

2- Comment se mobilisent les publics (l'écriture comme écosystème)

L'oeuvre sans public

Il y a presque dix ans maintenant, le *Washington Post* relatait une expérience menée par quelques-uns de ses journalistes. En voici les éléments : dans le métro, à une heure d'affluence matinale¹, un *maestro* du violon, Joshua Bell, joue de grandes œuvres du répertoire (la célèbre « chaconne » de Johann Sebastian Bach, entre autres) mais *incognito* ou, plus exactement, en adoptant l'apparence, sweat et casquette, d'un « musicien de rue ». L'apparence, seulement, car Bell garde, autant que possible, la qualité habituelle, autant dire exceptionnelle, de son jeu. Le but : observer si, dans un contexte inadapté « la beauté serait quand même perçue », en d'autres termes, si l'interprétation magnifique, qui plus est de chefs-d'œuvre réputés éternels, pourrait fonctionner dans un cadre peu favorable, attirer quand même autour d'elle un auditoire admiratif et reconnaissant. En définitive, ce que cherchent à évaluer ces journalistes est la capacité d'une œuvre consacrée à réussir, *par la seule force de sa forme*, à s'imposer hors de sa sphère, dans la vie quotidienne la plus ordinaire, c'est-à-dire routinière et pressée. Le verdict est net. En trois quarts d'heure, plus de mille personnes passent devant le violoniste sans s'arrêter, sans même lui accorder un regard. Certains appuient sur leurs écouteurs, d'autres crient dans leur portable de peur que la stridence du stradivarius ne couvre leur voix. Le virtuose joue dans une indifférence quasi générale. Il avoue s'être senti ignoré, s'être demandé si tous ces gens ne faisaient pas exprès de ne lui porter aucune attention pour éviter d'être distraits de leurs obligations. L'article conclut en suggérant que le monde actuel fait de nous des êtres manquant cruellement de disponibilité et d'ouverture d'esprit : esclaves de nos emplois du temps, nous ratons bien des occasions de nous émerveiller. Si nous sommes devenus incapables de goûter la splendeur du violon de Bell parce qu'elle résonne inopinément dans le métro, combien d'autres beautés frôlons-nous en passant sans même les remarquer ?

D'autres conclusions, moins pessimistes, peuvent être tirées de ce test. Un spécialiste de Kant interrogé par les journalistes du *Washington Post* a répondu qu'on ne pouvait rien en déduire de sérieux car, pour vraiment apprécier une œuvre, il est nécessaire de l'entendre dans des conditions optimales, ce qui, soutenait-il, n'avait pas été le cas cette fois. Mais il est possible d'aller encore plus loin. Un musicien comme Artur Schnabel considère que la nature même de certaines œuvres, par exemple l'interprétation du *lied*, est profondément altérée si certaines conditions matérielles et institutionnelles ne sont pas remplies lors de leur exécution² : si vous écoutez Lotte Lehmann chanter *Dichter Liebe* dans une immense salle de concert américaine, suggère-il au cours d'une de ses conférences à Chicago, ce n'est plus vraiment une *interprétation de lieder* que vous écoutez, car cet art nécessite de la proximité et de l'intimité, la convivialité que seules permettent les petites salles, certes moins rentables. Dans le même ordre d'idée, entendre *Dichter Liebe* ou *Die Winterreise* au Carnegie Hall est comparable à lire *Finnegann's Wake* dans une version *manga*. Les œuvres adhèrent à leur implémentation, comme le canard de Jastrow adhère au lapin qu'il complémente dans l'image, il est impossible de les hypostasier *a priori* sous quelque *forme*, physique ou idéale, que ce soit. Dans cette logique, l'œuvre est un fait processuel inséparable du complexe institutionnel qui le fait exister et du réseau des acteurs sociaux qui travaillent à sa perpétuation, ce que je nomme « son public ». C'est pourquoi transposer « une forme artistique » dans un « cadre » qui lui est étranger, en prétendant vouloir en mesurer la « force » est une opération vide de sens : elle entraîne la dénaturation de l'objet dont elle prétend évaluer la puissance. Ce type de manipulation, en effet, consiste toujours à réifier l'œuvre en la réduisant à une de ses parties, tenue arbitrairement pour sa *forme immanente*, qu'on prétend ensuite isoler pour la déplacer de contexte en contexte. La *peinture* d'un artiste est ainsi réduite à une *toile* voire à une *image* qu'on peut, pourquoi pas, mettre sous l'œil innocent d'une vache laitière afin d'observer si elle s'en émeut³. Qu'on me comprenne : loin de moi l'idée que l'image colorée n'ait aucun effet sur les bovins, il est même plus que probable que certaines « zones » particulières de leur cerveau s'activent devant cette dernière, mais cet effet n'est certainement pas l'« effet artistique » qu'on prétend mesurer, car les vaches ignorent l'art (humain) : elles n'ont rien à en faire, n'en font rien de spécifique. En réalité, donc, il n'y a pas

