

LA TENTATION
LITTÉRAIRE
DE L'ART
CONTEMPORAIN

sous la direction
de Pascal Mougin

Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de « néo-littérature » ?

MAGALI NACHTERGAEL

La place du littéraire du linguistic au pictorial turn

On peut considérer que deux phénomènes majeurs bousculent la conception même de la littérature en ce début de XXI^e siècle. La partie la plus visible est l'entrée dans l'ère du numérique, l'essor de l'internet participatif et de la lecture généralisée sur écran. L'autre partie, plus discrète mais tout aussi active, repose sur l'influence de l'art conceptuel et post-conceptuel et des expérimentations plastiques et narratives issues de l'art contemporain depuis les années 1960. Cette double tendance, qui tend vers l'image, s'inscrit elle-même dans une évolution des modèles interprétatifs identifiés en filigrane dans le développement des sciences humaines au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Alors que le *linguistic turn* avait posé le langage et plus particulièrement les textes et discours en paradigme de lecture du monde social et sensible, le *narrative turn* quant à lui a placé le système historique et la fabrication du récit au cœur de la matrice interprétative et herméneutique. La narration a structuré l'imaginaire théorique de deux décennies, entre les années 1970 et 1990, et posé de fait la littérature comme une forme de simulation extrême du réel, et Nelson Goodman en 1978 avait lui-même invité à considérer les fictions comme la création de mondes possibles dialoguant avec notre réalité¹. La littérature, sous sa forme romanesque la plus narrativisée, pourrait bien avoir atteint à l'orée des années 1980 l'apogée de son rayonnement dans la construction de la

1. Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes* [1978], trad. Marie Dominique Popelard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 ; je pense en particulier à ce passage, p. 146 : « [...] une thèse majeure de ce livre est que, non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création, et d'élargissement de la connaissance au sens large de la compréhension, et que la philosophie de l'art devrait alors être conçue comme partie intégrante de la métaphysique et de l'épistémologie. » ; voir aussi l'article de la philosophe Nancy MURZILLI, « La vie comme un roman : sur la fiction littéraire et les expériences de pensée », dans Catherine GRALL et Marielle MACÉ (dir.), *La Licorne*, n° 88, 2009, « *Devant la fiction, dans le monde* », p. 225-240.

pensée critique. En 1994, William J. T. Mitchell énonce une des grandes théories de la pensée contemporaine en proposant, après les *linguistic* et *narrative turn*, un *pictorial turn* qui dominerait la production intellectuelle et artistique de notre dernière époque². Ce *pictorial turn* marquerait également le passage de la postmodernité, caractérisée par la disparition des grands récits, au régime du tout-image ou, tout du moins, de la domination de l'image sur le langage articulé. Cette hypothèse, pour simplifiée qu'elle peut paraître de l'imaginaire contemporain, caractérise les univers culturels de la modernité avancée³.

L'image – ensemble iconique de signes visuels n'excluant pas forcément un adjuvant langagier pour son appréhension – incarnerait alors la structure analytique première du monde, la porte d'entrée principale de son interprétation. La littérature se trouve-t-elle pour autant exclue de ce nouveau paradigme et reléguée à la marge ? À y regarder de façon plus large, c'est-à-dire en ouvrant sa définition au-delà du canon romanesque, on se rend compte que la littérature elle-même participe du *pictorial turn*. La littérature, miroir historique du réel, a connu dès les années 1990, en France particulièrement, un renouveau éditorial avec l'apparition de plus en plus récurrente de textes fictionnels ou autobiographiques illustrés de photographies. Cette banalisation de l'image dans le texte a permis de révéler des accointances formelles entre des formes littéraires classiques (romans, nouvelles, récits de soi) et les narrations conceptuelles pratiquées dans l'art contemporain, de sorte que les frontières entre disciplines artistiques se sont définitivement brouillées. Le *pictorial turn* n'exclut pas pour autant une part linguistique et narrative, bien au contraire, il les articule simplement selon une autre perspective, prioritairement visuelle. Ainsi on peut mettre sur le compte de cette puissance de l'image l'apparition d'études intermédiaires et transmédiales qui mettent en avant l'interchangeabilité des

