

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONTRE LA POLICE DE LA LECTURE

USAGES CRITIQUES ET POLITIQUES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
CHEZ NATHALIE QUINTANE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARC-ANTOINE BLAIS

JUIN 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à mes parents, Jean-Pierre et Annie, et à mon frère, Alexis, pour le soutien (indéfectible), pour l'amour (précieux), pour les blagues (bonnes).

Merci à Jean-François Hamel, qui, comme Nathalie Quintane, a changé pour toujours ma façon de lire la littérature. Je suis privilégié de pouvoir compter sur un directeur de recherche aussi rigoureux, exigeant, amical et généreux. J'ai très hâte à la suite.

Merci à Alain Farah, dont les chroniques radiophoniques sont à l'origine de ce mémoire, et dont les conseils et les encouragements ont été plus qu'appréciés dans les premiers temps de sa préparation.

Merci à Olivier Lacasse, avec qui je fais mon chemin depuis les cours de français du secondaire jusqu'aux séminaires doctoraux.

Merci aux ami·e·s. Merci à la famille.

Je reconnais l'important soutien financier que m'ont accordé le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds de recherche du Québec — Société et culture et le Département d'études littéraires de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES.....	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I SE JOUER DE LA RUPTURE.....	7
1.1 Des guerres picrocholines dont tout le monde se fout : polémiquer depuis les années 90.....	11
1.2 La littérature contemporaine, c'est Christine de Pizan : l'avant-garde et les retours du passé.....	20
1.3 Faire, fabriquer, produire : actualités de la mémoire	31
CHAPITRE II NE PLUS POLICER LA LECTURE	38
2.1 La littérature peut resservir : profanation, braconnage, implémentation	43
2.2 Faire, pour de vrai, de la vérité : littérature et vie pratique.....	55
2.3 À quoi ça sert? Qu'est-ce qu'on peut en faire? Une politique de l'usage.....	63
CHAPITRE III RÉAMORCER LA LITTÉRATURE.....	76
3.1 Révéler des tours de passe-passe : détourner avec Ducasse	80
3.2 Le spectre de l'insurrection : réviser nos croyances avec Hugo	91
3.3 Incendier le théâtre social : faire l'infaisable avec Nerval.....	104
CONCLUSION.....	116
BIBLIOGRAPHIE	120

LISTE DES SIGLES

- AI* « À inventer, j'espère. Entretien de Benoît Auclerc avec Nathalie Quintane »
- DM* *Descente de médiums*
- FP* « Faire de la Poésie une Science, Politique. Tentatives d'expulsion de la Littérature, du montage ducassien aux cut-ups contemporains »
- MC* « Montres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain »
- OM* *Un œil en moins*
- PB* « J'étais une petite-bourgeoise de gauche éclectique-révisionniste (difficultés de communication entre les dernières avant-gardes et la génération de 90) »
- PE* « Pourquoi l'extrême-gauche ne lit-elle pas de littérature? »
- TO* *Tomates*
- UP* *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*

RÉSUMÉ

Ce mémoire entreprend de caractériser la politique de la lecture que défend Nathalie Quintane et les usages collectifs des œuvres dites *classiques* qu'elle promeut. Le premier des trois chapitres circonscrit la posture adoptée par l'écrivaine et déplie les enjeux qu'elle appelle la conciliation de logiques avant-gardistes et d'un attachement pour les grandes œuvres. L'analyse des textes « Monstres et couillons » (2004) et « J'étais une petite-bourgeoise de gauche éclectique-révisionniste » (2010) et de l'entretien « À inventer, j'espère » (2015) permet de montrer que l'écrivaine se joue de la rupture des avant-gardes, délaissant le principe de table rase pour mettre à profit la mémoire littéraire. Un deuxième chapitre analyse le discours que tient Quintane sur la lecture. Se référant principalement à « Faire de la Poésie une Science, politique » (2008), « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature? » (2014) et *Ultra-Proust* (2018), il montre que ces trois textes prescrivent une actualisation de la littérature du passé à l'aune d'enjeux du présent et, plus largement, une appropriation des textes qui permet d'en souligner ou d'en renouveler les implications sociales. Spécifiant les perspectives critiques que Quintane fait siennes, il relève aussi les points de contact qui lient le principe avant-gardiste de dépassement de l'art dans la vie pratique et l'esprit pragmatiste que partagent les travaux d'Yves Citton et de Marielle Macé. Un troisième chapitre aborde la pratique de lecture de Quintane et les usages politiques concrets qu'elle s'applique à servir. Il s'agit de répertorier les différents procédés par lesquels l'écrivaine transforme la portée des œuvres littéraires qu'elle sollicite. Ce dernier chapitre propose une étude d'extraits de *Tomates* (2010), de *Descente de médiums* (2014) et d'*Ultra-Proust* où Quintane convoque Isidore Ducasse, Victor Hugo et Gérard de Nerval.

Mots clés : Nathalie Quintane, théories de la lecture, avant-gardes, classiques littéraires, dépassement de l'art dans la vie pratique, pragmatisme philosophique.

INTRODUCTION

Le 23 février 2006, un peu plus d'un an avant son élection comme président de la République française, Nicolas Sarkozy, alors à la tête de l'Union pour un mouvement populaire, prend la parole dans une réunion publique organisée par son parti. Quatre phrases de sa déclaration « sur le projet politique, la stratégie et les valeurs défendues par l'UMP » resteront gravées dans les mémoires.

L'autre jour, je m'amusais, on s'amuse comme on peut, à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile, choisissez, avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur la *Princesse de Clèves*. Je ne sais pas si cela vous est souvent arrivé de demander à la guichetière ce qu'elle pensait de la *Princesse de Clèves*? Imaginez un peu le spectacle¹.

Ces quelques mots encapsulent parfaitement les penchants néolibéraux d'un homme politique pour qui les universités devraient consacrer moins d'argent aux « études de littérature ancienne » et davantage aux « filières dans l'informatique, dans les mathématiques, dans les sciences économiques² ». Par cette remarque aux accents misogynes, Sarkozy réaffirme avec force un discours qui s'impose depuis les années 1980 : la culture en général et la littérature en particulier ne sauraient présenter le moindre intérêt pour la société, pour l'économie ou pour les « guichetières », qu'il confine à la lecture de formulaires. Au fil des années, l'observation est suivie par plusieurs autres références au roman de Madame de La Fayette, et ces allusions récurrentes sont décriées si vigoureusement que l'œuvre devient l'un des symboles

1 « Déclaration de M. Nicolas Sarkozy, ministre de l'intérieur et de l'aménagement du territoire et président de l'UMP, sur le projet politique, la stratégie et les valeurs défendues par l'UMP, Lyon le 23 février 2006. », *Vie publique*, s. d., en ligne, <<https://www.vie-publique.fr/discours/160844-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-ministre-de-linterieur-et-de-lamena>>, consulté le 9 novembre 2021.

2 La formule est citée par Yves Citton. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Amsterdam, 2017 [2007], p. 27.

phares de la résistance citoyenne au gouvernement de Sarkozy. Des lectures marathons du roman sont organisées, des badges sur lesquels on peut lire « Je lis *La Princesse de Clèves* » sont distribués, les ventes du livre connaissent une embellie³. Cette « Love Story contemporaine⁴ » entre l'homme politique et la princesse qu'il ne peut s'empêcher d'évoquer imprègne l'imaginaire, catapultant la littérature du XVII^e siècle à l'avant-plan de l'actualité politique.

Bien sûr, le mépris réitéré de Sarkozy pour *La Princesse de Clèves* marque aussi le champ littéraire français. Dans son article « Théories célibataires », Christophe Hanna note que ces propos « où le dédain vis-à-vis du savoir littéraire de la littérature elle-même se mêle à son ignorance la plus crasse et rigolarde » provoquent une « relance du débat théorique en littérature⁵ ». Si elles proviennent « de l'extérieur du champ littéraire⁶ », les déclarations de Sarkozy ne manquent pas d'interpeller la critique, qui s'applique dans les années qui suivent à relégitimer la lecture d'œuvres littéraires par la valorisation des expériences multiples qu'elles sont à même de susciter. Hanna identifie cette impulsion dans six ouvrages parus depuis 2006 : *La Littérature en péril* de Tzvetan Todorov, *La Littérature pour quoi faire* d'Antoine Compagnon, *Lire, interpréter, actualiser* d'Yves Citton, *Petite écologie des études littéraires* de Jean-Marie Schaeffer, *La Faute à Mallarmé* de Vincent Kaufmann et *Façons de lire, manières d'être* de Marielle Macé. Le livre de Citton est d'ailleurs symptomatique de cette volonté de répliquer au pouvoir, ses premières pages reproduisant telle quelle la remarque de Sarkozy avant d'affirmer que *Lire, interpréter, actualiser* se propose de lui répondre, c'est-à-dire de « comprendre à quoi peuvent

3 Clarisse Fabre, « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de Mme de La Fayette », *Le Monde*, 29 mars 2011, en ligne, <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette_1500132_3476.html>, consulté le 9 novembre 2021.

4 Philippe Lançon, « Nicolas Sarkozy et la princesse de Clèves : une Love Story contemporaine », *Critique*, n° 750, 2009, p. 931-944.

5 Christophe Hanna, « Théories célibataires », *Art press*, n° 31, été 2011, p. 66.

6 *Ibid.*

servir les études littéraires au sein des évolutions actuelles de nos formes sociales⁷ ». Plutôt que de défendre les pratiques interprétatives dominantes, les auteur·rice·s que cite Hanna profitent de l’apostrophe de l’homme politique pour appeler un renouvellement des habitudes critiques, pour réexaminer l’utilité qu’offre aujourd’hui l’étude de la littérature, et même, chez Citton, pour reconsidérer sa fonction dans la vie collective.

À la liste que présente « Théories célibataires », on serait tenté d’ajouter un nom supplémentaire : celui de l’écrivaine contemporaine Nathalie Quintane. Bien sûr, Quintane n’a pas le même statut que les spécialistes identifié·e·s par Hanna : elle n’est affiliée à aucune institution universitaire, on pourrait difficilement la qualifier de chercheuse, et la majorité de ses ouvrages paraissent chez des éditeurs de littérature. Pourtant, Quintane partage avec ces critiques bon nombre de traits, à commencer par l’attention soutenue qu’elle prête aux déclarations polémiques de Sarkozy. L’écrivaine s’y réfère à plusieurs reprises, notamment dans un entretien qu’elle accorde à Alain Farah en 2009.

Si la littérature n’est plus assez puissante pour emmerder un gros con, alors à quoi bon? Mais elle l’est, non? Après tout, on pourrait brandir aujourd’hui *La Princesse de Clèves* comme on brandissait *Le Petit Livre Rouge* : c’est (re)devenu un livre politique⁸.

Madame de La Fayette, Mao des années 2000? Si l’observation tient de la boutade, la réflexion qui la sous-tend aura tôt fait de s’expliciter dans la production de Quintane, au point même d’en constituer l’un des fils conducteurs incontournables. Un an plus tard, l’écrivaine la déploiera dans *Tomates*, citant les mots de Sarkozy dès ses premières

7 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, op. cit., p. 28.

8 Alain Farah et Nathalie Quintane, « Trois questions pour Nathalie Quintane », dans Alain Farah, *La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d’Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane*, thèse de doctorat, Département d’études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, f. 296.

pages. Cette fois, elle émettra cependant des réserves importantes quant à la portée qu'aurait la récupération politique de *La Princesse de Clèves*.

Ce n'est pas parce que nous avons quarante-cinq ans ou cinquante-cinq ans ou soixante-cinq ans que nous ne voulons plus vivre une vie intense ou que nous ne voulons plus écrire des textes intenses. Ou les lire; j'achetai, en 2008-2009 surtout, un nombre considérable de livres politiques historiques, tentant peut-être de compenser ma minorité numérique en la bardant de ces livres, les livres de littérature n'ayant pas suffi, *Princesse de Clèves* épiphénomène ne changeant rien à la nature spectrale, diminuante, disparaissante, de tous les romans et de l'efficace littéraire en général, minorité de tous les côtés, minorité parce que je lis des livres, minorité parce que c'est de la littérature, minorité parce que lisant des livres et en écrivant je suis tout de même née d'employés, eux-mêmes nés d'ouvriers, minorité parce que, bien que mesurant un mètre quatre-vingts, je suis une femme, et que j'ai de grand pieds, minorité parce que j'habite à la campagne, et que la campagne est une chose bizarre[.] (*TO*, 10-12)

L'appropriation du roman de Madame de La Fayette par la société civile n'est pas le signe d'une transformation globale des façons de lire du public français. Si le roman revêt des allures d'arme le temps de quelques années, il ne s'agit que d'une anomalie passagère, les grandes œuvres du patrimoine littéraire étant toujours perçues comme inoffensives, voire inutiles par le sens commun. *La Princesse de Clèves* n'a rien changé : encore aujourd'hui, lire de la littérature pour y trouver de quoi déranger l'ordre social, c'est appartenir à une minorité et rompre avec le consensus inaltéré qui conçoit la consommation d'art comme un loisir innocent, nécessairement détaché de toute activité politique. Néanmoins, pas question pour Quintane de s'apitoyer sur le sort des belles lettres, mais plutôt de faire de ce constat le point de départ d'une redéfinition de nos pratiques de lecture. L'écrivaine s'attelle à conférer de nouveaux usages à la littérature, à repenser son statut dans la sphère sociale, à rendre visibles les interactions qu'elle entretient avec la vie quotidienne. Certes, les moyens qu'elle emprunte pour étudier ces questions diffèrent de ceux d'un Compagnon ou d'un Schaeffer : Quintane refuse « d'abandonner le vrai, le dur labeur poétique, pour le *repos théorique* » (*PB*, 94), préférant développer ses idées par un travail indissociablement essayistique

et poétique. Pourtant, elle a tout à fait sa place aux côtés de ces théoriciens : au fil de ses textes, l'écrivaine élabore une conception de la lecture cohérente qui prolonge et raffermi leurs réflexions. Plus encore, elle bonifie leurs entreprises : Quintane diverge radicalement du propos de la critique, qui promeut dans la plupart des cas la « privatisation étroite des usages littéraires et partant leur dépolitisation⁹ ». C'est qu'il ne s'agit pas seulement pour elle de penser les expériences individuelles et personnelles que permet la fréquentation d'œuvres littéraires, mais encore de définir et de mettre à l'épreuve une politique de la lecture à même de confronter (voire d'« emmerder ») le pouvoir. Pensant la littérature au prisme des œuvres canoniques du patrimoine littéraire français, Quintane s'interroge : comment la lecture d'*À la recherche du temps perdu*, des *Filles du feu* ou de *La Princesse de Clèves* peut-elle servir des usages et des combats collectifs? Par un emploi croisé de principes hérités de l'avant-garde littéraire et du pragmatisme philosophique, l'écrivaine met la littérature au travail et retourne les textes imposés par les écoles et les universités, révélant le visage grimaçant, moqueur ou révolté qu'ils présentent en secret.

Ce mémoire entreprend de caractériser la politique de la lecture que défend Nathalie Quintane et les usages collectifs des œuvres dites *classiques* qu'elle promeut. Le premier des trois chapitres circonscrit la posture adoptée par l'écrivaine et déploie les enjeux qu'appelle la conciliation de logiques avant-gardistes et d'un attachement pour les grandes œuvres. Dans un premier temps, il mesure les rapports que Quintane entretient avec les avant-gardes historiques et tardives par l'étude du discours qu'elle porte sur ces dernières et par l'examen de sa pratique agonistique. L'analyse des textes « Monstres et couillons » (2004) et « J'étais une petite-bourgeoise de gauche éclectique-révisionniste » (2010) permet de montrer que l'écrivaine se joue de la rupture des avant-gardes et ne reproduit qu'en partie leurs gestes et leurs rites. Dans un second temps, il définit la place qu'occupe le principe de table rase chez ces avant-

9 Christophe Hanna, « Théories célibataires », *loc. cit.*, p. 68.

gardes et expose comment Quintane s'en distancie pour mettre à profit la mémoire littéraire : il se penche à cette fin sur les propos qu'elle tient dans l'entretien « À inventer, j'espère » (2015). Il s'applique en outre à cartographier les œuvres convoquées le plus fréquemment par l'écrivaine, c'est-à-dire à relever les saillies et les zones d'ombre qui particularisent sa bibliothèque.

Un deuxième chapitre analyse le discours que tient Quintane sur la lecture. Il se réfère principalement à « Faire de la Poésie une Science, politique » (2008), « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature? » (2014) et *Ultra-Proust* (2018), trois essais qui explicitent les principales visées du réemploi des œuvres canoniques que prône l'écrivaine. Il montre que ces textes prescrivent une actualisation de la littérature du passé à l'aune d'enjeux du présent et, plus largement, une appropriation des textes qui permet d'en souligner ou d'en renouveler les implications sociales. Spécifiant les perspectives critiques que Quintane fait siennes, il relève aussi les points de contact qui lient le principe avant-gardiste de dépassement de l'art dans la vie pratique et l'esprit pragmatiste que partagent les travaux d'Yves Citton et de Marielle Macé.

Un troisième chapitre aborde la pratique de lecture de Quintane et les usages politiques qu'elle s'applique à servir. Il s'agit de répertorier les différents procédés par lesquels l'écrivaine transforme la portée des œuvres littéraires qu'elle sollicite. Ce dernier chapitre propose une étude d'extraits de *Tomates* (2010), de *Descente de médiums* (2014) et d'*Ultra-Proust* où Quintane convoque Isidore Ducasse, Victor Hugo et Gérard de Nerval. Au fil de ces analyses, on souligne que la pratique de lecture de l'écrivaine vise avant tout à libérer les œuvres du joug institutionnel pour les intégrer à la trame d'expériences quotidiennes (la vie) où elles sauraient servir des emplois politiques concrets (pratiques).

CHAPITRE I

SE JOUER DE LA RUPTURE

Je m'appelle Nathalie Quintane / *Hello my name is Na-tha-lie-quin-ta-ne* / je suis née le 8-3-64 / *I was born in 1964 in Paris, France* / j'habite à Digne-les-Bains / *I live in the south near the Côte d'Azur* / j'écris souvent des phrases simples / *my style is simple, but sometimes complicated* / j'ai publié mes premiers textes dans des revues / *I published my poems in avant-gardists, or less avant-gardists, reviews* / je fais des lectures à voix haute dans des bibliothèques ou des salles publiques / *I can read on my lips or in my head if you want*¹⁰.

Tels sont les mots par lesquels Quintane se présente durant quelques années, jusqu'à ce qu'elle rédige la « biographie » qui l'introduit, désormais, sur le site de son éditeur : « Je m'appelle encore Nathalie Quintane. Je n'ai pas changé de date de naissance. / J'habite toujours au même endroit. / Je suis peu nombreuse mais je suis décidée¹¹. » À elles seules, ces deux notices esquissent plusieurs des traits constitutifs de la posture singulière qu'adopte l'écrivaine dans le champ littéraire contemporain. Il y a d'abord le parti pris de la trivialité, voire de l'idiotie (au sens d'un Clément Rosset ou d'un Jean-Yves Jouannais¹²) : cette succession de « phrases simples » rappelle d'ailleurs le style concis de *Remarques* ou de *Chaussure*, ouvrages qui marqueront longtemps l'image associée à l'écrivaine. Il y a ensuite l'humour, voire l'ironie : la tonalité comique d'énoncés tels « je suis peu nombreuse mais je suis décidée » se répercute

10 Nathalie Quintane, « Nathalie Quintane sur le site POL », *Remue.net*, s.d., en ligne, <<http://remue.net/cont/quintane.html>>, consulté le 15 janvier 2021.

11 Nathalie Quintane, « Biographie », *P.O.L.*, s.d., en ligne, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?numauteur=212&spec=auteur>>, consulté le 15 janvier 2021.

12 Il s'agit de l'un des concepts clé de l'essai qu'Alain Farah consacre à Quintane et à Olivier Cadiot : *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013, 243 p.

dans l'œuvre entière; comme le note Benoît Auclerc, « [i]l n'est pas rare qu'un lecteur, tenant un livre de Nathalie Quintane entre les mains, sourie, ou rie¹³ ». Il y a encore l'intérêt affiché pour l'art de performance et, de surcroît, l'affinité avec les avant-gardes : « *I published my poems in avant-gardists, or less avant-gardists, reviews* », affirme Quintane dans un anglais boiteux. Ces « *reviews* », ce sont *Java*, *Nioques*, *Action poétique* ou encore la *Revue de littérature générale*. Depuis ses tout premiers pas en littérature, l'écrivaine fréquente des cercles de poésie expérimentale inscrits dans le sillon des avant-gardes.

Selon Alain Farah, les pratiques d'écriture qui entretiennent, encore aujourd'hui, une « volonté de poursuivre l'expérimentation formelle, de réfléchir aux implications politiques inhérentes à leurs productions » émergent « à distance des notions d'engagement et d'avant-garde tout en gardant scrupuleusement le regard dessus¹⁴ ». Si ces pratiques reprennent à leur compte quelques-uns des procédés qu'instaurent les avant-gardes, elles rejettent aussi plusieurs principes autrefois défendus par elles. Comme le formule Jean-Michel Espitallier dans la préface qui inaugure *Pièces détachées* (anthologie regroupant des poètes qui ont pour point commun d'avoir contribué à *Java*) :

Point de coup de tonnerre dans un ciel serein, point de rupture façon manifeste au lance-flamme, œuvre-bombe, revue-hachoir mais plutôt quelque chose comme la souple et synchrone émergence d'un faisceau d'exigences esthétiques communes, de projets convergents, de complémentarités, de croisements¹⁵.

Exit les programmes, les manifestes, la pugnacité : les « pièces détachées » qui composent cette frange de la poésie contemporaine retiendraient des avant-gardes la

13 Benoît Auclerc, « Prendre au sérieux (sur l'ironie) », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2015, p. 43.

14 Alain Farah, *Le Gala des incomparables*, op. cit., p. 26.

15 Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2011 [2000], p. 16.

radicalité politique et formelle, mais pas l'esprit frondeur. Pourtant, force est de constater que chez certaines d'entre elles, le souvenir des coups de tonnerre avant-gardistes demeure vif. C'est le cas de Christophe Tarkos par exemple, dont le texte « L'histoire de l'expression » (justement paru dans *Java*) fait mentir le constat d'Espitallier : « Je ne comprends pas après les avant-gardes, je ne comprends pas non plus après les révolutions, la révolution de Maïakovski. [...] Tu sais qu'il ne faut pas beaucoup me pousser pour exalter autant de manifestes qu'il y a d'RR¹⁶. » *RR*, c'est une petite revue que Tarkos fonde avec Quintane et Stéphane Bérard et qui publie, en effet, de nombreux manifestes au ton plus ou moins ironique¹⁷. D'ailleurs, le poète opte pour cette forme à de nombreuses reprises au fil de son œuvre, signant notamment « Manifeste chou », « Ma langue est poétique », « La poésie est une intelligence » et *Le Signe* =. S'il y a lieu de s'interroger sur le degré de sérieux (ou de naïveté¹⁸) qui préside à la rédaction de ces manifestes, il reste qu'ils témoignent d'un souci clair de prolonger (tout en le déplaçant) le geste hérité des postures futuriste, dadaïste, surréaliste. La posture avant-gardiste, loin de disparaître à l'orée des années 1980¹⁹, trouve encore dans les décennies 1990 et 2000 quelques nouveaux avatars.

La conduite de Quintane s'apparente à plusieurs égards à celle de Tarkos, *R.R.* n'étant qu'un exemple parmi d'autres des rapports étroits qu'entretiennent les deux poètes. Par le ton des interventions qu'elle fait paraître en revues, par les partis pris qu'elle adopte, Quintane fait saillir, elle aussi, les traits d'une attitude non éloignée de la posture avant-gardiste. Il s'agit là d'une référence structurante chez l'écrivaine : sa

16 Christophe Tarkos, « L'histoire de... », *Java*, n° 16, « Attention travaux! », 1997. Cité par Alain Farah, *Le Gala des incomparables*, op. cit., p. 46.

17 Quintane qualifiera ces textes de « vrai-faux manifestes » et de « jeux parodiques ». (*AI*, 206)

18 Prigent mentionne que plusieurs membres de *TXT* trouvent « d'une "naïveté effroyable" » les textes qu'ils reçoivent de Tarkos. Christian Prigent, « Préface », dans Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 10.

19 Le dernier numéro de *Tel Quel* paraît en 1982, celui de la revue *Change*, en 1983 : plusieurs, dont Dominique Viart, y ont vu l'un des signes de l'inauguration d'une période nouvelle de la littérature française, marquée par un recul des pratiques avant-gardistes.

production entière témoigne d'un souci de prolonger l'impulsion de l'avant-garde, que ce soit par l'expérimentation formelle, par le travail politique ou par la polémique. Lorsque Christian Prigent l'interroge, dans un entretien, sur la place qu'occupent les *topoi* avant-gardistes dans ses écrits, Quintane répond : « La fin des avant-gardes, pour moi, date de 1916 : le manifeste Dada écrit par Hugo Ball en ouvre et clôt simultanément l'ère. » (*DG*, 186) Toutefois, immédiatement après cette boutade, elle ajoute :

il appartient à chacun de (re)placer pour lui-même la frontière flottante qui joint plus qu'elle ne sépare « modernité » et « postmodernité » dans l'art et la littérature [...]. Bref : il y a ceux qui me font travailler et il y a les autres; je ne leur demande pas leur carte d'identité esthétique²⁰.

S'il est difficile de se revendiquer un siècle après leur fondation de ces mouvements qui prônent l'autodissolution et dont l'esprit d'école tranche avec le contexte intellectuel actuel, il demeure que Quintane est loin de se détourner de la modernité ou de n'attendre de la littérature contemporaine qu'un stock non gradué de romans ayant cessé « de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement²¹ ». L'exigence avant-gardiste a sa place dans sa production, malgré la « fin de l'avant-garde²² » : son importance est simplement relativisée. Désormais moins lourde à porter, elle côtoie d'autres impératifs, d'autres tendances, d'autres intérêts. Pas question pour Quintane d'être une pure et dure, mais plutôt de choisir à la pièce des gestes et des outils critiques avant-gardistes... sans se retenir de glaner d'autres références littéraires.

20 Christian Prigent et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (1) », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en question*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2014, p. 186.

21 Il s'agirait de l'une des tendances de la littérature contemporaine selon Dominique Viart. Voir « Une nouvelle ère littéraire? », dans Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 6.

22 Voir Peter Bürger, « Fin de l'avant-garde? » [1995], traduction de Robert Dion, *Études littéraires*, « Écriture contemporaine », vol. 31, n° 2, hiver 1999, p. 15-22.

En effet, il n'y a pas qu'Hugo Ball et sa suite qui « font travailler » Quintane : parmi les figures citées les plus fréquemment par l'écrivaine, on compte aussi Christine de Pizan, Nerval, Kafka. C'est un intertexte foisonnant que tisse la production de l'écrivaine, au sein de laquelle figurent des œuvres titrées *Mes Pouchkines* ou *Ultra-Proust*. Au mépris du principe avant-gardiste qui commande de faire table rase du passé, de se tourner d'un bloc vers des lendemains qui chantent, Quintane multiplie les références aux grands livres de la littérature, voire aux œuvres les plus canoniques du patrimoine européen. Bien sûr, il n'y a pas besoin d'examiner la production d'une écrivaine d'après l'avant-garde ou post-avant-gardiste pour constater une telle inclination pour l'héritage littéraire : malgré ses déclarations tapageuses, l'avant-garde tout court n'a pas manqué de mettre à profit la mémoire de la littérature et de s'inventer des filiations. Mais l'intérêt marqué de Quintane pour la littérature ancienne est tout à fait singulier : qu'on se tourne du côté de l'avant-garde historique ou de l'avant-garde tardive, il est rare de constater pareil appétit pour la poésie médiévale ou pour le romantisme allemand. Comment cet attachement pour les grandes œuvres se concilie-t-il avec des éléments de posture avant-gardiste? Que nous dit-il du rapport qu'entretient l'écrivaine avec l'avant-garde? C'est par une plongée dans les textes et dans les entretiens où la posture adoptée par Quintane dans le champ poétique contemporain se profile avec le plus de netteté que le présent chapitre s'applique à répondre à ces questions.

1.1 Des guerres microcholines dont tout le monde se fout : polémiquer depuis les années 90

Avant toute chose, il convient de se pencher brièvement sur la notion même de « posture », pour en préciser plus nettement les contours. Les travaux de Jérôme Meizoz ont fait beaucoup pour favoriser la diffusion de ce terme dans la critique littéraire récente; sorte de bilan de ses réflexions, *Postures littéraires* en circonscrit quelques-uns des usages possibles. D'après Meizoz, la « "posture" est la manière

singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire²³ ». Elle s'observe sur un « double terrain » :

externe, d'une part, celui de la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.); *interne*, d'autre part, quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes²⁴.

Ainsi, la posture comprend l'ensemble des marques par lesquelles un·e écrivain·e se met en scène et se particularise dans le champ littéraire. Qu'il accorde un entretien en clôture d'un colloque ou peaufine son « empreinte stylistique²⁵ » dans l'intimité d'un cabinet d'écriture, l'auteur·rice esquisse inmanquablement les traits d'une conduite reconnaissable. Par l'adoption de gestes, d'un discours et d'un ton spécifiques, l'écrivain·e se forge une place « dans l'espace des positions littéraires du moment²⁶ » et programme la réception de ses écrits. Dans l'une des nombreuses définitions qu'il propose, Meizoz insiste en outre sur la part de contingence qu'implique la posture :

Disons que j'entends par posture quelque chose de commun à tous les écrivains (et à tous les artistes en général), attaché à leur statut même : une façon de faire face, comme on dit, littéralement : *faire (bonne ou mauvaise) figure* aux avantages et désavantages de la position qu'on occupe dans le « jeu » littéraire ou plus généralement artistique²⁷.

Élaborer une posture permet à l'écrivain·e de « faire face » à la position qu'il détient dans le champ littéraire²⁸, c'est-à-dire de tirer profit des ressources qu'elle offre et de

23 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18.

24 *Ibid.*, p. 23.

25 *Ibid.*, p. 29.

26 *Ibid.*, p. 21.

27 *Ibid.*, p. 20.

28 La notion de « jeu littéraire » que convoque Meizoz est empruntée à Bernard Lahire, qui propose de la substituer au champ bourdieusien. La distinction qu'elle apporte étant de peu d'intérêt pour ce mémoire, on ne la retiendra pas.

s'adapter aux contraintes qu'elle engage. Loin de se résumer à une « mise en scène intentionnelle²⁹ », à une pose purement volontariste, la posture est le fruit des tensions et des rapports de force qui régissent l'échiquier de la vie littéraire.

Chez Quintane, ces dynamiques de pouvoir font l'objet de nombreux textes dont la forme et l'argumentaire révèlent, justement, quelques pans de la posture de l'écrivaine. « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain » est l'un d'eux : dans cette dizaine de paragraphes aux accents non pas manifestaires, mais pamphlétaires, Quintane conteste une idée reçue voulant que « poètes et lecteurs baigneraient dans une sorte de liquide post-amniotique où ni styles ni formes ne seraient clairement identifiables ».

Une rumeur tenace, puisque rumeur, laisse entendre qu'il n'y aurait plus depuis longtemps en France de tendances poétiques nettement marquées, que toute trace théorique aurait été perdue corps et bien avec la mise en vente de pavés berlinois et non plus germanopratsins, que l'idéologie rampante mais toujours renaissante aurait rendu gorge à l'entrée de Philippe Sollers comme pigiste au *Monde des Livres*[.] (MC)

Ce moment de l'après, qui suivrait le foisonnement de mouvements et de revues (parmi lesquelles compte bien sûr le *Tel Quel* de Sollers) qui remue le siècle précédent, ne verrait donc apparaître aucune tendance claire et ne serait désormais le théâtre d'aucune lutte, ni théorique ni idéologique. En substitution à ce portrait d'un champ pacifié, l'écrivaine propose un autre état des lieux, avançant que deux camps se disputeraient toujours dans l'arène de la poésie contemporaine : celui des Monstres et celui des Couillons, c'est-à-dire celui des Formalistes et celui des Lyriques. Selon Quintane, le Monstre, « forcément "froid", produit une écriture à la même température » (MC); l'écrivaine note en outre que « la philosophie dont il se soutient est elle aussi une création arctique — on parle de la "féroce campagne" d'un Derrida contre l'humaine humanité » (MC). En revanche, le Couillon, plus chaleureux, revendiquerait « le droit

²⁹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, op. cit., p. 21.

d'être gnan gnan », les Lyriques « revenant dès les années cinquante, contre la pyrotechnie surréaliste, à la "simplicité", à l'"origine", voire à une naïveté revendiquée » (MC). Froid et chaud, pensée et émotion, tels seraient les termes de la nouvelle opposition qui fractionnerait le champ poétique. La position de Quintane se fait de plus en plus explicite au fil des critiques adressées aux Couillons et à leur conception de la poésie comme « terre d'écoute et de partage » (MC) : l'écrivaine se figure parmi les Monstres aux côtés d'Albiach, de Pennequin et d'Espitallier. En effet, si Quintane s'attaque à la rumeur voulant que ni chocs ni tensions ne troubleraient plus le champ actuel, c'est parce que l'hypothèse occulte autant l'idéologie (souvent inavouée) que portent les Couillons que la domination qu'ils exercent sur la scène poétique. Rappeler l'existence des conflits qui divisent encore aujourd'hui le champ poétique, désamorcer les accusations de dogmatisme qu'adressent les Lyriques aux Formalistes en renvoyant les premiers à leurs propres a priori, problématiser la pratique des Couillons : tels sont les objectifs principaux de ce « texte de combat », selon le qualificatif qu'emploie l'écrivaine dans un « Additif » publié en mars 2012.

De l'aveu même de Quintane, « Monstres et Couillons » n'essaie « certes pas d'établir une typologie fine » (MC) : il s'agit avant tout de provoquer, de dénoncer, de mettre au jour des rapports de force. En outre, les attaques de l'écrivaine s'inscrivent dans un contexte particulier, comme le spécifie l'« Additif » : ce serait lors du Printemps des poètes, événement annuel d'ampleur, que les lignes de fracture qui séparent Formalistes et Lyriques se manifesteraient le plus clairement. La partition que propose Quintane répondrait, de fait, à « la simplification abusive qu'entraîne l'opération PdP — d'un côté, un PdP ouvert et généreux, qui propose des thèmes populaires et rend la poésie "accessible"; de l'autre, une minorité agressive qui écrit des textes auxquels on ne comprend rien et se vend au spectacle. » (MC) Cette remarque éclaire le contexte qui préside à « Monstres et Couillons », justifiant pour une part la posture spécifique adoptée par Quintane. Minoritaires, systématiquement caricaturés, mis à l'écart des institutions culturelles, les Monstres se réunissent la

plupart du temps dans des circuits alternatifs au sein desquels, contrairement au Printemps des poètes, ils ont le loisir d'échanger sans susciter l'émoi. Quintane s'exprime donc depuis les marges de « la supérette à taille humaine de la poésie contemporaine d'expression française » (*MC*), situation d'énonciation qui saurait motiver, à elle seule, la combativité et l'ironie qui marquent son texte. Toutefois, il y a lieu de souligner que la tonalité qu'emploie Quintane puise, en outre, dans un éventail déterminé de postures : celui de l'avant-garde. Comme le note Meizoz, « l'agir postural se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif : variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires³⁰ ». Le façonnement d'une posture implique non seulement de faire face à une position, mais aussi de s'affilier à des répertoires de conduites : de fait, un « texte de combat » écrit par une alliée des Monstres actualise forcément quelques-uns des traits de « l'esprit de chapelle » (*MC*) qu'ils maintiennent. François Noudelmann insiste sur la « nature polémique et critique³¹ » des avant-gardes, estimant que « [l]a description des déplacements idéologiques, des débats esthétiques, ne saurait faire oublier la guerre de position qui les fonde³². » Il s'agit là de l'une des caractéristiques principales des mouvements avant-gardistes : partageant moins des programmes apparentés qu'une énergie commune, qu'un même penchant pour la polémique, ces derniers s'attachent à confronter par leur bellicosité les hiérarchies qui stratifient le champ littéraire. Certes, la binarité qui soutient l'argumentaire de « Monstres et Couillons » se complexifie dans les dernières lignes du texte original, Quintane se demandant « si [...] les pôles ne se sont pas inversés, si les Monstres ne sont pas devenus des Couillons [...] et les Couillons des Monstres » et lançant, pour conclure : « allez, nouveaux Couillons, pas de quartier, sus aux Monstres! » (*MC*)

30 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, op. cit., p. 25.

31 François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2000, p. 30.

32 *Ibid.*

Pourtant, force est d'admettre que ce texte de combat sert une « guerre de position », qu'il avive performativement les conflits qu'il décrit et qu'il emprunte plusieurs armes à la rhétorique avant-gardiste.

Peu d'écrits de Quintane abordent la question de la filiation à l'avant-garde aussi frontalement que « J'étais une petite-bourgeoise de gauche éclectique-révisionniste », sous-titré « difficultés de communication entre les dernières avant-gardes et la génération de 90 ». Et contrairement à « Monstres et Couillons », qui le précède de six ans, ce texte prend résolument ses distances avec les mouvements avant-gardistes tardifs, qu'il s'agisse de *Tel Quel*, des situationnistes ou de *TXT*. De plus, le cadre qui soutient ses réflexions englobe non pas l'ensemble du champ poétique contemporain, mais seulement sa frange expérimentale. Il s'agit pour l'écrivaine d'examiner les rapports qu'entretiennent « la génération de 90 », nébuleuse à laquelle se rattacheraient les noms de Quintane, de Tarkos, de Charles Pennequin, de Stéphane Bérard, voire d'Olivier Cadiot, et « les dernières avant-gardes », incarnées dans le texte par *TXT*, Christian Prigent et Jean-Marie Gleize. « Dernières », oui : les temps auxquels appartiennent leur ton, leurs gestes, leur rhétorique apparaissent déjà anciens dans les années 2000, ainsi que l'observe Quintane.

Il y a quelques années, j'ai été invitée à participer à une séance de traduction par trois poètes qui avaient tous vécu l'Époque. À un moment, ça s'est envenimé entre eux, tellement vite que c'était comme si l'acmé de la dispute était venu percuter le début (une discussion sur un point de traduction). Je ne me suis pas dit que je venais d'assister à quelque chose comme une séance surréaliste ou un comité de rédaction de *TXT*. Ça m'avait plutôt l'air d'être le rappel en eux d'une réunion de cellule ou de la GP. Au fond, je suppose que c'était à peu près la même chose : le seul modèle d'organisation (et de relation) capable de légitimer un groupe de poètes (i.e. des rigolos par rapport aux vrais militants) était un modèle politique. Je leur suis particulièrement reconnaissante de m'avoir oubliée et d'avoir rejoué brièvement ces années. Peut-être n'y avait-il plus qu'en *traduisant* qu'ils pouvaient renouer avec ces moments d'intensité politique. (PB, 87)

Le modèle politique des avant-gardes participe bien sûr d'une autre époque, qu'il n'est dorénavant possible que de « rejouer » : les disputes avant-gardistes ne sauraient ressurgir telles quelles dans la vie littéraire contemporaine. Ce constat témoigne d'une mise à distance des radicalités d'hier beaucoup plus affirmée que dans « Monstres et Couillons » : Quintane avance en effet que dès le début des années 1990, ses compagnons et elle avaient « un rapport empirique, ponctuel, non-systématique avec les dernières avant-gardes » (*PB*, 89). L'écrivaine rappelle qu'autant la découverte de Prigent par Bérard que celle d'*Action poétique* par Pennequin sont le fruit du hasard, puis souligne qu'au moment de leur rencontre, l'une des principales références que Quintane et ses proches partagent est le collectif Bazooka et son mensuel « Un Regard moderne », publié dans *Libération*. C'est avant tout l'esprit des fanzines punks et des détournements situationnistes qui anime leur génération, moins proche de *TXT*, qui n'est plus un soleil incontournable au début des années 1990, mais plutôt « une naine blanche qu'il faut longuement chercher dans l'espace à l'aide d'un télescope surpuissant sur l'objectif duquel on a préalablement collé la figure de Jacques Roubaud (ou de Michel Deguy, suivant l'observatoire) » (*PB*, 89). Pour autant, pas question pour les poètes de « remplac[er] (pour s'en réclamer) *TXT* ou *Tel Quel* par les Situationnistes » (*PB*, 90) : c'est la notion même de « père », de figure tutélaire sous laquelle il conviendrait de s'inféoder (« je te donne — ou plutôt te délègue — ma position pour que tu la tiennes, telle quelle » (*PB*, 91), image Quintane) que conteste la génération de 90. Aucune école, aucune convention, aucun diktat ne tient plus désormais... ce qui ne va pas sans frustrer la vieille garde.

Le titre du texte identifie par ailleurs deux des « fautes originelles » qu'incarnent les poètes aux yeux de leurs pères : « l'*écléctisme* (toujours lié au *révisionnisme*) du PCF des 60's, ou le refus, toujours *petit-bourgeois*, du théorique » (*PB*, 88). Il y aurait lieu cependant de reconnaître une troisième offense : celle du rejet de la rupture. *Exit* la terre brûlée, les portes claquées, les hauts cris : la génération de 90 délaisse la cassure définitive au profit d'un rapport plus souple à l'altérité. À ce sujet, Quintane se réfère

à Cadiot, qui se désintéresse de la poésie de façon progressive, préférant s'en détacher sans fracas :

Cette absence de rupture nette (pas de clairon, plus de *La poésie est inadmissible*), ce pacifisme, ou plutôt cet abandon (au sens où l'on s'abandonne), cette négligence, ont dû paraître d'une incroyable inconvenance aux prédécesseurs chez qui la violence du combat était à la fois inévitable et réglée — et la nécessité de la discussion sans discussion. (PB, 88-89)

La « rupture nette », la « violence du combat » et la « discussion sans discussion » n'ont plus leur place chez les poètes de 90. Certes, il leur arrive encore de prendre position, de s'opposer à des discours rivaux, voire d'écrire des textes de combat, comme l'illustre « Monstres et Couillons ». Seulement, ces interventions ne reconduisent pas telle quelle la virulence des pères, lui préférant « une approche à la fois plus distancée et joueuse (joyeuse)³³ », comme le formule Quintane dans *Mortinsteinck*. Au sérieux des conflits avant-gardistes succède la négligence de la nouvelle génération, pour qui la lourdeur des coups d'éclat des aînés n'a désormais plus de sens. Quintane évoque ce nouvel état de fait dès « Depuis 1988... », contribution qu'elle signe en 1997 dans la revue *Java* (et que mentionne d'ailleurs « J'étais une petite-bourgeoise »). Ce texte, qui multiplie les pointes à des figures en vue de la vie poétique, se termine en effet sur les lignes suivantes : « Il y a encore 10 ou 20 ans, avec tout ça, j'aurais pu recevoir 1 ou 2 lettres d'insultes, mais il n'y a plus personne, maintenant, pour envoyer des lettres d'insultes. Même pas un lettriste³⁴. » Plus d'algarade, plus d'empoignade, plus d'invectives : le temps des tiraillements envenimés apparaît révolu. Invalidant par avance le potentiel offensif de son texte, Quintane se distancie de la posture avant-gardiste historique et prend la mesure de l'écart qui sépare son contexte énonciatif de l'Époque. Sept ans avant qu'elle divise le

33 Nathalie Quintane, *Mortinsteinck*, Paris, P.O.L, 1999, p. 49.

34 Nathalie Quintane, « Depuis 1988... », *Java*, « Attention travaux! », n° 16, 1997. Cité par Alain Farah, *Le Gala des incomparables*, op. cit., p. 41.

champ poétique en deux camps, et quinze ans avant qu'elle se rétracte partiellement (« je n'écrirais pas Monstres & Couillons aujourd'hui » affirme-t-elle dans l'« Additif » qui suit), l'écrivaine reconnaît déjà les limites d'un tel geste polémique. S'il est toujours possible de rejouer la pugnacité de l'avant-garde, il n'est plus question pour la génération de 90 de vilipender des pairs et d'attiser les conflits qui secouent (modestement) le champ, mais davantage de *se jouer* de ces « guerres microcholines dont tout le monde se fout » (*MC*). L'esprit de provocation de l'écrivaine a plus à voir avec Bazooka qu'avec *TXT* : à la grandiloquence de la rupture avant-gardiste se substitue la désinvolture presque punk de la nouvelle génération. S'il n'y a pas lieu de se détacher complètement des querelles littéraires ou de ne les aborder qu'au second degré³⁵, il reste qu'au moment de s'y frotter, c'est l'attitude de Cadiot qui prévaut : « impossible de sortir de quoi que ce soit avec fracas » (*AI*, 210).

Ce petit détour par ces textes où Quintane à la fois polémique et parle de polémique a permis d'explicitier la place qu'occupe la référence à l'avant-garde chez l'écrivaine. Examiner la pratique agonistique de Quintane et la mettre en rapport avec la discussion sans discussion de l'avant-garde, c'est aussi mesurer les affinités que l'autrice partage avec la posture avant-gardiste. Bien qu'elle fréquente les revues des aînés, bien qu'elle reprenne une part de leurs tics, force est de constater qu'il n'est pas question pour l'écrivaine de prendre leur relais ni de calquer leur conduite. Si Quintane est d'avant-garde, c'est à la façon d'un mime qui reproduit ponctuellement des gestes, mais qui s'en détache sitôt la représentation terminée — et qui ne se prive pas, prenant la pose, d'envoyer des clins d'œil complices. Il serait cependant mal venu d'y voir un relativisme désabusé : Quintane note d'ailleurs qu'au tournant des années 2000 un

35 Quintane envisage avec suspicion la croyance qu'ont eue les années 80 pour le second degré, estimant qu'elle était « aussi déterminée et intense que la foi en Mao dans la décennie précédente » (*AI*, 210).

« retour à un certain type de gravité politique³⁶ » s'impose dans le champ poétique. En effet, c'est moins l'impulsion des avant-gardes que leur posture et l'ensemble de rites qu'elle implique qui cesse de faire sens pour Quintane et la génération de 90. La rupture nette n'a plus sa place chez ces tard-venus de l'avant-garde, qui ne s'opposent d'un bloc ni contre leurs pairs, ni contre... les grands livres.

1.2 La littérature contemporaine, c'est Christine de Pizan : l'avant-garde et les retours du passé

Toujours dans « J'étais une petite-bourgeoise », Quintane rapporte une ultime accusation portée par les « dernières avant-gardes » contre ses compagnons et elle : « la génération des années 90/2000 a rompu la Grande Lignée Poétique Homogène qui mène de Sade à Roche (Denis) en passant par Lautréamont, Artaud, Bataille, Ponge, Guyotat. Elle leur a préféré Stein. » (*PB*, 88) La nouvelle génération n'a pas entièrement perdu le sens de la rupture : toutefois, cette fracture n'est jamais aussi nette que lorsqu'elle s'oppose aux injonctions des « pères » et, à plus forte raison, à la tradition moderne qu'ils prolongeaient. Évacués, les représentants des « grandes irrégularités de langage », expression de Bataille qui résume bien ce qui fascine la constellation *TXT*. Dorénavant, c'est Gertrude Stein qui devient, à leur place, une référence incontournable. La substitution est significative, Stein et sa volonté de « vid[er] le style comme question » (*PB*, 94) appelant de tout autres enjeux que la lignée Sade-Roche. À l'« Éros qui fait écrire » (mot de Ponge cher à Prigent) succède la langue « radicalement immanente à elle-même, sans suggestion de profondeur, d'intériorité ou de sens caché³⁷ » qu'adoptent les pratiques émergentes. Tel est le dernier affront de la génération de 90.

36 Jean-Marie Gleize et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (2) », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en question*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2014, p. 195.

37 Christian Prigent, « Préface », *loc. cit.*, p. 12.

Néanmoins, plus encore que les implications esthétiques ou historiques de ce virage, c'est l'importance même qu'il revêt pour les avant-gardes tardives qu'il importe de relever ici. Une question se pose : est-il possible à la fois de se réclamer de l'avant-garde et de multiplier les références à des figures d'hier? À la fois de marcher sur les pas des futuristes et de mettre au ban la table rase qui leur était chère? À première vue, non : constituer de Grandes Lignées Poétiques engage une altération significative de la logique avant-gardiste, qui emprunte à la modernité notamment... son rejet résolu du passé. D'après Yves Vadé, la rupture caractérise « une des faces de la modernité, une série de ses manifestations, une de ses postures mentales et singulièrement une de ses manières de vivre le temps. »

Depuis la Révolution française, et à certains égards depuis Descartes, les notions de rupture avec le passé, de nouveauté radicale, les images de la table rase, du départ (« Départ dans l'affection et le bruit neufs! »), le mythe de la destruction fondatrice ou de l'an I sont périodiquement exaltés et ne cessent d'informer les sensibilités et les œuvres³⁸.

La table rase hante l'imaginaire de la modernité, cette « manière de vivre le temps » présidant à bon nombre de pratiques. Tout recommencer à neuf, rejeter activement les principes esthétiques et politiques qui gouvernaient le passé : impossible de fréquenter les modernes sans sentir cette impulsion. La rupture avant-gardiste s'écarte sensiblement de la coupure moderne cependant. Comme le note Antoine Compagnon dans *Les cinq paradoxes de la modernité* : « Si la modernité s'identifie à une passion du présent, l'avant-garde suppose une conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps³⁹. » C'est dans ce glissement d'une appréciation du présent à une anticipation du futur que se joue la distinction entre modernité et avant-garde, la seconde recherchant le nouveau non plus « dans le présent en sa qualité de

38 Yves Vadé, « Présentation (Notes sur divers types de ruptures) », *Modernité*, « Ruptures, continuités », n° 13, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 4.

39 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 48.

présent », mais plutôt « dans un présent tendu vers l'avenir⁴⁰ ». Dans l'avant-garde, la rupture permet d'inaugurer une nouvelle ère, d'infléchir le développement de l'histoire pour qu'adviennent en bout de piste les utopies promises. Noudelmann se réfère au futurisme de Filippo Marinetti pour illustrer la « rhétorique négative » et le « destructionnisme » avant-gardistes : « Le futurisme n'attaque pas tel passé ou telle tradition, mais il dénonce le passé et la tradition en tant que tels. [...] La destruction n'a d'autre fin qu'elle-même, selon une foi démiurgique augurant une recréation esthétique et sociale⁴¹. » La volonté de démolir les musées et les bibliothèques qu'énonce le manifeste de 1909 ne peut se comprendre qu'à l'aune d'un tel principe de rupture, qui implique en effet, à terme, la « destruction » de tout patrimoine culturel pour mieux « recréer » le monde. Dans le grand mouvement vers l'avant que prônent les futuristes italiens, l'art canonique est non seulement laissé derrière, mais scrupuleusement ignoré.

Et pourtant, le portrait se complexifie dès qu'on prête un regard attentif à d'autres manifestations avant-gardistes. Car non seulement le paradoxe de l'avant-garde concilie-t-il « la destruction et la construction, la négation et l'affirmation, le nihilisme et le futurisme⁴² », mais encore implique-t-il la rencontre d'un principe de rupture et d'« un imaginaire de la fondation⁴³ ». En ce sens, la table rase avant-gardiste n'exclut pas la manipulation des artefacts du passé, tant qu'il s'agit de les mettre au diapason des temps à venir : « L'acte de baptême suppose [...] une gestation préalable et la négation des anciens modèles va de pair avec la réévaluation de certaines références, brusquement désignées comme des signes avant-coureurs de la délivrance future⁴⁴. » Toujours selon Noudelmann, contre toute intuition, ces opérations « participent de la

40 *Ibid.*, p. 47.

41 François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, *op. cit.*, p. 26.

42 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 48.

43 François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, *op. cit.*, p. 28.

44 *Ibid.*

même stratégie⁴⁵ » que la rupture : elles constituent le versant positif de l'entreprise de recréation des avant-gardes. Dans bien des cas, il est question d'élaborer une contre-histoire des pratiques artistiques qui met en relation des courants, des figures, des œuvres mis à l'écart par les panoramas dominants, de sorte à légitimer sa position dans le champ. À titre d'exemple, on peut citer ce passage célèbre du *Manifeste du surréalisme* de Breton :

Swift est surréaliste dans la méchanceté.
 Sade est surréaliste dans le sadisme.
 Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme.
 Constant est surréaliste en politique.
 Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.
 Desbordes-Valmore est surréaliste en amour.
 Bertrand est surréaliste dans le passé.
 Rabbe est surréaliste dans la mort.
 Poe est surréaliste dans l'aventure.
 Baudelaire est surréaliste dans la morale.
 Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs.
 Mallarmé est surréaliste dans la confiance.
 Jarry est surréaliste dans l'absinthe.
 Nouveau est surréaliste dans le baiser.
 Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole.
 Fargue est surréaliste dans l'atmosphère.
 Vaché est surréaliste en moi.
 Reverdy est surréaliste chez lui.
 Saint-John Perse est surréaliste à distance.
 Roussel est surréaliste dans l'anecdote.
 Etc⁴⁶.

Loin de se détourner complètement du passé, le surréalisme français en retient de larges pans, ancrant sa pratique dans deux siècles de littérature... et pas n'importe laquelle. Si la liste de Breton comprend des écrivain·e·s déjà illustres en 1924, tels

45 *Ibid.*

46 André Breton, « Manifeste du surréalisme » [1924], *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 37-38.

Chateaubriand ou Hugo, ce sont les noms méconnus qui priment, qu'on pense à Desbordes-Valmore ou à Sade, aussi convoqué par l'avant-garde tardive. Pour se découvrir des sources, Breton va jusqu'à fouiller dans les rayons les plus obscurs des librairies, opposant à l'histoire littéraire officielle un contre-récit qui culmine, évidemment, par la fondation du surréalisme. Stratégie de légitimation donc, et façon d'enrichir la posture contestatrice de l'avant-garde d'une autre dimension, voire d'étendre son champ de lutte jusque dans l'enceinte des bibliothèques. Voilà qui jette une lumière neuve sur la vaste mémoire des aînés : lorsqu'ils élaborent de Grandes Lignées Poétiques et qu'ils sollicitent Sade, Lautréamont, Artaud ou Bataille, les aînés de Quintane reconduisent un geste bien ancré dans l'histoire de l'avant-garde. Il s'agit toujours pour les dernières avant-gardes de tisser des filiations concurrentes aux noms consignés dans les manuels savants, de mettre au grand jour des figures marginales pour définir et pour justifier leur propre place dans le champ poétique. Par la valorisation d'écrivains qui ont tous fréquenté (bien qu'à des degrés divers) les cercles avant-gardistes, les pères se réclament d'un héritage spécifique et soulignent à grands traits leur appartenance à ce qu'il faut bien nommer la *tradition de l'avant-garde*.

Si les dernières avant-gardes font peu de cas du principe de table rase et ne se privent pas de convoquer bon nombre de productions littéraires antérieures, qu'en est-il alors d'une écrivaine « de 90 » qui délaisse délibérément l'idée de rupture?

J'ai toujours essayé de garder des noms dont je pensais, à tort ou à raison, qu'ils risquaient de disparaître. Par exemple, à douze ans, je disais *Barjavel* si souvent que mes copines avaient fini par m'appeler Barjavel. Aujourd'hui, je garde des noms comme Richter (Jean-Paul), de Quincey, Ducasse, ou des noms comme Federman, Parian, Stubbe, Hanna, etc. (et bien sûr Bérard mais comme c'est mon mari je peux pas le mettre). C'est, bien sûr, une manière de faire l'importante. C'est aussi pour éviter d'être seule (et pour leur suggérer de garder mon nom en retour). C'est, enfin, pour conserver, et si possible augmenter, ce que Schiller nomme « la liberté républicaine du lecteur ». (*PB*, 94-95)

La littérature d'hier occupe une place prépondérante dans la bibliothèque de Quintane : les lignes qui concluent « J'étais une petite-bourgeoise » sont sans équivoque à cet égard. Et contrairement à ses aînés, qui n'en retiennent que des œuvres modernes ou carrément avant-gardistes, Quintane prête attention à des textes issus d'horizons remarquablement variés. Le contraste avec les dernières avant-gardes est significatif : si cinq des noms cités se rapportent à des contemporains qui publient chez Al Dante ou chez P.O.L⁴⁷, les quatre autres (dont trois d'outre-Manche ou d'outre-Rhin) appartiennent aux XVIII^e et XIX^e siècles; au moins deux d'entre eux (Schiller et de Quincey) sont les auteurs d'œuvres célébrées; à l'exception d'Isidore Ducasse (véritable nom de Lautréamont), tous sont éloignés des avant-gardes. Que ces grands auteurs font-ils là? Cette « manière de faire l'importante » est-elle circonstancielle? S'agit-il seulement d'exagérer (à des fins purement argumentatives) la distance qui la sépare des dernières avant-gardes? Pas du tout : quatre ans plus tard, lorsque Auclerc interroge Quintane sur les références littéraires dont elle se revendique, ce ne sont pas les noms d'Artaud ou de Bataille qu'elle prononce... plutôt ceux d'un poète médiéval et d'un écrivain des Lumières.

Disons qu'il y a, d'une part, ce qu'on attend de moi que je le cite et le confirme (Ponge et Perec) et, d'autre part, les livres (plus que les auteurs) qui m'ont donné très concrètement les moyens d'écrire (j'ai évoqué plus haut le *Chemin de longue étude*, de Christine de Pizan, pour *Tomates*, *Crâne chaud* et *Descente de médiums*), mais aussi l'intelligence de choses d'abord passablement confuses (la fonction du rire ou de l'humour — je vais y revenir avec Diderot), ou encore une notion générique (la « fantaisie réaliste critique » vient tout droit de Gérard de Nerval, dans *Les Nuits d'Octobre*; Nerval, lu à l'adolescence, a été tout aussi important que Rimbaud), ou encore un pays d'édition (la Pologne de Jarry, c'est-à-dire « nulle part », à laquelle j'ai greffé celle de Jaruzelski et de Walesa — la Pologne de la prise de conscience politique — et la maison P.O.L, le grand abri), et puis enfin une ligne de conduite (Kafka, Beckett, parce qu'ils ont fait de l'épanorthose la figure principale; une figure de rectification, de reprise, de retour, de vérification, une figure qui ne cesse de dire qu'ils ne savent pas, qu'ils ne

47 Deux maisons d'édition dont le catalogue fait la part belle à la poésie expérimentale.

maîtrisent pas, ou bien qu'ils maîtrisent simplement le fait qu'ils ne maîtrisent rien, la figure du timide ou du faux timide, la fin très lente de l'arrogance — avec un peu de chance). Évidemment, tout ça n'est pas si clair, et il faut beaucoup mélanger pour parvenir à une reconstitution historique à peu près fidèle! Le fait que Kafka n'ait pour ainsi dire jamais « achevé » la plupart de ses textes est très important, et la lecture sensible et précise que j'ai pu faire de ses fragments grâce au meilleur professeur de ma scolarité post-bac, Ludovic Janvier, à Paris 8 en 84, a été déterminante. Les « brouillons » de Ponge sont eux aussi une manière d'épanouissement continue, et j'ai dit que la lecture d'*Espèce d'espaces*, juste avant les *Remarques*, m'avait poussée à l'acte, au même titre que Shonagon, dont Perec était lecteur. Quant à Diderot, que je cite souvent, il y aurait toute une liste de motifs : d'abord que *Jacques le Fataliste* m'a traumatisée au lycée! en bien! Deux livres m'ont traumatisée à seize ans : *Les Chants de Maldoror*, qui m'ont transformée en surréaliste pour cinq ans (j'en ai pris pour cinq ans!), et *Jacques le Fataliste*; ensuite parce que ça me permettait de ne pas être rivée au XX^e et au XXI^e, d'ouvrir le champ des références et des influences vers l'amont (et je n'ai fait que poursuivre l'idée et le processus avec Pizan, Boèce, etc.), de quêter d'autres sources de nouveauté, car les textes anciens sont très neufs, très inédits à notre vieux regard contemporain; enfin, parce que Diderot m'a permis de faire le départ entre la légèreté dont on accusait ma génération et le rire comme arme (politique). Le rire de Diderot n'est pas celui des esprits forts, c'est un rire en service, au boulot, quelque chose qui donne énormément de joie et d'allant. J'aimerais que mes livres donnent autant de joie et d'allant à ceux qui les lisent. (*AI*, 217-218)

Comme Quintane le souligne dans un autre entretien, dès le début de son parcours, la critique place ses textes sous l'égide de figures marquantes de la littérature française contemporaine : « les *Remarques* ne pouvaient venir que de Jaccottet. Même chose côté Ponge : *Chaussure* venait essentiellement de Ponge ou de Perec, ça allait de soi. On est en domaine français. Les nationaux reconnaissent les nationaux⁴⁸. » Si elle ne nie pas l'influence qu'a exercé *Espèce d'espaces* de Perec sur *Remarques*, si elle

48 Alain Farah et Nathalie Quintane, « Poudre de succession, Pensée de la bombe ou désamorçage des avant-gardes chez Nathalie Quintane », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en question*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2014, p. 178.

identifie « Ponge (poète contre les poètes) » (*AI*, 224) comme l'un des pôles structurants de son travail, et si elle reconnaît que se réclamer de ces auteurs est « stratégiquement utile » et répond à « un souci d'avancée tactique, de positionnement critique », elle affirme cependant que ses propres références sont d'un tout autre ordre, ou plutôt d'un « non-ordre⁴⁹ ». Se distanciant de la France du XX^e et du XXI^e siècle, Quintane se tourne vers la littérature de langue allemande (Georg Christoph Lichtenberg⁵⁰, Richter et Kafka), vers la littérature irlandaise (Swift⁵¹ et Beckett), vers la littérature anglaise (de Quincey et Lewis Carroll⁵²), vers le XIX^e siècle français (Nerval, Lautréamont-Ducasse, Rimbaud et Jarry), vers le XVIII^e siècle français (Diderot), vers le Moyen Âge français (la *Chanson de Roland*⁵³ et Christine de Pizan), vers l'Antiquité japonaise (Sei Shōnagon). En plus des avant-gardes des années 1960, 1970 et 1980 et des auteurs dont elles se revendiquent elles-mêmes, Quintane sollicite ainsi jusqu'aux plus grands noms de la littérature mondiale, rompant avec les lignées ordonnées des pères pour puiser dans des ensembles aux contours moins définis.

Il s'agit d'abord d'« ouvrir le champ des références », c'est-à-dire de se détacher des incontournables avant-gardistes pour se frotter à d'autres traditions. Façon pour elle d'aller à la rencontre d'un plus large éventail d'écrits, mais aussi de singulariser sa posture et d'accentuer le mouvement de retrait par rapport à l'avant-garde qu'elle amorce en d'autres points de sa production. Contre les généalogies rigides que privilégient toujours ses pères, Quintane embrasse l'éclectisme et le désordre, les œuvres qu'elle retient provenant de scènes (temporelles, nationales) trop diverses pour qu'on puisse les aligner dans une filiation cohérente. Mais pas question pour autant d'exalter ce contre quoi s'élèvent les aînés : toutes les œuvres d'hier ne trouvent pas

49 *Ibid.*, p. 178.

50 Voir *ibid.* et *AI*, 213.

51 Voir Christian Prigent et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (1) », *loc. cit.*, p. 188.

52 Voir *ibid.*, p. 188.

53 Voir *AI*, 213.

grâce aux yeux de l'écrivaine. « Peu d'intérêt pour les Français incontournables (Proust, Claude Simon, etc.)⁵⁴ », affirme-t-elle en effet. Bien que la parution d'*Ultra-Proust* la fera mentir, il demeure qu'en règle générale, les phrases ouvragées des grands romans français du XX^e siècle retiennent une part bien restreinte de son attention. La plupart des productions citées par Quintane ont des ancrages solides avec la poésie et se distinguent par l'hétérodoxie de leurs partis pris formels. Par leur penchant commun pour la digression, pour la fragmentation, pour l'humour, pour la fantaisie, les textes qu'elle convoque appartiennent à un pan particulier de l'histoire de la littérature. Il s'agit d'œuvres majeures, oui, et bon nombre d'entre elles sont par ailleurs publiées dans la « Bibliothèque de la Pléiade », mais peu sont exemptes de bizarrerie : leur facture étrange et non conventionnelle prend à revers le style précieux des grands romans de l'Hexagone. Le passé n'a d'attraits pour Quintane qu'à condition d'annoncer (d'une façon ou d'une autre) l'impulsion de l'avant-garde.

Il s'agit ensuite « de quêter d'autres sources de nouveauté », c'est-à-dire de puiser dans ces textes du passé des formes à même de revivifier les écrits du présent. « Les textes anciens sont très neufs, très inédits à notre vieux regard contemporain » : ce paradoxe explique à merveille ce que cherche l'écrivaine lorsqu'elle examine la littérature de temps reculés⁵⁵. Après un siècle d'expérimentations avant-gardistes, Dada et sa succession détiennent, aux yeux de la critique, le quasi-monopole de l'inventivité formelle. Mais Quintane rappelle qu'il n'en est rien : les livres de Sei Shōnagon ou de Georg Christoph Lichtenberg constituent des sources de nouveauté tout aussi substantielles que ceux de Perec ou de Ponge. De fait, c'est non pas le panthéon de l'avant-garde, mais ces deux productions peu fréquentées par les modernes qui sont à l'origine de *Remarques* : Quintane prend ces « formes considérées comme inabouties comme des formes à part entière », ose se saisir de leur souplesse et de leurs airs

54 Christian Prigent et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (1) », *loc. cit.*, p. 188.

55 *La Chanson de Roland* « est un texte extrêmement neuf et expérimental aujourd'hui », affirme-t-elle aussi. *Ibid.*, p. 190.

négligents : « j'ai voulu, pour moi, ces formes-là » (*AI*, 213). Plus tard, ce sont des genres qui l'inspirent, l'écrivaine prenant modèle sur les « fantaisies réalistes critiques⁵⁶ » de Nerval et sur les « autobiographies théoriques » (*AI*, 213) de Pizan pour élaborer *Tomates*, *Crâne chaud* et *Descente de médiums*. « La littérature contemporaine, c'est Christine de Pizan! » (*AI*, 213), s'exclame Quintane, qui voit les œuvres du passé non pas comme des patrons qui permettraient la continuation d'un ordre ancien et sacré, mais comme des formes mobiles à même de ressurgir dans les pratiques actuelles les plus expérimentales.

On le voit, c'est surtout de monuments de la littérature européenne que se compose la bibliothèque de Quintane. Lorsqu'elle se penche sur les écrits d'hier, l'écrivaine privilégie les œuvres canoniques, les livres qu'enseignent les écoles et les universités, les personnages qu'honorent des plaques dans les parcs publics : en bref, des productions intégrées depuis des lustres dans la mémoire institutionnelle. Il s'agit, par conséquent, d'œuvres écrites en majorité par... des hommes : parmi les quatorze figures énumérées plus haut, on ne compte que deux femmes, soit Sei Shōnagon et Christine de Pizan. Si le « geste inaugural des pionnières de la plume » (et Quintane en est une, dans le champ spécifique où s'inscrit son œuvre) « a toujours été de chercher des modèles, des aïeules, des femmes qui les ont précédées et qui fournissent à la fois inspiration et légitimité⁵⁷ », l'écrivaine exhume peu d'aînées, préférant s'en tenir aux productions les plus visibles du patrimoine littéraire. Ainsi, contrairement à Pizan, qui collige une série de femmes illustres dans *La Cité des Dames*, Quintane ne rattache ses livres à aucune filiation féminine : elle porte un regard attentif sur les productions de quelques contemporaines, telles Anne Parian, Gwenaëlle Stubbe, Hélène Bessette ou

56 Quintane attribue la paternité de ce genre aux *Nuits d'octobre* (*AI*, 217); les termes employés par Nerval sont « Fantaisiste! réaliste!! essayiste!!! » (il s'agit de « mots méprisant » adressés au narrateur, à la fin du récit, par « trois spectres accusateurs »). Gérard de Nerval, *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 1986 [1966], p. 439.

57 Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau, « Introduction », dans Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.), *Filiations du féminin*, Montréal, Les Cahiers de l'IREF, coll. « Agora », 2014, p. 2.

même Annie Ernaux, mais lorsqu'il s'agit d'examiner la littérature du passé, ce sont les hommes qui prédominent. Le fait n'est pas étonnant : « rien, dans les textes, ne renvoie à l'exploration du *féminin*⁵⁸ », comme le souligne Chloé Jacquesson, qui note aussi que « [les] partis pris poétiques et critiques de Quintane la situent aux antipodes des poncifs sur la littérature *féminine*, supposée lyrique, intimiste, centrée sur le corps, peu formaliste⁵⁹ ». Dénonçant qu'il y ait « toujours des thèmes "pour les filles" et des thèmes "pour les garçons", dans ces secteurs si émancipés de l'art et de la littérature⁶⁰ », excluant même à l'occasion qu'on la qualifie de femme⁶¹, Quintane trompe les attentes genrées et refuse d'assumer pleinement la posture d'une *écrivaine*. Dans cette optique, il n'y a rien d'insolite à ce qu'elle ne consacre pas d'efforts particuliers à la mise au jour de prédécesseures et que ce soit avant tout ce qu'a produit la « fabrique de l'universel⁶² » qui requiert son attention.

Quintane n'est pas seule, sur le terrain de l'avant-garde, à vouer pareil intérêt pour les grandes œuvres du patrimoine artistique européen. Pour le constater, nul besoin de remonter jusqu'au « retour à l'ordre » qui essaime chez les avant-gardes au lendemain de la Grande Guerre⁶³ : plusieurs contemporains partagent cette inclination pour les œuvres canoniques. Denis Roche, membre du comité directeur de *Tel Quel*, n'hésite

58 Chloé Jacquesson, « Minorité de tous les côtés », dans Benoît Auclerc (dir.), *Nathalie Quintane, op. cit.*, p. 79. L'auteur souligne et spécifie que le terme « féminin » renvoie ici « à des qualités ou à des valeurs construites ».

59 *Ibid.*, p. 98.

60 Christian Prigent et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (1) », *loc. cit.*, p. 189.

61 Chloé Jacquesson, « Minorité de tous les côtés », *loc. cit.*, p. 79. Voir, par exemple, Christian Prigent et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (1) », *loc. cit.*, p. 186.

62 Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2008 [1999], p. 189.

63 « En Europe, la fin de la guerre s'accompagna d'un intérêt renouvelé, justement dans les milieux avant-gardistes, pour l'art des périodes anciennes. [...] L'affiliation aux grands artistes du passé, stimulée par la redécouverte de ces monuments, musées, bâtiments menacés, abîmés voire détruits par la guerre, ou par la découverte, ou la réinvention d'un passé primitif ignoré jusque-là (on pense à l'art précolombien), participait d'une intégration à la communauté nationale. » Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes historiques (1918-1945). Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire Inédit », 2017, p. 27-28.

pas à citer Kafka, Parménide, Voltaire et Racine en exergue des poèmes d'*Éros énergumène*. Gleize lui-même consacre plusieurs pages de *Poésie et figuration* à Lamartine et Hugo. Mais si cet attachement pour les grands livres ne constitue souvent qu'un rare écart à la logique avant-gardiste, la façon qu'a Quintane de mettre à profit de grandes œuvres est tout à fait conséquente avec la posture qu'elle adopte. Se réclamer de l'héritage de l'avant-garde tout en rejetant les ruptures nettes, c'est s'autoriser à produire des textes expérimentaux *et* puiser dans un vaste éventail de pratiques antérieures, à aménager à la grande littérature une place non pas secondaire, mais de premier plan dans sa production. Ce qui se trouve à l'état de traces ou d'intuitions chez d'autres est une constante incontournable chez Quintane : loin de s'en tenir aux lignées de modernes que retiennent ses aînés, l'écrivaine ouvre les fenêtres, dévoile d'autres horizons, laisse entrer chez elle jusqu'aux œuvres les plus anciennes et les plus canoniques du patrimoine européen. D'ailleurs, force est de noter que le passage du temps n'est pas étranger à cet effort de décroisement : la littérature subversive d'hier est la littérature scolaire d'aujourd'hui, et convoquer Rimbaud ou Lautréamont en 2021 n'a pas la même portée qu'en 1924. Dans ce mouvement qui élève une à une les références de l'avant-garde au rang de littérature consacrée, la porosité entre mémoire avant-gardiste et mémoire institutionnelle va croissante : si les sources des aînés sont elles-mêmes canoniques ou en voie de l'être, pourquoi se retenir d'élargir le champ des références et d'en puiser dans le Panthéon?

1.3 Faire, fabriquer, produire : actualités de la mémoire

Pour compléter ce portrait, il convient aussi de se pencher, en bout de piste, sur la situation d'un contemporain capital dans le parcours de Quintane : Tarkos. Si ce dernier assume, on l'a vu, une posture avant-gardiste encore plus affichée que celle de Quintane, il n'en demeure pas moins que ses textes font preuve d'une ouverture similaire à l'histoire littéraire. Relevant plusieurs occurrences de ces références à la littérature du passé chez le poète, Laurent Zimmermann conclut à un déplacement de

la logique avant-gardiste : « Il ne s'agit plus de couper avec la mémoire, mais de la faire ressurgir pour l'engager dans le mouvement de la transformation poétique. »

Bien évidemment, ce mouvement n'est pas absolument nouveau, loin de là, dans les avant-gardes. Les *ready-made* du [*sic*] Duchamp ont toujours eu leur pendant littéraire, et chez Tzara aussi bien que chez les futurs surréalistes par exemple, la mémoire littéraire aura existé. Mais avec Tarkos, il s'agit vraiment de ne plus se situer sur une ligne de rupture. Le point essentiel n'est pas de marquer un effacement de la tradition, et de ne la reprendre que de manière parodique, mais de poser le problème tout autrement. En l'occurrence, la naïveté seconde de Christophe Tarkos consistera à mobiliser les textes existants, aussi bien de la culture populaire, journalistique (« les feuilles de chou »), que de la culture littéraire, pour détisser ce qu'il y a en eux de clichés et les restituer à une fraîcheur première, à un moment où le sens peut devenir autre chose que sa sédimentation dans le cliché⁶⁴.

« Ne plus se situer sur une ligne de rupture » : si ce constat colle plus ou moins avec la pratique du poète (le potentiel disruptif des manifestes de Tarkos pouvant difficilement être écarté tout d'un bloc), Zimmermann permet d'identifier un point fondamental de la posture de Quintane. Ce qui est partiellement vrai chez Tarkos l'est tout à fait chez l'écrivaine : il s'agit bel et bien pour elle de concilier logique avant-gardiste et rejet de la rupture nette. Comme l'auteur du « Manifeste chou », Quintane se permet « de ne plus considérer la mémoire de la littérature comme l'adversaire ou le piège à éviter⁶⁵ », ainsi que le formule Zimmermann. « Le piège était dans la manière de concevoir cette mémoire, que Tarkos modifie, pour substituer à la mémoire comme autorité — et bien vite cliché — la mémoire comme matériau⁶⁶. » Tout est là : en effet, se jouer de la rupture avant-gardiste n'implique nullement chez Quintane de plier sous l'autorité que dénoncent ses aînés, de reconduire en totalité les lieux communs qui collent aux

64 Laurent Zimmermann, « Christophe Tarkos. La poésie "très-chou" », *Littérature*, n° 180, 2015, p. 88.

65 *Ibid.*, p. 90-91.

66 *Ibid.*, p. 91.

œuvres, mais au contraire de s'approprier la mémoire littéraire, de la redéfinir, voire d'en offrir de nouveaux usages. L'impulsion iconoclaste de l'avant-garde n'a pas disparu chez l'écrivaine, qui pense la littérature du passé non pas comme un panthéon de modèles qu'il conviendrait de reproduire tels quels, mais plutôt comme une réserve de matière à même d'être remaniée, recyclée, transformée.

Cette notion de « mémoire de la littérature » que Zimmermann sollicite jette une lumière bienvenue sur le jeu de remaniement de références auquel se prêtent les textes de Quintane. Elle évoque le titre *La mémoire des œuvres*, ouvrage majeur dans lequel Judith Schlanger avance que les lettres sont un champ mouvant au sein duquel les œuvres du passé relancent la production du présent et où, inversement, les livres d'aujourd'hui réactivent continûment les livres d'hier.

Entre tous les volumes présents à un moment donné, les anciens et ceux qui s'annoncent déjà, les lettres ne sont pas avant tout une bibliothèque et un héritage, ce qui est déjà là et qu'on reçoit. Elles sont d'abord un champ actif où il arrive quelque chose à tout moment et ce qui naît à l'existence voudrait subsister. Assurément le trésor a besoin qu'on l'habite, qu'on le contemple, qu'on le savoure; mais le geste essentiel est de faire exister. Faire, fabriquer, produire, donner l'être, continuer. L'activité poétique, en ce sens actif plutôt qu'esthétique du terme, est au cœur des lettres comme sa respiration indispensable⁶⁷.

D'après Schlanger, la mémoire de la littérature est une interface entre pratiques passées, présentes et futures, c'est par elle que se prolonge et se redéfinit l'héritage des lettres. Or ce vaste répertoire mémoriel répond moins à une logique temporelle qu'à une logique spatiale : « Dans l'actualité de la mémoire le passé n'est pas une distance, et le régime du voisinage n'est pas organisé par le calendrier. La mémoire culturelle n'est pas, comme l'histoire, une durée séquentielle, mais une coexistence focalisée⁶⁸. » La mémoire est toujours actuelle en ceci que les noms et les titres qu'elle contient

67 Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, coll. « Poche », 2008 [1992], p. 15.

68 *Ibid.*, p. 135.

« coexistent » au sein d'un même espace. Si ce dernier est doté d'un centre et de périphéries, ce n'est pas uniquement la chronologie qui distribue les places occupées par les œuvres : dans une mémoire donnée, il serait tout à fait possible de percevoir Molière comme proche et Sollers comme éloigné, par exemple. L'ordonnement de la mémoire dépend de focalisations très diverses : c'est la multiplicité de ces facteurs de sélection qui rend possible le « voisinage » de noms pourtant séparés par des siècles d'histoire. Et c'est elle qui permet à Quintane de se référer du même souffle à Richter, à de Quincey, à Parian et à Stubbe. De Pizan à Prigent, du Moyen-Âge aux années 10, l'écrivaine entend mettre à profit ce matériau qu'est la mémoire et s'approprier le « passé changeant, passionnant et neuf⁶⁹ » auquel il offre l'accès.

Dans l'une des nombreuses notes qui constituent l'« Annexe » de *Tomates*, Quintane reproduit une longue citation du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* de Marx au sein de laquelle figurent ces deux phrases : « La révolution sociale du XIX^e siècle ne peut pas tirer sa poésie du passé, mais seulement de l'avenir. Elle ne peut pas commencer avec elle-même avant d'avoir liquidé complètement toute superstition à l'égard du passé. » Et l'écrivaine conclut l'extrait par les mots suivants : « Marx parle de liquider non le passé, mais les *superstitions* à l'égard de ce passé. » (*TO*, 129) Cette remarque, Quintane pourrait pratiquement l'adresser telle quelle à l'avant-garde. Pour l'autrice d'*Ultra-Proust*, il n'y a rien d'inconcevable à tenir d'une main l'avant-garde iconoclaste, et de l'autre la mémoire de la littérature dans ce qu'elle a de plus foisonnant. Car si Quintane se joue de la rupture et se permet de mobiliser des monuments de la littérature européenne, c'est à la condition de naviguer sans contrainte dans les œuvres, de liquider les superstitions qui leur font écran, de les refabriquer, en bref : de se prévaloir de la « liberté républicaine des lecteurs⁷⁰ » que reconnaît Schiller.

69 Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, op. cit., p. 142.

70 Friedrich Schiller, *Criminel par infamie. Une histoire véritable*, traduction de René Radrizzani, Paris, José Corti, coll. « Romantique », 1990 [1786], p. 13.

Une dernière question se pose cependant : à quoi tient-il, cet attachement pour les œuvres canoniques? On peut suggérer qu'il n'est pas étranger à l'autre occupation de Quintane : l'enseignement dans le secondaire. Ce n'est que récemment que l'écrivaine décrit dans le détail son quotidien dans l'Éducation nationale, avec des livres comme *Un hamster à l'école* ou *J'adore apprendre plein de choses*. Mais pour discrète qu'elle ait longtemps été sur son métier, il y a lieu de souligner qu'il exerce une influence continue sur ses écrits et qu'il informe le regard qu'elle porte sur la littérature. Lorsque l'écrivaine convoque de « petits bonhommes de chemin poétiques de qualité », c'est un peu sous l'impulsion de l'enseignante, ainsi que Quintane l'insinue.

En tant que madame Bérard (tu sais peut-être que je suis enseignante dans le secondaire sous ce nom, mon nom d'épouse; dans la vie je suis Bérard et Quintane), j'ai souvent plaisir à la lecture des petits bonhommes de chemin : ils ont la conscience de l'héritage chevillée au corps, et j'apprécie leurs parcours intertextualistes, on ne peut plus propices à l'exercice favori de madame Bérard : l'explication de texte. Nuançons : parfois, à la lecture de tel ou tel passages de textes qui ne sont pas *a priori* petits bonhommes de chemin poétiques de qualité, je sens que se pousse en moi madame Bérard, qu'elle demande son droit à l'existence en quelque sorte, et cela n'est pas forcément signe d'un moment faible (du texte), mais d'un moment potentiellement négociable à l'enseignement; disons : plus négociable que les autres. Nathalie Quintane, qui tire à hue et à dia et manque toujours de réflexion, spontanément râle, quand elle voit pointer le nez de madame Bérard : C'est pas l'heure! Retourne à l'école! C'est pas négociable! *We take no prisoners!* (etc.). Il y a pourtant, dans *Les Lettres Françaises*, des prisonniers fort estimables : ils établissent que Littérature n'est pas qu'un fait d'hurluberlus géniaux couillus taillés hors normes mais que toi *aussi*, oui, *toi*, la fille pleine de boutons dans le fond de la classe, destinée au mieux à un avenir d'institutrice, tu peux *aussi* écrire, et pas que des cartes postales à ta grand-mère⁷¹.

Entre madame Bérard et Nathalie Quintane, pas de cloison : en échange constant, ces deux postures dialoguent l'une avec l'autre, l'écrivaine repérant parmi les œuvres

71 Christian Prigent et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (1) », *loc. cit.*, p. 184-185.

expérimentales qui l'intéressent des textes propices à l'enseignement, et l'enseignante enjoignant l'écrivaine à se saisir de... « petits bonhommes de chemin ». Bien que l'expression désigne avant tout pour Quintane une frange particulière de sa génération, elle ne manque pas de renvoyer aussi aux classiques de la littérature, c'est-à-dire aux œuvres que l'institution (scolaire, universitaire, muséale) cautionne et célèbre. Il n'est pas surprenant que l'écrivaine « râle » devant l'inclination de madame Bérard pour les lettres françaises : au premier abord, les textes « négociables à l'enseignement » présentent peu d'intérêt pour une radicale aux penchants avant-gardistes. Si Nathalie Quintane soupire à la vue des Français incontournables, c'est qu'elle sait qu'ils font le jeu du pouvoir : comme elle le souligne dans *Un hamster à l'école*, les élèves comprennent que « le prof, le narrateur et l'écrivain [sont] / du côté du maire et de la police », et que pour « avoir un diplôme et du boulot », il vaut mieux retenir de l'œuvre à l'étude ses moments les plus en phase avec l'ordre social, « quitte à tordre un peu le texte⁷² ». Dans ces conditions, pas question de faire de prisonniers, mais plutôt de liquider jusqu'à la dernière des grandes œuvres. Toutefois, madame Bérard détient suffisamment d'ascendant sur Quintane pour qu'elle surmonte ce premier réflexe, et qu'elle se penche de plus près sur les grands auteurs qu'elle enseigne. Les incontournables recèlent-ils des pages insoupçonnées, oubliées ou délibérément effacées? Des moments moins négociables à l'enseignement? C'est en tout cas ce que suggère un court passage d'*Ultra-Proust*. Alors qu'elle faisait passer l'épreuve orale du baccalauréat, et qu'elle constatait qu'un extrait du « Zone » de Guillaume Apollinaire était accompagné du titre de séquence « tradition et modernité », Quintane raconte avoir été prise d'une envie soudaine : celle de se ruer vers l'enseignant·e responsable et de lui faire

avaler la feuille de papier A4 où s'imprime ce passage de *Zone* en tassant bien, jusqu'au fond de la gorge, de manière à ce qu'il comprenne concrètement que ce poème a été écrit par Apollinaire précisément pour

72 Nathalie Quintane, *Un hamster à l'école*, Paris, La Fabrique, 2021, p. 34.

ça : assécher définitivement la voix de quiconque parlerait à son propos de « tradition et de modernité » comme on prend « dessert ou fromage », car l'acte pédagogique réel est nécessaire, de temps à autre⁷³. (UP, 37)

Faire acte pédagogique, détiiser des clichés, restituer du sens, c'est, parfois, forcer à gober du papier. À cet « effort incessant et largement inconscient pour couper et lisser tout ce qui poétiquement dépasse les bornes en le changeant en élément de culture générale » (UP, 37-38), à ce travail de ponçage qui gomme la modernité des textes à l'étude, Quintane oppose une politique de la lecture qui en restitue les aspérités et qui en accentue le mordant.

73 Ce passage et l'extrait d'*Un hamster à l'école* cité plus haut sont évoqués dans Johan Faerber et Nathalie Quintane, « Nathalie Quintane : "Il n'y a pas de mutation du métier d'enseignant, il y a une liquidation" (*Un hamster à l'école*) », *Diacritik*, 14 janvier 2021, en ligne, <<https://diacritik.com/2021/01/14/nathalie-quintane-il-ny-a-pas-de-mutation-du-metier-denseignant-il-y-a-une-liquidation-un-hamster-a-lecole/>>, consulté le 9 novembre 2021.

CHAPITRE II

NE PLUS POLICER LA LECTURE

Le chapitre précédent montrait que Quintane partage les réserves qu'émet l'avant-garde envers le penchant autoritaire de la mémoire institutionnelle, mais qu'elle ne se prive pas pour autant de glaner copieusement dans l'héritage des lettres. Il s'agira ici de rendre compte du discours sur la lecture qui sous-tend cette posture singulière et des façons par lesquelles il s'oppose aux conceptions dominantes de la littérature. À la différence des pratiques enseignées depuis les bancs d'école jusqu'à la scolarité doctorale, le mode d'interprétation défendu par l'écrivaine n'est pas une entreprise de reconstitution de sens, mais de production de signification... et de recherche d'usages. Lorsqu'elle reprend la proposition de Stéphanie Eligert selon laquelle il faut mettre « l'extrême sensibilité de Proust [...] au service du prolétariat » (*UP*, 89), elle suggère moins d'user de philologie que d'allégorie⁷⁴, moins de scruter les enjeux du passé que d'extirper *La Recherche* de son contexte d'écriture pour mettre le roman au service d'un combat présent. Pas question pour Quintane de courber l'échine : elle ne s'inféode à aucun diktat, elle n'attend la permission ni d'historiens patentés ni d'éditions autorisées pour émettre des jugements, pour établir des parallèles, pour inventer des usages. De fait, elle conteste de front la plupart des impératifs et des normes qu'implique, de nos jours encore, la lecture littéraire.

Joug de l'instance auctoriale ou joug de l'œuvre : plus d'un siècle après que Proust ait réglé le sort de la méthode beuvienne, et plus de cinq décennies après que Barthes

74 Au sujet de la distinction entre philologie et allégorie, voir Antoine Compagnon, « Allégorie et philologie », dans Anna Dolfi et Carla Locatelli (dir.), *Retorica e interpretazione*, Rome, Bulzoni, 1994, p. 191-202.

et Foucault aient liquidé l'Auteur⁷⁵, force est de constater qu'une police bride toujours efficacement la réception des textes littéraires. Aussi convient-il de se pencher très brièvement sur la pratique de lecture qui assure ce contrôle et sur quelques-unes des voix qui en contestent l'hégémonie. Si, comme le souligne Quintane, « ce qui nous intéresse chez Houellebecq » est avant tout « [l]e nom de son chien », et si bon nombre de conceptions passées sont « encore actives, même si elles datent du XIX^e » (*UP*, 12), on peut cependant avancer sans se tromper qu'au sein de la critique, Sainte-Beuve a bel et bien été mis au rebut. Aujourd'hui, peu se risquent à faire ouvertement de l'analyse de données biographiques la voie royale de l'interprétation de textes. Ce désintérêt n'a rien de fortuit, d'ailleurs : depuis la pratique avant-gardiste de l'autodissolution jusqu'à l'annonce de la « mort de l'auteur⁷⁶ », la figure auctoriale n'a eu de cesse de se fragiliser, perdant peu à peu son ascendant sur le texte. Le « dispositif de "l'homme et l'œuvre"⁷⁷ » s'est dissous, privant l'ordre policier d'une part significative des effectifs dont il disposait jusqu'alors pour asseoir son autorité. Évanouie, la silhouette imposante qui se dressait autrefois derrière le texte, prête à bondir en cas de mésinterprétation. Est-ce à dire que l'amenuisement du succès critique de Sainte-Beuve marque l'émancipation complète du geste interprétatif, la fin de l'ensemble des contraintes qui pesaient sur lui? Non, bien sûr : à l'« Auteur-Dieu⁷⁸ », les post-structuralistes substituent le Texte tout-puissant, maître certes plus permissif que le précédent, mais non moins directif. À partir des années 1960, comprendre une œuvre, c'est s'incliner devant la matérialité d'un texte, c'est puiser dans des réseaux de signification contenus tout entiers dans un objet ferme et immuable, immobile et souverain. Loin de desserrer sa poigne, la police des lettres conserve par cette mutation

75 Dans *Descente de médiums*, Quintane résume ainsi ce changement de paradigme qui survient « dans l'élan de 68, 69 » : « Foucault de cuir vêtu dégage un sabre et zigouille l'auteur » (*DM*, 76); Barthes le « vaporise » et « dit ne pas savoir qui parle dans un texte » (*DM*, 78).

76 Voir Dominique Samson, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme & la Société*, n° 147, 2003, p. 115-132.

77 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, op. cit., p. 35.

78 Barthes cité par Meizoz. *Ibid.*, p. 33.

son emprise sur le lectorat, excluant d'emblée toute interprétation qui contesterait ses édits.

Outre les travaux de Barthes, il faudra attendre les années 1970 et 1980 pour assister aux premières tentatives d'envergure de contester l'autorité de la littérature, de dépouiller à la fois l'Auteur et le Texte du privilège exclusif de la détermination du sens. Parallèlement à Louis Hay (qui affirme que « le texte n'existe pas⁷⁹ ») et à la suite de Michel de Certeau, Roger Chartier se consacre à cette tâche au détour de plusieurs chantiers⁸⁰ : l'un d'eux, celui de l'histoire culturelle de l'objet-livre, montre que l'entité nommée « texte » par la critique est en fait un ensemble aux contours indéfinis, indissociable du support matériel qui le soutient et découpé diversement selon les usages optés par ses lecteur·rice·s. Friable, fluctuant, contingent, le texte apparaît non plus comme la pierre angulaire de l'interprétation littéraire, mais plutôt comme un composant parmi d'autres de la succession d'échanges qu'est la lecture. Dans cette perspective, et toujours dans le sillon des travaux de Chartier, Jean Marie Goulemot propose de considérer le geste de lire comme la rencontre d'un texte et d'un hors-texte : « Louis Marin a écrit que le récit est un piège, j'ajouterai qu'il est une mécanique à produire des *effets* et que la lecture est en fin de compte la mise en branle de cette machine dans une confrontation avec le corps, le temps et la culture acquise⁸¹. » C'est de cette confrontation que jaillit le sens, c'est par elle, de surcroît, que la portée des œuvres se modifie et se renouvelle. De fait, la « situation de lecture est [...] la mise au jour d'une des virtualités signifiantes du texte⁸² » : chaque nouveau regard jeté sur un texte produit des interprétations entièrement neuves, car il fait se rencontrer des termes jamais mis en relation auparavant. Cette façon de redistribuer les rôles et les pouvoirs

79 « "Le texte n'existe pas". Réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n° 62, 1985, p. 147-158.

80 Autant Hay que Chartier sont mentionnés par Pierre Bayard dans *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2014 [2002], p. 29-31.

81 Jean Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2003 [1985], p. 129-130.

82 *Ibid.*, p. 120.

impliqués dans l'interprétation tranche avec les conceptions traditionnelles de la critique : chez Goulemot, la lecture tient peu de l'exégèse ou du déchiffrement, mais suppose au contraire un échange, une interaction, un rapport de réciprocité entre texte et lectorat. Définir le·la lecteur·rice « par une physiologie, une histoire et une bibliothèque⁸³ », avancer que ces trois attributs influent sur toute interprétation, c'est reconnaître que le geste de lire n'est pas le fait d'un regard passif : la lecture engage une corporalité, la mémoire d'événements personnels et de faits sociaux, « la mémoire de lectures antérieures et de données culturelles⁸⁴ ».

Le troisième de ces traits s'apparente à la mémoire telle que la conçoit Judith Schlanger, si on retient de la « bibliothèque » de Goulemot non seulement l'étagère individuelle où logent les livres lus, mais aussi la capacité propre à chacun·e de solliciter des savoirs partagés par la communauté lectrice. