

INTRODUCTION

Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel

Armand Colin | « Littérature »

2018/4 N° 192 | pages 5 à 18

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200931995

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-4-page-5.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Introduction

LES AMBIGUÏTÉS D'UN TITRE

En 2010, nous proposons à la revue *Littérature* un numéro sous le titre « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre »¹. Notre objectif était de déplacer les modes d'approche de la littérature, de mettre en avant des pratiques qui, jusque-là, n'avaient été que peu analysées (textes littéraires dans des expositions, performances, littérature in situ ou sur le terrain), de donner voix aux écrivains eux-mêmes en tant que théoriciens de ces pratiques. Le titre valait comme manifeste et était délibérément ambigu. Il ne s'agissait pas, en effet, de faire de l'espace d'exposition, et donc du monde de l'art² contemporain la scène principale d'un renouvellement littéraire. Le monde de l'art contemporain est certes devenu une des scènes d'extension du domaine littéraire, mais il demeure une scène minoritaire, à tous points de vue. Cette extension, cet élargissement, cette contextualisation, pour reprendre le mot de David Ruffel³, disaient autre chose : d'une part l'entrée du fait littéraire dans un régime de visibilité et d'expérience, d'autre part la transformation de ses modes de publication. Il convient du reste de distinguer le régime de visibilité et d'expérience du régime massmédiatique. Ce dernier, né avec la grande presse du dix-neuvième siècle s'est certes en partie transformé avec la spectacularisation des médias audiovisuels du xx^e siècle mais il est progressivement en train de s'éteindre avec eux. Et en aucun cas ces médias de masse n'étaient opposés à la représentation en majesté de la littérature (abstraite, individuelle, relevant du génie), née de la modernité. Les derniers représentant-e-s de cette grande littérature à hanter les plateaux télévisés sont à coup sûr les fantômes d'un monde ancien. Les transformations des régimes de visibilité et d'expérience (la contextualisation des pratiques et des expériences sur le terrain, pour introduire une notion travaillée par ce nouveau numéro) et celles des modes de publication exposent le littéraire à une nouvelle condition, à de nouvelles opportunités et à de nouveaux dangers. Voilà pourquoi nous tenions et tenons encore à l'adjectif « exposé » choisi pour notre titre, adjectif qui ne renvoie pas seulement à l'espace d'exposition, mais à la condition

1. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, 2010/4, n° 60.

2. Au sens de Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art, traduit de l'anglais (USA) par Jeanne Bouniort*, « Champs », Flammarion, 2010 [1982].

3. David Ruffel, « Une littérature contextuelle », dans « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *op.cit.*, p. 61-73.

exposée. Nous étions alors persuadés et le sommes encore, que nous faisons l'expérience d'un de ces moments de reconfiguration du littéraire comme il s'en présente rarement : une reconfiguration qui n'est ni esthétique ni formelle mais structurelle et symbolique. Car du point de vue esthétique et formel, ce sont toujours les mêmes rengaines : les « retours à » ou les « nouveaux » en tout genre sont des arguments marketing ou des prises de pouvoir quand, au fond, rien ne change. Ils sont prisonniers d'une vision étroite de la littérature généralement centrée sur de vieux concepts : la nation, l'évolutionnisme littéraire, le goût, le génie, le double mouvement fantasmé de la permanence de la Littérature, cette littérature avec majuscule, et de sa constante transformation. Ils sont généralement ignorants de ce qui se passe vraiment, matériellement, concrètement, dans les pratiques littéraires, dont les formes dépendent. C'est précisément parce que nous partions de nos pratiques, l'une comme écrivaine et performeuse, l'autre comme éditeur (de revue, de livres, de manifestations) que les enseignants-chercheurs que nous sommes aussi, étions insatisfaits de la représentation du littéraire que nous rencontrions à l'université et dans les médias. D'où le pas de côté un peu volontariste, affiché par le sous-titre « les écritures contemporaines hors du livre ». En aucun cas, il n'était question de s'affranchir du livre ou de le rejeter (nous qui en publions beaucoup), mais de tenter d'en reconfigurer la représentation. Le livre, ou devrait-on dire, les livres, car il y eut autant de livres que d'histoires du livre, ne sont qu'une capture partielle, temporaire, instituée de pratiques littéraires. Loin de nous l'idée de nous priver de cette ressource formidable, fascinante, mais au contraire de lui donner une nouvelle vigueur, en la redimensionnant dans un écosystème littéraire plus vaste. Et du reste, les auteur-e-s que nous interrogeons dans ce premier numéro étaient tous des auteur-e-s de livres. Comme l'écrit Roger Chartier, on n'écrit pas des livres, mais des textes. Et, à part le cas des annotations, ces textes sont toujours hors des livres. Nous voulions essayer de mettre à jour les localisations de ces écritures. À bien y réfléchir aujourd'hui, peut-être qu'« écritures » est aussi un terme tout aussi problématique car il ne rend pas compte d'expériences et de pratiques qui ne relèvent pas de l'écriture (expériences sociales, collectives, pratiques performantielles, etc.), si tant est bien sûr qu'on puisse s'en abstraire totalement. Aujourd'hui nous préférons certainement parler de pratiques littéraires, qui incluent des écritures. Mais comme nous souhaitons proposer une deuxième étape à ce chantier ouvert il y a presque dix ans, nous en reprenons le titre original.