2. William John Thomas MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

3. Voir Nicholas MIRZOEFF (ed.), *The Visual Culture Reader* [1998], London and New York, Routledge, 2013 : cette anthologie donne une idée de la portée des *visual studies* dans le monde anglo-saxon. Voir aussi deux synthèses sur l'apport de Mitchell dans les études visuelles au regard de la littérature : François BRUNET, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de *visual culture* », *Études anglaises*, n° 58, vol. 1, 2005, p. 82-94 ; Sylvia CHASSAING, « Notes de lecture sur W.J.T. Mitchell, *Critical Terms for Media Studies* et *Imagologie : Image, texte, idéologie* », *Littérature, arts, médium*, séminaire de doctorants, oct. 2014 [http://cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/lam_notes_de_lecture_oct_2014_chassaing.pdf].

supports (livre, écrans, performances, expositions) mais aussi une interprétation du monde guidée non plus par les oppositions syntagmatiques et paradigmatiques, ni sur la structure narrative mais plutôt sur une appréhension englobante et directe telle que la structure en « image » l'impose.

Dans une étude synthétique sur la « co-implication du verbal et du visuel » en littérature, Bernard Vouilloux rappelle, se réclamant de l'analyse de Mitchell, que

si le verbal et le visuel sont bien les deux vecteurs du symbolique, ils ne sont l'un par rapport à l'autre ni dans une relation d'exclusion réciproque, et en particulier de complémentarité, ni dans une relation d'intersection, ni dans une relation d'équivalence, mais dans une relation de *co-implication* qui autorise chacun, tout en fonctionnant selon ses lois propres, à embrayer sur l'autre⁴ [...].

Cette co-implication s'explique par notre perception discriminante des signes manifestement codés (langage, symboles) et de représentations picturales (images, photographies, peintures) qui ne sont pas analysées immédiatement sous forme de signes – bien qu'elles puissent l'être sous la forme d'un « balayage » comme dit Vouilloux et d'une perception en séquences, puisque la saisie globale visuelle reste avant tout une « vue de l'esprit ». Il en résulte que l'on peut bien parler de *lecture* d'image ou de dispositif visuel, même si l'implication du décodage n'est pas aussi systématique que dans la lecture de signes linguistiques et que l'un peut tout à fait impliquer l'autre par alternance. Cette conception du double décryptage a amené Tom Mitchell à énoncer la notion d'« imagetext », selon des copules variables selon le type de relation mise en œuvre entre le texte et l'image. Ainsi on distingue premièrement ce qu'il appelle « imagetext » (concept tiré de *La Grammatologie* de Jacques Derrida : « *a composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text* ») et dont la définition se rapproche de l'*iconotexte* utilisé par Michael Nerlich à la fin des années 1980⁵.

4. Bernard VOUILLOUX, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Textimage, Varia* 3, hiver 2013 [http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux6.html (consulté le 11/01/2015)].

5. Michael NERLICH, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinnassamy » dans Alain MONTANDON (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302. Source de la référence : Laboratoire Intru (EA 6301, Université de Tours) [<https://intru.hypotheses.org/les-axes-de-recherches-2/iconotextes>].

Ensuite, apparaît la copule « image – text » qui induit des « *relations of the visual and verbal* » et enfin, « image/text » qui révèle quant à lui « *a problematic gap, cleavage, or rupture in representation*⁶ ». Dans la perspective d'une littérature recentrée sur l'image au sens large et non plus uniquement sur le texte, ces relations iconotextuelles peuvent-elles être considérées comme le mode de lecture et d'analyse le plus adapté au régime contemporain de l'écriture et de la création littéraire ? Si l'on se situe au centre du *pictorial turn* pour y observer les formes littéraires qui y évoluent, il est alors possible, de ce point de vue, de reconsidérer les marges du littéraire et de désigner ces espaces intermédiaux et visuels comme une forme contemporaine légitime du littéraire, à partir de l'image.

