu as dit : « J'en ai assez de ton chantage émotionnel. »
> Mais j'ai continué et t'ai raconté que lorsque j'étais rentrée à New York ce mercredi 12 avril, j'avais trois types d'éruptions cutanées : l'une qui me gonflait les yeux au point que je ne pouvais plus les ouvrir, une qui me barrait la figure et une autre, d'un genre différent, qui me constellait le corps.
> Tu as dit : « Je ne suis pas responsable. »[42]

L'échec est ici double : physique d'abord, il se manifeste dans l'irritation cutanée qui coupe Kraus du monde extérieur (« my eyes swell close ») et d'autre part existentiel, dans le refus, de la part de Dick, d'une reconnaissance de « l'espace vibratoire » que Kraus aspirait à créer entre eux deux pendant son expérience. L'empathie schizophrène souhaitée par Kraus s'avère donc à sens unique

---

[40] *Ibid.*, p. 216 : « "And who are you?" Brion Gysin's question, asked to ridicule the authenticity of authorship ("Since when do words belong to anybody? 'Your very own words' indeed. And who are you?") gets scarier the more you think about it. In Minneapolis when I collapsed with Crohn's Disease after realizing Sylvère didn't love me I lay on a stranger's couch feverish and doubled up with pain, hallucinating through swirling particles to a face behind my face. Before they stuck the tubes down through my nose I knew "I" "wasn't" "anywhere". » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[41] *Ibid.*, p. 220 : « Since knowing D. my eyes have moved into my ribcage. My body's turned to liquid glass and all the pieces fit… » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[42] *Ibid.*, p. 216-217 : « You said: "I'm sick of your emotional blackmail."
But I went on, and told you how when I got back to New York that Wednesday, April 12, I had three different kinds of rashes: a rash that made my eyes swell closed, a rash across my face and a different rash around my body.
You said: "I'm not responsible." » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

et l'utilisation de l'expression « I'm sick » paraît alors une manifestation cruellement, quoi qu'involontairement, ironique de ce déni de compassion face à la maladie réelle, non métaphorique, de Chris.

Dès lors, se pose en réalité la question du consentement, ou surtout de son absence, à la remise en question de l'autonomie du sujet, surtout quand on parle de l'autonomie corporelle. C'est un peu l'envers des « rencontres du troisième type » voulu par Brener. Le fait de naviguer entre les identités n'est pas nécessairement vécue comme une libération, comme elle pouvait l'être chez Brener et Schurz et comme le suggérait Butler, mais au contraire comme la marque de l'oppression, comme une nécessité, spécifiquement dans le cas de sujets féminins.

Dans *I Love Dick*, l'idée selon laquelle les « personnalités multiples » ou tout autre manifestation d'un moi non uniforme est en réalité la marque de la domination qui s'exerce sur les femmes est présente en des termes très similaires. Dans la partie portant sur la schizophrénie, Kraus s'exprime ainsi sur R.D. Laing, un des chefs de file de l'antipsychiatrie :

> R. D. Laing n'a jamais compris le « soi fragmenté » de la subjectivité féminine. Il note à propos d'une « fille schizophrène » de 26 ans, ambitieuse et éduquée, dans les années 1950 : « (…) il y a chez la patiente une opposition répétée entre sa vraie personnalité et une fausse personnalité accommodante. » Oh vraiment[43].

L'antiphrase sarcastique « Oh really » (qui serait sans doute mieux rendue par « Ben voyons » que par « Oh vraiment ») dénonce la pensée de Laing comme naïve et évidente sur la question de la schizophrénie féminine. De façon générale, la schizophrénie est, dans *I Love Dick*, présentée autant comme une capacité enviable à sortir de soi que comme le résultat des mécanismes d'oppression, au-delà même du sexisme. Kraus évoque ainsi le fait que sa vie, et notamment le voyage qu'elle fait pour rentrer dans l'état de New York (Chapitre 4), relève d'une schizophrénie dont la cause est sociale : « Toute ma situation existentialo-économique était schizophrénique, si l'on accepte les termes de Félix : la schizophrénie comme paradigme d'une contradiction internalisée par le capitalisme moderne »[44]. Dès lors, le fait de renoncer à l'autonomie du moi, de se rendre vulnérable comme le fait Chris en écrivant à Dick, est un risque considérable. Lorsqu'elle écrit lettre sur lettre à un homme qu'elle connaît à peine et pour lequel elle s'est prise d'amour, le fait qu'elle assume, selon ses propres termes, un rôle qui est le plus souvent celui des hommes dans la littérature ne la protège pas de violentes représailles de la part de Dick. La dernière partie du livre, « Dick répond », remet brutalement Chris à sa place. Il n'y a pas en effet de « réponse de Dick », qui adresse à Sylvère

[43] *Ibid.*, p. 225 : « R.D. Laing never figured out that "the divided self' is female subjectivity. Writing about an ambitious educated 26-year-old "schizophrenic girl" in the suburban 1950s: "…the patient repeatedly contrasts her real self with her false compliant self." Oh really. » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[44] *Ibid.*, p. 218 : « My entire existential-economic situation was schizophrenic, if you accept Félix's terms: schizophrenia as a paradigm for the internalized contradictions of late capitalism. » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

et à Chris deux enveloppes, celle de Sylvère contenant une assez longue lettre d'explication, où le nom de Chris est mal orthographié (« Kris »). Celle de Chris ne contient qu'une photocopie de la lettre adressée à Sylvère. Ce rejet est certes présenté comme une libération : « Elle hoqueta et perdit le souffle, comme écrasée par le coup, puis sortit du taxi et montra son film. »[45] Kraus reprend en effet après cela sa vie d'artiste, achève le film dont il est question pendant tout le livre. Toutefois, la question de la reconnaissance par autrui des différents moi, de l'assignation à une identité préconstruite et du caractère utopique d'une navigation libre entre les masques est au centre de *I Love Dick*. Il est ainsi compréhensible que Chris se surprenne à rêver d'être un « moi » solide et stable à l'instar de Dick, juste après le passage où elle le décrit comme un « pays infranchissable ». Elle s'y décrit ainsi :

> Grand, chemise noire, veste à la coupe européenne, la tenue standard des artistes à un vernissage. Tu te tiens très droit et ton visage paraît vouloir rentrer en lui-même, s'écrase contre ton crâne ; tu souries-parles-bouges et pourtant tu imploses comme vers l'immobilité du cadre. Tu es fermé. Tu es un pays. Un État à part. Visible, inatteignable. Et je me tiens dans un groupe minuscule à côté du tien, un trio, Daniel Marlos et Mike Kelley, et comme toi, je suis nerveuse – mon corps tremble légèrement alors qu'il fend l'espace. Mais aussi très présente. La Conquête de la Peur est comme une performance. Tu reconnais ta peur et puis tu évolues avec elle[46].

Cette image suggère une entente entre les deux personnages qui n'adviendra à aucun moment du texte, mais il permet de laisser entendre que Chris aspire à la même identité fixe et assumée que celle qui est donnée à Dick.

*

En réalité, la critique de la figure de l'artiste ne mène pas nécessaire à une remise en cause complète du sujet – dans le cas de Chris Kraus, qui n'a jamais eu de reconnaissance institutionnelle pendant sa carrière d'artiste, la reconnaissance par autrui de son statut de sujet reste importante, et est un des enjeux de la relation amoureuse avec Dick. L'évocation de cette émancipation par rapport à une notion d'identité perçue comme trop peu complexe, trop fixe dans le temps et peu

[45] *Ibid.*, p. 245 : « She gasped and breathed under the weight of it and got out of the cab and showed her film. » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

[46] *Ibid.*, p. 194 : « Tall, black shirt and Euro-cut black jacket, standard opening wear for artists. You're standing very straight, your face smushed back in against itself; smiling-talking-moving yet imploding somehow backwards towards the immobility of the frame. You're locked. You are a country. A separate state. Visible, unbridgeable. And I'm standing in a tiny cluster next to yours, a trio, Daniel Marlos and Mike Kelley and just like you I'm shaky—my body trembles slightly as it cuts through space. But also very present. The Conquering of Fear is like performance. You recognize your fear and then you move with it. » (Trad. : A. Zeniter, *op. cit.*)

représentative des espaces intermédiaires qui se créent entre les individus est donc très ambivalente dans les textes de Kraus et on ne peut pas y retrouver l'enthousiasme qui était celui de Brener pour le « contact du troisième type ». On sent bien au contraire ce que, au regard des expériences de Chris, ce « contact » forcé, même s'il est au service de ce que Brener perçoit comme une idée émancipatrice, a de violateur et de brutal. Les textes de l'auteure américaine gardent ainsi une tonalité amère. L'abandon de l'idée d'un « moi autonome » et le jeu avec les identités n'est pas possible également pour tous les acteurs du monde de l'art contemporain. Si Brener l'envisage sereinement, pour Levé et Kraus c'est aussi une prise de risque, qui se finit, en tout cas si l'on suit l'interprétation de Stéphane Girard sur l'œuvre de Levé, par la mort ou, dans le cas de Kraus, par une mise à mort symbolique en l'absence de reconnaissance, venant de l'être aimé et, indirectement, du monde de l'art contemporain qu'il représente.

3. Du discours à la publication : stratégies de présentation publique de soi

Dans cette dernière section, on tire de ce qui précède, dans ce chapitre et dans l'ensemble de ce travail, des conclusions sur l'éthos des artistes qui nous intéressent ici et notamment sur la manière dont ils se présentent *positivement*. On a vu ce *contre quoi* ils se positionnaient (le mercantilisme et les relations de pouvoir qui règnent dans le monde de l'art contemporain ; un certain imaginaire de la littérature) ; il faut maintenant se demander à quelle image d'eux-mêmes cette prise de distance vis-à-vis des imaginaires des arts aboutit. Il s'agit en quelque sorte d'une transition entre les versants intra-textuel et extra-textuel de ce travail : entre l'étude du positionnement et de l'éthos de nos artistes tels qu'ils apparaissent dans leurs textes d'une part et l'étude de leurs stratégies de publication et de la réception de leurs textes d'autre part (Chapitres 9 et 10). En effet, l'étude de l'éthos extra-textuel est quelque peu délicate à mener dans la mesure où il est difficile de démêler ce qui est le résultat d'une intention de présentation de soi de la part de l'artiste ou de l'écrivain et ce qui est de l'ordre de la réception de la part des médias à travers lesquels cet éthos extra-textuel se manifeste. On peut toutefois s'appuyer, sans trop anticiper sur les chapitres qui suivent, sur des entretiens, sur des apparitions dans les médias, sur certains passages de leurs textes, pour montrer quels autoportraits ils dressent d'eux-mêmes et offrent à leur public.

*

3.1. Aleksandr Brener et Barbara Schurz, des "fols-en-Christ" contemporains

Comme on l'a évoqué dans le chapitre 5, Aleksandr Brener et Barbara Schurz mobilisent, dans leur éthos, la figure orthodoxe du fol en Christ (*yourodivyi*). C'est en effet une figure éminemment publique, dont les sorties requièrent un auditoire pour avoir un sens, et qui, en ce sens, correspond assez bien à la période actionniste de Brener dans les années 1990[47]. Ils ne sont pas d'ailleurs pas les seuls artistes russes contemporains à s'appuyer sur cette tradition que Natalia

[47] Voir Cazaux, Alice, *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015, p. 40.

Ottovordemgentschenfelde, qui cherche à voir sa persistance dans la Russie contemporaine, définit ainsi :

> Le *yourodivyi* manifeste sa protestation contre la manière de penser bourgeoise et les formes sécularisées que prend un christianisme dégénéré et consumériste. Ses efforts sont orientés vers la restauration des valeurs originelles et contre la brutale médiocrité de la foi officielle[48].

On a vu également dans le chapitre 5 l'importance de cette figure, ainsi que de celle du saltimbanque (*skomorokh*), pour l'histoire littéraire russe : en effet, la littérature canonique russe restant proche du pouvoir religieux et politique, les figures du fol-en-Christ et du saltimbanque restent des moyens puissants d'exprimer une position critique, voire une révolte contre l'institution littéraire, artistique et, plus largement politique. Mais, si d'autres figures de l'ex-underground soviétique, comme Vladimir Sorokine, ont clairement pris la voie du carnavalesque, de l'inversion du haut et du bas et du comique corporel (parfois très explicite) – la voie du *skomorokh*, Brener se présente uniquement comme un fol-en-Christ, dès le début de sa présence sur la scène artistique russe, et persiste longtemps dans cette voie, y compris dans son écriture, alors que d'autres artistes contemporains comme Oleg Kulik ou Anatoli Osmolovski l'abandonnent progressivement dans les années 2000. Revenons à la définition qu'en donne Ottovordemgentschenfelde pour comprendre les implications d'un tel positionnement :

> Sa soi-disant théâtralité [celle du *yourodivyi*] est un type de martyre délibérément choisi, et l'apparente futilité de ses actions contient un message codé. Le *yourodivyi* est fondamentalement différent d'un fou ou d'un acteur séculier - le *skomorokh* qui agit et enfreint les normes, mais dont les actions ne renvoient pas à une signification profonde qui pourrait être déchiffrée. Les actions du *yourodivyi*, au contraire, visent à protéger le sacré et à exposer le démoniaque[49].

En effet, comme on l'a vu tout au long de ce travail, Brener et Schurz agissent et parlent au nom de valeurs qui les dépassent, même s'il peut leur arriver de les décrire avec humour ou avec distance : c'est bien cela qui fonde leur inimitié vis-à-vis de Sorokine et de nombre d'acteurs du monde de l'art contemporain, vis-à-vis d'une certaine conception du postmodernisme, qu'ils considèrent comme cynique. Ils cherchent effectivement à promouvoir et protéger une certaine conception de l'art qui, à leur sens, est trahie par les institutions artistiques et leurs représentants, qu'ils visent alors à attaquer au sein même de l'institution. Les descriptions de ces actions,

---

[48] Ottovordemgentschenfelde, Natalia, *Jurodstvo: eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des Narren in Christo* [Jurodstvo: une étude de la phénoménologie et de la typologie du fol en Christ], Frankfurt, Peter Lang, 2004, p. 138 : « Der Jurodivyj erhebt seinen Protest gegen die bürgerliche Denkweise und die säkularisierten Formen des degenerierten, konsumorientierten Christentums. Sein Bemühen ist auf die Wiederherstellung der ursprünglichen Werte und gegen die stumpfe Mittelmässigkeit des offiziellen Glaubens gerichtet. » (Nous traduisons.)

[49] *Ibid.*, p. 136 : « Seine vermeintliche Theatralität ist eine bewusst gewählte Form des Märtyrertums, und die anscheinende Sinnlosigkeit seiner Handlungen enthält eine codierte Botschaft. Der Jurodivyj unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von einem weltlichen Narren und Schauspieler — dem Skomoroch, der schauspielert und Normen verletzt; allerdings verweisen seine Handlungen nicht auf einen tiefen Sinn, der zu entschlüsseln wäre. Die Handlungen des Jurodivyj sind hingegen auf den Schutz des Heiligen und die Entlarvung des Dämonischen gerichtet. » (Nous traduisons.)

reproduites dans les parties II et III de ce travail, évoquent vivement l'épisode biblique des marchands du temple chassés par le Christ et, dans *Pistolet à la pisse*, la façon dont il explique, depuis la prison hollandaise où il est enfermé, son but, montre bien que, derrière le geste qui l'a mené derrière les barreaux, il y a une motivation qui n'est pas seulement critique ou désabusée vis-à-vis du monde de l'art contemporain et de la société en général, mais la défense de certaines valeurs qu'il lui tient à cœur d'expliciter et au nom desquelles il est prêt à endurer la prison :

> Voici des morceaux d'un blabla théorique important à mes yeux. Sa seule valeur, c'est que je l'ai formulé d'expérience tout au long de ma route. Cette route, je l'ai suivie presque à l'aveugle, comme un crétin, et je me suis donc souvent retrouvé dans le fossé. Mais il se trouve que j'ai quand même des yeux, et que ces yeux ont su apercevoir la lâcheté et l'insignifiance qui se lisaient sur certains visages, le courage et la générosité sur d'autres. Je ne me laissais guider que par ça : je voulais être, dans la mesure du possible (et, bien sûr, le plus possible) généreux et pas lâche. Je voulais faire de l'art véritable. En fin de compte, j'en suis venu à la conclusion que l'art véritable et la vraie poésie sont bien éloignés des voies qu'empruntent les gens de métier. Ces derniers font de l'art les uns pour les autres et pour le pouvoir qui commandite cet art. Moi je voulais faire de l'art pour les gens que le profit n'intéresse pas – projet ambitieux, et peut-être insensé. Dans ces articles, j'explique comment j'ai compris ma tâche[50].

On retrouve ici l'idée que le *yourodivyï* est capable de dévoiler la vérité, aussi bien celle des individus (« la lâcheté et l'insignifiance qui se lisaient sur certains visages, le courage et la générosité sur d'autres ») que celle des concepts (« l'art véritable et la vraie poésie ») ; on voit aussi la revendication de marginalité, dans le choix d'une autre voie que celles qu'empruntent les « gens de métier ». Dernier point commun : le fait de se présenter à la fois comme un simple d'esprit (« à l'aveugle, comme un crétin ») et comme un individu investi d'une « tâche » qui le dépasse. Dans l'ensemble de la production écrite de Brener, il tend ainsi à apparaître comme une figure messianique, dont l'échec est tragique et glorieux et qui s'inscrit dans une généalogie d'artistes et de poètes russes pour qui ce messianisme était une seconde peau (les futuristes, Maïakovski, et surtout Malevitch – voir Chapitre 3).

Cet éthos de fol-en-Christ se manifeste également dans le langage utilisé par Brener et Schurz dans leurs textes, langage qui varie assez peu au fil des années. Ottovordemgentschenfelde le décrit ainsi :

---

[50] Brener, Aleksandr, *Obossannyj pistolet* [Pistolet à la pisse], Moscou, Svobodnoe Marksistskoe Izdatel'stvo, 2010 [1998], p. 3 : « Здесь собран некий важный для меня теоретический трёп. Он ценен только тем, что я его выносил в своём собственном пути. По этому пути я шёл почти вслепую, как идиот, и поэтому часто оказывался в канаве. Но всё-таки какие-никакие глаза у меня есть, и они способны были рассмотреть трусость и ничтожность, различимые на некоторых физиономиях, и отвагу и бескорыстие — на других. Только этим я и руководствовал — я желал быть по возможности — ну и по большому, конечно, счёту — бескорыстным и не трусливым. Я хотел делать настоящее искусство. В результате я пришёл к выводу, что настоящее искусство и настоящая поэзия лежат далеко от тех дорог, по которым ходят люди из профессионального цеха. Эти последние делают искусство друг для друга и для власти, которая это искусство заказывает. Мне же хотелось делать искусство для незаинтересованных корыстно людей — претензия большая и, возможно, нелепая. То, как я понял свою задачу, описано в этих статьях. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

> Les jurons que Brener utilise viennent la vie quotidienne ; Brener sait comment les utiliser de manière expressive et magistrale. En utilisant des jurons, officiellement « interdits » en russe et relevant du tabou, Brener manifeste un mutisme symbolique et utilise une sorte de discours codé : le silence d'un *yourodivyi*[51].

Il est en réalité assez difficile de parler de mutisme dans le cas de Brener et Schurz, qui publient à rythme très soutenu depuis 2015 environ. Mais la langue qu'il utilise est effectivement une manière pour lui de choquer (par l'utilisation de l'argot russe nommé *mat* et qui fait effectivement l'objet de restrictions légales – les livres qui en contiennent sont interdits au moins de 18 ans et doivent porter une mention spéciale sur leur couverture) et de signaler en même temps son ambition esthétique, théorique et politique : ce qu'ils ont à dire est au-delà (en dessous, mais aussi bien au-dessus) du langage commun. Schurz et Brener l'expliquent au début des *Bâtons de mercure* :

> Le style de notre livre est merdo-démocratique, c'est-à-dire qu'en l'écrivant, nous avons essayé d'utiliser tous les dialectes et tous les jargons existants – jeune, indécent, obscène, vulgaire, pseudo-aristocratique, idiot, philosophique, politique, etc. Polyphonie, nique sa mère ! Mais, répétons-le, dans ce cas-là ce n'est pas un dispositif postmoderne, ce n'est pas une manière de faire le malin comme une racaille d'artiste. Nous avons tout simplement pris sur nous la responsabilité de tous ces styles, comme l'exige le moment présent ![52]

La dimension argotique (et vulgaire) n'exclut pas un discours philosophique et politique, ce qui n'est pas fréquent dans le contexte russe. Mais surtout la « polyphonie » est vue comme une « responsabilité » : le fait d'adopter tel ou tel jargon implique qu'on adopte aussi l'identité à laquelle il est associé. Dans ce texte déjà bicéphale, Schurz et Brener apparaissent comme véritablement polymorphes, capables d'endosser toutes sortes d'identités et à terme, peut-être, de parler au nom de tous, de transcender les identités individuelles au nom d'une vérité supérieure, comme un fol-en-Christ.

Dernier élément : la présence très rare de Brener dans l'espace public. Il n'a pas donné d'interview depuis 2002[53] et s'il publie toujours de façon très régulière, il n'apparaît plus physiquement dans les médias, à l'exception d'une vidéo occasionnelle publiée sur les réseaux

---

[51] Ottovordemgentschenfelde, Natalia, *Jurodstvo*, *op. cit.*, p. 297 : « die Schimpfwörter, die Brener gebraucht, sind aus dem Alltagsbereich; Brener versteht es, sie expressiv und meisterhaft anzuwenden. Durch die Anwendung der Schimpfwörter, die im Russischen offiziell 'verboten' sind und zum Tabubereich gehören, demonstriert Brener sein symbolische Stummheit, eine Art kodierte Rede, das Schweigen eines Jurodivyj. » (Nous traduisons.)

[52] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Rtutnye paločki* [Les bâtons de mercure], Moscou, Bad Habit, 1999, p. 14-15 : « Стиль нашей книги опупело-демократический, то есть во время её писания мы стремились использовать все существующие диалекты и жаргоны – молодёжный, непристойный, вульгарный, жлобский, псевдо-аристократический, глупый, философский, политический и т.д. Полифония, ебать тебя! Однако, повторяем, в данном случае это не постмодернистская установка, не хитрожопая игра артистической швали. Мы просто-напросто взяли на себя ответственность за все эти стили, как и требуется в настоящий момент! » (Nous traduisons.)

[53] A notre connaissance, la dernière interview en date est celle donnée à Gleb Morev et Pavel Černomorskij : « Vremja egocentričeskogo xudožnika končilos' » [Le temps de l'artiste égocentrique est révolu], *Kritičeskaja Massa* [Masse critique], n°1, 2002.

sociaux[54], alors que cette visibilité médiatique était caractéristique de son activité artistique dans les années 1990, quand ses actions attiraient régulièrement la presse. La seule prise de parole médiatique qu'on lui connaisse, en dehors de ses livres, se fait par l'intermédiaire d'une journaliste de Colta, qui inclut dans sa critique de *Bombastika* une lettre de Brener et Schurz (dont on ne connaît pas l'origine) où ils manifestent leur refus de voir leur livre inclus dans la sélection du NatsBest[55]. L'effet de tout cela, indépendamment des intentions de Brener et Schurz, est que son personnage est entouré de mystère et que ses publications, uniques prises de parole ou presque, ont plus de poids.

Cette polyphonie, en même temps que les actions provocatrices que Brener et Schurz décrivent dans leurs textes, ont tendance à susciter la perplexité du lectorat concernant l'authenticité du personnage Brener, comme en atteste la réception qui en a été faite (voir Chapitre 10) : on peine à croire que ses textes soient véritablement autobiographiques et la figure du fol-en-Dieu semble littéralement incroyable au début du XXIe siècle. Là encore, il est difficile de tracer la limite entre l'intention de Brener et Schurz et un simple fait de réception, mais on peut sans doute tirer quelques conclusions de cet embarras, de la critique, mais aussi de Brener.

Premièrement, on trouve dans la production textuelle de Brener un éthos récurrent de fol-en-Dieu, mais cet éthos est, en quelque sorte, démultiplié : il implique une énonciation qui n'est jamais clairement située (que ce soit parce que Brener et Schurz en viennent à former une entité qui s'exprime à la première personne, ou parce que Brener collabore régulièrement avec d'autres (artistes ou éditeurs), ou enfin parce que sa production est pléthorique). Deuxièmement, cette image de soi que projette Brener suscite alors l'incompréhension et l'incrédulité (voir Chapitre 10) : Brener semble pris en tenaille entre, d'une part, un éthos de *yourodivyï* qui, du fait de sa critique de l'autorité et de sa foi en des valeurs que cette autorité a trahie, est parfaitement adapté à la teneur de son discours, et, d'autre part, son propre scepticisme vis-à-vis de l'héroïsme qu'il implique : d'où une dissolution du sujet de l'énonciation, d'où également une forme d'auto-dérision vis-à-vis de ses propres ambitions. Il est entendu que le rôle de ce genre de personnage est de choquer, mais il semble qu'il y ait quelque chose d'incongru et d'anachronique dans la figure d'un *yourodivyï*

[54] Le groupe VKontakte (équivalent russe de Facebook) « Aleksandr Brener i Barbara Schurz » recense les actualités liées au couple (parutions, images d'archives, etc.) et a récemment publié une vidéo tournée depuis l'intérieur d'un appartement à la porte duquel quelqu'un frappe avec insistance en se présentant comme Aleksandr Brener, et en tenant des discours sur l'art contemporain et la poésie assez cohérents avec le ton habituel de l'ancien actionniste. La vidéo est probablement un montage, mais elle illustre le mystère qui entoure la figure de Brener depuis une dizaine d'années au moins : Post Vkontakte du 13 juillet 2020, URL [consultée le 20 août 2020] https://vk.com/abrener?w=wall-97985379_226

[55] Kostyleva, Elena, « Počemu ego ne vzjali na ètu vystavku » [Pourquoi ne l'ont-ils par pris à cette exposition], *Colta*, 7 octobre 2014, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://www.colta.ru/articles/literature/4906

contemporain, alors que les actions de Brener paraissaient à leur place dans le chaos des années 1990 en Russie : malgré un désenchantement évident vis-à-vis des institutions de l'art et de la littérature, la croyance persistante en l'art, une fois débarrassé de ses institutions, dont fait preuve Brener, paraît étrange dans le contexte d'une littérature russe dont l'autonomie n'a jamais été acquise et d'un art contemporain russe de plus en plus soumis aux contraintes économiques et politiques. Ce constat rejoint celui que nous avions fait dans le chapitre 3 à partir de déclarations d'anciens actionnistes : en Russie, la conjonction entre activité artistique exigeante et activité politique véritablement contestataire paraît de moins en moins possible et la recherche d'autonomie ne peut se mener conjointement en art et en politique.

3.2. Chris Kraus, masques ou archétypes ?

Comme on a eu l'occasion de le voir dans le chapitre 2 et dans la troisième partie de ce travail, Chris Kraus prend de la distance par rapport aux représentations qu'elle donne d'elle-même dans ses textes : il n'y a pas d'investissement énonciatif comparable à celui de Brener et Schurz dans leurs textes, dans laquelle la référence de la première personne est toujours clairement l'un d'entre eux (ou les deux à la fois). Toutefois, la façon dont elle prend de la distance vis-à-vis de son image évolue au fur et à mesure de son œuvre.

Dans *I Love Dick*, elle se présente parfois à l'aide d'"archétypes" (comme elle les appelle dans un entretien), signalés par l'usage de majuscules – « la Petite Conne »[56] ou encore « la Jeune Femme Sérieuse », stéréotype qu'elle développe ainsi :

> J'étais une Jeune Femme Sérieuse, le dos voûté, portée sur l'introspection, prête à courir à la bibliothèque pour emprunter des livres sur les Aborigènes – trop stupide pour voir que dans cette situation, les Aborigènes étaient totalement hors sujet[57].

Cet usage des archétypes, clairement signalé dans le texte de *I Love Dick*, est une manière pour Kraus de refuser le genre de l'essai autobiographique (*memoir*) et les présupposés sur lesquels il repose :

> Anna Poletti : L'anthropologie est une très bonne manière de voir cette question, on entreprend un travail d'observation et de description, mais ce travail est tout de suite compensé par une forme d'empathie dans la caractérisation [du personnage], de sorte qu'on observe vraiment l'impact de la situation. Cela semble être une part importante de votre projet.

---

[56] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 11 : « the Dumb Cunt ». (Nous traduisons.)

[57] *Ibid.*, p. 157 : « I was a Serious Young Woman, hunched and introspective, running to the library to check out books about the Aborigines – too dumb to realize in that situation that the Aborigines were totally beside the point. » (Traduction : A. Zeniter, *op. cit.*)

> Chris Kraus : Absolument. Pour moi, le *memoir* repose sur l'illusion néo-libérale de l'individu autonome – comme si les crises et les traumatismes d'un individu étaient uniquement les siens. Je préfère une vision plus anthropologique, sociologique. Un individu navigue toujours à travers des structures ; ce sont elles qui le façonnent[58].

L'archétype permet ainsi de nommer une réalité sociologique – ce qui est loin d'être nouveau, des moralistes français du XVII^e^ à Balzac, la mise en évidence de types sociaux a été (et est encore) une des visées des textes littéraires. La différence, pour Chris Kraus, réside peut-être dans le fait que ces archétypes s'appliquent à la représentation qu'elle donne d'elle-même dans ses textes, qu'ils sont des identités qui lui sont imposées et qui ont des conséquences très concrètes[59] et qu'ils recoupent donc une interrogation, développée plus haut, sur la nature du sujet et sur les attentes sociales qui pèsent sur lui : l'archétype, descriptif en principe, coexiste avec le stéréotype, lui prescriptif.

Ce recours à l'archétype va souvent avec l'usage de la troisième personne pour parler de soi et cette troisième personne du singulier se généralise dans la suite de son œuvre. On a déjà évoqué cette évolution dans le chapitre 2 et dans le chapitre 7, évolution que Kraus présentait comme un résultat de sa notoriété[60] et qu'on peut également comprendre comme le moyen de tirer une leçon de ses expériences : le récit de soi emprunte alors à des genres littéraires préexistants, que Kraus utilise pour donner une forme à son expérience et pour la rendre concevable :

> Pour revenir à vos livres, quels auteurs vous ont influencée ?
> J'ai un archétype pour chacun de mes livres. Ici, mes modèles étaient Chester Himes et Patricia Highsmith, ainsi que de vieux romans policiers et noirs. En ce qui concerne Chester Himes, il y avait *Regrets sans repentir*, son autobiographie, et puis *La fin d'un primitif*. J'aime beaucoup ses romans noirs, mais aussi très profondément sa fiction littéraire, qui n'a jamais été reconnue pendant sa vie. Il est brillant, brillant.
> Comment en êtes-vous venue à le choisir pour modèle ?

---

[58] Poletti, Anna, « The Anthropology of the Setup : A Conversation with Chris Kraus », *Contemporary Women's Writing*, vol. 10, n°1, mars 2016, p. 134 : « **AP:** Anthropology is a great way to think about it, you undertake observational descriptive work, but then it's offset by this empathetic from of characterization, so you're really following through the impact of the setup. That seems to be a big part of the project for you.
CK: Definitely. I mean, memoir implies the neoliberal illusion of the autonomous individual – as if one person's crises and traumas were his or hers alone. But I favor a more anthropological, sociographic outlook. A person is always navigating structures; they are what forms the person. » (Nous traduisons.)

[59] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 162 : « The Serious Young Woman looked everywhere for sex but when she got it it became an exercise in disintegration. What was the motivation of these men? Was it hatred she evoked? Was it some kind of challenge, trying to make the Serious Young Woman femme? » [« La Jeune Femme Sérieuse recherchait les relations sexuelles en permanence mais quand elle en trouvait, cela devenait un exercice de désintégration. Quelle était la motivation de ces hommes ? Est-ce qu'elle provoquait de la haine ? S'agissait-il d'une sorte de défi, essayer de changer la Jeune Femme Sérieuse en *femme* ? » (Traduction : A. Zeniter, *op. cit.*)]

[60] Bianconi, Giampaolo, « Exploring Bludgeoned Subjectivity: Talking to Chris Kraus », *Rhizome*, 9 août 2012, URL [consultée le 16 juin 2020] https://rhizome.org/editorial/2012/aug/9/chris-kraus-interview/ : « When I wrote *I Love Dick*, I was a complete outsider, so it was a very reckless, wild I. Now that my work has been more widely circulated, to continue to write from that outsider position would be false. It seemed easier to convey Catt Dunlop's vortex through the third person. » [« Quand j'ai écrit *I Love Dick*, j'étais complètement extérieure à tout ça, donc c'était un « je » très téméraire, déchaîné. Maintenant que mon travail a circulé plus largement, il serait malhonnête de continuer à écrire depuis cette position d'extériorité. Cela paraissait plus simple d'exprimer le tourbillon dans lequel se trouve Catt Dunlop [le personnage principal de *Dans la fureur du monde*] à la troisième personne. » (Nous traduisons.)]

> Je tâtonne, en cherchant le ton juste, c'est ça qui prend le plus de temps dans l'écriture : trouver le masque à travers lequel j'écrirai[61].

Comme l'a fait Sophie Calle dans *Gotham Handbook*, mais pour d'autres raisons, Kraus se transforme en personnage de roman. L'effet est premièrement quelque peu ludique : comme pour *I Love Dick*, le lecteur joue à décoder les nouveaux noms propres attribués au couple Sylvère / Chris au fil de l'œuvre. On peut estimer également que cette mise à distance de soi permet, de l'aveu même de Kraus, de présenter le sujet comme nécessairement fragmenté et discontinu dans le temps. Dans tous les cas, on est donc loin, encore une fois, de l'idée d'une autocréation définitive par l'écriture (voir Chapitre 7). Au contraire, les alter egos produits par l'écriture de Kraus ont donc leurs propres noms parce qu'ils ne reflètent qu'un état donné de l'individu, état qui appartient au passé. C'est pourquoi également ils sont représentés souvent avec un certain humour :

> Je pense que c'est quelque chose que tout le monde fait en pensant à son passé ! Dans tous mes livres, l'action est au passé, c'est rétrospectif. On est tous tellement de gens différents pendant sa vie, et la chose la plus naturelle à faire quand on regarde en arrière, c'est de transformer son "moi" du passé en un personnage. La « Chris » de *I Love Dick* n'est pas la personne qui écrit le livre. Tout comme les personnages de Sylvie Green (*Torpeur*) et de Catt Dunlop (*Dans la fureur du monde*) sont rétrospectifs. Je les traite, comme tous les autres personnages de ces livres, comme des clowns. (…) C'est-à-dire de façon réaliste[62].

La notoriété de *I Love Dick* est postérieure d'au moins quinze ans à la première publication du livre : le seul livre autobiographique où elle s'exprime à la première personne raconte donc une expérience qui, au moment où ce livre devient visible, est passée depuis longtemps. Il est donc difficile de voir, dans les divers personnages qui représentent Kraus dans ses livres autobiographiques, des manifestations de son éthos ; celui-ci reste alors narratorial avant tout – c'est un éthos qui prend la forme, avant tout, d'une distance narquoise et assez tendre vis-à-vis de ces états passés d'elle-même, sans qu'on puisse véritablement se faire d'elle une image à travers ses textes. Cela est d'autant plus vrai que, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, elle manifeste cette distance vis-à-vis de l'image qui est la sienne actuellement : « C'est cela que veut dire « devenir adulte » : trouver une couverture qui trompe tout le monde, sauf soi. »[63] On voit donc que cette distance (*remove*, comme elle le dit à plusieurs reprises dans *I Love Dick*[64]) peut être à la fois celle de

---

[61] Sampson, Steven, « Entretien avec Chris Kraus », *En attendant Nadeau*, 27 août 2019, URL [consultée le 12 juillet 2020] : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/27/entretien-chris-kraus/

[62] « Writing as Performance: an Interview with Chris Kraus », *Lemon Hound*, 9 octobre 2012, URL [consultée le 7 janvier 2018] : http://lemonhound.com/2012/10/09/writing-as-performance-an-interview-with-chris-kraus/: « I think everyone does this, in thinking about their own pasts! In all of these books the action is past tense, retrospective. Everyone is so many people in one lifetime, and the most natural thing to do when looking back is to turn your past-self into one of the characters. The "Chris" of *I Love Dick* is not the person writing the book. Just as the Sylvie Green (*Torpor*) and Catt Dunlop (*Summer of Hate*) characters are retrospective. I treat them — just like the other characters in both books — as clowns. (…) That is, realistically. » (Nous traduisons.)

[63] Kraus, Chris, *Torpor*, Londres, Tuskar Rock Press, 2017 [2006], p. 215 : « This is what it means to 'come of age' : to find a cover story that fools everyone except yourself. » (Nous traduisons.)

[64] Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 11, p. 145, p. 192.

l'étude, de l'observation de soi (de la même manière que Levé écrit « je m'efforce d'être un spécialiste de moi-même ») et en même temps celle du leurre et de la tromperie. Contrairement à Brener et Schurz, dont le projet radical semble être de s'affranchir de tous les rôles sociaux préétablis (même s'ils en adoptent un eux-mêmes à travers cet emploi de *yourodivyi*), Kraus semble accepter la nécessité d'endosser un de ces rôles, à condition, encore une fois, de ne pas se laisser tromper soi-même par le rôle qu'on joue.

Que dire alors des apparitions publiques de Kraus, dans la presse et à l'occasion d'événements du monde de l'art ? Il devient ici plus difficile de faire la part entre l'éthos que propose Kraus et l'image que construisent les médias avec lesquels elle s'entretient, mais on peut tout de même y retrouver cette distance vis-à-vis de soi, à la fois lucide et ludique. Si on s'intéresse d'abord à l'image que les médias créent de Kraus, à regarder les photos qui accompagnent le texte de ces entretiens, il semble que l'image ainsi construite évoque plutôt les magazines féminins ou portant sur le style de vie : Kraus est représentée soit dans un intérieur (dans sa cuisine ?[65]), soit dans une nature souvent riante[66]. Les choix vestimentaires accomplis pour ces photos évoque une esthétique néo-hippie (vêtements à fleurs, vestes en cuir, chapeaux à larges bords, etc.) qui est cohérente avec l'interprétation majoritaire qui a été faite de *I Love Dick* dans la presse et parmi une partie du lectorat (voir Chapitre 10) : celle d'un livre dont le message féministe est moins politique que de l'ordre du style de vie. L'éthos médiatique de Kraus est donc d'abord celui de l'autrice de *I Love Dick*, avant toute chose (critique d'art, penseuse, éditrice etc.)

Quant au contenu de ces entretiens, on y retrouve l'éthos de détachement qu'on a pu observer dans les textes de Kraus et à travers son rapport à la série de personnages qui l'incarnent : détachement vis-à-vis de ses films (voir Chapitre 2), détachement vis-à-vis du succès de *I Love Dick* (voir Chapitre 10), détachement vis-à-vis du monde de l'art et de l'édition (voir Chapitre 9). Il semble que Kraus elle-même en joue dans un entretien pour *Dazed* :

> Si vous deviez attribuer à Chris Kraus un de vos archétypes critiques, là maintenant en 2016, qui seriez-vous ?
> Chris Kraus : l'Écrivaine blasée (rires)[67].

---

[65] Par exemple, dans l'article de *Dazed* : Epps, Philomena, « Chris Kraus on her radical 1997 novel 'I Love Dick' », *Dazed*, 31 mai 2016, URL [consultée le 1er avril 2020] https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/31239/1/author-chris-kraus-on-her-radical-1997-novel-i-love-dick).

[66] Par exemple, dans cet article de *Sleek* : Fulton, Jenni, « The Revival of Chris Kraus and her Radical Novel 'I Love Dick' », *Sleek*, 5 mai 2017, URL [consultée le 25 mai 2019] https://www.sleek-mag.com/article/chris-kraus-interview-i-love-dick/.

[67] Epps, Philomena, « Chris Kraus on her radical 1997 novel 'I Love Dick' », *art. cit.* : « If you had to define Chris Kraus as one of your critical archetypes, now in 2016, who would you be?
Chris Kraus: The Jaded Writer (both laugh). » (Nous traduisons.)

Il s'agit bien sûr d'abord d'une plaisanterie, mais cela montre bien que Kraus, héritière en cela d'un postmodernisme qu'elle a pu critiquer par ailleurs, se présente, dans ses textes et dans ses interventions publiques, comme une série de personnages, et sème le doute vis-à-vis du fait que son énonciation puisse être parfaitement sincère en public.

Par conséquent, la présentation que Chris Kraus donne d'elle-même à travers ses textes et ses interventions médiatiques repose essentiellement sur la création de personnages qui permettent de mettre à distance et de donner une forme à l'expérience personnelle (dans ses textes) et sur la performance, assumée et ouverte, d'un personnage dont la constitution ne dépend pas entièrement d'elle (en public). L'ambivalence est poussée au point que ces personnages eux-mêmes sont des personnages sceptiques, légèrement désabusés – « l'écrivaine blasée » – qui semblent sous-entendre que l'éthos de distance, de détachement de Kraus est lui-même à prendre comme une « posture », avec distance et détachement.

3.3. Édouard Levé, entre esthète et artiste maudit

A la différence de Brener et de Kraus, Levé, tout au long de son parcours littéraire et artistique, est très peu apparu en public : pas d'actions tapageuses comme Brener, mais aussi peu d'entretiens donnés à la presse et singulièrement peu de photographies de lui. Comme on le verra dans le chapitre 10, sa présence publique est indirecte, via l'image que dressent de lui la presse, mais surtout d'autres écrivains, qui l'ont fréquenté et qui l'évoquent après sa mort. L'étude de l'image qu'il donne de lui-même dépend alors presque entièrement de ses textes, textes qu'il est tentant de relire à l'aune de son suicide deux semaines après le dépôt du manuscrit de *Suicide* chez POL. On séparera ici l'éthos strictement intradiscursif des textes qui mènent à *Suicide*, éthos déjà partiellement étudié dans les chapitres précédents, et l'éthos de suicidé qui se construit à travers le dernier texte de Levé et sa mort en 2007.

Pour commencer, comme cela a été évoqué plus haut, Édouard Levé s'abstrait de ses textes. Comme c'est le cas pour l'œuvre tardive de Kraus, son éthos est donc à chercher dans le ton, dans le cadrage qu'il donne à des affirmations en apparence impersonnelles[68]. Dans *Œuvres* par exemple, malgré l'absence de la première personne du singulier dans l'ensemble du texte, Levé donne de lui-

[68] Voir Audyn, Charline, Brogniez, Laurence, « (Auto)portrait de l'artiste en écrivain. Édouard Levé, sa vie, son œuvre » *in* Godeau, Florence (dir.), *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XX^e siècles, des fables en marge des tableaux*, Paris, Kimé, 2006, p. 183-199.

même une image certes non dénuée d'autodérision. La dernière œuvre évoque l'image de son auteur lisant son texte à un auditoire dont Levé anticipe la lassitude :

> 533. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur en donne des lectures en suivant les injonctions du public, invité à dire les chiffres des paragraphes qu'il souhaite l'entendre lire. La lecture s'achève lorsque plus personne ne lui demande de poursuivre[69].

La description paraît d'une absolue neutralité, mais le fait qu'elle clôt *Œuvres* avec la proposition « plus personne ne lui demande de poursuivre » donne certes le sentiment d'un épuisement de l'écriture, auquel on reviendra un peu plus, mais aussi cela présente indirectement la liste qui constitue le texte d'*Œuvres* comme un texte fastidieux à écouter et que le public finit par ne plus vouloir entendre. Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, la posture de Levé est, comme pour Kraus, celle du détachement, vis-à-vis de ses ancêtres littéraires et artistiques, qu'il reconnaît à demi-mot tout en disant n'avoir pas subi d'influence, tout comme vis-à-vis de ses propres œuvres, comme on le voit ici. Par rapport à Brener, dont l'éthos est celui du fol-en-Christ, qui en tant que fou a (ou donne l'impression d'avoir) assez peu de distance vis-à-vis de lui-même et des objets sur lesquels il porte sa colère ou son intérêt, ou par rapport à Chris Kraus, qui, tout en restant à distance d'elle-même, se présente comme une critique pleine d'empathie (voir Chapitre 7), Levé fait preuve de détachement aussi bien vis-à-vis de lui-même et de ses œuvres que vis-à-vis des œuvres et des textes d'autrui.

Ce détachement, associé à une recherche de neutralité dans la langue qui est aussi une recherche de pureté, est évocateur de figures littéraires de la fin-de-siècle, de l'époque du désenchantement évoqué par Bénichou à la fin de la partie précédente. Marginal et élégant, Levé semble parfois poser en dandy contemporain, comme son ami Bruno Gibert le présente après sa mort[70]. On a vu dans le chapitre 3 qu'il se présentait comme le sujet d'une appréhension esthétique du monde, qui pour lui est un « musée » ou une « galerie »[71]. Les listes, hétéroclites et au classement arbitraire, qu'il dresse de ses auteurs ou de ses artistes favoris, mais aussi les collections d'objets dans *Œuvres*, sortes de cabinets de curiosité contemporains, évoquent également les figures d'esthètes désenchantés à la Des Esseintes. Même s'il n'est pas question, ou rarement, de l'apparence physique de Levé ou de ses choix vestimentaires, l'accent mis dans *Autoportrait* sur une vie vécue de façon artistique rapproche de façon inattendue le programme esthétique de Fluxus de postures artistiques du dix-neuvième siècle : « ce qui rapproche le dandy de l'artiste, c'est d'abord

---

[69] Levé, Édouard, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 209.

[70] Gibert, Bruno, *Les Forçats*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019, édition électronique : « Sur un plan de travail, tout comme à côté de son lit qui n'était qu'un matelas posé à même le sol, il y avait des piles de livres, essentiellement des classiques de la littérature française ainsi que les derniers numéros d'*Art Press*. Bien en évidence sur une étagère *Bouvard et Pécuchet* trônait ainsi qu'*À rebours*. » ;

[71] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 10, p. 16, p. 111-112.

son sens esthétique ; et ce qui l'en éloigne, c'est que ce sens s'applique non pas à la fabrication d'une œuvre littéraire, musicale ou artistique, mais à sa propre personne. »[72] On peut se demander ce que signifie, à l'époque contemporaine, cet éthos de dandy à la sensibilité artiste mais détaché de ses œuvres : une autre caractéristique du dandy selon Heinich est le fait qu'il hérite d'un aristocratisme qui, au niveau purement social, a pris fin avec la Révolution. On ne trouve pas directement trace de posture aristocratique dans les textes de Levé, si ce n'est sous la forme du moralisme évoqué dans les chapitres précédents. Dans le cas de Levé, la pratique conjointe de l'écriture et de l'art contemporain est présentée comme motivé par une sensibilité esthète qui finalement isole l'artiste du monde, qu'il observe comme une œuvre d'art : dans l'éthos de Levé, la réunion de l'art et de la vie se fait plutôt du côté de l'art – du côté de Wilde et pas de celui de Filliou.

En ce qui concerne l'éthos extratextuel, comme on l'a dit en introduction de cette section, Édouard Levé est quasiment absent de la scène médiatique, littéraire et artistique : les entretiens sont rares et Levé s'y montre lapidaire. De quoi alimenter à la fois le fantasme d'une « mort de l'auteur », symbolique avant d'être réelle, et, du côté du lectorat, le « désir d'auteur » qui en découle selon Barthes et dont on aura l'occasion de reparler dans le chapitre 10. On verra en effet que cet éthos entre en résonnance avec des imaginaires blanchotiens de l'écriture et de l'écrivain. Mais si on s'attarde sur *Suicide* qui est le dernier texte de Levé et sur le geste de Levé qui l'a suivi, on retrouve une même posture d'extériorité et de distinction esthétique. En effet, il est difficile de ne pas faire le lien entre les motivations supposées qui sont celles de l'ami auquel s'adresse Levé et celles de Levé. Par exemple, le narrateur de *Suicide* écrit :

> Parfois, lassé de perfectionner les perfections, tu abandonnais le travail, sans le détruire, sans le finir. Regarder ces imparfaits abandonnés aurait pu te rassurer : tu avais travaillé, même si ton grenier ne contenait que des travaux anciens. Mais ce spectacle t'angoissait : concret, tu voulais voir fonctionner ce que tu produisais. Ton sens du raccourci fit qu'au lieu d'achever les travaux entrepris, tu t'es achevé toi-même[73].

Même si on retrouve le même détachement non dénué d'humour noir dans l'idée que le suicide est le résultat d'un « sens du raccourci », l'image d'un lien entre l'achèvement de l'œuvre et la mort de l'artiste (ou du sujet du tableau) est un topos de la littérature du XIX^e^ siècle, de Balzac et Zola à Poe et Wilde, qui fait de l'art une question de vie ou de mort. Associée à la recherche du neutre et d'une langue que « le passage du temps n'altèrerait pas », cette représentation du suicide dans le dernier texte de Levé peut effectivement être un élément d'une posture d'artiste sacrifié à son art, qui est présenté comme un absolu : l'artiste est mort, vive l'art. Comme l'écrit encore Levé dans *Suicide* :

---

[72] Heinich, Nathalie, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Folio, 2018 [2005], p. 285.
[73] Levé, Édouard, *Suicide*, Paris, POL, 2008, p. 46.

> Tu aurais voulu n'être l'auteur que d'actes à longue résonance, de gestes faits en quelques minutes, dont la trace sera gardée, et regardée pendant longtemps. Ton intérêt pour la peinture relevait de cette suspension du temps dans la matière : au temps bref de sa réalisation, succédait la longue vie du tableau[74].

Impossible bien sûr de faire en toute rigueur le saut de cette description de l'ami suicidé du narrateur aux raisons du suicide de Levé, mais, sacrifice romantique ou sublimation d'un mal être qui a des raisons extérieures à l'art, cette posture de Levé explique en grande partie la réception postérieure de son œuvre.

Singulièrement évocatrice d'un imaginaire romantique de l'art et du rôle du poète, la posture de Levé relève donc à la fois de l'esthète, dont la sensibilité fait de la vie une œuvre d'art et de l'artiste maudit, non pas socialement, mais ontologiquement, parce que, dans la représentation qu'il en donne, l'art semble exiger que la vie lui soit sacrifiée. La posture de Levé dans ses textes prépare donc une interprétation de son geste comme dissolution de la vie dans l'art.

[74] *Ibid.*, p. 72.

Conclusion

La position critique qui est celle de nos auteurs entraîne de façon attendue un questionnement sur la permanence et l'homogénéité du sujet individuel dans le texte. La figure de l'artiste, telle qu'elle est présentée par les institutions artistiques, ne peut pas ne pas susciter leur scepticisme : toujours un peu en dehors du monde de l'art, ils n'ont jamais pu endosser un tel rôle. On peut alors se demander pourquoi, au-delà des personnalités en jeu, le traitement de l'unité et de la permanence du « moi » est aussi varié dans ces trois corpus.

Les interrogations féministes de Kraus répondent en partie à la question et suggèrent que les remises en question théoriques et les expériences pratiques qu'elles suscitent dépendent bien sûr de la position de celles qui les conduisent. Par ailleurs, Kraus écrit encore dans le régime représentationnel de la littérature qui est propre aux États-Unis (voir Chapitre 5), dans lequel l'individu écrit au nom du groupe dont il donne à voir de façon exemplaire l'expérience : le point de vue féminin de ses textes est donc revendiqué. Cela explique aussi l'ambiguïté des figures qu'elle convoque, comme « la Jeune Femme Sérieuse » : dénoncée comme des préjugés par moments, elles sont aussi des outils interprétatifs dans l'analyse "anthropologique" que souhaite mener Kraus. Finalement, Kraus "joue le jeu" de l'identité personnelle en public : elle se prête aux entretiens et aux séances photos, dans lesquels elle accepte d'endosser le rôle d'écrivaine.

En ce qui concerne Levé et Brener, la remise en cause de la figure du génie artistique et, plus profondément, du sujet dans les textes mène étrangement à l'adoption de postures du créateur issues d'époques antérieures : celles du dandy ou de l'écrivain maudit pour Levé, celle du fol-en-Christ pour Brener. La critique discrète de Levé vis-à-vis de l'art contemporain et de ses grandes figures suggère que, pour lui, le changement de médium est un choix avant tout esthétique, plutôt que politique : le poids accordé en France à un imaginaire de la littérature vue comme dégagée d'enjeux sociaux et politiques (voir Chapitre 5) rend possible et audible une posture d'esthète, pour qui la vie importe moins que l'art. Au contraire, pour Brener, le recours (non avoué et non nécessairement conscient) à la figure religieuse du *yourodivyï* est assez cohérente dans le contexte russe : si la littérature et l'art n'ont jamais en Russie acquis véritablement leur autonomie, s'ils ont toujours eu partie liée avec la politique (et avec la religion qui n'en est jamais très éloignée), il est logique que la remise en question des formes institutionnelles de l'art contemporain, même hors de Russie, soit une contestation aussi bien politique qu'esthétique : l'autonomie que cherche Brener se situe à ces deux niveaux, et cette revendication, proche des avant-gardes que Brener cite de façon récurrente, se fait au nom d'un absolu, d'une vérité – l'art comme manière de vivre politique et

artistique – qui justifie finalement l'adoption, en guise de posture, d'une figure mystique, le *yourodivyï*.

CHAPITRE 9 – Des « livres d'artistes » ? Stratégies éditoriales de la critique

La critique radicale du monde de l'art contemporain et du fonctionnement économique, social et politique des sociétés contemporaines dont il apparaît comme le représentant entraîne donc un passage à l'écrit qui n'est lui-même pas sans distance vis-à-vis des imaginaires de la littérature. On peut alors s'attendre à ce que cette pratique de l'écrit dont Brener, Schurz, Levé et Kraus font le choix s'accompagne au moins d'une réflexion sur l'édition et la publication, de la même manière que l'exposition, forme de « publication » artistique, et ses conditions étaient vues avec méfiance dans leurs textes. L'enjeu est en effet de taille : il en va de la cohérence entre leurs positions politiques et théoriques et leurs pratiques. Pourtant, on a vu dans le chapitre précédent que, déjà dans leurs éthos publics, dans leurs manières de se présenter en tant qu'artistes ou en tant que renégats du monde de l'art, Brener, Schurz, Kraus et Levé faisaient preuve d'ambiguïté : entre rejet de la figure du génie et retour à des postures de créateurs des temps passés. La publication, de soi et de ses textes, continue alors de révéler les contradictions qui travaillent ces parcours d'artistes qui écrivent.

Dans un premier temps, on s'intéressera ici aux stratégies de publication mises en place par ces quatre artistes : quels (contre-)modèles d'écrit sont convoqués à contre-courant des modèles littéraires étudiés dans le chapitre 5, et quelles sont donc les formes de livre choisies ? A quels éditeurs font-ils appel, dans quelles circonstances et comment se sont jouées leurs relations avec eux ? Et enfin, pour Kraus, leurs propres pratiques éditoriales posent la question de la logique de la collection dans laquelle la publication peut s'inscrire : l'artiste devenu écrivain par haine des curateurs, pour simplifier, peut alors se retrouver curateur, voire revendiquer ce nom, lorsqu'il s'agit d'une collection éditoriale.

De ce point de vue, on peut reconnaître un choix qui a été celui de nombre d'artistes précisément au moment du développement de la critique institutionnelle qui les a inspirés : le livre d'artiste. La première partie de ce chapitre sera donc consacrée à une tentative de définition des pratiques de l'écrit qui sont celles de Brener, Schurz, Kraus et Levé par rapport à d'autres formes d'écritures d'artistes, notamment dans leur lien avec une résistance politique contre les institutions

et le marché de l'art : il s'agira donc d'inscrire leurs pratiques dans une histoire contemporaine du recours des artistes au livre et à l'écrit.

Dernière précision avant de commencer : nous tentons dans ce chapitre, comme dans le reste de ce travail, d'analyser la façon dont les auteurs conçoivent la publication, le travail d'édition, leurs relations avec les éditeurs, les valeurs et les images qu'ils leur associent, bien plus que la façon dont cette collaboration s'est faite en réalité, ce qui n'est pas exactement notre objet : cette dernière ne sera étudiée que dans la mesure où elle offre des informations précieuses sur leurs attentes, leurs représentations et le sens qu'ils donnent à leur démarche. La confrontation de ces images avec la réception de leurs travaux sera l'objet du dernier chapitre de cette partie.

1. Imaginaires du livre : le livre comme action

La place que les auteurs et autrices qui nous intéressent ici accordent à la question de la publication varie du tout au tout : la réflexion sur la publication est très présente chez Brener et Schurz, ainsi que, dans une moindre mesure, chez Kraus, mais elle est complètement absente chez Édouard Levé. Parmi eux, c'est lui qui a d'ailleurs le plus suivi les canaux traditionnels de l'édition, sans développer de discours concernant directement la pratique de la publication. On fait ici l'hypothèse que plus l'adhésion à un paradigme littéraire national est forte chez ces auteurs, moins le processus de publication en lui-même est interrogé : l'auteur ou l'autrice accepte une forme de publication qui sanctionne en définitive la conception de la littérature que ses textes rejoignent.