UNE DEUXIÈME ÉTAPE

Pourquoi cette seconde étape ? D'abord, parce que ce numéro a été suffisamment cité, repris, débattu, pour que nous poursuivions l'enquête. Ensuite, parce que certains éléments que nous ne faisons que mentionner

ont connu des développements spectaculaires. Si nous avons privilégié en 2010 la parole des auteurs, en la faisant dialoguer avec celle des chercheurs, nous avons souhaité en 2018, faire entendre la voix des éditeurs de littérature hors du livre afin de mettre au cœur de notre approche – c’est le premier axe dans ce nouveau numéro – les modes de publication de la littérature. Nous proposons ainsi dans ce numéro un entretien croisé avec Olivier Chaudenson, Jean-Max Colard, Oliver Marbœuf et Aurélie Olivier, qui sont des éditeurs de littérature sur scène et dans l’espace, c’est-à-dire des directeurs de festivals ou d’institutions littéraires. Nous leur donnons le nom d’éditeurs pour ne pas établir de distinction artificielle entre le livre et le hors livre car les modalités du travail des éditeurs de livre et celles des éditeurs de littérature hors du livre se rencontrent sur bien des points. Les uns comme les autres, nous y reviendrons un peu plus tard, pratiquent la curation littéraire quel que soit le support privilégié. Ils sélectionnent des projets, les font entrer dans une logique de catalogue ou de programmation, et surtout assument la tâche de rendre publiques ces productions. Or, c’est sûrement sur le plan des manifestations littéraires que l’approfondissement fut le plus fort ces dix dernières années. Ainsi la nomination à la tête de la Maison de la Poésie de Paris en 2012 d’Olivier Chaudenson a été un des marqueurs forts du développement de la littérature exposée. Faisant le choix de transformer cette institution en « scène littéraire », Olivier Chaudenson a élargi le spectre de diffusion au-delà de la poésie, l’ouvrant aux formes narratives, théâtrales, hybrides, travaillant sur les formats de monstration et de diffusion pour en faire un lieu central de la vie littéraire à Paris. De même, contributeur au premier numéro de « La littérature exposée », en tant qu’universitaire spécialiste d’art et de littérature contemporains, Jean-Max Colard, dans la lignée de sa contribution, est depuis devenu responsable du « Service de la parole » du Centre Pompidou où il organise depuis deux ans le festival « Extra ! » des littératures hors du livre, qui décerne même un prix littéraire, le prix Bernard Heidsieck, du nom du célèbre poète et performer. Ce festival, placé au cœur de la rentrée littéraire, début septembre, ne s’oppose pas à la production livresque, loin de là, mais participe à rendre compte d’un écosystème plus riche. Moins central et peut-être moins visible, mais plus anciennement agissant, l’Espace Khiasma, aux Lilas, en périphérie de Paris, propose depuis plus de quinze ans une programmation littéraire qui souhaitait prendre acte d’une part du développement des formes orales de la littérature et d’autre part de celui de la narration dans l’art contemporain. Centre d’art interdisciplinaire et plateforme de publication, l’Espace Khiasma est dirigé par Olivier Marbœuf qui fut éditeur de livres avant d’être producteur de films et commissaire d’exposition, un éditeur donc ou un publieur, au sens large. Le festival « Relectures » qui existe depuis 2006 s’inscrit dans un vaste projet d’élaboration d’un espace de contre-narrations ou de narrations minoritaires. À ces trois éditeurs bien repérés, à la carrière

déjà riche, nous avons souhaité joindre la parole d'une directrice de festival plus jeune, qui n'est pas débutante mais peut représenter une nouvelle génération d'éditeurs-programmateurs. Aurélie Olivier est responsable du festival « Littérature, etc. » qui se déroule dans la région lilloise. Les programmations d'Aurélie Olivier, comme celle d'Olivier Marbœuf, ont une dimension assez explicitement politique et s'attachent à fournir d'autres visibilités et d'autres représentations que celles dominantes dans l'univers du livre, que ce soit sur le plan des formes et des genres (littéraires et identitaires), des pratiques et des inscriptions sociales.

