

Christophe Hanna

Sociographies

Une écologie des écritures

Questions théoriques
collection *Forbidden Beach*

Une écologie des écritures littéraires

*Monsieur, regardez le monde,
et regardez votre pantalon.*

Samuel BECKETT, *Le Monde et le Pantalon*

Ce volume réunit des textes théoriques écrits sur un intervalle d'un peu plus de dix ans. Ils concernent tous la littérature actuelle, notamment celle qu'on a coutume de ranger dans la catégorie « poésie expérimentale » ou « écritures de recherche », autrement dit celle qui ne s'inscrit pas nettement dans des genres littéraires séculaires (roman, théâtre, enquête...). Mon dessein a été de cerner ce qui constitue l'actualité de ces écritures dans la logique même de leur création, des usages qu'elles instaurent et qui réclament par conséquent des ajustements dans notre manière de les approcher et de les comprendre.

Si ces réflexions doivent quelque chose à l'ancienne poétique, c'est bien l'idée de départ qu'une écriture, tout particulièrement lorsqu'elle est une création, se comprend mieux quand on l'observe comme un instrument social *ad hoc*, c'est-à-dire un moyen d'action, fût-il modeste, propre à répondre à certains problèmes sociaux d'époque. Mais les époques elles-mêmes se caractérisent par le fait que, se succédant, elles donnent des sens différents à des termes aussi courants et apparemment aussi

stables que « parler », « communiquer » et bien sûr « écrire », « agir » : chaque époque désigne par là des activités pratiques, qui, pour de multiples raisons, changent et nécessitent d'autres modèles pour les décrire. L'actualité d'une œuvre se perçoit donc par l'étendue des « mises à jour théoriques » qu'elle demande afin d'en parler de façon pertinente.

Ici, j'ai cherché à re-modéliser le fonctionnement des œuvres littéraires comme un processus collectif implanté dans nos formes de vie, s'immiscant dans les mécanismes ordinaires de nos institutions. C'est en faisant cela qu'elles agissent, d'abord, donc, comme une manière de réformer nos modes d'organisation collective, notamment parce qu'elles changent l'image que ces modes d'organisation élaborent d'eux-mêmes ne serait-ce que pour se maintenir, orienter leur évolution normale.

La poétique classique nous a habitués à réfléchir prioritairement aux pouvoirs de la littérature comme effets psychologiques sur chaque individu. L'intéressent, avant tout, les propriétés formelles des textes auxquelles Le Lecteur ou Le Spectateur doivent être sensibles : s'identifier à un être de fiction est plus facile lorsque ce dernier est représenté moralement imparfait¹, « l'illusion référentielle » peut avoir lieu devant des descriptions précises et immotivées d'objets du quotidien², la présence de style indirect libre dans un récit apparemment factuel déclenche la suspension de notre incrédulité³, etc. Une grande part de la théorie littéraire consiste ainsi à présenter les œuvres comme

1. Le héros idéal selon Aristote est un homme qui, « sans exceller dans la vertu et la justice, tombe dans le malheur, sans pourtant que ce soit par vice et méchanceté, mais à cause de quelque faute ». *Poétique*, XIII, 1452 b34-1453 a7.

2. Roland Barthes, « L'effet de réel » (*Communication*, 1968), *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, t. III, 1974-1980, Paris, Seuil, p. 25-32.

3. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1957), trad. de l'allemand Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, p. 72-124.

des machines absconses qu'il s'agirait de démonter ou de radiographier afin de comprendre comment elles peuvent agir sur l'esprit individuel, capter son attention, l'émouvoir, lui rendre saillantes certaines vérités.

J'ai abandonné cette perspective-là. Au lieu de *voir* l'œuvre littéraire *comme* une boîte noire dont il faudrait élucider la mécanique active (poétique, rhétorique) sur l'individu, j'ai préféré chercher à *voir dans* l'écriture littéraire les signes parfois implicites adressés au collectif qui *fait exister* cette œuvre et que je nomme, en m'inspirant de John Dewey⁴, son « public » : non seulement ses lecteurs et lectrices, mais tout l'écosystème des acteurs institutionnels (éditrices, correcteurs, médias, profs, etc.) sans lesquels les lecteurs et lectrices n'auraient pas même accès à l'œuvre écrite. En effet, c'est sur cet ensemble qu'une œuvre agit socialement. Celle-ci n'existant que grâce à l'activité et au travail de ce groupe humain, elle exerce sur lui une certaine emprise, contraint les comportements, les attitudes, l'organisation même de ses membres.

Prenons comme comparant du texte littéraire un artefact quelconque – par exemple, ce pantalon. Vous pouvez d'abord le *voir comme* un simple objet fonctionnel lié à votre *usage privé*. Alors, vous l'appréciez parce qu'il présente des qualités matérielles nécessaires pour vous protéger du froid, parce qu'il est taillé de façon à répondre aux standards du « bon goût » et *fait* (en plus) de vous une personne qui se distingue dans la confusion du monde ; mais vous pouvez chercher à *voir dans* ce même vêtement tous ces signes, ces indices qui désignent quels genres d'artisans, d'ouvriers, de transporteurs doivent être sollicités pour réaliser et assembler les pièces qui le composent,

4. John Dewey, *Le Public et ses problèmes*, trad. Joëlle Zask, Pau, PUP, Paris, Farrago-Léo Scheer, 2003.

quel ordre d'importance sa fabrication confère à chacun d'eux et en quoi celle-ci a pu nécessiter l'apprentissage de gestes techniques nouveaux, peut-être épuisants, quelles machines ou quels produits détergents le simple entretien de ce pantalon présuppose, bref, vous pouvez voir dans ce pantalon un monde d'interactions humaines, un écosystème social, que l'existence et le simple usage du pantalon impliquent. Dans ce livre, je propose une semblable conversion du regard pour la littérature. L'ancienne poétique développait chez nous une sensibilité aux formes fonctionnelles des textes et des discours. Mon dessein serait ici de nous rendre plus sensibles aux écosystèmes impliqués dans nos écritures et susceptibles d'être transformés par elles. J'ai formé le terme *sociographies* pour désigner les écritures dont le dessein est d'intervenir sur ces écosystèmes pour les conduire vers un autre équilibre.