Cette hypothèse guide l'organisation de cette section. Brener et Schurz sont ainsi les seuls à s'interroger sur ce qu'est pour eux l'objet matériel livre : les modèles matériels qui sont les leurs, *loubok*, *zines* et *samizdat*, les inscrivent dans une histoire de la publication non-officielle. La question de la publication comme processus impliquant une maison d'édition préoccupe Brener et Schurz, mais aussi Kraus. Le travail d'éditeur lui-même, en tant que pratique, n'intéresse que Kraus, qui va s'emparer de la possibilité de publier elle-même des textes qu'elle estime dignes d'intérêt quand cette possibilité se présentera.

*

1.1 Des livres d'artistes ? Statut des textes publiés de Brener, Schurz, Levé et Kraus

Quelle est alors la nature générique, le statut disciplinaire (littérature, art contemporain, autre) des textes écrits par Brener, Schurz, Levé et Kraus ? Poser cette question revient également à se demander qui décide de cette nature générique : le rattachement à la littérature, au livre d'artiste, à l'art contemporain peut varier en fonction de la position de celui qui émet ce jugement. Il est tentant, du fait de la dimension critique de leurs textes vis-à-vis des institutions artistiques et du fonctionnement général de la société, d'y voir une réémergence du livre d'artiste tel qu'il est apparu dans les années 1960.

Comme on l'a montré dans le premier chapitre de ce travail, les œuvres hybrides, entre texte et image, sont la règle plutôt que l'exception. Toutefois, leur réception, leur interprétation,

comme le montre Mitchell, est révélatrice des rapports contextuels, situés historiquement et géographiquement, entre écrit et image. La place donnée par Anne Moeglin-Delcroix[1] au livre d'artiste des années 1960-1980 dans l'histoire de ces relations entre l'écrit et l'image, entre le livre et l'art visuel, est alors intéressante dans la mesure où elle isole un moment de cette histoire en donnant un sens politique à ce phénomène, qui a existé avant et qui existe encore après ce moment. En effet, au moment où l'art contemporain commence à exister en tant que phénomène constitué et où, en même temps, il commence à gagner en autonomie, le recours au livre de la part des artistes apparaît selon Moeglin-Delcroix comme un moyen de gagner un plus large public. Le recours au livre s'inscrit alors également dans une démarche anti-institutionnelle, ou en tout cas qui cherche à s'extraire des institutions qui accompagnent cette autonomisation de l'art contemporain. De la même manière que nos textes reprenaient des problématiques de la critique institutionnelle, il faut alors se demander si on ne pourrait pas voir dans leurs textes une nouvelle forme de livre d'artiste au sens où l'entend Moeglin-Delcroix.

Outre la volonté de diffusion, Moeglin-Delcroix identifie deux autres traits distinctifs du livre d'artiste. Il s'agit premièrement de la place importante qui y est accordée à la photographie, y compris sous des formes « dégradées » (reproduction bon marché, photocopie, etc.). Deuxièmement, Moeglin-Delcroix insiste sur le fait que l'artiste doit jouer un rôle central dans l'ensemble du processus de publication du livre (conception de la maquette, diffusion). En cela le livre d'artiste diffère du livre d'art, du beau livre, de la bibliophilie au sens large, où l'éditeur prend l'essentiel des décisions : illustration (y compris le choix de l'illustrateur), mise en page, etc.

Anne Moeglin-Delcroix est par ailleurs assez critique des pratiques contemporaines du livre par des artistes. Elle remarque en effet dans la préface de son ouvrage :

> Quoi qu'il en soit, il semble qu'actuellement l'intérêt pour le livre d'une partie de la plus jeune génération d'artistes tende à se déplacer : ils sont souvent moins attirés que leurs aînés par les possibilités du livre en tant que medium (diffusion, circulation, accessibilité, polyvalence des contenus), mais davantage par l'aura de l'objet culturel qu'est le livre dans ses différents usages (littéraire, philosophique, historique, scientifique, etc.) ou par l'aura artistique… des premiers livres d'artistes, qu'ils citent ou retraitent dévotement plutôt qu'ils n'en reprennent l'esprit. A cela il y a une raison d'époque, externe au livre (affaiblissement de l'intérêt pour le rôle de medium critique du livre comme arme contre une conception fétichiste de l'art) et une raison interne au livre et à l'imprimé en général, dont les possibilités techniques comme instrument de communication et de diffusion sont concurrencées, voire frappées de désuétude par l'efficacité d'Internet[2].

Le propos est ici sceptique et prescriptif vis-à-vis de ces nouvelles formes de livres d'artiste : ils « citent ou retraitent *dévotement* » les premiers livres d'artistes, alors qu'il faudrait en reprendre

[1] Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : Une introduction à l'art contemporain*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2011.
[2] *Ibid.*, p. xviii.

l'esprit. En fait, il faudrait peut-être se demander si la citation de livres d'artistes antérieurs ne relève pas également d'une entreprise critique : les livres d'artistes, en tant qu'objets historiques et que forme, posent nécessairement la question de leur actualité. Leur reprise peut être le signe du fait qu'on reconnaît que certains de ces livres d'artistes ont acquis une aura et une reconnaissance dans le monde de l'art, que la forme « traditionnelle » du livre d'artiste ne joue plus la fonction critique pour laquelle elle avait été conçue et qu'elle doit elle-même faire l'objet d'une critique. Et l'intérêt porté pour « l'aura de l'objet culturel » qu'est le livre peut être au contraire révélateur de la lucidité de ces artistes vis-à-vis du livre : ce dernier n'est pas juste un nouveau médium qu'on peut utiliser à des fins critiques, il est porteur d'une histoire et d'attentes qui peuvent elles aussi faire l'objet d'une critique. Dans les cas qui nous occupent ici, la question se posera surtout pour Brener et Schurz, qui revendiquent un héritage futuriste, tout en n'en reproduisant que très partiellement les formes matérielles.

Autre possibilité : considérer les textes de nos auteurs non pas comme des livres d'artistes dans lesquels l'appropriation esthétique du médium livre serait centrale, mais comme des « écrits d'artistes », selon la terminologie de Laurence Corbel, c'est-à-dire comme des écrits ayant une portée avant tout philosophique et réflexive sur la pratique artistique de leurs auteurs. Cela aurait l'avantage de rendre compte de l'absence d'élaboration esthétique du medium lui-même dans la majeure partie de leurs textes (font exception les ouvrages illustrés de Brener et Schurz). Le but serait alors, pour l'artiste, de se réapproprier le discours critique sur ses propres œuvres et sur l'histoire de l'art en général :

> Court-circuiter la critique d'art, c'est donc s'affranchir d'une tutelle, d'autant plus pernicieuse qu'elle s'érige aussi en « contrôleur Qualité ». Face à cette critique qu'ils perçoivent comme une machine de guerre visant à imposer des normes artistiques obsolètes, les artistes adoptent un registre militant : la critique d'art relève aussi d'un combat d'idées, d'une lutte de pouvoir où s'affrontent des positions antagonistes qui sont déterminées, pour une part, par la différence de statuts des protagonistes[3].

Toutefois, les artistes sur lesquels travaille Laurence Corbel continuent de se présenter comme des artistes, de s'inscrire dans le champ de l'art, dans lequel ils cherchent une reconnaissance de leur pensée en plus de leur pratique. Au contraire, nos auteurs, s'ils pratiquent tous cette critique artistique et cette réécriture de l'histoire de l'art (voir Chapitre 4), ne se présentent plus comme des artistes dans leurs textes et rejettent globalement le monde de l'art. Les critiques d'art font souvent l'objet, chez Brener, Schurz et Kraus notamment, d'un mépris qui empêche le débat d'idées : il s'agit de rejeter totalement la critique d'art, plutôt que de s'y distinguer.

[3] Corbel, Laurence, *Discours de l'art : écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 178.

Dernier point : le passage à l'écrit pourrait n'être qu'une poursuite de l'activité artistique, et plus particulièrement de la performance. Un collectif d'artistes a choisi ainsi de proposer le concept de roman d'artiste (*artist novel*) dont il donne une série de caractéristiques. En voici quelques-unes :

> Le roman d'artiste est un médium des arts visuels. L'artiste utilise le roman exactement de la même manière que la vidéo ou la performance par exemple.
> Le roman d'artiste a la structure d'un roman. Même s'il peut s'appuyer sur une tradition littéraire, il est produit dans le contexte des arts visuels.
> (…) Paradoxalement, la spécificité des romans d'artiste ne réside pas dans son texte (qui peut ressembler à première vue à un roman conventionnel), mais dans le processus de création, qui est performé publiquement et montré à un public.
> Il en découle que lire seulement le roman d'artiste ne suffit pas pour accéder à tout son contenu. Il est nécessaire de le situer dans le contexte d'où il est issu : le projet artistique et les processus artistiques utilisés[4].

Cette définition paraît particulièrement adaptée pour *I Love Dick* de Chris Kraus, et éventuellement pour les textes de Levé. Comme pour les livres d'artistes et les écrits d'artistes, l'enjeu est de se réapproprier quelque chose que, dans l'art, les artistes perçoivent comme leur échappant. Il s'agissait du discours sur l'œuvre pour les écrits d'artistes, du public et de la diffusion pour les livres d'artistes. Dans le cas des romans d'artistes, on retrouve ces deux points :

> Les artistes utilisent son potentiel de distribution massive pour s'assurer plus de chance d'atteindre un public extérieur aux espaces institutionnels de l'art, comme les galeries et les musées. Le type d'attention que requiert le roman d'artiste transforme l'expérience habituel que fait le spectateur du « cube blanc ». Lire un livre peut prendre des semaines. Cela devient une expérience de vie qui a lieu dans l'environnement quotidien du spectateur. (…)
> De ce point de vue, le roman d'artiste peut répondre au besoin qu'a l'artiste de se réapproprier un territoire perdu, celui qui fait le lien entre l'œuvre d'art (associée au roman) et le spectateur[5].

Le problème de ces romans d'artistes est que le roman devient un médium artistique, qu'il est donc réintégré dans l'art contemporain, alors que Kraus, Brener, Schurz et Levé semblent au contraire avoir fait le choix d'abandonner ce domaine.

---

[4] Site web du projet « Artist Novel », URL [consultée le 12 juillet 2020] : http://www.thebooklovers.info/filter/artist%27s-novel/Artist-s-Novel-Definition
« The artist's novel is a medium in the visual arts. The artist employs the novel exactly as video or performance, for example.
The artist's novel is dependent on the structure of a novel. Even though it might relate to a literary tradition, it is produced in the context of the visual arts.
(…) Paradoxically, the specificity of the artist's novel is not to be found in its text (which at first sight may resemble a conventional novel) but in the process of its creation, which is publicly performed and shown to an audience.
It follows that reading the artist's novel alone would not give a full account of its contents. It is necessary to situate it in the context where it originates: the art project and the artistic processes employed. » (Nous traduisons.)

[5] Maroto, David, Zielińska, Joanna (éds), *Artist Novels : The Book Lovers Publication*, Berlin, Sternberg Press, 2014, p. 12 : « Artists make use of its potential for mass distribution in order to enlarge the possibilities of reaching an audience beyond institutional art spaces, such as galleries and museums. The kind of engagement that artist novels requires alters the usual spectator's experience within the white cube. Reading a book can take weeks. It becomes a life experience that happens in one daily environment. (…) From this point of view, artist novels might respond to the artists' need to reclaim a lost territory, the one that mediates between the artwork (that relates to the novel) and the spectator. » (Nous traduisons.)

Il ne s'agit pas ici de nier la possibilité pour un texte écrit par un artiste de n'appartenir ni totalement au domaine de l'art contemporain, ni totalement à ceux de la philosophie ou de la littérature. Il se trouve simplement que les positionnements affichés de nos auteurs interdisent de les rattacher clairement à l'un ou à l'autre et qu'il faut donc comprendre quel sens ils donnent à leur recours au livre en dehors d'un rattachement disciplinaire simple. On peut estimer que leur recours au livre et au texte, vise à déterritorialiser le discours critique, à rendre possible une double posture d'extériorité : artiste écrivant des livres, critique d'art hors du monde de l'art en tant que tel. C'est pourquoi ces artistes, tout en rejetant le monde de l'art, continuent de façon plus ou moins explicite de revendiquer une double identité d'artiste ou d'écrivain, parce qu'elle leur permet de maintenir leur posture d'extériorité. C'est pourquoi également, dans le cas de nos textes, on peut se demander si leurs ouvrages ne s'intègrent pas dans une histoire renouvelée du livre d'artiste, dans laquelle celui-ci est conçu avant tout comme une entreprise de déterritorialisation, sans caractéristiques formelles fixes. Leszek Brogowski écrit ainsi :

> La raison pour laquelle les anthropologues n'ont pas beaucoup à dire de l'art d'aujourd'hui est que, malgré la place surélevée qu'il occupe dans les théories construites par les philosophes, y compris postmodernes, aussi bien d'ailleurs sur le plan de la pensée que sur le plan de l'individuation, l'art se trouve dans nos sociétés contemporaines écarté de la vie de la plupart des individus. Schiller et Hegel ont déjà décrit cette aliénation de l'art. Par conséquent, l'anthropologie, si elle ne va pas au-delà de cet horizon institutionnel, ne pourra que découvrir à travers l'art des figures masquées de l'économie : l'industrie culturelle, le tourisme éducatif ou le marché de l'art. Il lui faut donc étudier les bohèmes, les avant- gardes, les contre-cultures, les underground, les communautés alternatives, les postures clandestines, les TAZ (zones autonomes temporaires), etc., c'est-à-dire toutes ces situations en marge où l'art se trouve à nouveau inscrit au cœur de la vie. Le livre d'artiste serait de celles-ci : non pas en tant que « mouvement artistique », mais en tant que phénomène où, depuis bientôt cinquante ans, s'expérimente une possibilité forte pour l'art, à savoir sa dé- territorialisation dans l'univers du livre, de la lecture et de la bibliothèque[6].

Dès lors, il est possible de concevoir le livre d'artiste comme un concept assez large, qui continue de se voir comme étant aux marges de la production artistique. Pour comprendre la nature des textes qui nous intéressent, il faut en effet se demander, comme le propose Brogowski :

> comment le livre d'artiste se situe par rapport à la culture du livre (son histoire, ses pratiques, ses concepts et ses valeurs), et comment la pratique du livre d'artiste permet, à partir de la culture du livre, de repenser l'art (son concept, ses pratiques, ses fonctions et sa place dans la société)[7][.]

Il faut remarquer toutefois que Brogowski adhère ici aux discours des artistes qui font des livres d'artiste, comme on a déjà pu le voir dans le chapitre 7 : l'écriture était une utopie, la publication

[6] Brogowski, Leszek, « Avant-propos : Impression et promesses du sens » *in* Brogowski, Leszek (éd.), *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Paris, Presses du réel, 2016, p. 13.
[7] *Ibid.*, p. 19.

peut l'être également. On s'interrogera donc également, dans ce chapitre, sur la réussite de cette déterritorialisation, et sur la manière dont s'est faite l'édition de ces textes.

1.2 Brener et Schurz : du *loubok* au *samizdat*

Le rejet du monde de l'art contemporain par Brener et Schurz implique dans leurs écrits une réflexion sur la pratique qui s'y est substituée. Alors que les textes de Kraus et de Levé mettent toujours à distance l'expérience personnelle au sens large, et plus particulièrement celle du travail créatif, de l'écriture et de la publication, et ont recours à un genre discursif associé à l'impersonnalité (*Œuvres*, Levé) ou alors à une semi-fiction (Kraus), les textes de Brener et Schurz, le plus souvent à la première personne du singulier, sont plus immédiatement réflexifs. En effet, Brener interroge souvent la nature de son activité, fait référence au travail de l'écriture, et à celui de la publication, si bien que le discours, très autobiographique, semble adressé plus directement au lecteur que chez Levé et Kraus et le lecteur, par là, est plus ouvertement encouragé à se demander comment le texte a été écrit et produit et quelle doit être sa forme.

Dans les textes de Brener et Schurz, l'hostilité avouée pour une Littérature conçue de façon traditionnelle s'étend, de façon certes équivoque, au texte lui-même. Ainsi, la lecture, telle que la pratiquait le futuriste Khlebnikov, fait partie des *54 techniques de résistance*… publiées par Brener en 1999 :

> Velimir Khlebnikov, le grand poète futuriste russe, pratiquait un type de combat avec la propriété tout à fait intéressant et radical. Comme l'ont raconté des témoins, lorsqu'il lisait un livre, Khlebnikov déchirait chaque page après l'avoir lue, c'est-à-dire qu'au lieu de feuilleter il déchirait. C'est ainsi que chaque exemplaire d'un livre lu par Khlebnikov cessait en pratique d'exister. Le poète faisait ainsi d'une pierre deux coups : contre la propriété intellectuelle et contre la propriété matérielle. Bam-bam !!!![8]

A priori, le fait de vanter une telle posture pourrait paraître en contradiction avec le fait de publier soi-même des livres ou, en tout cas, avec l'ambition qui peut leur être associée de « passer à la postérité » : la lecture suscite ici une performance qui la rend non reproductible et tout texte est à

[8] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Čto delat'? 54 texnologii kul'turnogo soprotivlenija otnošenijam vlasti v èpoxu pozdnego kapitalizma* [Que faire ? 54 techniques de résistance culturelle aux rapports de pouvoir à l'époque du capitalisme tardif], Moscou, Hylaea, 1999, p. 27-28 : « Весьма интересный и радикальный способ борьбы с собственностью практиковал крупнейший русский поэт-футурист Велимир Хлебников. Как рассказывают очевидцы, при чтении какой-либо книги Хлебников вырывал из нее каждую только что прочитанную страницу, то есть заменял перелистывание вырыванием. Таким образом, всякий экземпляр прочитанной Хлебниковым книги практически переставал существовать. Так поэт бил одновременно по двум целям: по интеллектуальной и по материальной собственности. Ба-бах!!! » (Nous traduisons.)

terme destiné à disparaître. D'ailleurs, Brener critique en d'autres endroits la production de texte et de discours en elle-même :

> Le caractère textopète de la culture contemporaine, la textualisation totale des intentions critiques, la dissolution de la volonté politique dans la production imprimée est aussi une sorte d'ensauvagement de la civilisation et de dégradation impuissante. Des mots, des mots, des mots… Ils se multiplient comme des rats, depuis les cafés, les amphis d'université et sur les tribunes, puis tirés ensuite dans les typographies et les réseaux informatiques, en formant une diversité de discours infinis et terrifiants[9].

Le texte, le texto-centrisme, la tendance texto-pète, si l'on peut se permettre cette traduction, semble, dans l'analyse qu'en font Brener et Schurz, être un élément parmi d'autres du grand « Spectacle » debordien, une illusion au service d'une entreprise d'asservissement des esprits. Il faut remarquer que Brener s'inscrit de ce point de vue dans la tradition critique du conceptualisme moscovite, qui s'en prenait à la prolifération des textes officiels pendant l'époque soviétique : les déclarations d'adhésion aux idées du Parti, renouvelées à toute occasion, ainsi que la masse de documents administratifs nécessaires pour la moindre démarche (et contenant souvent eux-mêmes de telles déclarations d'adhésion) constituent une masse considérable de textes, dont l'effet est bien l'abrutissement général[10]. Le texte en lui-même en tant que médium basique est donc potentiellement mortifère pour l'intention insurrectionnelle qui est au fondement des *54 techniques*.

Ce qui sauve toutefois le texte aux yeux de Brener et Schurz, c'est sa transformation potentielle en action, ce qui implique dans une partie des cas la disparition du texte lui-même. Ils parlent dans *54 techniques* d'un nécessaire « littéralisme » du texte, si celui-ci doit avoir pour fin la « résistance au capitalisme tardif » évoquée par le titre de l'ouvrage :

> Le littéralisme prend les mots dans leur sens « direct » et les transforme en actes. Les mots deviennent chair. Souvent ils perdent dans cette transformation leur polyphonie, leur complexité, leur capricieux caractère arbitraire. En échange, ils reçoivent les dons du destin les plus inattendus : le mot, une fois transformé en acte, peut mener à l'asile de fous, en prison, dans un pays inconnu, il peut causer la pauvreté ou la mort[11].

Le mot de « littéralisme » qu'utilisent Brener et Schurz au sujet de la lecture renvoie à la sphère de la traduction, aux transpositions erronées parce qu'au pied de la lettre. Même la transformation en action se fait donc au prix d'une déformation de l'écrit. Les caractéristiques habituellement

---

[9] *Ibid.*, p. 42 : « Текстостремительность современной культуры, полная текстуализация критических интенций, растворение политической воли в печатной продукции есть тоже род цивилизационного одичания и импотентной деградации. Слова, слова, слова... Они размножаются, как крысы, рождаясь в кафе, университетских аудиториях и на трибунах, а затем тиражируясь в типографиях и компьютерных сетях, создавая бесконечное и терроризирующее разнообразие дискурсов. » (Nous traduisons.)

[10] Yurchak, Alexei, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 79.

[11] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Čto delat'? 54 texnologii*…, *op. cit.*, p. 43 : « Буквализм берет слова в их «прямом» смысле и претворяет их в поступки. Слова становятся плотью. Часто они теряют в этой трансформации свою многоуровневость, сложность, прихотливую условность. Взамен они получают самые непредсказуемые подарки судьбы: слово, превращенное в дело, может привести в сумасшедший дом, в тюрьму, в неизвестную страну, может стать причиной нищеты или смерти. » (Nous traduisons.)

valorisées du texte littéraire sont ici précisément ce dont il faut se débarrasser : la polysémie, la complexité, associées à un « arbitraire capricieux ». Le texte doit donc se transformer en action pour exister, ce qui aux yeux de Brener et Schurz revient à une matérialisation, à une incarnation, comme si le texte imprimé en lui-même n'était pas suffisamment matériel :

> Le transfert littéral du texte dans la vie, la transformation du texte en corps, c'est à cela qu'ont rendu tribut non seulement Blok, Maïakovski ou Khlebnikov, mais aussi Rimbaud, Gauguin, Artaud et certains autres représentants de la culture occidentale. Ce littéralisme impose de comprendre l'art comme une éthique, de concevoir l'esthétique comme une politique et enjoint de les réaliser dans son propre destin.
> On trouve un effort particulier de littéralisation des textes en corporalité dans la culture basse, orale (par opposition à la culture haute, officielle)[12].

Brener et Schurz reconduisent alors implicitement une distinction ancienne entre le texte comme forme avant tout spirituelle (le Verbe), et ses manifestations matérielles (les livres), conception héritée de la culture chrétienne et présente dès les premiers siècles d'existence de l'imprimé[13]. Il va toutefois s'agir, dans la perspective politiquement matérialiste et critique qui est celle de Brener et Schurz, de s'opposer au contraire à cette sacralisation, à cette spiritualité du texte (qui reste lettre morte et de réactiver de la façon la plus nette possible sa dimension matérielle : passage à l'action à partir du texte certes, mais aussi inscription de cette dimension incarnée du texte dans la publication elle-même. Dans les dernières lignes du passage cité, en effet, Brener et Schurz désignent la culture « populaire » comme un modèle possible, même si les exemples qui suivent suggèrent qu'elle est surtout exemplaire pour sa large diffusion et pour son influence immédiate (ou perçue comme telle par Brener dans ce texte) sur le cours de l'histoire.

En effet, le modèle de Brener et Schurz pour leurs productions textuelles est la culture dite « basse », empruntant à diverses époques et à divers espaces géographiques. Concernant d'abord la forme matérielle que Brener et Schurz donnent à leurs ouvrages, ils revendiquent pour cela une filiation avec le livre futuriste, pour s'en dédire par la suite (voir chapitre 7), mais surtout, plus en amont, avec l'art populaire du *loubok*, estampe naïve accompagnée d'une courte légende, illustrant un conte, une anecdote ou un fait historique, ou parfois également une scène érotique ou pornographique. Il s'agit d'une constante dans la production textuelle de Brener : ses premiers textes, publiés en Israël, contenait de nombreuses gravures caricaturales, qui évoquaient les publications populaires des XVIII et XIX^{ème} siècles. A son retour à Moscou, les textes édités par la

[12] *Ibid.*, p. 42 : « Буквальный перенос текста в свою жизнь, трансформация текста в тело — этому отдали дань не только Блок, Маяковский или Хлебников, но и Рембо, Гоген, Арто и некоторые другие представители западной культуры. Этот буквализм предписывает понимание искусства как этики, восприятие эстетики как политики и последующую их реализацию в собственной судьбе.
Особым стремлением буквализировать тексты, трансформировать текстуальность в телесность обладает низовая, устная культура (в противоположность высокой, официальной). »

[13] Voir Chartier, Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'éditeur*, Paris, Gallimard, 2015.

galerie Guelman ont également une apparence assez peu soignée, qui évoque à la fois les publications populaires, les livres futuristes et les samizdats : photocopies de photographies parfois sexuelles, textes tapés à la machine à écrire, etc. La collaboration avec Barbara Schurz à partir du début des années 2000 entraîne l'inclusion de dessins souvent pornographiques et au style punk dans des livres souvent autoédités, avec des noms de maisons d'édition souvent évocateurs (Lubok Bobok Samizdat, Papierarschloch Samizdat).

Ces choix font l'objet de justifications dans les textes de Brener et Schurz. Dans *Vies des artistes assassinés* par exemple, Brener s'exprime ainsi :

> Nos dessins sont des sortes de *louboks*. Ils appartiennent au domaine de la culture populaire [*nizovaja kul'tura*, la culture d'en bas], ce sont des productions plébéiennes. Le concept de la culture populaire à une époque où toute distinction entre le haut et le bas a été anéantie est un concept d'opposition. Comme l'a dit Lidia Ginzburg : « Notre époque nivelle les gestes ». La culture populaire est ce qui n'existe aujourd'hui qu'à l'état d'hypothèse, d'allusion à une possible ingouvernabilité – dans les corps, dans les mots, dans les images, dans les gestes. Il faut refonder une culture populaire à partir de la langue plébéienne, à partir d'un underground imaginaire, à partir des formes de vie opposées à la société du spectacle. A ce jour je ne peux toujours affirmer avec assurance qu'il y a dans nos dessins un véritable aspect plébéien. J'aimerais beaucoup que ce soit le cas ![14]

Même si Brener et Schurz revendiquent le « littéralisme », leur recours à la pornographie doit être interprété selon eux comme un geste politique. Dans *Les Peuples qui pètent* en 1999, ils écrivaient ainsi :

> Nous nous sommes mis à faire des dessins pornographiques ; soit pour les vendre, soit pour notre plaisir. D'ailleurs, ce n'est pas de la pornographie, mais des louboks politiques. On les accompagne de commentaires sous forme de texte, qui expliquent notre position[15].

Il n'y a pas là nécessairement de contradiction, dans la mesure où la position politique est explicitée dans le texte qui accompagne le dessin d'une part et d'autre part dans la mesure où la liberté corporelle affichée dans ces dessins est parfaitement compréhensible comme revendication politique. La revendication de ces modèles populaires (de dessins au style naïf, au contenu souvent

---

[14] Brener, Aleksandr, *Zitija ybiennyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2016, p. 236 : « Наши рисунки — что-то вроде лубков. Они принадлежат сфере низовой культуры, они — плебейские изделия. Концепт низовой культуры в эпоху, когда между высоким и низким уничтожена всякая разница, — это концепт сопротивления. Как сказала Лидия Гинзбург: «Наше время нивелирует жесты». Низовая культура — это то, что существует сейчас только как гипотетический элемент, намёк на неуправляемость — в телах, в словах, в картинках, в жестах. Низовую культуру нужно создавать заново из плебейского языка, из воображаемого андерграунда, из формы жизни, противоположной обществу спектакля. Я до сих пор не могу сказать с уверенностью, есть ли в наших рисунках истинный элемент плебейства. Я бы очень хотел, чтобы он был! » (Nous traduisons.)

[15] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bzdjaščie narody* [Les Peuples qui pètent], Moscou, Bad Habit, 1999, chapitre « ВЕНА ЕБУЧАЯ И МОГУЧАЯ » (« Putain de Vienne toute-puissante ») : « Мы начали рисовать порнографические картинки: то ли на продажу, то ли для удовольствия. На самом деле это не порнография, а политические лубки. Мы снабжаем их текстовыми комментариями, разъясняющими нашу позицию. » (Nous traduisons.)

obscène) implique non seulement une forme matérielle pour la publication, mais aussi un type de diffusion :

> L'hypothèse populaire donne naissance non seulement à ses gestes, ses formes, ses images, non seulement à ses sens, mais aussi à ses formes de distribution. Arthur Cravan qui trimballait la revue qu'il publiait dans une brouette dans les rues de Paris. La revue était pleine d'insultes dirigées contre l'élite culturelle. La culture populaire s'efforce de s'arracher au champ culturel hégémonique. Nous aussi on distribuait nos louboks, nos livres-images dans les rues de Lisbonne, de Vienne, de Berlin, de Barcelone. Mais y a-t-il en nous véritablement un élément populaire ? De ceux qu'on trouvait dans l'art de Giotto, dans les poèmes de Villon, dans les gravures du Moyen-Âge, dans les pièces de Shakespeare, dans le livre de Rabelais, dans les dessins de Goya, dans le *loubok* russe, dans les bandes dessinées de Herriman, dans les films de Buster Keaton, dans les écrits de Genet… Le populaire signifie l'ingouvernable, l'insoumission du geste. Le populaire ne peut s'accommoder des petits maîtres et des managers de la culture, il envoie au diable tous ces curateurs, ces experts, ces leaders, ces agents, ces directeurs… [16]

Brener et Schurz donnent ainsi à leur maison d'édition londonienne éphémère le nom de *Loubok Bobok Samizdat*.

Le samizdat est en effet le deuxième modèle de culture populaire convoqué par Brener et Schurz. Leur rapport avec son histoire est toutefois plus ambivalent qu'avec le loubok : le samizdat en effet porte avec lui un double stigmate aux yeux de Brener et Schurz. D'autre part, il a partie liée avec l'intelligentsia russe anti-soviétique, qui est critiquée non pas tant pour son opposition au régime que pour son intellectualisme, pour ses modèles artistiques modernistes, et pour son inaction. D'autre part, contrairement à l'aura héroïque qui est associée à ce mode de publication dans certaines représentations contemporaines de l'ère soviétique, la publication en samizdat soulevait à l'époque (et soulève encore pour Brener et Schurz) le soupçon de la médiocrité, de la graphomanie et donc à terme de la publication pour la publication. Dans la préface de la traduction de Bonanno que Brener et Schurz publient précisément, en samizdat, ils écrivent ainsi :

> Samizdat : tu écris toi-même, tu imprimes toi-même, tu diffuses toi-même. C'est ainsi que font, entre autres, les misérables écrivaillons, qui fourrent leurs opus dans les cafés de Berlin ou de Londres. Ils s'impriment et se vendent eux-mêmes parce qu'ils n'ont pas le choix, parce qu'ils n'ont pas trouvé d'éditeurs. Mais nos auteurs sont différents. Le samizdat pour eux est un choix conscient et cohérent. Parce qu'ils sont contre toutes les institutions existantes. Contre les maisons d'éditions, le business du livre, les parlements, les usines, les partis, les prisons, les hôpitaux psychiatriques, les supermarchés, les commissariats de

[16] Brener, Aleksandr, *Zitija ybiennyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], *op. cit.*, p. 237 : « Плебейская гипотеза порождает не только свои жесты, формы и образы, не только свои смыслы, но и типы дистрибуции. Одним из провозвестников новой плебейской культуры был Артюр Краван, который развозил публикуемый им журнал на рабочей тачке по улицам Парижа. Журнал был наполнен оскорблениями в адрес культурной элиты. Плебейская культура стремится оторваться от гегемониального культурного поля. Мы тоже раздавали наши лубки, книжки-картинки на улицах Лиссабона, Вены, Берлина, Барселоны. Но есть ли в нас истинный элемент плебейства? Того великого плебейства, которое жило в искусстве Джотто, в поэмах Вийона, в средневековых гравюрах, в пьесах Шекспира, в книге Рабле, в графике Гойи, в русском лубке, в комиксах Херримана, в фильмах Бастера Китона, в писаниях Жене… Плебейство означает неуправляемость, неподвластность жеста. Плебейство не может мириться с хозяйчиками и менеджерами культуры, посылает к чёрту всех этих кураторов, экспертов, дилеров, агентов, директоров… »

> polices, les musées, les archives, les armées (y compris zapatistes), les académies, les écoles, les familles, les agences de design, l'industrie musicale, les écoles, le sport… Contre toutes les « avant-gardes » et les « arrière-gardes ». Contre la sempiternelle alliance du capital, de la culture et de l'État. Contre tous les boss, les « connaisseurs » et les « spécialistes ». Contre la critique mensongère des lamentables intellectuels. Contre l'art autorisé (y compris les artistes « engagés »). Contre les révolutionnaires autoritaires et les « coordinateurs ». En un mot, contre tous les détails, tous les éléments, toutes les divisions de la machine sociale existante et contre la soi-disant opposition[17].

Il est surprenant de voir ainsi Brener et Schurz se distinguer de la foule des « écrivaillons misérables », alors même qu'ils auraient pu eux-mêmes se désigner de la sorte. Il s'agit toutefois d'opérer la transformation d'une situation de fait, la marginalité artistique et sociale, en choix politique, ici au moyen d'une condamnation hyperbolique qui vise les éditeurs au même titre que toutes les formes de pouvoir (économique, politique, social) perçues par Brener et Schurz. La forme matérielle donnée à leurs livres est donc présentée par eux comme porteuse d'un message idéologique : la revendication affirmée de formes populaires, loubok et gravures, mais aussi de l'auto-édition comme pour le samizdat et les zines punks, est une manière de faire de la marginalité artistique un choix et non une nécessité subie.

Dans l'ensemble, le rapport de Brener et Schurz au livre est pragmatique : le livre est avant tout matériel et vaut pour la sociabilité qu'il rend possible, voire est appelé à disparaître au profit de cette sociabilité. *Découvertes romaines*, par exemple, se clôt par une longue digression sur ce que doit être un livre :

> Un livre, c'est pas une pharmacie où on peut acheter du coton, de la pénicilline et de l'aspirine. Un livre, c'est plutôt le type possédé qui entre dans la pharmacie pour y voler une orange. Il chope son orange sur une ordonnance du Satan de Baudelaire, et il rentre avec assurance chez lui, sans dire au revoir au pharmacien. Et une fois à la maison, il croque dans son orange, en faisant la grimace, comme une brute, et l'orange en lui se transforme en kérosène. Et avec du kérosène on peut aller n'importe où, au temple de Diane à Éphèse par exemple.
>
> Ce livre n'a pas été écrit pour les soirées des habitués de la Littérature. Pas non plus pour la mort de l'art et ses voyeurs. Pas pour ceux qui restent là à applaudir avec zèle, et pas pour

[17] Anonyme, Bonnano, Alfredo, Feral Faun, Ernandez, Javiera (recueil), *Na nožax so vsem suščestvujuščim* [A couteaux tirés avec tout ce qui existe], Riga, Umopomračitel'nyj Samizdat, 2006, trad. Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, « Préface des traducteurs » : « Самиздат – сам пишешь, сам печатаешь, сам распространяешь. Так действуют, между прочим, нищие писаки, сбывающие свои опусы в берлинских или лондонских кафе. Они печатают и продают себя сами поневоле, потому что не нашли издателя. Но наши авторы не таковы. Самиздат для них – сознательный и последовательный выбор. Потому что они – против всех существующих учреждений. Против издательств, книжного бизнеса, парламентов, заводов, партий, тюрем, психбольниц, супермаркетов, полицейских участков, музеев, архивов, армий (в том числе сапатистской), академий, школы, семьи, дизайнерских бюро, музыкальной индустрии, церкви, спорта… Против всех «авангардов» и «арьергардов». Против извечного партнерства капитала, культуры и государства. Против любых боссов, «знатоков» и «специалистов». Против ложной критики оплачиваемых интеллектуалов. Против разрешенного искусства (в том числе и «радикальных» художников). Против авторитетных революционеров и «координаторов». Одним словом, против всех деталей, частей и отделов наличествующей социальной машины и так называемой оппозиции. » (Nous traduisons.)

> ceux qui avalent les bouquins les uns après les autres. A ceux-là nous ne pouvons dire qu'une seule chose : « Notre maman veut dormir ! ». C'est-à-dire : « Fuck off ! »
> Ce livre a été écrit pour ceux avec qui on peut parler. C'est-à-dire pas juste marmonner sa merde, son monologue, mais vraiment discuter et même faire quelque chose ensemble. Ensemble, mais pas comme des cheveux dans la soupe !
> Ce livre a été écrit juste comme ça, pour que le vent se lève – et ébouriffe ses pages. Ou alors pour que quelqu'un dans sa rage le déchire – et que les feuilles s'envolent, s'envolent et tombent dans les mains d'un inconnu qui les lira. Juste un paragraphe, pas grand-chose. Pour que ces mots se retrouvent à l'intérieur du lecteur avec de l'air frais, avec le vent et peut-être avec un brouillard voleur. Mais c'est une prétention immense et infondée.
> Bref, un livre c'est juste un livre, seulement un livre. Il y a de bons livres et de mauvais livres, il y a de bons et de mauvais lecteurs. Les bons lecteurs s'allongent dans l'herbe et lisent de bons livres. Les mauvais lecteurs peuvent lire des livres, même de bons livres, et rester pour autant de mauvais lecteurs. Il y a de quoi méditer. Mais ce livre n'est pas un livre, mais, comme l'a dit Alexeï Kroutchenykh, un bivre. Un bivre, c'est un truc qu'on peut et qu'on doit utiliser pour tout. Comme un piège pour la bêtise ambulante, comme un acompte, comme une menace, comme un clin d'œil, comme un crachat, comme une épuisette… C'est ce que nous conseillons au lecteur.
> Tant que nous aurons de la salive dans le gosier, on s'en servira d'abord pour cracher sur la figure de l'auteur et sur la clôture de l'œuvre. Tfou ![18]

Brener propose ici une vision du livre qui va systématiquement contre celle de la modernité littéraire. En effet, premièrement, le livre que souhaite Brener est un moyen d'initier un dialogue avec le lecteur. Il critique en effet explicitement les attitudes passives que pourrait avoir celui-ci (« applaudir avec zèle », « aval[er] les bouquins les uns après les autres »), attitudes passives associés avec l'intérêt pour une littérature canonique (« les habitués de littérature », *literaturnye zavsegdataev* ; le mot *zavsegdataj*, renvoyant traditionnellement aux visiteurs réguliers d'un lieu, spécifiquement d'un bar ou d'un café, a ici donc une connotation ironique, voire critique). Le but visé est le dialogue

[18] Brener, Aleksandr, Panika, Barbara [Schurz, Barbara], *Rimskie Otkrovenija* [Découvertes romaines], Moscou, Hylaea, 2011, p. 224-225 : « Книга — не аптека, где продаются вата, пенициллин и аспирин. Книга — это скорее бесноватый, входящий в аптеку и ворующий там апельсин. Он хватает этот апельсин по рецепту, прописанному бодлеровским Сатаной, и, не попрощавшись с фармацевтом, идёт уверенно домой. А дома, сидя перед шкафом, он разгрызает апельсин, кривляясь, действуя нахрапом, и апельсин внутри него превращается в керосин. А с керосином можно идти хоть куда, хоть к храму Дианы Эфесской.
Книга писалась не для вечеров литературных завсегдатаев. Не для умирания искусства соглядатаев. Не для тех, кто сидит, усердно хлопая, и не для тех, кто все книги подряд лопает. Для этих мы можем сказать только одно: «Наша мама хочет спать!» То есть: Fuck off!
Книга писалась для тех, с кем можно поговорить. То есть не просто пробубнить свою дрянь, свой монолог, а по-настоящему поговорить и даже что-нибудь сделать вместе. Вместе, но не как волосы в тесте!
Книга писалась просто так, чтобы поднялся ветер — и растрепал её по страницам. Или чтобы кто-то в ярости разорвал её — и страницы полетели, полетели и попали неизвестно кому в руки и чтобы их прочитали. По строчке, понемножку. Чтобы эти слова попали внутрь читателя со свежим воздухом, с ветром, а может, и с воровским туманом. Но это уже большая и необоснованная претензия.
В конце концов, книга — это всего лишь книга, и просто книга. Бывают хорошие и плохие книги, бывают хорошие и плохие читатели. Хорошие читатели валяются в траве и читают хорошие книги. Плохие читатели читают книги, даже очень хорошие, и всё равно остаются плохими читателями. Тут есть о чём призадуматься. Но эта книга — не книга, а, как сказал Алексей Кручёных, гнига. Гнига — это такая вещь, которую можно и должно использовать по-всякому. Как капканчик для бродячей глупости, как затравку, как угрозу, как кивок, как плевок, как сачок... Это мы читателю и рекомендуем.
Пока есть в нашей глотке слюна, мы всегда будем её использовать прежде всего для того, чтобы плюнуть на фигуру автора и на закрытость произведения. Тьфу! » (Nous traduisons.)

avec le lecteur, opposé au « monologue » dont on comprend qu'il désigne des entreprises plus traditionnellement littéraires. Brener refuse pour finir la « figure de l'auteur » comme propriétaire de son livre et imagine l'appropriation de son texte par le lecteur (« Pour que ces mots se retrouvent à l'intérieur du lecteur »). Deuxièmement, il est destiné à ne pas être lu en entier, comme un tout : Brener rejette également la « clôture » du livre et envisage la dispersion de l'objet livre : le texte a pour fin de ne pas se limiter au livre et d'avoir sa vie propre (on verra que c'est effectivement le cas dans la diffusion et la réédition des textes de Brener). Enfin, le livre est un instrument plus qu'une fin en soi : il s'agit non seulement de « discuter » avec le lecteur, mais aussi peut-être de « faire quelque chose ensemble ». Cette revendication se fait au moyen d'une référence au futuriste Kroutchenykh et sa *Zaumnaja Gniga* (*Le Bivre du Zaum*, 1915) et inscrit donc Brener dans une contre-histoire de l'imprimé, celle de l'auto-édition, du samizdat et, au passage, du refus de la rationalité. Cependant, la destination de cet instrument n'est pas fixée d'avance : le début du passage cité refuse implicitement la vision du livre comme moyen « thérapeutique », anesthésiant (« l'aspirine ») ou aseptisant (« la pénicilline »). Le livre « coton » pharmaceutique laisse place à un livre d'abord associé à la figure du voleur, mais d'un voleur qui vole ce qui dans cette pharmacie n'est pas à vendre, puis aux images de l'« orange » et du « kérosène », Brener jouant ici sur la paronomase entre les deux mots russes (*apel'sin* / *kerosin*). Le livre est donc un objet mystérieux, dont la fonction et la nature ne sont pas claires, mais qui est associé aux idées de transgression (vol), de plaisir physique (« croquer dans son orange »), d'action et de danger, peut-être révolutionnaires : l'orange devenue « kérosène » dans les entrailles du voleur évoque à la fois le carburant d'une possible action, mais également une explosion prochaine.

De la même manière, la rencontre avec l'éditeur Dmitri Nartov, qui a permis la publication des *Peuples qui pètent*, n'est pas présentée comme l'occasion d'une transaction. Au contraire, sa description est au contraire une opportunité pour Brener de développer des considérations sur ce que devraient être d'authentiques relations humaines :

> Et, enfin, notre reconnaissance la plus intime, la plus frémissante, la plus cordiale, la plus amicale, la plus vive, la plus immédiate et notre gratitude la plus profonde vont à Dmitri Nartov, dont le travail dévoué et en même temps élégant a tout simplement permis à ce livre de ne pas rester un cahier manuscrit. Bravo ! Parmi tous les divers tessons de liberté humaine, dans le chaos poussiéreux des beaux commencements et des incapacités catastrophiques brille encore aujourd'hui un cristal éclatant et aveuglant. Son nom : la bienveillance. Il n'y a qu'elle qui puisse nous faire sortir au grand jour, hors des sombres labyrinthes des équivalences linguistiques vides, hors de la prison des conventions culturelles. La bienveillance, l'entraide, voilà en quoi se réalise la vérité tant désirée du monde, voilà ce qui sert de caution à un discours et à une action intègres. La différence entre un sourire amical, désintéressé et clément et le sourire d'une indifférence polie et froide, la différence entre ces deux extrêmes est bien la culture, infinie. Dmitri Nartov s'est avéré être l'homme qui nous a montré qu'un soutien amical permet véritablement, au

> moment voulu, de s'émanciper complètement et de se trouver du bon côté, contre l'hostilité, la méfiance et la déraison. Bravo ! Bravo ![19]

Brener fait preuve dans ce passage d'une emphase, fréquente dans son œuvre, mais qu'on pourrait s'étonner de voir dans la description de son éditeur. La relation humaine qui est au cœur du processus de publication pour Brener et Schurz est ainsi pour eux une manière de dépasser la société du spectacle qu'ils dénoncent par ailleurs (« les équivalences linguistiques vides », « la prison des conventions culturelles »). Aux yeux de Brener et de Schurz, la relation humaine, l'amitié ici, permet en apparence d'annuler la relation de dépendance qui affleure pourtant dans le passage, avec des termes qui évoquent presque la piété religieuse (le sourire « miséricordieux », *miloserdnyj*, de Nartov) : l'apparition de l'amitié en la personne de Nartov relève de la révélation spirituelle (« cristal éclatant et aveuglant »). La relation avec l'éditeur dépasse donc ici la nécessité de la publication et revêt des enjeux politiques fondamentaux (« s'émanciper complètement », et non seulement permettre « à ce livre de ne pas rester un cahier manuscrit »). On retrouve ici une logique éditoriale similaire à celle qui a guidé la publication des textes de la bohème parisienne de la deuxième moitié du XIX[ème] siècle. Comme le remarque Bourdieu au sujet de Baudelaire,

> Baudelaire institue pour la première fois la coupure entre édition commerciale et édition d'avant-garde, contribuant ainsi à faire surgir un champ des éditeurs homologue de celui des écrivains et, du même coup, la liaison structurale entre l'éditeur et l'écrivain de combat (expression qui n'a rien d'excessif si l'on se rappelle que Poulet-Malassis fut lourdement condamné pour la publication des Fleurs du mal et obligé de s'exiler)[20].

On verra dans la suite que Brener a également contribué au développement de l'édition indépendante russe en confiant (systématiquement à partir de 2017) ses nouveaux textes à de toutes jeunes maisons.

Enfin, dans les représentations que Brener et Schurz donnent d'eux-mêmes en train d'écrire, le livre apparaît uniquement comme un prétexte à l'action et surtout à l'interaction avec autrui :

---

[19] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bzdjaščie narody* [Les Peuples qui pètent], *op. cit.*, section « ПОСЛЕСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ » (« Postface de l'édition russe ») : « И, наконец, самую интимную, самую трепещущую, самую душевную, самую дружескую, самую живую, самую непосредственную нашу благодарность и нижайшую признательность мы адресуем Дмитрию Нартову, без самоотверженного и вместе с тем элегантного труда которого эта книга просто-напросто осталась бы рукописной тетрадкой. Браво! Среди всех и всяческих осколков человеческой свободы, в пыльном хаосе благих начинаний и катастрофических недееспособностей до сих пор сияет ярчайший и ослепляющий кристалл. Имя ему — дружеское участие. Только оно и способно вывести нас на свет из тёмных лабиринтов пустых языковых соответствий, из тюрьмы культурных установлений. Дружеское участие, дружеская помощь — вот что реализует искомую истину мира, вот что служит залогом полноценной речи и деяния. Между этой дружеской, бескорыстной и милосердной улыбкой и улыбкой вежливого, холодного равнодушия, между двумя этими жёсткими границами и осуществляется безграничная культура. Дмитрий Нартов оказался тем человеком, который показал нам, что дружеская услуга действительно позволяет в нужный момент полностью освободиться и оказаться по ту сторону вражды, недоверия и неразумия. Браво! Браво! » (Nous traduisons.)

[20] Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998 [1992], p. 117.

> Nous avons écrit ce livre vite, à la punk. Il manque sans doute beaucoup de choses. Mais en échange nous avons fait une expérience dingue : nous sommes tombés amoureux l'un de l'autre, comme des lapins, comme des chatons. Dans le même temps, nous avons essayé de devenir de véritables chiots révolutionnaires : on a jeté des œufs, on a coassé, etc. On a écrit un bouquin. C'est-à-dire : on a aimé, on s'est révoltés, on a analysé. Qu'attendre de plus d'un être humain ?
> Ce livre est écrit pour les gens comme nous. C'est-à-dire pour les individus qui n'ont pas encore pris leurs places dans ces institutions de merde, à qui l'industrie du discours n'a pas encore lavé le cerveau, qui croient malgré tout à leur flair et à leur raison. Il faut différencier, il faut séparer, il faut distinguer, cher lecteur ! Tout le temps ![21]

Le retour réflexif sur l'expérience de la création, fréquent dans les textes comme dans les œuvres visuelles classiques, permet toutefois de souligner ce qu'il s'est créé *d'autre* que le livre (des sentiments, des idées, des actions, des relations).

Il convient de replacer cet intérêt porté à l'expérience acquise dans la pratique de l'écriture dans le cadre des conceptions contemporaines de la création. Ainsi, Nathalie Heinich avait bien évoqué un déplacement du centre de gravité dans l'art contemporain, de l'œuvre au concept, à l'idée, mais aussi au contexte :

> L'objet n'y est plus qu'un prétexte, ou au mieux un activateur, qui va entraîner des actions, des mots, des opérations, des reconfigurations de l'espace (…), dont l'ensemble est ce qui constitue l'œuvre. Mais c'est alors, bien sûr, une œuvre ouverte : loin de se réduire aux limites matérielles de l'objet, elle est susceptible de s'enrichir de tous les commentaires, de toutes les interprétations, de toutes les imitations voire de tous les actes de vandalisme qu'elle pourra engendrer[22].

On a donc de plus en plus un art hors de l'œuvre. De la même manière Nicolas Bourriaud a déjà émis l'hypothèse que l'art contemporain reposait sur une esthétique relationnelle, qui vise à établir un lien entre l'artiste et son public qui ne soit pas limité au cadre de l'art et du musée. Dans tous les cas, l'analyse de l'art contemporain déplace donc l'intérêt de l'art contemporain, de l'œuvre à son contexte. On pourrait alors s'attendre à ce que Brener et Schurz, en tant qu'artistes contemporains ayant renoncé à faire partie du milieu artistique, importent dans la production de livres ce paradigme de l'art contemporain. C'est en partie le cas : les analyses précédentes montrent bien qu'il s'agit d'établir une *relation* avec le lecteur et peut-être, à terme, de susciter des actions de sa part. Toutefois on ne peut pas y voir uniquement une transposition au livre de « l'esthétique relationnelle » de Bourriaud : la relation qui se crée dans l'écriture excède certes l'œuvre et le cadre

---

[21] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Čto delat'? 54 texnologii*…, *op. cit.*, p. 59 : « Мы писали эту книжку быстро, по-панковски. Многое выскочило, наверное. Зато был приобретен охуительный опыт: мы влюбились один в другого, как кролики, как котята. С другой стороны, мы попробовали стать настоящими революционными щенками: кидали яйца, квакали и тому подобное. Мы писали книжку. То есть мы любили, бунтовали и анализировали. Что еще можно спросить с человека?
Книжка написана для таких же, как мы сами. То есть для индивидуумов, которые еще не вписались в чертовы институции, которым индустрия дискурса еще не промыла мозги, которые все-таки верят своему чутью и разуму. Нужно дифференцировать, нужно отделять, нужно различать, дорогой читатель! Все время! » (Nous traduisons.)

[22] Heinich, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2014, p. 90.

artistique ou littéraire, mais elle le précède également. Ce sont les relations qui se nouent pendant la production qui intéressent ici Brener, au même titre que celles qui se nouent autour de l'objet réalisé. La production artistique est ainsi présentée comme une savante ingénierie visant à organiser l'expérience du spectateur, expérience dont le caractère émancipateur, revendiqué par Bourriaud, mais construit par l'artiste, ne peut alors qu'être limité. Au contraire, dans les déclarations de Brener et Schurz, la production est improvisée, comme dans les pratiques punks, et elle vaut pour elle-même, en dehors de l'expérience du spectateur qui n'est présent dans le texte que sous forme d'adresse (« Ce livre est écrit pour les gens comme nous »). Elle est l'occasion d'une expérience (*opyt*) qui emprunte aux sentiments (« on a aimé »), à l'action (« on s'est révoltés ») et à la réflexion (« on a analysé »), qui est également une expérience collective (« on »), même si ce n'est qu'à deux, et qui revêt donc à divers niveaux une dimension existentielle. L'écriture du texte, et non le texte lui-même ou sa lecture (même si Brener et Schurz l'espèrent également), permet *au passage* de renouer avec des expériences fondamentales de la vie humaine. Brener et Schurz réalisent ainsi la maxime de Robert Filliou, mais du point de vue du créateur : « l'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

Les reproches qui ont été faits à cet art post-tournant expérientiel peuvent-ils être adressés également à Brener et Schurz, même s'ils se sont retirés de ce monde et même s'ils ne cherchent qu'à vivre leur propre expérience et non à organiser celle de leur public ou de leur lectorat ? Certains critiques, comme Rosalind Krauss[23], ont en effet appliqué à l'art contemporain des reproches qui ont été faits plus largement à la société contemporaine par des philosophes ou des sociologues comme Gerhard Schulze ou Zygmunt Bauman, à savoir que l'insistance sur l'expérience comme valeur, sa recherche comme source de bonheur, une certaine forme d'hédonisme contemporain renforcent l'individualisme et tendent à développer un marché compétitif visant à la production d'expériences toujours renouvelées, toujours plus intenses, qui scellent les isolements individuels.

Ici, il semble que l'enjeu soit toutefois différent : d'une part, l'expérience, même individuelle, ne fait pas l'objet d'une « curation », d'une organisation, d'une ingénierie, du moins selon les dires de Brener et Schurz : elle est présentée comme improvisée, « à la punk », spontanée (voir également chapitre 4 sur la représentation de l'espace mondialisé). D'autre part, cela reste une expérience collective, qui, outre les auteurs, implique l'éditeur et le lecteur, et Brener et Schurz ne s'aveuglent pas sur les rapports de pouvoir qu'elle peut également impliquer, comme on le verra dans la section suivante de ce chapitre.

[23] Voir Krauss, Rosalind, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, n°4, 1990, p. 3-17.

1.3 Kraus : le livre comme performance ?

Comme on l'a dit en introduction de ce chapitre, Brener et Schurz sont les seuls à parler abondamment de leur conception du livre –les questions portant sur la conception de l'écriture et de la littérature ayant été évoquées plutôt dans la troisième partie. Kraus toutefois se prononce à quelques occasions sur ce que doit faire un livre, dans la continuité de sa conception de l'écriture comme performance (chapitre 7). Elle voit ainsi la publication d'œuvres comme un moyen d'action au sein d'un groupe restreint, d'un milieu social. Elle le reconnaît dans un entretien pour le *New Yorker* au sujet de son livre, alors à paraître, sur Kathy Acker :

> Kraus objecte au terme d' « obsession », mais reconnaît que, quand elle écrivait *I Love Dick*, elle pensait aux romans d'Acker et que l'idée d'écrire sur un petit monde reconnaissable pour ses membres l'attirait. « Acker a écrit une intrigue en vase clos dans la scène artistique de New York, c'était comme Madame de La Fayette » – la romancière française du XVIIe siècle qui décrivait les intrigues de la cour. « Les récits de cour français ont influencé Kathy, et les récits de cour japonais ont été une grande influence sur moi quand j'écrivais *I Love Dick* – *Splendeurs et misères d'une favorite* de Dame Nijo, Sei Shōnagon. Tous ces textes étaient écrits pour un public initié. Tout le monde savait qui était qui. Et aujourd'hui, tous ces siècles plus tard, on ne connait plus ces gens, mais on sent l'intimité et l'audace de la chose. »[24]

Ce qui la lie alors avec Kathy Acker, c'est le recours à la publication, plus qu'au livre en lui-même, comme un moyen d'action, l'action étant souvent de faire scandale au sein d'une communauté professionnelle. Il faut ajouter que Chris Kraus a également publié dans la série « Native Agents » le livre de Michèle Bernstein, *Tous les chevaux du roi*. Michèle Bernstein, membre de l'Internationale situationniste, y parodie une certaine prose française pour décrire les relations amoureuses entre membres du mouvement : on reconnaît ici l'idée du texte invective, du texte scandale qui est également chère à Brener et qui semble pour l'un et pour l'autre empruntée au situationnisme.