Pour multiplier les approches sur les pratiques de publication hors livre, nous avons proposé à François Bon, lui aussi éditeur de littérature dans un tout autre contexte, de poursuivre la réflexion qu'il mène depuis son ouvrage *Après le livre*⁴. Consacré en 2011 aux mutations de l'écrit qu'a engendrées le développement d'Internet, *Après le livre* est l'un des livres les plus savants, les plus pertinents et les plus littéraires consacrés à la mutation numérique. Dans la lignée de cet ouvrage, François Bon reprend ici, du point de vue du praticien, écrivain et éditeur ou plutôt publieur, son enquête à la fois historique et contemporaine sur les supports de l'écrit, et place, comme nous sommes désormais nombreux à le faire, la notion de publication au centre de son investigation. Écrire et publier, quels que soient les supports, le corps, l'ordinateur, la page, ou plutôt avec ces supports, réinventer l'écriture et le corps à chacune de ses aventures, voilà ce qu'a développé depuis de nombreuses années François Bon dans des œuvres et des activités protéiformes. Fort de ces expériences multiples, il peut montrer comment les publications de la littérature *via* internet (en particulier *via* YouTube), rejouent l'origine même du geste de création en déplaçant l'écriture du côté de l'oralité, de la voix et de l'improvisation. Ce nouveau mode de publication qui produit le texte comme lecture d'image et temps de cette lecture, réouvre la littérature à sa fabrique et permet de mettre en avant ce qui, en elle, reste « imprédictible ».

Pour prolonger la réflexion de François Bon sur la notion de publication, nous avons traduit de l'allemand un texte fondamental de la théoricienne de la littérature Annette Gilbert, agençant deux textes qu'elle a fait paraître dans le volume collectif qu'elle a dirigé sous le titre *Publishing as Artistic Practice*⁵, dans lequel elle interroge le développement exponentiel des pratiques de publication et d'édition expérimentales dans le champ de l'art contemporain. Son article ouvre notre regard à une constellation d'expériences de recherche-crédation qui forment une critique en acte des dispositifs de publication dans une société où par défaut tout est public. Enfin,

4. François Bon, *Après le livre*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

5. Annette Gilbert (éd.), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

pour conclure cette section consacrée à l'interaction entre mutation numérique, régimes de publication et littérature hors du livre, Magali Nachtergaele reprend à N. Katherine Hayles la notion de technogénèse pour montrer comment elle conditionne la perception de ce que peuvent être la littérature et la critique littéraire du « hors livre ». En prenant comme point de départ les interactions entre littératures expérimentales et médiums technologiques, son article analyse l'influence du numérique sur le canon littéraire, le déplacement de la poétique vers une approche multimédiatique et le rôle des algorithmes dans la perception du champ littéraire hors du livre.

Le premier numéro de la littérature exposée a fait évoluer certains champs de recherche en littérature contemporaine, notamment auprès des plus jeunes chercheurs. Un autre axe de ce second numéro consiste dès lors à prendre acte de la naissance et du développement de ce nouveau champ. Depuis 2012, l'ensemble des sujets de doctorats inscrits sous notre direction au sein de l'équipe d'accueil « Littératures, histoire, esthétique » (EA7322, Université Paris 8) travaille une ou plusieurs potentialités ouvertes par la littérature exposée. Les doctorant-e-s ne s'y enferment pas, bien au contraire, mais contribuent à élargir des sujets que nous avons parfois simplement effleurés, parfois pas même entraperçus. Nous avons demandé à un groupe de sept d'entre eux, Agnès Blesch, Sylvia Chassaing, Benoît Cottet, Olivier Crépin, Claire Finch, Emmanuel Reymond, Mathilde Roussigné de nous proposer un texte collectif sur leur recherche. Ayant choisi la forme de l'auto-entretien, leur proposition sous le titre « Pour des études littéraires élargies : objets, méthodes, expériences » étoile le champ des recherches en littérature, en les arrimant aux matérialités, aux pratiques, aux effets. Chacun-e prend en charge une dimension spécifique des écritures contemporaines hors du livre : les dispositifs poétiques, la performance, la conférence-performance, la bande dessinée exposée, l'art contemporain du livre, la notion de terrain, le contrat S/M littéraire. Le dispositif choisi, le texte collectif de doctorant-e-s, n'est pas fréquent dans les revues d'études littéraires, nous en faisons le cœur de ce numéro tant nous croyons au renouvellement que cette génération de chercheur-es est en train d'apporter. Malgré la diversité d'objets, une revendication collective les anime, celle d'une conception pragmatiste de la littérature, attachée à produire des effets dans le monde social.

Cette dimension pragmatiste est certainement un des trois thèmes centraux du présent numéro, avec les notions de publication déjà évoquée ici et de performance (sur quoi nous allons revenir). Nous avons ainsi demandé à Nancy Murzilli, qui a elle aussi rejoint récemment l'EA 7322, de proposer un texte sur les expériences de pensée propres à la littérature exposée. En effet, jusqu'alors nous n'avions pas interrogé ce que font à celles et ceux qui y prennent part les expériences littéraires hors du livre. Adoptant une démarche pragmatiste, son texte interroge l'agentivité collective des pratiques d'écriture hors du livre. Il fait l'hypothèse que celle-ci passe

par la construction de dispositifs fictionnels qui fonctionnent comme des opérateurs d'expériences de pensée instituant nos actions communes futures.