Commençons par diriger nos yeux vers des œuvres ordinairement négligées, par accepter de prendre au sérieux certaines écritures qui occupent jusqu'à présent les angles morts des études « normales » ou, plus précisément, traversent leur champ sans laisser de traces exploitables sur les écrans radar des théories officielles. Ces œuvres dont nous ne pouvons, en somme, faire qu'une expérience incomplète et ne débouchant sur aucune discussion consistante parce que quasiment aucun concept solide n'a été élaboré pour les saisir et les valoriser.

Je pense d'abord à certains écrits tenus pour « mineurs » ou « secondaires », ou encore délaissés par l'école pourtant signés par des auteurs archi-consacrés : les dialogues spirites de Victor Hugo à Jersey, les *Marginalia* d'Edgar Poe (idées personnelles jetées dans les marges de ses lectures), les notations d'Henri Michaux effectuées sous psychotropes et contrôle médical comme *Misérable miracle* ou *L'Infini turbulent*, le *Musée* de Jorge Luis Borges, exposition-textuelle de fragments d'œuvres

peut-être définitivement égarées (ou peut-être apocryphes, mais comment le savoir avec certitude ?), ou encore les interventions médiatiques de Marguerite Duras telles que son « Sublime, forcément sublime Christine V.⁵ » (sur l'affaire Villemin). Celles-ci ne sont pas lues, pas comprises comme des gestes artistiques spécifiques, et ne trouvent guère de descriptions appropriées de ce qui pourrait les constituer comme littéraires : les historiens des lettres leur reconnaissent une certaine valeur mais la nature de cette valeur n'est pas cernée autrement que comme document biographique ou encore ferment d'une autre œuvre, poétique ou romanesque, dont les critères d'appréciation sont plus faciles à établir⁶. On les rabat aussi, par forçage, vers de vieilles catégories fourre-tout telles qu'« article », « information⁷ » ou, inversement,

5. Victor Hugo, *Le Livre des Tables. Les séances spirites de Jersey*, Paris, Gallimard, 2014. Edgar Poe, *Marginalia* – rangées dans la catégorie « Essais », dans l'édition de Claude Richard – Robert Laffont, 1989, p. 1063-1109. Henri Michaux, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 617-784 et p. 805-953. Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernès, trad. coll., vol. II, Paris, Gallimard, 1999, p. 57-59. Marguerite Duras « Sublime, forcément sublime Christine V. », article paru dans *Libération* du 17 juillet 1985, en pleine « affaire Grégory » et alors que la mère, Christine Villemin, est toujours soupçonnée du meurtre de son fils.

6. Bien qu'il reconnaisse aux « procès-verbaux spirites » de Hugo certaines fonctions bien particulières et fort secourables – plongée dans la face cachée ou invisible du monde, interrogation collective sur le destin, acceptation personnelle du deuil de Léopoldine –, Patrice Boivin, éditeur et commentateur du *Livre des Tables* (*Le Livre des Tables*, op. cit.), souligne le fait que, pour Hugo, la pratique des Tables vaut surtout parce qu'elle a pu donner lieu à des « œuvres latentes » qui, elles, sont clairement identifiables : la poésie, notamment *Les Contemplations* dont certains vers, particulièrement dans « Ce qu'a dit la Bouche d'ombre », sont redevables aux dictées de l'esprit nommé « L'ombre du sépulcre », et le théâtre influencé par les Shakespeare et Molière d'outre-tombe.

7. La justice déboute Christine Villemin qui avait porté plainte contre Duras pour atteinte à sa présomption d'innocence : « l'actualité judiciaire donne

quasi-synonymes de « fiction », telles que « fantasme », « rêves » ou encore « délire », « visions » comme ce fut le cas avec le texte de Duras accusant Christine Villemin. Mais l'écriture artistique d'un « simple » rêve ou d'un fantasme⁸, dans les années 1980, implique-t-elle à ce point des acteurs médiatiques et judiciaires, s'enracine-t-elle autant dans des contextes tenus pour extra-littéraires ? La rédaction d'un « article » de journal normal se permet-elle de tels excès d'imprudence ? Que s'est-il alors passé de spécial qu'aucune catégorie d'écriture n'est capable de nommer correctement ?

Je pense ensuite au déploiement, dès les années 1990, dans les médias puis la théorie littéraire, du concept d'*ovni* afin de désigner ces « objets verbaux non identifiés », œuvres bien actuelles que l'institution littéraire accepte en masse mais sans savoir les situer dans l'organigramme qu'elle se donne d'elle-même. On dit le plus souvent d'eux qu'ils sont bizarres, inclassables, que leur fictionnalité fait problème, sans aller beaucoup plus loin. Un exemple d'*ovni* devenu classique : les *Lettres de non-motivation* de Julien Prévieux⁹ : collection de lettres envoyées à des DRH pour refuser les *bullshit jobs* qu'ils

au journaliste le droit de publier des informations concernant une personne impliquée dans une procédure et d'illustrer son article sans qu'il soit nécessaire d'obtenir au préalable son consentement ». Cité par Laure Adler dans *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 540-541.

8. Je cite Serge July, dans le texte qui accompagne la publication de l'article de Duras : « Ce n'est pas un travail de journaliste, d'enquêteur, à la recherche de la vérité, mais celui d'un écrivain en plein travail, fantasmant la réalité, en quête d'une vérité qui n'est sans doute pas la vérité, mais une vérité quand même » (*Libération*, 17 juillet 1985).

9. Ci-contre et p. suivante : extraits de Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Paris, La Découverte, Zones, 2007. En ligne sur le site de l'auteur, www.previeux.net.

Vous avez de 26 ans **Et vous avez envie de... REUSSIR...**

A l'issue d'un Contrat de Qualification de 6 ou 9 mois (rémunéré 65% du SMIC dans tous les cas) dans l'un de nos centres de formation nous vous proposons un emploi dans la grande région de votre choix.