¹ Gene Weingarten, « Pearls Before Breakfast: Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D.C. rush hour? Let's find out », *Washington Post*, 8 avril 2007.

² Artur Schnabel, *On ne fera jamais de toi un pianiste*, trad. fr. Ph. Olivier, Paris, Hermann, 2016, p.154-155.

³ Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993.

vraiment eu d'interprétation de Bach ou de Schubert par Joshua Bell dans ce métro, cela précisément parce qu'une interprétation-de-Bach-par-un-maestro n'a pas lieu *incognito* dans une station souterraine parmi des passants pressés, ce n'est pas sa façon d'exister. Si jamais un maestro se glisse en capuche dans un couloir de métro et joue les notes de ladite « chaconne » c'est alors littéralement autre chose qu'il fait entendre, et qui ne saurait être apprécié de la même façon. Il est d'ailleurs assez normal que ce genre de performance musicale échoue, du moins si on se donne, pour l'évaluer, les mêmes critères de réussite que ceux d'une vraie interprétation-par-un-maestro (salle comble, silence religieux, émotion quasi générale, tonnerre d'applaudissements), car, en définitive, on ne sait guère qui pourrait l'apprécier, comment et en tant que quoi. Mais si l'on adopte d'autres critères, comme celui de provoquer du *buzz* dans les médias, les réseaux sociaux et de susciter quelques discussions théoriques, il est assuré que cette performance a réussi, davantage même que bien des interprétations-de-Bach-par-de-grands-virtuosees.

*

Formes : Tolstoï 1

Cette expérience, en réalité, m'arrête surtout parce qu'elle est symptomatique d'une façon répandue et à mon avis gênante, encombrante même, de concevoir le fonctionnement des œuvres d'art sur leur public, en particulier pour ce qui est des œuvres de littérature. **C'est, pour le dire en peu de mots, cette conception qui détermine l'habitude de percevoir la littérarité d'un texte avant tout comme sa faculté à être traité en bloc de langage, obscur et transcendant, à l'image du monolithe de Kubrick ou de Mallarmé. Pour le dire plus simplement encore, est littéraire toute œuvre découpable en morceaux dignes d'admiration en eux-mêmes, extractibles pour des commentaires ou pièces exemplaires à imiter si l'on veut être perçu comme ayant du style. Sur cette conception verticale de la relation littéraire se déploie donc tout le réseau institutionnel des lectures dites littéraires : celles qui garantissent, non seulement dans les études savantes mais jusqu'aux discussions d'émissions radio les plus informelles, que les propos sur les œuvres qu'on y tient restent littérairement pertinents.**

À Louvain, lorsqu'invité au séminaire de poésie contemporaine j'essayais d'expliquer qu'on avait tort de continuer à observer les œuvres littéraires comme si elles étaient avant tout des *objets verbaux* essentiellement destinés à occasionner des expériences épiphoniques, je me souviens qu'une étudiante m'avait repris en m'expliquant qu'elle trouvait, elle, préférable d'analyser *le style* dans lequel s'exprimaient les poètes pour expliquer les effets sociaux, concrets de leurs œuvres, plutôt que d'examiner la façon dont se met en place le dispositif institutionnel qui rend possible leur écriture.