Enfin, le troisième axe de notre numéro porte sur la notion de performance que finalement nous n'avons qu'effleurée dans le premier numéro. Parce que nous avons dans ce numéro souhaité sortir du champ strictement franco-français, nous avons demandé au poète, traducteur et universitaire Vincent Broqua, membre de l'équipe du master de création littéraire de l'Université Paris 8, un article qu'il a souhaité consacrer au travail de Caroline Bergvall, artiste franco-norvégienne d'expression anglaise et première lauréate du prix Heidsieck du Centre Pompidou. Au travers d'une lecture proche (*close reading*) de sa performance-conversation *Conference (after Attar)*, qui pour l'heure n'a pas de rassemblement archivé, Vincent Broqua nous informe des tendances actuelles à l'œuvre dans la poésie conceptuelle anglophone. « Outre qu'elle s'expose elle-même, écrit-il, lorsqu'elle organise de tels événements, ce qu'expose Caroline Bergvall dans *Conference (after Attar)*, c'est ce lieu-limite entre littérature et art, où la performance n'est plus tout à fait elle-même, où elle pense peut-être à son après dans des dispositifs complexes où la performance n'est qu'un des éléments d'une œuvre plus modulaire. »

Pour confirmer un parti pris qui a été le nôtre dès le premier numéro (croiser les textes de théoriciens et les textes d'artistes et/ou de praticiens de la littérature), nous avons demandé à une artiste, poète et performeuse, de proposer, pour finir, une approche personnelle de la performance. Dans un court texte qui clôt le numéro, Laura Vazquez, a accepté de jouer ce jeu et essaye de définir exactement ce qu'elle cherche dans l'exercice de la performance : devenir personne.

ET LA « CRÉATION LITTÉRAIRE » ?

Quant à nous, il n'est pas difficile de savoir ce que le numéro de la revue *Littérature* nous a fait puisque la réflexion alors ouverte s'est incarnée, concrétisée, actualisée dans une formation, une institution, une expérience, une pratique collective : le master de création littéraire de l'Université Paris 8 que nous codirigeons et au sein duquel nous travaillons avec nos collègues Christine Montalbetti, Vincent Message, Vincent Broqua, Dieter Hornig, Pierre Bayard, Diego Vecchio et Mathias Verger.

Mais justement, de quoi parlons-nous lorsque nous parlons de « création littéraire » ? Et pourquoi ne parlons-nous pas d'« écriture créative » ? C'était pourtant la traduction littérale de *creative writing* si nous souhaitions le faire. Mais il faut croire que nous ne le souhaitons pas. Que traduire est toujours une affaire délicate, qu'on ne traduit pas que des mots et des

groupes de mots, mais aussi des imaginaires, des idéologies, des institutions. Certains mots, certaines expressions, sont peut-être trop chargés de significations pour qu'on les reprenne à notre compte. En ce qui concerne la création littéraire, nous avons même été tentés de contourner le problème, en allant chercher une option minoritaire mais qui nous plaisait, celle utilisée à l'Université Brown, qui a nommé cette pratique artistique et pédagogique « literary arts ».

Il se trouve que simultanément, comme en une floraison spontanée, cinq formations similaires sont nées en France, entre 2012 et 2014, sans réelle consultation préalable. Il se trouve que toute la presse s'en est fait l'écho, dans un concert unanimiste qui serait douteux s'il ne nous servait pas. Il se trouve que les éditeurs manifestaient tout à coup un formidable enthousiasme à l'idée que de jeunes auteurs travaillent leurs textes dans des formations universitaires. Il se trouve qu'aujourd'hui presque toutes les universités françaises envisagent de transformer leurs études littéraires en fonction d'un autre imaginaire porté par la création littéraire. Ce nous, au-delà de notre formation, c'est donc le nous d'une subjectivité littéraire, dont notre master est un symptôme.

Pour mieux le comprendre, commençons par une histoire sur le livre, la littérature et le hors livre. Il était une fois un vieux pays européen qui était devenu, par la force des événements, au dix-neuvième siècle, le symbole de la nouveauté. En son cœur, beaucoup plus qu'en son centre, se trouvait sa capitale, qui justifiait cette réputation, et la justifiait d'autant plus que le reste du pays était, lui, très « provincial ». Quelques titres : « Paris, capitale du XIX^e siècle », selon Walter Benjamin, « Paris, capitale de la modernité », selon David Harvey, « Paris, capitale de la république mondiale des lettres », selon Pascale Casanova. Paris, capitale d'une idée, d'un imaginaire, Paris, capitale d'un imaginaire littéraire, qui a pour nom modernité. Et lorsqu'on est la capitale d'un imaginaire, alors tous ses traits sont exacerbés. À Paris, plus qu'ailleurs, l'absolu est littéraire, et la littérature est absolue. À Paris plus qu'ailleurs, la littérature est une sphère d'intensité, qui n'a besoin ni d'auteurs, ni d'acteurs, ni de matérialités, ni de sociabilités. Voilà le mythe fondateur, qui, comme tous les mythes, se moque bien du réel, mais s'impose à lui. La pratique littéraire ne s'enseigne pas, elle n'est même pas une pratique, mais une abstraction ; seule s'enseigne l'étude de la littérature, une fois que la sphère de création, celle de production et celle du commentaire ont été ontologiquement séparées.