CHOISISSEZ VOTRE METIER, NOUS ASSURONS VOTRE FORMATION

Vous avez moins de 26 ans et un niveau BAC à BAC+2 devenez rapidement

RESPONSABLE ENSEIGNE BRICOLAGE
RESPONSABLE DE SECTEUR ALIMENTAIRE (FUTURS DIRECTEURS)
RESPONSABLE SECTEUR CAISSE / FICHIER ARTICLE
GESTIONNAIRE COMPTABLE

Pour postuler : merci de nous envoyer votre dossier de candidature (CV + lettre de motivation + photo) à **EFFCAD** - 50 avenue Georges Boillot - 91310 Linas
 Tél : 01 69 80 33 07
 mail : bvilmain@mousquetaires.com

Les Mousquetaires

Julien Prévieux
 11, avenue Gambetta
 75020 Paris

EFFCAD
 50, avenue Georges Boillot
 91310 Linas

Objet : candidature pour un métier

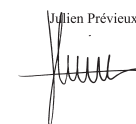
Le 14/03/2004,

Madame, Monsieur,

Je vous écris suite à votre annonce parue dans le journal « Le marché du travail ». J'ai l'impression que vous vous êtes trompés dans la rédaction de votre offre d'emploi : « Et vous avez envie de... réussir... », soyez rémunéré à 65% du SMIC pendant 6 ou 9 mois. Je n'ai pas saisi le rapport de cause à effet entre une envie de réussir apparemment débordante et un salaire si réduit. Une coquille a dû se glisser malencontreusement dans le texte, à moins qu'un si minuscule salaire donne par lui-même l'envie de réussir en quittant immédiatement son poste. Dans ce cas, il semble que le candidat potentiel préfère choisir d'aller voir vos concurrents avant de rentrer en contact avec votre entreprise. Paradoxe flagrant que je vous laisse essayer de démêler. Pour ma part, je refuse votre offre en vous demandant à l'avenir d'éviter ce genre de bévues.

Dans l'attente d'une réponse de votre part, je vous prie d'agréer, Madame, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Julien Prévieux





TOURNER POUR GAGNER

Julien Prévieux
11 avenue Gambetta
75020 Paris

Montlhéry le 19 mars 2004

Monsieur,

Je vous remercie d'avoir lu avec autant d'attention notre offre parue dans le marché du travail.

Je pense que vous n'avez pas saisi l'objectif et le public concerné par cet encart.

En effet, cette annonce n'encourage pas les personnes actuellement en poste à démissionner, mais elle cible les jeunes aujourd'hui à la recherche d'un emploi sans ou peu d'expérience, qui par le biais d'un contrat de qualification court 6 à 9 mois (au lieu de 1 à 2 ans), pourront accéder à un métier en CDI évolutif.

Une chose est certaine, ces candidats potentiels peuvent aller à la rencontre de nos concurrents, ils n'obtiendront pas plus en terme de salaire, 65 % du SMIC est un taux fixé par l'état lors de l'établissement d'un contrat de qualification.

L'avantage en venant chez nous c'est qu'ils toucheront 65 % pendant 9 mois maximum alors qu'ailleurs la durée sera d'un an minimum.

Je prends bien note que vous ne donnerez pas suite à cette offre et j'ai le regret de vous annoncer qu'à l'avenir vous lirez ce même type d'annonce.

En espérant que ces explications répondent à vos interrogations, je vous prie d'agréer, monsieur, mes salutations distinguées.

Directrice Adjointe

EFFCAD

50, avenue Georges Boillot - 91310 LINAS
Tél. : 01 69 80 32 97 - Fax : 01 69 80 32 96
Siret : 379 400 773 000 30 - Code APE 804 C

proposent, accompagnées de leur réponse (quand ils daignent en rédiger une). Un autre : cette performance du poète Frédéric Danos, sur laquelle je reviendrai, consistant à vendre sur un marché dominical des pièces ordinaires d'un euro au prix d'un euro dix, ou encore l'ouvrage *Margot, mon modèle*¹⁰, album de photos érotiques dans un style très amateur, prenant toutes pour sujet l'autrice Margot M. avec, en regard, transcrites, les « consignes » que lui donnent les photographes (tous masculins) lorsqu'ils réalisent les images.

Le point commun de tout cela ? Ces œuvres échappent à la traditionnelle bi-partition fiction/diction qui définit, au moins depuis le romantisme, la littérarité¹¹, autrement dit les frontières de la littérature : elles ne représentent pas une action fictive (possible ou vraisemblable) et de surcroît ne présentent pas d'intérêt spécifiquement formel, du moins au sens où l'on reconnaît des *qualités formelles appréciables* à une page de Joyce, de Montaigne ou de Rousseau, peut-être plus évidemment encore à un poème de Verlaine ou de Francis Ponge. En outre, certaines d'entre elles mettent à mal l'idée très installée dans le monde de la théorie littéraire qu'être un *texte* voire une *représentation* produits par un auteur soit une condition nécessaire pour être un objet littéraire, même si toutes manipulent *de* l'écriture (ou en tout cas des objets portant des inscriptions). Toutes, aussi, s'avèrent fondamentalement à la fois composites et trans-frontalières, capables de mobiliser activement, *via* la littérature, des dispositions institutionnelles qui lui sont étrangères : rituels

10. Margot M., *Margot, mon modèle*, Questions théoriques, 2011.

11. « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles. » Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 31.

spirites et photographiques, logiques de diffusion médiatiques, communication d'entreprise, infrastructures de la santé...

Un tel paradoxe place le théoricien devant une alternative : soit il cherche un moyen de *ménager une place* à ces ovnis à l'intérieur de l'espace littéraire tel qu'il est traditionnellement conçu, soit il entame une reconception de ce domaine, autrement dit tente de découvrir et de conceptualiser d'autres manières d'être littéraire.