Dans un régime pictural, que serait la néo-littérature ?

Tout d'abord, quelques remarques à propos du séminaire *Les Contemporains* qui a tenté de définir depuis 2011 un corpus « néo-littéraire » sans savoir au départ qu'il pouvait être considéré comme tel. Il s'agissait pourtant de faire surgir un ensemble littéraire transmédiatique, présentant des formes « hors du livre », « à la marge », « expérimentales », comme on a tendance à les désigner. La philosophe Céline Flécheux et moi-même avons volontairement utilisé au départ avec indécision les termes de *fiction*, *récit* ou *narration* pour ne pas bloquer un dialogue autour de représentations notionnelles parfois trop restreintes et peu représentatives de l'usage *per se* : l'idée était en effet de s'appuyer sur des formes existantes pour leur trouver un espace théorique, et non pas d'aller chercher des œuvres qui iraient vers une conception pré-définie de l'écriture brève, de la poésie, du romanesque, etc. Au cours de ces rencontres avec les créateurs actuels, écrivains et artistes invités à dialoguer entre eux et en public, nous avons pu constater chez certains artistes ou écrivains un rejet de la fiction ou du narratif, sans doute pour se démarquer de courants ou de générations qui les ont précédés tels que le fictionnalisme de Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster ou Pierre Huyghe ou le récit-photo sentimental détourné par Sophie Calle ou Valérie Mréjen dans les années 1980 et 1990. La posture de certains artistes

6. W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, op. cit., p. 89 (note 9).

vis-à-vis de la « chose littéraire » ou de certains dispositifs – livres ou écrits d’artiste – peut aussi être considérée comme un contre-pied de principe lié aux représentations des genres littéraires. Par exemple, Agnès Geoffray refusait qu’on appelle littérature ses œuvres qui pour elles étaient bel et bien de l’art [fig. 1], alors que dans le même temps l’écrivain Marcel Cohen intitulait ses livres *Faits* : la fiction ou le littéraire sont alors intentionnellement, dans leur acception classique, relégués à la marge de la pratique de l’auteur-artiste. En tenant compte de ce refus d’association à la fiction littéraire, on lit aussi en filigrane le rejet d’une certaine idée de la littérature, dont la « fin » (et même la « haine ») a maintes fois été annoncée. Ainsi, le terme de néo-littérature a-t-il une vertu pragmatique. D’une part, il ne rejette pas l’ancien, contrairement au préfixe « post », épuisé à force d’usage. Étant nouveau, il ne fait que relancer la littérature dans un autre champ (celui, contemporain, du *pictorial turn*) : sa nature ne change pas réellement. D’autre part, il est nourri d’un intertexte technologique, condition essentielle de l’ère picturale : il ne faut pas oublier que Mitchell écrit son texte *Picture Theory* au moment des débuts d’internet aux États-Unis.

Que veut dire néo ?

Le préfixe néo- de l’après-guerre fut associé au renouveau esthétique et son cortège contestataire (nouveau roman, nouveau réalisme, nouvelle vague). Celui de 2015 contient non seulement cette histoire mais rappelle en plus au *digital native* français ses premiers abonnements téléphoniques portables illimités (Bouygues Telecom, 2006) et surtout le nom du personnage principal de *Matrix* (1999, Andy et Lana Wachowski), Néo, dit aussi « le prophète », qui a la capacité de vivre autant dans le monde de l’illusion de la matrice que dans la réalité. Un être métaleptique et transmédiatique qui, dans la matrice numérique, est une image vivante de lui-même. La néo-littérature, fille du nouveau roman et de la culture pop, peut-elle supporter ce télescopage temporel et culturel ? La référence paraît triviale mais, si l’on décide de prendre en considération cette « culture de la convergence » actuelle décrite par Henry Jenkins⁷, il semble difficile de dissocier

