

**Pascal Mougin, *Moderne / contemporain – Art et littérature des années 1960 à nos jours*, les presses du réel, septembre 2019, 408 p.**

Compte rendu par Catherine Dufour

« Moderne » et « contemporain » sont des termes encore fréquemment employés de façon interchangeable. L'essai de Pascal Mougin<sup>1</sup> tente d'en finir avec cette ambiguïté par une étude approfondie d'interférences inédites entre art et littérature, récentes mais décisives. Son propos s'inscrit dans la continuité d'un ouvrage collectif publié sous sa direction en 2017, *La tentation littéraire de l'art contemporain*<sup>2</sup>, dans lequel des spécialistes de littérature contemporaine et des critiques d'art analysaient de nouvelles formes hybrides, qualifiées de « littérature hors du livre », « littérature d'exposition » ou « littérature plasticienne », remettant en question le « séparatisme » traditionnel entre peinture et poésie, voire le fait littéraire lui-même, contaminé par l'image, la performance, le numérique ou le « transmédia »<sup>3</sup>. Le premier article de l'ouvrage<sup>4</sup> rappelait à juste titre les apports essentiels de Magritte en la matière, notamment dans « Les Mots et les images » (*La Révolution surréaliste*, 1929). Les œuvres de Dotremont et Broodthaers, parmi d'autres, y étaient envisagées dans le prolongement des questions soulevées par Magritte.

*Moderne / contemporain – Art et littérature des années 1960 à nos jours* reprend les mêmes problématiques. L'introduction, qui s'ouvre sur le récit d'une performance d'Abraham Poincheval couvant des œufs dans une cabine en Plexiglas (Palais de Tokyo, 2017), s'interroge sur les raisons pour lesquelles la « dé-définition » de l'art, théorisée par Harold Rosenberg et mise en œuvre par un « art contemporain » dont l'existence est admise par tous, a mis si longtemps à s'imposer dans le champ littéraire. J'insisterai dans ce compte rendu, qui reprend les grands chapitres de l'auteur, sur le rôle joué par Dada comme précurseur de cette « dé-définition », art et littérature confondus, et par un certain surréalisme (Magritte, Breton à ses débuts, Artaud), le mouvement dans son ensemble y ayant opposé des résistances.

### **I. « La modernité et la contestation du modernisme »**

Ce chapitre est consacré au « modernisme » américain, devenu véritable religion outre-Atlantique sous l'impulsion de Clement Greenberg, et à sa contestation. Le « modernisme » est un héritier direct de la « modernité » littéraire et artistique du XIX<sup>e</sup> siècle et du credo essentialiste du début du XX<sup>e</sup> siècle, sacralisant le médium jusqu'à la dissolution de la référentialité et au culte du négatif. Hegel, Mallarmé, Kandinsky, Malevitch, Beckett, Blanchot, Guyotat... convergent tous vers Greenberg, hostile aux industries culturelles (cf. « Avant-garde et Kitsch », 1939) et à « l'impureté » de Duchamp et Dada. C'est pourtant aux États-Unis que les refoulés du purisme se sont exprimés le plus vigoureusement, avec le Black Mountain College, Fluxus, les arts « minimaliste » et « conceptuel ». Ces néo-avant-gardes, légitimées par Hal Foster ou Rosalind Krauss, privilégiaient l'hybride, le multiple et l'expérience vécue (Duwey). Les conditions d'émergence de l'art, ses interactions avec le public, l'espace et le contexte politique y étaient essentielles, aboutissant au concept d'« implémentation » forgé par Goodman. Les discours sur l'art faisaient partie intégrante de l'art. La philosophie « analytique », appliquée à la création par Weitz, Danto ou Dickie, était incompatible avec les catégories esthétiques de la philosophie « continentale », de Kant et Hegel notamment. On voit bien ici tout ce qui oppose le post-dadaïsme (et Dada) au modernisme. Le surréalisme, par son intention proclamée de « transformer le monde » (Marx) et de « changer la vie » (Rimbaud) semble participer de la même aspiration. Mais, d'après Pascal Mougin, les grandes déclarations des surréalistes n'étaient que postures et, en quelque sorte, le revers de la soif d'absolu de Mallarmé et de sa hantise d'un exil hors du monde. Les véritables ambitions surréalistes étaient essentialistes : « aboutir à un beau livre », faire de sa vie une œuvre d'art, se consacrer à la littérature, la seule « vraie vie » selon Proust. Tout autre était le refus dadaïste d'opposer l'art et la Vie ... En France, le modernisme triomphe avec l'abstraction « textualiste » (Tel Quel, Nouveau Roman, Oulipo). Le texte « en tant que tel » est idéalisé, essentialisé et dépragmatisé, dans la continuité des quêtes formelles de la modernité. Point de salut hors du livre ! Cette tradition littéraire se situe à l'opposé de la littérature-