Actualiser l'espace littéraire en conservant l'ancienne cartographie et l'idée traditionnelle de littérarité qui l'organise (fiction/diction) réclame d'y ajouter des départements neufs qui seront nécessairement *définis par défaut*. La nature des ovnis est de décevoir les habitués critères d'entrée en littérature : la fictionnalité et les propriétés formelles tenues pour esthétiques. Ainsi, dans ce geste de réajustement perpétuel, le théoricien peut faire coïncider sa carte et le territoire littéraire d'aujourd'hui, mais il sera contraint d'introduire nombre de nouvelles étiquettes génériques négatives ou représentant l'ovni sous un profil plus identifiable, relativisant et donc réduisant son ovnicité¹² : « non-fictions », « art sans qualités » ou « document poétique », documentaires ou enquêtes littéraires, factographies... cela au risque non seulement d'avoir à en ajouter sans cesse, à mesure que de nouveaux ovnis apparaissent, mais surtout de ne pas réussir à saisir correctement les fonctionnements qui leur sont propres. En effet, ainsi intégrés, les ovnis continuent d'être référés *a priori* à une conception de la littérarité qui leur est étrangère par définition et qui ne saurait donc expliquer leurs usages ni leur intérêt particulier. Aristote explique bien l'usage cathartique de la tragédie par sa

12. Une même logique est à l'œuvre lorsqu'on utilise l'expression « soucoupe volante » pour désigner les (« vrais ») ovnis (ceux du ciel et non de la littérature).

fictionnalité spécifique, Bakhtine celui du roman par sa forme et sa logique propres, mais personne ne parviendra à expliquer l'intérêt du *Livre des Tables* d'Hugo ou de la performance des pièces d'un euro de Danos en se contentant de pointer qu'il s'agit là d'autres choses que des fictions, qu'elles contiennent même des éléments qu'on pourrait tenir pour des documents, qu'enfin elles ne possèdent pas de qualités ordinairement tenues pour poétiques. Dès lors, si l'on suit cette première option théorique, la seule façon de comprendre l'intérêt de ces « documentaires », « enquêtes » littéraires, consiste à les comparer à des travaux extérieurs à la littérature auxquels on suppose, plus ou moins arbitrairement, des similarités de forme ou de logique : enquêtes journalistiques, sociologiques, documentaires ethnographiques... parfois pour déplorer, chez les littéraires, le manque de rigueur technique ou déontologique¹³. Les limites d'une telle approche apparaissent tout de suite : celle-ci revient au fond à tenter de comprendre quelque chose comme *Fountain* de Duchamp en la comparant par exemple à un vrai urinoir et en lui appliquant les critères de valeur d'un plombier. Bien sûr, il est important pour l'apprécier de remarquer que *Fountain* n'est pas reliée à la tuyauterie du musée qui l'expose et qu'il vaut peut-être mieux ne pas s'en servir régulièrement pour soulager sa vessie. Tout cela, certes, éclaire le fonctionnement de cette œuvre : un urinoir exposé correctement branché aurait une tout autre signification que *Fountain*. Cependant, de telles observations restent insuffisantes car elles ignorent les transfigurations fonctionnelles¹⁴ radicales

13. Par exemple, Galia Ackerman et Frédérick Lemarchand, « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch », *Tumultes*, n° 32-33, 2009/1-2, p. 29-55.

14. À ce sujet, Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1982.

qui frappent des objets *tenus pour* semblables selon le contexte où il en est fait usage : ce tournevis avec lequel, au cours d'une rixe nocturne, on a poignardé un passant, ne faut-il pas aussi, pour en comprendre vraiment les potentialités, le rapprocher d'un couteau, d'un poing américain et ne pas seulement le tenir pour un outil de bricolage tel qu'un rabot ou un fil à plomb ? De même, d'autres enjeux qu'investigatoires sont imputables aux non-fictions/non-dictions élaborées dans l'espace littéraire et c'est seulement parce qu'on a pris l'habitude de considérer *a priori* tout acte littéraire comme une *représentation* qu'on tend à prendre tout texte non fictionnel et peu « poétique » pour un documentaire ou une enquête¹⁵, autrement dit comme une *description factuelle*. Pourtant, il est clair qu'un acte de langage littéraire non fictionnel, comme tout autre acte de langage, peut revêtir quantité d'autres fonctions sans grand rapport avec le fait de dévoiler le réel. On peut s'en persuader en se souvenant qu'Austin avait proposé, dans la douzième et dernière conférence de *Quand dire, c'est faire*, au moins cinq types d'actes de langage, dont seul le premier¹⁶, les *verdictifs* (rendre un verdict

ou un avis) s'apparente à ce que peuvent faire certaines enquêtes. Mais il reste les quatre suivants.

– Les exercitifs, actes typiquement ministériels : proclamer, déclarer, nommer, voter. Les esprits qui communiquent à Jersey agissent presque toujours ainsi, dans *Le Livre des Tables* de Hugo : est-il moins judicieux de lire ces pages en appréciant pour ce qu'ils valent leurs conseils, déclarations et prophéties, plutôt qu'en les prenant pour une enquête sur le spiritisme des années 1850 ? ;

– Les promissifs : promettre est certainement l'acte de langage le plus souvent cité comme exemple de performatif car il peut se réaliser de multiples façons plus ou moins claires et directes : Frédéric Danos s'engage auprès de ses clients sur la plus-value qu'il confère aux pièces de monnaie qu'il vend 10 centimes plus cher que leur valeur officielle. Il s'engage peut-être aussi sur l'intérêt politique et économique que nous tous pourrions trouver à populariser ce jeu de changement arbitraire des valeurs fiduciaires ;

– Les comportatifs : pardonner, insulter, féliciter, recommander. Cela pourrait bien être la liste des actes mentionnés au long des *Marginalia* de Poe et visant, tour à tour, des passages d'auteurs comme Dickens, Hawthorne, Montaigne... ;

– Les expositifs : illustrer, reformuler, clarifier le propos est ce qu'effectue page après page le dispositif texte/photos qu'articule Margot M. en ce qui concerne notamment le langage du désir photographique masculin.