J'évoquais plus haut l'erreur banale qui consiste à identifier *a priori* toute œuvre à un objet, physique ou idéal, à réduire par exemple une peinture à une toile, une composition à une partition, une interprétation à une exécution. On voit de quelle sorte de réduction il s'agit, dans notre cas, pour la littérature. Elle est en réalité double : c'est d'abord celle de *l'écriture* à un *texte*, ensuite celle de ce *texte* à certaines de ses *propriétés formelles* (stylistiques) censées être « plus intéressantes » parce que susceptibles d'agir sur un lectorat indéterminé. Cette attitude courante, typiquement théorique, conduit à négliger toute une part active de l'écriture littéraire, voire à ignorer certaines de ses formes. Passe encore si n'étaient concernées que quelques pratiques marginales, pouvant être tenues pour peu significatives par l'Université, mais il s'agit là de toute une lignée d'auteurs canoniques comme Alphonse de Lamartine, Francis Ponge⁴, Henri Michaux, Antonin Artaud. Chacun d'eux, pourtant producteur de textes, a pu, à tel ou tel moment de sa pratique d'écrivain, tenir le texte, *l'inscrit*, final ou non, pour un élément non essentiel voire très secondaire de son *écriture* – autrement dit, de son *œuvre*. *Écrire*, est-il utile de le dire, n'est pas seulement *inscrire*. C'est une pratique qui inclut de multiples activités qui peuvent devenir primordiales, telles que voyager à cheval dans la forêt (Lamartine), prendre méthodiquement des substances psychotropes sous contrôle médical (Michaux). Sans parler des poètes performers contemporains ou « historiques » comme Frédéric Danos ou Julien Blaine chez qui la trace écrite reste, sinon inexistante en tant que *texte*, du moins largement fluctuante, et n'apparaît bien souvent qu'en tant que document rétrospectif, ou instrument administratif permettant la réalisation de l'œuvre.

⁴ Jean-Marie Gleize, *Littéralité*, Paris, Questions théoriques, 2015. En particulier les chapitres sur Lamartine et Artaud. Sur ce point, d'ailleurs, Gleize est en accord, une fois n'est pas coutume, avec le Jacques Roubaud de *La Fleur inverse* (Paris, Les Belles Lettres, 1986), pour qui l'écriture des troubadours est moyen de construire une « forme de vie » autant que de composer des poèmes.

Si j'avais à formuler le motif de cette erreur, je dirais qu'elle consiste à penser que le pouvoir (donc l'intérêt) d'une écriture littéraire réside fondamentalement dans la forme de l'inscription qui en résulte – se loge dans la structure de son « message », dirait Jakobson. Ce pouvoir serait comparable, en cela, à celui d'une formule magique dans les contes (mais pas chez les vrais sorciers auvergnats⁵), ou encore à celui d'un « charme », pour reprendre l'expression de Paul Valéry et nommer l'un des plus illustres représentants de cette idéologie qui me semble toute comparable à celle des journalistes du *Washington Post*, du moins avant qu'ils ne soient détrompés par leur expérience souterraine.

On peut encore souligner à quel point une telle vision de l'art et de la littérature nous aveugle sur l'ordinaire de leur fonctionnement en attirant toute notre attention sur des événements exceptionnels qu'elle survalorise. La plupart des amateurs d'art, des lecteurs, des critiques disent sans ambages que la grande majorité des œuvres qu'ils observent, qu'ils lisent ne parvient guère à déclencher chez eux la moindre expérience esthétique digne de ce nom⁶. Demeurer des journées entières hypnotisé par un roman, comme Perec le fut avec Jules Verne ou Michael Haneke avec *Guerre et paix*, reste une expérience rare. L'ordinaire d'une œuvre d'art, d'un texte, est plutôt l'échec relatif à agir esthétiquement. Cependant, toutes les œuvres, même les plus médiocres, dès lors qu'elles existent, *dès lors même qu'est lancé le processus de leur création*, agissent sur leur « public » : elles orientent, chez lui, des choix, contraignent des actes, suscitent des négociations, des travaux divers – logistique, finance, réalisation, distribution, promotion, et même destruction. Très ordinairement, les œuvres *déterminent* un travail collectif bien réel, souvent mal payé mais pas toujours, continuellement effectué par ceux dont l'activité est impliquée dans le processus qui les fait exister en tant qu'œuvre, ou mène à leur existence.