1.4 Levé : le livre comme programme ?

[24] Blair, Elaine, « Chris Kraus, Female Antihero », *The New Yorker*, 21 novembre 2016, URL [consultée le 22 septembre 2017] https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/21/chris-kraus-female-antihero : « Kraus disputes the obsession but admits that when she wrote "I Love Dick" she found herself thinking of Acker's novels, and that she was drawn to the idea of writing about an intimate world recognizable to its inhabitants. "Acker wrote kind of a chamber drama of the New York downtown scene, it was like Madame de La Fayette"—the seventeenth-century French novelist who wrote about court intrigues. "French court writing was an influence on Kathy, and Japanese court writing was a big influence on me when I was writing 'I Love Dick'—'The Confessions of Lady Nijo,' Sei Shōnagon. All those texts were written for an insider audience. Everyone knew who each other was. And now, how many centuries later, we don't know those people but we feel the intimacy and daringness of it." » (Nous traduisons.)

Dans le cas de Levé, il n'y a pas non plus de déclaration claire sur la publication – tout ce que Levé évoque, c'est la question de l'écriture. La question de la publication reste donc le hors-champ de l'œuvre textuelle, ce qui est d'ailleurs cohérent avec sa conception au fond assez littéraire de l'écriture (voir Partie 3). Dans un entretien avec *Télérama*, le texte d'*Œuvres* est présenté par Levé lui-même comme un « catalogue »[25], et, dans un entretien, il insiste sur le fait que son texte n'est pas programmatique :

> *Dans votre ouvrage littéraire intitulé* Œuvres*, vous avez rédigé 533 entrées décrivant des projets d'œuvre. Toutes devront-elles trouver une traduction plastique ?*
> C'est à l'origine un travail littéraire. Si certaines ont été réalisées – comme des images de la série Pornographie – ou bien si certaines images de cette même série ont donné lieu à des performances, il ne s'agit pas d'un programme de travail, ou d'un catalogue raisonné par anticipation ! Cependant, bien que nombre d'entre elles soient appelées à rester pur langage, il y a fort à parier que, parmi ces centaines d'œuvres, je choisisse à l'avenir d'en réaliser à nouveau[26].

Le propos est un peu confus, mais Édouard Levé refuse assez clairement de considérer son propre texte comme un appel à la réalisation des œuvres qui y sont évoquées : *Œuvres* est avant tout « littéraire », ce qu'il faut comprendre ici comme « non performatif », se suffisant à lui-même, puisque c'est opposé à « un programme de travail ». Cela ne remet pas nécessairement en question des analyses critiques portés sur le texte de Levé, qui visaient à le rapprocher d'une forme d'art conceptuel[27], mais cela montre que le positionnement de Levé est certes celui d'un artiste contemporain, mais qui, en passant à l'écriture, adhère à une conception de la littérature relativement classique, assez loin d'une réévaluation du rôle du livre ou de l'idée d'une littérature hors du livre.

*

On a donc vu que Kraus, Levé, Brener et Schurz, prêtent à l'écriture, et surtout à la publication, des sens différents. Pour le cas de Brener et Schurz, il s'agit avant tout d'une publication-geste, voire, dans l'idéal, d'une action politique. Pour Kraus également, l'écriture, mais

---

[25] Morice, Jacques, « L'écrivain et photographe Édouard Levé est mort », *Télérama*, 16 octobre 2017, URL [consultée le 16 juillet 2020] : https://www.telerama.fr/livre/20937-ecrivain_et_photographe_edouard_leve_est_mort.php

[26] Poivert, Michel, « Principe de reconstitution. Entretien avec Édouard Levé », *Bulletin de la SFP,* 7e série, n° 18, avril 2004.

[27] Par exemple Zenetti, Marie-Jeanne, « Réinvestir l'art contemporain depuis la littérature : mutations d'un imaginaire », *Fabula, colloques en ligne*, 27 mars 2017 [URL consultée le 18 juillet 2020 : https://www.fabula.org/colloques/document4432.php] ; Mougin, Pascal, « Jean-Charles Massera / Édouard Levé : la fiction à force de réel », *@nalyses*, vol. 4, n° 2, printemps-été 2009, p. 10-25.

aussi la publication sont des formes de performance artistique. Il n'y a que pour Édouard Levé que la nature littéraire du travail est revendiquée, que la publication en tant que telle n'est évoquée que de façon détournée : Levé mentionne la question de la catégorisation du texte, mais au sein de catégories littéraires déjà disponibles chez son éditeur POL. La publication d'*Œuvres* en tant que telle paraît aller de soi. On voit que Brener, Schurz et Kraus expliquent leurs pratiques au moyen d'un autre domaine de l'expérience : l'action politique (Brener et Schurz) ou la performance artistique (ou à la rigueur une forme distante de littérature dont le caractère performantiel a été oublié – La Fayette, Dame Nijo (Kraus). Pour Levé, la publication est au contraire une manière de revendiquer la nature littéraire de sa démarche.

Ces différences déterminent alors les positions des auteurs et autrices vis-à-vis de leurs éditeurs, entre rébellion, négociation et réappropriation des moyens de production du livre.

2. Éditer : saisir les moyens de production ?

Ce qui intéresse donc Brener, Schurz, Levé et Kraus, ce n'est pas seulement la pratique de l'écriture – et il n'y a là rien d'étonnant, du moins pour Brener et Schurz, dans la mesure où leur pratique artistique antérieure n'était pas non plus guidée par une mystique de la création individuelle, mais bien par l'idée que l'art est une pratique sociale. Le passage à l'écrit est en effet avant tout une expérience différente de la publication, et l'objet-livre lui-même ne fait donc pas l'objet d'un travail esthétique comme c'était souvent le cas pour les livres d'artistes des années 1960-1980 : c'est autant un changement de public qu'un changement de médium, dans l'idée qu'ils s'en font. En cela, Brener, Schurz, Levé et Kraus réalisent une jonction entre le monde de l'art contemporain et la littérature. Dans la littérature contemporaine, on peut en effet estimer que :

> S'il est un point commun à l'ensemble de ces transformations, c'est que l'on passe d'une représentation et donc d'un imaginaire du littéraire centrée sur un objet-support, le livre, à un imaginaire du littéraire centrée sur une action et une pratique : la publication. Publier retourne à son sens originel : rendre public, passer de l'expression privée destinée à des correspondants précis à l'expression pour des publics de plus en plus divers[28].

L'intérêt, en art contemporain, pour la performance et le processus de production plutôt que pour l'œuvre elle-même va dans le même sens. Dans le cas de nos auteurs, cela se manifeste par des publications fréquentes (dans le cas de Brener et Schurz), qui impliquent que les ouvrages se multiplient sans véritablement laisser à un « chef d'œuvre » le temps et la place pour se dégager. Brener et Schurz publient depuis 2017 un ou deux livres par an. Pour Levé, il faut penser au dépôt du manuscrit de *Suicide* chez POL quelques jours avant sa mort : la publication se trouve alors lestée d'une dimension littéralement existentielle. Enfin, dans le cas de Kraus, la publication a précédé l'écriture, au sein de la maison d'édition Semiotext(e).

On s'intéressera donc, dans cette section de chapitre, à la façon dont Brener, Schurz, Levé et Kraus ont décrit la publication de leurs livres et leurs relations avec leurs éditeurs. On verra que la déterritorialisation de la critique que devait permettre le passage à l'écriture (Partie 3) se heurte nécessairement à l'organisation institutionnelle du monde de l'édition et implique de composer avec des contraintes matérielles et financières qui menacent l'indépendance et la légitimité de la critique que ces auteurs tentent de faire entendre. Ce sont ici les choix accomplis et, quand elles existent, les stratégies de justification qui nous intéresseront.

---

[28] Ruffel, Lionel, « L'imaginaire de la publication. Pour une approche médiatique des littératures contemporaines », *Revue des sciences humaines*, n°331, 2018, p. 23.

*

2.1 Brener et Schurz contre leurs éditeurs

Brener et Schurz décrivent et analysent dans leurs œuvres leurs rapports avec leurs éditeurs, rapports qui font traditionnellement partie, dans la création littéraire, du hors-champ, des coulisses de l'écriture, et qui sont relégués dans les correspondances d'écrivains et les notices scientifiques. L'image qu'ils en donnent varie grandement au fur et à mesure de leur production écrite : de l'appel à l'éditeur comme figure providentielle à sa remise en question critique.

Cette évolution pose deux problèmes. Premièrement, pourquoi faire appel à un éditeur alors que les modèles qu'ils convoquent, comme on l'a vu, relèvent plutôt de l'autoédition ? Deuxièmement, quel sens donner à leur passage à l'écriture si celle-ci, à terme, au moment de la publication, s'avère impliquer des contacts avec un milieu présenté de façon aussi repoussante que l'était celui de l'art contemporain ? Le parcours de Brener et Schurz remet en partie en question l'utopisme de certaines considérations sur le livre d'artiste, considéré par exemple par Kate Linker comme échappatoire idéal au monde de l'art contemporain et à ses compromissions :

> Puisqu'il peut être produit relativement facilement et diffusé partout par la poste, il offre au travail de l'artiste l'un des rares médias entièrement démocratiques. Les procédés concrets de fabrication confirment au moins cette revendication messianique. N'importe qui peut littéralement réaliser quelque chose qui s'apparente à un livre et l'envoyer ; le public peut être choisi au lieu d'être imposé par les filtrages sociaux des galeries et musées. Puisque les livres ont peu de valeur financière, ils sont dépourvus de tout intérêt pour les marchands ; les profits, artistiques et autres, sont directement perçus par l'artiste. Et ce contrôle sur le jugement public modifie de manière significative la définition professionnelle des artistes, jusqu'à présent attribuée surtout par l'exposition publique et les réactions du monde de l'art. (…) L'art politique n'a pas seulement trouvé un moyen de diffusion, il a aussi trouvé une forme discursive, efficace historiquement parlant, et un public potentiellement plus diversifié. Le livre fournit un espace pour des centres d'intérêts particuliers, les femmes par exemple, pour l'art « marginal » sans grande valeur économique et pour les artistes géographiquement éloignés des centres économiques régionaux. (…) La rencontre entre des intentions bien affirmées et un public potentiel fournit l'un des derniers refuges d'expression personnelle sans intermédiaire[29].

L'expérience de Brener et Schurz, ainsi que celle de Kraus et Levé, font mentir ces analyses qui s'appuient sur les livres d'artistes des années 1960, effectivement autoédités : si c'est bien une forme de liberté qu'ils vont, pour les raisons évoquées plus haut, chercher dans le livre, ils ne la trouvent

[29] Linker, Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008, n° 2, URL [consultée le 21 février 2019] : https://www-cairn-info.proxy.rubens.ens.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-2-page-13.htm, p. 15.

que rarement, à moins que ce ne soit, comme dans le cas de Kraus, en devenant éditrice d'autres auteurs.

Certes, les textes de Brener et Schurz contiennent des déclarations qui font écho à celle de Linker : le travail de la publication est vu comme l'occasion de mettre en pratique une conception de la communauté politique proche de l'anarchie et d'un idéal d'autonomie. Dans *Les Peuples qui pètent*, ils écrivent :

> Koudriavtsev nous attendait à la sortie. C'est un homme de deux mètres de haut avec le visage d'un enfant de 9 ans. Sa bite est sans doute comme celle de Pierre le Grand. Il sait tout sur les futuristes russes et il édite leurs vieux livres foufous et crâneurs. Et encore il aime les salaisons, l'alcool et les cigarettes « Gitanes ». Koudriavtsev, c'est un enthousiaste et un autonome, c'est pourquoi il est agréable d'avoir affaire à lui. Toute la Terre devrait se couvrir d'un réseau de micro-sociétés autonomes et auto-organisées – voilà notre idée un peu débile, mais réconfortante. En ce sens, Koudriavtsev est l'homme du futur, un des autonomes qui réfléchissent et qui prennent des initiatives, qui ont leurs convictions et leurs goûts, qu'il faut absolument défendre et soutenir contre les connards qui ont le pouvoir. Koudriavtsev apprend à faire ça, mais de nos jours les structures hégémoniques, y compris russes, entravent de diverses manières l'activité des autonomes en son genre. C'est pourquoi Sergueï et sa maison d'édition Hylaea ont constamment des problèmes d'argent. Mais nous caressons l'espoir qu'il n'en soit pas toujours ainsi ! Feu sur les QG des structures hégémoniques et monopolistiques ! Feu sur les structures hégémoniques inscrites au sein des individus eux-mêmes ! Feu sur la bande des intellectuels moscovites ! Feu sur les petits papas et les petits fistons de la culture ! Feu de toutes parts ! Fuck ! Une bombe, Sergueï ! Une booooooombe !!!!!![30]

A cette date, Brener a publié trois livres chez Hylaea, la maison d'édition de Sergueï Koudriavtsev, (*Les Peuples qui pètent*, dont est tiré ce passage, sera publié en revanche chez Magazin Iskusstva, nous y reviendrons plus tard). Même si ce n'est pas précisément en sa qualité d'éditeur, Koudriavtsev est présenté comme un modèle (« l'homme du futur » !), parce qu'il a été capable de fonder une « micro-société », une communauté « autonome », à l'image de ce qui serait pour Brener et Schurz une communauté idéale. Elle combine, dans la représentation qui est faite de Koudriavtsev, l'hédonisme (y compris sexuel) et la guerre ouverte contre toute forme de pouvoir et d'organisation

[30] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bzdjaščie narody* [Les Peuples qui pètent], *op. cit.*, section « АЭРОПОРТ ШЕРЕМЕТЬЕВО » (« L'aéroport Cheremetievo ») : « Кудрявцев ждал нас на выходе. Он — человек двухметрового роста с лицом девятилетнего ребёнка. Хуй у него, наверное, как у Петра Первого. Он знает всё о русских футуристах и издаёт их древние куролесные и залупастые книги. Ещё он любит соленья, алкоголь и сигареты «Gitanes». Кудрявцев — энтузиаст и автоном, поэтому с ним приятно иметь дело. Вся планета Земля должна покрыться сетью автономных самоорганизующихся микрообществ — вот наша придурковатая, но живительная мечта. В этом смысле Кудрявцев — человек будущего, один из инициативных рефлексирующих автономов, имеющих свои убеждения и свои вкусы, которые необходимо защищать и отстаивать перед власть имущей сволочью. Кудрявцев учится это делать, однако в настоящее время гегемониальные структуры, в том числе и российские, всячески препятствуют деятельности таких автономов, поэтому Сергей и его издательство «Гилея» постоянно испытывают денежные трудности. Но мы тешим себя надеждой, что не всегда так будет! Огонь по штабам гегемониальных монополистических структур! Огонь по гегемониальным структурам внутри отдельных индивидуумов! Огонь по московской интеллигентской шайке! Огонь по культурным папенькам и сынкам! Огонь по всем флангам! Ёбс!!! Сергей, бомбу! Бооомбу!!!!! » (Nous traduisons.)

étatique – les thèmes qui ont occupé la majeure partie des textes de Brener jusque-là. Dans ses premiers écrits, Brener tend encore, comme ici, à chercher ses modèles politiques dans les milieux qui ont partie liée avec l'art. Comme on le verra, l'écriture pour Brener et Schurz ne vaut pas sans la publication, et une forme bien précise de publication, la publication en ligne étant suspecte à ses yeux :

> Peut-être vous pensez qu'on va se mettre à pipeauter maintenant. A raconter des salades. A dire que la vraie résistance se trouve sur Internet, dans les nouvelles technologies informatiques, dans une créature fantastique et hi-tech, dans un Alter Ego virtuel tout puissant. Blablablabla. Non, on va pas raconter des bobards pareils. Pour rien au monde ! Tous ces focus virtuels, toutes ces combines informations, c'est la nouvelle idée du néolibéralisme. Ni plus ni moins. Nous savons tous qu'Internet aujourd'hui est un espace consumériste. Et on en a assez parlé. On laisse aux morveux le loisir de croire qu'ils trouveront le salut dans un film d'animation, qu'il n'y a plus de réalité. Ciao, Baudrillard ! Si tu t'assoies le cul sur la glace, tu comprendras ce que c'est que la réalité ! Les gens qui ont faim au Congo savent ce que c'est que la réalité[31].

Pour Brener, outre le reproche habituel d'irréalité, Internet pêche par sa participation à une société économiquement non-viable : le passage en ligne n'est pas synonyme de libération, comme il a pu l'être pour une partie de la littérature contemporaine, mais constitue une nouvelle aliénation. Il y a là une part de vérité, mais aussi un refus de considérer l'écriture en dehors d'une publication sanctionnée par une maison d'édition, et ce malgré ses déclarations sur l'art populaire du loubok et sur le samizdat.

Les premiers textes autobiographiques de Brener en collaboration avec Barbara Schurz contiennent ainsi de nombreux appels à des éditeurs, connus ou encore inconnus. Dans *Pistolet à la pisse*, Brener s'adresse ainsi à Sergueï Koudriavtsev, qui n'est pas encore, alors, son éditeur :

> 60. Sergueï, j'écris pour toi
> J'aimerais beaucoup que ce livre, qui touche à peu près à sa fin, soit publié par Sergueï Koudriavtsev. J'ai aussi sous la main mon dernier livre de poésie, intitulé *Quatre-vingt-dix recours en appel au tribunal du Congo*. Il contient 47 poèmes.
> Serioja, je t'en prie, fais une bonne action. Puisque tout mon orgueil, tout mon travail, toute ma folie, toute ma tendresse sont sortis au-dehors, vers les gens, je voudrais être entendu et compris d'eux. Comme n'importe quel artiste. Et c'est à cause de ça que j'ai manqué de tendresse et d'amour envers mes proches, mes amis. Je t'embrasse, Serioja[32].

---

[31] *Ibid.*, section « ЧИСТАЯ ПРОПАГАНДА » (« Pure propagande ») : « Вы можете подумать, что мы сейчас начнём гнать фуфло. Вешать вам лапшу на уши. Говорить о том, что настоящее сопротивление связано с Интернетом, с новейшими компьютерными технологиями, с каким-нибудь фантастическим хай-тековским существом, с каким-нибудь сверхмощным Виртуальным Альтерэго. Бла-бла-бла-бла.
Нет, мы не будем молоть такой вздор. Ни за что! Все эти виртуальные фокусы и компьютерные выкрутасы— очередная инспирация неолиберализма. Ни больше, ни меньше. Все мы знаем, что Интернет нынче — пространство консумеризма. И хватит об этом. Пусть желторотые сосунки думают, что они спасутся в компьютерном мультике, что реальности больше нет. Чао, Бодрийяр! Если сядешь жопой на лёд, поймёшь, что такое реальность! Голодные в Конго знают, что такое реальность. » (Nous traduisons.)

[32] Brener, Aleksandr, *Obossannyj Pistolet* [Pistolet à la pisse], Moscou, Svobodnoe Marksistskoe Izdatel'stvo, 2010 [1998], p. 63 : « 60. Сергей! Пишу для тебя

En adressant une véritable prière à Koudriavtsev, Brener montre sa dépendance vis-à-vis du monde de l'édition : il en appelle à la générosité de l'éditeur en des termes moraux ou religieux (« fais une bonne action »). L'appel est assez désespéré : sans cette publication, la « tendresse » de Brener, tout entière portée sur son public aux dépens de ses proches, ne serait qu'une tragique bouteille à la mer. En effet, ce qui transparaît également ici, c'est le fait que Brener, en quittant le monde de l'art, ne renonce pas à la volonté d'être visible : il en fait même une des caractéristiques de l'expression artistique, dont il se réclame ici (« Je voulais être entendu et compris d'eux. Comme n'importe quel artiste. »). La conception pragmatique du livre, telle qu'elle a été expliquée dans la section précédente, implique certes que la rédaction et la publication soient en elles-mêmes des expériences artistiques et donc, pour Brener, politiques, mais cette dimension pragmatique repose également sur l'idée d'un destinataire, sans lequel le texte perd de son sens. Ce besoin rend Brener dépendant des éditeurs au point que Koudriavtsev devient le premier destinataire du texte, avant même ce public vague (« les gens »), pour qui le texte était initialement écrit : « Sergueï, j'écris pour toi ! ». De la même manière, dans *Les bâtons rouillés*, Brener et Schurz concluent par un appel à l'éditeur :

> Voilà, le livre est fini. Il n'y a rien à ajouter : ça suffit. Il ne reste qu'une seule chose : s'adresser à l'éditeur et lui demander de la compassion. Sans publication, ce livre n'est rien. C'est pourquoi nous allons lui demander de le rendre possible, de fournir le travail et le soin nécessaires, et nous lui en serons profondément reconnaissants. Nous le disons tout de suite : merci infiniment, INFINIMENT. Ce livre est loin d'être un chef-d'œuvre, donc doublement merci… Ce livre, c'est un sacré bordel.
> Sans publication, c'est un semi-produit à l'odeur douteuse. L'éditeur, celui qui publie – c'est monstrueusement important pour de petits argotteurs d'opposition comme nous. Qui voudra nous éditer ? Uniquement un ami, personne d'autre. Et nous avons peu d'amis…
> Mais nous avons foi dans le fait que ce livre est absolument incontournable. Parce que ce qui compte en lui c'est cet effort de fendre le blizzard des genres, de la langue, de la lassitude culturelle vers l'acte joyeux de la résistance. Mais ça, on en a déjà trop causé ici. Donc on va se taire un peu. Idiots. Malheureux crétins.
> Il faut tout de même que vous vous mettiez en tête quelque chose. Ce livre n'est pas l'œuvre d'écrivains-assassins, mais le produit de simples ouvriers littéraires. C'est tout.
> On dira juste encore une fois : MERCI ! Merci !.. Et que celui à qui nous adressons ce merci inscrive lui-même son nom ici, il l'a mérité, lui seul :[33]

Я бы очень хотел, чтобы эту книжку, которая, в общем-то, подходит к концу, опубликовал Сергей Кудрявцев. Здесь же у меня лежит моя последняя стихотворная книга под названием: «Девяносто апелляций в конголезский трибунал». Туда входит 47 стихотворений.
Серёжа, пожалуйста, сделай доброе дело. Ведь вся моя спесь, вся моя работа, всё моё сумасшествие, вся моя нежность вошли вовне, на людей, я хотел быть ими услышанным и понятым. Как всякий артист. И из-за этого я недодал нежности и любви своими близким, друзьям. Целую, Серёжа. » (Traduction : S. Chassaing, A. Nicolle.)

[33] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Rtutnye Paločki* [Les Bâtons de mercure], Moscou, Bad Habit, 1999, p. 192 : « Ну вот, книга и закончена. Больше ничего и не нужно: хватит. Осталось одно: обратиться к издателю и попросить у него снисхождения. Без публикации эта книга - ничто. Так что просим поспособствовать, взять на себя труды и заботу, а мы уж будем бесконечно признательны. Прямо сейчас скажем: огромное спасибо, ОГРОМНОЕ. Эта книга - отнюдь не шедевр, так что двойное спасибо... Эта книга - пиздец такой.
Без публикации она - сомнительно воняющий полуфабрикат. Издатель, публикатор - это чудовищно важно для таких вот сопротивленческих матершинников, как мы. Кто нас захочет печатать? Только друг, больше никто. А друзей у нас мало...

Dans ce passage apparaît, là encore au moment critique de la fin du livre, l'appel à l'éditeur, vis-à-vis duquel Brener et Schurz se montrent, apparemment, d'autant plus dépendants que leurs textes ne « sont pas des chefs-d'œuvre », et sont en même temps politiques : c'est l'œuvre de « petits argotteurs d'opposition ». Sans publication, le texte reste sans légitimité et n'est qu'un « produit à demi-fini ». Dans la mesure où Brener continue d'aspirer à un public plus large que celui des artistes et des écrivains, il est nécessairement tributaire des « banques d'attention » que décrit Georg Franck dans ses considérations sur le capitalisme attentionnel[34], et donc des éditeurs. Son statut subalterne dans la production du livre, qui jure avec les positions provocatrices qu'il peut adopter dans les discours qu'il tient avec Barbara Schurz, est manifeste dans la métaphore de « l'ouvrier littéraire » : la marginalité sociale et esthétique, position critique par excellence, est bien sûr également un frein à la publication par des maisons d'éditions un tant soit peu visibles, ce qui est le souhait de Brener.

En réalité, il y a de la part de Brener et Schurz une forme de cécité concernant l'autoédition effective de ses œuvres, autoédition dont ils parlent sans cesse mais qu'ils ne réalisent quasiment jamais. La nécessité pour lui qu'un éditeur vienne apporter son sceau officiel à la publication et légitimer le texte se manifeste dans les passages précédents. Elle n'a pas non plus échappé à certains critiques de son œuvre :

> Le simple fait que Brener, artiste professionnel qu'on le veuille ou non, n'ait pas réalisé son livre lui-même, mais en ait confié la fabrication à l'entreprise « Magazin Iskusstva », qui se spécialise dans la vente de livres très beaux et très chers, le montre : Brener veut prendre en compte le contexte. Brener sent finement l'air du temps. Il comprend que le temps des éditeurs indépendants, des manifestes sur papier journal est fini. Il est temps de rassembler des pierres (il y a un temps pour tout).
> On aurait pu pousser l'idée jusqu'au bout. Éditer le livre avec une reliure à relief. Mettre un smoking à Brener. Mais ce serait de l'étalage. Ce serait une requête d'éternité, et ce n'est pas ce que veut Brener pour l'instant. Ce n'est pas Brener en smoking, mais, disons, Brener en jeans et en t-shirt. Pas nu du tout. Pas effrayant du tout. Comme tout le monde. Et tout ce terrifiant anarchisme s'avère finalement être un truc fait maison, amateur. Et en plus, comme ça a déjà été dit, tout joli[35].

Но мы верим, что эта книга - абсолютно необходима. Потому что главное в ней - усилие пробиться сквозь пургу жанра, языка и культурной усталости к весёлому делу сопротивления. Но мы об этом и так уже до хуя тут болтали. Поэтому помолчим. Идиоты. Кретины несчастные.
Вы все-таки должны хорошенько понять: Эта книга - не произведение каких-нибудь писателей-убийц, а создание простых литературных тружеников. Вот и все.
Но только ещё раз скажем: СПАСИБО! Спасибо!.. И пусть тот, кому это «спасибо» мы говорим, сам впишет своё имя сюда, он это заслужил, только он: » (Nous traduisons.)

[34] Voir Franck, Georg, « Capitalisme mental », *Multitudes*, 2013, n° 54, p. 199-213.

[35] E.G., « Petit », *Nezavisimaja Gazeta*, 27 avril 2000, URL [consultée le 16 mars 2018] http://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-04-27/5_petit.html : « Уже то, что Бренер, как-никак профессиональный художник, не оформил свою книгу сам, а доверил это фирме "Магазин искусства", специализирующейся на выпуске очень красивых и недешевых книг, демонстрирует: Бренер желает встать в контекст. Бренер тонко чувствует время. Он понимает, что пора самодеятельных издательств, манифестов на газетной бумаге - прошла. Время собирать камни.
Можно было бы довести идею до абсурда. Издать книгу в переплете, с тиснением. Одеть Бренера в смокинг. Но и это было бы эпатажем. Это была бы уже заявка на вечность, а туда Бренер пока не хочет. Это не Бренер в смокинге, а Бренер, скажем, в джинсах и футболке. Совсем не голый. Совсем не страшный. Такой же, как

Dans cette revue critique de la *Nezavissimaïa Gazeta*, journal plutôt de gauche, le ou la journaliste se montre sensible aux implications de la publication du livre *Les bâtons rouillés* chez un autre éditeur que l'habituel Koudriavtsev. La publication chez un éditeur qui a pignon sur rue est perçue comme une domestication de « l'anarchisme », de l'actionnisme de ses débuts. Les allusions sont peu claires, mais le journaliste semble suggérer que « s'inscrire dans le contexte » veut dire abandonner le chaos des années 1990, pendant lesquelles cet anarchisme était sinon de bon ton, du moins acceptable, d'époque, pour se mettre au pas du marché artistique et éditorial tel qu'il a commencé à exister dès la toute fin des années 1990.

Cette cohabitation forcée, qui s'explique par le fait que Brener et Schurz souhaitent tout de même conférer une certaine visibilité à leurs textes, entraîne nécessairement des désaccords avec les éditeurs, même indépendants. Le rapport à l'éditeur est dans l'ensemble vécu comme une trahison, et ce dès les premières publications moscovites via la galerie de Marat Guelman :

> Guelman avait gâché mon poème en l'éditant pour le vernissage. Le livre contenait des photos d'Oleg Mavromatti et mes vers se sont avérés presque illisibles. Guelman considération que mon poème était une œuvre pornographique, et il avait peur de se causer du tort en le publiant. Il a fallu que Rigvava le convainque que ces vers étaient bien de la poésie, de l'art. Mais Guelman avait quand même la frousse et il a exigé que je fasse quelque chose de « visuel ». J'ai imaginé une mise en page avec des photographies, mais maintenant je suis mécontent d'avoir cédé à la pression du galeriste. Tout ce qu'il voulait, c'était cacher les vers derrière les photographies, dans la mise en page du livre. Et moi, j'ai été bête et j'ai accepté. Voilà ce que c'est de vouloir réussir, bordel de merde ![36]

Les décisions des éditeurs sont souvent présentées comme étant motivées par la peur et l'intérêt dans les textes de Brener et Schurz et le danger de la publication est à leurs yeux celui d'une stérilisation des textes. C'est ainsi par exemple qu'était envisagé le travail des éditions Ad Marginem (voir Chapitre 6). Selon Bella Ostromooukhova, en effet, les fondateurs de la maison d'édition Ad Marginem, entreprise indépendante connue notamment pour avoir édité (ou réédité des textes initialement publiés en samizdat de) Vladimir Sorokine, « témoignent d'un pragmatisme assez proche de celui de leurs analogues anglais, pour qui promouvoir des idées radicales n'empêche pas de jouer selon les règles du marché »[37], ce qui est antinomique pour Brener et Schurz. De la part

все. И весь этот страшный анархизм оказывается такой домашней самодеятельной штучкой. К тому же, как было сказано, красивенькой. » (Nous traduisons.)

[36] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiennyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], *op. cit.*, p. 168 : « к вернисажу Гельман издал мою поэму в испорченном виде. Книга была напечатана с фотографиями Олега Мавроматти, и мои стихи оказались почти нечитаемыми. Гельман считал поэму порнографическим опусом, боялся навредить себе её изданием. Потребовалось уверение Ригвавы, что стихи эти — поэзия, искусство. Но Гельман всё равно трусил, и потребовал у меня «визуальности». Я придумал ход с фотографиями, но сейчас мне противно, что я поддался давлению галериста. Он ведь просто хотел спрятать стихи в фотографиях, в оформлении книжки. А я, дурак, пошёл на это. Вот вам и желание успеха, ёб вашу мать! » (Nous traduisons.)

[37] Ostromooukhova, Bella, « Être un petit éditeur engagé dans la Russie d'aujourd'hui : Le cas de la maison d'édition Ad Marginem », *Edition et engagement. D'autres façons d'être éditeur?,* Alliance des éditeurs indépendants, 2015, p. 34-41.

d'un éditeur, le fait de renoncer à publier un texte n'est donc jamais une stratégie de vente, mais une preuve de timidité coupable. Ainsi, dans la conclusion des *Peuples qui pètent*, Brener et Schurz s'en prennent à leur éditeur habituel, Sergueï Koudriavtsev :

> Dans ce livre nous avons sans doute dressé un seul portrait sympathique, celui de l'éditeur indépendant Sergueï Koudriavtsev, notre ami de Moscou. C'est précisément sur lui que nous faisions reposer des espoirs naïfs de publication pour ce pamphlet, mais nous avons fait un mauvais calcul. Il a lu le manuscrit, et il s'est mis tout d'un coup à se tortiller, à louvoyer, à se comporter en voyou, à grimacer, à disparaître – à péter, en un mot. Il est toujours difficile de comprendre les motifs véritables du comportement humain, et Koudriavtsev n'avait visiblement aucune intention de nous expliquer ce flottement pusillanime, sa répugnance hypocrite à imprimer *Les Peuples qui pètent*… Eh bien, dans ce cas nous essaierons maintenant d'exprimer notre impression concernant le comportement fuyant de notre éditeur… Nous dirons simplement : tu as eu la frousse, cher publicateur de futuristes ! Tu as eu la frousse, un point c'est tout. Tu as eu peur de la désapprobation de quelque vieux con moscovite, tu as eu peur d'offenser des puissants avec ce récit véridique, ou je ne sais quoi encore, tu n'as pas eu l'envie de te plonger dans tout ça. Mais la frousse, comme on l'a dit, c'est le plus grand des vices, c'est certain. Qu'elle aille se faire foutre, mon petit ami, brûle-la ta frousse, car elle est en toi comme un vers gras et avide. Et l'appellation d'« éditeur indépendant » que nous t'avons attribuée, Koudriavtsev, nous te la reprenons. Mais de quelle indépendance on parle, merde ? Une indépendance complètement douteuse et relative ! Et on n'est pas en train de régler nos comptes, là, ni de faire de la diffamation, ce qu'on n'a pas fait non plus en général dans ce livre – on exprime simplement notre position de pirates, éprouvée et mille fois réfléchie. Tu n'es pas indépendant, Sergueï, oublie ça… Comme l'écrasante majorité de la population, tu n'es qu'une mouche dans la toile d'araignée abjecte des préjugés de classe, des autorités mensongères, des opinions culturelles mesquines, des stéréotypes intellos, de la médiocrité, de la myopie locale, de la lassitude prématurée, de l'incompréhensions…[38]

Il s'agit là encore de pas adhérer au discours de rationalisme économique qui peut être celui des éditeurs, dans un contexte qui, à la fin des années 1990, est particulièrement difficile pour l'édition russe. Anne-Marie Thiesse et Natalia Chmatko remarquent en effet que le secteur de l'édition, après avoir suscité l'intérêt des investisseurs (et des mafias en tout genre) au début de la

[38] Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bzdjaščie narody* [Les Peuples qui pètent], *op. cit.*, section « ПОСЛЕСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ » (« Postface à l'édition russe ») : « В этой книжке мы нарисовали едва ли не единственный симпатичный образ — образ независимого издателя Сергея Кудрявцева, нашего московского друга. Именно на него возлагали мы наивные надежды на публикацию этого памфлета, однако просчитались. Издатель прочитал манускрипт, а затем стал вдруг вилять, темнить, хамить, кривляться, пропадать — бздеть, одним словом. Трудно всякий раз бывает понять истинные мотивы человеческого поведения, а Кудрявцев явно не имел воли прямо объяснить нам своё малодушное замешательство, своё криводушное нежелание печатать «Бздящие народы»... Ну что ж, зато мы постараемся сейчас сформулировать наше впечатление от ускользающего поведения издателя... Скажем просто: струсил ты, дорогой публикатор футуристов! Струсил, и точка. Испугался то ли неодобрения каких-то московских пердунов, могущих обидеться на эту правдивую повесть, то ли ещё чего, неохота даже в этом копаться. Но трусость, как сказано, есть величайший из пороков, это точно. К ёбаной матери, дружок, жги свою трусость, ибо сидит она в тебе, как толстый и сосущий глист. А звание «независимый издатель», которое мы тебе, Кудрявцев, присвоили, мы же с тебя и снимаем. Какая ещё, в жопу, независимость? А такая — весьма сомнительная и относительная! И мы сейчас вовсе не сводим счёты и не клевещем, как не делали мы этого вообще в данной книжке, а просто выражаем свою точку зрения, свою выношенную и тысячу раз продуманную пиратскую позицию. Ты не независимый, Сергей, забудь об этом... Ты, как и подавляющее большинство нынешнего народонаселения, — всего лишь муха в мерзкой паутине кастовых предрассудков, фальшивых авторитетов, подлых культурных мнений, интеллигентских стереотипов, пошлости, локальной близорукости, преждевременной усталости, недопонимания… » (Nous traduisons.)

décennie, est particulièrement touché par la crise de 1998, un an donc avant la publication des *Peuples qui pètent*[39]. La crise affecte majoritairement les grosses maisons d'édition, dont la politique était de publier des ouvrages destinés à être massivement distribués, pour, à terme, en tirer profit et pouvoir publier des ouvrages dont le capital symbolique était plus élevé. Les éditions Hylaea, auxquelles Brener faisait déjà appel depuis sa prison hollandaise, appartenaient cependant à la deuxième sorte de maisons d'édition : plus petite et indépendante, elle relève de la « production pour les producteurs » et, au sein des éditions indépendantes, elle dispose d'un capital symbolique assez élevé, du fait de rééditions d'ouvrages futuristes (ce pour quoi Brener demande à être édité chez eux) et d'éditions d'ouvrages contemporains d'avant-garde (par exemple, Egor Radov, un des premiers représentants du post-modernisme en Russie, avant les plus connus Sorokine et Pélévine). En réalité, il ne semble pas que ces reproches soient mérités : au contraire, dans la deuxième moitié des années 1990, les publications des éditions Hylaea cessent de se diversifier, et le catalogue de la maison acquiert une forme de cohérence, autour de la notion d'avant-garde, passée et présente. Ce que montre la critique de Brener et Schurz ici, c'est donc plutôt le fonctionnement du champ éditorial russe à cette période et leur adhésion aux valeurs qui le structurent. La question n'est pas tellement celle de l'argent (un autre passage des *Peuples qui pètent* montre Brener, Schurz et Koudriavtsev en visite chez le milliardaire Berezovsky pour lui demander de l'aide à la publication) qui viendrait corrompre les entreprises éditoriales, mais plutôt celui du rôle de l'éditeur, qui est ici conçu dans la lignée d'un idéal soviétique d'éducation des masses. Dans son refus de le publier, Koudriavtsev fait, selon Brener, preuve d'un manque de discernement qui le rabaisse au niveau de la « population », ici comparée à des « mouches ». La position messianique de Brener et son intérêt pour des formes artistiques et éditoriales dites « populaires » cohabitent avec un profond mépris pour « l'opinion publique », qui renvoie plutôt à l'intelligentsia (« les stéréotypes intellos »). Brener garde, comme un certain nombre d'artistes et d'écrivains engagés, l'idée que l'art et l'écriture n'accomplissent leur mission de changer le monde et la vie qu'au moyen d'une éducation des spectateurs et des lecteurs : par exemple, *54 techniques* est conçu comme un manuel d'opposition et, si le ton est humoristique par moments (essentiellement pour tourner en dérision le pouvoir auquel on s'attaque), les injonctions sont globalement sérieuses – et entrecoupées d'excursus historiques. Par conséquent, le rôle de l'éditeur est d'assurer la transmission de cette éducation. Cette posture explique en effet la nécessité d'une édition officielle, c'est-à-dire à tirage suffisant et dotée d'une légitimité institutionnelle, et donc la contradiction entre des formes empruntées à l'édition populaire ou clandestine (loubok et samizdat) et le recours à un éditeur, Hylaea, qui reste un

[39] Thiesse, Anne-Marie, Chmatko, Natalia, « Les nouveaux éditeurs russes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126-127, mars 1999, p. 75-89.

incontournable de l'édition indépendante dans la Russie post-soviétique, surtout dans les années 90. Koudriavtsev note d'ailleurs le décalage entre les attentes de Brener et la pratique éditoriale qui était la sienne. Il affirme dans un livre de témoignages sur les années 1990 :

> Je voulais juste être éditeur et il [Brener] voulais que je sois plus qu'un éditeur. Je n'étais pas exalté et prêt à gober tout ce qu'il me disait. Peut-être qu'il voulait qu'on ait une relation professeur – élève : il fournit un contenu et moi j'absorbe[40].

Koudriavtsev suggère ici que Brener attendait de lui un engagement similaire au sien : il ne s'agit pas simplement d'une entreprise commerciale (il ne faut pas être « juste un éditeur »), mais d'une forme d'éducation (« une relation professeur – élève »), pour Koudriavtsev, mais pas seulement : en tant qu'éditeur, il est le premier lecteur public de Brener et représente un futur lectorat potentiel. Même s'il remet en question l'autorité de la littérature (voir Partie 3), Brener semble, au moins dans les années 1990, compter sur l'aura de guide des foules dont bénéficie l'écrivain dans l'imaginaire soviétique puis post-soviétique.

Dans le cas de Koudriavtsev, l'attente porte sur un engagement politique (l'indépendance). Dans le cas de Pavlenski, chez qui Brener et Schurz publient *Bombastika* en 2015, l'engagement attendu est esthétique. Brener est cette fois directement contacté par Piotr Pavlenski et sa compagne de l'époque Oksana Chalygina. Comme on l'a mentionné au chapitre 2, Pavlenski lui-même s'est réclamé de Brener dans son livre sur l'actionnisme russe[41] et on peut penser que la volonté d'éditer Brener est ici une forme d'hommage, en même temps, sans doute, que ce geste lui permet de construire un éthos éditorial, déjà assez clairement affirmé au moyen du nom de la maison d'édition : « Propagande politique » (*Političeskaja propaganda*). Brener et Schurz décrivent ainsi la façon dont a été édité *Bombastika* :

> Deux ans auparavant Piotr et Oksana avait publié à Saint-Pétersbourg notre récit en louboks *Bombastika*. Cette production leur était tombée entre les mains plus ou moins par hasard : Denis Serenko, marin et artiste, à qui nous avions envoyé un choix de récits, l'avait transmis à Oksana et elle avait exprimé le souhait d'en éditer un. Nous avons dû attendre longtemps, mais le livre a fini par être imprimé, et les éditeurs par le distribuer gratuitement — c'est ce qu'ils nous ont dit. Nous ne nous sommes pas mêlés de leurs histoires d'édition. Ils ont imaginé la mise en page du livre, ils ont pris des décisions concernant le tirage tous seuls. Nous leur étions reconnaissants de la publication de *Bombastika* : chercher des éditeurs professionnels est une torture pour nous. Certes, quand nous avons vu le produit typographique fini, nous avons été mortellement déçus : *Bombastika* avait l'air stérile, elle

---

[40] Baskova, Svetlana (éd.), *Devjanostye ot pervogo lica* [Les années 90 à la première personne], tome 1, Moscou, A&D Studija/Baza, 1995, p. 333-334 : « Я хотел быть просто издателем, а он хотел, чтобы я был больше, чем издателем. У меня не было того восторженного состояния, чтобы я постоянно внимал. Возможно, ему хотелось, чтобы я был в отношениях учителя и ученика: он приносит, а я хватаю. » (Nous traduisons.)

[41] Pavlenskij, Piotr, *O russkom akcionizme* [Sur l'actionnisme russe], Moscou, ACT, 2016, p. 62 : « Il y avait un actioniste du nom d'Aleksandr Brener. Un de ses travaux a été de dessiné un signe dollar à la bombe vert sur le carré blanc de Malevitch. Brener l'a fait par respect pour Malévitch, c'est un des sommets de l'art russe. » ;« (…) был такой акционист Александр Бренер. У него работа была, где он нарисовал зеленой краской на белом квадрате Малевича знак доллара. Бренер делал это из очень большого уважения к Малевичу, это одна из вершин русского искусства. » (Nous traduisons.)

était imprimée par-dessus la jambe, avec des fautes, sans imagination. Je me suis dit que les éditeurs avaient foutu en l'air notre livre.[42].

Le passage montre d'abord la dépendance de Brener vis-à-vis du travail de l'éditeur, bien loin donc de l'édition autonome du samizdat et des fanzines par exemple. En effet, Brener refuse de s'occuper des « affaires éditoriales » de Pavlenski et Chalygina – l'ordre des mots ici a même une connotation légèrement péjorative. Même si la recherche d'un éditeur est une « torture », elle est nécessaire dans la mesure où Brener et Schurz considèrent que cela doit passer par des « professionnels ». Toutefois, il manifeste son mécontentement dans la mesure où la publication ne correspond pas aux attentes esthétiques de Brener et Schurz : outre l'absence d'un professionnalisme sur lequel ils comptaient (« avec des fautes »), *Bombastika* est éditée « sans imagination ». Le risque est alors que le livre perde son efficacité, alors que l'impact qu'il peut avoir sur le lecteur, l'appel à l'action qu'il contient est précisément ce que l'édition professionnelle doit permettre pour Brener et Schurz : *Bombastika*, qui est un récit souvent érotique, où l'héroïne éponyme sort constamment des objets et des personnes de son vagin, est devenu un livre « stérile », et donc « perdu » (*zagubili našu knigu*).

Depuis 2016 environ, le parcours éditorial de Brener et de Schurz ressemble à une fuite en avant. Pour éviter les mésaventures éditoriales, il se tourne de plus en plus souvent vers de jeunes maisons d'éditions, qu'il contacte spontanément et dont il est parfois le premier titre. Ainsi, après une longue collaboration avec Hylaea et Sergueï Koudriavtsev, il publie *Ka, ou histoire secrètes, mais véridiques, de l'art*, chez « Tous libres » (*Vse svobodny*), une librairie indépendante de Saint-Pétersbourg dont c'est la première publication. En décembre 2019, dans un échange de mails, Artiom Faustov et Lioubov Beliatskaïa m'ont décrit leur collaboration avec Brener et Schurz de la façon suivante :

> Cela faisait longtemps que nous connaissions l'œuvre de Brener et on peut dire que nous étions ses partisans. On aimait surtout *Pistolet à la pisse*.
> Puis en 2016 a paru *Vies des artistes assassinés*. Nous étions alors jurés du prix littéraire « Bestseller national » [Natsbest], qui se déroule à Saint-Pétersbourg et nous avions soutenu ce livre. De façon inattendue, le livre de Brener s'est trouvé dans la sélection finale et a même failli l'emporter. La critique et les lecteurs se sont intéressés à ce livre. Nous étions très heureux pour Aleksandr et pour son beau travail.
> Quelques mois plus tard, nous avons reçu un mail de Brener, il nous envoyait son nouveau manuscrit et nous a dit qu'il cherchait un éditeur. C'était le manuscrit de *Ka, ou histoires secrètes, mais véridiques, de l'art*, qui était en quelque sorte le prolongement des *Vies*…

[42] Brener, Aleksandr, *Žitija ybiennyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], *op. cit.*, p. 362 : « Года два назад Пётр и Оксана опубликовали в Петербурге нашу лубочную повесть «Бомбастика». Творение это попало им в руки более или менее случайно: Денис Серенко — моряк и художник, которому мы послали набор повести — передал её Оксане, и она выразила желание повесть издать. Ждать нам пришлось долго, но в конце концов книга была напечатана, и публикаторы распространяли её бесплатно — так они нам сообщили. Мы в их издательские дела не вмешивались. Они сами придумали оформление книжки, приняли решение о тираже. Мы были благодарны им за публикацию «Бомбастики» — искать профессиональных издателей для нас пытка. Правда, когда мы увидели готовый типографский продукт, то были смертельно разочарованы — «Бомбастика» выглядела стерильно, напечатана была спустя рукава, с ошибками, без воображения. Я подумал, что издатели загубили нашу книжку. » (Nous traduisons.)

> Cela faisait alors déjà un certain temps que nous pensions à devenir éditeurs (la librairie « Tous libres » existe depuis 2011). Et comme nous aimons beaucoup Brener comme écrivain et comme artiste, nous avons accepté avec joie. C'est ainsi que *Ka* est devenu notre première publication, le livre est sorti en septembre 2017[43].

Les institutions littéraires (les prix littéraires) permettent donc à Brener et à Schurz de trouver un éditeur avec lequel, peut-on dire, ils mettent en place un échange de capital : capital économique et possibilité de diffusion du côté de la librairie, contre capital symbolique du côté de Brener et Schurz (le prestige lié à sa nomination). En 2018, Brener et Schurz éditent ainsi deux livres chez Tsiolkovski, libraire indépendant de Moscou, *L'Antichrist et les vierges* et *Iyafopika*, et en 2019, c'est vers les éditions Perce-Neige (Podsnežnik) établies à Novossibirsk qu'il se tourne pour la publication de *Can-Cun*. Enfin, un des premiers textes autobiographiques de Brener, *Les Peuples qui pètent*, a été réédité en 2019 par les éditions collaboratives Tcha-chtcha. Ces dernières se présentent de la façon suivante : « nous n'avons pas de rédaction ou de bureau, d'adresse physique, de numéro de téléphone – sinon nous l'aurions bien sûr fièrement indiqué »[44]. En effet, les justifications données par les différents éditeurs se fondent sur la marginalité de Brener et sur sa proximité avec leur propre projet éditorial : ces éditions affirment ainsi publier des livres « sans espoir » (*Tcha-chtcha*) ou des auteurs « fondamentalement éloignés des odieux discours officiels et du buzz creux »[45] (Podsnežnik). Aussi bien Tcha-chtcha que Podsnežnik affirment que la publication de Brener leur a été suggérée directement par Ivan Smekh, bloggueur et musicien, rédacteur du blog « Le panier des pensées profondes russes »[46]. Nous reviendrons sur son rôle dans le chapitre suivant.

Parallèlement, deux des derniers livres de Brener ont été édités par le groupe éditorial Gorodets, et en son sein par les éditions Fluid FriFlaï, surtout connues initialement pour leurs publications de romans de science-fiction ainsi que de best-sellers français (Anna Gavalda, Marc

---

[43] Échange de mail avec l'autrice de ce travail : « Мы давно были знакомы с творчеством Бренера и, можно сказать, являлись его поклонниками. Особенно ценили «Обоссанный пистолет».
Затем в 2016 году вышли «Жития убиенных художников». Мы были в том году номинаторами литературной премии «Национальный бестселлер», которая проходит в Петербурге, и выдвинули эту книгу. Неожиданно книга Бренера вышла в финал и даже чуть не стала победителем. На книгу обратила внимание критика и читатели. Мы были очень рады за Александра и его прекрасное произведение.
А через несколько месяцев мы получили имейл от Бренера, он прислал свою новую рукопись и сообщил, что ищет издателя. Это была рукопись «Ка, или Тайные, но истинные истории искусства», которая отчасти была продолжением книги «Жития…».
Мы на тот момент уже некоторое время размышляли о том, чтобы стать издательством (книжный магазин «Все свободны» существует с 20111 г. *[sic]*). И так как писателя и художника Бренера мы очень любим, то с радостью согласились.
Так «Ка» стала нашей первой изданной книгой, она вышла в сентябре 2017 года. » (Nous traduisons.)

[44] *Iš*, n°1, été 2019, p. 1, URL [consultée le 20 juillet 2020] http://cha-shcha.tilda.ws/besplatny_ish_v_myshelovke : « у нас нет редакции или офиса, физического адреса, контактного телефона, иначе мы обязательно всё это с гордостью написали ». (Nous traduisons.)

[45] Site web des éditions Podsnežnik, URL [consultée le 20 juillet 2020] : « принципиально далёких от постылого официоза и пустозвонного хайпа ». (Nous traduisons.)

[46] Blog *Lukošku russkogo glubokomyslija*, URL [consultée le 20 juillet] https://lukrusglub.tumblr.com/

Lévy). Toutefois, Fluid FriFlaï ont confié depuis 2018 une collection à Vadim Levental, jeune romancier, secrétaire général du prix Natsbest. La collection, dont le nom est « L'étagère de Vadim Levental », repose donc sur la notoriété de son directeur et sur l'idée selon laquelle, par son activité d'écrivain et sa place dans le système des prix, il serait à même d'identifier les nouvelles tendances de la littérature russe contemporaine. Sa décision de publier Brener et Schurz est très probablement liée encore une fois à leur nomination pour le Natsbest.

En ce qui concerne les publications en anglais et en allemand de Brener et Schurz, cela passe en grande partie par les réseaux des galeries d'art contemporain : c'est en faisant la connaissance d'Anthony Auerbach, un artiste britannique, à l'occasion d'une exposition de leurs travaux, que Brener et Schurz ont trouvé à publier leurs textes en anglais. Ceux-ci sont ainsi édités avec l'aide de Vargas Organisation à Londres, qui se spécialise dans l'édition de documentation et de livres d'artistes. C'est comme cela que *Demolish Serious Culture!!!* (2000), *Bukaka Spat Here* (2002), *The Art of Destruction* (2004), *Missis X und die Katzen* (2007), *Claim Against Fame* (2012), *Fuck Off and Die Alone* (2013), *The Exploits and Opinions of Mafalda, the Girl* (2014) ont vu le jour.

Deux remarques à l'issue de ce panorama des publications de Brener et Schurz. Premièrement, en fonction du contexte national de publication, Brener et Schurz sont associés au monde de l'art contemporain ou à celui de la littérature. C'est en partie, bien sûr, une question de langue : Brener ne fait pas partie des écrivains polyglottes. Les textes en anglais sont toujours plus courts et plus simples et l'ensemble de ces livres est beaucoup plus abondamment illustré que les publications en russe. Les publications en russe ont fini, elles, par être reconnues suffisamment pour être sélectionnées pour un des principaux prix littéraires du pays, et c'est précisément cela qui permet actuellement à Brener de poursuivre sa pratique d'écriture en dehors de sa relation avec Koudriavtsev, quelles que soient les raisons pour lesquelles celle-ci est actuellement difficile. C'est donc bien la reconnaissance de Brener, comme artiste en Europe occidentale, et comme écrivain en Russie, qui fait qu'il est possible pour Schurz et lui de publier leurs livres. La violence avec laquelle Brener et Schurz refusent ces qualificatifs s'explique alors par le contexte institutionnel dont ils ont besoin pour rester visibles (on reviendra à ces questions plus longuement dans le chapitre suivant, portant sur la réception de ces textes). Deuxièmement, pour Brener et Schurz, la publication a d'abord été un processus de négociation entre une position d'extériorité (qui se manifeste par le choix, de plus en plus marqué, de maisons d'édition qui sont en marge du système éditorial russe, liées d'abord à des lieux de diffusion comme des librairies, ou tout simplement qui n'existent qu'en ligne, comme Tcha-chtcha) et une reconnaissance littéraire incompatible en théorie

avec cette extériorité (l'inclusion de Brener dans la collection de Vadim Levental chez un grand éditeur russe par exemple).

2.2 Chris Kraus : les éditeurs, des curateurs déguisés ?

Chris Kraus suit le parcours inverse de celui de Brener et Schurz : elle commence par s'impliquer dans la maison d'édition de son compagnon Sylvère Lotringer, avant d'écrire et de publier ses propres textes.

Les éditions Semiotext(e), fondées par Lotringer en 1973, se sont spécialisées dans l'édition des grands textes de la pensée européenne, surtout française, à partir des années 1980 : la série « Foreign Agents » comprenait ainsi des titres de Foucault, Deleuze ou Virilio. Aux dires de Lotringer, Semiotext(e) s'est construit contre le monde universitaire : le titre lui-même est trompeur, puisqu'il renvoie au séminaire que Lotringer avait été chargé de mener à l'université Columbia à New York sur la sémiotique, alors que de son propre aveu Lotringer détestait la sémiotique. Le titre de la première série éditoriale, « Foreign Agent », montre bien qu'il s'agit, en jouant sur l'image de l'espion, de se servir de l'étiquette « sémiotique » comme d'un cheval de Troie pour introduire la pensée française aux États-Unis. Il s'agit donc d'un détournement de fonds, plus symbolique que matériel, puisqu'en dehors de son salaire pour son séminaire de sémiotique à Columbia, Lotringer n'a pas reçu de financement pour le fonctionnement de la maison d'édition. Semiotext(e) fonctionne en effet de façon indépendante. Hedi El Kholti, qui travaille avec Kraus et Lotringer depuis 2014, affirme ainsi :

> Je tiens aussi à dire que Semiotext(e) a toujours été une entreprise très fragile. Nous n'avons pas de financement. Nous n'avons pas de personnel. Nous existons uniquement grâce à la vente de nos livres. Et, comme vous le savez, le marché de l'édition n'est pas le meilleur endroit du monde en ce moment[47].

Pour Kraus comme pour Lotringer, la création de la maison d'édition répond à un désir de contourner les institutions, ou à une méfiance à leur égard. A l'issue d'un entretien avec Lotringer et Kraus, Schwarz et Balsamo remarquent ainsi :

> A une époque où les termes « petit éditeur » et « revue spécialisée » renvoient habituellement à des projets dotés de financements institutionnels, dont le lectorat se réduit presque exclusivement à des universitaires et dont le financement vient presque

[47] Darms, Lisa, « Semiotext(e) at the Biennial: An Interview with Hedi El Kholti », *Hyperallergic*, 17 mai 2014, URL [consultée le 4 décembre 2019] https://hyperallergic.com/126272/semiotexte-at-the-biennial-an-interview-with-hedi-el-kholti/ : « Also, I want to say that *Semiotext(e)* has always been a very fragile proposition. We are not funded. We have no staff. We exist solely by the sale of our books. And, as you know, the publishing market isn't such a great place to be these days. » (Nous traduisons.)

> uniquement des universités, *Semiotex(e)* a, dès le début de sa carrière éditoriale, adopté délibérément une stratégie visant à court-circuiter cette complicité entre une culture radicale et des institutions visant à préserver certaines valeurs esthétiques[48].