7. Henry JENKINS, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia* [2006], Paris, Armand Colin, 2013.



1. Agnès GEOFFRAY, *Bloc*, 2005.

aujourd'hui création artistique et culture populaire. Ainsi, le régime littéraire contemporain n'y échappe pas plus, même chez les écrivains les plus canoniques : Emmanuel Carrère a annoncé pour 2016 un projet d'écriture à la Villa Kujoyama sur le manga *Naruto*, Annie Ernaux a décrit son hypermarché Auchan de Trois-Fontaines et Michel Houellebecq met en poésie ses séjours dans des clubs de vacances. Pop culture et culture visuelle, si elles ne sont pas directement liées, font partie toutefois du champ des études culturelles, dans lesquelles on peut inclure la littérature sans distinction hiérarchique – ou plutôt, en décalant légèrement la hiérarchie et en valorisant les formes littéraires non pas canoniques mais créatives, les formes déroutantes, les emprunts aux autres arts ou disciplines, en rapprochant les paradigmes d'analyse de l'art littéraire contemporain de ceux de l'art visuel contemporain. C'est donc à un déplacement des points de vue qu'invite l'idée de néo-littérature, et à une traversée des mondes par les images.

Le terme néo-littérature a de plus lui-même une histoire : on en trouve en effet d'autres mentions et cela dès le XIX^e siècle. Les deux plus anciennes occurrences découvertes dans des contextes critiques antérieurs apportent des éclairages sur le sens contemporain que l'on peut lui donner : la première mention apparaît en 1839 dans la *Revue des Deux mondes* sous la plume d'Amédée Duquesnel qui, à propos du romantisme, déplore que « le système qui voulait improviser au milieu de nous une *néo-littérature* a disparu⁸ ». La seconde concerne la littérature de langue kabyle, qui, lors de la colonisation et de l'alphabétisation forcée en français, est passée d'un régime oral à un régime écrit, devenant ainsi une « néo-littérature⁹ ». La plus récente occurrence, contemporaine, apparaît dans un sens péjoratif qui n'est pas totalement dénué de pertinence puisqu'il critique la fragmentation excessive et la réduction des récits à de petits textes facilement « zappés » : « d'usage rapide, la *néo-littérature* est adaptée au mode de vie contemporain¹⁰ ». Un corollaire, la « néo-narration » est également appa-

8. Amédée DUQUESNEL, « Du travail intellectuel en France depuis 1815 jusqu'en 1837 », *Revue des Deux mondes*, t. VI, 1839, p. 560.

9. Amar AMEZIANE, « La néo-littérature kabyle et ses rapports à l'écriture traditionnelle », dans A. BOUNFOUR et S. CHAKER (dir.), *Littérature berbère*, Paris, Khartala, coll. « Études littéraires africaines », n° 21, 2006, p. 20.

10. Benoît DUTEURTRE, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 239, cité par Pierre VERDRAGER, « La réception de la littérature par la critique journalistique. Le cas de Natha-

rue sous la plume d'un critique d'art anglophone et blogueur, Mike Brennan, au sujet des récits qui se déployaient dans l'art contemporain¹¹ : son texte décrit parfaitement l'état narratif de l'art contemporain, cette « tentation littéraire » constante, oscillant entre storytelling, environnement fictionnel et écrits d'artistes. On constate donc un champ de caractéristiques variées mais qui n'entrent pas en contradiction avec les modalités d'expérimentation littéraire contemporaines – et bien entendu, de ce qui était considéré comme relevant des avant-gardes : changement de support (de l'oral à l'écrit dans la littérature kabyle), mouvement holistique (le romantisme), fragmentation et brièveté, plasticité, ces occurrences même critiques témoignent bel et bien d'un champ littéraire qui à partir de la particule « néo » caractérise des formes non canoniques de l'expérience narrative et littéraire.