Voilà sur quoi a porté la transformation des dernières années. Or, cette transformation, qui réunit écoles d'art et universités, a fini par se trouver un nom : « création littéraire », sans que l'on sache exactement d'où il vient. Tous, écoles d'arts comme universités, nous reprenons cette terminologie qui désigne la pratique littéraire dans un espace institutionnel de formation. Et il y a là quelque chose d'assez paradoxal, car le mot est chargé de connotations

qui insistent sur le génie individuel ou le pouvoir divin : de la représentation biblique à la vision romantique du créateur incréé, original, solitaire et singulier, de la Bible au mythe moderne de la Littérature. Bien que nous ayons milité activement, avec d'autres, pour que cette désignation s'impose au niveau institutionnel, nous n'en sommes pas entièrement satisfaits et nous devons même reconnaître que nous ne l'aimons pas trop. Le terme « création » nous semble mal correspondre aux pratiques contemporaines, souvent collectives et dialogiques des producteurs de textes et à la circulation de ces mêmes textes. Il a le mérite considérable d'éviter néanmoins la créativité de *creative writing*, cette créativité qui est devenue un mantra de l'économie néolibérale. Mais s'il nous était donné le loisir d'établir la nomenclature des diplômes pour quelque ministère, nous aurions hésité entre deux terminologies : production littéraire ou publication. Écrire en écoles d'art ou à l'université serait ainsi créer des laboratoires performatifs de publication, c'est-à-dire des laboratoires qui expérimentent le passage de l'espace privé à l'espace public de l'expression, quelle que soit la capture, livre, scène, espace, relations modélisant ce passage. Cette définition s'éloigne tout à la fois de l'imaginaire littéraire moderne dont Paris fut le symbole et du *creative writing* états-unien. Car l'hypothèse serait celle-ci. La naissance du *creative writing* ne s'est pas déroulée en dehors du paradigme moderniste dont elle reconduisait au contraire certaines caractéristiques : non remise en cause du génie individuel, transmission de pair à pair, d'une subjectivité à une autre, exigence très forte de légitimité pour le corps enseignant, légitimité provenant pour une large part de l'écosystème éditorial, structuration en fonction de la distribution générique. C'est un tout autre paradigme, dans une tout autre configuration de l'imaginaire littéraire que traduit l'expression « création littéraire ».

Si comme le dit Emmanuelle Pireyre, « il y a un rapport étroit entre le type de littérature produit à une certaine époque et son contexte historique et social, quant à la manière qu'ont les textes de sélectionner leur lieu d'émission, le terrain d'où ils prendront la parole⁶ », il nous semble que la première question que doit poser une formation en production littéraire, qui est par nature une formation au présent des textes, c'est celles des conditions contemporaines de la littérature. Car la littérature n'existe pas, pas plus le mot que l'idée, d'un point de vue transhistorique ou universel ; il existe en revanche des multitudes de pratiques littéraires et textuelles, variables et en perpétuelle évolution qui se cristallisent parfois dans un imaginaire dominant. L'idée moderne de littérature, qui s'incarne presque exclusivement dans le livre, est sinon incompatible du moins très partiellement consonante avec l'idée de pratique littéraire qui se trame dans les formations en création littéraire. Cette dernière répond beaucoup plus à un imaginaire de la

6. Emmanuelle Pireyre, « Fictions documentaires », dans *Devenirs du roman*, Paris, Inculc-
Naïve, 2007, p. 129.

publication. L'imaginaire de la publication prend acte d'une transformation anthropologique considérable. Une statistique qui paraît tout à fait fantaisiste mais hautement signifiante est à ce titre assez instructive⁷. Il y aurait eu ces vingt dernières années plus de sujets publiant que dans toute l'histoire de l'humanité. *Primo publicar, después escribir*, le fameux slogan qu'on entendit lors de la reconfiguration du système éditorial argentin consécutif à la crise de 2001, pourrait bien devenir le slogan de notre temps. Jamais le royaume de l'écrit n'a été aussi étendu, jamais l'idée de publication aussi plurielle. Sur ce vaste continent, qui bouleverse notre représentation anthropologique du littéraire, se développent les formations en création littéraire qui ne sont plus strictement pensables comme répondant à l'imaginaire du livre.