De la même manière, Chris Kraus exprime, elle, une méfiance vis-à-vis des grandes maisons d'édition et de leur pouvoir de légitimation. Elle affirme ainsi dans un entretien :

> Quand j'ai publié le livre de Kate Zambreno, *Héroïnes*, dans la collection Active Agents de Semiotext(e) en 2012, j'étais bizarrement partagée concernant le désir farouche, qu'elle exprimait dans la deuxième partie du livre, de voir plus de femmes, elle incluse, adoubées comme des génies par la grande édition, à la manière de Ben Lerner et Jonathan Franzen. Elle avait l'air de conférer à l'édition mainstream un lustre qu'elle n'a guère en dehors de la *New York Times Book Review*. Le débat rigoureux qui s'est déroulé dans ce monde pendant la deuxième moitié du vingtième siècle a largement migré vers le monde de l'art contemporain. Comme on le sait, des éditions comme Knopf, Little Brown et Farrar Straus and Giroux font une grosse promotion pour deux ou trois titres de fiction à chaque saison. Le reste de leur catalogue aurait pu tout aussi bien être publié par des éditions indépendantes, ou même en ligne[49].

Comme on l'a vu dans le chapitre 5 en effet, la légitimation symbolique apportée par la publication institutionnelle, par de grandes maisons d'éditions dotées soit d'un capital économique conséquent, soit d'un capital symbolique, soit des deux, se dissout avec la constitution du monde de l'édition en marché dans l'espace états-unien à partir de la deuxième moitié du vingtième siècle. Le fonctionnement par niches invalide en partie l'idée même d'une valeur littéraire absolue, qui serait sanctionnée par la publication en tant que telle dans une maison d'édition considérée comme « prestigieuse ». Cela ne veut pas dire toutefois que la légitimation littéraire cesse d'exister, que cette valeur littéraire disparaît complètement. Les déclarations de Sylvère Lotringer et de Chris Kraus montrent le contraire.

Ces déclarations obéissent en réalité à la construction d'un éthos d'éditrice de la part de Chris Kraus. Dans les premiers articles scientifiques concernant la maison d'édition Semiotext(e), notamment dans l'entretien de Schwarz et Balsamo en 1998, Chris Kraus, interviewée

---

[48] Schwarz, Henry, Balsamo, Anne, « Under the Sign of *Semiotext(e)*: The Story according to Sylvere Lotringer and Chris Kraus », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 37, n°3, 1996, p. 206 : « In an era when « small press » and « specialty journal » usually denote institutionally supported projects, with their readership confined almost wholly to academics and their funding coming almost exclusively through the university, *Semiotext(e)* began its publishing career with a conscious strategy to short circuit this complicity between radical culture and conservative institutions of taste. » (Nous traduisons.)

[49] Kraus, Chris, « The New Universal », *Sydney Review of Books*, 17 octobre 2014, URL [consultée le 7 décembre 2019] https://sydneyreviewofbooks.com/new-universal/ : « Editing Kate Zambreno's book *Heroines* for Semiotext(e) Active Agents in 2012, I was strangely ambivalent about the fierce desire she expresses in the second half of the book to see more women, herself included, knighted by corporate publishing as geniuses, in the manner of Ben Lerner and Jonathan Franzen. It seemed she was bestowing a glamour upon mainstream publishing that barely exists beyond the *New York Times Book Review*. The rigorous debate that occurred in that world during the mid-twentieth century era has largely migrated to the world of contemporary art. As we know, publishers like Knopf, Little Brown, and Farrar Straus and Giroux heavily promote two or three fiction titles each season. The rest of the list might just as well have appeared with an independent press, or even online. » (Nous traduisons.)

conjointement avec Sylvère Lotringer, présente ses choix éditoriaux comme cohérents avec la ligne initiale de Semiotex(e). Schwarz et Balsamo résument ainsi sa réponse :

> La décision de publier de la fiction écrite par des femmes et des auteurs gay n'était pas un moyen de soutenir la littérature d'avant-garde pour elle-même, position que, dans la tradition de Semiotext(e), Fleming critique impitoyablement. C'était plutôt une manière de faire cohérente avec la philosophie de Semiotext(e). Comme l'explique Kraus, c'était tout l'héritage de la théorie française qui était réinventé : aux États-Unis, les écrits féminins et gays étaient le « lieu » où ces questions théoriques étaient retravaillées[50].

Elle revendique plus loin l'amateurisme de sa démarche :

> A cette époque, certains des écrivains qui faisaient partie de cette scène littéraire informelle du sud de Manhattan avaient déjà publié des livres avec de grandes maisons d'éditions, mais beaucoup d'autres ne l'avaient pas encore fait, alors qu'ils étaient tout aussi importants et accessibles. Comme j'avais accès à cette machine, Semiotext(e), les publier me paraissait la bonne chose à faire. C'était un bon choix pour Semiotext(e) aussi – c'était très gênant que l'intégralité des vingt-cinq auteurs de la série « Foreign Agent » soit des hommes blancs ! (…) Le fait d'être « inclusif » n'est pas vraiment la question, puisque je ne suis pas curatrice de la collection : je ne *cherche* pas de nouveaux livres. C'est un projet d'amateur, je publie ce qui me paraît bien parmi ce qui nous tombe dans les mains[51].

Il y a dans ce texte un usage intéressant du mot « curatorial » qui semble légèrement péjoratif, tout comme le terme « inclusiveness » entre guillemets autonymiques, qui impliquent une distance vis-à-vis d'une recherche volontariste d'« inclusion » : il s'agit de défendre la valeur des textes publiés par Kraus, qui valent pour eux-mêmes et non dans le cadre d'un projet éditorial qui les précèderait ou comme représentants d'une catégorie sociale (femmes, homosexuels). Plus le temps passe, plus Kraus refuse de présenter ses choix éditoriaux comme constituant un discours intellectuel cohérent. Encore au début des années 2000, elle affirmait dans une discussion transcrite dans le recueil *Hatred of Capitalism* de Semiotex(e) que l'ensemble des publications de la maison d'édition obéissaient à une idée commune :

> Les textes eux-mêmes sont moins importants que l'effet d'intrication qu'ils créent qu'ils créent ensemble. (…)
> Oui, c'est plutôt une atmosphère générale qu'une signification en particulier[52].

---

[50] Schwarz, Henry, Balsamo, Anne, « Under the Sign of *Semiotext(e)*: The Story according to Sylvere Lotringer and Chris Kraus », *art. cit.*, p. 212 : « The decision to publish fiction by women and gay authors was not a move to support avant-garde literature for its own sake—a posture that, in keeping with the guiding *Semiotext(e)* tradition, Fleming hotly criticizes. Rather it was a move that is understood to be entirely consistent with the guiding *Semiotex(e)* philosophy. As Lraus explains, the legacy of French theory is reinvented in this fiction— in the United States, gay and women's writing was the "place" in which those theoretical issues were being worked or on over". » (Nous traduisons.)

[51] *Ibid.*, p. 214 : « Around that time, a few of the writers from this loose lower Manhattan writing scene did publish books with larger publishers, but many others who were equally important and accessible still hadn't. Since I had access to this mechanism, *Semiotext(e)*, publishing their books seemed the right thing to do. It was right for *Semiotext(e)* too— a huge embarrassment, at that point, that all 25 Foreign Agents authors were white males! (…) "Inclusiveness" isn't really an issue because the series isn't curatorial: I don't go *looking* for books. It's an amateur operation, I publish what feels right out of what comes our way. » (Nous traduisons.)

[52] Kraus, Chris, Lotringer, Sylvère (éds), *Hatred of capitalism*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001, p. 21 : « The texts themselves are less important than the mesh effect that they create together. (…) Yes, it's more like an atmosphere of meaning than any particular meaning. » (Nous traduisons.)

Même si la ligne directrice n'est pas précisée, si Kraus parle d'une « atmosphère » plutôt que d'une « signification » précise, elle revendique finalement un rôle créateur dans le rassemblement des textes eux-mêmes, qui est marqué par ailleurs par la recherche d'une forme matérielle reconnaissable, d'une unité visuelle de la série, d'une forme d'image de marque donc : l'important est l'effet d'ensemble qu'ils produisent.

C'est une posture que l'on retrouve également chez l'éditeur d'Édouard Levé, Paul Otchakovsky-Laurens, qui affirme ainsi dans un entretien en- 2013 :

> Je n'ai pas l'appareil théorique qui me permette de décrire un groupe, de le définir et de l'analyser. (…) Je ne suis pas en mesure de discerner une école car je ne suis pas un théoricien mais un praticien. Je publie des livres qui me plaisent, c'est tout. Je ne vais pas au-delà[53].

Il précise encore concernant sa position d'éditeur :

> Avez-vous une mission dans votre rôle d'éditeur ?
> POL : Non, ma mission, c'est celle de tout éditeur, qui est de faire lire les textes qui m'intéressent, de proposer à des lecteurs des textes qui paraissent novateurs ou importants[54].

La dimension novatrice est présentée en des termes suffisamment vagues pour que prime en réalité la subjectivité de l'éditeur, qui est seul juge de ce qui « lui plaît » et de ce qui est donc publiable chez lui, sans arrière-pensée (sans « mission » autre que celle d'éditer). Kraus et Otchakovsky-Laurens mettent ainsi à distance l'idée d'un projet éditorial au profit de l'idiosyncrasie de l'individu-éditeur.

Les propos de l'ancien éditeur de Brener, Sergueï Koudriavtsev, sont plus ambigus :

> L'édition est pour moi une affaire personnelle, cela dépend uniquement des changements que j'observe en moi-même. J'ai commencé à éditer des livres quand j'avais trente ans. J'ai commencé à le faire en tant qu'homme plutôt mûr, ce n'était pas une impulsion de jeune homme, qui aurait pu ne rien donner et cela ne pouvait pas juste être « une histoire comme un autre », comme dans le roman de Gontcharov. Par exemple, je ne pourrais pas me mettre tout d'un coup à éditer à des fins lucratives. Soit je m'arrête complètement, soit je continue comme ça jusqu'à la tombe, même si c'est moins probable, certes[55]

La pratique de l'édition est ici présentée comme une manifestation de la personnalité de l'éditeur, presque de son « moi profond », comme une incarnation de soi qui finalement le rapproche assez des figures d'artistes elles-mêmes, et donc peut-être du curateur qui tend à s'assimiler à l'artiste

---

53 Wourm, Nathalie, « Paul Otchakovsky-Laurens » *in* Wourm, Nathalie (éd.), *Poètes français du 21e siècle : entretiens*. Boston, Brill, 2017, p. 135.

54 *Ibid.*, p. 136.

55 Kuprijanov, Boris, « Malen'koe izdatel'stvo možet byt' tol'ko konceptual'nym », *Gor'kij*, 9 janvier 2017, URL [consultée le 6 octobre 2017] https://gorky.media/context/malenkoe-izdatelstvo-mozhet-byt-tolko-kontseptualnym/ : « Издательство для меня – личное дело, оно зависит только от того, насколько я меняюсь сам внутри себя. Я начал издавать книги, когда мне было уже 30. Стал это делать достаточно зрелым человеком, это не было юношеским порывом, который мог бы сойти на нет, и со мной не могла произойти какая-то «обыкновенная история», как в романе Гончарова. Например, чтобы я вдруг стал ориентироваться на покупательский спрос. Либо я остановлюсь совсем, либо буду продолжать до гроба, что, правда, менее вероятно. » (Nous traduisons.)

dans le contexte de l'art contemporain. A ce propos, Koudriavtsev ajoute justement, dans un recueil d'entretiens sur les années 1990 dans le monde de l'art russe :

> Je ne voulais pas éditer des livres qui ne me plaisaient pas, je ne voulais pas devenir une énième entreprise malhonnête. Comme me le reprochait mon ex-femme, je ne fais effectivement que ce qui me plaît, et je n'y vois rien de mal. Si tout le monde faisait ça, tout irait bien. De toute façon, je n'ai jamais appris à gagner de l'argent. Pour moi, l'édition, c'est quelque chose de conceptuel, comme un artiste qui agit et pense dans une direction précise. Pour gagner de l'argent, il faut éditer à 80% des livres qui se vendent[56].

Le mépris pour la recherche du profit est assez attendu de la part d'un éditeur indépendant ; le passage est surtout intéressant pour ce parallèle entre l'éditeur et l'artiste, et en particulier l'artiste conceptuel : il s'agit pour Koudriavtsev d'affirmer encore une fois son appartenance à l'underground, qui était à Moscou constitué entre d'artistes conceptualistes comme Kabakov et Prigov. Ceux-ci envisageaient précisément leurs œuvres textuelles comme des collages de citations, donc indirectement comme la publication sous leur nom propre de textes d'autrui : sans que le mot « curateur » soit utilisé, il y avait à l'origine de leur démarche, comme de celle de Koudriavtsev, l'idée que la collection et l'agencement des textes importe autant, sinon plus que, les textes eux-mêmes. La position de Koudriavtsev éclaire et interroge la revendication de la préférence personnelle comme principe d'édition qui est celle de Kraus et de Paul Otchakovsky-Laurens. En créant un éthos éditorial, ils se rapprochent de fait des figures du curateur ou du théoricien qu'ils tiennent à distance dans leurs propos, et, comme on va le voir, cela a des conséquences sur leur pratique d'écriture (dans le cas de Kraus) et sur leur relation avec leurs écrivains (dans le cas de Paul Otchakovsky-Laurens).

2.3 Détournements de capitaux symboliques : un jeu dangereux

La publication du livre revêt alors un enjeu symbolique : il ne s'agit pas seulement de rendre accessible un texte, mais également de lui conférer, en même temps qu'une visibilité, une légitimité. On a vu dans l'avant-dernière section que dans le cas de Brener, il y avait justement échange d'une légitimité acquise lors de la nomination au Bestseller National (Natsbest) contre une publication,

[56] Baskova, Svetlana (éd.), *Devjanostye ot pervogo lica* [Les années 90 à la première personne], *op. cit.*, p. 338 : « У меня не было желания издавать то, что мне не хочется, я не хотел превращаться в очередное фальшивое дело. Я действительно, как меня упрекала бывшая жена, занимался тем, что мне нравится, и не вижу в этом ничего дурного. Если все будут этим заниматься, то всё будет хорошо. А деньги зарабатывать я так и не научился. Для меня издательство — дело исключительно концептуальное, как у художника, который действует и мыслит в определенном направлении. Для того чтобы заработать денег, нужно на 80 % издавать то, что продается. » (Nous traduisons.)

ou encore que le souhait d'être publié chez Koudriavtsev permettait de s'inscrire dans la continuité des futuristes et des avant-gardistes russes. Dans le cas de Chris Kraus et d'Édouard Levé, cette recherche de capital symbolique s'avère avoir des effets inattendus, et parfois non désirés.

Chris Kraus affirme clairement avoir procédé à un détournement de capital symbolique en faisant imprimer la série Native Agent chez Semiotext(e) :

> J'ai commencé à publier la collection Native Agents chez Semiotext(e) en 1990, alors que la maison d'édition était connue pour avoir publié les théoriciens français. L'idée était de transférer un peu de la légitimité dont bénéficiait la théorie française vers mes amies à New York, toutes des femmes, d'un mouvement qu'on pourrait appeler post-Ecole de New York[57].

Elle ajoute :

> Je ne connaissais pas grand-chose à la théorie française et j'étais partagée sur ce que j'en savais, mais j'ai soudain pris conscience du fait que le prestige, quel qu'il soit, que détenait Semiotext(e) à l'époque, pouvait être mis à profit pour aider Cookie Mueller. Ann Rower était ma meilleure amie à l'époque. Je pensais que c'était un génie, avec son grand cœur et ses apartés espiègles, secs, cyniques[58].

Le détournement de capital est parfaitement conscient de la part de Kraus, qui parle bien d'un « transfert de légitimité », ou de « prestige » (*cachet*), le deuxième mot renvoyant plutôt à une légitimité sociale, dont le fondement est remis en question. En effet, Kraus ne semble pas adhérer totalement aux valeurs de la maison d'édition, comme c'était le cas pour Brener et Hylaea avec ses rééditions de futuristes : la conformité des textes édités dans la série « Native Agents » avec la "pensée française" intéresse peu Kraus dans ces déclarations. Le détournement de capital est présenté comme un pur opportunisme : il y a ici indirectement une critique des cercles intellectuels que fréquente Sylvère Lotringer et que l'on peut voir représentées en fiction dans d'autres textes de Kraus. Par exemple, dans *Torpor*, le rassemblement d'intellectuels français, dont Félix Guattari et François Cusset, réunis dans l'appartement du premier pour assister à la chute du régime de Ceausescu en direct à la télévision, donne lieu à une description assez narquoise et le personnage principal, Sylvie, s'attache plus à Joséphine, la femme de Guattari, qu'aux intellectuels présents dans la pièce[59]. Cela permet parallèlement la mise en avant d'autres valeurs, l'amitié (« my best friend »,

---

[57] Kraus, Chris, « The New Universal », *art. cit.* : « I started the Native Agents series for Semiotext(e) in 1990, when Semiotext(e) was well-known for publishing French theory, with the idea of transferring some of French theory's legitimacy to some friends in New York, all of them women, who could best be described as post-New York School writers. » (Nous traduisons.)

[58] *Ibidem* : « I was fairly ignorant about French theory and ambivalent about what I did know, but I suddenly realised that whatever cachet Semiotext(e) held at the time could be used to help Cookie Mueller. Ann Rower was my best friend at the time. I thought she was a genius, with her big heart and her sly, dry, out-the-side-of-her-mouth cynical observations. » (Nous traduisons.)

[59] Kraus, Chris, *Torpor*, Londres, Tusker Rock Press, 2017 [2006], p. 91 : « La conversation dans le loft ne dérange pas Sylvie. Elle sait que, pour les amis français de Jérôme, elle est invisible. Elle sait que même si elle parlait parfaitement français, ils ne lui parleraient pas, parce qu'elle n'existe pas pour moi. Son avis n'aurait aucune importance.

« some friends »), la bonté (« big heart »), qui est citée en premier dans la caractérisation du génie (« she was a genius »), avant la lucidité intellectuelle (« her sly, dry, out-the-side-of-her-mouth cynical observations »).

Cette pratique éditoriale de Kraus, le jeu pirate avec la légitimité que rend possible son rôle chez Semiotext(e), est à double tranchant. C'est d'abord l'occasion d'un apprentissage de l'écriture. Comme Kraus l'affirme dans un entretien, en effet : « Je n'ai commencé à écrire que quelques années plus tard, mais j'ai appris écrire avant tout en lisant et en publiant les premiers livres de la collection Native Agents »[60]. Et en même temps, le détournement de capital symbolique s'avère bien souvent n'être en fait qu'un emprunt. Il vient un moment où il faut rendre à César ce qui est à César, et à la notoriété masculine ce qu'elle n'a jamais fait que prêter :

> D'ailleurs, elle dirigeait depuis 1989 une collection de fictions pour la maison d'édition de Jérôme ; c'était une sorte de thérapie comportementale qu'ils avaient au point pour occuper les (milliers d') heures qu'elle avait de libre quand elle attendait des financements pour ses films. La collection comprenait des fictions à la première personne, écrites par des amies et anciennes amies de Sylvie. Comme la majeure partie d'entre elles sont des femmes, Sylvie voit la collection comme une intervention philosophique. (…)
> Pourtant personne dans le Groupe « Qui a Percé » autour de Jérôme ne reconnaît ces idées comme celles de Sylvie Green, parce que son nom à lui apparaît avant le sien sur la première de couverture. Même s'il n'a pas eu le temps de lire les livres de ses femmes, la maison d'édition, argumente-t-il, est son œuvre d'art. Qui plus est, son nom donne un surplus de crédibilité à leurs travaux. Ils se disputent constamment à ce sujet, même si la plupart des amies et anciennes amies de Sylvie sont d'accord avec son mari[61].

Dans ce passage de *Torpor*, déjà cité dans le chapitre 7, Sylvie, le double de Chris Kraus, se voit reprendre la paternité de la collection « Native Agents » par Jérôme, le double de Sylvère. Le passage associe la littérature et la psychothérapie à l'activité de Chris-Sylvie (« occupational therapy »), alors que le travail de Sylvère-Jérôme est présenté comme de l'art (« his art work »). En même temps, c'est son nom à lui qui attire le plus de reconnaissance sociale dans le cercle d'amis de Sylvie (« Sylvie's friends and former friends ») et de la part des institutions (« an added credibility »). Dans l'ensemble, l'écriture et le choix de ces livres par Kraus apparaissent comme

---

La jeune femme de Félix, Joséphine, trouve elle aussi la conversation qui se tient dans le loft extrêmement ennuyeuse. » [« Sylvie isn't bothered by the conversation in the loft. She knows that she's invisible to Jerome's French friends. She knows that even if she spoke the language perfectly, they wouldn't speak to her because she isn't anyone to them. Her opinions wouldn't matter.
Felix's young wife, Josephine, also finds the conversation in the loft extremely boring. »] (Nous traduisons.)

[60] Kraus, Chris, « The New Universal », *art. cit.* : « I did not begin writing myself for another few years, but I learned how to write largely by reading and editing the first Native Agents books. » (Nous traduisons.)

[61] Kraus, Chris, *Torpor*, *op. cit.*, p. 177 : « In fact, since 1989 she's edited a fiction series for Jerome's press, a kind of occupational therapy they've devised to fill the (thousands of) spare hours she has while waiting for her movies to be funded. The series features first-person fiction written by Sylvie's friends and former friends Because most of them are women, Sylvie sees the series as a philosophical intervention. (…)
Still, no one in Jerome's *Who's Peaked?* Crowd recognizes these as Sylvie Green's ideas because his name appears before hers on the masthead. Though he hasn't had the time to read these women's books, the press, he reasons, is his art work. What's more, his name gives their word an added credibility. They fight about this question constantly, though most of Sylvie's friends and former friends agree with her husband. » (Nous traduisons.)

étant de l'ordre du privé, peut-être du pathologique et ils sont liés à son échec dans le monde de l'art (« fill the (thousands of) spare hours she has while waiting for her movies to be funded »), alors que le nom de Sylvère-Jérôme leur confère d'emblée un caractère public. La visibilité de Semiotex(e) est donc bien transférée aux écrivaines que soutient Sylvie-Kraus, mais cela court-circuite le rôle qu'elle a joué dans le processus de choix et d'édition.

La publication des textes d'Édouard Levé pose des questions du même ordre. Ses textes, écrits par un artiste plasticien, photographe, dont la forme, souvent empruntée à d'autres types de discours (catalogue, journal de presse), n'est pas immédiatement rattachable à des courants poétiques contemporains, ont posé, selon ses propres dires, des problèmes de catégorisation. Il affirme à un journaliste de *Télérama* :

> Est-il écrivain, artiste ? Lui préfère dire qu'il écrit des livres et fait des photographies. « Quand mon éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, m'a fait signer mon premier contrat, il fallait qu'on mette un genre pour mon livre. Aucune entrée ne convenait : *Œuvres* n'était pas catalogable alors que c'est un catalogue ! On a mis poésie. Au fond, poésie, c'est le genre qui accepte tout. »[62]

Le statut des textes de Levé semble indécidable pour Paul Otchakovsky-Laurens, qui aurait également dit initialement à leur propos : « je ne vois pas où est le travail d'élaboration littéraire »[63]. C'est assez surprenant venant d'un éditeur qui affirmait en 2013 :

> NW. Avez-vous des critères poétiques, esthétiques, politiques, pour vos choix de publication ?
> POL. Mon seul critère est celui de la puissance, de la prégnance et de la présence de la forme, quels que soient les genres, quels que soient les registres. Le reste vient ensuite. Il y a des niveaux d'écriture dans lesquels ce qui importe, c'est plutôt la matérialité de la langue, et pour d'autres, c'est plutôt la construction interne du livre. C'est cela qui m'intéresse au premier chef.
> (…) NW. Que veut dire « novateur » en pratique ?
> POL. Pour moi, c'est continuer à dire les mêmes choses avec des moyens différents. C'est une inventivité, une créativité formelle qui ne doit pas être gratuite ou déconnectée de tout. C'est dans la mesure où elle me reconnecte que cette inventivité formelle m'intéresse[64].

S'il est normal que la « créativité formelle » importe pour l'éditeur qui a publié une grande partie de la nouvelle poésie française expérimentale, il est surprenant qu'il ait choisi d'éditer un auteur chez qui il ne voyait pas initialement cette « élaboration » littéraire – mais il est malheureusement

---

[62] Morice, Jacques, « L'écrivain et photographe Édouard Levé est mort », *art. cit.*
[63] « Écriture et photographie – artiste invité : Édouard Levé », Séminaire « Lyrisme et réalité », École Normale Supérieure Lettres Sciences Humaines, Lyon, 15 mars 2006 ; cité par Briand, Denis, « Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature » *in* Bouju, Emmanuel, *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, URL [consultée le 21 juillet 2020] : https://books.openedition.org/pur/40584
[64] Wourm, Nathalie, « Paul Otchakovsky-Laurens », *art. cit.*, p. 135-136.

impossible de connaître les raisons pour lesquelles il a changé d'avis[65]. Quoi qu'il en soit, il y a certes eu, à terme, une reconnaissance littéraire d'Édouard Levé, de la part de son éditeur et de la critique, mais cette réticence initiale interroge sur les conditions de la publication de ses premiers textes. On peut émettre l'hypothèse, en faisant abstraction pour l'instant de la nature « littéraire » ou non de ces textes, que le statut d'artiste de Levé est une étiquette qui se maintient et qui informe la réception, y compris la réception première, par l'éditeur, de ses textes, et donc également leur publication. Édouard Levé remarquait lui-même dans *Autoportrait* :

> Bien que j'aie publié chez lui deux livres, mon éditeur continue à me présenter comme un artiste, si j'étais comptable, en plus d'être écrivain, je me demande s'il me présenterait comme un comptable[66]

Édouard Levé fait remarquer premièrement que son identité en tant que créateur – artiste ou écrivain – peut être déterminée par d'autres que lui. Deuxièmement, l'humour du passage, qui met sur le même plan les professions d'artiste et de comptable, suggère que Paul Otchakovsky-Laurens a intérêt, soit pour des raisons de prestige, de distinction ou peut-être indirectement des raisons financières, à présenter Levé comme un artiste plutôt que comme écrivain. Il y aurait une plus-value symbolique à compter parmi les écrivains de la maison d'édition un artiste, de la même manière que les collaborations artistes-écrivains apportent une plus-value financière, lorsqu'elles sont publiées par exemple chez les éditions Flohic sous la forme de livres de luxe[67].

Pour Kraus comme pour Levé donc se pose la question du statut que confère la publication aux textes : dans le cas de Kraus, le recours au prestige intellectuel de Semiotext(e) pour l'édition de textes d'amies, puis des siens, implique que finalement le mérite de cette publication ne lui revient pas à elle-même, mais plutôt à Sylvère Lotringer, qui est la véritable instance légitimante – jusqu'au succès de *I Love Dick* (voir chapitre 10). Dans le cas de Levé, Otchakovsky-Laurens continue de le présenter comme un artiste, malgré le fait que sa notoriété tient beaucoup plus aux textes qu'il écrit qu'à son œuvre visuelle. Quant à Brener et Schurz, c'est la reconnaissance institutionnelle, qu'ils refusent par principe, qui leur permet de continuer à publier et d'avoir le choix parmi les éditeurs avec qui ils collaborent. La légitimité qu'apporte la publication implique également la fixation d'une image d'auteur (auteur à scandale mais primé pour Brener, auteur artiste pour Levé, autrice dans l'ombre de son mari pour Kraus), alors que le passage à l'écriture pouvait précisément être conçu comme un moyen d'éviter « l'image de marque » que doit nécessairement se créer chaque artiste (voir Chapitre 8).

---

[65] Les boites contenant les archives Édouard Levé à l'Institut de la Mémoire de l'Edition Contemporaine ne sont pas consultables pour le moment.
[66] Levé, Édouard, Autoportrait, Paris, POL, 2005, p. 92.
[67] Voir Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et* histoires *de l'art, récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

Conclusion

En somme, pour ces auteurs et autrices, la publication devrait, dans l'idéal, poursuivre et achever le geste critique que constituait le passage à l'écriture (voir Partie III). Toutefois, si le refus de l'art contemporain entraîne bien une déterritorialisation de la critique dans l'écriture, la publication en elle-même réinscrit ces auteurs de force dans un système insuffisamment différent de celui dont ils avaient souhaité s'extraire. Cela a un certain nombre de conséquences : une réévaluation du geste de la publication d'abord, qui est justement envisagé comme processus et comme action et non seulement pour son produit fini, et aussi une navigation « pirate » dans le monde de l'édition, dans laquelle l'on peut chercher à s'approprier et à détourner le capital accumulé par telle maison d'édition (Kraus), à l'occasion d'un prix littéraire (Brener), ou tout simplement du fait de son activité antérieure (Levé).

CHAPITRE 10 – Récéptions institutionnelles de la critique des institutions – hommages, récupérations, dépolitisations

Il faut enfin en venir à la réception de ces textes d'artistes. Jusqu'à présent, on s'est intéressé au contenu de la critique que Brener, Schurz, Kraus et Levé font de l'art contemporain et du monde qu'à leurs yeux il représente, ainsi qu'aux stratégies qu'ils adoptent pour faire entendre cette critique (changement de médium, construction d'un éthos, pratiques éditoriales). On a vu que ce passage à l'écriture et à la publication de livres s'accompagnait souvent de discours sur le texte comme moyen d'action, comme communication directe avec le lecteur. Le texte, en effet, est conçu comme un moyen, et non comme une œuvre d'art achevée, d'où l'intervention de Kraus, Brener et Schurz, ainsi que de Levé si l'on compte son dernier texte, dans le processus de publication de leurs œuvres : en effet, c'est bien là que se joue "l'arrivée à bon port" du texte.

Cette attention portée au destinataire du texte, ou en tout cas à la portée du texte, l'espoir qui semble donc être placé dans la *réception*, tout cela pose la question de ce qu'il en a été dans les faits : quelle a été la réception de ces textes et de la critique, à la fois institutionnelle et artistique et plus largement politique, qu'ils contiennent ? La question est délicate et le groupe des récepteurs sur lesquels on choisit de porter son attention détermine en grande partie la réponse : on n'a malheureusement pas accès, à défaut d'une enquête sociologique de grande ampleur qu'il était impossible de mener dans le cadre de ce travail, aux réactions de lecteurs « ordinaires », extérieurs aux circuits de légitimation des œuvres artistiques et littéraires. Des sources auxquelles on a pu avoir accès ici, c'est-à-dire des institutions artistiques et littéraires (jurys de prix), d'une presse institutionnalisée, on était en droit d'attendre des réponses qui défendaient les institutions dont elles sont issues et il serait donc logique que ces réactions soient globalement négatives.

On verra dans ce chapitre que la situation est plus complexe. Quand ces réactions sont effectivement peu favorables, les points qui font l'objet d'une réception négative ne sont pas nécessairement ceux qu'on attendrait (il n'y a pas toujours de rejet en bloc du contenu critique des textes qui nous occupent, par exemple). En outre, on trouve également, dans cette réception institutionnelle, des réactions positives. Cela tient bien sûr au fait que les institutions sont faites d'individus qui n'adhèrent pas en tout point au credo de l'institution à laquelle ils participent, mais parfois cela montre aussi, plus profondément, ce que ces textes que nous étudions ont encore en

commun avec les institutions qu'ils fustigent, alors même qu'ils les présentent comme irrattrapables : à savoir une croyance en la valeur absolue de l'art, visuel ou littéraire, qui rend ces auteurs susceptibles d'être récupérés et assimilés par des institutions qui existent au nom de – ou en se réclamant de – cette même croyance dans le pouvoir de l'art.

Pour ce chapitre, on s'intéressera individuellement à la réception des textes de chaque auteur. Pour Chris Kraus, on montrera comment *I Love Dick* est devenu un livre culte, non seulement dans les cercles féministes, mais aussi plus largement dans des médias que l'on peut considérer comme politiquement libéraux (au sens états-unien), jusqu'à l'adaptation en série par Jill Soloway. En ce qui concerne Aleksandr Brener et Barbara Schurz, on s'intéressera à la reconnaissance littéraire de ces textes pamphlétaires et à la forme qu'elle a prise, ainsi qu'à leur circulation dans la blogosphère russe. Enfin, pour Édouard Levé, on verra comment l'homme qui a passé son œuvre à s'effacer de ses textes finit par hanter la prose littéraire française contemporaine sous les traits de l'« Écrivain Suicidé ».

1. Réception de Chris Kraus : la dépolitisation par le renvoi au privé

La réception de Chris Kraus, et spécifiquement celle de *I Love Dick*, est celle qui nous intéressera en premier lieu. La raison en est que Chris Kraus est celle de nos auteurs qui a eu la reconnaissance publique la plus large, avec de nombreuses traductions et une adaptation en série : c'est donc dans son cas que l'éthos de marginalité qu'elle adopte dans ses textes est devenu le plus paradoxal. C'est pourquoi aussi on s'intéressera principalement à la réception de *I Love Dick*, celui de ses livres qui a eu le plus grand succès, ainsi qu'à celle de la série qui s'en est inspirée. La réception des autres textes de Kraus ne sera étudiée ici que ponctuellement.

I Love Dick, publié pour la première fois en 1997 par Semiotext(e), a été réédité d'abord en 2006, par Semiotext(e) encore, puis encore une fois, au Royaume-Uni, en 2015. Ces dates de publication ne coïncident que partiellement avec les jalons de la réception de l'œuvre, même si elles aident à la comprendre. Les deux premières éditions sont publiées dans un silence médiatique quasi-total, à l'exception de quelques recensions dans des revues ou des journaux orientés vers l'art contemporain, qui s'émeuvent surtout des allusions « mondaines » que le roman contient, notamment à Dick Hebdige (qu'on peut d'ailleurs compter au nombre de ses premiers lecteurs, intrigués ou choqués par la dimension autobiographique du livre). Cette réception restreinte, dans un milieu assez clos, a pour conséquence de mettre l'accent d'abord sur ce que le livre pourrait avoir d'exhibitionniste.

Dans un deuxième temps, le livre est remarqué au sein de milieux à nouveau assez restreints, mais cette fois sans aucun lien avec le monde de l'art : sur les blogs d'adolescentes américaines. C'est notamment autour de Tavi Gevinson, bloggeuse de mode née en 1996, et de son magazine en ligne, *Rookie Mag*, que va se développer, à partir de 2011, un culte adolescent de *I Love Dick*, dans lequel les fans trouvent un moyen de porter une réflexion critique et féministe sur leurs premières expériences amoureuses. C'est cette popularité qui peut expliquer la réédition britannique de 2015 ainsi que l'adaptation en série.

C'est en effet avec la série *I Love Dick* en 2017 que le livre atteint sa popularité maximale. Plus interprétation qu'adaptation à la lettre, la série se nourrit de l'esprit des blogs adolescents qu'a inspiré Kraus, mais suscite une réception mitigée, parce que la dimension politique du livre paraît omise, à l'exception des revendications déjà bien cernées, en 2017, d'un féminisme blanc et relativement aisé.

Ce qui se dégage donc de ces vingt années de réception, c'est l'omission récurrente des aspects économiques et sociaux du livre et de sa critique des institutions, à laquelle on a consacré

les premiers chapitres de ce travail, de sa condamnation, plus largement, de la société américaine capitaliste et mondialisée – ce qui est d'ailleurs encore plus présent dans *Summer of Hate* et *Torpor*, ainsi que dans les textes de critique d'art comme *Social Practices* et *Where Art Belongs*, également assez oubliés de la critique – tout cela au profit d'un féminisme plus ou moins dépolitisé.

*

1.1 Première réception (1997-2011) : « Dick, c'est moi » ou le renvoi à l'intime

Il faut rappeler ici dans un premier temps que *I Love Dick* s'adresse directement à un lecteur, le premier dans l'ordre d'importance et dans la chronologie : Dick Hebdige, qui a fait le choix de ne pas s'associer au livre (en publiant par exemple un texte d'accompagnement inclus dans le livre, comme le lui avait proposé Kraus). La parution du livre en 1997 va alors avoir d'emblée une aura de scandale, puisque, dans un article du journal *New York*, Dick Hebdige proteste contre sa mise en fiction, dénonce une atteinte à la vie privée et, paradoxalement, alors même que c'est ce qu'il semble redouter, se révèle lui-même comme le Dick de *I Love Dick*, alors que rien ne permettait de le dire explicitement dans le livre lui-même[1]. Ce petit scandale mondain, ainsi que l'article de *New York*, sont représentatifs de cette première réception de *I Love Dick*, qui renvoie de façon quasi-systématique le texte à l'anecdotique, au mondain, à un intime conçu comme exclusivement individuel, alors que le propos de Kraus était de donner à ces expériences personnelles un sens politique.

Le livre secoue quelque peu les milieux de l'art contemporain, mais surtout parce qu'ils s'y reconnaissent personnellement. La recension du livre par David Rimanelli pour *Artforum* en 1997 est exemplaire de ce phénomène. Citée dans le portrait de Kraus par le *New Yorker*, et souvent sur la couverture même des rééditions de *I Love Dick*, la recension voit le texte de Kraus comme relevant exclusivement du domaine privé, qu'il s'agisse de la vie sexuelle ou de l'entre-soi du monde de l'art contemporain américain[2]. Dans la continuité de l'article de *New York*, le livre est perçu comme autobiographique, et donc exhibitionniste et scandaleux :

[1] Voir Blair, Elaine, « Chris Kraus, Female Antihero », *The New Yorker*, 21 novembre 2016, URL [consultée le 22 septembre 2017] https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/21/chris-kraus-female-antihero

[2] Ironiquement, *I Love Dick* anticipe dans une certaine mesure cette réception. Dans la lettre consacrée à Hannah Wilke, Kraus affirme ainsi : « les critiques d'art ont vu la volonté de Hannah d'utiliser son corps dans son travail comme un acte de "narcissisme" » [« art critics saw Hannah's willingness to use her body in her work as an act of "narcissism" » (Kraus, Chris, *I Love Dick*, Londres, Serpent's Tail, 2017, p. 198, traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, Paris, Flammarion,

> Avec *I Love Dick* toutefois, l'absence d'une littérarité flagrante convient très bien à l'exhibitionnisme de Kraus et au voyeurisme de ses lecteurs. Même s'il se fait passer pour un roman – peut-être pour des raisons légales –, *I Love Dick* est le récit de la passion passagère que Kraus a entretenue pour Dick Hebdige, auteur de *Sous-Culture, Le Sens du Style*. Son mari, Sylvère Lotringer, joue un grand rôle également, il est même l'auteur d'une partie du texte de Kraus. Il n'y a rien de caché ou de codé là-dedans. La transparence est totale : vrais noms, vraies dates, vrais lieux, extraits de journal intime, correspondance, transcriptions de messages téléphoniques, etc. Le livre est sans doute un roman expérimental hautement prémédité et méticuleusement composé, et il se lit pourtant comme un simple déballage, comme si Kraus ne faisait que raconter son histoire et partager ses idées avec son mari, ses amis, son psy, avec quiconque sera disposé à l'écouter. Peut-être même qu'elle se parle à elle-même[3].

Même si l'article est globalement positif et reconnaît des qualités littéraires, ou plutôt d'ailleurs des *prétentions* littéraires, à *I Love Dick* (« a highly self-conscious *painstakingly* written experimental novel »), le ton est à la pathologisation de l'œuvre et de son autrice. Pathologisation d'abord psychologique : il s'agit du produit d'une « exhibitionniste », qui cherche désespérément une oreille attentive (« anyone who will listen »), qui, peut-être, parle toute seule (« Maybe she's talking to herself »), et il est destiné à des « voyeuristes ». Pathologisation ensuite physique, puisque David Rimanelli, non content d'utiliser le mot « spillage » pour qualifier le roman, compare le texte de Chris Kraus à une sécrétion corporelle : « Le "roman" de Chris Kraus n'est pas tant écrit que secrété. »[4].

2016, édition électronique)]. Elle évoque également sa relation avec Claes Oldenburg et notamment les désaccords autour de la présence de la vie privée de ce dernier dans l'œuvre de Wilke :

> En 1985, Claes Oldenburg a menacé de poursuites les Presses de l'Université du Missouri. Elles préparaient un livre regroupant des textes et des œuvres de Hannah pour accompagner sa première rétrospective majeure. Afin de protéger sa « vie privée », Claes Oldenburg a exigé que l'on en retire les éléments suivants : 1) une photo tirée d'Advertisements for Living qui montre Claes et la nièce de Hannah, âgée de 8 ans 2) toute mention de son nom dans les écrits de Hannah 3) la reproduction d'une affiche qu'ils avaient créée ensemble, Artists Making Toys 4) des extraits de la correspondance entre lui et Hannah qui faisaient partie du texte de Hannah Wilke intitulé I Object.
>
> [In 1985 Claes Oldenburg threatened an injunction against the University of Missouri Press. They were preparing a book of Hannah Wilke's work and writings to accompany her first major retrospective.
>
> In order to protect his "privacy," Claes Oldenburg demanded that the following items be removed: 1) a photograph from Advertisements For Living that depicted Claes together with Hannah's eight year old niece. 2) Any mention of his name in Hannah's writings. 3) Reproduction of a collaborative poster, Artists Make Toys. 4) Quotations from a correspondence between him and Hannah that was a part of Hannah Wilke's text, I Object. (Kraus, Chris, *I Love Dick*, *op. cit.*, p. 201-202 ; traduction : A. Zeniter, *I Love Dick*, *op. cit.*, edition électronique)]

[3] Rimanelli, David, « I Love Dick », *Artforum International Magazine*, 1998, URL [consultée le 23 juillet 2020] : https://www.thefreelibrary.com/I+Love+Dick.-a020572924 : « With *I Love Dick*, however, that lack of obvious literariness perfectly suits Kraus' exhibitionism and her readers' voyeurism. Masquerading as a novel - perhaps for legal reasons - *I Love Dick* is an account of Kraus' infatuation with Dick Hebdige, author of *Subculture, The Meaning of Style*. (…) There is nothing veiled or a clef about this: we're talking full disclosure, with real names, dates, places, diary entries, correspondence, transcriptions of telephone answering machine messages, etc. Arguably a highly self-conscious, painstakingly written experimental novel, the book reads like straight spillage, as if Kraus were simply telling her story and sharing her ideas with her husband, her friends, her analyst, anyone who will listen. Maybe she's just talking to herself. » (Nous traduisons.)

[4] *Ibidem* : « Chris Kraus' "novel" is a book not so much written as secreted. » (Nous traduisons.)

Et pourtant, même ces caractéristiques n'appartiennent pas en propre à Chris Kraus. Rimanelli ajoute en effet : « Son mari Sylvère Lotringer joue un grand rôle également et va même jusqu'à être l'auteur de segments du texte de Kraus. »[5] Cette formulation paraît aujourd'hui étrange, dans la mesure où *I Love Dick* est désormais univoquement considéré comme un texte littéraire : l'insertion de textes de Lotringer, pas plus que l'insertion du fax de Dick à la fin du livre, n'ôte pas la "paternité" de l'ensemble de l'œuvre à Kraus.

De plus, pour Rimanelli, la dimension exhibitionniste n'est pas synonyme de sincérité :

> Le tout sent le piège à plein nez : Kraus s'est convaincue ou a fait semblant de se convaincre qu'elle était dans cet état de transe amoureuse uniquement pour avoir ensuite la matière première nécessaire pour son expérience d'écriture. Ce n'est pas une si mauvaise idée pour inventer une histoire[6].

L'ironie du passage, qui tient en partie au style journalistique qui met en doute l'authenticité des sentiments décrits en les exagérant (« this state of amour fou »), fait que l'évaluation positive globale de *I Love Dick* porte plutôt sur l'habileté stratégique de Chris Kraus que sur le texte lui-même. Il ne s'agit pas de dire que cette habileté stratégique est un défaut chez les écrivains – une partie de notre travail porte sur ces stratégies auctoriales – et David Rimanelli lui-même, dans la mesure où il écrit pour une revue artistique, n'est pas insensible à ce que ce récit conceptuel a d'ingénieux (« It's actually not such a bad idea for generating a story »), mais cette reconnaissance semble se faire à contrecœur et au prix d'une assimilation de Chris Kraus à une exhibitionniste à demi-folle, qui s'invente des histoires et n'a pas même écrit la totalité de son roman : elle est donc ramenée à son idiosyncrasie, elle est pathologiquement singulière, elle est un individu tellement atypique qu'elle ne peut prétendre à des idées universelles. Dès lors, le plus flagrant dans cette recension est le déni de pertinence qui frappe les parties non autobiographiques du livre. David Rimanelli parle ainsi de « des réflexions et des tirades féministes, des anecdotes sur la bohème newyorkaise, une critique d'art »[7] - chacune de ces qualifications minimisant la portée intellectuelle du texte.

Cette première réception du texte de Kraus tend donc à jeter le doute sur les prétentions du livre à porter un discours universel, et à ramener son contenu à un simple déballage de vie privée, celle de Kraus et celle de Hebdige, en niant implicitement la possibilité que cela puisse être à la fois personnel et universel. Cette approche du texte de Kraus est assez annonciatrice de la réception postérieure : tout aussi paradoxalement positive, voire plus, elle tend à mettre constamment l'accent sur la dimension individuelle du livre, sur les leçons qu'il y a à en tirer *pour*

[5] *Ibidem* : « Her husband Sylvere Lotringer plays a big part too, even to the extent of authoring segments of Kraus' text. » (Nous traduisons.)
[6] *Ibidem* : « The whole thing reeks of a setup: Kraus willed or pretended to will herself into this state of amour fou just so she would have the requisite raw materials for her writing experiment. It's actually not such a bad idea for generating a story. » (Nous traduisons.)
[7] *Ibidem* : « feminist musings and tirades, anecdotal accounts of New York bohemia, an essay in art criticism ». (Nous traduisons.)

soi. Même le féminisme que la critique y lit dans les années qui suivent reste un féminisme détaché des questions matérielles, alors que, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, cet ancrage économique des questions féministes est central dans le récit.

1.2 Deuxième réception (2011-2017) : « Chris, c'est nous » ou la création d'un nouveau public

La fin des années 2000 et surtout le début des années 2010 voient l'apparition d'un nouveau lectorat de *I Love Dick*, ce qui est sans doute rendu possible par la remise en circulation du livre en 2006. Alors que les premiers lecteurs du livre étaient essentiellement, comme on l'a vu, des intellectuels ou des représentants du monde de l'art, ce nouveau lectorat est (beaucoup) plus jeune, plus large et moins spécialisé. En effet, c'est à ce moment que le livre de Chris Kraus commence à susciter l'admiration chez des adolescentes et qu'elle devient une référence dans une certaine blogosphère féminine. *I Love Dick* acquiert alors, à une échelle restreinte, une dimension virale et une véritable *fanbase*, le tout étant facilité par l'usage de nouveaux médias et des réseaux sociaux.

C'est Kraus elle-même qui remarque le phénomène dans des entretiens récents. Elle affirme ainsi au magazine *Dazed* en 2016 :

> *Quand est-ce que le lectorat de* I Love Dick *a radicalement changé ? Est-ce que le livre a eu plus de succès après la réimpression de 2006 ?*
> Chris Kraus : Ça a été le moment de bascule, surtout à cause de la mode des blogs, qui étaient aussi une puissante affirmation du travail féminin et de la sensibilité féminine. Toutes ces femmes brillantes, qui sont ensuite devenues des autrices publiées, comme Kate Zambreno, Ariana Reines, Jackie Wang, ont commencé à mentionner mon livre sur leurs blogs. La structure du livre était elle-même parfaite dans le contexte des blogs. Si la technologie avait été différente en 1997, *I Love Dick* aurait pu être un blog. Les gens ne blogguent plus de la même manière aujourd'hui, mais l'élan du genre a traversé la décennie et s'est manifesté dans des formes beaucoup plus commerciales et grand public, comme le travail de Lena Dunham et *Orange is the New Black*[8].

[8] Epps, Philomena, « Chris Kraus on her radical 1997 novel 'I Love Dick' », *Dazed*, 31 mai 2016, URL [consultée le 1er avril 2020] https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/31239/1/author-chris-kraus-on-her-radical-1997-novel-i-love-dick :
« *When was the big change in readership for I Love Dick? Did it gain more traction when it was reprinted again in 2006?*
Chris Kraus: That was the big change, particularly due to the blogging moment, which was a powerful assertion of female work and female sensibility. All these brilliant women, who later became published writers, like Kate Zambreno, Ariana Reines, Jackie Wang, started mentioning the book on their blogs. The structure of the book itself also fell right into the blogging context. If the technology had been different in 1997, I Love Dick could have been a blog. People don't blog anymore in the same way, but it's momentum moved across the decade and has manifested in much more public, commercial and widely distributed forms, like Lena Dunham's work, or Orange is the New Black. » (Nous traduisons.)

Elle ajoute ailleurs :

> Un nouveau lectorat, majoritairement féminin, a accueilli le livre comme un modèle de comment s'extraire par l'écriture de dilemmes typiques pour les femmes hétéros ; comme une manière de retrouver son centre de gravité dans l'équation déséquilibrée de l'amour et du dating. Cette fois-ci, le livre a été montré en exemple, et pas vilipendé, pour son « intrusion dans la vie privée ». La nouvelle génération de jeunes femmes avait déjà radicalement rejeté ces règles.
> Comme cela est-il arrivé ? Pendant un temps, on a cru que la culture du Web faisait s'effondrer les frontières entre écriture professionnelle, écriture amateur et critique, et cet effondrement se faisait en faveur des femmes. Les blogs comme ceux de Kate Zambreno (Frances Farmer is My Sister), Jackie Wang (Serbian Ballerinas), le tumblr d'Ariana Reines ou le blog d'Emily Gould (Things I Ate That I Love) se confondaient avec des magazines de littérature en ligne plus généraux comme The Rumpus ou HTMLGiant[9].

Le nouveau succès de *I Love Dick*, selon son autrice, serait lié à la conjonction de deux phénomènes : une évolution dans la condition féminine dans ces années 2000 et surtout 2010 et l'avènement de nouvelles formes médiatiques. L'accès plus facile à la publication rend possible l'émergence d'un nouveau contingent d'écrivaines, dont Kraus cite quelques noms, et ces conditions matérielles de publication des blogs ont un effet sur la forme de ces textes : mi-confidence, mi-déclaration publique. Mais surtout, remarque Kraus, ce qui intéresse ces femmes dans *I Love Dick*, c'est le discours qu'il porte sur les relations amoureuses. C'est en effet ce qu'on peut voir dans les posts de blogs consacrés à Kraus dans les années 2010.

On s'intéressera ici surtout aux textes publiés sur *Rookie Mag*, le blog-magazine adolescent de l'influenceuse Tavi Gevinson, qui au début des années 2010 avait atteint une certaine visibilité (de grands journaux anglophones, américains ou non, comme le *New Yorker* ou le *Guardian*, consacrent des articles au phénomène)[10]. Gevinson et les autres collaboratrices de *Rookie Mag* élèvent Kraus au rang de symbole de cette jeunesse féminine et féministe à la recherche de

---

[9] Kraus, Chris, « The New Universal », *Sydney Review of Books*, 17 octobre 2014, URL [consultée le 7 décembre 2019] https://sydneyreviewofbooks.com/new-universal/ : « A new, largely female readership welcomed the book as an example of writing one's way out of classically straight-female dilemmas; a way of regaining one's center in the unbalanced equation of romance and dating. This time, the book was championed, not reviled, for its 'invasion of privacy'. A new generation of young women had already wholeheartedly rejected these rules.
How did this happen? For a while, it seemed like internet culture was collapsing the boundaries between professional and amateur writing and criticism, and this collapse favoured girls. Writing on blogs like Kate Zambreno's *Frances Farmer is My Sister* and Jackie Wang's *Serbian Ballerinas* and Ariana Reines' Tumblr and Emily Gould's *Things I Ate That I Love* seamlessly folded into more general interest online lit-magazines like the *Rumpus* and *HTMLGiant*. » (Nous traduisons.)

[10] Par exemple : Widdicombe, Lizzie, « Style Rookie, Tavi Gevinson's fashion blog », *The New Yorker*, 13 septembre 2010, URL [consultée le 23 juillet 2020] : https://www.newyorker.com/magazine/2010/09/20/tavi-says ; Wiseman, Eva, « Tavi Gevinson: the fashion blogger becoming the voice of a generation », *The Guardian*, 9 décembre 2012, URL [consultée le 23 juillet 2020] : https://www.theguardian.com/fashion/2012/dec/09/tavi-gevinson-fashion-blogger ; Bering, Jesse, « Tavi Gevinson Rookie magazine: how it combines fashion and feminism », *Slate*, 13 septembre 2011, URL [consultée le 23 juillet 2020] : https://slate.com/human-interest/2011/09/tavi-gevinson-rookie-magazine-how-it-combines-fashion-and-feminism.html.

nouveaux modèles relationnels. Dans l'un des éditoriaux du blog, Tavi Gevinson explique ce qui l'a séduite dans *I Love Dick* :

> J'ai aussi commencé à lire des auteurs qui choisissaient de regarder vers l'extérieur et de parler du monde, mais aussi qui utilisaient leurs découvertes sur l'art et les relations humaines pour accéder plus profondément à leur moi, d'une façon constructive et intéressante. Par exemple, Chris Kraus qui transformait la critique d'art en une méditation sur l'attirance, le féminisme et son expérience de ces deux choses[11].

Comme dans la recension de David Rimanelli, quoiqu'avec une finalité et un ton bien différents, le propos théorique ou la prétention à l'universel de Kraus dans *I Love Dick* sont relégués au second plan en faveur d'un contenu plus strictement personnel (« attraction, feminism, and her experiences with both »). Il n'est pas question bien sûr de nier que les relations amoureuses comportent des enjeux politiques plus larges, tout comme plus généralement la vie privée, mais il est frappant de constater à quel point toute la critique institutionnelle menée par Kraus disparaît dans la réception qui est faite de *I Love Dick*. Ce qui intéresse Gevinson, c'est ce qu'il y a d'autocentré, d'autobiographique, d'introspectif dans le récit et c'est, en un sens, tout à fait normal que cette recherche de soi soit mise en avant sur un blog destiné à un public adolescent.

Autre élément adolescent dans cette réception : la recherche de modèles, d'objets de fascination et d'amour, la recherche de quelqu'un ou de quelque chose dont on puisse être *fan*. Le terme revient régulièrement dans les textes publiés sur *Rookie Mag*, notamment à propos de *I Love Dick* et le fait d'être fan, ce sentiment d'admiration immodérée, fait l'objet de développements théoriques, comme par exemple dans cet édito :

> C'était l'idée d'un discours que j'ai prononcé l'année dernière sur l'importance d'être une fan (*fangirling*) : les fans de One Direction par exemple sont beaucoup plus fascinants pour moi que One Direction lui-même, ou encore le meilleur dans le fait de regarder la série « Life » de David Attenborough est de le regarder, lui, regarder la nature et s'enthousiasmer pour ça. J'ai parlé du fait que, malgré tout le snobisme avec lequel on traite les « fans », c'est merveilleux d'être quelqu'un qui est capable d'aimer quelque chose à ce point, même si ce n'est qu'une projection, même si ça vient de vous – c'est génial ! Ça devient presque un geste d'amour pour soi ! J'aime beaucoup avoir un faible, pour cette raison. Ça n'a rien à voir avec le débile sur lequel je projette ce sentiment. C'est une manière de maîtriser mon monde à moi et de forcer des quasi-étrangers à participer à ma folie, de faire pour moi-même l'expérience de me reconnaître dans des chansons sur des amours à sens unique ou ce genre de choses[12].

---

[11] Gevinson, Tavi, « Editor's Letter – April 2014: Lost and Found », *Rookie Mag*, 1er avril 2014, URL [consultée le 2 avril 2020] https://www.rookiemag.com/2014/04/editors-letter-30/ : « I also started reading writers who choose to look outward and discuss the world, but also use their revelations about art and relationships to access deeper parts of *themselves* in a constructive, interesting way. See: Chris Kraus turning art criticism into a rumination on attraction, feminism, and her experiences with both. » (Nous traduisons.)

[12] Gevinson, Tavi, « Editor's Letter – August 2014: Enchantment », *Rookie Mag*, 1er août 2014, URL [consultée le 2 avril 2020] https://www.rookiemag.com/2014/08/editors-letter-34/2/ : « This was like the premise of a talk I gave last year about the importance of fangirling, like how One Direction fans are far more fascinating to me than One Direction themselves, or how the best part of watching David Attenborough's Life series is watching him watch the natural world and get all excited about it. I talked about, in spite of all the snobbery most people meet with "fangirling,"

Dans ce cadre, Chris Kraus devient la fan par excellence, le modèle de toutes les fans qui lisent *Rookie Mag* :

> C'est un peu l'idée du livre *I Love Dick*, à savoir que l'écrivaine, Chris Kraus, fait une fixation sur cet homme, Dick, et lui écrit toutes ces lettres et est rejetée plusieurs fois. Mais à la fin du livre, ça n'a rien à voir avec lui, ça n'a jamais rien eu à voir avec lui. Il était juste la petite étincelle dont elle avait besoin pour surmonter sa peur de la page blanche, et voilà, vous venez de finir ce livre absolument génial sur l'amour, mais surtout sur tellement d'autres choses. J'ai la même impression avec la musique de Taylor Swift[13].