La vague des néo- historiques est aussi liée à un renouveau théorique, à l'heure où la sémiologie devient une science des signes globale qui, d'après Barthes en 1964, allait devenir une « esthétique », donnant aussi une clé théorique sur l'appréhension de la contemporanéité¹². La néo-littérature s'appuierait donc sur une sémiologie esthétique et sur une circulation disciplinaire commandée par le caractère transmédiatique des fictions, récits et narrations mises en œuvre. Quelle pourrait être l'histoire de cette littérature transmédiatique si ce n'est celle des avant-gardes, mais aussi, plus largement, des paralittératures, de la littérature de jeunesse et orale ? Il s'agirait tout d'abord de retracer l'histoire de la littérature qui s'entend et se voit, à travers les pratiques de lecture et de performance publique. Ensuite, de déterminer les trois régimes visuels de la littérature : le dispositif texte-image (photolittérature, livres d'artiste, blogs), la transmédialité (ciné-roman, livres adaptés de films, romans d'exposition) et la littérature visuelle. Cette dernière est plus métaphorique, relevant du principe de panoramique ou de la cinéfiction, pour reprendre le terme de

lie Sarraute », thèse de doctorat, 1999, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, « Annexe 23 : lexique de la dénonciation de l'avant-garde musicale » [<http://verdrager.free.fr/These/Annexes.htm>].

11. Mike BRENNAN, « Neo-narration : Stories of Art », 2010 [<http://www.modernedition.com/art-articles/neo-narration/neo-narration.html>].

12. « L'analyse sémiologique débouchera un jour sur une esthétique », Roland BARTHES, « Sémiologie et cinéma » [1964], entretien avec Ph. Pilard et Michel Tardy, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Le Seuil, 2002, p. 625.

Sylvano Santini¹³, ou encore de récits d'expérience visuelle sur le mode de l'ekphrasis ou non. Dans cette dernière catégorie, on pense à *Point Omega* de Don DeLillo, aux poèmes de Jérôme Game, aux récits de Tanguy Viel ou encore à des séries de textes fictionnels commandés à partir d'une œuvre d'art : « Fiction à l'œuvre » du Frac-collection Aquitaine ou « Une œuvre une fiction » du musée d'Art contemporain du Val-de-Marne (MAC/Val). On peut encore ajouter à ce corpus les écrits narratifs d'artistes visuels : les poèmes de Benoît Maire, un récit fantastique d'Alex Cecchetti [fig. 2], les récits de science-fiction de Louise Hervé et Chloé Maillet, ces derniers produisant, comme Laure Prouvost [fig. 3] ou Tris Vonna-Michell, des performances narratives jouées ou traduites sous forme de films, diaporamas ou installations. Pour retrouver l'histoire de cette littérature orale et performative des XX^e et XXI^e siècles, je ne peux que renvoyer au livre de référence d'Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, mais aussi à ceux de Jacques Donguy sur la poésie expérimentale et de Christophe Hanna sur les dispositifs poétiques, qui retracent une histoire de la performance poétique, terreau de l'alliance objective entre deux secteurs en crise endémique, la poésie et le spectacle vivant¹⁴.

La « néo-littérature » face à la forme-livre

La néo-littérature aurait aussi une fonction subversive : elle tend à faire réévaluer des formes auparavant minorées, non pour déclarer la « littérature » moribonde mais au contraire pour montrer que l'on s'était peut-être trompé sur la nature de la littérature et sa force plastique.

13. Sylvano SANTINI, « Cinéfiction : la performativité cinématographique de la littérature narrative », *Textimage*, n° 6, 2014, « Cinesthétique » [http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini1.html].

14. Arnaud LABELLE-ROJOUX, *L'Acte pour l'art*, Romainville, Al Dante, 2004 ; Jacques DONGUY, *Poésies expérimentales. Zone numérique 1953-2007*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2007 ; Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010. Voir aussi : Gauthier HERRMANN, Fabrice REYMOND et Fabien VALLOS, *L'Art conceptuel, une entologie*, Paris, MIX, 2008 ; Olivia ROSENTHAL et Lionel RUFFEL (dir.), *Littérature*, n° 160, déc. 2010, « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre » ; Joe BRAY, Alison GIBBONS et Brian MCHALE (dir.), *The Routledge Companion of Experimental Literature*, Londres, Routledge, 2012. Je me permets de renvoyer également à M. NACHTERGAEL (dir.), *Textuel*, n° 52, 2007, « Lectures de l'art contemporain (1970-2000) », et à mon article « Art contemporain et écriture : la "new literature" ? », *L'Art même*, n° 55, 2^e trimestre 2012, p. 4-6.