Au début de son essai intitulé *Qu'est-ce que l'art ?*⁷ Léon Tolstoï décrit les répétitions de spectacles auxquels il assiste. Il constate, ce que tout artiste sait parfaitement, mais bien souvent préfère ignorer, que « pour la production du moindre ballet, opéra, opéra-bouffe, tableau, concert ou roman, des milliers de gens sont contraints de se livrer à un travail souvent humiliant et pénible⁸ ». Il souligne combien l'existence d'une activité artistique suscite des participations multiples, fortement hiérarchisées, permettant d'obtenir des gratifications très variables, allant de la gloire et la fortune pour de rares élus à la végétation dans l'anonymat le plus complet et la quasi-misère pour le plus grand nombre : l'œuvre peut-être vue comme une microsociété, elle n'est pas seulement un objet d'attention esthétique. Mais, poursuit-il : non seulement le travail d'« innombrables ouvriers » y est impliqué directement, mais aussi indirectement celui de tout le peuple, sous la forme de « subventions de l'État » issues de l'impôt auquel le pouvoir l'astreint. Cette microsociété-œuvre entre **ainsi** en relation forte avec tout le système social, les deux interagissent. Dit autrement, observer une œuvre comme une microsociété, un écosystème, c'est la voir comme politique puisque cela équivaut à examiner la place qu'elle prend et le jeu qu'elle joue dans l'État.

Qu'est-ce qui justifie ces privations (parmi les citoyens) et ces humiliations (qu'il observe lors des répétitions), demande Tolstoï ? L'expérience de la « beauté », bien sûr ! lui répond-on. Argument qu'il rejette violemment, qu'il redécrit même comme une arnaque philosophique. « Beauté », selon lui, n'est qu'un concept vide, un marqueur rigide, le nom propre du plaisir que les élites tirent des objets et pratiques artistiques qui leur agrément et dont ils organisent le financement. L'art n'a rien à voir avec le Beau ! défend-il. « L'art n'est pas une production d'objets plaisants ; surtout, il n'est pas un plaisir : il est un moyen d'union parmi les hommes⁹. » Tolstoï récuse l'idée d'un fonctionnement purement esthétique de l'art qu'il perçoit

⁵ Jeanne Favret-Saada dans *Les Mots, la mort, les sorts* (Paris, Gallimard, « Folio essai », 1985,) a constaté qu'en sorcellerie réelle, si j'ose dire, c'est moins la forme verbale du sortilège qui compte pour être efficace, que l'identité de celui qui le profère et le moment de la profération. La magie, pour elle, est moins l'effet d'une formule ou d'un protocole réemployable, qu'elle n'est indexée à un contexte d'activation qui est indexicalement lié à celui qui la prononce.

⁶ Surtout si on la définit, suivant Laurent Jenny comme « une forme totalisante et dense dont l'extrême concentration suscite une expansion infinie d'émotions et d'images ». *La Vie esthétique*, Lagrasse, Verdier, p. 24. Les témoignages concernant la médiocrité et l'insignifiance des expériences esthétiques ordinaires en art et littérature, voire leur inexistence, sont légion, ne serait-ce que chez Diderot, Baudelaire ou Tolstoï. Chez Éric Loret, ex-chroniqueur du cahier des livres pour le quotidien *Libération*, un tel constat sert d'appui à toute une réflexion sur le partage du jugement critique. Voir son *Petit manuel critique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2015.

⁷ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. fr. Th. de Wyzewa, PUF, « Quadrige », 2006, chap. I, « Le problème de l'art », p. 23 à 31.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

non comme production d'objet vouées à la contemplation désintéressée, mais comme une pratique sociale destinée à « rassembler » les communautés « dans un même sentiment » : **celui que provoque une découverte faite en commun et profitable à tous au sujet de nos conditions de vie. L'art doit être l'occasion d'une exploration commune de la vie sociale.**

Les formes d'art condamnées par Tolstoï, ces arts « du beau », ou arts hédonistes, au lieu de fédérer, d'unir les hommes qui participent à leur production, les lient entre eux d'une façon inéquitable et aliénante et les divisent : d'un côté ceux qui éprouvent le beau et en tire du plaisir, de l'autre ceux qui, de par leur éducation, y demeurent indifférents. L'art « esthétique », dans son fonctionnement, dans la forme même des collaborations qu'il réclame pour exister, accentue les inégalités, clive, **démobilise.**

L'idée de forme (opérale) change alors radicalement de nature, de la même façon que change de nature ce que saisit mon esprit (et mon oeil) d'une partition d'orchestre entre le moment où je me la chante intérieurement, en me projetant mentalement dans la position de l'auditeur, et le moment où je m'imagine la diriger, considérant alors les groupes de notes, les indications de nuances comme des injonctions à effectuer divers type de gestes précis adressées aux musiciens de l'orchestre qui exécutent l'oeuvre¹⁰.