Tavi Gevinson met sur le même plan ici les animaux que décrit le reporter animalier David Attenborough, les musiciens One Direction et Taylor Swift d'une part et d'autre part Dick tel que le présente Chris Kraus dans *I Love Dick*. En effet, dans la logique des fans, qui découle plus largement de l'adoration que l'on voue aux stars, l'objet de l'attachement est d'autant plus précieux que les sentiments qu'on lui porte ne sont pas réciproques, et ne peuvent pas être réciproques[14]. Gevinson perçoit donc une analogie entre l'amour de Chris pour Dick et la structure du sentiment du fan. Il faut remarquer également que la description qui est faite du récit est révélatrice du fait que le livre n'est pas encore largement connu en 2014, même dans le milieu des blogs : il lui faut préciser que c'est d'un livre qu'il s'agit quand elle parle de *I Love Dick* (« the book I Love Dick ») et il lui faut également préciser son autrice. Dans cette revalorisation du « fangirling », qui revêt donc en outre une dimension genrée (ce sont les engouements de jeunes filles qui sont présentés comme les moins sérieux), le phénomène est présenté comme un moyen d'introspection, une forme de « self-love », dit le texte, et on pourrait presque ajouter – mais ce serait être quelque peu mauvaise langue – une technique de self-care au même titre que le yoga ou autre. Il ne s'agit pas, encore une fois, de dénier à ces pratiques leur intérêt, mais simplement de remarquer à quel point on réduit continuellement *I Love Dick* à son contenu individuel et subjectif.

Chris Kraus incarne donc un modèle pour les adolescentes qui lisent *Rookie Mag* et quelques autres magazines ; et c'est pourquoi elle devient elle-même objet d'engouement. La façon dont elle est convoquée dans ces posts ou dans ces articles est exemplaire des mécanismes des *fandom*, tels qu'ils sont décrits par exemple par Philippe Le Guern : être fan exige « d'une part, un certain niveau

---

how wonderful it is to be someone in this world who has the capacity to love something that much, even if it is projection, even if it does come from you— that's great! That makes it, like, an act of self-love! I really like crushes for that reason. They are not about the dummy I am projecting onto. They are about ruling my own world and volunteering practical strangers to participate in my madness and creating for myself the experience of relating to songs about unrequited love and whatnot. » (Nous traduisons.)

[13] Gevinson, Tavi, « Editor's Letter – August 2014: Enchantment », *art. cit.* : « That's kind of the basis of the book I Love Dick—that the writer, Chris Kraus, is fixated on this man named Dick and writes him all these letters and is repeatedly rejected, but by the end of the book, it has nothing to do with him anyways, and it never did. He was just the little spark she needed to beat her writer's block, and now you've just finished this insanely great book that is about so much more than love. I pick up on similar feelings with Taylor Swift's music. » (Nous traduisons.)

[14] Le Guern, Philippe, « "No matter what they do, they can never let you down..." Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, n° 153, 2009, p.19-54, URL [consultée le 5 avril 2020] https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-1-page-19.htm

d'engagement dans l'admiration, supérieur à ce qui est habituellement attendu du public ordinaire » et d'autre part « un double niveau d'implication : en interne, le fan est celui qui pousse le plus loin le rapprochement entre passion et style de vie (…). En externe, les fans inscrivent leur passion dans les réseaux communautaires où se construisent échanges et interactions sociales avec d'autres "eux-mêmes" »[15]. On commencera par ce dernier point, la création d'une communauté de lectrices de Kraus. Par exemple, sur la plateforme de blogs *Medium*, Haley Mlotek écrit :

> Parfois, par paresse, je pars du principe que tout le monde autour de moi a lu ou au moins entendu parler de Chris Kraus, parce que dans mon cercle proche c'est globalement vrai. C'est une de ces affirmations prophétiques qui produisent l'effet que vous recherchez, parce que quand moi ou des gens comme moi parlent de Chris Kraus comme si c'était évident, il y a deux issues possibles. Soit l'autre personne sait de quoi je parle et on peut toutes les deux se complaire dans la satisfaction orgueilleuse d'être une initiée, soit l'autre personne ne sait pas de quoi je parle et souris, hoche la tête poliment jusqu'à ce que je me taise. C'est comme ça que Chris Kraus constitue toujours un lien unique avec certaines personnes, et quelque chose d'aliénant avec d'autres. Et parfois quand j'essaie d'en parler ou que je vois d'autres personnes le faire, j'ai immédiatement une réaction nerveuse : « mais non, c'est à moi ! » Il y a deux émotions opposées : je veux que tout le monde connaisse ce que je connais, mais je veux aussi que personne ne la connaisse, pour que je puisse garder ça juste pour moi[16].

I Love Dick fonctionne ici comme n'importe quel signe de reconnaissance dans une communauté : il permet de distinguer ceux (celles) qui en sont de ceux qui n'en sont pas, et de jouir de ce sentiment de communauté et, conséquemment, de distinction (« we both get to bask in the smug self-righteousness of being in the know »). Cette logique est en conflit, dans ce texte, avec celle de l'enthousiasme, qui exige au contraire qu'on étende à l'infini cette communauté des fans et qu'on mette donc fin à cet entre-soi qui permet de s'approprier l'objet de cet attachement.

Autre élément caractéristique des groupes de fans : l'objet de leur attachement devient l'occasion de pratiques d'écriture. Dans le cas de *I Love Dick*, c'est la structure du livre, l'adresse à un destinataire qui ne répond pas, qui devient un modèle d'écriture. Une des collaboratrices de *Rookie mag*, Tova Benjamin, écrit ainsi au début d'un de ses textes pour le blog :

> On n'a toujours pas parlé du fait que je t'envoie des mails à des heures bizarres, 2h-3h du matin, alors que je ne te connais pas vraiment. Mais comme tu n'as répondu à aucun, je ne vais pas me fatiguer à te demander ce que tu en penses. Je continue juste de les envoyer.

---

[15] *Ibid.*, p.23-24.

[16] Mlotek, Haley, « We Love Chris Kraus, I Think », *Medium*, 10 avril 2015, URL [consultée le 2 décembre 2019] https://medium.com/the-hairpin/we-love-chris-kraus-i-think-b7e9c70f99fd : « Sometimes I lazily assume that everyone has read or at least heard of Chris Kraus because in my immediate circle that's largely true; it's one of those prophetic statements that produce the effect you're looking for, because when I and other people like me talk about Chris Kraus as though we don't have to explain anything, there are two possible outcomes. The other person knows what I'm talking about and we both get to bask in the smug self-righteousness of being in the know, or the other person doesn't know what I'm talking about but smiles and nods politely until I stop talking. And so Chris Kraus remains this special bonding thing with some people and this alienating thing with others, and sometimes when I try to talk about it or I see other people try to talk about it, there's this immediate nervous reaction like, no she's mine! There are two directly competing feelings: I want everyone to know what I know, and also I want nobody to know so I can keep this special small thing. » (Nous traduisons.)

> Mes amis disent que tu dois me trouver folle. Hier soir, j'ai relu *I Love Dick*, juste pour me sentir plus sûre de moi, de ces messages et de ton silence[17].

Implicitement alors, *I Love Dick* apparaît à la fois comme un modèle et comme une caution : écrire ces mails ne fait pas de son autrice une folle, malgré ce qu'en pensent les autres (« My friends say you probably think I'm crazy »), puisqu'il y a eu un précédent, *I Love Dick*. L'œuvre de Kraus (et celles de quelques autres artistes) permettent à Tova Benjamin de donner un sens et de légitimer des pratiques qui peuvent paraître pathologiques, comme elle l'affirme encore ici :

> J'aime Lorde parce que ses paroles ressemblent aux lettres que j'écris, mais que je n'envoie jamais. Elles ressemblent aussi aux lettres que j'écris et que j'envoie alors que je n'aurais pas dû. Comme celle-ci. Comme les six ou sept autres lettres que je t'ai envoyées, pleines d'idées grotesques et contradictoires que je suis fatiguée de mal dissimuler[18].

Kraus (et ici Lorde également, quoi que de façon moins explicitement évidente) devient finalement à la fois l'objet de l'attachement des fans et le modèle de ce qu'être fan signifie : c'est, pourrait-on dire, une méta-fan, et ses adoratrices sont des fans au carré.

Dernier aspect de ce culte *fan* de Kraus, elle devient une figure de conseil, comme les stars que décrit Edgar Morin : « elle devient analogue aux saints tutélaires, aux anges gardiens. [...] Aussi la consulte-t-on sur tous les problèmes, ordinaires ou extraordinaires, et ses réponses guident les croyants sur les sentiers épineux de la vie. »[19] Les autrices de *Rookie Mag* font souvent référence à *I Love Dick* pour expliquer des expériences adolescentes, par exemple dans la courte recension qui en est faite sur le blog :

> Pendant ma première année à l'université, je suis tombée amoureuse d'un garçon et ce n'était pas réciproque. Un an plus tard, j'ai écrit dans mon journal : « je ne pense pas que ce garçon était mon Dick ». Je veux dire que penser à lui ne suscitait aucune des révélations philosophiques qu'il y avait dans *I Love Dick* ! — Naomi M[20].

La lecture du livre de Kraus informe ici l'expérience vécue, le mot « Dick », en plus du mot d'argot signifiant pénis et du prénom masculin, se charge par antonomase du sens d'objet de l'attachement

---

[17] Benjamin, Tova, « Our World Alone », *Rookie Mag*, 28 avril 2014, URL [consultée le 2 avril 2020] https://www.rookiemag.com/2014/04/our-world-alone/ : « We still haven't addressed the fact that I send you emails at strange hours—2, 3 AM—without really knowing you. But you still haven't responded to any of them, so I don't bother asking you about it. I just keep sending them. My friends say you probably think I'm crazy. Last night I read I Love Dick again, just to feel better about myself, these messages, and your silence. » (Nous traduisons.)

[18] *Ibidem* : « I love Lorde because her lyrics sound like the letters I write but never send. They also sound like the letters I write and then send when I shouldn't. Like this one. Like the six or seven other letters I sent you, filled with the grotesque, contradictory thoughts I'm tired of trying to hide. » (Nous traduisons.)

[19] Morin, Edgar, *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 99, cité par Le Guern, Philippe, « "No matter what they do, they can never let you down..." Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *art. cit.*, p. 27.

[20] Straub, Emma ; Kuehnert, Stephanie ; Benjamin, Tova ; Tang, Estelle ; Graves, Meredith, « Sticky Situations », *Rookie Mag*, 3 décembre 2015, URL [consultée le 2 avril 2020] https://www.rookiemag.com/2015/03/sticky-situations/ : « In my first year of college, I fell for a boy I couldn't have. A year later I wrote in my diary: "I don't think that boy was my Dick." I mean, thinking about him provided me with none of the philosophical epiphanies that I Love Dick had! —Naomi M. » (Nous traduisons.)

d'un fan, d'objet d'un attachement amoureux sans réciprocité mais en même temps élément déclencheur de la créativité. Tova Benjamin insiste également sur cette dimension pour l'ensemble des personnalités dont elle est fan :

> Quand j'ai lu *I Love Dick* hier soir pour me sentir moins seule, je me suis dit que j'étais bien contente que Lorde soit une chanteuse pop. Je pense que nouer des relations avec d'autres gens, que ce soit autour de musiques ou de nourriture ou de notre marque préférée de papier toilette, est une manière de nous réapproprier nos mondes quand ils nous paraissent immenses et intimidants[21].

La lecture de Kraus, entre autres, apparaît ici comme un moyen pour ces jeunes femmes de donner un sens au passage à l'âge adulte (« reclaim our worlds when they feel intimidatingly large ») et de se rassembler, de « se sentir moins seule[s] », que ce soit en lisant simplement le livre ou en échangeant à son propos avec d'autres fans.

En outre, la popularité du récit dans les années 2010 s'explique par le caractère provocateur du titre, qui, associé à l'engouement des blogs pour le livre, a rendu possible sa visibilité sur les réseaux sociaux. Des femmes publient sur Instagram des photos du livre, selfies ou simple mise en scène du livre dans un décor quotidien. Un Tumblr est ainsi consacré aux « I Love Dick selfies », souvent accompagnés de quelques mots sur le livre, d'une citation ou d'une considération plus générale[22].

A ce stade de la réception, le livre n'est toujours pas reconnu institutionnellement comme littéraire : peu de recensions dans les grands quotidiens ou magazines, peu d'attention portée également aux nouvelles publications de Kraus. La reconnaissance est d'un autre type, comme l'explique Kraus elle-même dans un entretien :

> Oui, tout d'un coup, les femmes ont publié des photos d'elles dans le métro avec le livre sur Instagram, Lena Dunham et d'autres filles en parlaient comme de leur Bible… Oui, je n'avais aucun contrôle sur ça, il y a tout un tas de circonstances qui ont rendu ça possible. Cela n'a rien à voir avec la valeur littéraire du livre, il se trouve juste qu'il a répondu à un besoin du moment et je l'accepte[23].

---

[21] Benjamin, Tova, « Our World Alone », *art. cit.* : « When I read *I Love Dick* last night to feel less alone, I thought about how glad I am that Lorde is a pop artist. I think connecting with other people, whether it's over music or food or favorite toilet paper brands, is another way to reclaim our worlds when they feel intimidatingly large. » (Nous traduisons.)

[22] Tumblr « I Love Dick Selfies », URL [consultée le 24 juillet 2020] : https://ildselfies.tumblr.com/. Kraus elle-même parle de ce phénomène : Hess, Amanda, « Chris Kraus and Jill Soloway Talk About the Show 'I Love Dick' », *The New York Times*, 5 mai 2017, URL [consultée le 24 juillet 2020] https://www.nytimes.com/2017/05/05/arts/television/i-love-dick-amazon-chris-kraus-and-jill-soloway.html : « Quand le livre est sorti en 1997, je parlais à un public issu du monde de l'art, et il y avait peu de chances qu'il trouve un public large, comme ça a finalement été le cas grâce aux femmes qui en ont parlé dans leurs blogs ou qui ont publié des photos de la couverture sur Instagram. » (Nous traduisons) [« When the book came out in 1997, I was speaking to an art-world audience, and there weren't many chances for it to move into the larger culture the way it has now, because of women blogging about the book and Instagramming the cover. »]

[23] Fulton, Jenni, « The Revival of Chris Kraus and her Radical Novel 'I Love Dick' », *Sleek*, 5 mai 2017, URL [consultée le 25 mai 2019] https://www.sleek-mag.com/article/chris-kraus-interview-i-love-dick/ : « Yes, all of a sudden women

Kraus accepte certes la dimension « culte » du livre (« I embrace that »), mais elle estime tout de même que ce culte s'explique par une lecture partielle, non-politique, du livre :

> A bien des égards, c'est un livre qui est profondément peu héroïque. S'il était lu de la façon que j'avais prévue, ce ne serait pas devenu un livre mainstream. On ignore la dimension politique du livre, au profit du côté « mode de vie ». Il n'y a rien de mieux qu'un récit de passage à l'âge adulte, n'est-ce pas ? Et donc c'est lu comme ça, comme le récit du passage à l'âge adulte d'une femme d'âge moyen qui trouve son bonheur, qui rompt avec le patriarcat, etc. C'est très bien, et je ne peux pas nier que c'est présent dans le livre[24].

Kraus estime que ce succès est en partie lié à l'implantation des idées féministes dans la société américaine et à l'émancipation des jeunes femmes qui se sont passionnées pour son livre, mais elle semble tout de même légèrement partagée sur le malentendu sur lequel cette popularité est fondée (comme l'indique l'expression assez tiède « That's fine »).

Cette deuxième vague de lectrices, notamment du fait de leur réappropriation de la forme de la lettre, va influer sur la dernière étape dans la réception de *I Love Dick*, l'adaptation en série.

1.3 Troisième réception (2015 et après) : la série Amazon, une canonisation en demi-teinte

Toutefois, c'est bien cette visibilité médiatique, qui, peut-on présumer, va finir par rendre possible la reconnaissance littéraire du livre. Celle-ci advient notamment avec la réédition de *I Love Dick* à Londres en 2015, sa présence à la foire de Francfort et donc sa mise sur le marché de la traduction[25] et, enfin, avec la publication de deux articles sur Kraus et sur son principal récit dans

---

were instagramming themselves on the metro with it, Lena Dunham and various other it girls were heralding it as their bible… Yeah. I had no control over that, there were all kinds of circumstances that made that happen. It has nothing to do with the literary merit of the book, it just fit into a niche of the moment and I embrace that. » (Nous traduisons.)
Oui, tout d'un coup, les femmes ont publié des photos d'elles dans le métro avec le livre sur Instagram, Lena Dunham et d'autres filles en parlaient comme de leur Bible… Oui, je n'avais aucun contrôle sur ça, il y a tout un tas de circonstances qui ont rendu ça possible. Cela n'a rien à voir avec la valeur littéraire du livre, il se trouve juste qu'il a répondu à un besoin du moment et je l'accepte.

[24] *Ibidem* : « It's a deeply unheroic book, in many ways. It wouldn't be a mainstream book if it wasn't being read in other ways than I originally intended it. The political aspects of the book are overlooked in favour of its lifestyle aspects. There is nothing better than a coming of age story, right? And so it's being read as a coming-of-age story of a middle-aged woman finding her own joy, overcoming the patriarchy, etc. That's fine, I can't deny that it's not there. » (Nous traduisons.)

[25] *Ibidem* : « La traduction allemande de *I Love Dick* vient juste de sortir et on parle beaucoup de ce livre, alors qu'il a été publié il y a 20 ans. Pourquoi ce retour ? Quelque chose a changé radicalement il y a deux ou trois, quand on a commencé à parler du livre dans des cercles moins restreints et quand il a été réédité au Royaume-Uni. On a envoyé quelqu'un à la Foire du Livre de Francfort pour vendre les droits. Et donc il est sorti dans 12 ou peut-être 14 pays différents – il a été publié en Chine, il a été publié partout. Et il y a eu aussi une série télé qui est sortie presque en même temps, donc c'est devenu un phénomène culturel plus qu'une œuvre littéraire. » (Nous traduisons.)
[« The German translation of "I Love Dick" has just come out, and there's been momentum building around the book 20 years after it was released. Why this resurgence? Something changed radically two to three years ago, when the book started to be picked up in more mainstream circles, and the book was republished commercially in the UK. We had

le *New Yorker*, par Leslie Jamieson en 2015 et Elaine Blair en 2016. Cette visibilité, dans la presse cette fois, et cette reconnaissance intellectuelle sont à l'origine de l'adaptation en série du livre, comme l'affirme la réalisatrice elle-même, Jill Soloway :

> Bizarrement, et c'est bien triste, je n'avais aucune idée de qui était Chris Kraus jusqu'à ce que j'en entende parler dans le *New Yorker*. Dans les années 1990, je ne devais pas être au bon endroit pour en entendre parler. J'ai presque eu l'impression qu'on me l'avait caché, qu'on avait conspiré pour m'empêcher d'en entendre parler. Il y avait un livre intitulé *I Love Dick* et je n'étais pas au courant ?![26]

L'étonnement dit bien le changement d'époque : la pertinence de *I Love Dick* apparaît comme une évidence désormais, alors que son propos le rendait confidentiel à l'époque de sa sortie. L'élection de Trump en 2016 accentue selon elle ce phénomène :

> Soloway a dit que le pouvoir de *I Love Dick* lui est devenu encore plus apparent après les manifestations des femmes de cette semaine dans le monde entier. « Je vis à Washington et j'ai vu ce président arriver au pouvoir ; et nous étions très enthousiastes à l'idée de pouvoir mettre nos principes en pratique, notamment dans nos films », dit-elle[27].

I Love Dick et son adaptation à la télévision sont donc conçu comme un geste féministe militant, dans la continuité de #metoo et de l'indignation autour des propos de Donald Trump sur ses actes de harcèlement sexuel.

La réactualisation du propos du livre est visible également dans la réécriture qui est faite de l'intrigue. Soloway fait le choix d'inclure dans le récit-cadre de l'amour de Chris pour Dick des personnages de jeunes femmes *millenials*, qui semblent pour partie issues du deuxième lectorat de *I Love Dick* évoqué dans la section précédente : Paula, la jeune curatrice qui gère les expositions de Dick, Toby, qui écrit sa thèse en esthétique sur la pornographie, et Devon, metteur en scène non-binaire qui s'inspire de l'histoire de Chris et Dick pour écrire sa propre pièce de théâtre. Le cinquième épisode, « Brève histoire des filles bizarres » (« A Short History of Weird Girls »), est ainsi constitué d'une série de monologues prononcés par ces personnages secondaires évoqués à l'instant : il s'agit des lettres que ces jeunes femmes adressent à leur tour à Dick et lisent à l'écran.

---

somebody at Frankfurt Book Fair selling the rights. So it's come out in 12 or maybe 14 different countries – it's come out in China, it's come out all over the place. And there was a TV show that came out almost simultaneously, so it became more of a cultural phenomenon than a literary work. »]

[26] Hess, Amanda, « Chris Kraus and Jill Soloway Talk About the Show 'I Love Dick' », *art. cit.* : « Strangely and sadly, I had no idea who Chris Kraus was until I read about her in The New Yorker. In the '90s, I must have been in the wrong place to know about the book. I almost felt like she was kept from us — like there was a conspiracy keeping me from knowing about her. How was there a book called "I Love Dick" that I didn't know about? » (Nous traduisons.)

[27] Diaz, Juan, « 'I Love Dick': Jill Soloway and Kevin Bacon Explain What the New Amazon Comedy's Really About », *Indiewire*, 18 avril 2017, URL [consultée le 3 avril 2020] https://www.indiewire.com/2017/01/jill-soloway-i-love-dick-sundance-amazon-kevin-bacon-1201772563/ : « Soloway said the power of "I Love Dick" has crystalized even more for her after this weekend's women's marches across the globe. "Being in Washington, and watching this president come to power, we've been really excited to put our money where our mouths are, our mouths where are bodies are, our mouths where our film is," she said. » (Nous traduisons.)

Certains de ces monologues auraient presque pu figurer dans *Rookie Mag*, entre un éditorial de Tavi Gevinson et une lettre de Tova Benjamin à ce jeune homme qui ne réagit pas. La série apparaît alors comme une adaptation du livre dans un sens moins littéral que ce que l'on pourrait croire, comme le disent Kraus et Soloway elles-mêmes :

> SOLOWAY : Pour nous, dans *I Love Dick* il ne s'agit pas seulement d'adapter le livre, mais aussi de rendre sensible ce qui se passe quand on lit le livre. Chris est tellement à l'aise avec son désir et sa créativité que ça fait un choc qui peut déclencher un éveil artistique aussi chez le lecteur.
> KRAUS : Une des choses que je préfère dans la manière dont vous avez adapté cette matière est l'épisode où les trois femmes de la série écrivent leurs propres lettres à Dick. Ça adapte le phénomène sur lequel se fonde le livre, plutôt que le livre lui-même. *I Love Dick* est ce qu'il y a de plus proche d'un selfie dans la fiction contemporaine. Beaucoup de gens ont dit que lire le livre leur a donné une forme de liberté. D'une certaine manière ce livre m'a transformée en coach de vie. Vous l'avez bien montré[28].

La série, et cet épisode en particulier, est une « adaptation du phénomène du livre, plus que du livre lui-même », une mise en scène moins du livre que de la réception qu'on peut en faire individuellement ; c'est donc non pas un pastiche, mais une manifestation du fait que la forme de *I Love Dick* est devenue, dans certains cercles, un genre discursif à part entière.

Toutefois, la question de ce qui est retenu dans *I Love Dick* persiste, comme le montre la réponse de Kraus dans la citation précédente : ce livre est lu comme celui d'un « coach de vie », qui donne des conseils sur la manière dont il faut vivre sa vie amoureuse et sexuelle de façon émancipatrice quand on est une femme. C'est déjà beaucoup, mais cela montre toujours la disparition de la critique sociale, politique et artistique qui était contenue dans le livre et qui est exacerbée par la forme de la série, dans laquelle Soloway n'a pas pu ou pas voulu inclure les essais sur l'art et la politique que Chris adresse à Dick. Cette dimension disparaît alors même qu'elle est de plus en plus présente dans l'écriture de Kraus (Chapitre 2). Les critiques de la série, notamment ceux du *New Yorker*, dans lequel avait paru le portrait de Kraus qui a mené à sa reconnaissance littéraire, n'ont pas manqué de le souligner. La journaliste Alexandra Schwartz y écrit ainsi :

> Hahn joue un personnage d'empotée attachante, qui bredouille et qui se cogne dans tout. Ce qui est décevant dans la série, c'est que Chris ne sera jamais grand-chose de plus. Dans l'adaptation de Soloway et de sa co-réalisatrice Sarah Gubbins, Chris n'a pas vraiment de

[28] Hess, Amanda, « Chris Kraus and Jill Soloway Talk About the Show 'I Love Dick' », *art. cit.* : « SOLOWAY For us, "I Love Dick" is not just about adapting the book, but about trying to record the feeling of what happens when you read the book. Chris is so comfortable with her desire and her creativity that it shocks everyone who reads it into their own artistic awakening.
KRAUS One of my favorite things you did with the material is the episode where the three women in the ensemble write their own letters to Dick. It adapts the phenomenon of the book rather than the book itself. "I Love Dick" is one of the most "selfie" books in contemporary fiction. A lot of people who have read the book have said it's given them a certain freedom. The book has turned me into a motivational speaker in some way. You captured that. » (Nous traduisons.)

> pensées ou d'idées, pas de curiosité pour autre chose qu'elle-même et que sa propre situation[29].

La dimension féministe du livre, sur laquelle Soloway avait précisément décidé de mettre l'accent comme on l'a vu, n'est pas tout à fait bien rendue aux yeux de Schwartz dans la mesure où les ambitions et les réussites intellectuelles de Chris sont absentes de la série : le personnage d'anti-héroïne qu'est Chris dans *I Love Dick* est trop uniformément anti-héroïque pour être le modèle qu'elle est devenue pour les jeunes femmes de *Rookie Mag* par exemple (et dont Schwartz, vu son âge, aurait pu faire partie). Elle remarque également la disparition de la critique sociale et politique dans la série de Soloway :

> En particulier, il est étonnant que la question de la classe sociale ait échappé à la réalisatrice, étant donné l'importance qu'elle revêt dans le livre de Kraus. Le personnage de Chris est une arnaqueuse, qui rénove et loue des appartements pourris pour gagner sa croûte. Comment la Chris de Soloway a-t-elle eu son argent ? On ne l'apprend jamais. Elle se balade dans Marfa, qui apparaît comme un pays imaginaire [*Never Never Land*] pour adultes gâtés qui ne veulent pas grandir, filmé dans une lumière épaisse et douce de façon à être aussi douillet et cool qu'une pub Airbnb. Même la petite caravane de Devon ressemble à la maison idéale d'un bobo, et le hashtag #vanlife paraît taillé pour elle[30].

La critique de Schwartz est ici intéressante parce qu'elle pointe une contradiction fondamentale entre le livre et la série. La critique contenue dans *I Love Dick* déjà étudiée dans ce travail (Chapitre 4) portait spécifiquement sur ces espaces délaissés de la mondialisation dans lesquels Chris, en raison de ses difficultés financières et de son manque de succès dans le monde de l'art, échouait ; dans la série au contraire, le décor est celui d'une mondialisation réussie, celle des « publicités » Airbnb et des hashtags de voyage sur Instagram.

*

Certes, cette dernière critique de la série *I Love Dick* montre bien que les aspects politiques du livre commencent à être reconnus par la critique et par la presse, puisque justement on pointe

---

[29] Schwartz, Alexandra, « A deflated adaptation of the singular cult novel *I Love Dick* », *The New Yorker*, 15 mai 2017, URL [consultée le 2 avril 2020] https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/a-deflated-adaptation-of-the-singular-cult-novel-i-love-dick : « Hahn makes a winning klutz, stammering and bumping into things. The great disappointment of the show is that Chris never amounts to anything more. As envisioned by Soloway and her co-creator, Sarah Gubbins, Chris has no real thoughts or ideas, no curiosity about anything beyond herself and her own immediate predicament. » (Nous traduisons.)

[30] *Ibidem* : « Class in particular is a strange point to miss, considering how important it is to Kraus's book. Her Chris is a hustler, renovating and renting out crappy apartments to make ends meet. How does Soloway's Chris come by her money? We never know. Instead, she gallivants around Marfa, which is presented as a Never Never Land for spoiled adults who don't want to grow up, shot in thick, honeyed light to look as cozy and hip as an Airbnb ad. Even Devon's small trailer seems like a boho dream house, tailor-made for the #vanlife hashtag. » (Nous traduisons.)

leur absence dans l'adaptation du livre en série. Mais la forme la plus visible qu'a prise *I Love Dick*, la série de Jill Soloway, vient tout de même consacrer près de vingt ans d'une réception qui tend à réduire *I Love Dick* à une quête personnelle, alors que cette dernière implique chez Kraus une critique radicale de la société qui la rend nécessaire.

2. Brener et Schurz : les enjeux d'une canonisation littéraire à contrecœur

Pour ce qui est de Brener, et de Barbara Schurz avec qui il collabore à partir de 1998, il est plus difficile de se concentrer sur la réception d'un seul de ses ouvrages : à l'exception de *Pistolet à la pisse* et des *Peuples qui pètent*, ils n'ont chacun fait l'objet que d'une seule publication, en très petit tirage souvent. Même si certains de ses textes ont acquis une certaine notoriété dans des cercles assez restreints – ce qui explique justement leur réédition –, aucun n'atteint la popularité qui est celle, par exemple, de *I Love Dick*. En revanche, la personnalité de Brener, qui éclipse largement Schurz dans la réception, fait l'objet d'une fascination plus ou moins bienveillante.

En effet, dans les années 1990, la production textuelle de Brener (seul encore, avant son émigration) suscite d'abord, comme pour Kraus, des réactions dans les cercles (très) restreints de l'art contemporain moscovite, souvent même directement de la part de collaborateurs et d'amis de Brener. Le relatif silence de Brener dans les années 2000 et son retour dans les années 2010, surtout après 2015, font que ses textes sont beaucoup associés à son actionnisme passé, et plus largement aux années 1990, qui sont entre-temps devenues le sujet d'une bataille mémorielle en Russie. Années anarchiques, elles sont vues soit sous l'angle d'une liberté perdue (minoritairement), soit sous l'angle d'un chaos que seul le régime poutinien a réussi à maîtriser. Contrairement à Kraus, on ne peut pas dire que la portée politique de ces textes soit minimisée – c'est même ce qui explique la réédition de certains d'entre eux au début des années 2010 –, mais, pour certains critiques, les idées révolutionnaires de Brener paraissent d'un autre âge, voire dangereusement oublieuses de l'époque soviétique et de ses atrocités.

Pourtant, surtout à partir de 2016, à l'occasion de la nomination des *Vies d'artistes assassinés* à l'un des principaux prix littéraires du pays, le « Bestseller national » (NatsBest), et avec la visibilité accrue qui s'ensuit pour ses livres, il faudra bien rendre compte de cet embarrassant anarchisme brenerien. Dans les recensions de jury du NatsBest qui nous occuperont dans cette section, cela se fait de deux manières : d'une part en faisant de Brener un représentant typique, touchant et finalement inoffensif de ces années 1990 si controversées, et d'autre part par le biais d'une reconnaissance littéraire « revancharde », qui vise à faire payer à Brener son mépris des institutions en l'y intégrant de force.

*

2.1 D'une réception avant tout esthétique (années 1990)

La réception des premiers textes de Brener dans les années 1990 se concentre surtout sur leur contexte d'apparition : c'est la position de Brener dans le monde de l'art qui est l'objet de ces textes de recension. Les temps étant incertains, certaines formes artistiques étant récemment sorties de l'underground, les comparaisons avec l'art révolutionnaire des années qui ont immédiatement précédé et suivi la Révolution sont de rigueur. Cela est d'ailleurs cohérent avec la publication de Brener chez Hylaea, où Serguei Koudriavtsev édite également les textes oubliés des futuristes (Chapitre 9).

Il est ainsi assez étonnant *a posteriori* de voir Brener présenté comme un artiste contemporain à succès : c'est pourtant ainsi que le voit un autre représentant du courant actionniste, Anatoli Osmolovski, dans une recension d'un des premiers livres de Brener, *Chlamydiose*, paru à l'occasion d'une exposition à la galerie Marat Guelman. Osmolovski se prononce ici moins sur l'exposition que sur le livre et que, on va le voir, sur la personne même d'Aleksandr Brener :

> Si l'art contemporain consiste simplement en la manipulation de noms célèbres, alors il est parfaitement légitime de proposer au système de l'art son nom, son image, libérés de la production artistique traditionnelle, en faisant d'eux des objets de spéculation esthétique. Pour quelle raison faire de l'art, si ce n'est pas pour se voir dedans ? Dans les années 80, on dissimulait ce but derrière la production d'œuvres d'art de qualité. Aujourd'hui, ce but apparaît comme un geste artistique en soi[31].

Il tire ce constat sur l'art contemporain de la posture de Brener :

> Aleksandr Brener incarne dans cette exposition le désir d'un statut social, le désir de prestige et de popularité. Il se présente, alors qu'il est un inconnu, comme une superstar, digne d'être pris en photo dans la rue[32].

Pour Osmolovski, qui a bien compris la logique de l'image de marque et la place de l'artiste propre à la circulation de l'art contemporain, la réussite de Brener réside dans le fait qu'il est parvenu à créer ainsi une *persona* – ce qui est d'ailleurs en quelque sorte vrai, comme on l'a vu dans le

---

[31] Osmolovskij, Anatolij, « Aleksandr Brener. Moë Vlagališče » [Aleksandr Brener, Mon Vagin], *Xudožestvennyj Žurnal*, n°2, 1993, URL [consultée le 4 avril 2020] http://moscowartmagazine.com/issue/48/article/985 : « Если современное искусство — это просто манипуляция известными именами, то вполне оправданно предложить художественной системе освобожденные от традиционной арт-продукции свое имя, свой образ, сделав их объектами эстетической спекуляции. Для чего еще заниматься искусством, как не для того, чтобы увидеть себя в нем? В 80-е подобная цель маскировалась изготовлением качественных произведений искусства. Сегодня она выступает как самоценный художественный жест. » (Nous traduisons.)

[32] *Ibidem* : « Стремление к высокому социальному статусу, престижу, популярности актуализируются Александром Бренером в этой инсталляции. Он выдает себя — неизвестного, за суперзвезду, достойную уличного фоторельефа. » (Nous traduisons.)

chapitre 8. Et c'est effectivement cette image de marque, celle de l'actionniste scandaleux des chaotiques années 1990, qui va accompagner la réception de Brener jusqu'à ses derniers livres.

Pour Ekaterina Degot, figure majeure de la critique d'art russe, le passage à l'écrit de Brener est une réussite qu'elle donne en modèle à tous. Elle écrit ainsi en 1999 à propos des *54 techniques* :

> Nous avons devant nous un phénomène d'avant-garde politico-artistique qui est particulièrement novateur chez nous, dans la mesure où les révolutions de 68 n'ont pas eu lieu ici. Ce livre redonne, de façon inattendue, du sens à un art contemporain autrefois héroïque et qui, s'il n'y avait Brener, se transformerait maintenant en design destiné à flatter de façon peu intéressante les yeux des bourgeois. D'un autre côté, il est plus sympathique que les formes politiques d'opposition (par exemple, s'allonger sur des rails), qui en comparaison semblent sinistres et insuffisamment critiques d'elles-mêmes. Bref, tout le monde ferait mieux d'écrire des livres[33].

Elle identifie la dimension révolutionnaire des livres de Brener, et présente des pratiques de protestation directe, des formes d'art engagées dans l'espace public, comme des actes peu sophistiqués, insuffisamment réfléchis. A la limite, sous une forme moins caricaturale certes, la critique semble faire d'un tropisme littéraire, dont on a vu dans le chapitre 5 qu'il était lié avec le prestige de la littérature en Russie, le but de tout art contemporain et toute activité engagée : finalement, écrire des livres, c'est ce qui se fait de moins vulgaire. On voit donc déjà quels malentendus peuvent susciter les textes de Brener : le passage à l'écrit en fait potentiellement l'objet de l'appropriation par une culture traditionnelle, classique, nationale, plus sans doute que ses actions dans le milieu de l'art contemporain.

Parallèlement à cette réception des textes de Brener par le prisme de la figure scandaleuse de leur auteur, on peut voir que ses livres sont en réalité très rapidement intégrés dans une histoire littéraire parfois internationale, mais souvent russe. Notamment, leurs références aux textes futuristes sont suffisamment lisibles pour rendre les textes de Brener facilement catégorisables dans ce mouvement littéraire. Irina Kulik écrit ainsi à l'occasion de la publication de l'*Internationale des torpilles indirigeables* :

> [Dans ces vers], on peut, ou plutôt on a envie d'entendre le rythme du blues ou sans doute du reggae — Revolution Tonight, It Is a Music of the Ghetto [sic] — probablement parce que cette forme de contre-culture est devenue la plus acceptable et la moins gênante pour des récepteurs qui ne seraient pas engagés. L'envie fiévreuse nous vient également de chercher à Brener des analogues dans l'avant-garde guerrière de temps héroïques, des

[33] Degot', Ekaterina, « Čto čitat' », *Kommersant*, n°169, 15 septembre 1999, URL [consultée le 4 avril 2020] https://www.kommersant.ru/doc/225534 : « Перед нами феномен политико-художественного авангарда, который особенно нов у нас, где революции 1968 года так и не произошло. Книга неожиданным образом возвращает смысл когда-то героическому современному искусству, которое без бренеров превращается сейчас в дизайн, малоинтересным образом ласкающий глаза буржуа. С другой стороны, она симпатичнее и политических видов протеста (например, залегания на рельсах), которые по сравнению с ней кажутся угрюмыми и недостаточно самокритичными. В общем, все бы лучше книги писали. » (Nous traduisons.)

> futuristes aux surréalistes (celui qui a giflé ou cassé le bras d'André Breton par exemple) et aux beatniks[34].

Comme le montre le texte d'Irina Kulik, les textes de Brener évoquent beaucoup d'autres textes littéraires, d'où cette « fièvre » de la comparaison qu'elle évoque dans ces lignes. En même temps, la critique semble réticente à les classer les textes de Brener dans tel ou tel courant, dans la mesure où Brener exprime régulièrement son horreur pour la culture canonique. Kulik ajoute ainsi que Brener hait

> (…) la culture normative, dans laquelle, avec les meilleures intentions du monde, nous tentons d'inscrire Brener lui-même en parlant de Breton, des futuristes, des beatniks et même de Bob Marley. Brener ne veut pas d'une amnistie donnée par des représentants de la culture[35].

Le rejet des institutions par Brener suscite ici un certain embarras chez Kulik, qui perçoit le rejet des institutions qu'ils expriment, qui les reconnaît en particulier comme fondamentalement hostiles à la critique littéraire en général dans la mesure où elle participe aux processus de canonisation, honnis par Brener. Mais, en même temps, l'identification facile et récurrente par la critique des modèles de Brener montre bien qu'il y a en lui quelque chose de « canonisable ». Kulik finit par cette remarque :

> D'ailleurs, dans le recueil de textes de Brener édité par Hylaea, *L'internationale des torpilles indirigeables*, on sent la même ambiguïté : dans le texte littéraire russe, la même intention de départ, folle furieuse et antisociale, a l'air beaucoup plus légitime et civilisée que si elle est exprimée sous la forme d'un geste dans l'espace public. La littérature russe est tout simplement morte depuis longtemps, encore avant l'époque de la *Victoire sur le soleil*, et elle ne sera pas même sauvée par l'énergie inhumaine de Brener[36].

Le passage à l'écrit donc rend peut-être le message de Brener plus audible qu'il ne l'est dans l'art contemporain, mais en même temps qu'il devient plus visible, ce message court le risque du « déjà-vu » : la révolte dans la littérature russe a acquis ses lettres de noblesse plus de quatre-vingts ans (la *Victoire sur le Soleil* de Khlebnikov en 1913) avant les premiers textes de l'actionnisme. C'est ce qui a été décrit dans le chapitre 5 : la littérature, sous le régime de censure qui existe en Russie de façon quasi-constante depuis au moins deux siècles, a accueilli toutes formes de discours politiques,

---

[34] Kulik, Irina, « Internacional neupravljaemyx torped » [L'internationale des torpilles indirigeables], *Segodnja*, 20 août 1996, cité sur le site des éditions Hylaea, URL [consultée le 4 avril 2020] http://hylaea.ru/kul_bren.html : « В них можно, а вернее, очень хочется услышать ритмы блюзов или скорее регги — Revolution Tonight, It Is a Music of the Ghetto — вероятно, потому, что эта форма контркультуры стала наиболее приемлемой и комфортной для неангажированного восприятия. Так же лихорадочно хочется подыскать Бренеру аналоги в воинствующем авангарде героических времен от футуристов и сюрреалистов (кому там дал пощёчину или сломал руку Андре Бретон) до битников. » (Nous traduisons.)

[35] *Ibidem* : « (…) нормативной культурой, в которую мы из самых благих намерений и Бренера пытаемся вписать, говоря о Бретоне, футуристах, битниках или даже Бобе Марли ». (Nous traduisons.)

[36] *Ibidem* : « Кстати, в изданном «Гилеей» сборнике опусов Бренера «Интернационал неуправляемых торпед» чувствуется все та же двойственность: в русском литературном тексте бешеная антиобщественная интенция выглядит намного более легитимизированной и социализированной, нежели то же самое, но выраженное на языке общественного жеста. » (Nous traduisons.)

sociaux, philosophiques, y compris lorsqu'ils étaient porteurs d'une intention critique. Le propos de Brener n'est donc pas une exception – et ce n'est pas non plus *la* norme, mais c'est certainement une norme parmi d'autres.

C'est donc sans difficulté que les textes de Brener, même s'ils sont assez peu lus encore, sont de façon quasi-immédiate reconnus comme littéraires. Par exemple, dans la recension intitulée « La poésie aujourd'hui » du journal *Kommersant* (un des principaux quotidiens russes), *Pistolet à la pisse* figure parmi d'autres titres récents et est décrit de la façon suivante :

> Pour mettre un terme à ces considérations extrêmement subjectives, il faut ajouter que les auteurs cités diffèrent sur bien des points, que l'enfant sauvage de la littérature nationale Aleksandr Brener n'a rien de commun avec la raffinée Tatiana Mikhailosvkaïa, que le minimalisme de Ruslan Elinin n'est le minimalisme des liazonoviens – mais ils appartiennent tous à la vraie littérature, à la littérature qui existe maintenant, précisément maintenant, qui suscite maintenant l'empathie, la compassion, des réactions. On pense alors aux tentatives de définir la poésie, de dire comment elle doit être, comme ci, comme ça, avec des rythmes, des petites pattes, une queue… Elle ne doit pourtant rien à personne : comme la vie, la poésie ne se soumet pas aux ordres et aux directives[37].

Ici, comme souvent, l'affirmation de la liberté poétique coïncide avec la désignation de modèles : la littérature est par essence libre, mais untel et untel – voilà de vrais auteurs de littérature. Ici, Brener compte parmi ces « vrais » représentants de la « littérature nationale » contemporaine, appelés à s'inscrire dans les anthologies aux côtés de Lermontov et Pouchkine.

2.2 A une réactualisation politique ?

Cela n'empêche pas la prise en compte de la dimension politique de ses textes. A la fin des années 1990, cette prise en compte est avant tout ironique : à ce moment-là, la verve révolutionnaire de Brener ne peut que se heurter à la lassitude des années de misère et de règne de la mafia. On trouve ainsi des recensions où le sarcasme porte explicitement sur le « programme » politique de Brener, par exemple dans ce texte du *Journal Russe* (*Russkij Žurnal*) sur *Les Peuples qui pètent* :

---

[37] Urickij, Andrej, « Poezja Sejčas, Variant » [La poésie aujourd'hui – Option], *Nezavissimaja Gazeta*, 26 février 1999, URL [consultée le 4 avril 2020] https://www.netslova.ru/uritsky/r15.html : « Завершая эти предельно субъективные заметки, следует добавить, что названные авторы во многом различны, что диковатое дитя отечественной словесности Александр Бренер не имеет ничего общего с изысканной Татьяной Михайловской, что минимализм Руслана Элинина это не минимализм лианозовцев - но все они принадлежат к реальной литературе, к литературе существующей сейчас и именно сейчас, сегодня вызывающей сопереживание, сочувствие, отклик. И вспоминаются попытки указать поэзии, какой она должна быть - такой, этакой, с рифмами, с ножками или с хвостом... Она же никому ничего не должна, как и сама жизнь, поэзия не подчиняется приказам и директивам. » (Nous traduisons.)

> Ils veulent changer le monde. Ils se battent. Ils sont pour l'anarchie et contre le pouvoir. Ils baisent et renversent le contenu de leurs assiettes sur le maître [de maison]. Ils embrassent ceux qu'il ne faut pas et ils volent. Et ils appellent ça des actions, des sortes de performances. Il dessine un dollar sur le tableau de Malevitch (les gens de Cinéfantom ont même fait un film, « Le Procès de Brener »), ils recouvrent ensemble les graffitis du mur de Berlin. Mettre le feu à la tour Eiffel – qu'y a-t-il de plus radical. Ils sont pour la vérité et contre les loyers. Les proprios, ce sont des possédants et sans doute des conformistes - à mort ! De façon générale, ils sont contre l'argent ; l'argent, soit il doit y en avoir beaucoup (et pour tout le monde), soit il faut le supprimer. Ils ont choisi Foucault plutôt que Deleuze, le plaisir plutôt que la satisfaction, le processus plutôt que le résultat, c'est pour ça qu'ils ne tueront pas le proprio de l'appartement – merci, Brener et Schurz ![38]

Le discours indirect libre ici parodie les positions politiques de Brener et de Schurz et les poussent jusqu'à l'absurde : c'est parce qu'ils aiment le « processus plutôt que le résultat » que Brener et Schurz ne sont pas des assassins. Dans une recension déjà citée du *Journal indépendant* (*Nezavissimaïa Gazeta*), à propos des *Bâtons de mercure* parus en 2000, le ton est moins piquant, mais il n'en reste pas moins que les choix éditoriaux de Brener sont confrontés de façon ironique avec ses prises de position politique (voir chapitre 9) :

> Le simple fait que Brener, artiste professionnel qu'on le veuille ou non, n'ait pas mis en page son propre livre et a confié le travail à l'entreprise « Le Magasin de l'art », spécialisés dans la production de beaux livres très chers, le montre : Brener veut se mettre à la page. Brener comprend très bien son époque. Il comprend que l'époque des éditeurs indépendants, des manifestes sur du papier journal est passée. Il est temps de rassembler des cailloux.
> On pourrait mener cette idée jusqu'à l'absurde. Éditer le livre avec une belle reliure en relief. Mettre un smoking à Brener. Mais ce serait de la provocation. Ce serait déjà une prétention à l'éternité, et pour l'instant Brener ne veut pas aller dans cette direction. Ce n'est donc pas Brener en smoking, mais Brener, disons, en jeans et en T-shirt. Pas nu du tout. Pas effrayant du tout. Comme tout le monde. Et tout d'un coup tout cet anarchisme terrifiant ne s'avère être qu'un petit machin fait maison. Et en plus, comme on l'a dit, plutôt joli[39].

---

[38] « Vinni Brener i Pjatačok Šurc » [Winnie Brener et Porcinet Schurz], *Russkij Žurnal*, 20 septembre 1999, URL [consultée le 4 avril] http://old.russ.ru/krug/kniga/19990920.html :
« Они хотят изменить мир. Они борются. Они за анархию и против власти. Они трахаются и вываливают содержимое тарелок на хозяина. Они обнимают, кого не следует, и воруют. И называют это акциями типа перформанс. Он рисует на картине Малевича знак доллара (синефантомщики даже делают фильм - "Суд над Бренером"), они вместе замазывают граффити Берлинской стены. Поджечь Эйфелеву башню - что может быть радикальнее. Они за правду и против квартплаты. Квартирохозяин - собственник и наверняка конформист, мастдай! Они вообще против денег, денег либо должно быть много (чисто у всех), либо деньги надо отменить. Они предпочли Фуко Делезу, наслаждение - удовольствию, процесс - результату, поэтому они не будут убивать хозяина квартиры - Бренеру и Шурц спасибо! » (Nous traduisons.) Le film en question existe bien, mais je n'y ai pas eu accès.

[39] E.G., « Petit », *Nezavisimaja Gazeta*, 27 avril 2000, URL [consultée le 16 mars 2018] http://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-04-27/5_petit.html : « Уже то, что Бренер, как-никак профессиональный художник, не оформил свою книгу сам, а доверил это фирме "Магазин искусства", специализирующейся на выпуске очень красивых и недешевых книг, демонстрирует: Бренер желает встать в контекст. Бренер тонко чувствует время. Он понимает, что пора самодеятельных издательств, манифестов на газетной бумаге - прошла. Время собирать камни.
Можно было бы довести идею до абсурда. Издать книгу в переплете, с тиснением. Одеть Бренера в смокинг. Но и это было бы эпатажем. Это была бы уже заявка на вечность, а туда Бренер пока не хочет. Это не Бренер в смокинге, а Бренер, скажем, в джинсах и футболке. Совсем не голый. Совсем не страшный. Такой же, как

Comme on l'a vu, Brener a commencé à écrire des textes plus ouvertement politiques en russe à partir de 1996 et jusqu'en 2002. Après cela, il publie surtout des textes en anglais, assez peu lus en Russie (en tout cas, on ne trouve pas de traces de leur réception dans la presse). Son retour aux textes en russe ne se fait qu'en 2011, avec *Farce à l'Ermitage*. Pendant les années 1990, les derniers textes politiques en russe correspondent donc chronologiquement à la fin, assez chaotique, de l'époque eltsinienne et au tout début du premier mandat de Vladimir Poutine, élu en août 1999. Si Brener a déjà quitté la Russie, ce n'est pas le cas de ses critiques : les recensions qu'on a citées plus haut datent respectivement de septembre 1999 et d'avril 2000. Bien sûr, cela ne suffit pas à expliquer leur ton, ni la critique qu'ils font des aspirations révolutionnaires (ou insuffisamment révolutionnaires dans le cas du deuxième texte) de Brener. Mais on peut toutefois remarquer que le temps est, politiquement, à l'accalmie, à l'espoir d'une amélioration de la situation grâce à un État fédéral de nouveau fort, conformément aux signes donnés par Poutine et à ses premières mesures[40]. Les temps de l'anarchie, ou comme le dit la recension du *Journal indépendant* « l'époque des éditeurs indépendants, des manifestes sur papier journal », tout cela est passé. Pour emprunter à Masha Gessen son image, la *fortochka*, le petit carreau destiné à laisser entrer l'air frais pendant l'hiver alors que le reste de la fenêtre reste hermétiquement fermé, se referme alors en Russie[41].

L'arrivée au pouvoir de Poutine ne rend pas l'héritage révolutionnaire plus consensuel. Si l'URSS continue de susciter une nostalgie que le nouveau président entretient, il s'agit plutôt d'une nostalgie des années du Dégel. Toute référence à la révolution au sens large est nécessairement perçue, comme ailleurs qu'en Russie, comme renvoyant à celle de 1917 : elle évoque surtout des exactions et des violences et est souvent présentée comme responsable de l'avènement du stalinisme. Lorsque le message politique des textes de Brener est pris au sérieux, il suscite l'incompréhension et l'inquiétude. C'est ce qui se passe dans la recension du recueil de poésie *Des mandarines pour la Palestine* publiée en 2011 dans la revue NLO, une des revues et maisons d'édition littéraires majeures dans la Russie contemporaine. L'auteur, Aleksandr Skidan, qui fait partie des critiques vedettes de la revue, écrit à propos du livre de Brener :

> Le retour sans distance à une telle phraséologie dépassée, son étalage belliqueux risque d'entraîner l'effet inverse de celui qu'on escomptait : non pas politiser l'esthétique, mais esthétiser le discours politique. En anticipant un peu, on peut dire que le point le plus faible du « cadre » théorique de ces textes est le refus de la part des auteurs de toute tentative d'explication concernant l'échec du projet communiste ou au moins le refus de le

все. И весь этот страшный анархизм оказывается такой домашней самодеятельной штучкой. К тому же, как было сказано, красивенькой. » (Nous traduisons.)

[40] « Indeksy: Odobreniye deyatel'nosti Vladimira Putina » [Tableaux : approbation de l'action de Vladimir Poutine], *Levada Centr*, URL [consultée le 29 avril 2016] : http://www.levada.ru/old/indeksy, cité par Gessen, Masha, *The Future Is History*, New York, Riverhead Books, 2017.

[41] Gessen, Masha, *The Future is History*, *op. cit.*, p. 27.

> considérer comme un horizon de la réflexion. Les deux textes regorgent de respectables références étrangères : Foucault, Gramsci, Adorno, Debord, Terry Eagleton, Lukács, Butler, Jameson, Lyotard, Althusser… et en même temps ils passent sous silence Lénine, Trotski, Staline, la collectivisation, le goulag. Ce sont des mots désagréables à l'oreille ? C'est une expérience trop proche et trop traumatique ? C'est justement cela qu'il faudrait analyser, sur quoi il faudrait « travailler », dans un sens psychanalytique. Les conséquences philosophiques de leur omission se manifestent de façon tragique dans le destin de l'héritage marxien, des héritiers de Marx[42].

Le propos est intéressant et juste dans une certaine mesure : il est vrai que Brener ne s'embarrasse pas de solder les atrocités du passé soviétique avant de recourir à des slogans qui lui sont presque directement empruntés. La recension de Skidan sous-entend cependant que c'est ce qu'on est en droit d'attendre des textes de Brener, et ne se demande pas pourquoi il en est ainsi. Il ajoute encore :

> La propagande manipule la langue et les gens, parce qu'elle se préoccupe non pas de la vérité, mais de l'embrigadement de ses partisans. En ce sens, il est vrai qu'elle « dépasse » l'art, dans la mesure où elle le transforme en une fonction, en un instrument. Elle le prive d'existence. Il est totalement illusoire – ou hypocrite – de penser qu'au moyen d'une telle opération on pourra changer le monde[43].

L'inquiétude liée au dépassement de l'art, à son abandon donc, est représentative d'une conception de l'art comme fin en soi (« elle le transforme en une fonction, en un instrument »), qui n'est pas totalement étrangère à Brener, mais qui n'est pas exclusive pour lui de sa fonction politique, puisque, selon lui, les deux sont une seule et même chose.

Le propos de Skidan est représentatif de la réception du message politique de Brener et Schurz dans la presse, généraliste et spécialisée. Mais, dans les années 2010, les textes de Brener sont également repris et rediffusés par d'autres biais. Pour certains, ils sont l'objet de rééditions : on a vu dans le chapitre précédent que c'était le cas pour *Les Peuples qui pètent*, chez Tcha-chtcha en 2019. Auparavant, en 2010, *Pistolet à la Pisse* a été réédité par les « Editions marxistes libres ». L'auteur de cette réédition, Kirill Medvedev, a également adapté en chanson certains des textes de Brener. Son groupe Arkadi Kots, du nom du traducteur en russe des paroles de l'Internationale,

---

[42] Skidan, Aleksandr, « Svoboda otrublënnoj golovy » [La liberté d'une tête coupée], *Kritičeskaja Massa*, 2002, n°1, réédité dans Skidan, Aleksandr, *Summa Poètiki* [Somme de poétique], Moscou, NLO, 2013, p. 97.
« Некритическое возвращение подобной устрашающей фразеологии, воинственное бравирование ею рискуют привести к обратному эффекту: не политизировать эстетику, а эстетизировать политический дискурс. Забегая вперед, скажем, что наиболее уязвимым местом теоретической «рамки» представляется как раз отказ авторов от всякой попытки осмыслить провал коммунистического проекта или хотя бы удерживать его как горизонт размышлений. Оба текста пестрят респектабельными иностранными именами: Фуко, Грамши, Адорно, Дебор, Терри Иглтон, Лукач, Батлер, Джеймисон, Лиотар, Альтюссер… и при этом обходят молчанием Ленина, Троцкого, Сталина, коллективизацию, ГУЛАГ. Слишком неблагозвучные имена? Слишком близкий и травматичный опыт? Но именно он-то и вызывает к анализу, к проработке в психоаналитическом смысле. Последствия его философского замалчивания самым трагическим образом сказываются на судьбе наследия Маркса, на наследниках Маркса. » (Nous traduisons.)