<sup>1</sup> Pascal Mougin est maître de conférences HDR à l'université Paris 3 Sorbonne nouvelle et membre de l'équipe THALIM (Paris 3 / CNRS). Spécialiste de la littérature française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et de ses relations avec l'art contemporain, il est également artiste photographe.

<sup>2</sup> *La tentation littéraire de l'art contemporain*, les presses du réel, juillet 2017, 312 p., réunit les communications d'un colloque international qui s'est tenu au Lieu Unique de Nantes en octobre 2014.

<sup>3</sup> Le dernier article, de Magali Nachtergaele, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? » conclut sur les enjeux théoriques de ces formes nouvelles. Les différentes études de l'ouvrage s'attachent à des auteurs-artistes aux pratiques transfrontalières, de Jean Le Gac ou Combas jusqu'au démarches plus radicales d'Édouard Levé, Sophie Calle ou Arnaud Labelle-Rojoux, etc.

<sup>4</sup> Denis Laoureux, « Images et mots dans l'art contemporain en Belgique (d') après Magritte ».

événement ou performée des courants antimodernistes du post-dadaïsme américain (happenings), berceau de la « dé-définition » du littéraire, à laquelle Dada depuis ses origines a contribué par son refus du « séparatisme historique de l'image et du langage » (p. 37) et d'une « tradition moderne » qui, de Diderot à Zola, Huysmans, Laforgue, Apollinaire et Breton, séparait nettement écriture et peinture, tout en cultivant un lien privilégié entre ces deux pratiques. L'écrivain était le critique d'art par excellence... L'anti-séparatisme dada se perpétue après 1945 avec le lettrisme, la poésie visuelle, sonore ou bruitiste, la « poésie action » (Heidsieck, Chopin, Ghérasim Luca, Dufrené, Filliou, Blaine), dans le sillage de Raoul Hausmann et des dadaïstes berlinois. La Beat Generation, popularisée par J.-J. Lebel, participe de la même aspiration. Artaud, qui rejoue à partir de 1947 une partition digne du dadaïsme zurichois (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*), est l'une des figures tutélaires de cette résistance française au modernisme de la littérature-texte représenté par la galerie Iris Clert, Sollers, Barthes, Beckett ou Perec. Les critiques d'Adorno contre les « industries culturelles », largement diffusées en France, voisines de celles de Greenberg mais plus politiques, profitent à l'hégémonie moderniste : les néo-avant-gardes sont accusées d'être complices de la marchandise. Certains courants contestataires comme les Nouveaux Réalistes (Klein, Tinguely), les affichistes (Villeglé) ou les artistes de Supports/Surfaces ont navigué dans une zone intermédiaire : tout en malmenant les présupposés fondamentaux du modernisme, ils s'y rattachent par des biais plus ou moins occultes, le mysticisme de Klein ou l'esthétisme de Supports/Surfaces, etc.

## II. « La difficile conceptualisation du contemporain littéraire »

L'exceptionnalité littéraire exacerbée par la modernité - la poésie chez Hegel est le summum des arts - se décroissance difficilement. Dada, très tôt émancipé des « mythologies » littéraires (p. 138), est à ce titre « contemporain » plus que moderne.

Dans les années 80, les termes « moderne », « postmoderne », « contemporain », « extrême contemporain » se font concurrence, en même temps que s'essouffle la génération « textocentrée » des années 70. Mais la « postmodernité » exportée par Lyotard (1979) ne produit qu'une modernité littéraire revisitée : publications semi-parodiques des éditions de Minuit et écrits récusant toute idée de Totalité au profit de l'hétérogénéité, la dissémination, la discontinuité... Malgré les tentatives de Roubaud vers une poésie « actualisée » sur le modèle de l'implémentation de Goodman, le mot « contemporain » peine à se conceptualiser, tandis que « l'extrême contemporain » est un leurre pseudo-théorique pour désigner « l'actuel ».

Un paradigme véritablement contemporain ne peut émerger s'il ne se libère d'une temporalité tributaire de la seule chronologie. Or les histoires de la littérature des trois ou quatre dernières décennies (Dominique Viart, Denis Labouret), respectueuses d'une conception du littéraire conçu comme essence éternelle, ont endossé le rôle de gardiennes du « moderne ». Le contemporain n'y est appréhendé que comme continuation du moderne, susceptible seulement de quelques variantes temporelles. Les propositions pluridisciplinaires, l'oralité, la performance, l'interaction présenteielle, le numérique, y sont mises à l'écart.

L'Université a une grande responsabilité dans la diffusion de cette sacralisation d'une littérature réfractaire aux sciences humaines (sociologie, psychanalyse, « cultural studies », « gender studies ») jugées menaçantes. Les lectures de Barthes, les approches structuralistes ou herméneutiques (Derrida, Ricœur) ont certes fait allégeance à des expertises externes, mais c'était surtout pour éviter que la littérature ne soit engloutie par elles. Ces concessions n'ont rien changé à l'essentialisme fondamental du texte littéraire, ouvert seulement à une plus grande diversité de regards. On objectera que la littérature universitaire, longtemps irréductible à tout autre discours que le sien, a intégré peu à peu des écrivains « contemporains » (en réalité « actuels »). Mais c'est en les soumettant aux méthodes critiques traditionnelles, ce qui explique que des auteurs « subversifs » comme Houellebecq y figurent. Si cette littérature ne s'est pas compromise avec le « contemporain », c'est notamment parce qu'elle ne disposait que d'un espace dédié, l'Université, contrairement à l'art qui a bénéficié pour se « dé-définir » d'une multiplicité de lieux (musées, galeries) et d'expertises (commissaires d'exposition, curateurs). La littérature en France ne s'enseigne de surcroît que par le texte, indéfiniment commenté, alors que la musique et le dessin s'apprennent en pratiquant. Être écrivain résulterait d'un don et non d'un apprentissage, absent de la plupart des cursus littéraires universitaires, sauf... aux États Unis ou dans les ateliers d'écriture des Écoles d'art. Remarquons qu'un ouvrage récent de Baptiste Dericquebourg, *Le Deuil de la littérature* (Allia, sept. 2020) émet de semblables critiques sur l'enseignement universitaire de la « Grande littérature » et propose comme antidote d'« apprendre à lire par l'écriture et à écrire par la lecture ».

À l'encontre des insuffisances universitaires, Pascal Mougin analyse une quantité d'études, de théories et d'articles qui témoignent de l'émergence, ces trente dernières années, d'une littérature « contemporaine » non limitée à la sacralisation d'elle-même, à l'exclusivité du livre ou à la posture esthétisante. Cette « extension du domaine de la littérature » (titre d'un colloque de 2017) s'inscrit dans des pratiques visuelles, plasticiennes

ou numériques (voir la plateforme *Wattpad*), émancipées du culte de l'auteur, ou dans des engagements collectifs concrets. Mais il faut rappeler que les expériences de littérature « téléportée » ont existé tout au long du XX<sup>e</sup> siècle (Bruno Blanckeman) : Dada ou le premier Surréalisme ont repensé le texte en fonction de la Vie et inventé des pratiques littéraires perméables aux sciences humaines ou expérimentales, au reportage, aux arts visuels. Preuve que le « contemporain » ne peut se penser qu'en terme de paradigme...

### III. « Minimalismes et littéralités »

C'est le minimalisme artistique américain (Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris) qui signe la fin du modernisme et inaugure le paradigme « contemporain » (Fried, Krauss, Foster) antinomique des catégories traditionnelles de l'art (medium, auteur, œuvre) et de ses mythologies romantiques (transcendance, inspiration, profondeur, autonomie, verticalité). Le minimalisme, que Fried nomme plus justement « littéralité », prétend que l'œuvre « n'est que ce qu'elle est », produite dans un matériau préexistant et selon la logique de la fabrication industrielle plus que du geste d'atelier. Pour Fried, l'art « littéral » est incompatible avec le modernisme. L'objet minimaliste, caractérisé par « son absence de quoi que ce soit en dehors de lui-même » (p. 241), annihile les trois piliers du modernisme : distinction des genres, séparation ontologique entre art et non-art, idéalisme de l'expérience esthétique. Pour Greenberg réciproquement, l'art minimal est le contraire de l'art : c'est un non-art reproduisant les erreurs de Dada, du Pop Art, de Rauschenberg et Jasper Johns, etc. Toute œuvre ancrée dans le réel (ready-made, néons ou briques de Flavin ou Andre) est à ses yeux méprisable.

Le minimalisme, foncièrement incompatible avec le modernisme, a pourtant été interprété à ses débuts comme son allié, voire son accomplissement. Wollheim, Stella, Susan Sontag, etc., ont développé à ce sujet des points de vue contradictoires, à l'origine de débats passionnés. Pour Wollheim, l'art minimal est à mettre sur le même plan que le post-dadaïsme de Rauschenberg, car tous deux, dans la continuité des ready-made, récusent la notion d'art en elle-même, et donc le modernisme. Il est reconnaissant à Dada, à Duchamp et au minimalisme d'avoir exprimé le refoulé de l'histoire de l'art officielle. Pour Stella et sa « tautologie » ambiguë (« ce que vous voyez est ce que vous voyez ») l'art minimal est moderniste par son anti-mimesis mais dénie toute transcendance à la peinture. Pour Kenneth Baker, historien d'art, le terme « minimalisme » a des sens différents selon qu'on parle du minimalisme de Mondrian ou Malevitch, ancêtres de Greenberg par l'abstraction géométrique, ou de l'art minimal de Duchamp et des post-dadaïstes qui abolissent la frontière entre art et non-art. Pour Susan Sontag, le minimalisme était la forme la plus poussée du modernisme, interprétation aujourd'hui majoritairement considérée comme un contresens. Son « esthétique du silence » rend hommage à cette tendance de la modernité qui, fascinée par les extrêmes, la disparition ou le suicide (Rimbaud, Vaché) voulait arracher au silence une intensité maximale (Cage, Beckett), donner à voir un « ordinaire » néantisant (Robbe-Grillet) ou faire entendre le bégaiement de la langue. Dada, exclu injustement du modernisme greenbergien, participait de cette « esthétique du silence », comme les ready-made ou le Pop Art.

Le paradigme « contemporain » du minimalisme s'est progressivement consolidé, étayé par la pensée européenne de Wittgenstein, le « second » Merleau-Ponty (la phénoménologie de la perception) et le minimalisme littéraire à la française, de Barthes, de Beckett et de Robbe-Grillet, avec qui le minimalisme américain a entretenu des rapports étroits et paradoxaux. Pour Rosalind Krauss, Barthes et Robbe-Grillet sont l'incarnation parfaite de l'art minimal, dans lequel l'illusionnisme de la profondeur n'a pas sa place. Le « moi privé » de l'esthétique moderniste (en réalité une projection) laisse la place au « moi public » de l'expérience minimaliste : le sujet ressent l'œuvre en fonction de son point de vue, de ses déplacements dans l'espace et de ses sollicitations sensibles. Seul existe le regard porté sur un monde appréhendé « en tant que tel » (Robbe-Grillet), dépourvu de mystère et de significations autres que celles que lui confère un sujet. Le double numéro de la revue *Aspen 5+6* (1967), supervisé par O' Doherty et consacré au minimalisme, a joué un rôle clé dans la contestation du modernisme. Publié sous forme d'une boîte-livre d'artiste, cet « objet spécifique », conforme aux critères minimalistes, a consacré la rencontre entre le minimalisme américain et l'avant-garde textuelle française. En tant que forme « intermédiaire » (textes, disques, films) et pur produit de l'« allographisme » anti-auratique, il a contribué à la « dé-définition » de l'art. La place importante occupée par Duchamp (lui-même auteur d'une *Boîte-en-valise*), Hans Richter (film), Huelsenbeck (poèmes), Rauschenberg, Cage, Burroughs, etc., aux côtés d'œuvres minimalistes, témoignent de la participation active de Dada et des post-dadaïstes à la définition du contemporain. Le lecteur, censé manipuler la boîte ou la recomposer à sa guise, devient créateur. Mallarmé en est le dédicataire, en hommage à sa conception inaboutie d'un Livre dont ne subsistent que des notes, feuillets et projets éparpillés... C'est dans cette « boîte » que Barthes a publié son célèbre article, « La mort de l'auteur », adopté comme manifeste par les artistes minimalistes. Les positions de Barthes sont pourtant, en réalité, très différentes des leurs. Ouvrant la voie à la critique textuelle interne,

Barthes se situe même sur le versant moderniste par son attachement à la sacralité du médium-texte producteur de sens (un sens échappant certes à l'intentionnalité de son auteur). La mort de l'auteur, énoncée également par Foucault (« Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969) est sans doute une mise en scène tragique, emphatique et dépitée, plus qu'une revendication sincère. Et les théories de Duchamp sur le regardeur « qui fait l'œuvre » sont assez éloignées de celles de Barthes sur le lecteur-créateur de sens...

Beckett, comme Barthes et Robbe-Grillet, a servi de référence majeure à la critique d'art américaine antimoderniste, au minimalisme et au conceptualisme des années 60. Certains de ses textes ont été interprétés comme des « ekphrasis involontaires d'œuvres de Judd ou d'Andre » (p. 283)... Mais Pascal Mougin fait une fois de plus la part des choses : si l'œuvre de Beckett, par son travail du rythme, de la poésie concrète, du silence, et sa sollicitation, ici et maintenant, du corps et de l'expérience du spectateur, a pu être définie comme minimale, elle peut être interprétée aussi comme une partition moderniste par son excès du rien et le travail d'un médium-langue frisant le sublime (voir les premières interprétations de L. A. J. Bell ou celles de Susan Sontag). Pour Adorno enfin, Beckett était l'artiste de la réduction, seule esthétique possible après la Shoah, qui ne devait rien au minimalisme américain et s'inspirait, comme le révèle aussi l'esthétique de Sontag, de références européennes plus que de préoccupations américaines.

Mougin conclut que la « littérature sans littéralité » de Barthes n'est pas de même nature que l'art minimal car elle ne renonce pas à l'exceptionnalité littéraire. Le degré zéro de l'écriture se prête encore, quoi qu'en dise, au sens et à l'interprétation. Comme le « livre sur rien » de Flaubert ou le « roman pur » de Gide... Le non-style est un style, ainsi que l'écriture blanche. Ce n'est pas une sortie de la littérature. La littéralité n'est qu'une catégorie du littéraire (J.-M. Gleize), elle n'est pas l'équivalent de l'art minimal, qui marque la sortie de l'art. Incarnée par des auteurs comme Cadiot, Quintane, Christophe Hanna, Hocquard, Prigent, Daive, elle s'en rapproche toutefois quand elle se nomme « Language Poetry », la pratique littéraire sans doute la plus proche du minimalisme, « aussi résolument opaque et muette que les œuvres de Judd et Morris » (p. 299). Mougin en cite pour preuve le poème-manifeste de Steve McCaffery, « The Death of the subject » (1976), entièrement constitué de lettres ou groupes de lettres jetés sur la page.

#### IV. « Conceptualismes »

En matière de conceptualisme, Dada est comme toujours aux avant-postes : pour Picabia le tableau est une projection mentale et sa réalisation une gesticulation. Le romantisme du geste créateur, déjà anéanti par les ready-made, en prend un fameux coup ! Parallèlement, l'art conceptuel inaugure « un devenir littéraire de l'art » (p. 309). Mais si le minimalisme est héritier du même structuralisme que le textualisme français, Pascal Mougin émet des doutes quant à l'existence d'une littérature conceptuelle... Il contredit Genette, qui a qualifié de « conceptuelle » la « littérature à contraintes » (Oulipo) et interprété *La Disparition* de Pérec comme un équivalent du ready-made. Il lui oppose quatre arguments de poids : le lipogramme est une forme, au même titre que le roman ou le sonnet ; c'est un concept reproductible à l'infini, contrairement au geste unique de *Fountain* ; hantée par le médium, la « littérature à contraintes » renvoie au modernisme plus qu'au contemporain ; et elle n'ébranle pas « l'institution art » comme a pu le faire *Fountain*.

La véritable « écriture conceptuelle », en tant que « requalification littéraire de l'art conceptuel » (p. 330), est à chercher plutôt du côté des *statements* de Weiner, ces annonces d'œuvres ou de performances, abouties ou non. D'une nouveauté en apparence radicale, le *conceptual writing* des années 2000 (voir le site *Ubuweb*) entretient pourtant des affinités avec certaines avant-gardes européennes et américaines. *An Anthology of Conceptual Writing* (2003) de Goldsmith et Dworkin réunit d'ailleurs sous la même bannière des artistes conceptuels (Duchamp, Acconci, Huebler, Kosuth, Antin, etc.), des écrivains de la modernité européenne (Diderot, Sterne, Swift), des avant-gardistes (Mallarmé, Roussel, Tzara, Aragon, Beckett, Queneau), des objectivistes américains (Reznikoff), des auteurs de poésie sonore, visuelle ou concrète. Mais ne sont véritablement « conceptuels » que les projets qui transposent en littérature le radicalisme de Sol LeWitt : textes issus de procédures d'appropriation, d'instructions ou de contraintes, de logiciels algorithmiques, proliférant dans la masse exponentielle des données numériques. On objectera que cela a déjà existé : le ready-made textuel a été utilisé par Lautréamont et les avant-gardes, les contraintes génératives ont été pratiquées par Roussel, les découpages et collectes d'énoncés préexistants (publicité, presse et autres) par Apollinaire, Cendrars, Albert-Birot, les collages et détournements par Dada (Aragon, Tzara). La grande différence est que les nouvelles pratiques d'appropriation laissent de côté la subjectivité, les affinités esthétiques et l'intentionnalité qui sublime le hasard et les trouvailles. Le *conceptual writing* radicalise de même le projet documentaire. Les œuvres, hermétiques, intransitives, équivoques, sont à penser plus qu'à lire. Mais Mallarmé ou Joyce en sont-ils finalement si éloignés ? Et le pur conceptualisme de Vanessa Place et Robert Fitterman ou le *Xenotext* de Christian Bök ne sont-ils pas des formalismes d'un nouveau genre ?

Quoi qu'il en soit, le *conceptual writing* se démarque des littératures à contraintes (Roussel, Perec, les combinatoires de Beckett) et de la génération textuelle des années 80 (Balpe) par l'intérêt porté aux modalités de la conceptualisation plus qu'aux productions, désormais facultatives. L'écriture, totalement « déqualifiée » (Rosalind Krauss), répond au critère premier de la contemporanéité avant-gardiste, minimale ou conceptuelle : la « despécification » des compétences artistiques.

Il faut préciser enfin que les *statements* de Weiner, qui pourrait faire penser au Livre-fantôme et mythologique de Mallarmé, programmé mais jamais terminé, n'ont rien à voir avec les « manifestes » de la modernité, prophétiques et pragmatiques. Quant aux métatextes décrivant des œuvres restées à l'état de projet (les *Artistes sans œuvres* de Jouannais ou le *Bartleby et compagnie* de Vila-Matas), ils frisent le conceptualisme, d'après Marie-Jeanne Zenetti, mais s'en éloignent par leur « célébration mélancolique » (p. 342) en adéquation avec un modernisme littéraire formaliste, autoréférentiel et hanté par le Livre. Ces fantômes littéraires sont à opposer enfin aux « textes à protocoles pratiques » mis en œuvre dans des expériences de vie inédites en résonance avec l'« art de l'existence » (Foucault) ou le « style de vie » (Marielle Macé). Huebler, Pérec, Jean Rolin ou Philippe Vasset (*Un livre blanc*) se détournent des horizons inaccessibles de Mallarmé pour mettre en chantier une vie plus intéressante que la littérature (Filliou). Leur démarche, selon Zenetti, est du côté de l'art plus que de la littérature...

### Conclusion

Une littérature « contemporaine » au sens non chronologique du terme (voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, 2008) existe depuis longtemps, préfigurée par Dada, réactivée après 1945 par Artaud et, à la fin des années 50, par de nouvelles formes de poésie en affinités avec les avant-gardes américaines post-duchampiennes hostiles au modernisme greenbergien. Le « contemporain » c'est la littérature « exposée, performée, déspecifiée, hybride, post-générique, pluridisciplinaire ou transmédiatique, interactive, potentiellement collective, instable et proliférante » (p. 349-350). Le fait que cette littérature se soit imposée si lentement tient aux résistances d'une modernité européenne très ancrée, jamais aussi sectaire que le modernisme à l'américaine, mais entretenue par une complicité entre artistes et écrivains. C'est pourquoi Gysin, Heidsieck, Blaine, Bory, Lebel, cooptés par le monde de l'art, sont restés en marge d'une littérature conditionnée par le structuralisme des années 50/70, par un « engagement » esthétique non-sartrien, par Hegel, Blanchot, Heidegger et la linguistique, et un attachement aux mythologies stylistiques du XIX<sup>e</sup> siècle. L'Université quant à elle, cramponnée au « moderne » et aux outils critiques du passé, s'est contentée de concessions aux écritures nouvelles des années 80 qui, en réaction contre des avant-gardes fatiguées, relevaient d'un art européen de restauration (néo-expressionnisme allemand, Trans-avant-garde italienne, figuration libre française) plus que d'un paradigme contemporain de « dé-définition » minimale ou conceptuelle de la littérature. La qualification de « minimaliste » appliquée à Barthes, au Nouveau Roman, à Beckett est inappropriée. Certes, Barthes a flirté avec une « littérature sans littéarité » et un « art sans qualité artistique » (p. 353). Mais alors que l'art minimal abandonnait l'idée de « medium spécifique » et de sublimation, la « mort de l'auteur » sonnait faux : la sacralité de l'écriture se déplaçait seulement de l'auteur vers le texte. L'Oulipo qui, comme Duchamp et Roussel, dissociait la création du créateur, ne renonçait pas non plus à la spécificité du littéraire, loin des ambitions du *statement* anonyme ou de la « délégation d'exécution » (p. 354). Le Nouveau Roman, Beckett ou Pérec, instrumentalisés par les avant-gardes américaines contre Greenberg, étaient en réalité des « modernes ». Les seuls équivalents littéraires des pratiques américaines de l'art conceptuel ou minimal sont le *conceptual writing* de Goldsmith ou les démarches appropriationnistes débarrassées de toute subjectivité, créativité, originalité, au profit de la collecte documentaire brute. Je conclurai que les tendances littéraires « contemporaines », qui s'imposent peu à peu dans le paysage artistique français et prétendent subvertir « l'institution art » (musées, galeries), comme ne l'avaient pas fait avant elles les écritures faussement qualifiées de « conceptuelles », sont en plusieurs points héritières directes de Dada... Mais les critiques de Peter Bürger contre les « néo-avant-gardes » (*Théorie de l'avant-garde*, 1974, essai traduit en 2013), d'une actualité saisissante, m'obligent à nuancer ce constat : qu'en est-il en effet aujourd'hui d'une possible subversion de l'institution art qui, en régime capitaliste néo-libéral, se targue de tout absorber ?