DES LABORATOIRES DE PUBLICATION

À l'Université Paris 8, l'atelier de création littéraire est un laboratoire de publication polymorphe. Aux ateliers d'écriture « classiques », qui sont néanmoins eux aussi des ateliers de lecture collective et de dialogue, il faut ajouter un grand nombre d'ateliers collectifs in situ, dans des théâtres, des centres d'art ou d'autres lieux publics qui nous permettent d'installer un espace de création collective en même temps qu'un chronotope. Par ailleurs, nous prenons toujours soin d'envisager une forme de publication ad hoc, conçue avec les étudiant-e-s sous une de ces formes que nous permet ce que nous nommons ici même « La littérature exposée ». Lors de l'année universitaire 2016-2017, par exemple, nous avons investi avec les étudiant-e-s le Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis à l'occasion de l'exposition *Habiter le campement*⁸. Ce campement littéraire dans une exposition a donné lieu à une pièce sonore qui est présentée ainsi : « Au mois de novembre 2016, les étudiants ont été invités à écrire avec et autour de l'exposition *Habiter le campement* qui se tenait dans les sous-sols du Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis. Ils ont décidé de faire eux-mêmes l'expérience du campement en restant toute une nuit dans le théâtre. Durant cette longue nuit, ils ont fait des rondes successives afin de prendre soin les uns les autres, de dormir alternativement et d'écrire un texte collectif. Ce texte a été enregistré dans le studio de Sébastien Trouvé qui lui a donné sa texture sonore et musicale. »⁹ Les pratiques littéraires sont ici nombreuses, mais aucune ne s'appuie vraiment sur le livre. Au dialogue entre les membres du

7. Andrey Miroshnichenko, « The Emancipation of Authorship : The Viral Editor as a Dispersed Creature of the Internet », *Journalism & Mass Communication Quarterly*, févr. 2012.

8. Exposition *Habiter le campement* du 6 au 26 novembre 2016, commissariat Fiona Meadows, Théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis, <http://www.theatregerardphilipe.com/cdn/habiter-le-campement-0>.

9. Sous-sol, à retrouver sur la webradio littéraire du master « Radio Brouhaha », <https://r22.fr/brouhaha/>.

groupe, dialogue auquel nous participions au même titre que les étudiant-e-s, il faut ajouter le dialogue avec une institution, en l'occurrence un Centre Dramatique national, avec un commissaire d'exposition, avec le réalisateur de la pièce sonore, lorsque ce choix fut pris. La création y est donc pensée comme circulation de la parole dans un espace donné, lieu d'une tension et d'une négociation à partir desquelles les écritures singulières de chacun peuvent s'articuler à une pensée et à un projet collectifs. La parole échangée horizontalement entre tous les participant-e-s, condition même de la constitution d'un collectif, détermine à la fois les modes d'écriture et les modes de publication.

Parallèlement un autre atelier a cette année-là suivi un parcours similaire. Intitulé « Publier Tarnac » l'atelier de création littéraire s'est installé dans un centre d'art contemporain, l'Espace Khiasma, que nous avons occupé pendant une semaine. On peut trouver la documentation de cet atelier dans le magazine électronique de l'espace Khiasma¹⁰. Là encore la création littéraire s'est faite en dialogue avec l'équipe du centre d'art qui a accompagné le projet dans son ensemble. Pour cet atelier, nous avons mobilisé un autre enjeu, à la fois théorique et pratique, puisque nous avons proposé une soirée de restitution publique. La dimension « live » ou événementielle de la littérature est désormais devenue essentielle. Elle constitue un des laboratoires les plus intéressants pour penser la transformation des régimes de publication. Organiser une soirée de restitution c'est tenter de penser en acte la fabrication des publics littéraires. Mais le faire en tant que littéraire, c'est réfléchir à une poétique : quelle scénarisation, quelle dramatisation pour une manifestation littéraire ? Nous avons par la suite éditorialisé cette soirée sous la forme d'une nouvelle pièce sonore¹¹. Ces deux expériences nous ont conduits à créer une webradio littéraire accueillie par la plateforme r22-Tout Monde et à développer des projets radiophoniques notamment lors d'une série d'émissions enregistrées en public au Centre Pompidou. Nous ne revenons pas sur ces deux expériences pour en faire la promotion mais pour signaler combien la création littéraire dans un espace de formation peut être collective, expérientielle, multimodale. Elle ne se fait pas contre le livre que les étudiant-e-s sont la plupart du temps en train d'écrire, mais en parallèle, en congruence, en proximité.