[43] *Ibid.*, p. 100 : « Пропаганда манипулирует языком и людьми, поскольку озабочена не истиной, а вербовкой сторонников. В этом смысле, действительно, она «преодолевает» искусство: тем, что превращает его в функцию, в инструмент. Обделяет существованием. Чистое заблуждение — или лицемерие — думать, будто с помощью подобной операции можно изменить мир. » (Nous traduisons.)

chante, outre les textes de Medvedev lui-même, des chansons politiques, souvent communistes, aussi bien contemporaines que plus anciennes. L'adaptation en chanson s'accompagne d'un travail de traduction : l'avant-dernier album de Medvedev contient ainsi une traduction par Medvedev du « Déserteur » de Boris Vian. Dans l'album de 2016 intitulé « Musique pour la classe travailleuse », on trouve également, au côté de « Général Ludd » d'Aleksandr Brener, des chansons de Jules Jouy, chansonnier prolétaire du XIX^{e} siècle, une traduction de « There is Power in a Union » du chansonnier ouvrier américain Joe Hill ou encore de « Bread and Roses », la chanson qui a accompagné les révoltes des ouvrières du textile à Lawrence aux États-Unis en 1912. Les albums sont accompagnés de livrets qui relatent l'histoire de cette chanson communiste internationale, dans laquelle Brener se trouve donc intégré. Medvedev et l'ensemble du groupe Arkadi Kots participent à une bonne partie des rassemblements politiques majeurs de ces dernières années et s'engagent aussi dans des combats locaux, comme celui de la « ZAD » de Chiïes, où, contre le souhait des habitants, les autorités fédérales essaient de créer une décharge géante destinée à accueillir les déchets de la capitale. A l'occasion de ces rassemblements et parfois de l'intérieur d'un fourgon de police, ils chantent ces chansons, y compris celles de Brener. De la même manière, les textes de Brener et Schurz circulent en version électronique plus ou moins « propre » (mauvais scans, documents Word) sur des sites internet privés : le site tapirr.com, désormais supprimé, où nous avons pu consulter la majeure partie de leurs textes avant d'y avoir accès en version papier, contient à la fois des textes orthodoxes et des textes anarchistes, ainsi qu'une base de donnée assez massive sur l'actionnisme russe, ou encore la page Vkontakte (réseau social russe) intitulée « Aleksandr Brener et Barbara Schurz » donne accès à une grande partie de leurs textes, tout en recensant l'actualité des parutions et des (rares) apparitions de Brener. Il y a donc, comme pour Kraus, une « fandom » Brener qui joue également dans la diffusion et notamment dans l'édition et la réédition de ses textes (via Ivan Smekh, du blog « Le panier des pensées profondes russes », mentionné dans le chapitre précédent). Au contraire des adolescentes lectrices de Kraus toutefois, ce lectorat est plus immédiatement séduit par le caractère politique et violemment contestataire de Brener, comme le montrent les reprises d'Arkadi Kots. Il est également plus labile et moins visible : la page Vkontakte « Brener et Schurz » est loin du nombre de vues de *Rookie* et les sites qui leur sont consacrés, comme tapirr.com, sont beaucoup plus amateurs, et visiblement beaucoup moins durables que celui du magazine. Dans l'ensemble, il semble que cette « fandom » soit beaucoup plus marginale et moins susceptible d'être à l'origine d'un intérêt plus massif pour le phénomène Brener que ne l'étaient Tavi Gevinson et ses collaboratrices dans le cas de *I Love Dick*. Cela explique aussi pourquoi alors Brener est, de façon réticente, tributaire des prix littéraires (même s'il ne les reçoit pas) pour assurer son accès à la publication.

La réception politique des textes de Brener dépend donc, bien sûr, du récepteur : Brener suscite le scepticisme dans les milieux littéraires, qui lui reconnaissent un mérite artistique (Skidan reconnait ainsi à propos des *Mandarines pour la Palestine*, non sans dérision : « c'est bien – le parallélisme, les rimes intérieures, la dimension métapoétique, il y a tout ce qu'il faut »[44]), mais restent perplexes devant son discours politique. Au contraire, chez certains petits éditeurs comme Medvedev ou dans des milieux d'artistes engagés, voire de militants purs (Medvedev a plus ou moins abandonné l'écriture), il apparaît presque comme une figure tutélaire, qu'on chante autant que les chants communistes classiques, et qu'on réédite en même temps que Žižek et Pasolini.

2.3 La mémorialisation des années 1990

Toutefois, la plupart du temps, la dimension politique des textes de Brener n'est prise pas prise au sérieux du tout, que ce soit pour en revendiquer le message, ou pour le critiquer. C'est ce qu'on voit lors de la réédition en 2010 de *Pistolet à la pisse*. Celle-ci avait pourtant plutôt mis l'accent sur la dimension politique du texte. Comme on l'a vu, il est en effet publié aux « Editions marxistes libres » et Kirill Medvedev a fait le choix de n'en garder que le journal de prison de Brener, alors que l'édition initiale chez Hylaea contenait en plus un recueil poétique (« Quatre-vingt-dix recours en appel au tribunal congolais ») et un poème plus long (« Dieu, la mort et les hémorroïdes »). Alors que les années 2005-2010 sont des années de mécontentement social et politique en Russie[45], il est probable que la réédition de ce texte scandaleux et critique de toute forme d'autorité, écrit depuis la prison, ait paru particulièrement opportune à l'éditeur. Pourtant, la réception qui en est faite renvoie régulièrement Brener et *Pistolet à la pisse* à des années 1990 envisagées d'un point de vue mémoriel plutôt qu'historique. Ils sont alors vus comme les reliquats touchants et inoffensifs d'une époque qui a pris fin, comme par exemple dans cette critique du livre sur le site d'information de Kasparov (donc dans un média d'opposition) :

> On peut voir ce petit livre comme un document de la joyeuse bohème russe des années 1990, même s'il a été écrit à l'étranger, dans une prison hollandaise, où l'auteur a séjourné après qu'il a peint à la bombe verte le signe dollar sur un original de Malevitch. Le texte est daté de 1997[46].

---

[44] *Ibid.*, p. 96 : « Это хорошо; и параллелизм, и внутренние рифмы, и саморефлексия, — все на месте. » (Nous traduisons.)

[45] Daucé, Françoise, *Être opposant dans la Russie de Vladimir Poutine*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2016, p. 90.

[46] Semikin, Anton, « Veselo i serdito » [Avec joie et colère], *Kasparov.ru*, 7 décembre 2010, URL [consultée le 4 avril 2020] https://www.kasparov.ru/material.php?id=4CFDE60791BB3 :« Эту маленькую книжечку можно воспринимать как документ развеселой отечественной богемы 1990-х, хоть и написана она за рубежом, в голландской тюрьме, где автор сидел после того, как пришел на одну выставку и намалевал зеленый краской

L'auteur, Anton Semikine, remarque encore :

> Il faut ajouter que *Pistolet à la pisse* est une forme de salutation venue de cette décennie qui sera bientôt l'avant-dernière.
> Oui, venue de ces années 1990 qu'on a démonisées et dénigrées, qui étaient celles des criminels, mais aussi de la revue *Om*, de Renata Litvinova, de Yaroslav Mogoutine, d'Otar Kuchanachvili avant qu'il ne s'aigrisse, de Dugin avant qu'il ne se vende (le client n'était pas convaincu), d'Igor Doudinski avant qu'il ne sombre dans le pessimisme existentiel. Il y avait Sergueï Kouriokhine. Adieu, bohème, nous danserons sur ta tombe[47].

On peut voir avec quelle insistance l'auteur renvoie les années 1990 dans un passé lointain (c'est une décennie qui n'est plus la dernière, mais « l'avant-dernière »), et qui fait l'objet de représentations stéréotypées et nostalgiques (« la joyeuse bohème russe des années 1990 »). Certes, cette critique donne de ces années une vision positive, chose assez rare pour être notée ; mais cette vision positive n'est pas moins caricaturale sans doute que ne l'est la critique constante qui en est souvent faite dans des médias plus conservateurs. Irina Litvinova, actrice de cinéma, Yaroslav Mogoutine, alors tout jeune poète, Otar Kouchanachvili et Igor Doudinski, journalistes, Dougine, futur idéologue d'extrême-droite toléré, voire encouragé par le régime poutinien, et enfin Sergueï Kouriokhine, artiste et musicien, tous ces noms convoqués par Semikine renvoient effectivement à une bohème culturelle, mais représentée de façon assez dépolitisée, dans laquelle on met sur le même plan des ultra-nationalistes comme Dougine et des artistes actionnistes critiques de tout discours d'autorité comme Kouriokhine. Le texte le dit bien (« Adieu, bohême, nous danserons sur ta tombe »), la nostalgie de l'auteur est aussi un moyen de donner congé à l'héritage de ces années d'anarchie.

On retrouve, de façon plus allusive et condensée, le même renvoi de Brener aux années 1990 dans ce qu'elles ont de chaotique dans les titres de la presse grand public à propos de la publication de *Farce à l'Ermitage* et des *Découvertes romaines* en 2011. « Novosti@mail.ru » et RIA titrent ainsi respectivement : « Les livres de l'artiste provocateur des années 1990 Aleksandr Brener paraissent en Russie » et « L'artiste le plus scandaleux des années 1990 revient sur la scène artistique russe »[48]. Brener a ici deux caractéristiques, son statut d'artiste et son lien avec les années 1990 –

из пульверизатора знак доллара на подлиннике Малевича. Текст датирован началом 1997 года. » (Nous traduisons.)

[47] *Ibidem* : « Еще "Обоссанный пистолет" — своего рода привет из того десятилетия, которое вот-вот станет позапрошлым.
Да, из тех самых демонизированных и оплеванных девяностых, где помимо бандитов были еще журнал "Ом", молодая Рената Литвинова, Ярослав Могутин, еще не скисший Отар Кушанашвили, еще не продавшийся (покупатель не шел) Дугин и не впавший в экзистенциальный пессимизм Игорь Дудинский. Там был даже целый Сергей Курехин. Прощай, богема, мы спляшем на твоей могиле. » (Nous traduisons.)

[48] « Knigi art-skandalista 1990-x godov Aleksandra Brenera vyšli v Rossii », *RIA*, 20 avril 2011, URL [consultée le 5 avril 2020] : https://ria.ru/20110420/366425169.html ; « Samyj skandal'nyj xudožnik 1990-x vozvraščaetsja na rossijskuju art-scenu », *RIA*, 5 octobre 2010, URL [consultée le 5 avril 2020] : https://ria.ru/20101005/282524491.html

dans le deuxième titre, le passage à l'écriture disparaît même, puisque c'est sur la « scène artistique » que Brener fait prétendument son retour.

Il faut dire que cet accent mis sur les années 1990 et leur description dans les textes de Brener (ces « documents » de l'époque, comme le dit Anton Semikine) s'explique par le manque avéré de consensus sur la période et par l'oubli qui touche notamment la vie culturelle de cette époque, éclipsée par les récits de grand banditisme. Par exemple, à l'occasion de la nomination des *Vies des artistes assassinés* au prix NatsBest, un des membres du jury, Denis Gorelov, écrit :

> Aujourd'hui, alors que les années 1990 relèvent maintenant d'avant-hier, que le ton particulier de la rubrique art de *Segodnia* [quotidien] a disparu pour toujours, et que B. N. Kouzminski n'est plus des nôtres, même s'il veille toujours dans les profondeurs du net, – il est bon de se souvenir de ces temps d'égalité parfaite entre le pouvoir, l'artiste et l'argent, quand tout le monde, absolument tout le monde, allait à la galerie Ridzhina, savait ce que veut dire le sigle KhZh [*Khudozhestvennyj Zhurnal*, la Revue artistique de Moscou, une des plus importantes revues consacrées à l'art en Russie], lisait les chroniques de Degot chez Kommersant et subodoraient que Rohmer et Panov n'étaient qu'une seule et même personne.
> Et tout le monde alors connaissait et aimait Brener, qui, en short et gants de boxe, appelait Eltsine à se battre – Eltsine n'est pas venu et ne lui pas serré sportivement la main, même s'il aurait pu.
> (…) Aujourd'hui son actionnisme est un peu hors-sujet ; en échange, le temps de la littérature est arrivé : la distance est suffisante.
> C'est un livre nécessaire pour comprendre et commémorer les années 1990.
> A-t-on beaucoup écrit à ce sujet chez nous ? Oui, sur le pouvoir et l'argent, çà et là, mais sur l'art, absolument rien[49].

Ici l'analyse des textes de Brener sous l'angle du document d'époque est plus pertinente, dans la mesure où *Vies des artistes assassinés* est vraiment un texte autobiographique qui se passe en grande partie dans les années 1990. Mais ce qui est surtout frappant, c'est qu'on retrouve le même ton nostalgique que dans la critique de Semikine plus haut, avec une énumération similaire d'acteurs culturels de l'époque et avec, très probablement, une certaine idéalisation (« Tout le monde connaissait et aimait Brener ») à laquelle Brener ne souscrirait sans doute pas, mais qui montre bien à quel point il est devenu un personnage emblématique de ces années 1990. De la même manière, le passage à la littérature apparaît comme entraînant nécessairement la fin des activités artistiques

[49] Gorelov, Denis, « Aleksandr Brener, Žitija ubiënnyx xudožnikov », *Natsbest* [site du prix littéraire], 2016, URL [consultée le 5 avril 2020] http://www.natsbest.ru/award/2020/review/aleksandr-brener-zhitija-ubiennyh-hudozhnikov-1/ : « Сегодня, когда 90-е сошли в область позавчера, свойский тон отдела искусств «Сегодня» невосстановим, а Б.Н. Кузьминского больше нет с нами, хотя он есть и дежурно ворчит в сети, — полезно вспомнить времена полного равенства власти, художества и денег, когда все, ну буквально все бывали в «Риджине», и знали аббревиатуру «ХЖ», и почитывали Деготь в «Коммерсанте», и догадывались, что Ромер и Панов — один человек, а не два.
И всем был тогда известен и люб Бренер, который в трусах и боксерских перчатках звал на бой Ельцина, а Ельцин не вышел и не пожал его спортивную руку, хотя мог.
(…) Сегодня его акционизм как-то неуместен, зато пришло время литературы: дистанция отмерена.
Чтоб понимать и помнить 90-е — нужная вещь.
Много ль у нас про то время написано? Ну, про власть и деньги еще туда-сюда, а про художество — ничего совсем. » (Nous traduisons.)

scandaleuses de Brener : c'est seulement ce premier texte ambitieusement autobiographique et historique sur les années 1990 qui apparaît comme véritablement littéraire aux yeux de Gorelov, alors que c'est loin d'être le premier texte substantiel de Brener. Ses textes antérieurs, provocateurs et encore plus argotiques, ne semblent pas entrer en ligne de compte pour le critique. On peut noter au passage que cela va dans le sens d'un intérêt croissant de la critique russe pour les livres qui s'intéressent, souvent de façon pathétique et/ou tragique, au passé national. Dans cette critique par exemple, pouvoir écrire de la littérature n'est possible que parce qu'un laps de temps suffisant s'est écoulé (« la distance est suffisante »).

Ainsi, l'œuvre de Brener est de façon récurrente interprétée comme le témoignage d'une époque controversée en Russie, et ce même quand ses textes ont des enjeux plus directement actuels.

2.4 Vers une canonisation littéraire ? (2015-2020)

A partir de 2011 avec la nomination des *Découvertes romaines* dans la long-list du NatsBest, mais surtout à partir de 2016 avec celle des *Vies des artistes assassinés* dans la short-list du même prix, l'attention de la critique se porte de façon massive sur Brener et donc sur la question de la littérarité de ses textes, de la légitimité de leur présence parmi ces nominés.

Il faut noter dans un premier temps que ces nominations répétées de Brener attire l'attention sur ses textes, cette fois-ci aussi dans les pages littéraires des grands titres de la presse russe. En 2014, au sujet de *Bombastika*, Elena Kostyleva affirme dans *Colta* (journal littéraire et culturel russe en ligne) vouloir réhabiliter les textes de Brener et utiliser à cette fin cet espace public qui lui est donné sur la page du journal :

> J'écris ce texte parce que :
> Il est temps de sortir le poète et l'écrivain Brener de son trou d'insuccès, parce que c'est criminel qu'on le lise aussi peu. Or rien de plus inspirant n'a été inventé pour ceux qui ne se reconnaissent pas dans le gestalt de l'Activiste, du Héros ou dans n'importe quel Gestalt[50].

La reconnaissance ici est toutefois plutôt philosophique et politique : c'est parce que Brener paraît proposer un autre modèle individuel, une autre forme de vie, ou plutôt apparaît comme quelqu'un

[50] Kostyleva, Elena, « Počemu ego ne vzjali na ètu vystavku » [Pourquoi ne l'ont-ils pas pris à cette exposition], *Colta*, 7 octobre 2014, URL [consultée le 16 mars 2018] https://www.colta.ru/articles/literature/4906 : « Я пишу этот текст потому, что:
пора вытаскивать поэта и писателя Бренера из ямы неуспеха, потому что читают его у нас преступно мало. Между тем ничего более вдохновляющего для тех, кто не хочет быть гештальтом Активиста, Героя или еще каким гештальтом, не придумано. » (Nous traduisons.)

qui vit en dehors des modèles et des formes de vie que ses textes valent la peine d'être lus. Cette reconnaissance paraît cohérente avec les positions post-situationnistes de Brener, qui refuse l'opposition entre l'art et la vie. Or c'est précisément cette équivalence entre l'art et la vie qui pose problème à certains des membres du jury du Natsbest. Par exemple, dans la discussion qui a accompagné l'attribution du prix en 2016, la critique Vera Martynov affirmait :

> Vera Martynov : (…) Je vois Brener comme un auteur imaginaire. Si je me mets à le voir comme celui qui insulte Miziano ou Bakchteïn, qui demande de l'argent à Helmut Newton, alors ce n'est pas ma philosophie. Mais son livre est très intéressant. On dirait qu'il ne veut rien dire, mais il finit par dire beaucoup. Le roman de Sorokine ne me plaît pas, mais je comprends qu'il doit figurer dans la short-list. Je n'aime ni Brener ni Sorokine, mais je comprends qu'ils ont écrit des livres intéressants[51].

Pour Martynov, la reconnaissance de la valeur littéraire n'est possible qu'à condition de considérer ses textes comme de pures inventions, parce que les gestes qui y sont décrits, s'ils sont vrais, sont inacceptables. Cette reconnaissance se fait donc à contrecœur et sous condition : Brener « doit » être dans la short-list, mais il serait préférable que ses textes soient de pures fictions, des provocations fondées sur des exagérations, et c'est cela seul qui permettrait d'en apprécier la littérarité. Un débat du même ordre, toujours au sujet des *Vies des artistes assassinés*, a eu lieu à l'occasion de la nomination de *Ka ou histoires secrètes mais vraies de l'art* :

> A propos de *Vies des artistes assassinés*, le livre d'Aleksandr Brener, Konstantin Bogomolov voit dans l'auteur (et non dans le personnage) l'exemple parfait du malotru contemporain. Anna Narinskaya s'étonne en réponse que le réalisateur ne pense même pas à distinguer l'auteur et le personnage[52].

Les arguments de la défense sont encore une fois ceux d'une séparation entre l'artiste et l'œuvre, entre l'auteur et le narrateur, qui n'a pas lieu d'être pour Brener : il ne s'agit pas de se prononcer ici sur la véracité de ce qui est raconté dans les textes, mais de rappeler que presque tous ces textes sont écrits à la première personne, avec une implication revendiquée de l'auteur dans son texte.

Quand la différence n'est pas clairement établie entre l'auteur et le personnage du livre, les textes de Brener suscitent l'incompréhension et la réprobation parmi les jurés du NatsBest. Par exemple, au sujet des *Vies des artistes assassinés*, Marina Kameneva écrit :

---

[51] Sdobnov, Sergej, « "Žjuri sostavit spisok, my na nego nakinemsja i načnëm potrošit"' » ["Le jury constitue une liste et nous nous jettons dessus pour la démolir"], URL [consultée le 5 avril 2020] https://www.colta.ru/articles/literature/16483-zhyuri-sostavit-spisok-my-na-nego-nakinemsya-i-nachnem-potroshit : « Вера Мартынов: (…) Я думаю о Бренере как о выдуманном авторе. Если я буду воспринимать его как того, кто ругает Мизиано или Бакштейна и просит денег у Хельмута Ньютона, то это не моя философия. Но книга у него очень интересная. Казалось бы, он ничего не хочет сказать, а говорит очень много. Мне не нравится роман Сорокина, но я понимаю, что он должен быть в шорт-листе. Я ни Бренера, ни Сорокина не люблю, но понимаю, что у них интересные книги. » (Nous traduisons.)

[52] Vladimir Pankratov, « *Ka, ili Tajnye, no istinnye istorii iskusstva* Aleksandra Brenera », *Sygma*, 27 février 2018, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://syg.ma/@vkpank/ka-ili-tainyie-no-istinnyie-istorii-iskusstva-alieksandra-brieniera : « Говоря про книгу Александра Бренера «Жития убиенных художников», Константин Богомолов узнал в авторе (а не в герое) «олицетворение грядущего хама», на что Анна Наринская удивилась, почему режиссер «даже и не думает отличить автора от персонажа». » (Nous traduisons.)

> En dissimulant ce qui dans son travail était lisible et plutôt intéressant sous un tas de grossièretés explicites et incroyablement vulgaires, l'auteur s'est condamné lui-même, et son lecteur potentiel avec lui.
> Les *Vies* n'ont strictement rien à faire au Natsbest. C'est simplement une nouvelle performance de l'auteur (…).
> L'auteur est indéniablement talentueux, mais, dieu sait pourquoi, il n'inspire aucune pitié pour la vie qu'il a vécu, ni pour celle qui lui reste à vivre. Même ma répulsion pour cette lecture n'a pas duré.
> Il n'a pas réussi à impressionner[53].

Le livre de Brener n'est pas considéré par Kameneva comme de la « littérature », en tout cas pas de la littérature qui ait « quoi que ce soit à voir avec le NatsBest » : ce n'est qu'une performance et il s'inscrit dans la droite ligne des actions précédentes de Brener. Le texte est présenté comme vulgaire, provocateur et superficiel. Ce qui est remarquable ici, c'est que ces reproches cohabitent avec la reconnaissance par la critique d'un talent littéraire (de plus « incontestabl[e] ») chez Brener, talent que l'auteur aurait gâché. C'est donc le choix du registre de langue, l'invective, le caractère authentique ou revendiqué comme tel des péripéties racontées, la dimension pragmatique en somme du texte de Brener qui est inacceptable pour une partie du jury du NatsBest : comme toujours, il s'agit d'un conflit de valeurs et de définition de la littérature.

En outre, le mépris réitéré de Brener et Schurz pour les institutions et pour les prix littéraires ou artistiques fait l'effet d'une provocation pour le jury du NatsBest à chaque fois qu'ils sont nominés. Au début, cette provocation est balayée du revers de la main, comme dans le cas de la nomination des *Découvertes romaines*. A cette occasion, Andrei Stepanov écrit : « Un des chapitres du livre d'ailleurs est consacré au fait que les auteurs ne cherchent pas la gloire. Ils la méprisent. Eh bien dans ce cas, les prix littéraires ne leur servent à rien non plus »[54] C'est un constat de part et d'autre, pour la critique et pour Brener lui-même : les prix littéraires et Aleksandr Brener évoluent dans des sphères différentes. En 2016 toutefois, peut-être à cause de la nomination récurrente de Brener et Schurz pour le NatsBest, leurs provocations sont prises plus au sérieux. On envisage alors de leur remettre le prix de façon ironique : les membres du jury se prennent au jeu et, en remettant le prix à Brener, ils mettraient, estiment-ils, Brener en demeure de reconnaître les

---

[53] Kameneva, Marina, « Aleksandr Brener, Žitija ubiënnyx xudožnikov », *Nacbest* [site du prix littéraire], 2016, URL [consultée le 5 avril 2020] http://www.natsbest.ru/award/2017/review/zhitija-ubiennyh-hudozhnikov/ : « Перекрыв читаемое и довольно интересное в своей работе откровенным, невероятно грязным непотребством, автор наказал и сам себя, и потенциального читателя.
К «Нацбесту» «Жития» никакого отношения не имеет. Очередной перформанс автора (…).
Автор, безусловно, талантлив, но почему-то не оставляет чувство жалости к его прожитой, и проживаемой жизни. Да, отторжение от прочитанного прошло.
Эпатировать не получилось. » (Nous traduisons.)

[54] Stepanov, Andrej, « Aleksandr Brener, Rimskie Otkrovenija », *Nacbest* [site du prix littéraire], URL [consultée le 16 mars 2018] http://www.natsbest.ru/award/2011/review/aleksandr-brener-varvara-panika-rimskie-otkrovenija-1/ : « Одна из глав, кстати, посвящена тому, что авторам данной книги не нужна слава. Они ее презирают. Ну, так и литературные премии им ни к чему. » (Nous traduisons.)

contradictions de sa propre position : pourquoi écrire des livres, si l'on refuse la reconnaissance publique des prix littéraires ? Dans les comptes-rendus des débats du NatsBest autour des *Vies*, on peut ainsi lire :

> Après avoir vanté les mérites de chaque finaliste, elle [Khrouchtcheva, membre du jury] les a tous rejetés, pour accorder son vote à Brener, ce qu'elle a expliqué d'une façon pour le moins paradoxale. Brener, la chair de la chair de la « société du spectacle », se pose comme son opposant ? Il écrit dans le genre du scandale et affirme que le scandale authentique, c'est l'échec de son auteur ? Il se considère comme un poète maudit ? Très bien, lui répond Khrouchtcheva, au lieu de cet échec, au lieu d'une couronne d'épines, tu auras ce prix que tu détestes tant[55].

Khrouchtcheva pointe une contradiction entre le caractère médiatique de la figure de Brener (on a bien vu dans les sections précédentes à quel point on tend à le renvoyer constamment à cette image d'actionniste scandaleux des années 1990) et la critique qu'il fait de cette société du spectacle. La posture messianique de Brener, fondée sur la glorification de l'échec et de la marginalité, suscite chez Khrouchtcheva le désir de le forcer à rentrer dans le rang (du succès, de la culture dominante) par le moyen de cette récompense littéraire qu'elle peut contribuer à lui décerner. La canonisation littéraire semble se faire alors uniquement sous le signe de l'esprit de contradiction : c'est parce que Brener refuse le qualificatif de littéraire qu'il faudrait le lui donner, pour « lui apprendre » (quoi exactement ? le respect dû en Russie à la littérature ?). De la même manière, à propos de son dernier livre *Can-Cùn*, Denis Epifantsev se demande :

> En ce sens, si c'était moi qui choisissais le lauréat du NatsBest, j'aurais fait acte de transgression et je l'aurais donné à Brener, juste pour voir s'il viendrait chercher son prix ou si, comme Léon Tolstoï, il refuserait son Nobel[56].

Ce qui est intéressant ici, c'est que la provocation de Brener appelle la provocation du jury, qui envisage de commettre une « transgression ». Même si celle-ci est plutôt conçue comme une transgression contre Brener et sa posture, comme une forme de pied de nez au provocateur qu'ils voient en lui, il s'agit au fond également d'une transgression vis-à-vis des valeurs littéraires de l'institution, qui, en envisageant de plus en plus sérieusement de récompenser Brener et Schurz, pourrait changer l'horizon d'attente de ce qu'est un texte littéraire en Russie. Tout cela est rendu possible, bien sûr, parce qu'on reconnaît chez Brener un certain héritage littéraire russe, un certain

---

[55] Trofimenkov, Mixail, « Bor'ba Bezumij » [Le combat de la folie], *Kommersant*, 5 juin 2017, URL [consultée le 5 avril 2020] https://www.kommersant.ru/doc/3317693 : « Расхвалив всех финалистов, она всех отвергла, отдав свой голос Бренеру, что мотивировала безупречно парадоксально. Бренер, плоть от плоти "общества зрелищ", становится в позу борца с ним? Работает в жанре скандала, утверждая, что подлинный скандал — это провал скандалиста? Считает себя "проклятым поэтом"? Отлично, отвечает ему Хрущева, не будет тебе ни провала, ни тернового венца, а будет ненавистная тебе премия. » (Nous traduisons.)

[56] Epifancev, Denis, « Aleksandr Brener, Rimskie Otkrovenija », *Nacbest* [site du prix littéraire], URL [consultée le 5 avril 2020] http://www.natsbest.ru/award/2020/review/aleksandr-brener-kan-kun-otchet-ob-odnom-uhode/ : « В этом смысле, если бы я лично раздавал НацБест, я бы прямо совершил акт трансгрессии и отдал бы его Бренеру, чтобы просто посмотреть – придет он за призом или, как Лев Толстой, откажется от Нобелевки. » (Nous traduisons.)

fonds de littérarité qui rend sa prose audible et reconnaissable pour les jurys de prix, malgré son caractère institutionnellement et politiquement « dissident ». Nous n'en sommes toutefois pas là : aucun livre de Brener n'a encore reçu de prix littéraire et Brener lui-même campe sur ses positions. Il écrit en 2014 à propos de la nomination de *Bombastika* au prix Belyi, qui récompense des textes littéraires expérimentaux :

> En outre, *Bombastika* est un livre plébéien, et il ne sied pas à la plèbe de recevoir des prix des mains des prestataires de la littérature. La plèbe doit garder la tête haute. Denis estimait que le livre aurait plus de lecteurs s'il recevait un prix. Bien sûr, nous voulons avoir plus de lecteurs. Mais pas à ce prix. Nous vous avons écrit pour expliciter notre position à ce sujet. De façon générale, il n'y a pas de quoi fouetter un chat ici, n'est-ce pas ? Mais, d'un autre côté, dire « non » aux prix et envoyer chier les acteurs de la culture n'est pas une petite satisfaction et il ne faut pas se la refuser. Meilleurs sentiments, a et b[57]

Le « Denis » mentionné dans ce passage est une connaissance de Brener que nous n'avons pas réussi à identifier. Le refus des prix littéraires, formulé en des termes qui évoquent la lutte des classes, s'accompagne tout de même d'une forme de jubilation (ce « n'est pas une petite satisfaction »), qui montre bien que Brener et Schurz ne sont pas indifférents à la question, contrairement à ce qu'ils laissent initialement entendre (« il n'y a pas de quoi fouetter un chat »). Dans cette confrontation, il y a donc bien un enjeu (définir ce qu'est la littérature, l'art, ou sans doute affirmer qui a le droit d'en décider, Brener ou les jurys de prix littéraires), qui montre que Brener tient encore à ces questions institutionnelles.

*

Ainsi, si Brener était assez bien intégré dans le monde de l'art contemporain moscovite du début des années 1990, sa reconnaissance postérieure dans les milieux littéraires est plus problématique. Le message politique et critique de ses textes est souvent minimisé, au profit cette fois non pas d'une lecture individuelle visant à tirer un enseignement personnel de ses textes, mais plutôt d'une lecture de ses ouvrages en tant que documents des années 1990, années dont le souvenir est, on l'a vu, polémique dans la Russie contemporaine. Dès lors, sa nomination répétée au prix NatsBest, surtout pour *Vies des artistes assassinés* et pour *Ka*, est révélatrice de deux choses :

[57] Correspondance privée, citée par Kostyleva, Elena, « Počemu ego ne vzjali na ètu vystavku », *art. cit.* : « Кроме того, «Бомбастика» — книжка плебейская, а плебеям не пристало получать премии из рук литературных подрядчиков. Плебеи должны держать голову высоко. У Дениса был аргумент, что если книжка получит премию, ее будут больше читать. Конечно, мы хотим побольше читателей. Но не такой ценой. Мы написали вам, чтобы прояснить свою позицию по этому делу. Вообще говоря, все это не стоит выеденного яйца, не правда ли? С другой стороны, говорить премиям «нет» и посылать на х** культурных дельцов — немалое удовольствие, и не нужно себе в нем отказывать. Всего вам наилучшего, а и б » (Nous traduisons.)

une volonté de solder le souvenir de cette période (de lire et de promouvoir des textes qui la décrivent et l'expliquent, tendance générale dans la littérature russe contemporaine et plus largement dans la vie culturelle et politique) et en même temps un rejet de ce qu'elle avait de chaotique et d'anarchique, de ce que Brener pourrait donc importer d'elle dans la Russie contemporaine, où toutes ces personnalités qu'il invective occupent des positions sociales plutôt importantes. Les invectives de Brener, alors même qu'elles ne portent pas spécifiquement sur le régime politique en place, révèlent donc en quelque sorte la normalisation forcée qui est advenue avec Poutine et son lot de compromissions : c'est aussi cet état des choses que défendent, indirectement, les jurys des prix littéraires. En 2015 par exemple, une exposition sur le « réalisme russe du XXIe siècle » au musée de l'histoire russe contemporaine mettait ainsi sur le même plan les années 1930 et 2010-2015 de l'art russe, comme étant des années de réalisme artistique, c'est-à-dire de « retour à une vision claire du monde, à une position éthique solide, à un vrai contact avec la réalité »[58]. A l'opposé, on y comparait les années 1910 et les années 1990 du fait de leur « avant-gardisme dépassé ». C'est peut-être ainsi qu'on peut comprendre l'intérêt que suscite Brener dans les milieux littéraires contemporains et parmi le jury du NatsBest.

A cela s'ajoute enfin le contraste entre la critique institutionnelle que Brener et Schurz développent dans leurs textes et la reconnaissance institutionnelle (à contrecœur) dont ils font malgré tout l'objet (à contrecœur également). Pourquoi y a-t-il ainsi une forme de reconnaissance littéraire alors qu'elle semble embarrasser tout le monde, aussi bien ceux qui la prodiguent que ceux qui la reçoivent ? Tout d'abord, il ne faut pas oublier ici le rôle joué par les éditeurs de Brener qui participent eux aussi aux jurys ou en tout cas à l'établissement de la long-list, tout en étant souvent exclus des débats finaux qui se tiennent entre quelques représentants choisis du monde de la culture. Mais surtout, cela tient à l'amour de l'art (même s'il s'agit d'un certain type d'art – avant-gardiste et provocateur) que continuent à professer Brener et Schurz dans leurs textes : leurs réécritures de l'histoire de l'art au nom d'un idéal artistique supérieur entrent finalement en résonance, certes paradoxalement, avec le travail de canonisation que ces jurys sont en train d'accomplir sur la littérature contemporaine. Plusieurs critiques se reconnaissent ainsi dans le désenchantement de Brener et Schurz envers l'art contemporain, interprété exclusivement comme une valorisation quelque peu conservatrice des artistes du passé. Par exemple, Natacha Romanova écrit à propos des *Vies des artistes assassinés* :

> C'est un livre très drôle et très triste : c'est une des voix les plus retentissantes du requiem qui s'est prolongé tout au long du XX^{e} siècle, lorsque la culture et l'art pouvaient encore

[58] Jonson, Lena, « The new conservative cultural policy and visual art » *in* Jonson, Lena (éd.), *Russia – Art Resistance and the Conservative-authoritarian Zeitgeist*, New York, Routledge, 2017, p. 57.

> prétendre définir la conscience et la représentation du monde. Par la suite, ce sont devenu des idioties de mauvais goût, en retard sur la réalité[59].

Brener apparaît alors parfois comme une voix qui, venue du passé, s'oppose à la dérive mercantiliste de l'art contemporain. Que cette voix ne promeuve pas à l'opposé une conception traditionnelle de l'art et de la littérature n'est pas la question dans ces critiques positives des *Vies* : il suffit qu'il y ait un ennemi commun pour qu'il y ait un début de reconnaissance. C'est donc leur attachement et leur croyance en l'art comme idéal qui rend à terme Brener et Schurz assimilables pour les institutions littéraires russes contemporaines.

[59] Romanova, Natacha, « Xroniki pikirujuščego letatlina » [Chroniques du vol en piqué d'un letatline [machine volante inventée par Tatline]], *Nacbest* [site du prix littéraire], URL [consultée le 5 avril 2020] http://www.natsbest.ru/award/2017/review/hroniki-pikirujushego-letatlina/ : « Эта очень смешная и грустная книга – один из самых громких голосов в затянувшейся панихиде по XX веку, когда культура и искусство могли претендовать на то, чтобы определять сознание и картину мира, а потом вдруг превратились в не поспевающую за реальностью пошлую глупость. » (Nous traduisons.)

3. Édouard Levé : la résurrection de l'Auteur ?

Par rapport à Kraus et Brener, la réception de l'œuvre d'Édouard Levé met, de façon beaucoup plus constante et beaucoup plus immédiate, l'accent sur la dimension littéraire de ses textes, ce qui n'est pas étonnant vu la convergence entre l'esthétique qu'il développe dans ses textes et une certaine conception de la littérature qui existe en France (voir Chapitre 6). Cette reconnaissance se manifeste dans les textes de presse qui sont consacrés à son œuvre, mais également, de façon plus étonnante, sous la forme de références à sa personne dans un certain nombre d'œuvres de ses contemporains, amis écrivains, mais pas seulement. Après sa mort, Édouard Levé fait ainsi l'objet de « tombeaux d'écrivains », qui sont un moyen (d'essayer) de donner du sens à sa mort et au suicide en général, tout en en faisant souvent indirectement un symbole de – ou un instrument de réflexion sur – la condition de l'écrivain contemporain.

*

3.1 Une reconnaissance littéraire *via* l'art contemporain

Dans la presse, qui s'intéresse surtout à Levé au moment de sa mort et de la publication de *Suicide* en 2007, ainsi que dans les déclarations d'autres écrivains, on rappelle souvent que c'est un non-littéraire, un non-écrivain, un artiste visuel, qui vient tardivement à la littérature. Par exemple, Minh Tran Huy, au *Magazine littéraire*, cite Olivier Cadiot qui affirme :

> Il y a pas mal d'auteurs qui veulent sortir de la littérature pour aller vers d'autres disciplines, le cinéma, les arts plastiques, les performances. Édouard a fait l'inverse. Pour moi, son travail incarnait jusqu'au déchirement les paradoxes de la littérature contemporaine, prise entre le narratif et le conceptuel. À quel moment, à quel niveau l'idée va-t-elle être digérée dans l'œuvre ? C'est une question, très moderne, que beaucoup d'écrivains se sont posée. Lui l'avait mise en scène – et mise à nu[60].

Pour Cadiot, c'est donc en tant qu'artiste visuel d'abord qu'Edouard Levé parvient à être novateur en littérature. L'ordre des affirmations semble suggérer que Levé importe de l'art contemporain des questionnements qui sont au cœur de ce qu'il y a de plus contemporain dans la littérature et

[60] Cité par Tran Huy, Minh, « Les lettres et le néant », *Le Magazine littéraire*, avril 2008, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-236-7

que c'est cela qui lui permet également d'aller plus loin. L'opposition entre la question « posée », sous forme de mots, par les écrivains, et sa « mise en scène » par Levé suggère une opposition entre le langage et les arts visuels. On retrouve ici l'idée, assez française, d'une avance de l'art contemporain sur la littérature, que celle-ci devrait rattraper. A ce compte, il est naturel qu'Édouard Levé apparaisse à Cadiot comme un agent de modernisation, de contemporanéisation plutôt, dans la littérature française : l'art contemporain apporte un supplément d'innovation. Pour Thomas Clerc, la reconnaissance de la nature littéraire de ses textes est plus réticente et en dit sans doute long sur les conceptions du littéraire parmi les écrivains français contemporains. Dans *L'Homme qui tua Roland Barthes*, Thomas Clerc consacre un chapitre à son ami Levé, « L'Homme qui tua Édouard Levé ». On y trouve des affirmations comme : « Les idées comptaient pour lui plus que le style, ce pourquoi on peut dire qu'il n'était pas "littéraire" »[61] ou encore « Le moment où il devint écrivain en plus d'artiste fut une sorte d'ironie pour moi »[62]. Le caractère littéraire des textes de Levé n'est donc pas évident, et pourtant cette marginalité garantit finalement l'originalité et l'intérêt de son œuvre pour Clerc : « Son air naturel était l'art contemporain. La littérature était un autre monde, ce qui fit de lui un écrivain rare. *Œuvres* est l'œuvre d'un chef. »[63]

C'est également l'originalité de Levé *en tant qu'*artiste visuel passé en littérature qui est souvent relevée dans la presse par les critiques littéraires. Levé y est régulièrement présenté comme quelqu'un qui se joue des genres littéraires. Dans la critique du livre *Journal* pour *Les Inrockuptibles*, Jean-Max Colard écrit :

> Dans les pages culture de son *Journal*, l'artiste-écrivain se livre en sous-main à de pseudo-inventions de films, de pièces de théâtre, d'expositions, pastiche parodique de la production culturelle actuelle et du discours critique. Jusqu'à cette mise en abyme satirique d'un écrivain sans nom, « mondain à monocle, pilier des salons de la capitale », et qui a tenu « toute sa vie un journal. […] Ce sont des cahiers pleins d'amertume et de désespoir, truffés d'aphorismes mélancoliques, de jugements sûrs à propos de la littérature et de commentaires incisifs sur ses contemporains. » De ce point de vue, le *Journal* d'Édouard Levé est un antijournal et congédie d'un coup de gomme bien des manières ringardissimes de faire et de recevoir la littérature[64].

Colard reconnaît ici d'une part l'originalité de Levé qui écrit un « antijournal » et renouvelle la littérature dans ce qu'elle peut avoir de daté, de « ringardissim[e] ». En même temps, cette originalité repose sur une connaissance des lieux communs littéraires, aussi bien dans les figures archétypiques de l'écrivain parisien, « mondain à monocle », que dans les procédés, celui de la « mise en abyme ».

---

[61] Clerc, Thomas, *L'homme qui tua Roland Barthes et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 2010, p. 330.
[62] *Ibid.*, p. 326.
[63] *Ibid.*, p. 322.
[64] Colard, Jean-Max, *Les Inrockuptibles*, 14 avril 2004, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-006-6

Colard, tout en montrant l'innovation formelle de Levé, souligne sa maîtrise de certains codes. Ce constat d'une innovation générique, voire du caractère inclassable des textes de Levé, se retrouve dans plusieurs textes journalistiques, notamment dans ceux qui portent sur *Autoportrait*. Par exemple, Christophe Greuet, dans *Le Midi libre*, écrit à propos de « ce livre, dont nul ne sait qualifier le genre » : « Édouard Levé fait exploser le livre autobiographique avec *Autoportrait* ». Il ajoute : « Œuvre hors normes dans le paysage littéraire français, *Autoportrait* s'inscrit néanmoins dans le clan très fermé des livres importants. Ceux dont il ne faut pas craindre la forme inédite, pour se rendre compte plus tard du plaisir dont on se serait privé. »[65] Le thème commun de ces recensions des textes de Levé est le renouveau formel qu'il apporterait dans les genres littéraires contemporains, comme on le voit encore dans la recension de Jean-Max Colard pour *Les Inrockuptibles* :

> Quand on pensait que la littérature française était déjà saturée d'écritures de soi, de replis sur le Moi, d'autobiographies et d'autofictions, quand on imaginait que la porte de sortie était probablement ailleurs, voilà qu'un texte en apparence léger, formellement modeste, nous prend à contre-pied, s'immisce dans ce paysage déjà très encombré et s'emploie, rien que ça, à le renouveler de l'intérieur. Ou pour le dire autrement : avec son *Autoportrait*, Édouard Levé invente une forme nouvelle du « récit de Je »[66].

Cette insistance sur le renouveau générique qu'apporte Levé finit par le réinscrire dans une histoire des genres littéraires existants, et à terme dans l'histoire de la littérature, alors que d'autres modèles, venus peut-être de l'art contemporain, étaient disponibles. Il ne s'agit pas de dire que l'interprétation des critiques littéraires cités concernant l'œuvre de Levé est fausse, mais simplement de souligner que ces choix interprétatifs, qui découlent de la position de leurs auteurs (critiques littéraires) et que l'on a déjà observés par exemple pour Brener et Schurz, eux aussi inscrits dans une histoire littéraire et artistique russe, ont contribué à la reconnaissance de Levé comme écrivain.

En effet, dans ces critiques, on trouve également l'établissement d'une filiation, qui fait quelque peu mentir l'affirmation de Levé dans *Autoportrait*, « Je n'ai pas de père spirituel »[67]. Le nom qui revient le plus souvent dans les textes de presse consacrés à Levé est, sans surprise, celui de Perec, comme par exemple encore une fois chez Minh Tran Huy :

> Mais à l'instar de l'auteur de *La Vie mode d'emploi*, Édouard Levé fait imploser le genre autobiographique : *Autoportrait* ni récit, ni mise en scène de soi, et les coq-à-l'âne parfois comiques sont le seul liant permettant de réunir les bribes d'un Moi revisité à la manière cubiste. Comme s'il en avait fini par atteindre – on retrouve là Perec – une forme d'objectivité à force de subjectivité…[68]

On ajoute également d'autres noms, comme ici chez Jacques Morice chez *Télérama* :

---

[65] Greuet, Christophe, « Récit d'un autoportrait universel », *Le Midi libre*, 15 avril 2005, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3

[66] Colard, Jean-Max, « Je me souviens de moi », *Les Inrockuptibles*, 23 mars 2005, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3

[67] Levé, Édouard, *Autoportrait*, Paris, POL, 2005, p. 108.

[68] Tran Huy, Minh, « Les lettres et le néant », *art. cit.*

> Ce livre « énumérateur », dans la filiation de Georges Perec, ou plus encore du méconnu Joe Brainard (auteur américain qui a inspiré Perec pour *Je me souviens*), Levé l'a écrit dans une période de déprime sérieuse[69].

Et encore chez Philippe Lançon : « Édouard Levé est plus inspiré par Perec et Roussel que par Joyce ou un quelconque baroque »[70]. A terme, le constat est le même partout : tout artiste visuel qu'il soit initialement, Édouard Levé est parfaitement coopté comme écrivain, dans la lignée d'une littérature expérimentale représentée surtout par Perec : comme le dit Colard, *Autoportrait*, et Édouard Levé lui-même, viennent aussi « de l'en-dedans de la littérature »[71].

3.2 Tombeaux d'Édouard Levé

Le suicide d'Édouard Levé est alors présenté dans la presse comme un suicide d'écrivain, comme un suicide lié à l'écriture. Le phénomène le plus frappant dans la réception de Levé est sa présence posthume dans des textes d'écrivains contemporains, amis et connaissances ou non. Son suicide et le dépôt quasi-simultané du manuscrit de *Suicide* chez POL suscitent, dans ces textes littéraires, des interrogations presque blanchotiennes sur le lien entre l'écriture et la mort, qui couvaient déjà dans l'œuvre de Levé à travers notamment la recherche de la neutralité et l'effacement systématique de l'écrivain comme individu dans l'œuvre.

Il semble qu'il s'agisse d'une réaction commune aux écrivains et à la presse littéraire : il y a quelque chose de fascinant pour le champ littéraire dans le double geste de Levé, le suicide et la publication de *Suicide*. Cela est logique, mais la manière dont les critiques et les écrivains vont essayer d'expliquer ce geste est intéressante. Jacques Morice écrit dans *Télérama* au lendemain de la mort de Levé :

> Que son geste ait été prémédité ou non, nul ne le saura. Reste qu'il donne à son œuvre un caractère insensé, sans équivalent dans l'histoire de la littérature. Comme si Levé était parvenu à fusionner vie, écriture et art dans un geste esthétique absolu mais calme[72].

Il est vrai que le geste de Levé force à considérer le lien entre art et littérature d'une part et vie d'autre part, mais cette abolition de la distinction entre vie et littérature (au profit de cette dernière)

---

[69] Morice, Jacques, « L'insolite monsieur Édouard », *Télérama*, 18 mai 2005, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3

[70] Lançon, Philippe, « Le moi se meurt », *Libération*, 19 mai 2005, [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3

[71] Colard, Jean-Max, « Je me souviens de moi », *art. cit.*

[72] Morice, Jacques, « La lumière noire d'Édouard Levé », *Télérama*, 30 mai 2008, URL [consultée le 17 avril 2020] : https://www.telerama.fr/livre/la-lumiere-noire,29532.php

était déjà présente dans son œuvre avant son suicide (voir Chapitres 4 et 8). On assiste ici à la sublimation d'un suicide qui reste d'ailleurs non résolu puisque Levé n'a pas donné d'explication autre que celle, énigmatique, contenue dans *Suicide*, sublimation qui se fait au moyen de la littérature, et qui investit donc la littérature d'un pouvoir existentiel. Dans l'hommage de Jacques Morice à Levé, cette dimension existentielle de la littérature est telle qu'il semblerait presque qu'il faille mourir pour être un véritable écrivain :

> Levé est resté artiste dans ses livres. Mais avec *Suicide*, il est passé à autre chose, au récit qu'on ne lui connaissait pas, lui qui était plus attaché à une forme de poésie non poétique. On connaît pas mal d'écrivains expérimentateurs qui s'approchent de l'art conceptuel, mais l'inverse est moins vrai. Levé est devenu écrivain à part entière avec *Suicide*, livre promis à ne pas disparaître, livre trop perturbant pour être un jour caduc[73].

Suicide serait donc le premier livre d'écrivain de Levé, les autres étant des livres d'artiste. Jacques Morice ajoute :

> On peut sans être exagérément naïf ou sentimental éprouver cela, me semble-t-il, et, si nul ne songe à considérer la mort en soi comme une plus-value pour l'œuvre, elle en signe la fin et donc l'accomplissement. L'œuvre se referme et son sens se déploie. Elle s'affranchit de la petite histoire, elle n'a plus à répondre de la vanité de son auteur, elle existe en tant que telle. Si elle n'est faite que de vétilles, celles-ci retourneront vite à la poussière, mais, si elle mérite de durer, les raisons nous en apparaissent plus nettement, tout de suite après le point final[74].

Le vrai auteur de littérature, celui qui a fait une *œuvre* véritable, est toujours, par essence, mort. Le livre de Levé, qui en plus met en scène cette mort, a le mérite aux yeux de Morice de faire coïncider la fin chronologique de la vie et la complétude logique de l'œuvre. On trouve implicitement ici l'idée que Levé a réussi son œuvre parce qu'il y a inclus sa mort. L'imaginaire de la littérature qui sous-tend ces considérations évoque alors celui de littérature autotélique, qui va de Mallarmé à Blanchot, dans laquelle l'auteur s'annule dans son œuvre. Il n'est pas étonnant alors que la mort de Levé et la publication conjointe de *Suicide* suscitent ainsi la fascination critique, parce que ce suicide donne une manifestation concrète à des considérations jusque-là assez abstraites et théoriques.

Enfin, Édouard Levé a également fait l'objet d'hommages dans les textes littéraires d'autres écrivains, hommages qui parfois poursuivent l'idée, évoquée à l'instant, celle d'un accomplissement littéraire de l'écrivain dans sa mort. Le geste de Levé, qui disait « Je ne sais pas sur qui j'ai de l'influence »[75], a des échos indéniables dans une partie de la littérature contemporaine française, où il réapparaît à plusieurs reprises, comme fantôme. En 2010, son ami Thomas Clerc a inclus, par exemple, dans *L'Homme qui tua Roland Barthes*, un texte intitulé « L'homme qui tua Édouard Levé »,

---

[73] *Ibidem.*
[74] *Ibidem.*
[75] Levé, Édouard, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 125.

qui est écrit comme un pastiche d'*Autoportrait*. En 2009, Gérard Gavarry se fonde sur une œuvre photographique de Levé, *Amérique*, pour son texte *Expérience d'Edward Lee, Versailles. Forêt Noire* (2012) de Valérie Mréjen, dont il a été l'ami, s'ouvre et se ferme sur la figure d'Édouard Levé : on trouve une allusion à son suicide au début, puis de nouveau à la fin, et le livre se clôt sur le mot « paradis ». Il contient même une citation directe d'*Autoportrait* : « Un homme qui aimait à se parfumer à l'essence de figuier avait un jour écrit que le plus beau jour de sa vie était peut-être passé »[76].

Certains livres lui consacrent une place encore plus centrale. Dans *Assez parlé d'amour* de l'Oulipien Hervé Le Tellier, Édouard Levé apparaît sous le nom de Hugues Léger, ancien amant de l'amante d'un des narrateurs (Yves, l'alter ego de Le Tellier dans le roman). La mort et les funérailles de Levé sont évoquées directement dans le roman :

> Sous sa coupole de zinc, le corps de Hugues Léger se consume. J'écris la phrase dans son extraordinaire violence. Je t'imagine, toi, muette pétrifiée devant cette seconde disparition de Hugues, définitive. Je suis venu pour pouvoir être là à ton côté, sans te le demander. J'ai pris l'initiative, elle m'a semblé juste. Je m'assieds sur un banc, je t'écris un SMS, j'attends. Pour des raisons qui m'échappent alors encore, je ressens avec Hugues Léger, qui n'est plus une proximité qui n'a rien de morbide : la mort ne me fascine pas, mais son suicide me touche. J'ose même dire, sans me sentir outrecuidant, qu'il m'accable. J'ai lu ou relu ses livres, ces derniers jours. Je sais nos différences, ce qui nous rapprochait m'apparaît. Le plus beau jour de ma vie est-il aussi passé pour moi ?
> C'est sur ce banc que je comprends avec une vraie tristesse que je suis passé pour toujours à côté d'une amitié d'homme et d'écrivain, et qu'il t'aurait plu que nous devenions amis[77].

Le ton ici est aussi personnel que chez Clerc, même si les deux écrivains n'étaient pas proches, comme le suggère le passage. On retrouve encore une fois citée cette même phrase d'Édouard Levé dans *Autoportrait*, dont la nostalgie prend un sens plus poignant avec le suicide de son auteur, « Le plus beau jour de ma vie est peut-être passé » – ce qui explique sans doute que ce soit une des « maximes » d'*Autoportrait* qui est le plus citée. Mais surtout, hommages ultimes, le livre de Le Tellier contient également un pastiche d'*Autoporrtait* et une nécrologie fictive d'Édouard Levé :

> « Je ne sais pas si j'ai un meilleur ami. Il m'arrive de me réveiller sans savoir quel est mon âge. J'ai avancé mon horloge de dix minutes afin de partir à l'heure, mais je tiens désormais compte de ces minutes d'avance, ce qui les annule. Je voudrais publier un livre dont le titre serait *Un livre sans intérêt* chez un éditeur qui s'appellerait "Un petit éditeur" et dans une collection baptisée "L'indifférence générale" afin de pouvoir énoncer : "J'ai publié un livre sans intérêt chez un petit éditeur dans l'indifférence générale." J'ai un jour été quitté par une femme et coupé mon matelas en deux, pour ne plus dormir là où elle avait été. Je ne retrouve jamais mes clés quand je dois sortir de façon précipitée. J'aime que l'oreiller soit frais quand je me couche. J'ai connu un homme qui s'appelait Lamort et qui se présentait ainsi : "Lamort, comme la mort sans espace." J'irai en Enfer. J'ai regardé au moins dix fois à la télévision l'image de la vague du tsunami déferlant sur la côte indonésienne. Je possède des baskets, des tennis, des chaussons d'escalade (mis deux fois seulement), des bottes de

[76] Mréjen, Valérie, *Forêt noire*, Paris, POL, 2012, édition électronique.
[77] Le Tellier, Hervé, *Assez parlé d'amour*, Paris, J.-C. Lattès, 2009, édition électronique.

> marche à lacets, des mocassins noirs, des chaussures noires, des mules, des sandales à semelles de pneu, des palmes jaunes. Je sais que mon film préféré n'est pas un très bon film. Je me demande souvent ce qui serait différent dans le monde si je n'existais pas. »
> Yves repose le premier livre d'Hugues Léger, *Définition*. Une litanie de phrases, près d'un millier, où l'écrivain esquisse, par fragments disjoints, son autoportrait. La veille au soir, Hugues s'est tué, chez lui, d'une balle dans la bouche. Anna est à Berlin pour quelques jours, elle l'ignore encore sans doute. Yves a aussitôt écrit pour Libération ce que l'on appelle une « nécro », il a obtenu d'un ami journaliste qu'elle soit publiée bien qu'un autre article fût déjà parti à la maquette. Il y dit que le dernier livre d'Hugues, *Autolyse*, qui parle du suicide, n'était pas pour autant « un testament qu'on décachette », qu'il n'aura pas été « le livre cathartique que ses amis auraient souhaité le voir écrire, celui qui aurait ouvert le champ de création qui lui restait à ouvrir. Mais *Autolyse*, son livre le plus abouti, n'a nul besoin pour exister de la lueur obscure de sa mort, qu'il aurait pu ne pas annoncer[78]. »

Cette réécriture, les détournements humoristiques des titres de Levé – *Autoportrait* devient *Définition* et *Suicide* devient *Autolyse*, son quasi-calque grec – créent une complicité avec le lecteur, que l'on suppose familier de l'œuvre de Levé. Le pastiche met l'accent sur la présence de la mort dans les textes de Levé : il y est fait allusion trois fois dans cet extrait (« un homme qui s'appelait Lamort », « Enfer », « Je me demande souvent ce qui serait différent dans le monde si je n'existais pas »). Toutefois, Le Tellier refuse de faire le lien entre l'écriture de Levé et son suicide. La « nécro » qu'il inclut dans son texte le dit explicitement : *Autolyse*, qui d'ailleurs euphémise le titre réel *Suicide* (non pas « meurtre », mais « dissolution » de soi), « n'a nul besoin pour exister de la lueur obscure de sa mort » et n'en est pas moins « son livre le plus abouti ». En substituant cette nécrologie à celle qui était « déjà part[ie] à la typo », il semble que Yves et à travers lui Le Tellier tentent de corriger une réception trop uniformément fascinée par cette coïncidence entre la mort de l'individu et la publication de l'écrivain. Le Tellier dénonce ainsi ce qu'il y a peut-être d'indécent dans ce désir d'"enterrer" l'écrivain pour faire naître l'Œuvre.