Quant aux pièces du *Musée* de Borges, on peut lire chacune d'elles comme un exemple canonique de ces performatifs pris un à un¹⁷.

15. Marie-Jeanne Zenetti questionne à juste titre le prétendu « tournant documentaire » en littérature contemporaine. Celui-ci est, à mes yeux, largement le fait d'une crispation des études littéraires autour de la *mimesis* et d'une difficulté, même dans l'espace de la non-fiction, à considérer enfin les œuvres comme des actes de langage au sens plein. Encore un effort pour être vraiment pragmatistes... (Voir « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », colloque « Territoires de la non-fiction » dir. Philippe Daros, Alexandre Prstojevic, université Paris 3, 7-9 déc. 2017)

16. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, p. 163 : « On peut dire, en résumé, que le verdictif conduit à porter un jugement, l'exercitif à affirmer une influence ou un pouvoir, le promissif à assumer une obligation ou à déclarer une intention, le comportatif à adopter une attitude, l'expositif [...] à élucider la communication. »

17. Page 20 : deux pièces du *Musée* de Jorge Luis Borges, *Œuvre poétique. 1925-1965*, mise en vers français Ibarra, Paris, Gallimard, 1985, p. 205 et 207.

LE POÈTE PROCLAME
SA RENOMMÉE

Le cercle du Ciel est la mesure
de ma gloire,
Les bibliothèques de l'Orient
se disputent mes vers,
Les émirs me cherchent pour
emplir ma bouche d'or,
Les anges savent déjà par cœur
jusqu'à mon dernier zéjel.
Mes instruments de travail sont
l'humiliation et l'angoisse;
Plût à Dieu que je fusse né mort.

Dans le *Divan*
d'*Aboulcasim El-Hadrami*
(XII^e siècle).

LE REGRET D'HÉRACLITE

Moi, qui ai été tant d'hommes,
je n'ai jamais été
Celui dont l'étreinte faisait défaillir
Mathilde Urbach.

GASPAR CAMERARIUS,
dans *Deliciae Poetarum Borussiae*,
VII, 16.

Puisqu'il en est ainsi, pourquoi ne pas examiner l'ensemble du domaine des non-fictions par comparaison aux écrits, aux discours, aux rituels sociaux par nature voués à effectuer les actes répertoriés dans une telle taxinomie : techniques de pronostic ou de divination (sportives ou médiumniques), programmes de coaching et de conseil personnalisés, méthodes d'organisation du collectif (organigramme, cartes stratégiques, plans de table et de soirée) ; rituels sociaux divers grâce auxquels on pardonne, se présente, invite, menace ou injurie officiellement¹⁸ ?

18. Tzvetan Todorov avait insisté sur la fécondité de telles études comparatives dans *La Notion de littérature*, Seuil, 1987, notamment les articles « La notion de littérature », p. 9-26, et « L'origine des genres », p. 27-46.

Je n'ai pas ignoré cette première option, en cherchant notamment à modéliser le pouvoir critique de certaines poésies par comparaison à des formes d'ingénierie sociale. Cependant, j'ai majoritairement creusé l'autre voie : observant certaines spécificités des ovnis ainsi que des œuvres marginalisées par la théorie littéraire instituée dont j'ai cité quelques exemples, j'ai voulu concevoir une littérarité plus ouverte et moins décevante, ou moins théoriquement coûteuse en étiquettes génériques. Pour cela, j'ai dû aussi élaborer des concepts descriptifs d'une autre nature que ceux avec lesquels la poétique traditionnelle construit ses catégories classificatoires et établit sa cartographie.

À la notion de *texte*, centrale chez nombre de poéticiens¹⁹ quoique rigide et difficilement exploitable dès qu'il s'agit d'examiner des œuvres performantielles, improvisées ou très contextualisées, j'ai préféré, entre autres, celle d'*écriture*²⁰ prise au sens large, dynamique et non logocentrique du terme²¹.

Sont observés comme des écritures les *dispositifs* symboliques susceptibles de mobiliser des *publics* en orientant leur action. Un manuscrit dans une bouteille jetée à la mer, si je m'en tiens à cette approche, l'est *peu*, mais ce texte que vous lisez là maintenant, par exemple, l'est bien *plus* car non seulement il mobilise mon action, moi qui le tape, la vôtre, vous qui le lisez, mais il implique aussi l'activité des personnes et des institutions qui l'ont commandé, orthographiquement corrigé, celles et ceux qui en

19. Chez Jakobson, Barthes, Genette, Goodman, Todorov notamment et même, dans une moindre mesure, Richard Shusterman, qui préfère ne donner du littéraire qu'une définition par ostension.

20. Chez le Jean-Marie Gleize de *Sorties*, par exemple, ou chez le Franck Leibovici de *des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom* (Paris, Questions théoriques, 2009 et 2020).

21. Voir Florent Coste, « La fiction théorique du texte » dans *Explore*, Paris, Questions théoriques, 2017, p. 101.

ont amendé la phraséologie, en ont édité la version finale afin que vous puissiez la lire dans les meilleures conditions. Au-delà même de son lectorat, cet ensemble d'acteurs mobilisés par l'écriture constitue son *public*. Et, au-delà du fait que j'utilise des caractères graphiques, une langue, que j'inscrive des phrases sur un support numérique, la capacité de ce dispositif à mobiliser ensemble, *régulièrement* (ou contractuellement), ces personnes et ces institutions dans un tel but, est probablement la meilleure raison formulable pour considérer ce texte comme une écriture. Ainsi, un happening transactionnel comme celui de Frédéric Danos, les *Lettres de non-motivation* de Prévieux, une façon de filmer, d'improviser en jazz²², aussi bien que le règlement intérieur d'un lycée peuvent être *vus comme* des écritures (et le sont d'ailleurs couramment). Mais pas un embouteillage, ou le début de la *Genèse* tapé par mon chat sautant à cet instant sur mon clavier. Ce qui m'intéresse est moins ce que les œuvres sont (ou plutôt seraient) par essence que ce qu'elles peuvent nous faire faire ou, plus justement, *ce que nous pouvons faire en leur nom*.

Écriture ne désigne donc plus ici une catégorie formelle, caractérisée par des traits fixes et communs à tous les éléments qui en font partie, par exemple lorsqu'on définit une écriture comme un système de notation alphabétique ou une fiction comme la représentation narrative d'un fait vraisemblable. Écriture renvoie plutôt à un groupe d'activités que l'on considère comme allant ensemble parce qu'elles possèdent certaines affinités fonctionnelles telles que je les ai indiquées. Ce terme devient dès lors un « concept-calque », c'est-à-dire un filtre notionnel dont la visée n'est plus de classer des artefacts dans un tableau cohérent, de les situer dans des départements, mais

de nous faire *voir en eux* des dispositifs mobilisateurs, des écosystèmes d'interactions.

S'il ne permet pas d'*identifier* l'objet auquel on l'applique, un tel concept attire l'observation sur certaines de ses potentialités habituellement ignorées. Je peux regarder n'importe quel objet comme un dispositif ou un écosystème : un sonnet de Ronsard, les vestiges d'un drame écrit par Sade pour les patients de l'hospice de Charenton, les *Mémoires d'un âne*. C'est pourquoi la nature de tels concepts est plus adjectivale que nominale : telle œuvre, nous l'avons dit, peut être plus ou moins une écriture, ce qui signifie en réalité qu'elle peut être plus ou moins *scripturale* (au sens que nous venons de définir). Cependant, tous les objets ne nous conduisent pas à les observer comme tels, il peut être plus ou moins naturel, opportun et surtout intéressant pour le théoricien d'en voir certains ainsi. Voir comme un dispositif scriptural un règlement intérieur de lycée ou un roman de Michel Houellebecq offre un intérêt limité : le public qu'ils impliquent, la façon dont ils le saisissent est sans surprise. Mais considérer sous cet angle *Le Livre des Tables* de Hugo ou les *Lettres de non-motivation* de Prévieux nous permet de comprendre leurs enjeux et pour ainsi dire toute leur puissance d'invention.

L'hypothèse sous-jacente aux études regroupées ici est qu'il existe une autre forme de littérarité (ou littérarité tierce) dont on peut faire l'expérience lorsque, conduits à observer certains artefacts comme des écritures, nous y percevons des dispositifs relativement *inhabituels*, mobilisant de manière anormale ou singulière leur public, occasionnant notamment des interactions institutionnelles imprévues et inédites. On peut alors trouver ces dernières astucieuses, secourables, gratuites ou scandaleuses de même qu'on peut juger une fiction tirée par les cheveux, dangereuse ou édifiante, et un poème frappant, obsédant ou plat. Bien souvent d'ailleurs, les objets qui affectent une telle littérarité

22. Voir Éric Gonzalez, « Improvisations et écritures du jazz : entre harmonie, bruit et silence », dans *Le Superflu*, Rennes, PUR, 2004.

attirent notre attention par la façon dont ils instrumentalisent l'institution littéraire pour concevoir l'écosystème inédit sur lequel ils reposent. Le cas de Frédéric Danos est significatif à cet égard : comment aurait-on pu reconnaître son commerce de pièces comme littéraire s'il n'avait pas exploité l'infrastructure d'un festival de poésie et une partie au moins du public auquel il lui donnait accès ?

Si donc la fictionnalité définit une forme de littérarité reposant sur la saisie par le lecteur ou la spectatrice d'une logique énonciative spéciale (dans laquelle la référentialité est indifférente), si la littérarité de diction suppose notre réceptivité à certains aspects formels ou stylistiques, cette troisième littérarité, elle, relève d'une sensibilité à l'écologie d'une œuvre, à sa manière de participer à des formes de vie (ou de leur résister). En cela, elle appartient bien à une recherche animée par les préoccupations des années 2000 et incarne une des façons dont la théorie littéraire peut être touchée par le tournant écologique actuel des sciences humaines.

Reste à aborder cet autre (et dernier) point : comment analyser les écritures que caractérise cette littérarité tierce ? Sur quels aspects concentrer l'étude ? Quelles nouvelles questions théoriques leur adresser afin de décrire leurs usages ?

Les écritures articulent et implantent des dispositifs : elles favorisent l'action, font faire quelque chose à leur public. Ce « faire faire » peut se comprendre à un niveau individuel, interindividuel ou intersubjectif et collectif.

Au niveau individuel, dans le rapport personnel et synchrone que j'établis avec elle, une écriture est un dispositif qui me permet de réaliser des opérations particulières en appliquant les règles qui la constituent comme telle. Grâce à une écriture alphabétique, je peux transcrire des sons, articuler des propositions vraies, fausses ou encore dénuées de sens ; je peux, grâce

à l'algèbre et aux propriétés des chiffres arabes, effectuer à la main une division ou une règle de trois, je peux aussi signer des chèques, ou mettre en place ce dispositif simple qui me permet d'observer mon petit neveu grandir en marquant tous les mois sur le mur la hauteur où arrive le livre qu'il a posé sur le sommet de son crâne. Cette propriété grâce à laquelle une écriture me permet d'effectuer individuellement des actions est *l'opérativité*.

L'étude de l'opérativité a été l'un des premiers problèmes à m'occuper. Par quels mécanismes l'articulation originale de certains éléments ou matériaux leur permet d'accéder à une efficacité fonctionnelle, comme les chiffres arabes composant les nombres que je dépose dans les cases du tableau d'une règle de trois que je viens de tracer. Pourquoi d'autres agencements rendent surtout évidentes des incompatibilités, comme cette division que je pose sans pouvoir l'effectuer avec des nombres écrits en « en toutes lettres » ? Comment les règles d'une écriture peuvent-elles se combiner à celles d'une autre pour que le dispositif fonctionne ? au prix de quels ajustements ? Quelle force peut disloquer la synthèse artificielle de ses parties ?

Je reprends l'exemple du *Livre des Tables* d'Hugo dans lequel interviennent des esprits de nature aussi multiple que ceux de Dante, Jeanne d'Arc, Shakespeare, L'Inspiration, Napoléon III, La Poésie, La Critique ou Machiavel. L'opérativité d'un tel dispositif consiste à permettre, dans un contexte donné, de faire régulièrement, et presque à volonté, surgir ces voix spirituelles, d'en inscrire les messages et de les archiver de manière à pouvoir s'y reporter, faire évoluer l'écriture et accroître l'intérêt des informations que ses acteurs estiment en tirer. L'opérativité d'une écriture peut donc se rapprocher de la *fonctionnalité* d'un instrument, c'est-à-dire la gamme d'actions qu'il est censé permettre, ou encore de la *performativité* des énoncés ordinaires comme les promesses ou les condamnations, leur

capacité à effectuer des actes lorsqu'ils sont prononcés par ceux qui disposent de l'autorité pour le faire²³.

Pour comprendre sur quoi repose ce phénomène, il faut analyser toute une chaîne de causalités, une série de relations interindividuelles ainsi que leur effet d'ensemble sur leur public : la *connectivité* des écritures et l'*agentivité* du dispositif qui les met en relation. Dans le cas des *Tables* d'Hugo, il faudrait donc examiner comment les règles de la séance spirite – son agenda, son accessoirisation particulière, ses codes d'inscription –, composées avec celles des habitudes d'enregistrement de procès-verbaux et des conventions de l'écriture théâtrale classique²⁴, produisent un *jeu de langage* local et original, toute une technique prophétique et critique valide et crédible pour les sujets qui s'y adonnent. L'étude porterait sur la variété des ajustements formels et conventionnels qui ont permis de *faire tenir ensemble* chacune de ces écritures disparates à l'origine afin de les connecter, de les fédérer dans une pratique unique, cohérente et répétable²⁵.

La réitérabilité d'une telle activité²⁶, son fonctionnement spécifique lui confèrent, dans les contextes où elle s'implante, une forme d'*autorité nouvelle* : on la prend au sérieux, comme dirait

23. Bien sûr, l'autorité dont il faut disposer pour marier ou baptiser ou même déclarer *ippon* dans un combat de judo de grand chelem est plus rare que celle qui nous permet d'effectuer un salut en disant bonjour. L'autorité qui se constitue autour des dispositifs d'écriture a quelque chose de plus confus encore, sur quoi une théoricienne comme Barbara Cassin a travaillé (*Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard, 2018).

24. Les éditeurs des *Tables* notent l'usage extrêmement abondant des didascalies, au point d'ailleurs qu'ils ne les ont pas toutes retenues dans leur édition.

25. Il y a parfois des résistances, par exemple lorsque les esprits se plaignent de la forme de la table ou lorsqu'ils réclament un changement d'interlocuteur.

26. Elle dure, chez les Hugo, en se répétant presque chaque jour du 11 septembre 1853 au 8 octobre 1855.

Austin, et c'est pourquoi elle peut agir, c'est-à-dire influencer les façons de vivre. Écrire avec les tables tournantes entraîne Hugo et ses proches de Jersey dans une profonde reconception éthique et politique, secourable pour les proscrits qu'ils sont devenus. Elle redonne des appuis existentiels à un homme dont les croyances sont alors ruinées et les relations avec les institutions « normales » de l'art et de la culture compromises par son bannissement et son exil²⁷.

De manière générale, les dispositifs d'écriture reconstruisent une forme d'autorité « bricolée » mais tenable, dans les circonstances où la puissance des institutions normales est insuffisante ou déniée. Mais là encore, il importe de comprendre, pour apprécier réellement un dispositif, comment cette autorité se distribue et comment elle est jouée par ceux sur lesquels elle s'étend, qui la rendent concrète et la renforcent par leur action même. L'étude de l'*agentivité* du dispositif a pour fonction de répondre à cette question : quel rôle le dispositif d'écriture attribue-t-il aux personnes qu'il mobilise pour fonctionner ? Comment les conduit-il à jouer ce rôle ?

D'une certaine manière, tout dispositif peut-être considéré comme une partition d'orchestre ou un organigramme attribuant à tel ou tel quelque chose à faire : il effectue une répartition des tâches, une division du travail, et ce, dès que le processus de sa création est lancé. Dans certains cas, par exemple, chez Margot M. ou chez le Prévieux des *Lettres de non-motivation*, le

27. « En faisant parler les tables, Victor Hugo envisageait peut-être aussi un nouveau projet de société, émancipée du christianisme selon une singulière théorie du destin social dont les clés seraient à chercher dans la loi de métempsychose, loi de la réincarnation qui commanderait la solidarité humaine [...]. Perdu sur le rocher de Jersey, Hugo prit l'habitude de parler à tout, aux roches, aux plantes, aux animaux. » Patrice Boivin dans *Le Livre des Tables*, op. cit., p. 36-37.

dispositif exploite et instrumentalise une distribution des rôles préexistante. Mais il conduit les acteurs (DRH, photographes érotiques amateurs) sinon à se surjouer eux-mêmes, du moins à s'exposer, cela dans le but de rendre saillantes des caractéristiques significatives de certains fonctionnements sociaux peu documentés : comment peut se verbaliser le regard masculin porté sur le corps féminin, comment peuvent réagir des chefs d'entreprise devant le refus et le dénigrement argumenté des emplois que celle-ci prétend offrir ? Qu'est-ce que cela traduit des rapports hommes-femmes, révèle à propos du monde du travail ? Ces écritures-là, bien sûr, peuvent être reversées dans le genre « enquête sociale », même s'il est tout aussi possible et peut-être plus intéressant parfois de les considérer comme des exhortations à pratiquer des jeux sociaux perturbateurs et désalinénants dont elles fourniraient un exemple tout en les explorant. Suivant les propositions de Dominiq Jenvrey, tout notre rapport à la fiction peut, sous cet angle, être changé²⁸. Chez cet auteur, la notion de fiction n'est plus du tout conçue selon la tradition critique, comme représentation d'une action possible véhiculée par un récit, mais comme une action réelle consistant à *introduire* dans un cadre social ordinaire un ou plusieurs rôles différents, nouvellement joués et transformant le schème global des interactions qui le définissent. Si demain, par exemple, alors que vous êtes un scientifique considéré comme « sérieux », vous déclarez avoir été influencé par des rencontres extraterrestres dont vous cherchez à donner des preuves, toute votre vie risque de changer brutalement : l'attitude de vos collègues, la forme de votre environnement. Même chose si vous décidez que vous pouvez vous comporter au travail

28. Dominiq Jenvrey, *Théorie du fictionnaire* et *Le cas Betty Hill. Une introduction à la psychologie prédictive*, Paris, Questions théoriques, 2011 et 2015.

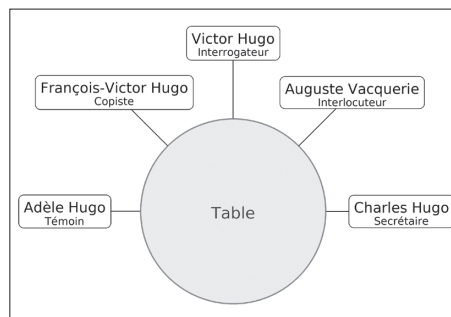
un peu comme Don Quichotte ou *pas du tout* comme Sancho. Toute fiction, même la plus classique, peut-être *vue comme* réserve de modèles (ou de contre-modèles) comportementaux à prendre en considération afin de changer l'allure de nos vies, des pièces de Shakespeare aux descriptions d'objets de Francis Ponge, mais il importe de disposer d'une théorie capable d'examiner par quels moyens ou quels effets des modèles peuvent ainsi s'inscrire dans un écosystème et en influencer le devenir.

Le cas d'Hugo est toutefois assez différent : faire parler les tables réclame la création d'un système de rôles neuf, autonome, dont la distribution reste modulable et indéterminée. Selon les jours, les disponibilités, c'est Adèle Hugo qui interroge les esprits quand son mari est à la table, les mains touchant celles de quelques autres amis ; un ou une autre acolyte (comme Auguste Vacquerie, quand ce n'est pas lui qui tient la table) peut noter les messages de l'au-delà. Parfois, c'est Hugo lui-même qui questionne et note, pendant que d'autres tiennent la table. Aucune place n'est définitivement attribuée, mais le lecteur ne peut manquer de constater bien des changements fonctionnels, selon que tel ou tel poste est occupé par tel ou tel individu. Auguste Vacquerie, par exemple, obtient des esprits, avec lesquels il se querelle de temps en temps, des pans entiers de romans et de pièces de théâtre dont ils sont les auteurs, mais aussi des remarques ambiguës et ironiques ; à Hugo, plus maître de ses émotions, ils adressent des conseils, des observations critiques, quelques flatteries douteuses, des indications historiques pointues²⁹, des prophéties... fausses. Adèle Hugo, elle, pose parfois des questions en privé aux esprits et aimerait savoir pourquoi elle est si peu « voyante » et comment les mortels pourraient

29. L'esprit d'Annibal lui donne des détails sur la bataille de Cannes ainsi que sur l'architecture de Carthage. *Le Livre des Tables*, op. cit., p. 138-139.

améliorer le sort des âmes de l'autre monde³⁰. Charles Hugo, leur fils aîné, déclaré le meilleur médium par les esprits, propose des corrections aux médiocres vers reçus d'auteurs de l'au-delà³¹. Chaque modification dans la distribution a ses conséquences particulières immédiatement sensibles dans l'écriture qui en résulte, la nature et la qualité de son opérativité. Le dispositif peut ainsi tenir lieu, pour une société, d'auto-analyseur.

Comme dans les pièces de Marivaux, les rôles occasionnels que nous sommes amenés à jouer dans certaines circonstances « uniques » sont révélateurs de celui que nous tenons dans la vie sociale « réelle » : l'éthos du jeune homme de famille n'apparaît jamais avec autant de force que lorsqu'il tente de singer son valet. S'en rendre compte peut



Rôles autour de la table parlante (noyau dur)

Victor Hugo – Interrogateur. Pose les questions aux esprits.

Adèle Hugo – Témoin. Présente comme observatrice privilégiée, garante du sérieux moral de la séance.

Charles Hugo – Secrétaire. Note en direct les messages transmis par la table parlante.

François-Victor Hugo – Copiste. Reprend les notes brutes du secrétaire, les transcrit au propre.

Auguste Vacquerie – Interlocuteur. Relance et complète les questions, engage un dialogue parallèle avec les esprits.

être l'occasion de s'améliorer. L'image de nous-mêmes que le dispositif nous renvoie par l'écriture nous permet de nous représenter sous une autre lumière la nature des liens qui nous soudent. Notre manière d'être ensemble, saisie à travers ce filtre, nous convient-elle toujours ? Peut-on croire, à la voir sous cet angle, qu'elle tiendra longtemps encore sans nous faire souffrir ? Si nous la modifions afin qu'elle ressemble à celle que nous trouvons meilleure *dans le dispositif*, ne deviendrait-elle pas meilleure tout court, fût-ce provisoirement ? Parce qu'elle affronte de telles questions et offre de la matière aux réponses que nous pourrions leur retourner, une telle façon d'aborder la littérature, sans être engagée au sens habituel du terme, soumise à une idéologie, à la théorie d'un parti, s'avère en fait *pratiquement* politique.

30. « Nous mortels pouvons-nous quelque chose pour le bonheur ou le malheur des âmes ? » demande-t-elle. *Ibid.*, p.153.

31. « Veux-tu changer “volcan quand” et “tonnerre étonné” », demande-t-il à l'esprit, qui lui propose la bien meilleure solution « tonnerre oublié ». *Ibid.*, p. 151.