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. Écrire dans une institution pédagogique (écoles ou université) consisterait ainsi pour nous à expérimenter ces dispositifs de publication, aller même au-delà de l'assertion de Roger Chartier selon laquelle la matérialité du support affecte le sens des textes pour dire que

10. <http://www.khiasma.net/rdv/publier-tarnac/>

11. « Publier Tarnac », à retrouver sur la webradio littéraire du master « Radio Brouhaha », <https://r22.fr/brouhaha/>.

c'est la matérialité du dispositif de publication qui les transforme. Ce n'est pas seulement l'atelier de suivi de projet qui peut être ainsi conçu comme un espace de publication mais la formation en elle-même. L'enjeu pour les étudiant-e-s n'est pas vraiment d'écrire puisqu'elles/ils écrivent. L'enjeu est d'exposer cette écriture à un espace public qui est dans un premier temps une salle de classe, ou un atelier, où la production littéraire est partagée et discutée. Comme enseignant, ce qui nous intéresse, c'est non seulement de concevoir l'atelier comme un espace de publication, avec ses contraintes spécifiques, un espace public hybride entre réseau et public, mais de sensibiliser et d'encourager les participant-e-s à explorer les espaces de publication et leurs différents protocoles. C'est du reste pour cette raison que nous ne nous appuyons pas seulement sur notre expérience d'auteur mais aussi sur notre expérience d'éditeur au sens large, éditeur de pratiques littéraires sur des supports (analogiques ou numériques), éditeur de littérature dans l'espace ou sur scène.

CURATION ET ÉDITORIALISATION

Nos pratiques littéraires ne sont pas natives de l'âge d'or du livre, elles sont au contraire un signe de plus de l'instabilité contemporaine de son statut. L'économie de la culture à l'ère numérique perturbe en effet un circuit autrefois déterminé allant de l'auteur au lecteur, grâce à l'éditeur. Un circuit qui s'incarnait dans un objet, le livre, et produisait une certaine idée de la littérature. Ce circuit n'a pas toujours existé. Son élaboration s'est faite sur plusieurs siècles et il n'a trouvé sa forme actuelle qu'au dix-neuvième siècle. Lorsque nous parlons du livre, de son état, de sa disparition, de son futur, il faut tout d'abord savoir de quel livre on parle, de quelle histoire du livre nous parlons. Car le livre n'est pas simplement un support, c'est une idée qui évolue avec le temps. Sa représentation moderne a été fixée, au sens photographique du terme, par le bref mais fondamental texte de Kant « Qu'est-ce qu'un livre ? »¹² qui instaure un réseau de communication abstrait, dont les trois figures, aussi abstraites les unes que les autres sont l'auteur, l'éditeur et le public. Mais chacune de ces figures traverse aujourd'hui des modifications majeures et il serait vain de l'ignorer puisque nos formations en création littéraire contribuent à cette déstabilisation. On le sait depuis Foucault, l'autorité est un concept de raréfaction du discours, permettant de sélectionner parmi les sujets parlants ceux qui sont reconnus comme des producteurs de discours. Un master comme le nôtre est un multiplicateur d'autorité si l'on ose l'expression, puisque nous reconnaissons celles et ceux qui entrent comme auteurs avant

12. Kant, « Qu'est-ce qu'un livre ? », in Emmanuel Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ? Textes de Kant et de Fichte*, J. Benoist (dir.), Paris, PUF, 1995, p. 133-135.

même que le circuit éditorial ne se prononce. Un multiplicateur, c'est-à-dire un désordonnateur, requérant une théorie, et probablement une théorie en acte, de ces nouvelles pratiques.

Par ailleurs, dans l'économie numérique, les conditions techniques de la production textuelle (traitements de texte, logiciel de composition et de publication), ont unifié les outils de production, de publication, de diffusion et de réception, non seulement rendant poreuses les frontières entre ces différents pôles, mais par ailleurs troublant la communication instituée par l'imaginaire kantien du livre. Cette donnée est essentielle, car en démostrant les outils et les structures de publication (renvoyant au passé les notions d'édition/d'auto-édition etc.), elle a provoqué une alphabétisation de ce qu'un auteur a appelé l'énonciation éditoriale, l'éditorialisation, la dramatisation propre à tout passage de l'expression privée à l'expression publiée¹³. C'est pourquoi ce que nous appelons création littéraire place en son cœur l'éditorialisation des textes.

De l'éditorialisation au protocole éditorial, il n'y a qu'un pas. Nous empruntons cette dernière expression de « protocole éditorial » à Olivier Bomsel¹⁴. Pour lui, l'objet publié se distingue de l'objet privé en ce qu'il est le produit d'une dramatisation, d'une mythologisation. Selon ses termes, c'est un objet, comportant des marques distinctives, liées à une fonction d'usage. Il est le produit d'un dévoilement, d'une opération miraculeuse, de ce qu'il appelle justement une transsubstantiation, qui s'effectue grâce au protocole éditorial. Et ce protocole éditorial est bien entendu collectif car il est le fruit d'un dialogue entre plusieurs instances. Jacques Lacan utilisait l'image de l'usine hydraulique qui transforme la puissance de l'eau en électricité. Ainsi, nous dit Bomsel, en va-t-il du protocole éditorial. La signification provient d'une accumulation traitée par l'usine. Le protocole transforme des écrivains en auteurs, des écrits en livres, en performances ou en expositions. Nous avons dans le master de création littéraire suivi la recommandation d'Olivier Bomsel de cesser d'associer automatiquement le médium et le support, pour considérer cette entité plus abstraite : le protocole éditorial, un dispositif complexe engageant plusieurs opérations qu'Olivier Bomsel détaille de manière très convaincante. Il commence par distinguer la phase d'accumulation et celle de monstration tout en précisant que ces deux étapes ne sont pas étanches, l'accumulation ne se concevant qu'en projetant une monstration. Ces deux phases pourraient en partie recouper un temps de création individuelle et un temps de publication en dialogue. Mais bien évidemment, ce n'est pas si simple car si aucune accumulation (phase de

13. Voir Emmanuel Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & langages*, n° 154, déc. 2007 et E. Souchier (dir.), « L'énonciation éditoriale en question », *Communication & langages*, n° 154, décembre 2007.

14. Olivier Bomsel (dir.), *Protocoles éditoriaux. Qu'est-ce que publier ?*, Paris, Armand Colin, 2013.

projet, de documentation, d'ébauches multiples, d'abandons successifs) ne peut se concevoir sans projection de la monstration alors l'accumulation se fait dans un dialogue avec l'histoire des formes, des genres, avec les traditions, avec la perception de la création contemporaine. C'est en ce point que nous pouvons tracer une des distinctions les plus fortes entre « création littéraire » et *creative writing* : l'abandon de la structuration générique. Il n'y a pas chez nous de classes ou de professeurs de fiction ou de non-fiction, de roman ou de poésie, de théorie ou de création, car les genres sont des protocoles éditoriaux comme d'autres ou en dialogue avec d'autres. En revanche, nos ateliers sont toujours pensés en fonction des protocoles d'accumulation ou de monstration mis en place. Est-ce que l'accumulation est collective ou individuelle ? Intensive ou prolongée ? Localisée ou diffuse ? Est-ce que la monstration se fait dans un objet-support ou un espace ? Dans un temps déterminé ou un temps ouvert aux appropriations ? Pour un public *in absentia* ou *in praesentia* ? Nos légitimités pédagogiques viennent de là, beaucoup plus que de nos pratiques d'écriture.

C'est probablement au cœur de ces protocoles éditoriaux que les mutations les plus essentielles de notre époque agissent. De la sorte, à nos yeux, ce que nous appelons création littéraire consiste en l'expérimentation de toutes les phases de ce processus complexe.

Il est alors curieux que le concept qui a permis de penser un tel changement d'imaginaire et une telle prolifération dans le monde de l'art ou de l'information, le concept de curation n'ait pas été travaillé dans un champ, la littérature, qui en a pourtant vécu les plus cruciales transformations. Or, la notion de curation est aux fondements d'une tradition littéraire centrée sur le réagencement de l'existant plutôt que sur la création *ex nihilo* (de Perc à Goldsmith) ; elle est au cœur des pratiques éditoriales (constitutions de catalogues, de lignes éditoriales, éditorialisation) et de l'histoire du livre ; elle est la condition même de la littérature hors livre ; elle rassemble de nouvelles activités et de nouveaux métiers (directeurs de festival, directeur littéraire etc.). Mais surtout, elle est une des modalités de la recherche sur la littérature, à la fois sur son histoire et son actualité. En mettant en avant les notions de publication et de curation littéraires, c'est une transformation de l'imaginaire littéraire, en relation avec les pratiques, les gestes, les éthos et les matérialités qui est attendue, mais elle ne le sera qu'en reliant les modalités de recherche propres à la spéculation, à l'action et à la création. C'est pourquoi nous sommes en train de lancer « Publicans », un programme de recherche et de curation qui associe des universités, des écoles d'art, des institutions culturelles, des structures de diffusion et de publication (radio, revue, édition, festival), des modalités de transmission (ateliers). En son cœur, on trouvera une plateforme de publication littéraire, car nous nous sommes aperçus qu'en cinq années à peine nous avons constitué une archive

■ LA LITTÉRATURE EXPOSÉE 2

inédite d'objets, de pratiques et de dispositifs littéraires (webradio, textes, vidéos, entretiens professionnels, expériences live). La formation en création littéraire sera une composante de cette plateforme tant nous considérons l'enseignement en création littéraire comme une expérimentation de ses régimes de publication. Une composante d'un écosystème plus large.

Et si, comme nous le pensons, l'expérience du master de création continue à jouer un rôle de premier plan dans le renouvellement d'une pensée de la création littéraire, il est possible que nous ayons besoin, dans quelques années, de proposer un troisième numéro pour notre série sur la littérature exposée, numéro qui développera plus en détail ces questions de curation et de pédagogie et pourra prendre acte des transformations que les nouvelles pédagogies de la création ont produites dans les pratiques de la littérature.