De la même manière, dans *Photo-Photo* de Marie Nimier, on sent de la gêne vis-à-vis de la canonisation, de l'idée de que l'œuvre littéraire suppose la mort de son auteur. Dans ce texte autobiographique, Édouard Levé, ami d'enfance de l'amant de la narratrice, accompagne cette dernière tout au long du livre. Il en est la figure tutélaire – c'est de *Suicide* qu'est tirée la première épigraphe du livre : « Tu es comme cet acteur qui, à la fin de la pièce, révèle par un dernier mot qu'il fut un autre personnage que celui dont il tenait le rôle. »[79] Dans ce texte qui met en scène sa propre écriture, il est également celui qui souffle à la narratrice des moyens de trouver l'inspiration : « Edouard Levé disait que la première œuvre d'art que l'on rencontrait dans sa vie, c'étaient les rêves, alors, sans savoir ce que je pourrais en faire (et d'ailleurs je n'en ferai rien), je me mis à les consigner. »[80] Certes le conseil ne porte pas ses fruits, mais tout au long de *Photo-Photo*, les mots de

[78] *Ibidem*.
[79] Nimier, Marie, *Photo-Photo*, Paris, Gallimard, 2010, édition électronique.
[80] *Ibidem.*

Levé, spécifiquement lorsqu'ils concernent l'art et la littérature, sont dotés d'un poids particulier, lié à son absence et aux circonstances de sa mort. Par exemple, à la fin du roman, on trouve une nouvelle citation de Levé, cette fois d'une dédicace d'un de ses livres à l'amant de la narratrice :

> En traversant la Seine pour rejoindre le métro, après avoir quitté Karl Lagerfeld, la dédicace d'Édouard Levé m'était revenue à l'esprit. « Tous les livres s'achèvent de la même façon, avait-il écrit à Stephen, toutes les vies, de la même façon. Par du blanc. »[81]

Ici, la narratrice retient précisément ce qui, dans les écrits (personnels) de Levé, fait le lien entre l'écriture et la mort. L'accession au statut d'écrivain est associée à l'élaboration d'une posture d'écrivain qui, dans *Photo-Photo*, passe par la photographie. Le livre s'ouvre sur une séance de photo chez Karl Lagerfeld, pendant laquelle Marie Nimier a le sentiment d'être embaumée et mise en bière, tout cela pour figurer parmi les véritables écrivains, ceux que l'on a élus pour figurer sur une couverture de presse :

> Un déclic, et clac ! dans la boîte, comme les autres écrivains qui m'avaient précédée. Une mort sans cadavre, pensai-je, sans pleurs ni couronnes, sans compassion, sans rien. Je continuerais à vivre, à rire, à manger, mais une partie de moi resterait figée dans l'immense bibliothèque[82].

Même si le lien entre les deux n'est jamais explicitement fait, le suicide de Levé et la reconnaissance littéraire de Nimier sont associées sous les auspices de la mort. On trouve donc encore cette idée, déclinée sur un mode mineur ici et avec un regret ou une rancœur, que le véritable écrivain est nécessairement déjà mort.

Ce qui est frappant dans ces hommages d'écrivains, *Assez parlé d'amour* et *Photo-photo*, mais aussi « L'homme qui tua Édouard Levé », c'est d'une part l'intégration de Levé dans un réseau amical d'écrivains – dans chacun de ces textes, il est l'ami, ou l'ami d'un ou une amie. D'autre part, l'hommage à Levé, chez Le Tellier et Clerc, prend la forme d'un pastiche : c'est donc véritablement un hommage littéraire, et pas seulement amical. Chez Nimier, Levé apparaît comme un guide dans l'écriture de *Photo*. Enfin, ces écrivains qui convoquent le fantôme de Levé, en même temps qu'ils consacrent son importance dans le champ littéraire contemporain, semblent s'opposer à l'association traditionnelle, formaliste, portée par une partie de la presse, entre mort de l'auteur et avènement de l'œuvre – et, en même temps qu'ils s'y opposent, ils reconnaissent implicitement son importance dans le paysage littéraire français.

*

[81] *Ibidem.*
[82] *Ibidem.*

La réception de l'œuvre de Levé, surtout après sa mort, met en avant à la fois l'origine artistique de son auteur et le caractère littéraire de ses textes. La critique de presse s'appuie de façon implicite, mais assez fortement, sur le lien formaliste entre la mort de l'auteur et la naissance de l'écrivain, qui, dans le cas de Levé, semble s'incarner dans la publication immédiatement posthume de *Suicide*. Par ailleurs, Levé apparaît après sa mort dans plusieurs textes d'écrivains contemporains français : Clerc, Nimier et Le Tellier, en même temps qu'ils font le deuil d'un ami ou d'une connaissance, rendent ainsi hommage à son apport littéraire à la prose française, en le pastichant, mais aussi dresse un portrait intime de l'écrivain. La question de sa mort et de la publication concomitante de *Suicide* est également évoquée, avec une réticence marquée vis-à-vis de ce culte de l'écrivain mort qu'on a pu voir par exemple dans les textes de Jacques Morice pour *Télérama* ; et ce faisant, ils témoignent en même temps de la prégnance de ce culte. La présence fantomatique de Levé dans cette littérature française contemporaine, l'énigme que continue de constituer son geste en font en quelque sorte une figure héroïque de la littérature française, alors même qu'il avait cherché à s'effacer de ses textes. Il semble ainsi qu'au moment même où Édouard Levé, après s'être effacé de son œuvre, disparaît littéralement, la réception, médiatique ou littéraire, rétablisse des représentations de l'auteur, des « biographèmes », une biographie (chez Nimier), voire même une image : en 2013, la réédition par POL d'*Autoportrait*, symptomatique de ce retour fantomatique de la personne de l'auteur, porte cette fois en pointillé le portrait d'Édouard Levé.

Conclusion

Ce qu'il faut retenir de ce passage en revue partiel de la réception de nos textes, c'est qu'ils ont tous fini par trouver, à des degrés divers, une reconnaissance institutionnelle ou publique. La question qui se pose est : à quel prix ? Dans le cas de Kraus, dont le succès médiatique est le plus remarquable, la réception implique une dépolitisation progressive : l'accent mis sur un féminisme édulcoré dans *I Love Dick* finit par éclipser toute la critique institutionnelle et politique contenue dans les parties réflexives du livre. Kraus elle-même est assez consciente de cette dérive interprétative, mais l'accepte comme un signe du temps, et poursuit sa critique dans des textes postérieurs.

Brener, pour sa part, (Barbara Schurz est rarement mentionnée dans les critiques des textes qu'ils ont co-écrits) est inscrit de force dans une littérature mémorielle des années 1990, dont il devient un symbole à peu près inoffensif. Sa critique politique, ses invectives, son agressivité contre le monde tel qu'il est et contre ceux qui l'acceptent sont dissociés de sa personne pour devenir le propre d'un personnage "Aleksandr Brener" qu'il promènerait dans ses livres comme une performance artistique. La reconnaissance institutionnelle implique ici une réinterprétation radicale des textes de Brener et Schurz, quand elle n'est pas un moyen de lui faire payer son mépris des institutions.

Enfin, pour Édouard Levé, la reconnaissance est à la fois institutionnelle et cooptative, de la part d'autres écrivains de la même génération, qui voient en lui non seulement un ami, mais aussi un « collègue écrivain ». Cette reconnaissance, qui prend la forme d'hommages posthumes, tend à rétablir un culte personnel de l'écrivain, un attachement à l'écrivain comme individualité, comme personnalité, alors qu'Édouard Levé s'était plutôt éloigné de ces considérations en visant à tout prix la neutralité et l'impersonnalité dans ses textes. Par ailleurs, sa fin prématurée, auréolée d'un certain romantisme dans la presse lié à l'imaginaire de l'artiste suicidé, tend à clore artificiellement son œuvre littéraire, à la faire considérer comme une œuvre parfaite parce qu'interrompue volontairement : alors que Levé raillait justement cette idée de la clôture d'une œuvre d'écrivain ou d'artiste dans *Œuvres*, c'est souvent ce qui se joue dans une critique de presse fascinée par le *Suicide* de Levé.

Toutefois, ces récupérations institutionnelles ne sont jamais tout à fait sans fondement : dans *I Love Dick*, comme son autrice le reconnaît, les approches féministes de la sexualité et de la vie amoureuse sont bien sûr déjà présentes, et Kraus, en tant que femme blanche, reste plus facilement visible et récupérable dans ce cadre. Certaines critiques se sont d'ailleurs étonnées du

silence bienveillant avec lequel ont été accueillis les passages antisémites de *I Love Dick*[83] : la réception est dans son cas majoritairement oublieuse de la politique, qu'il s'agisse d'une critique du capitalisme dans le monde de l'art ou des biais et stéréotypes sur sa propre identité juive que véhicule Kraus elle-même. Pour Brener, c'est son attachement aux avant-gardes littéraires et artistiques russes qui le rend vulnérable à une récupération institutionnelle, qui reconnait en lui une valeur qu'elle partage : l'amour de ce qui entre-temps est devenu le patrimoine artistique russe. Enfin, pour Édouard Levé, on a déjà vu dans le chapitre 6 en quoi consistait son adhésion à un imaginaire de la Littérature bien français : finalement, c'est sur cet imaginaire que s'appuient les hommages qui sont faits à Levé, en tant qu'auteur à la fois « novateur » dans la forme et dont l'héritage littéraire est clairement identifiable.

[83] Sonkin, Rebecca, « Chris Kraus and the K-Word », *Los Angeles Review of Books*, 5 août 2016, URL [consultée le 26 janvier 2018] https://lareviewofbooks.org/article/chris-kraus-k-word/

CONCLUSION

Pour conclure cette analyse de parcours d'artistes de l'art contemporain à la littérature, nous voulons revenir sur quelques éléments transversaux apparus au fil de ces chapitres. Pour les artistes qui nous intéressent, le passage à l'écriture possède une dimension critique et il est souvent le moyen de préserver une conception de l'art et de la création qu'ils ne retrouvent pas dans les institutions de l'art contemporain, pas plus, souvent, que dans celles de la littérature qu'ils sont également amenés à fréquenter.

• Des stratégies néo-avant-gardistes

A ce titre, Brener, Schurz, Kraus et Levé renouent avec certains mouvements avant-gardistes : comme dans les avant-gardes du début et du milieu du XX^{e} siècle, dans le situationnisme et la critique institutionnelle, le changement de médium n'est pas seulement un changement de pratique, mais une remise en question plus fondamentale des conceptions courantes de l'art et de la création, ainsi que de la séparation entre la production artistique et la vie. La question du médium est donc une question esthétique, politique et existentielle. Dans le cas de Brener, Schurz et Kraus par exemple, le passage à l'écriture repose sur la critique d'un art contemporain qui paraît avoir échoué : l'esthétique relationnelle est une apparence, la représentation des minorités également, les domaines de l'art contemporain et de la société restent séparés, au prix, souvent, d'une hypocrisie de la part des acteurs du monde de l'art contemporain, que Brener, Schurz et Kraus condamnent. C'est dans l'écriture que Brener, Schurz et Kraus cherchent alors à réaliser ce programme d'un art pragmatique, performatif et relationnel, pour lequel ils donnent en modèle les avant-gardes déjà citées : le situationnisme et, chez Schurz et Brener, les avant-gardes russes. Il s'agit alors d'arracher ces avant-gardes à la lecture qui en est faite dans les lieux institutionnels de l'art : on le voit avec le geste de Brener sur le tableau de Malevitch, ainsi que dans le travail critique accompli par Kraus dans ses textes autofictionnels et critiques. Tout cela n'est pas en soi bien nouveau, et c'est peut-être cela qui est intéressant. Peter Bürger, remarquant cette institutionnalisation de l'avant-garde, écrivait : « La néo-avant-garde institutionnalise l'*avant-garde comme art*, et nie ainsi proprement les

intentions de l'avant-garde »[1]. Comme le remarque Marcolini à propos de l'héritage situationniste dans l'art contemporain,

> il n'en reste pas moins que l'art contemporain est parcouru, on pourrait presque dire *hanté*, par les problématiques ouvertes par le mouvement situationniste, comme le montre depuis la fin des années 1990 le déploiement des « pratiques discrètes de l'art » ou de cet « art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur » qu'a théorisé entre autres le critique et commissaire d'exposition Stephen Wright. On peut notamment en trouver la traduction dans la nouvelle politique adoptée par la Biennale de Paris depuis le début des années 2000, récusant à la fois la notion d'exposition et celle d'objet d'art. Intéressante en soi, cette approche reste toutefois extrêmement ambiguë dans la mesure où elle laisse subsister l'art contemporain en tant que praxis sociale médiée par des institutions – fussent-elles atypiques et paradoxales – alors que l'IS retournait le "désœuvrement" et la critique du spectacle *contre* les institutions elles-mêmes[2].

Kraus, Schurz et Brener, en renonçant au monde de l'art contemporain, marquent leur refus de cette néo-avant-garde et de cette critique esthétique et sociale compromise par la collaboration avec l'institution. Leurs textes sont alors une énième répétition du geste avant-gardiste qui vise à abolir la distinction entre les différentes formes d'art, distinction qui est présentée comme avant tout institutionnelle, et la séparation entre l'art et la vie : le recours au texte est le moyen choisi pour cela.

• Des postures néo-romantiques

Parallèlement, comme on l'a vu dans la deuxième partie, Brener, Schurz, Kraus et Levé semblent poursuivre à certains égards les visées de la critique institutionnelle, désignée précisément par Bürger et par Hal Foster comme une « néo-avant-garde » : pour Foster, cette critique institutionnelle aurait justement réalisé le projet de l'avant-garde en mettant en accusation les institutions de l'art contemporain. Mais Olivier Quintyn, s'appuyant sur Bürger, invite à nuancer ce constat en remarquant notamment les liens que conserve la critique institutionnelle avec les institutions et, en outre, une certaine ambiguïté dans le positionnement des artistes :

> On peut y déceler parfois [dans la critique institutionnelle] un plaidoyer équivoque pour un retour à un véritable universalisme de l'art qu'il faudrait réautonomiser par rapport à son maillage économique, soit l'illusion d'un purisme esthétique qui voudrait exfiltrer hors de l'art les cadres et intérêts multiples (politiques, économiques, culturels) qui sont pourtant la condition de ce dernier[3].

On peut reconnaître Brener dans la recherche d'un « universalisme de l'art » débarrassé de son « maillage économique » ; Levé et sa quête de la neutralité correspond assez bien au « purisme esthétique » vers lequel peut également pencher la critique institutionnelle. On voit donc dans ces

[1] Bürger, Peter, *Théorie de l'Avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013, p. 96 (trad. Jean-Pierre Cometti).
[2] Marcolini, Patrick, *Le Mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Montreuil, Éditions de l'Échappée, 2013, p. 254.
[3] Quintyn, Olivier, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, Questions théoriques, 2015, p. 78-79.

postures le maintien d'une croyance dans la valeur supérieure de l'art ; or, c'est précisément cette croyance en la plus-value symbolique de l'art qui rend possible sa valorisation économique. On se trouve donc dans une forme d'impasse.

En effet, la connaissance qu'ils ont des institutions de l'art ainsi que de l'histoire des avant-gardes, montre, dans leurs textes, qu'ils ont conscience des mécanismes d'institutionnalisation qui ont touché ces mouvements antérieurs : contrairement aux œuvres des avant-gardes, leurs textes sont traversés par un désenchantement de plus en plus palpable au fil du temps. Brener, Schurz, Kraus, mais aussi cette fois Levé adoptent alors des postures qui ont des airs de déjà-vu : on trouve dans leurs textes des éloges de la poésie, la reprise d'un éthos de poète maudit ou de poète dandy. L'institutionnalisation répétée des mouvements d'avant-garde, dont ils sont les témoins, mais aussi potentiellement les objets, les poussent paradoxalement dans une quête d'autonomie artistique, vis-à-vis des institutions artistiques elles-mêmes cette fois, dans lesquelles s'incarnent maintenant les impératifs sociaux et économiques que les artistes et les écrivains du XIX^e^ cherchaient à fuir dans la société ; et cette quête se manifeste par la réactualisation de postures déjà existantes, proches de celles des artistes du XIX^e^ siècle (dans le cas de Kraus et de Levé, mais également parfois de Brener) ou alors vers des postures messianiques quand Brener se pose en fol-en-Christ. Dans un cas comme dans l'autre, le désenchantement s'exprime dans ces textes par un certain passéisme : les postures adoptées évoquent plutôt une vision de l'art comme domaine sacré (les poètes maudits ou les prophètes), assez éloignée des accents avant-gardistes mentionnés plus haut.

Par conséquent, on trouve dans ces textes à la fois le souhait d'une alliance plus serrée entre l'art et la vie (notamment dans la perspective, chez Brener et Schurz, d'une révolution politique), et en même temps l'affirmation d'une distinction ou d'une élection de l'artiste en tant qu'artiste et d'une autonomie radicale de sa pratique. Olivier Quintyn résume ainsi l'évolution de l'art contemporain :

> 1. L'avant-garde historique cherchait une fusion de l'art et de la vie sans disposer des conditions politiques plus larges pour l'assurer ; 2. La néo-avant-garde a échoué à transformer cette subduction art-vie en autre chose qu'une œuvre esthétique intra-institutionnelle ; 3. Le stade postmoderniste du capitalisme esthétise l'existence toute entière dans un faux dépassement de l'autonomie de l'art, dans une société de l'hédonisme et du design généralisé qui instrumentalise et intègre les expériences esthétiques dans des tendances de consommation. Le paradigme post-conceptuel spectaculaire de l'art contemporain est une des formes culturelles actives de ce processus[4].

Là encore, on se trouve donc dans une impasse : impossible de revendiquer l'autonomie de l'art puisqu'elle isole l'art de la vie ; et en même temps, les appels avant-gardistes à fusionner l'art et la vie ont été paradoxalement réintégrés dans les institutions et dans un appel à la consommation

[4] *Ibid.*, p. 106-107.

fondé sur la promotion de l'expérience. Les textes de nos artistes portent ici les traces de ces contradictions.

• Récupérations et détournements

Comme ils sont contradictoires dans leurs positionnements, ils peuvent trouver des points d'accroche à la fois dans des publics contestataires et dans des publics plus institutionnels, comme on l'a vu dans le dernier chapitre de ce travail. Dès lors, cette visibilité leur permet également, dans le cas de Brener et de Kraus, de procéder à un détournement de capital symbolique : l'audience qui leur revient du fait de leur positionnement néo-romantique (dans le cas de Brener) ou féministe (proche des politiques américaines de représentativité dans les objets culturels, dans le cas de Kraus) leur permet de faire publier des textes, les leurs ou ceux de proches, qui sans cela n'auraient peut-être pas vu le jour. Dans leur cas, il y a donc une forme de piratage des ressources des mondes de l'édition et de l'art contemporain, qui se fait au prix de (ou grâce à, selon le point de vue) leur institutionnalisation partielle.

Quintyn dessine des voies de sorties des impasses évoquées plus haut, voies qui reposent sur l'appropriation des moyens de l'institution à des fins qui lui sont extérieures et qui visent à « intensifier expérimentalement la nature *essentiellement contestée* des concepts qui sont entrelacés dans la fabrique du social (dont le concept d'art lui-même, celui de politique, de bien commun, de justice) »[5]. Ce n'est explicitement le but d'aucun de nos artistes, mais on peut avoir le sentiment que leur réception souligne en passant la « nature *essentiellement contestée* » du rôle de la littérature dans une société russe qui à la fois lui accorde beaucoup de poids et qui en même temps limite son champ d'expression politique (Brener et Schurz), de la reconnaissance des femmes en art (Kraus), de l'effacement de la figure de l'auteur (Levé). Les révélations que les textes de Brener, Schurz et Kraus contiennent sur le fonctionnement du monde de l'art contemporain montrent son absence effective d'autonomie, malgré les discours qui l'entourent : ils montrent les logiques géographiques, territoriales, genrées qui président à la sélection d'un art contemporain présenté comme universel, mais qui s'avère être seulement mondialisé, avec tous les effets de domination que cela implique. Toutefois, alors que, pour Brener, Schurz et Kraus, la question politique est centrale, leurs discours plus ouvertement politiques ne sont reconnus que marginalement : si, dans leur cas, l'art est bien conçu comme « un moment (réinstituant) où l'on redistribue et réimplémente des chaînes de médiations sociales de façon expérimentale et inventive »[6], c'est un moment qui se situe en amont des textes et dont ceux-ci ne sont que les résultats, voire les traces.

---

[5] *Ibidem.*

[6] Quintyn, Olivier, *Valences de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 120.

• Édouard Levé : un parcours proprement français ?

On l'a vu, Édouard Levé s'avère être le plus souvent exclu des conclusions que nous pouvons tirer ici. Cela s'explique par le fait que la critique qu'il fait du monde de l'art contemporain est essentiellement esthétique et qu'elle n'est pas ancrée explicitement dans un contexte local qui viendrait révéler le fonctionnement social et économique du milieu. Le passage à l'écrit, pour Levé, et la critique du monde de l'art contemporain qu'il mène de façon assez subtile dans ses textes semblent au contraire ne pas viser à critiquer l'autonomie du monde de l'art contemporain, mais à rechercher une autonomie artistique plus radicale, détachée des circonstances locales et temporelles : le caractère expérimental de ses textes rejoint alors un imaginaire français dominant de la littérature, très largement moderniste, où l'écrit est amené à remplacer et à dépasser la vie (et non l'inverse, comme c'était le cas pour Kraus, Brener et Schurz).

Au vu du caractère comparatif de ce travail, on peut se demander dans quelle mesure une telle posture et une telle réception n'étaient possibles qu'en France : le passage à l'écriture de Levé permet en quelque sorte de réconcilier un imaginaire de l'art contemporain vu comme une expérimentation gratuite (et comme un phénomène mondial dans lequel la France est reléguée au second rang) et un imaginaire moderniste, qui se manifeste plus nettement dans certains milieux littéraires institutionnels (édition, université) et pour lequel la littérature doit continuer à aspirer à l'universalité et à l'intemporalité (position qui est propre aux centres dans le champ littéraire mondial) : le parcours et l'œuvre de Levé, dans la réception qui en est faite, ont donc quelque chose de flatteur pour les institutions littéraires qui penchent du côté d'un imaginaire traditionnel de la littérature. Pour ces milieux institutionnels, le cas d'Édouard Levé, sans que lui-même le cherche nécessairement, confirme l'universalité, l'intemporalité et donc la centralité de la littérature française, alors même qu'on aime tant à présenter cette dernière comme soumise de toute part aux attaques d'autres formes médiatiques, de littératures ou d'arts venues d'autres aires géographiques.

Au contraire, ni Brener et Schurz, ni Kraus ne trouvent, dans les imaginaires de la littérature de leurs pays respectifs, un tel écho à leur critique de l'art contemporain : leur propos, plus nettement politique et social, ne rencontre les attentes des institutions littéraires que sur certains points : la valorisation du passé culturel national dans le cas de Brener, l'écriture en tant que moyen de représenter l'expérience spécifique d'une catégorie sociale pour Kraus. Dans les deux cas, la partie ouvertement critique de leurs œuvres reste dans l'ombre de la réception institutionnelle qui en est faite, même si elle trouve des échos ailleurs : dans des communautés de lecteurs et de fans en ligne pour qui leurs textes deviennent des modèles, initiateurs de nouveaux genres discursifs.

*

Pour finir, il faut dire que ces parcours critiques d'artistes peuvent apparaître, du point de vue des artistes eux-mêmes, comme des échecs : Kraus adopte sciemment la posture de « l'écrivaine blasée », Brener se demande « pourquoi il écrit encore des livres », Levé a mis fin à ses jours après avoir déposé son dernier texte. En effet, pour Kraus et Brener, le fait de continuer à écrire les exposent à une reconnaissance institutionnelle dont ils se méfient fondamentalement. Mais cette reconnaissance n'est pas le seul aspect de leur passage à l'écrit : dans leurs textes, on entend la place qu'ils font à la dimension sociale, à petite échelle, de leurs pratiques, à la formation de communautés autour de l'écrit, et c'est effectivement la communauté, voire la « commune » au sens politique, qui les intéresse dans leurs derniers textes, *Can-Cún* pour Brener et *Pratiques sociales* pour Kraus. Pour Levé, malgré son geste, qui excède les limites de la littérature, le passage à l'écrit est en réalité, institutionnellement, une réussite – du vivant de Levé et aussi de façon posthume, puisqu'il est reconnu par un bon nombre d'écrivains contemporains comme « l'un des leurs » : sa mort est présentée comme une confirmation de son statut d'écrivain.

Ces parcours montrent en définitive que le seul changement de médium ou de discipline artistique ne suffit pas pour accomplir un geste critique : il n'y a pas de discipline artistique, pas de médium en soi plus interactif, plus pragmatique, plus novateur qu'un autre – et d'ailleurs pourquoi chercher à tout prix la nouveauté ? Cela vaut également pour la tentation de l'art contemporain qui se fait sentir dans les milieux littéraires français : l'adhésion à un imaginaire de l'art contemporain n'est pas la garantie d'une pratique relationnelle. Ce qui prime alors dans ces parcours, c'est l'inscription institutionnelle ou son absence (dans quelle mesure on participe aux institutions qui encadrent telle ou telle pratique artistique, dans quelle mesure on est reconnu par elles), mais c'est surtout l'usage social que cette pratique suscite – en aval, mais aussi en amont de l'objet produit, texte, objet ou performance.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

1.1. Aleksandr Brener

Brener, Aleksandr, *Obossannyj pistolet* [Le Pistolet à la pisse], Moscou, Hylaea, 1998.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bzdjaščie narody* [Les Peuples qui pètent], Moscou, Bad Habit, 1999.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Rtutnye paločki* [Les bâtons de mercure], Moscou, Bad Habit, 1999.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Panika, Barbara], *Rimskie Otkrovenija* [Découvertes romaines], Moscou, Hylaea, 2011.

Brener, Aleksandr, *Žitija ybiënnyx xudožnikov* [Vies des artistes assassinés], Moscou, Hylaea, 2016.

1.2. Chris Kraus

Chris Kraus, *I Love Dick*, Los Angeles, Semiotext(e), 1997 [traduit en français par Alice Zeniter : *I Love Dick*, Paris, Flammarion, 2016].

Chris Kraus, *Aliens&Anorexia* [Aliens&Anorexie], Los Angeles, Semiotext(e), 2000.

Chris Kraus, *Torpor* [Torpeur], Los Angeles, Semiotext(e), 2006.

Chris Kraus, *Summer of Hate*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012 [traduit en français par Alice Zeniter : *Dans la fureur du monde*, Paris, Flammarion, 2019].

Chris Kraus, *After Kathy Acker: A Biography* [Après Kathy Acker : une biographie], Londres, Allen Lane, 2017

1.3. Édouard Levé

Levé, Édouard, *Œuvres*, Paris, POL, 2002.

Levé, Édouard, *Autoportrait*, Paris, POL, 2005.

Levé, Édouard, *Suicide*, Paris, POL, 2008.

2. Corpus secondaire

2.1. Aleksandr Brener

• Ouvrages

Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Bonanza*, Tel Aviv, Nenaebnaja Ptica Press, 1991.

Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Tajnaja žizn' Buto* [La vie secrète de Buto], Tel Aviv, Nenaebnaja Ptica Press, 1992.

Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Manifest* [Manifeste], Tel Aviv, Nenaebnaja Ptica Press, 1992 [introuvable].

Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Japonskij Bog* [Le dieu japonais], Tel Aviv, Nenaebnaja Ptica Press, 1992.

Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *SuperVasja* [SuperVassia], Moscou, Nenaebnaja Ptica Press, 1992.

Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Kladbiščе nudistov* [Le cimetière des nudistes], Moscou, Nenaebnaja Ptica Press, 1992.

Brener, Aleksandr, Baembaev, Roman, *Mudaki : pedometričeskaja beseda* [Connards : un entretien podométrique], Moscou, Nenaebnaja Ptica Press, 1993.

Brener, Aleksandr, *Grudi* [Les seins], Moscou, Album Press, 1993.

Brener, Aleksandr, Pimenov, Dmitrij, *Sumasšedšij razvedčik* [L'espion fou], Moscou, Nenaebnaja Ptica Press, 1993.

Brener, Aleksandr, *Moë Vlagališče* [Mon vagin], Moscou, Galerie Marat Gel'man, 1993.

Brener, Aleksandr, *Nad stupniami* [Sur pieds], Moscou, [maison d'édition inconnue], 1993.

Brener, Aleksandr, *Iskusstvo Ljudej* [L'art des gens], Moscou, Artcolor, 1993.

Brener, Aleksandr, Mamonov, Bogdan, *Konformisty Brener & Mamonov* [Brener & Mamonov, conformistes], Moscou, Galerie Marat Gel'man, 1994.

Brener, Aleksandr, Osmolovskij, Anatolii, *Necezjudik : revolutionnaja konkurirujuščaja programma* [Necezjudik : programme de concours révolutionnaire], Moscou, Galerie XL, 1994.

Brener, Aleksandr, *Xlamidioz* [Chlamydia], Moscou/Jérusalem, auto-édition, 1994.

Brener, Aleksandr, *Aleksandr Brener ustal* [Aleksandr Brener est fatigué], Moscou, Nauka, 1995.

Brener, Aleksandr, *Internacional neupravljaemyx torped* [L'internationale des torpilles indirigeables], Moscou, Hylaea, 1996.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Čto delat'? 54 texnologii kul'turnogo soprotivlenija otnošenijam vlasti v èpoxu pozdnego kapitalizma* [Que faire ? 54 technologies de résistance culturelle aux relations de pouvoir à l'époque du capitalisme tardif], Moscou, Hylaea, 1999.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Demolish Serious Culture!!!*, Vienne, Editions Selene, 2000.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Tattoos auf Gefangnissen (Notizen zweier Graffitistlnnen) / Tatuirovki na tjur'max. Zapiski graffitistov* [Les tatouages de prison. Notes de grapheurs], Vienne, Editions Selene, 2000.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Fašistskaja planeta i drugie rasskazy* [La planète fasciste et autres récits], Moscou, Zverenskij centr sovremennogo iskusstva, 2002 [introuvable].

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Apel'siny dlja Palestiny* [Mandarines pour la Palestine], Saint-Pétersbourg, Preodolënnoe Iskusstvo, 2002.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Tuk-tuk! Rubite suk! Ili total'naja rasprja* [Tuk-tuk ! abattez les chiennes ! ou : la querelle totale], Moscou, maison d'édition non indiquée, 2003.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Bukaka Spat Here*, Bad Radkersburg, Pavelhaus, 2002.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *The Art of destruction*, Berlin, Blossom vs. Fruit SAMIZDAT, 2005.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Missis X und die Katzen], *Die Befreiung Istanbuls* [La libération d'Istanbul], Berlin, Papierarschloch Samizdat, 2009 [introuvable].

Brener, Aleksandr, *Prodelka v Èrmitaže* [Farce à l'Ermitage], Moscou, Hylaea, 2011.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Showgirls*, Cologne, König, 2012.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Claim Against Fame*, Berlin, MMMNNNRRRG + Lubok Bobok Samizdat, 2012.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Fuck Off and Die Alone*, Berlin, Lubok Bobok Samizdat, 2013.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *The Exploits and Opinions of Mafalda, The Girl*, Berlin, Lubok Bobok Samizdat, 2014.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara [Aleksandr fon Brener i Barbosa Famoza], *Bombastika*, Saint-Pétersbourg, Političeskaja Propaganda, 2014.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara, *Ostrov Mafal'dy* [L'île de Mafalda], Berlin, Lubok Bobok Samizdat, 2015.

Brener, Aleksandr, Schurz, Barbara*, Lotta kašalota. Terra cotta ricotta al forno*, Berlin, Lubok Bobok Samizdat, 2015.

Brener, Aleksandr, Kudrjavtsev, Sergej, *Gniga zaumi i za-zaumi* [Le bivre du zaoum et de l'outre-zaoum], Moscou, Hylaea, 2017.

Brener, Aleksandr, *Ka, ili Tajnye, no istinnye istorii iskusstva* [Ka, ou histoires cachées mais vraies de l'art], Saint-Pétersbourg, Vse Svobodny, 2017.

Brener, Aleksandr, Surkov, Maksim, *Antixrist i devy : poèma-lubok* [L'antéchrist et les vierges], Moscou, Tsiolkovski, 2018.

Brener, Aleksandr, *Ijafiopika, ili Zasypannye goroda* [Iyafiopika, ou les villes ensevelies], Moscou, Tsiolkovski, 2018.

Brener, Aleksandr, *Kan-kun : otčët ob odnom uxode* [Can-cún : compte-rendu d'un départ], Novossibirsk, Podsnežnik, 2019.

Brener, Aleksandr, *Eva-penetrator ili Ožyviteli i umertviteli* [Eva-penetrator ou Les vitalisateurs et les dévitalisateurs], Moscou, Gorodec, 2019.

Brener, Aleksandr, *Zagovor golovonogix : messianskie rasskazy* [Le Complot des céphalopodes : récits messianiques], Moscou, Gorodec, 2020.

• Articles et entretiens

Brener, Aleksandr, « Na smert' russkoj poèzii » [A l'occasion de la mort de la poésie russe], *Beg vremeni*, 1990 [réédité dans *Zerkalo*, 2015, n°46, URL consultée le 13 mars 2018 : http://magazines.russ.ru/zerkalo/2015/46/17b.html].

Brener, Aleksandr, « Provokacija i kul'tura » [La provocation et la culture], *Beg vremeni*, 1991[réédité dans *Zerkalo*, 2013, n°41, URL consultée le 13 mars 2018 : http://magazines.russ.ru/zerkalo/2013/41/12b.html].

Brener, Aleksandr, « Xudožnik iż tret'ego mira » [Artiste du tiers-monde], *Xudožestvennyj Žurnal*, n°22, 1998.

Brener, Aleksandr, « Vremja egocentričeskogo xudožnika končilos' » [Le temps de l'artiste égocentrique est révolu], *Kritičeskaja Massa* [Masse critique], n°1, 2002.

2.2. Chris Kraus

• Ouvrages

Chris Kraus, Sylvère Lotringer, *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader* [Haine du capitalisme : une anthologie de Semiotext(e)], Los Angeles, Semiotext(e), 2001.

Chris Kraus, *Video Green: Los Angeles Art and the Triumph of Nothingness* [Écran vert : Los Angeles et le triomphe du néant], Semiotext(e), 2004.

Chris Kraus, Jan Tumlir, Jane McFadden, *LA Artland: Contemporary Art from Los Angeles* [LA Artland : l'art contemporain à Los Angeles], Londres, Black Dog Publishing Ltd, 2005.

Chris Kraus, *Where Art Belongs* [Là où l'art a sa place], Los Angeles, Semiotext(e), 2011.

Chris Kraus, *Kelly Lake Store and Other Stories* [Le magasin de Kelly Lake et autres histoires], Portland, Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery, 2012.

Chris Kraus, *Lost Properties* [Biens perdus], Los Angeles, Semiotext(e), 2014.

Chris Kraus, *Social Practices* [Pratiques sociales], Los Angeles, Semiotext(e), 2018.

• Articles et entretiens

Epps, Philomena, « Chris Kraus on her radical 1997 novel 'I Love Dick' », *Dazed*, 31 mai 2016, URL [consultée le 1er avril 2020] https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/31239/1/author-chris-kraus-on-her-radical-1997-novel-i-love-dick

Heti, Sheila, « Chris Kraus », *The Believer*, septembre 2013, URL [consultée le 22 septembre 2017] https://www.believermag.com/issues/201309/?read=interview_kraus

Kraus, Chris, « Films », essai accompagnant la projection de ses films en 2016 à la galerie Forde à Genève, URL [consultée le 4 août 2020] http://www.forde.ch/forde14-16/films-chris-kraus/

« Chris Kraus: "I Love Dick happened in real life, but it's not a memoir" », *The Guardian*, 17 mai 2016, URL [consultée le 15 juin 2020] : https://www.theguardian.com/books/2016/may/17/chris-kraus-i-love-dick-happened-in-real-life-but-its-not-a-memoir

« The New Universal », *Sydney Review of Books*, 17 octobre 2014, URL [consultée le 7 décembre 2019] https://sydneyreviewofbooks.com/new-universal/

« Writing as Performance: an Interview with Chris Kraus », *Lemon Hound*, 9 octobre 2012, URL [consultée le 7 janvier 2018] : http://lemonhound.com/2012/10/09/writing-as-performance-an-interview-with-chris-kraus/

2.3. Édouard Levé

• Ouvrages d'Édouard Levé

Levé, Édouard, *Reconstitutions*, Paris, Philéas Fogg, 2003.

Levé, Édouard, *Journal*, Paris, POL, 2004.

Levé, Édouard, *Amérique*, Paris, Léo Scheer, 2006.

Levé, Édouard, *Fictions*, Paris, POL, 2006.

Levé, Édouard, *Reconstitutions ; Angoisse*, Paris, N. Chaudun, 2008.

• Articles et entretiens

Poivert, Michel, « Principe de reconstitution. Entretien avec Édouard Levé », *Bulletin de la SFP,* 7e série, n° 18, avril 2004.

• Textes littéraires dont Édouard Levé est un personnage

Clerc, Thomas, *L'homme qui tua Roland Barthes et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 2010.

Gibert, Bruno, *Les Forçats*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019.

Le Tellier, Hervé, *Assez parlé d'amour*, Paris, J.-C. Lattès, 2009.

Mréjen, Valérie, *Forêt noire*, Paris, POL, 2012.

Nimier, Marie, *Photo-Photo*, Paris, Gallimard, 2010.

3. Littérature critique

3.1. Généralités et théorie

3.1.1. Généralités sur le contemporain

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Rivages poche / Petite bibliothèque, tr. Maxime Rovère, 2008.

Anderson, Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002 (Traduction : Dauzat, Pierre-Emmanuel).

Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996.

Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity,* Cambridge, Polity Press, 2000.

Boltanski, Luc, Esquerre, Arnaud, « La "collection", une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, n° 679, 2014/3, p. 5-72.

Boyer, Dominic, Yurchak, Alexei, « American Stiob: Or What Late Socialist Aesthetics of Parody Reveal About Contemporary Political Culture in the West », *Cultural Anthropology*, n°25, vol. 2, p. 179-221.

Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

Cusset, François (dir.), *Une histoire (critique) des années 1990 : de la fin de tout au début de quelque chose*, Paris, La Découverte, 2014.

Daucé, Françoise, *Être opposant dans la Russie de Vladimir Poutine*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2016.

Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002.

Franck, Georg, « Capitalisme mental », *Multitudes*, 2013, n° 54, p. 199-213.

Gessen, Masha, *The Future Is History*, New York, Riverhead Books, 2017.

Jameson, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Editions de l'Ecole des Beaux-Arts, 2007 [1991].

Jones, Caroline A., *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Ost, Isabelle, Piret, Pierre, Van Eynde, Laurent, *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2010.

Ruffel, Lionel, *Brouhaha, les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2015.

Ruffel, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?,* Nantes, Cécile Defaut, 2010.

Salmon, Christian. *Storytelling, La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

Yurchak, Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

Yurchak, Alexei, « Necro-Utopia: The Politics of Indistinction and the Aesthetics of the Non-Soviet », *Current Anthropology*, vol. 49, n°2, avril 2008, p. 199-224.

3.1.2. Études sur l'art contemporain

Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries. Artpress, hors série n°5, avril 2002.

Alberro, Alexander, Stimson, Blake, *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writing*, Cambridge, The MIT Press, 2009.

Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, [1939] 2007 (trad. : Gandillac, Maurice de, Rochlitz, Rainer).

Bennett, Tony, « The Exhibitionary Complex », *New Formations*, n°4, 1988, p. 73-102.

Bordowitz, Gregg, « Tactics Inside Out », *Artforum*, n°9, 2004, p. 212-215.

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presse du réel, 1998.

Bürger, Peter, *Théorie de l'Avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 (trad. Jean-Pierre Cometti).

Carrier, David, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham/Londres, Duke University Press, 2006.

Cauquelin, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Editions du Seuil, 1996.

Crimp, Douglas, « On the museum's ruins », *October*, vol. 13, été 1980, p. 41-57.

Danto, Arthur, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Despres, Isabelle, « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEA*, n°16, 2012. URL [consultée le 06 mars 2015] : http://ilcea.revues.org/1351.

Dick, Jennifer K., « Of Tradition and Experiment VIII: What's Avant-Garde in the 21st Century? », *Tears in the Fence*, Dorset, n° 56, 2013, pp 117-122.

Drucker, Johanna, *The Century of Artist's Books*, New York, Granary Books, [1994] 2004.

During, Élie (éd.), *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, France, Manuella, 2011.

Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette, 2006.

Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1990 (trad. : Morizot, Jacques).

Goodman, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Combas, Éditions de l'éclat, 1996 (trad. : Cometti, Jean-Pierre, Pouivet, Roger).

Greenberg, Clement, « La peinture moderniste », *Appareil*, n°17, 2016 [1960], URL [consulté le 06 novembre 2017] : http://appareil.revues.org/2302 (trad. : Krajewski, Pascal).

Groys, Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 (trad. : Lalliard, Édith).

Heinich, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

Heinich, Nathalie, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Fayard, 2012.

Heinich, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014.

Heimendinger, Nicolas, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges*, n°22, 2016, URL [consultée le 12 mars 2019] http://journals.openedition.org/marges/1094.

Iskin, Ruth E. (éd.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, New York, Routledge, 2016.

Jimenez, Marc, *L'Esthétique contemporaine : tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, 2004.

Jimenez, Marc, « Le défi esthétique de l'art technologique », *Le Portique*, n°3, 1999. URL [consultée le 05 juin 2015] : http://leportique.revues.org/293.

Jimenez, Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Folio, 2005.

Jimenez, Marc, « Sur quelques défis de la philosophie et de l'esthétique contemporaines à l'ère de la mondialisation », *Inter : art actuel*, Haute-Ville, Editions Intervention, n° 102, 2009, p. 4-7.

Johnson, Oliver, « Alternative Histories of Soviet Visual Culture », *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Bloomington, Slavica Publishers, vol. 11, n°3, 2010, p. 581-608.

Jouannais, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres : I would prefer not to,* Paris, Verticales-Phase deux, 2009.

Kabakov, Ilya, Kabakov, Emilia, *O total'noj installjacii* [De l'installation totale], Bielefeld, Kerber, 2008.

Krauss, Rosalind, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, n°4, 1990, p. 3-17.

Krauss, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993 (trad. : Criqui, Jean-Pierre).

Le Cam, Sophie, « La rivalité Paris/New York à travers les expositions récentes d'œuvres françaises et américaines », *Transatlantica*, n°1, 2003. URL [consultée le 03 mai 2015] : http://transatlantica.revues.org/553.

Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; a Cross-Reference Book of Information on Some Aesthetic Boundaries*, New York, Praeger, 1973.

Lorente, Jesús Pedro, *Les Musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Marcolini, Patrick, *Le Mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Montreuil, Éditions de l'Échappée, 2013.

Mathur, Saloni, « Museums and Globalization », *Anthropological Quarterly*, vol. 78, n°3, été 2005.

Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

Michaud, Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Hachette, 2004.

Michaud, Yves, *L'Artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette Littératures, 2007.

Moulin, Raymonde, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. Champs Arts, réédition 2009.

Obrist, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.

Perret, Catherine, *L'Art contemporain et son exposition I et II*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Quemin, Alain, *Les stars de l'art contemporain : notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS, 2013.

Quintyn, Olivier, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, Questions théoriques, 2015.

Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Shchutski, Vitaly, « Un "no man's land" entre l'Allemagne et la Russie ? Les artistes est-européens, la scène internationale et le marché de l'art contemporain », thèse de doctorat, Université Paris-8, 2018.

3.1.3. Études sur les relations intersémiotiques, intermédiales et interartiales

Bonn, Sally, *Les mots et les œuvres : Des artistes écrivent (Buren, Morris, Pistoletto)*, Paris, Seuil, 2017.

Brogowski, Leszek (éd.), *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Paris, Presses du réel, 2016.

Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

Conio, Gérard, *Avant-garde russe et synthèse des arts*, Paris, L'Âge d'homme, 1990.

Corbel, Laurence, *Discours de l'art : écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Elleström, Lars (éd.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, 2012.

McLuhan, Marshall, *Laws of media: the new science*, Toronto, Canada, 1988.

Gillespie, Gerald, Saussy, Haun (éds), *Intersections, interferences, interdisciplines: literature with other arts*, Bruxelles, Peter Lang, 2014.

Game, Jérôme, *Sous influence : ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL, 2012.

Hayles, N. Katherine, Pressman, Jessica (éds), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Post-Print Era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Kristeller, Paul-Oskar, *Le Système moderne des beaux-arts : étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 (trad. : Han, Béatrice).

Linker, Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008, n° 2, URL [consultée le 21 février 2019] : https://www-cairn-info.proxy.rubens.ens.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-2-page-13.htm (trad. : Glicenstein, Jérôme, Moeglin-Delcroix, Anne).

Maroto, David, Zielińska, Joanna (éds), *Artist Novels : The Book Lovers Publication*, Berlin, Sternberg Press, 2014.

Martinelli, Hélène, *Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz,* Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille / Université Paris-Sorbonne, 2014.

Moser, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité » *in* Froger, Marion, Müller, Jürgen E. (éds), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007.

Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

Mitchell, W.J.T., *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : Une introduction à l'art contemporain*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2011.

Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Rajewsky, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités,* Montréal, Presses universitaires de Montréal, n° 6, 2005.

Rieger, Angelica, *Alter ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle* [Alter ego. Le peintre comme ombre de l'écrivain dans la littérature narrative française du romantisme à la Fin de siècle], Cologne, Böhlau, 2000.

Shiner, Larry, *The Invention of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Vouilloux, Bernard, « Le texte et l'image. Où commence et où finit une interdiscipline. » *in Littérature*, n°87, 1992, p. 95-98.

Wicky, Érika, « "Un milliard de pixels" : quelques fictions actuelles de la reproduction d'œuvres d'art », actes du colloque « Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités », NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur *Phlit* le 14/06/2013, URL [consultée le 5 mars 2015] : http://phlit.org/press/?p=1869

3.1.4. Études générales sur la littérature

Bénichou, Paul, *Romantismes français*, t. II, Paris, Gallimard, 2004.

Bernheimer, Charles, « Comparative Literature at the Turn of the Century. Report to the ACLA, 1993 » *in* Bernheimer, Charles (éd.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 39-50.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 2006 [1992].

Bourdieu, Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 1987, n°19-20, p. 6-19.

Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2008.

Chartier, Roger, *Inscrire et effacer, Culture écrite et littérature (XIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Seuil, 2005.

Chartier, Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'éditeur*, Paris, Gallimard, 2015.

Chevrel, Yves, *La Littérature comparée,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989.

Domínguez, César, Saussy, Haun, Villanueva, Darío, *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, Londres/New York, Routledge, 2015.

Fournier, Lauren, « Auto-Theory as an Emerging Mode of Feminist Practice Across Media », intervention pour l'International Auto/Biography Association Chapter of the Americas Conference, Toronto, mai 2017.

Lecarme-Tabone, Eliane, « L'autobiographie des femmes », *Fabula LHT*, n°7, avril 2010, URL [consultée le 2 février 2019] : http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html

Meizoz, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

Maingueneau, Dominique, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016.

Marx, William, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

Marx, William, *La Haine de la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

Merlin-Kajman, Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, NRF, 2016.

Perloff, Marjorie, *The Futurist Moment : Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

3.2. Etudes sur la littérature contemporaine

3.2.1. Généralités

Andersson, Andrea (éd.), *Postscript : Writing after Conceptual Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2018.

Arambasin, Nella, *Littérature contemporaine et* histoires *de l'art*, Genève, Droz, 2007.

Audet, René, « Le Contemporain. Autopsie d'un mort-né » *in* Audet, René (éd.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota Bene, 2009, p. 7-19.

Barde, Cyril, Chassaing, Sylvia, Pernoud, Hermeline, *Fin-de-siècle : fin de l'art ? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.

Blacksell, Ruth, « From Looking to Reading: Text-Based Conceptual Art and Typographic Discourse », *Design Issues*, Chicago, University of Illinois at Chicago, n°29, vol. 2, 2013, p. 60-81.

Colard, Jean-Max, « L'hypothèse du "roman-exposition" » *in* Bricco, Elisa, *Le Bal, op. cit.*, p. 327-345.

Ducas, Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix : histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013.

Duell, Jason, « Assessing the literary: intellectual boundaries in French and American literary studies » *in* Lamont, Michèle, Thévenot, Laurent (éds), *Rethinking comparative cultural sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 94-124.

Edmond, Jacob, *A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*, New York, Fordham University Press, 2012.

Franco, Bernard, *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, 2016.

Game, Jérôme (éd.), *Le récit aujourd'hui. Arts, littérature*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2011.

Gibbons, Alison, *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*, New York, Routledge, 2012.

Hayles, N. Katherine, *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Heinich, Nathalie, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Folio, 2018 [2005].

Hepburn, Allan, *Enchanted Objects: Visual Art in Contemporary Fiction*, Toronto, Toronto University Press, 2010.

Joly, Jean-Luc, « Le roman de l'artiste contemporain » *in* Chavanne, Blandine, Salgas, Jean-Pierre, Rouille, André, et al. (éds) *Regarde de tous tes yeux, regarde*, Nantes, Éditions Joseph K, 2008.

Kibedi-Varga, Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, Paris, Armand Colin/Dunod, n°77, 1990, p. 3-22.

Lavocat, Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Société française de littérature générale et comparée*, URL [consultée le 10 octobre 2017] : http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html#_ftnref2.

Lecercle, François, « Le Paradoxe et le symptôme », in Bessière, Jean, Pageaux, Daniel-Henri (éds), *Perspectives comparatistes*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Nachtergael, Magali, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? » *in* Bricco, Elisa (éd.), *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 307-325.

Ruffel, Lionel, « L'imaginaire de la publication. Pour une approche médiatique des littératures contemporaines », *Revue des sciences humaines*, n°331, 2018.

Sapiro, Gisèle, « Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, volume 38, n°4, 2010, p. 419-439.

Sapiro, Gisèle (éd.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde, 2009.

Surin, Kenneth, « Comparative Literature in America : Attempt at a Genealogy » *in* Behdad, Ali, Thomas Dominic, *A Companion to Comparative Literature*, Oxford, Blackwell, 2011, p. 65-72.

Théval, Gaëlle, « Poésie ready-made = poésie conceptuelle ? Idées à contempler : les pratiques conceptuelles dans l'art et la littérature », octobre 2011, Montréal, Canada.

Viart, Dominique, Demanze, Laurent (éds), *Fins de la littérature, esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2012.

Viart, Dominique, Demanze, Laurent (éds), *Fins de la littérature : Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012.

Weber, Daniel, « Culture or commerce ? Symbolic boundaries in American and French book publishing » *in* Lamont, Michèle, Thévenot, Laurent (éds), *Rethinking comparative cultural sociology. Repertoires of evaluation in France and the United States*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 127-147.

Xalizev, Valentin, *Teorija literatury* (Théorie de la littérature), Moscou, Vyschaïa Chkola, 2005.

Zima, Peter V., *Der europäischer Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie* [Le roman d'artiste européen : d'utopie romantique à parodie postmoderne], Tübingen et Bâle, A. Francke, 2008.

« Tombeaux de la littérature », *Fabula LHT*, 2009, URL [consulté le 20 mai 2020] : https://www.fabula.org/lht/6/

3.2.2. Littérature russe contemporaine

Agamov-Tupicyn, Viktor, *Krug obščenija* [Cercle de connaissances], Moscou, Garage/Ad Marginem, 2000.

Balina, Marina, Condee, Nancy, Dobrenko, Evgueny (éds), *Endquote : Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston, Northwestern University Press, 2000.

Baskova, Svetlana, *Devjanostye ot pervogo lica* [Les années 90 à la première personne], 2 vol., Moscou, A&D Studija/Baza, 1995.

Boym, Svetlana, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard, Harvard University Press, 1994.

Cazaux, Alice, *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015.

Depretto, Catherine, *Le Formalisme en Russie*, Paris, Centre d'études slaves, 2009.

Berlina, Alexandra, Tötösy De Zepetnek, Steven, « Comparative Literature in Russian and in Central and East Europe » *in* Tötösy De Zepetnek, Steven, Mukherjee, Tutun (éds), *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, New Delhi, Cambridge University Press India, 2013, p. 337-352.

Berg, Mikhaïl, *Literaturokratija : Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlast'i v literature* [La littératurocratie : les problèmes de l'appropriation et de la redistribution du pouvoir en littérature], Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.

Černec, Lilija, Kataev, Vladimir, *Sravnitel'noe Literaturovedenie : Rossija i Zapad* [Littérature comparée : la Russie et l'Ouest], Moscou, Vyšaja Škola, 2008.

Clowes, Edith W., *Russia on The Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.

Dobrenko, Evgenij, Tixanov, Galin (éds), *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011.

Epstein, Mikhaïl, Genis, Alexander, Vladiv-Glover, Slobodanka, *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York, Berghahn Books, 1999.

Géry, Catherine, « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe », *Slavica Occitania*, n°44, 2017, p. 287-301.

Emerson, Caryl, « Ob odnoj postsovetskoj žurnal'noj polemike (razmyšlenija storonnego nabljudatelja) » [Sur une polémique postsoviétique dans les journaux (réflexions d'un observateur extérieur)] in *Voprosy literarury* [Questions de Littérature], juillet-août 2005, p. 3-40, URL [consultée le 24 octobre 2017] : http://magazines.russ.ru/voplit/2005/4/eme1.html

Lipoveckij, Mark, *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000x godov* [Paralogies. Les transformations du discours (post)moderne dans la culture russe des années 1920-2002], Moscou, NLO, 2008.

Lipovetsky, Mark, Wakamiya, Lisa Ryoko (éds), *Late and Post-Soviet Russian Literature*, Brighton, Academic Studies Press, 2014.

Jonson, Lena et Erofeev, Andrei (éds), *Russia – Art Resistance and the Conservative-Authoritarian* Zeitgeist, New York, Routledge, 2018.

Kuprijanov, Boris, « Malen'koe izdatel'stvo možet byt' tol'ko konceptual'nym », *Gor'kij*, 9 janvier 2017, URL [consultée le 6 octobre 2017] https://gorky.media/context/malenkoe-izdatelstvo-mozhet-byt-tolko-kontseptualnym/

Mélat, Hélène, « Du traumatisme à l'évasion : les premiers pas de la littérature postsoviétique (1992-2005) » *in Revue Russe*, n°26, 2005, p. 9-24.

Mélat, Hélène (dir.), *La littérature russe à l'aube du XXIe siècle*, Paris, Institut d'études slaves, 2005.

Mélat, Hélène (dir.), *Le premier quinquennat de la prose russe du XXIe siècle*, Paris, Institut d'études slaves, 2006.

Oushakine, Serguei A., « In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia », Europe-Asia Studies, Vol. 52, No. 6, 2000, p. 991–1016.

Ostromooukhova, Bella, « Être un petit éditeur engagé dans la Russie d'aujourd'hui. Le cas de la maison d'édition Ad Marginem », *Bibliodiversity. L'édition dans la mondialisation*, Paris, Alliance internationale des éditeurs indépendants, février 2016, n°4, p. 34-41.

Pivovarov, Viktor, *Vljublënnyj agent* [L'agent amoureux], Moscou, Garage/Artguide Editions, 2016.

Thiesse, Anne-Marie, Chmatko, Natalia, « Les nouveaux éditeurs russes », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 126-127, mars 1999, p. 75-89.

3.2.3. Littérature américaine contemporaine

Barth, John, « The Literature of Replenishment » in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, The John Hopkins University Press, 1984, p. 193-206.

Coen, Matt, « The New Life of the New Forms: American Literary Studies and the Digital Humanities » *in* Levander, Caroline, Levine, Robert (eds.), *A Companion to American Literary Studies*, Malden, John Wiley & Sons, 2011, p. 532-548.

Darms, Lisa, « Semiotext(e) at the Biennial: An Interview with Hedi El Kholti », *Hyperallergic*, 17 mai 2014, URL [consultée le 4 décembre 2019] https://hyperallergic.com/126272/semiotexte-at-the-biennial-an-interview-with-hedi-el-kholti/

McGurl, Mark, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

Perloff, Marjorie, *Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

Perloff, Marjorie, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

Schwarz, Henry, Balsamo, Anne, « Under the Sign of *Semiotext(e)*: The Story according to Sylvere Lotringer and Chris Kraus », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 37, n°3, 1996, p. 205-219.

Seiler, Cotten, *Republic of Drivers: A Cultural History of Automobility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Slethaug, Gordon, Ford, Stacilee (éds), *Hit the Road, Jack: Essays on the Culture of the American Road*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2012.

3.2.4. Littérature française contemporaine

Audet, René, « Raconter ou fabuler la littérature. Représentation et imaginaire littéraire dans le roman contemporain » *in* Havercroft, Barbara, Michelucci, Pascal et Riendeau, Pascal (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations,* Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 183-202.

Auraix-Jonchière, Pascale, *Écrire la peinture entre XVIII^e^ et XIX^e^ siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003.

Blatt, Ari J., *Pictures into words: images in contemporary French fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2012.

Bloomfield, Camille, Zenetti, Marie-Jeanne, « Écrire avec le document : quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines ? », *Littérature*, n°166, 2012, p. 7-12.

Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur*, Paris, Seuil, 1997.

Colard, Jean-Max, « Quand la littérature fait exposition », *Littérature*, Paris, Armand Colin/Dunod, n°160, 2010, p. 74-88.

Colard, Jean-Max, « Années 90, Nouveau Roman », catalogue de l'exposition "Entre-temps", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, p. 147-153.

Demanze, Laurent, Viart, Dominique, *Fins de la littérature ? Esthétiques et discours de la fin*, t.1, Paris, Armand Colin, 2011.

Demanze, Laurent, Viart, Dominique, *Fins de la littérature ? Historicité de la littérature contemporaine*, t.2, Paris, Armand Colin, 2012.

Game, Jérôme, *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, Oxford, Peter Lang, 2007.

Gefen, Alexandre, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n°6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009, URL [consulté le 7 novembre 2017]: http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html

Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, The University of California Press, 1993.

Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne : Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Mougin, Pascal, *Des textes et des images : travaux sur la littérature et l'art des années 1960 à nos jours – Le contemporain comme hypothèse*, Habilitation à diriger des recherches, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2018.

Mougin, Pascal (éd.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.

Mouton-Rovira, Estelle, « Interactivité et liberté du lecteur : construction d'un imaginaire critique en contexte numérique », dans le cadre du séminaire doctoral « Littérature, Arts, Médias » (CELLF 19-21), organisé par Amélie de Chaisemartin. Université Paris-Sorbonne, 20 février 2015.

Narjoux, Cécile, *Au-delà des frontières : perspectives de la stylistique contemporaine*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern, Peter Lang, 2012.

Narjoux, Cécile (dir.), *La langue littéraire à l'aube du XXIe siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010.

Narjoux, Cécile, *Fictions narratives du XXIe siècle : approches rhétoriques, stylistiques et sémiotique*s, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Rabaté, Dominique, Viart, Dominique (éds), *Écritures blanches*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

Rosenthal, Olivia, Ruffel, Lionel (éds), *Littérature,* n°160, « La Littérature exposée », 2010.

Ruffel, David, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, Paris, Armand Colin/Dunod, n°160, 2010, p. 61-73.

Vercier, Bruno, Viart, Dominique, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008.

Viart, Dominique, « "Nous sommes des crapules romanesques". La littérature contemporaine et la tentation romanesque », *temps zéro*, n°8, 2014. URL : http://tempszero.contemporain.info/document1194 [Site consulté le 8 septembre 2014].

Tomiche, Anne, Zieger, Karl (éds), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.

Viart, Dominique, « Sur le motif, l'image prise au mot » *in* Majorano, Matteo (éd.), *Le Jeu des arts*, Bari, B. A. Graphis, 2005.

Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La Littérature au présent. Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2005.

Wourm, Nathalie, « Paul Otchakovsky-Laurens » *in* Wourm, Nathalie (éd.), *Poètes français du 21e siècle : entretiens*. Boston, Brill, 2017.

Zenetti, Marie-Jeanne, « Réinvestir l'art contemporain depuis la littérature : mutations d'un imaginaire », *Fabula, colloques en ligne*, 27 mars 2017, URL [consultée le 18 juillet 2020] : https://www.fabula.org/colloques/document4432.php.

3.3. Littérature secondaire portant sur les œuvres du corpus

3.3.1. Littérature secondaire portant sur l'œuvre d'Aleksandr Brener

• Réception

Moë Vlagališče, 1993

Osmolovskij, Anatolij, recension sur l'exposition et le livre *Moë Vlagališče*, *Moskovskij Xudožestvennyj Žurnal*, n°2, 1993, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://moscowartmagazine.com/issue/48/article/985

Internacional neupravljaemyx torped, 1996

Kulik, Irina, recension sur *Internacional neupravljaemyx torped*, *Segodnja*, 20 août 1996, disponible sur le site de Hylaea, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://hylaea.ru/kul_bren.html

Kovalëv, Andrej, « Mir snačala, ili Konca ne budet » [Le monde au commencement ou : il n'y aura pas de fin], *Segodnja*, 1 août 1996, disponible sur le site de Hylaea, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://hylaea.ru/kov_fut.html

Uritskij, Andrej, « Gerostrat– 96 », *Znamja*, 1997, n°6, reproduit sur le site *Setevaja Slovesnost'*, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.netslova.ru/uritsky/r9.html

Obossannyj pistolet, 1998

Novikov, Mixail, recension sur *Obossannyj pistolet*, *Kommersant"*, 5 décembre 1998, disponible sur le site de Hylaea, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://hylaea.ru/kom_bren.html

Semikin, Anton, « Veselo i serdito. Kontrčtenie : Aleksandr Brener vysmorkalsja v lico kapitalu i isteblišmentu » [Avec joie et colère. Contre-lecture : Aleksandr Brener se mouche à la figure du capital et de l'establishment - recension à l'occasion de la réédition du livre], *Kasparov.ru*, 7 décembre 2010, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.kasparov.ru/material.php?id=4CFDE60791BB3

Tučkov, Vladimir, « Detskaja bolezn' masturbacii » [La maladie infantile de la masturbation], *Russkij Žurnal*, 4 septembre 1998, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://old.russ.ru/journal/kniga/98-09-04/tuchk.htm

Urickij, Andrej, « Poezja Sejčas, Variant » [La poésie aujourd'hui – Option], *Nezavissimaja Gazeta*, 26 février 1999, URL [consultée le 4 avril 2020] https://www.netslova.ru/uritsky/r15.html

Čto delat'? 54 texnologii kul'turnogo soprotivlenija otnošenijam vlasti v èpoxu pozdnego kapitalizma, 1999

Degot', Ekaterina, « Čto čitat' » [Que lire], *Kommersant*, n°169, 15 septembre 1999, URL [consultée le 4 avril 2020] https://www.kommersant.ru/doc/225534

Šatalov, Aleksandr, recension sur *Čto delat'? 54 texnologii*, *NRG*, n°16, mai-juin 1999, reproduit sur le site de Hylaea, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.hylaea.ru/shat_bren.html

Bzdjaščie narody, 1999

Abramova, Evgenija, Levkin, Andrej, « Vinni Brener i Pjatačok ŠČurc » [Winnie Brener et Porcinet Schurz], *Russkij Žurnal*, 20 septembre 1999, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://old.russ.ru/krug/kniga/19990920.html

Rtutnye paločki, 1999

E.G., « Petit », *Nezavisimaja Gazeta*, 27 avril 2000, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-04-27/5_petit.html

Apel'siny dlja Palestiny, 2002

Pirogov, Lev, « Èntropii vopreki » [Au mépris de l'entropie], *Nezavisimaja Gazeta*, 28 novembre 2011, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.ng.ru/ng_exlibris/2002-11-28/4_entropiy.html

Skidan, Aleksandr, « Svoboda otrublennoj golovy » [Liberté de la tête coupée], *Kritičeskaja Massa*, 2002, n°1 [réédité dans *Summa poètiki*, Moscou, NLO, 2013].

Skidan, Aleksandr, entretien pour *Radio Svoboda*, 4 novembre 2003, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://www.svoboda.org/a/24187707.html

Rimskie otkrovenija et *Prodelka v Èrmitaže*, 2011

Stepanov, Andrej, recension à l'occasion de la nomination du livre pour le prix *Nacbest*, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.natsbest.ru/award/2011/review/aleksandr-brener-varvara-panika-rimskie-otkrovenija-1/

« Knigi art-skandalista 1990-x godov Aleksandra Brenera vyšli v Rossii », *RIA*, 20 avril 2011, URL [consultée le 5 avril 2020] : https://ria.ru/20110420/366425169.html

« Samyj skandal'nyj xudožnik 1990-x vozvraščaetsja na rossijskuju art-scenu », *RIA Novosti*, 5 octobre 2010, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://ria.ru/culture/20101005/282524491.html

Bombastika, 2014

Kostyleva, Elena, « Počemu ego ne vzjali na ètu vystavku » [Pourquoi ne l'ont-ils pas pris à cette exposition], *Colta*, 7 octobre 2014, URL [consultée le 16 mars 2018] https://www.colta.ru/articles/literature/4906

Žitija ybiennyx xudožnikov, 2016

Recueil de recensions à l'occasion de la nomination du livre pour le prix *Nacbest* : http://www.natsbest.ru/award/2017/book/zhitija-ubiennyh-hudozhnikov/

Buistov, Aleksei, « Vyskočka iz čelovečestva. Aleksandr Brener » [Sortie hors de l'humanité : Aleksandr Brener], *Sygma*, 30 octobre 2016, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://syg.ma/@buistov/vyskochka-iz-chieloviechiestva-alieksandr-brienier

Čancev, Aleksandr, « Delo sedyx detej » [L'affaire des enfants grisonnants], *Častnyj Korrespondent*, 14 septembre 2016, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.chaskor.ru/article/delo_sedyh_detej_40922

Gulin, Igor, « Novye Knigi » [Nouvelles parutions], *Kommersant"*, 14 octobre 2016, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://www.kommersant.ru/doc/3107970

Makeenko, Elena, « Kniga nedeli : "Žitija ybiennyx xudožnikov" Aleksandra Brenera » [Le livre de la semaine : *Vies des artistes assassinés* d'Aleksandr Brener], *Esquire.ru*, 24 avril 2017, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://esquire.ru/letters/19582-books-22042017/

Sandalov, Feliks, « Najdu, ub'jy. Tridcat' šestaja i samaja pronzitel'naja kniga Aleksandra Brenera » [Je te trouve, je te tue. Le trente-sixième livre d'Aleksandr Brener], *Gor'kij*, 5 septembre 2016, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://gorky.media/reviews/aleksandr-brener/

Sdobnov, Sergej, « Oskorbljaj i begi : put' Aleksandra Brenera. Sergej Sdobnov o memuarax klassika akcionizma » [Insulte et cours : le parcours d'Aleksandr Brener. Sergej Sdobnov sur les mémoires du ponte de l'actionnisme], *Colta*, 1 février 2017, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.colta.ru/articles/literature/13560

Smekh, Ivan, « NABOBORYKAL? "Žitija ybiennyx xudožnikov" Aleksandra Brenera », *Lukošku Rossijskogo Glubomyslija*, 24 août 2016, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://tmblr.co/ZCdQNv2B9e3M7

Vasiliev, Sergej, « Zajavlenie xuligana » [Annonce d'un hooligan], *Pročtenie*, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://prochtenie.ru/reviews/28817

En particulier sur les débats des jurys du Prix *Nacbest* et *Nos* :

Sdobnov, Sergej, « "Žjuri sostavit spisok, my na nego nakinëmsja i načnëm potrošit". Reportaž s debatov premii "Nos-2017" » ["Le jury constitue une liste et nous nous jetons dessus pour la démolir". Reportage sur les débats du prix Nos 2017], *Colta*, 3 novembre 2017, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://www.colta.ru/articles/literature/16483

Trofimenkov, Mixail, « Bor'ba Bezumij » [Le combat de la folie], *Kommersant*, 5 juin 2017, URL [consultée le 5 avril 2020] https://www.kommersant.ru/doc/3317693

Gniga zaumi i za-zaumi, 2017

Otjakovskij, Valerij, « Malevič i pustota » [Malevitch et le vide], *Pročtenie*, 11 juillet 2017, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://prochtenie.ru/reviews/28996

Ka, ili Tajnye, no istinnye istorii iskusstva, 2017

Recueil de recensions à l'occasion de la nomination du livre pour le prix *Nacbest*, URL [consultée le 16 mars 2018] : http://www.natsbest.ru/award/2018/book/ka-ili-tajnye-no-istinnye-istorii-iskusstva/

Pankratov, Vladimir, « *Ka, ili Tajnye, no istinnye istorii iskusstva* Aleksandra Brenera », Sygma, 27 février 2018, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://syg.ma/@vkpank/ka-ili-tainyie-no-istinnyie-istorii-iskusstva-alieksandra-brieniera

Vaxramceva, Katerina, « Akcionist Aleksandr Brener okazalsja bol'še lirikom, čem skandalistom » [L'actionniste Aleksandr Brener s'avère être plutôt un lyrique qu'un fauteur de trouble], *Vedomosti*, 7 novembre 2017, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/11/08/740868-aktsionist-aleksandr-brener

• Etudes

Degot', Ekaterina, *Terrorističeskij naturalizm* [Naturalisme terroriste], Moscou, Ad Marginem, 1998.

Obuxova, Aleksandra, « Aleksandr Brener : Tusklyj Fioletovyj Molotok » [Le marteau violet mat], Moscou, 13 décembre 2013, Musée Garage, URL [consultée le 16 mars 2018] : https://www.youtube.com/watch?v=8a0ViU6Gc40

Ottovordemgentschenfelde, Natalia, *Jurodstvo: eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des Narren in Christo* [Jurodstvo: une étude de la phénoménologie et de la typologie du fol en Christ], Frankfurt, Peter Lang, 2004.

Pavlenskij, Pëtr, *O russkom akcionizme* [Sur l'actionnisme russe], Moscou, ACT, 2016.

Skidan, Aleksandr, « Svoboda otrublënnoj golovy » [La liberté d'une tête coupée], recension de *Apel'siny dlja Palestiny* [Mandarines pour la Palestine], *Kritičeskaja Massa*, 2002, n°1, réédité dans Skidan, Aleksandr, *Summa poètiki* [Somme de poétique], Moscou, NLO, 2013, p. 95-100.

3.3.2. Littérature secondaire portant sur l'œuvre de Chris Kraus

• Réception

Blair, Elaine, « Chris Kraus, Female Antihero », *The New Yorker*, 21 novembre 2016, URL [consultée le 22 septembre 2017] https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/21/chris-kraus-female-antihero

Fulton, Jenni, « The Revival of Chris Kraus and her Radical Novel 'I Love Dick' », *Sleek*, 5 mai 2017, URL [consultée le 25 mai 2019] https://www.sleek-mag.com/article/chris-kraus-interview-i-love-dick/

Mlotek, Haley, « We Love Chris Kraus, I Think », *Medium*, 10 avril 2015, URL [consultée le 2 décembre 2019] https://medium.com/the-hairpin/we-love-chris-kraus-i-think-b7e9c70f99fd

Rimanelli, David, « I Love Dick », *Artforum International Magazine*, 1998, URL [consultée le 23 juillet 2020] : https://www.thefreelibrary.com/I+Love+Dick.-a020572924

Tumblr « I Love Dick Selfies », URL [consultée le 24 juillet 2020] : https://ildselfies.tumblr.com/

Sonkin, Rebecca, « Chris Kraus and the K-Word », *Los Angeles Review of Books*, 5 août 2016, URL [consultée le 26 janvier 2018] https://lareviewofbooks.org/article/chris-kraus-k-word/

Rookie Mag

Bering, Jesse, « Tavi Gevinson Rookie magazine: how it combines fashion and feminism », *Slate*, 13 septembre 2011, URL [consultée le 23 juillet 2020] : https://slate.com/human-interest/2011/09/tavi-gevinson-rookie-magazine-how-it-combines-fashion-and-feminism.html

Widdicombe, Lizzie, « Style Rookie, Tavi Gevinson's fashion blog », *The New Yorker*, 13 septembre 2010, URL [consultée le 23 juillet 2020] : https://www.newyorker.com/magazine/2010/09/20/tavi-says

Wiseman, Eva, « Tavi Gevinson: the fashion blogger becoming the voice of a generation », *The Guardian*, 9 décembre 2012, URL [consultée le 23 juillet 2020] : https://www.theguardian.com/fashion/2012/dec/09/tavi-gevinson-fashion-blogger

Série I Love Dick (Jill Soloway)

Diaz, Juan, « 'I Love Dick': Jill Soloway and Kevin Bacon Explain What the New Amazon Comedy's Really About », *Indiewire*, 18 avril 2017, URL [consultée le 3 avril 2020] https://www.indiewire.com/2017/01/jill-soloway-i-love-dick-sundance-amazon-kevin-bacon-1201772563/

Schwartz, Alexandra, « A deflated adaptation of the singular cult novel *I Love Dick* », *The New Yorker*, 15 mai 2017, URL [consultée le 2 avril 2020] https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/a-deflated-adaptation-of-the-singular-cult-novel-i-love-dick

• Etudes

Masschelein, Anneleen. « Who's Peaked? Chris Kraus's Writing Performances as a Case Study for Twenty-First Century Writing Culture » *in* Wälchli, Tan, Caduff, Corina (éds), *Artistic Research and Literature*, Leyde, Wilhelm Fink, 2019, p. 170, URL [consultée le 16 juin 2020] https://brill.com/view/book/edcoll/9783846763339/BP000018.xml?lang=en

Mattar, Mira (éd.), *You Must Make Your Death Public. A Collection of Texts and Media on the Work of Chris Kraus*, Londres, Mute Books, 2018.

3.3.3. Littérature secondaire portant sur l'œuvre d'Édouard Levé

• Réception

Colard, Jean-Max, « Je me souviens de moi », *Les Inrockuptibles*, 23 mars 2005, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3

Colard, Jean-Max, *Les Inrockuptibles*, 14 avril 2004, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-006-6

Greuet, Christophe, « Récit d'un autoportrait universel », *Le Midi libre*, 15 avril 2005, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3

Lançon, Philippe, « Le moi se meurt », *Libération*, 19 mai 2005, [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3

Morice, Jacques, « L'écrivain et photographe Édouard Levé est mort », *Télérama*, 16 octobre 2007, URL [consultée le 16 juillet 2020] : https://www.telerama.fr/livre/20937-ecrivain_et_photographe_edouard_leve_est_mort.php

Morice, Jacques, « L'insolite monsieur Édouard », *Télérama*, 18 mai 2005, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3

Morice, Jacques, « La lumière noire d'Édouard Levé », *Télérama*, 30 mai 2008, URL [consultée le 17 avril 2020] : https://www.telerama.fr/livre/la-lumiere-noire,29532.php

Tran Huy, Minh, « Les lettres et le néant », *Le Magazine littéraire*, avril 2008, reproduit sur le site de POL [URL consultée le 17 avril 2020] : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-236-7

• Études

Audyn, Charline, Brogniez, Laurence, « (Auto)portrait de l'artiste en écrivain. Edouard Levé, sa vie, son œuvre » *in* Godeau, Florence (dir.), *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XX^e siècles, des fables en marge des tableaux*, Paris, Kimé, 2006, p. 183-199.

Briand, Denis, « Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature » *in* Bouju, Emmanuel, *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, URL [consultée le 31 août 2020] : http://books.openedition.org/pur/40584

Gaillard, Julie, « Neutralisations : Le nom propre dans les "fictions" figeantes d'Édouard Levé », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°9, 2014, URL [consultée le 3 mai 2019] : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.10/892

Girard, Stéphane, *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Édouard Levé*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Leplâtre, Florine, Richard, Claire, « Le Désir du neutre », URL [consultée le 5 novembre 2014] : http://cercc.enslyon.fr/auteurs/leve/leve.htm.

Mougin, Pascal, « Édouard Levé : la fiction à force de réel. Remarques sur le modèle photographique », *@nalyses*, Ottawa, Vol. 4, n°2, printemps-été 2009.

Salgas, Jean-Pierre, « Édouard Levé ou « la mort de l'auteur » (dans l'art contemporain) », *Fabula-LhT*, n° 17, « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères », juillet 2016, URL [consultée le 15 novembre 2017] : http://www.fabula.org/lht/17/salgas.html

Vigouroux, Yannick, « Les œuvres d'Édouard Levé : quand l'écrivain l'inventaire des réalisations futures de l'artiste », *La voix du regard*, n°17, hiver 2004-2005, p. 196-202.

INDEX

A

Abramovic, Roman · 152
Acconci, Vito · 130
Acker, Kathy · 104, 162, 290, 304, 309, 313, 314, 315, 340, 349, 388, 389
Adam, Jean-Michel · 324
Adorno, Theodor · 441
Agamben, Giorgio · 172, 173, 211, 335
Agamov-Tupitsyn, Viktor · 93
Akhmatova, Anna · 265
Alain · 15, 18
Alberro, Alexander · 119
Althusser, Louis · 332, 441
Anderson, Benedict · 123
Antin, Eleanor · 313, 340
Apollinaire, Guillaume · 45
Appadurai, Arjun · 223, 224, 248
Arambasin, Nella · 30, 138, 158, 414
Arseniev, Pavel · 52, 266, 267, 270
Artaud, Antonin · 99, 321, 342, 379
Ashberry, John · 50
Attenborough, David · 424, 425
Audyn, Charline · 251
Auerbach, Anthony · 404
Auraix-Jonchière, Pascale · 30
Auster, Paul · 8, 25, 48, 59

B

Bachelard, Gaston · 68
Baïembaïev, Roman · 79, 82, 84, 143, 144, 299
Bakchteïn, Yossif · 133, 147, 165, 166, 172, 447
Bakhtine, Mikhaïl · 31, 234
Baldessari, John · 206
Balina, Marina · 35
Balsamo, Anne · 406, 407
Balzac, Honoré de · 280, 281, 361, 367
Barker, Deborah · 48
Bartheleme, Donald · 315
Barthes, Roland · 256, 257, 306, 320, 321
Barton, Nancy · 206, 207
Baryshnikov, Mikhaïl · 269
Baskova, Svetlana · 409
Baudelaire, Charles · 253, 256, 257, 258, 264, 383, 386
Baudrillard, Jean · 42, 395
Bauman, Zygmunt · 191, 203, 204, 210, 388
Bay, Didier · 55
Beckett, Samuel · 45, 46, 321
Beliaev-Gintovt, Alexeï · 150
Beliatskaïa, Lioubov · 403
Bénichou, Paul · 326, 333, 365
Benjamin, Tova · 427, 428, 431
Benjamin, Walter · 139
Benko, Georges · 203
Bennett, Tony · 122
Berezovsky, Boris · 400, 401
Berg, Mikhaïl · 233, 234, 235, 236, 238, 239, 266, 267, 274, 300
Bergman, Ingmar · 280
Berlina, Alexandra · 32
Bernheimer, Charles · 28
Bernstein, Michèle · 389
Berthelier, Vincent · 231
Bikbov, Aleksandr · 153
Blair, Elaine · 96, 389, 430
Blanchot, Maurice · 260, 321, 458
Blatt, Ari J. · 49, 57
Blok, Alexandre · 265, 300, 379
Bogomolov, Konstantin · 448
Bolchakova, Alla · 236, 237, 239, 240, 241
Boltanski, Christian · 55
Boltanski, Luc · 43, 117, 124
Bonanno, Alfredo · 382
Bonn, Sally · 183
Bonnefoy, Yves · 47
Border, Nan · 206
Bordowitz, Gregg · 119
Borges, Jorge Luis · 256, 257
Bourdieu, Pierre · 65, 67, 118, 135, 231, 239, 386
Bourliouk, David · 94, 293
Bourriaud, Nicolas · 387
Bouyssi, Nicolas · 346
Boyer, Dominic · 36
Boym, Svetlana · 233, 235
Bozovic, Marijeta · 52
Brainard, Joe · 256, 257, 456
Breton, André · 85, 144, 148, 256, 257, 277, 278, 334, 437
Bridet, Guillaume · 67
Briefel, Aviva · 48
Brodsky, Joseph · 235, 262, 265, 267, 269, 270, 274
Brogniez, Laurence · 71, 251
Brogowski, Leszek · 376, 377
Brown, Bill · 43
Buclin, Hadrien · 260
Burden, Chris · 206
Bürger, Peter · 465, 466
Burke, Edmund · 24
Burroughs, William · 203, 204, 260
Butler, Judith · 69, 70, 331, 346, 347, 441
Bykov, Dmitri · 93

C

Cadiot, Olivier · 256, 257, 266, 453, 454
Cage, John · 50
Calle, Sophie · 55, 157, 362
Cameron, Dan · 131, 132, 133
Camus, Albert · 321
Caravage · 132
Casanova, Pascale · 45, 182, 199, 224, 227, 248
Cassirer, Ernst · 42
Catulle · 132, 285
Cayrol, Roland · 321
Cazaux, Alice · 145, 146, 355
Cellini, Benvenuto · 132, 299
Cendrars, Blaise · 45, 46, 294
Chalamov, Varlam · 265, 299
Chalygina, Oksana · 165, 337, 402
Chartier, Roger · 64, 379

Chassay, Jean-François · 69
Chevrel, Yves · 17, 29, 31
Chicago, Judy · 206, 207
Chklovski, Viktor · 31, 32
Chmatko, Natalia · 222, 400
Christin, Anne-Marie · 62
Chtchoukine, Sergueï · 134
Citton, Yves · 50, 162, 176, 177
Clerc, Thomas · 106, 454, 458, 459, 461
Coen, Matt · 51
Colard, Jean-Max · 55, 56, 454, 455, 456
Colet, Louise · 275, 276, 277
Collot, Michel · 68
Condee, Nancy · 35
Conio, Gérard · 20
Connor, Cheryl · 41
Corbel, Laurence · 218, 374
Cravan, Arthur · 297, 299, 381
Crimp, Douglas · 122
Cusset, François · 116, 411

D

Darnton, Roger · 244
Debord, Guy · 42, 92, 134, 135, 172, 201, 256, 257, 299, 441
Degot, Ekaterina · 436, 445
DeJong, Constance · 315
Delaunay, Sonia · 46
Delbecq, Marcelline · 56
Deleuze, Gilles · 46, 212, 301, 302, 349, 350, 405, 439
DeLillo, Don · 48, 188
Delpeux, Sophie · 56
Demanze, Laurent · 227
Depretto, Catherine · 32
Deresiewich, William · 41
Desnos, Robert · 144
Dick, Philip K. · 253, 255, 259
Diogène Laërce · 144, 145
Dobrenko, Evgueny · 35, 53, 237
Domínguez, César · 17
Donne, John · 349
Dostoïevski, Fiodor · 234, 265, 336
Dotremont, Christian · 47, 71
Dougine, Aleksandr · 445
Dragomochtchenko, Arkadi · 266, 267
Dronnikov, Nikolaï · 269, 270
Dubos, Jean-Baptiste · 20
Ducas, Sylvie · 226
Duchamp, Marcel · 107
Dudinski, Igor · 444
Duell, Jason · 244, 245
Dugin, Aleksandr · 150, 444, 445
Dunham, Lena · 422, 429

E

Eagleton, Terry · 89, 441
Edmond, Jacob · 273
Ehrmann, Thierry · 39
El Kholti, Hedi · 406
Elinin, Ruslan · 438
Eliot, George · 96
Elisabeth Ière de Russie · 19
Elleström, Lars · 61, 63, 64, 65, 69, 218, 219
Ellis, Bret Easton · 257
Eltsine, Boris · 81, 194, 445
Emerson, Caryl · 33
Empédocle · 293
Epifantsev, Denis · 450
Epstein, Mikhaïl · 35
Erofeïev, Viktor · 265, 299
Eschyle · 263
Esquerre, Arnaud · 43, 117, 124
Essenine, Sergueï · 265
Etkind, Alexander · 52
Evangeli, Aleksandr · 150
Evtouchenko, Evgueny · 81, 298

F

Faustov, Artiom · 403
Fayette, comtesse de · 390
Fet, Afanassi · 265
Filliou, Robert · 46, 366, 388
Flaubert, Gustave · 186, 275, 276, 277, 281
Flécheux, Cécile · 55
Florida, Richard · 118
Foster, Hal · 466
Foucault, Michel · 92, 210, 239, 342, 347, 405, 439, 441
Fournier, Lauren · 91, 92
Fox, Terry · 206
Franck, Georg · 397
Franco, Bernard · 17, 20, 22, 29, 30, 31
Franzen, Jonathan · 406
Funkhouser, Chris · 51

G

Gaillard, Julie · 161
Game, Jérôme · 7, 55, 56
Gauguin, Paul · 379
Gavalda, Anna · 404
Gavarry, Gérard · 458
Gefen, Alexandre · 38
Genet, Jean · 381
Genis, Alexander · 35
Geoffray, Agnès · 56
Gervais, Bertrand · 69
Géry, Catherine · 32
Gessen, Masha · 440
Gevinson, Tavi · 418, 423, 424, 425, 431, 443
Gibert, Bruno · 106, 365
Gillespie, Gerald · 26
Ginzburg, Lidia · 380
Giotto · 381
Girard, Stéphane · 258, 354
Godard, Jean-Luc · 89
Goebbels, Joseph · 263
Goethe, Johann Wolfgang von · 224
Goffman, Erving · 69
Goldsmith, Kenneth · 7, 49, 161
Gombrich, Ernst · 24
Gomez de la Serna, Ramon · 45
Gontcharov, Ivan · 409
Goodman, Nelson · 24
Gorelov, Denis · 445, 446
Goudkov, Lev · 195
Gould, Emily · 423
Goumiliov, Nikolaï · 265
Goya, Francisco de · 381
Gracián, Baltasar · 256, 257, 258

Gramsci, Antonio · 92, 441
Grandville · 132
Greenberg, Clement · 21, 22, 23, 24, 25, 26, 44, 228
Greuet, Christophe · 455
Grobman, Mikhaïl · 79, 82, 270
Groys, Boris · 34, 297
Guattari, Félix · 350, 352, 411
Gubbins, Sarah · 432
Guelman, Marat · 79, 83, 134, 380, 398, 435
Guilbaut, Serge · 76
Gusdorf, Georges · 305
Gysin, Brion · 260, 351

H

Haacke, Hans · 335, 336
Hansen, Mark B. N. · 62
Haraway, Donna · 331, 350
Hayles, N. Katherine · 25, 49, 246
Hebdige, Dick · 96, 100, 101, 418, 419, 420, 421
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich · 376
Heimendinger, Nicolas · 171
Heinich, Nathalie · 8, 39, 41, 42, 43, 54, 56, 57, 77, 124, 131, 179, 329, 332, 366, 387
Herriman, George · 381
Highsmith, Patricia · 362
Hill, Joe · 442
Himes, Chester · 362
Horace · 15, 18, 20
Houellebecq, Michel · 7, 8, 25, 38, 41, 56, 111, 252
Hustvedt, Siri · 48, 59, 157

J

Jackson, Shelley · 50
James, Henry · 99, 280, 281
Jameson, Fredric · 116, 163, 441
Jamieson, Leslie · 430
Jampolski, Mikhaïl · 266
Jay, Martin · 49
Jimenez, Marc · 8, 38, 39, 157
Jobs, Steve · 41
Joly, Jean-Luc · 56
Jones, Caroline A. · 23
Jonson, Lena · 150, 452
Juarroz, Roberto · 256, 257, 258
Jung, Carl Gustav · 68

K

Kabakov, Ilya et Emilia · 34, 35, 157, 159, 272, 332, 410
Kafka, Franz · 47, 301
Kalmykov, Sergueï · 143
Kameneva, Marina · 448, 449
Kasparov, Garry · 444
Kataïev, Vladimir · 32
Keaton, Buster · 381
Kelley, Mike · 336, 353
Kerouac, Jack · 188, 256, 257, 258
Khalizev, Valentin · 17, 32, 33, 34, 61
Kharms, Daniil · 82
Khlebnikov, Velimir · 265, 293, 297, 299, 377, 379, 437
Kiefer, Anselm · 332
Kierkegaard, Søren · 253, 259, 308
Kitaj, R. B. · 126, 127, 128, 136, 139, 140, 141, 142, 275, 304, 306, 339
Kittler, Friedrich · 42
Kohl, Helmut · 84
Komar, Vitaly et Melamid, Alexandre · 273
Koons, Jeff · 38, 41
Kostyleva, Elena · 447
Koudriavtsev, Sergueï · 88, 93, 94, 297, 394, 395, 396, 398, 399, 401, 403, 405, 409, 410, 435
Kouriokhine, Sergueï · 444, 445
Kouzmine, Mikhaïl · 265
Kouzminski, Boris · 445
Kracauer, Siegfried · 184
Krauss, Rosalind · 23, 388
Krenz, Thomas · 172
Kristeller, Paul-Oskar · 17, 18, 19, 21
Kristeva, Julia · 67
Kroutchenykh, Alexeï · 94, 295, 383, 384
Kuchanachvili, Otar · 444
Kuhn, Thomas · 39
Kukulin, Ilya · 53
Kulik, Irina · 436, 437
Kulik, Oleg · 79, 94, 153, 155, 356
Kuprijanov, Boris · 409

L

La Fayette, comtesse de · 389
La Rochefoucauld · 161, 256, 257
Labarthe-Postel, Judith · 30
Labouret, Denis · 225
Lacan, Jacques · 344
Lacy, Suzanne · 206
Lagerfeld, Karl · 460
Lahire, Bernard · 65
Laing, R. D. · 348, 352
Lançon, Philippe · 456
Lavocat, Françoise · 29
Lawrence, D. H. · 277
Lazier, Loss Pequeño · 51
Le Clézio, J. M. G · 138
Le Gac, Jean · 55
Le Guern, Philippe · 426
Le Tellier, Hervé · 458, 459, 460, 461
Lebovici, Gérard · 134, 135
Lecercle, François · 29
Leed, Eric · 188
Leiderman, Youri · 155
Lénine, Vladimir · 441
Lermontov, Mikhaïl · 265, 438
Lerner, Ben · 7, 406
Leroi-Gourhan, André · 61
Lessing, Gotthold Ephraïm · 17, 21, 24, 25, 26, 35, 44
Levental, Vadim · 404, 405
Levine, Philip · 50
Lévy, Marc · 404
Lewes, Darby · 48
Limonov, Édouard · 265, 266, 271
Lipovetsky, Mark · 52
Lippard, Lucy R. · 42
Litvinova, Renata · 444
Loeffler, Carl E. · 207
Lorde · 427
Lordon, Frédéric · 117
Lorente, Jesús Pedro · 39
Lotringer, Sylvère · 96, 100, 103, 104
Luca, Ghérasim · 256, 257

Lukács, Georg · 92, 441
Luxembourg, Rosa · 92
Lyotard, Jean-François · 92, 163, 441

M

Maïakovski, Vladimir · 88, 357, 379
Maingueneau, Dominique · 70, 73, 227, 233
Maire, Benoît · 56
Maleczech, Ruth · 97
Malevitch, Casimir · 79, 87, 88, 144, 168, 169, 170, 201, 208, 264, 357, 439, 444, 465
Malévitch, Casimir · 79
Mallarmé, Stéphane · 321, 458
Mamonov, Bogdan · 83
Mandelstam, Ossip · 132, 265, 297, 298
Mansfield, Katherine · 277, 349
Manzoni, Piero · 158, 167
Marc-Aurèle · 263
Marcolini, Patrick · 201, 466
Marinetti, Filippo · 294
Marley, Bob · 437
Marlos, Daniel · 353
Maroto, David · 375
Martinelli, Hélène · 45, 47, 62
Martynov, Vera · 447, 448
Marx, Karl · 24, 92, 441
Marx, William · 229, 230, 231
Masschelein, Anneleen · 316, 317
Mattick, Paul Jr. · 41
Mavromatti, Oleg · 84, 93, 196, 398
McFadden, Jane · 103
McGann, Jerome · 51
McGurl, Mark · 224, 245, 246, 304, 312
McLuhan, Marshall · 61
Medinski, Vladimir · 150
Medvedev, Kirill · 80, 88, 89, 266, 267, 270, 442, 443
Meinhof, Ulrike · 96
Meizoz, Jérôme · 65, 66, 331
Mélat, Hélène · 197, 237
Menchu, Rigoberta · 205
Menger, Pierre-Michel · 116, 332
Merlin-Kajman, Hélène · 228
Messager, Annette · 55
Michaud, Yves · 42
Michon, Pierre · 49, 157, 159
Mikhailosvkaïa, Tatiana · 438
Mikhailov, Boris · 147
Millet, Richard · 230, 231
Mitchell, W. J. T. · 24, 25, 27, 43, 44, 49, 62, 69, 373
Miziano, Viktor · 133, 134, 135, 447
Mlotek, Haley · 426
Moeglin-Delcroix, Anne · 218, 373
Mogoutine, Yaroslav · 444
Moore Saggese, Jordana · 179
Morice, Jacques · 389, 413, 456, 457, 461
Morin, Edgar · 427
Morozov, Savva · 134
Morris, Adalaide · 51
Moser, Walter · 62
Mougin, Pascal · 8, 46, 73, 162, 225, 226, 248
Mouton-Rovira, Estelle · 51
Mréjen, Valérie · 55, 458
Mueller, Cookie · 411
Muray, Philippe · 231
Musil, Robert · 210

N

Nabokov, Vladimir · 235
Nachtergael, Magali · 7, 43, 55, 56, 57, 218
Naipaul, V. S. · 277
Naoumova, Nina · 194
Narinskaya, Anna · 448
Nartov, Dmitri · 385, 386
Nekrassov, Nikolaï · 265
Newton, Helmut · 447
Nijo · 389, 390
Nikitine, Ivan · 265
Nimier, Marie · 460, 461, 462
Notley, Alice · 349
Nougmanov, Rachid · 196
Novak-Chevalier, Agathe · 56
Nyssen, Françoise · 76

O

Oates, Joyce Carol · 315
Obrist, Hans Ulrich · 130, 131, 132, 134
Obukhova, Aleksandra · 80
Obuxova, Aleksandra · 80
Olson, Charles · 307
Osminkin, Roman · 52, 266
Osmolovski, Anatoli · 82, 83, 93, 94, 154, 155, 272, 356, 435
Ostromooukhova, Bella · 53, 222, 399
Otchakovsky-Laurens, Paul · 163, 408, 409, 410, 413, 414
Ottovordemgentschenfelde, Natalia · 356, 358
Oushakine, Serguei A. · 135, 194, 195

P

Pasolini, Pier-Paolo · 89, 443
Pasternak, Boris · 262, 265, 267, 269, 270, 274
Patricof, Alan · 142
Pavlenski, Piotr · 79, 152, 155, 164, 197, 337, 338, 401, 402
Pélévine, Viktor · 8, 25, 111, 151, 152, 265, 266, 299, 400
Pepperstein, Pavel · 154, 272
Pepperstein, Pavel · 82, 153, 154
Perec, Georges · 49, 56, 256, 257, 258, 456
Pérez, Claude Pierre · 68
Perloff, Marjorie · 49, 50, 51, 294
Pessoa, Fernando · 254, 255, 256
Pierre le Grand · 394
Pimenov, Dmitri · 83, 93
Pisano, Falke · 56
Pivovarov, Viktor · 93
Poe, Edgar Allan · 285, 367
Polke, Sigmar · 107
Pollock, Jackson · 22
Pouchkine, Alexandre · 265, 267, 299, 300, 438
Poulet-Malassis, Auguste · 386
Poutine, Vladimir · 53, 150, 155, 301, 440, 451
Preciado, Paul B. · 91
Pressman, Jessica · 25
Prigov, Dmitri · 52, 81, 84, 147, 236, 238, 262, 263, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 298, 410
Prokhanov, Aleksandr · 53
Proust, Marcel · 254, 255, 256, 257, 264, 267, 334
Pussy Riot · 151

Q

Quemin, Alain · 40, 42, 76, 182
Queneau, Raymond · 322
Quignard, Pascal · 157
Quintane, Nathalie · 55, 257, 258, 266
Quintyn, Olivier · 466, 467, 468

R

Rabelais, François · 381
Radov, Egor · 400
Rajewsky, Irina O. · 30
Rancière, Jacques · 23
Rattray, David · 99
Rauschenberg, Robert · 165
Reckitt, Helena · 119
Reïn, Evgueni · 269
Reines, Ariana · 422, 423
Richard, Jean-Pierre · 68
Rieger, Angelica · 20
Rigvava, Guia · 143
Rimanelli, David · 419, 420, 421, 424
Rimbaud, Arthur · 132, 293, 297, 379
Robbe-Grillet, Alain · 256, 257
Rohmer, Éric · 445
Romanova, Natacha · 452
Rosenberg, Harold · 9
Rosenquist, James · 165
Rosenthal, Olivia · 45, 55
Rosler, Martha · 313, 340
Roth, Moira · 206
Roubaud, Jacques · 256, 257
Rousseau, Jean-Jacques · 226, 346
Roussel, Raymond · 256, 257, 258, 318
Rower, Ann · 348
Rubinstein, Lev · 52, 271
Ruffel, David · 57
Ruffel, Lionel · 45

S

Sade, Donatien Alphonse François de · 255, 263
Salgas, Jean-Pierre · 251
Salle, David · 144
Sand, George · 275, 277
Sapiro, Gisèle · 222, 223, 231, 243
Sartre, Jean-Paul · 67
Saussy, Haun · 17, 26, 28
Schiller, Friedrich von · 376
Schulz, Bruno · 47
Schulze, Gerhard · 388
Schwartz, Alexandra · 432
Schwarz, Henry · 406, 407
Seiler, Cotten · 188
Self, Will · 174
Semikine, Anton · 444, 445, 446
Serenko, Denis · 402
Serra, Richard · 165
Seyerl, Hito · 119
Shakespeare, William · 381
Shchutski, Vitaly · 77
Shiner, Larry · 19, 20
Shōnagon, Sei · 389
Sicard, Michel · 47
Simon, Claude · 49
Simonide de Chios · 15, 18
Skidan, Aleksandr · 266, 441, 442, 443
Smekh, Ivan · 404, 442
Snow, Michael · 97
Sobchak, Ksenia · 300, 301
Soljenitsyne, Alexandre · 235
Soloviov, Sergueï · 196
Soloway, Jill · 417, 430, 431, 432, 433
Sonkin, Rebecca · 190, 464
Sorokine, Vladimir · 53, 197, 265, 266, 299, 300, 301, 356, 399, 400, 447
Soulages, Pierre · 332
Souriau, Étienne · 18
Spielberg, Steven · 336
Staline, Joseph · 441
Starobinski, Jean · 68
Steegmuller, Francis · 276
Stein, Gertrude · 45, 256, 257
Stein, Kevin · 51
Stepanov, Andrei · 449
Stiegler, Bernard · 61
Surin, Kenneth · 27
Swift, Taylor · 425

T

Tabucchi, Antonio · 256, 257
Tarasov, Boris · 241, 242
Tatline, Vladimir · 147, 149
Tchernets, Lilia · 32
Thek, Paul · 101
Theroux, Paul · 277
Théval, Gaëlle · 56
Thiesse, Anne-Marie · 222, 400
Thomas, Swiss · 51
Tikhanov, Galin · 53, 237
Tolokonnikova, Nadezhda · 151, 154, 155
Tolstoï, Alexeï · 297, 298
Tolstoï, Léon · 212, 213, 450
Tomasula, Steve · 50
Tomiche, Anne · 31
Tong, Darlene · 207
Tötösy De Zepetnek, Steven · 32
Tran Huy, Minh · 453, 456
Trotski, Léon · 441
Trump, Donald · 430
Tsereteli, Zourab · 165
Tsoï, Viktor · 196
Tsvetaieva, Marina · 265
Tumlir, Jan · 103
Twombly, Cy · 173, 332, 336
Tzara, Tristan · 144

V

Vaginov, Konstantin · 265
Van Velde, Bram · 45
Vaneigem, Raoul · 144, 145
Vasari, Giorgio · 144, 145, 146
Vasset, Philippe · 7, 73, 252, 324, 325
Vercier, Bruno · 54, 225, 228
Verlaine, Paul · 285
Veselovski, Aleksandr · 31
Viala, Alain · 239
Vian, Boris · 442

Viart, Dominique · 30, 54, 225, 227, 228, 320
Viel, Tanguy · 49
Vigouroux, Yannick · 161
Villanueva, Darío · 17
Villon, François · 132, 297, 381
Vinci, Léonard de · 20, 191
Virgile · 263
Virilio, Paul · 405
Vladiv-Glover, Slobodanka · 35
Vouilloux, Bernard · 62
Voznessenski, Andreï · 273

W

Wang, Jackie · 422, 423
Warhol, Andy · 165, 256, 257, 258
Waters, Malcolm · 116
Weber, Daniel · 243, 244, 248
Weil, Simone · 101
Welsh, Irvin · 344
Whitman, Walt · 256, 257
Wilde, Oscar · 366, 367
Wilding, Faith · 206
Wittgenstein, Ludwig · 24
Woolf, Virginia · 277
Wourm, Nathalie · 408
Wright, Stephen · 466

Y

Youdelmann, Nancy · 206
Yurchak, Alexei · 35, 36

Z

Zambreno, Kate · 406, 422, 423
Zdanevitch, Ilya · 265, 293
Zenetti, Marie-Jeanne · 9, 49, 324, 325
Zeniter, Alice · 112
Zhukova, Daria · 152
Zieger, Karl · 31
Zielińska, Joanna · 375
Zima, Peter V. · 22, 110, 111
Žižek, Slavoj · 89, 443
Zola, Emile · 367

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire **3**
Remerciements **5**
Avertissement **7**
INTRODUCTION **9**
PARTIE I – LES ECRITS D'ARTISTES CONTEMPORAINS : ENJEUX ET CORPUS **15**
CHAPITRE 1 – Comparer la littérature et les arts ? Enjeux d'une analyse des écrits d'artistes contemporains **17**
1. Séparation, comparaison et hiérarchisation des disciplines artistiques : enjeux esthétiques et politiques *19*
1.1. Des « systèmes des arts » modernes… 19
1.2. … à la « pureté du médium » moderniste 22
1.3. Media Studies : un nouveau comparatisme américain ? 25
2. Implications pour l'étude des relations entre la littérature et les arts visuels : un panorama de la recherche en littérature comparée sur la question en France et en Russie *28*
2.1. La littérature et les arts : un non-débat dans le comparatisme américain ? 29
2.2. Le comparatisme français face à la question de la relation entre littérature et arts visuels 30
2.3. La littérature face aux arts visuels en Russie : approches littéraires et anthropologiques 33
3. Les études littéraires à l'ère du « paradigme de l'art contemporain » : nouveaux enjeux *40*
3.1. L'art contemporain : un nouveau « paradigme artistique » 40
3.2. Un retard de la littérature sur les arts visuels ? 46
3.3. « Ce que l'art contemporain fait à la littérature » : la recherche sur les formes nouvelles en littérature contemporaine 49
3.3.1. Aux États-Unis 50
3.3.2. En Russie 53
3.3.3. En France 55
4. Pour une méthodologie de l'étude des relations inter-arts *61*
4.1. Fondements de la relation entre littérature et art contemporain : qu'est-ce qu'un médium ? 61
4.2. Positionnement, posture et éthos 66
4.3. Imaginaires des arts et des médiums 67
4.4. Intérêt d'une approche comparatiste 71
Conclusion *74*
CHAPITRE 2 – Parcours d'artistes entre arts visuels et écriture **76**
1. États-Unis, France et Russie : se positionner face au « Méridien de Greenwich » de l'art contemporain *77*
2. Aleksandr Brener et Barbara Schurz *80*
2.1. Parcours d'Aleksandr Brener 80
2.2. Du scandale dans l'espace public (quelques actions d'Aleksandr Brener)… 81
2.3. …à la publication de livres scandaleux : tentative de bibliographie raisonnée 82
2.3.1. 1991-1993 : premiers ouvrages – du samizdat au fanzine ? 82
2.3.2. 1993-1996 : les années moscovites – séduction et rejet du monde de l'art contemporain 84
2.3.3. 1996-2016 : de l'artiste irrévérencieux au révolutionnaire – la collaboration avec Barbara Schurz et les éditions Hylaea 86
2.3.4. A partir de 2016 : Aleksandr Brener, contre-historien de l'art 93
2.3.5. 2018-2020 : retour à une narration naïve 95
3. Chris Kraus *97*
3.1. Parcours de Chris Kraus 97
3.2. Une filmographie expérimentale annonciatrice (1982-1996) 98
3.3. Entre la narration autobiographie et la critique d'art : la production écrite de Chris Kraus (de 1997 à aujourd'hui) 100
3.3.1. La veine autofictionnelle 101
3.3.2. La veine critique 103
3.3.3. Hapax ou synthèse ? *After Kathy Acker* (2017) 105
4. Édouard Levé *106*

4.1. Parcours d'Édouard Levé ... 106
4.2. D'une photographie "conceptuelle"… ... 107
4.3. A des écrits "pereciens" ? ... 108
Conclusion ... *110*
PARTIE II – DISCOURS SUR L'ART CONTEMPORAIN : DE LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE A LA CRITIQUE POLITIQUE ... **113**
Introduction ... **115**
CHAPITRE 3 – Hors-champs de l'art contemporain : déconstruire les institutions artistiques ... **122**
1. Curateurs, critiques et historiens de l'art ... *124*
1.1. L'artiste et le curateur dans *I Love Dick* : minorités contre dominants ... 124
1.2. Le curateur chez Brener et Schurz : une importation venue d'Occident ... 130
2. Histoires de l'art contestataires ... *137*
2.1. Sur quoi refonder un discours sur l'art ? ... 137
2.2. Problèmes spécifiques de la réécriture de l'histoire en contexte autoritaire ... 148
2.3. Fictions opératoires de l'œuvre d'art : le cas d'Édouard Levé ... 154
2.4. Remarques finales : contre-histoires de l'art et carrières littéraires ... 159
3. Intrusions dans les lieux mondialisés de l'art contemporain ... *162*
3.1. Brener et Schurz : attentats contre le « grand Musée mondial » ... 162
3.2. Édouard Levé : le musée comme modèle de la perception artistique ... 171
3.3. A partir du cas Chris Kraus : remarques sur les conditions de possibilité d'une critique du musée ... 175
Conclusion ... *178*
CHAPITRE 4 – Créateurs face à la mondialisation : confessions des enfants du siècle ... **180**
1. De la galerie à l'aire d'autoroute : hiérarchies spatiales contemporaines ... *182*
1.1. *I Love Dick* de Chris Kraus : séduction des centres ... 183
1.2. Aleksandr Brener : par-delà l'opposition entre Russie et Occident ... 190
1.3. Édouard Levé, l'exception française ... 196
2. Du refus de l'art contemporain à la critique de la société : montrer le hors-champ de la mondialisation ... *199*
2.1. Chris Kraus, l'errance comme condition et comme instrument critique ... 200
2.2. Aleksandr Brener et Barbara Schurz : marges et quête de la liberté ... 206
Conclusion ... *212*
PARTIE III – REPRESENTATIONS DE LA LITTERATURE ET DU LIVRE : DETERRITORIALISER LA CRITIQUE ... **213**
Introduction ... **215**
CHAPITRE 5 – Imaginaires de la littérature : état des lieux ... **218**
1. Des imaginaires de la « Littérature » dominants, mais géographiquement différenciés ... *220*
2. En France : maintien d'un imaginaire de l'autonomie de la Littérature ... *223*
3. En Russie : un imaginaire de la Littérature au service de l'Histoire et de la Nation ... *231*
4. Aux États-Unis : la Littérature, un divertissement parmi d'autres ? ... *241*
Conclusion ... *246*
CHAPITRE 6 – Textoclasmes : une critique institutionnelle de la « Littérature » ? ... **248**
1. Édouard Levé, la littérature comme matériau artistique ? ... *249*
2. Brener vs. Brodsky, Pasternak, Prigov, etc. : dénoncer les imposteurs ... *259*
3. Chris Kraus : contre les modèles littéraires ... *271*
Conclusion ... *278*
CHAPITRE 7 – Redéfinitions de l'écriture, nouveaux imaginaires de la littérature ? ... **279**
1. Chris Kraus, Aleksander Brener et Barbara Schurz : la poésie comme idéal de la bohème artistique ... *280*
2. Brener, l'écriture comme continuation de l'actionnisme ? ... *288*
3. Kraus : le texte comme performance et communication ... *300*
4. Édouard Levé : l'écriture comme instrument ... *314*
Conclusion ... *319*
Conclusion ... **320**
PARTIE IV – PUBLICATION, RECEPTION, REAPPROPRIATION : POSTERITE DE LA CRITIQUE ... **323**
Introduction ... **325**

CHAPITRE 8 – Éthos et postures de l'artiste marginal : permanence ou dissolution de la figure du génie en régime contemporain ? **327**
1. Contre les figures du génie artistique *330*
2. Questionner les frontières du sujet ? *338*
2.1. Brener, Schurz et Levé : dissolution du sujet de l'énonciation 338
2.2. Chris Kraus : réinvestissements problématiques du sujet 343
3. Du discours à la publication : stratégies de présentation publique de soi *351*
3.1. Aleksandr Brener et Barbara Schurz, des "fols-en-Christ" contemporains 351
3.2. Chris Kraus, masques ou archétypes ? 356
3.3. Édouard Levé, entre esthète et artiste maudit 360
Conclusion *364*
CHAPITRE 9 – Des « livres d'artistes » ? Stratégies éditoriales de la critique **366**
1. Imaginaires du livre : le livre comme action *368*
1.1 Des livres d'artistes ? Statut des textes publiés de Brener, Schurz, Levé et Kraus 368
1.2 Brener et Schurz : du *loubok* au *samizdat* 373
1.3 Kraus : le livre comme performance ? 384
1.4 Levé : le livre comme programme ? 384
2. Éditer : saisir les moyens de production ? *387*
2.1 Brener et Schurz contre leurs éditeurs 388
2.2 Chris Kraus : les éditeurs, des curateurs déguisés ? 400
2.3 Détournements de capitaux symboliques : un jeu dangereux 404
Conclusion *410*
CHAPITRE 10 – Récéptions institutionnelles de la critique des institutions – hommages, récupérations, dépolitisations **411**
1. Réception de Chris Kraus : la dépolitisation par le renvoi au privé *413*
1.1 Première réception (1997-2011) : « Dick, c'est moi » ou le renvoi à l'intime 414
1.2 Deuxième réception (2011-2017) : « Chris, c'est nous » ou la création d'un nouveau public 417
1.3 Troisième réception (2015 et après) : la série Amazon, une canonisation en demi-teinte 424
2. Brener et Schurz : les enjeux d'une canonisation littéraire à contrecœur *429*
2.1 D'une réception avant tout esthétique (années 1990) 430
2.2 A une réactualisation politique ? 433
2.3 La mémorialisation des années 1990 438
2.4 Vers une canonisation littéraire ? (2015-2020) 441
3. Édouard Levé : la résurrection de l'Auteur ? *448*
3.1 Une reconnaissance littéraire *via* l'art contemporain 448
3.2 Tombeaux d'Édouard Levé 451
Conclusion *457*
CONCLUSION **459**
• Des stratégies néo-avant-gardistes 459
• Des postures néo-romantiques 460
• Récupérations et détournements 462
• Édouard Levé : un parcours proprement français ? 463
BIBLIOGRAPHIE **465**
1. Corpus primaire *465*
1.1. Aleksandr Brener 465
1.2. Chris Kraus 465
1.3. Édouard Levé 466
2. Corpus secondaire *466*
2.1. Aleksandr Brener 466
2.2. Chris Kraus 468
2.3. Édouard Levé 469
3. Littérature critique *470*
3.1. Généralités et théorie 470
3.1.1. Généralités sur le contemporain 470

3.1.2. Études sur l'art contemporain 471
3.1.3. Études sur les relations intersémiotiques, intermédiales et interartiales 474
3.1.4. Études générales sur la littérature 475
3.2. Etudes sur la littérature contemporaine 476
3.2.1. Généralités 476
3.2.2. Littérature russe contemporaine 478
3.2.3. Littérature américaine contemporaine 480
3.2.4. Littérature française contemporaine 481
3.3. Littérature secondaire portant sur les œuvres du corpus 483
3.3.1. Littérature secondaire portant sur l'œuvre d'Aleksandr Brener 483
3.3.2. Littérature secondaire portant sur l'œuvre de Chris Kraus 487
3.3.3. Littérature secondaire portant sur l'œuvre d'Édouard Levé 488
INDEX 491
TABLE DES MATIÈRES 497