Là où ma contradictrice de Louvain, et bien d'autres avec elle, ne perçoivent dans le texte littéraire qu'un agencement syntaxique appréciable pour l'expressivité de sa configuration, la singularité du message qu'il transmet à son lecteur, l'essai de Tolstoï suggère de voir tout autre chose : un ensemble articulé d'injonctions adressées à un public, à *son* public, ces êtres institutionnels qui le font exister comme oeuvre. C'est cette seconde conception de la forme littéraire qu'on peut qualifier d'écosystémique : au lieu d'observer le texte comme un matériau esthétiquement configuré, je le saisis comme potentialité d'un ensemble d'interactions : sa forme est ce que détermine l'ordre et la dynamique de ces interactions.

Fonctionnement : Tolstoï 2

Généralement, les théoriciens de l'art comprennent le fonctionnement d'une œuvre avant tout comme l'effet d'un *objet défini, immanent* (Gérard Genette¹¹) sur un public. Cet *objet défini* peut être un objet physique unifié et clos sur lui-même (« organique », selon les termes de Theodor Adorno et de Peter Bürger), tel qu'un tableau, une sculpture, une installation ; il peut être aussi un « objet idéal », tel qu'un texte ou une « formule », comme le dit Richard Shusterman¹² des œuvres littéraires. Il peut encore être un collage, une performance plus ou moins ouverte et disséminée dans un contexte mais, au moment où est envisagé son fonctionnement, l'objet est conçu (ne peut-être que conçu) comme une totalité proposée à la *réception* d'un public : **en poétique traditionnelle, la définition de l'œuvre (achevée) précède nécessairement la description de son fonctionnement.** Le fonctionnement ainsi compris repose alors toujours peu ou prou sur une structure binaire [objet défini —> public] et il est donc toujours circonscrit dans la *sphère de la réception* (pour ne pas dire de la *consommation*). Ce type de réflexe est frappant, par exemple chez des philosophes comme Goodman (qui identifie l'œuvre littéraire à son texte, dont la particularité serait de posséder des « symptômes esthétiques¹³ »), Danto (pour qui le mode d'existence d'un

¹⁰ Un musicien comme Yehudi Menuhin par exemple, mais il est loin d'être le seul, fait la différence entre la saisie sonore de l'œuvre musicale, et sa saisie gestuelle : « Grâce à vous, dit-il à Glenn Gould à propos de la "Fantaisie pour violon et piano" de Schoenberg, j'arrive à la jouer avec une certaine conviction. Mais la conviction que je lui confère est une conviction du geste, pas une conviction des notes. » Glenn Gould, *Non je ne suis pas un excentrique*, Fayard, p.83. Cette différence, on le constate, se manifeste d'abord comme différence d'appréciation : une œuvre peut-être considérée comme plutôt ratée selon les critères de son appréciation en tant que qu'objet sonore, et plutôt réussie comme ensemble d'injonctions à effectuer une suite de gestes complexes. Il est rare cependant que les deux saisies soient *totale*ment dissociées par les interprètes. Je ne connais pas d'œuvre profondément inventive ou régénératrice sur le plan gestuel, pianistique par exemple, qui soit déclarée nulle sur le plan sonore ou encore notationnel, c'est pourquoi Gould malgré tout apprécie Chopin (*ibid.* p. 62). Les différents *modes d'existences* des œuvres ne sont jamais que relativement autonomes.

¹¹ *L'Œuvre de l'art 1, Immanence et transcendance*, Seuil, 1994. La position de Genette est apparemment simple et de sens commun : l'œuvre d'art est d'abord un objet immanent que transcendent (ensuite) ses usages esthétiques – l'œuvre d'art étant définie par lui comme un « artefact à fonction esthétique ».

¹² *L'Objet de la critique littéraire*, trad. fr. N. Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, 2009, chap. III, « Le statut ontologique de l'œuvre littéraire », p. 87-120.

¹³ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. fr. J. Morizot, Paris, Fayard/Pluriel, 2011.

objet artistique dépend entièrement de la manière dont il est reçu et compris dans le monde de l'art), mais jusque chez des auteurs continentaux comme Theodor Adorno ou Jacques Rancière (pour qui le pouvoir de la littérature dépend de la façon dont les textes circulent et s'*adressent* à leur lecteur¹⁴). Moyennant quoi, le fonctionnement d'une œuvre reste avant tout de nature interprétative : l'œuvre *nous fait* interpréter d'une certaine façon l'*objet immanent* en quoi elle est censée consister (Popelard, Genette, Searle) : c'est là sa manière d'agir sur nous. La réduction de l'action sociale de l'écriture à la *lecture* relève, elle aussi, d'une telle conception du fonctionnement littéraire. Surtout lorsque cette action, la lecture, est avant tout conçue comme une activité intellectuelle solitaire et hédoniste, décrite en termes principalement psychologiques, comme chez Proust, ou le Barthes du *Plaisir du texte*¹⁵.

Tolstoï échappe à ce paradigme. Chez lui, le « fonctionnement » artistique ne sépare pas production et réception, immanence et transcendance. Ces deux instances, traditionnellement séparées, sont saisies ensemble et mises sur le même plan dans le fonctionnement de l'œuvre : elles participent au même titre à son mode d'existence. L'œuvre commence à fonctionner dès le moment où est mise en branle l'activité destinée à la faire exister, et c'est pourquoi un opéra, une pièce de théâtre fonctionnent sur leur public *en amont*, bien avant leurs représentations voire leur publication : dès leurs répétitions. Un tel parti pris ne doit pas surprendre de la part d'un auteur qui se refuse à instancier les événements sociaux, tels que la guerre, en leur donnant une forme immanente strictement délimitée. La guerre tolstoïenne n'est pas celle de Voltaire ou de Céline : elle ne se réduit pas à la bataille, aux scènes de vie dans les tranchées ou de mort dans les hôpitaux militaires. Dans *Guerre et paix*, la guerre a commencé avant sa déclaration, et continue pendant les périodes de paix ; elle n'est pas localisée sur les lieux où s'échangent des tirs : elle a transformé toutes les relations sociales, les lois, la manière d'exercer le pouvoir, mais aussi les façons plus privées d'être, de travailler à la campagne, de parler dans les salons, les fêtes, de se comporter dans la vie amoureuse¹⁶. **Il en va ainsi de l'œuvre littéraire : son action commence bien avant que ne soit publiée sa première page, dès qu'une poignée d'hommes, auteur compris, lancent le processus par lequel elle va exister.**

Puisque « fonctionnement » se confond alors avec « mode d'existence institutionnelle », l'écriture d'une œuvre peut être pensée comme *un processus de mobilisation du public*. Celui-ci peut diviser ce public lorsqu'il accroît les différences sociales établies ou, au contraire, le rendre solidaire, uni, lorsqu'il cherche à aller à l'encontre de la façon dont la société organise la division du travail et entretient les inégalités.

Ce « mode d'existence » est donc appréhendé d'un point de vue exclusivement social : sa *forme* correspond au *schème collaboratif* que suivent les institutions impliquées dans la création, l'existence, dans certains cas la perpétuation et la conservation de l'œuvre. Un opéra, par exemple, n'est plus conçu seulement comme une fiction musicale et dramatique qui dure 3 h et dont la vocation principale est d'émouvoir ceux qui assistent à son exécution. L'opéra est compris comme une forme particulière de collaboration *contraignant*, de façon variable selon les moments de son devenir, le travail d'ouvriers, d'artistes décorateurs, d'employés, mais aussi de l'auteur, du compositeur, du directeur de salle, etc. À cet égard, Tolstoï ne distingue pas, comme le font certains critiques d'art et curateurs d'aujourd'hui, des formes d'art « collaboratives » ou « participatives » d'autres qui ne le seraient pas. C'est heureux. Tous les arts pour lui sont « collaboratifs » par nature car les arts n'existent qu'en affectant des vies, transformant des carrières, et pas seulement ceux qui mettent en scène la complicité d'un auditoire de musée, ou ceux qui impliquent l'intervention de sociétés civiles ou commerciales pouvant tirer quelques bénéfices de cette participation.

Le fonctionnement d'une œuvre n'est donc plus pensé comme un effet de transcendance inscrit dans une relation binaire **ou « verticale »** [« objet défini » <—> spectateur] : collectif, il résulte de la structure immanente du collectif qui réalise l'œuvre. Son pouvoir est d'abord d'affecter, au travers des collaborations dans lesquelles ce collectif est *pris*, les institutions grâce auxquelles les acteurs interviennent pour l'œuvre, l'activité de ces acteurs, leur vie même. L'action de l'œuvre résulte donc des *tensions* auxquelles celle-ci soumet les institutions qui la font exister et qu'elle transforme, nécessairement, par effet retour. L'action n'est

¹⁴ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 21 et suivantes.

¹⁵ En réalité, cette conception du fonctionnement artistique est si répandue, si incrustée dans nos logiques qu'elle reste implicite dans pratiquement tous les arguments qu'on peut lire sur la dimension politique de la littérature ou de l'art. On peut justement la qualifier de « paradigme de l'œuvre » comme l'a fait Jean-Pierre Cometti dans *Conserver / Restaurer, l'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, « Essais », 2016.

¹⁶ Le personnage de Spéransky, le réformateur, est particulièrement significatif de l'écriture de *Guerre et paix*. Il traverse quasiment toutes les zones de pouvoir, des loges maçonniques jusqu'au cabinet de l'empereur. Il tient lieu à la fois de connecteur et de transformateur institutionnel.

donc pas une et instantanée, mais processuelle et évolutive. Certaines collaborations ont des effets manifestes, évidents sur les hommes et les institutions : elles peuvent, par exemple, révéler des fonctionnements occultes, pousser certaines institutions à la ruine ou, au contraire, générer des formes de solidarité, permettre leur essor.

Mais lorsqu'elle est essentialisée ou naturalisée, la seule relation esthétique, comme c'est encore le cas de nos jours dans le monde de l'art et des lettres, celle-ci en vient à occulter ce qui constitue la dimension véritablement politique des pratiques artistiques et littéraires : leur pouvoir de lier les hommes dans une perspective commune, de créer un écosystème, un réseau d'interactions institutionnelles unifié par l'œuvre. En effet, lorsque notre attention se concentre sur une unique forme d'interaction, celle qui se cristallise dans la relation esthétique, nous sommes comme empêchés de considérer les autres formes d'interactions sociales que l'œuvre rend possibles et même impose à son public : ainsi l'art se trouve-t-il déchargé de ses responsabilités sociales.

L'esthétique a limité nos possibilités de penser l'art comme un processus capable de provoquer des changements dans les institutions qu'il mobilise ainsi que dans l'organisation sociale globale où elles sont implantées. Dès lors qu'un seul type d'interactions est posé comme légitime, naturel, allant de soi, les autres formes de collaboration, ou *schèmes collaboratifs*, ont tendance à disparaître en tant que possibilités de création pour l'artiste. Ce qui va compter pour lui sera seulement d'inventer de nouvelles « formes de beau », dans le cadre collaboratif pré-institué où « la beauté » tient lieu de valeur principale. C'est ainsi que le romancier normal va chercher à *écrire des histoires* plus « stimulantes » dans *un style* plus « personnel » ou plus « actuel » ; le poète standard va *s'exprimer* de façon plus « vraie » au sein des institutions établies, qu'ils savent vouées à reconnaître et faire reconnaître *ces traits esthétiques*, équivalents « beau », sans jamais réclamer d'elles un travail différent : ils exploitent les formes les plus nécrosées de « public ».

Comprendre, à l'inverse, comment une écriture induit des schèmes collaboratifs nouveaux, nécessite un traitement au cas par cas. Même si toutes les innovations dans ce sens n'ont pas donné lieu à des œuvres immortelles, il apparaît que bien des œuvres qui ont marqué l'histoire, qui ont, parfois, bouleversé les logiques littéraires, de *Don Quichotte* à *Testimony*, de *L'Affaire des quatorze* à *Misérable Miracle*, le doivent à la manière spéciale dont elles ont mobilisé leur public.

On ferait une erreur en imaginant la forme de cette mobilisation comme strictement déterminée par la forme, fût-elle supposée ou projetée, de l'œuvre finale, comme si cette dernière avait le pouvoir de *programmer* l'agencement de son « public » et le mode d'action de ses acteurs. Un tel cas de figure ne vaudrait que pour des écritures profondément routinières, des œuvres préfabriquées, dont la réalisation, entièrement programmable et contractualisable, ne représenterait aucun défi : la production d'un Barbara Cartland s'en approche certainement beaucoup. Mais pour les œuvres littéraires qui nous intéressent, la notion d'*hypergeste relationnel*¹⁷ me semble plus adaptée pour traduire la manière dont s'organisent les actions collaboratives qui les sous-tendent. L'hypergeste trouve son modèle dans l'improvisation collective d'un *jazz band* : un morceau de jazz possède en effet sa propre agentivité. Les interprètes agissent certes dans une perspective commune, cependant la forme de leur interaction peut à chaque moment changer d'allure, de cap, selon la manière dont le groupe réagit à ce qu'il fait. De même, l'écriture d'une œuvre littéraire peut se penser comme un ensemble de transactions évolutives, entre l'auteur, ses éditeurs, ses imprimeurs, ses lecteurs, ses continuateurs apocryphes (le Cervantes de *Don Quichotte* en est le meilleur exemple¹⁸) : tous ceux qui vont intervenir dans la réalisation du texte et peuvent, à tel ou tel moment, provoquer des changements de cap ou d'allure.

Toutefois, dans d'autres cas, cette notion s'avère encore insuffisante. Récemment, Stephen McLaughlin et Jim Carpenter créaient et publiaient, *Issue1*, une énorme anthologie en ligne regroupant, à leur insu et à leur grande surprise lors de sa parution, 3 164 poètes américains¹⁹. *Issue1* possède en outre ceci de particulier que les poèmes qu'elle attribue aux auteurs n'ont pas été écrits par eux mais ont été générés

¹⁷ Cette notion a été développée par Guerino Mazzola pour rendre compte des spécificités de la création musicale, en jazz : *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz—Towards a Theory of Collaboration*, Springer, 2009, et *Musical Creativity—Strategies and Tools in Composition and Improvisation*, Springer, 2011. Elle a été récemment reprise, réélaboree dans le cadre d'une théorie générale du geste par Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, « Le Temps des idées », 2012.

¹⁸ Voir, à ce sujet : Roger Chartier, *La Main de l'écrivain, l'esprit de l'éditeur*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015.

¹⁹ Un lien, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/10/3785-page-pirated-poetry-anthology/>, donne la liste de poètes présents dans cette anthologie.

par ordinateur et redistribués au hasard. On pourrait longuement commenter les enjeux d'une telle oeuvre. Disons très simplement que sa finalité la plus évidente, outre sa drôlerie, est de susciter un maximum de réactions parmi les poètes, les nombreux qui ont été choisis ou même ceux qui ont été ignorés, et de rendre visibles ces réactions. Ce faisant, *Issue1* offre un portrait idéologique du monde de la poésie particulièrement révélateur : elle peut ainsi se comprendre comme une forme numérique d'*écriture critique* visant l'institution-poésie. Cependant, une telle oeuvre ne saurait se réduire à un « hypergeste relationnel ». En effet, la manière dont contribuent les participants ici ne peut pas être comparée à la façon dont joue un musicien dans un groupe de jazz : elle ne s'inscrit dans aucun projet commun. L'écriture a dépassé dans ses effets la conscience qu'en ont ses producteurs. *Issue1* présente donc le cas remarquable (mais loin d'être unique²⁰) d'une forme d'écriture qui possède une forte agentivité (un assez grand pouvoir de déterminer et de configurer l'action de son « public ») mais qui n'implique aucune *intentionnalité collective* (à la différence de l'action collective en musique ou en sport). Une grande part de sa puissance critique réside dans ce hiatus.

Le poéticien a pour tâche de décrire ces formes spécifiques d'agentivité sous lesquelles s'identifie une écriture, et leur façon de s'articuler, de s'implémenter aux différents niveaux de la réalité sociale. À l'heure où la littérature et les arts nous font expérimenter bien d'autres oeuvres que des textes clos circulant sous la forme de livres papier, de tableaux encadrés, de pièces solides posées sur des socles, de représentations n'excédant pas les limites de la scène, il me semble que nous n'avons pas le choix.

Appelons « socioécritures » ces écritures soucieuses des modes de collaboration qu'elles occasionnent pour exister. La forme des collaborations institutionnelles inhérentes à l'existence de toute écriture constitue pour une socioécriture l'enjeu principal de sa poétique et détermine l'allure de sa pratique. Pour un socioécrivain, aucune, parmi les formes de collaboration impliquées dans son travail, ne va de soi. Au contraire, le socioécrivain cherche, au travers de son écriture, à les reconcevoir, à les redistribuer, afin qu'elles ne reproduisent pas servilement l'ordre social dans lequel il vit mais, au contraire, le transforme.

²⁰ Les *Lettres de non-motivation* (Paris, La Découverte, « Zones », 2007) de Julien Prévieux, en fournissent un autre exemple. L'écriture de ce livre intègre dans son processus une série d'échanges épistolaires avec des DRH d'entreprises qui, cherchant à embaucher, ont publié des offres d'emploi dans divers journaux. Prévieux y répond en jouant le jeu d'un demandeur d'emploi peu motivé.
http://www.previeux.net/pdf/non_motivation.pdf