2. Alex CECCHETTI, *Nuovo Mondo*, Palais de Tokyo, 2014, visite du Palais de Tokyo sous forme de performance poétique en trois chapitres, ponctuée de lectures, récits, performances poétiques et littéraires, 14 mars (*Le Départ*), 30 mai (*Sans carte ni mesure*) et 19 juin 2014 (*Les Fruits du pays*).

Enfin, même s'il ne s'agit pas d'un objet d'étude mais plutôt d'une intention éthique, il conviendrait que la « littérature plasticienne », pour reprendre une expression de Jean-Max Colard (des calligrammes aux photo-récits en passant par les poèmes lapidaires de l'art conceptuel), change notre perception de la littérature – et, réciproquement, de l'art contemporain –, comme l'a fait la « photographie plasticienne » par rapport à la photographie. N'est-il pas temps en effet de se demander ce qu'est la littérature non pas numérique mais à l'ère numérique, et comment les artistes disent eux aussi quelque chose de la notion de récit, de fiction et de texte ? Il faut dire que les modes de lecture contemporains ont été modifiés par les moyens de diffusion de masse – magazines, blogs –, entraînant à une lecture rapide et brève, et générant par habitude un goût pour des



3. Laure PROUVOST, *The Wanderer*, 2011, film couleur, 75'
d'après *Die Verwandlung* de Franz Kafka traduit par Rory Macbeth (capture d'écran).

textes à dispositifs visuels¹⁵. Le changement des valeurs d'usage nous pousse à nous interroger sur les formes que peut avoir la littérature aujourd'hui et sur la manière dont celle-ci, tout en s'adaptant au régime de visualité contemporain, abrite des zones créatives dans lesquelles l'hybridation, l'oralité, la dimension graphique, plastique, voire bibliophilique participent de la réception du texte littéraire – ou plutôt d'un « fait littéraire » qui recrée des communautés de lecteurs (la fan-fiction par exemple), de spectateurs et d'auditeurs (pensons aux albums jeunesse et aux séances de lecture publique pour les enfants) comme autant d'espaces de sociabilité littéraire ouverts et renouant avec une autre histoire de la littérature.

À l'ère du numérique, le livre s'est trouvé en quelque sorte libéré de sa fonction de reliquaire du texte et l'autoédition, grâce à la baisse des coûts de production – exactement comme Christian Boltanski imprimait lui-même ses livres chez Givaudan –, permet de s'approprier le livre plastiquement sans les contraintes et la censure des éditeurs. Il en ressort une

15. Voir Christèle COULEAU et Pascale HELLÉGOUARCH (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, culture*, vol. 2, 2010, « Les Blogs. Écritures d'un nouveau genre ? » [<http://itineraires.revues.org/1916>].

véritable dynamique de la micro-édition, des fanzines, graphzines, dont le département des estampes de la Bibliothèque nationale de France sous l'égide de Lise Fauchereau jusqu'en 2015 a tenté de constituer une collection avec des livres sans ISBN et hors circuit¹⁶. Le dynamisme de ce livre plastique, vivant, ne doit pas occulter que le statut du texte se trouve modifié par les approches plastiques et transmédiales¹⁷ : loin d'être un aboutissement ou un document, ces textes ont souvent une valeur transitoire et instable, ou constituent le maillon d'un projet plus grand qui se déploie sous plusieurs formes.

La collection « Les Contemporains », lancée en 2014 aux éditions Manucius par Céline Flécheux et moi-même, tente de traduire cette vitalité du livre ainsi que notre intérêt pour sa forme, tout en gardant une distance vis-à-vis de la sacralisation d'un texte à qui l'on a trop souvent confié la fonction de gardien de la langue et de la norme nationale (belle littérature, belle langue, belle France). Chaque ouvrage est confié à un artiste / écrivain, avec des indications normatives classiques (nombre de pages, noir et blanc), libre à lui de s'en emparer comme il le souhaite. La première livraison portait, avec Art & Language, Benoît Maire et Falke Pisano, sur la conversation et le dialogue. La seconde livraison, avec Chris Burden, *Coyote Stories* (traduction de Marcel Cohen et Céline Flécheux), et Agnès Geoffroy, *Les Corps sont écrits*, sont des portfolios d'un dispositif où texte et image se répondent. La troisième livraison porte sur la photographie avec Marcelline Delbecq, artiste-écrivain, et Jérôme Game, poète-performeur. La quatrième propose une histoire de la performance par Louise Hervé et Chloé Maillet, qui fait pendant à une performance graphique de Benjamin Laurent Aman réalisée à partir d'une bande-sonore qui reste inconnue du lecteur-spectateur. Quel statut donner à ces livres et à leur contenu ? Ni livres d'artiste, ni écrits d'artiste, ces expérimentations littéraires et graphiques produisent néanmoins une unité qui constitue un corpus. Ces

16. Tous les ouvrages mentionnés par Anne MÆGLIN-DELCROIX dans *Esthétique du livre d'artiste* (1997) sont également conservés à la Bibliothèque nationale de France, même si très peu sont catalogués et n'apparaissent donc pas dans les recherches.

17. Je renvoie à deux textes sur la question : Serge BOUCHARDON (dir.), *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la BPI, 2007 (en ligne sur Openedition Books) ; Renée BOURASSA, *Les Fictions hypermédiatiques*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2010. La bibliothèque de la littérature numérique s'enrichit chaque jour notamment grâce à René Audet, Alexandre Gefen ou Alexandra Saemmer.

ouvrages, dans la veine de la « recherche-création », ont pour but d’être étudiés comme des objets littéraires non identifiés et de participer à la production de récits, textes, performances narratives tels qu’on a pu les voir dans une intensité mineure à la Biennale de Lyon en 2013, ou en mode majeur à la Biennale de Belleville en 2014, lors de la programmation-parcours *Les Mots bleus* de Benjamin Seror et François Aubart. Ces derniers avaient post  des lecteurs dans des bars de Belleville, prêts à lire un court texte d’artiste (Jochen Dehn, Claude Closky, Chris Evans, Peter W chtler, Mariana Castillo Deball, Louise Hervé et Chloé Maillet). Ces faits littéraires, moments de littérature partagée sur d’autres modes que la lecture silencieuse, engagent aussi des pratiques culturelles qui dépassent la seule réception d’un texte mais les intègrent dans un espace contemporain, quotidien et ouvrant sur l’espace public.

Pour conclure, quels sont les enjeux d’une néo-littérature ?

Lors de nos discussions avec Céline Flécheux, est apparu de prime abord un enjeu critique : nous devons à terme proposer des outils critiques et théoriques. C’est dans ce contexte que nous avons constaté la mutation du régime de production de la pensée au XX^e siècle : si le modèle dominant de la production de la pensée fut la philosophie, sous son versant esthétique, l’art conceptuel de Joseph Kosuth ou Victor Burgin illustrèrent le tournant linguistique de l’art, avec le structuralisme à l’arrière-plan comme grille ordonnatrice. L’autre tournant notable de la pensée prit pour pierre de touche l’histoire, sa fabrique, son écriture, la construction par la narration historique des représentations imaginaires et des faits historiques. Aujourd’hui, après ce que Mitchell a désigné comme le *pictorial turn*, la force dominante dans la création d’une pensée vient des arts visuels, des artistes, de sorte que les artistes considérés comme des chercheurs – ou se désignant eux-mêmes ainsi – prennent la responsabilité de produire du matériau réflexif, et s’instituent artistes-ethnographes (Mathieu Kleyebe Abonnenc, Georges Ad gbo), artistes-scientifiques (Carsten H ller, avec ses expériences sensorielles, la brésilienne Camila Sposati qui a travaillé sur les cristaux et la formation des pigments de couleur), artistes-anthropologues (Camille Henrot, Jeremy Deller et sa Folk Archive), artistes-historiens voire historiens de l’art (Aurélien Froment, Lili Reynaud-Dewar),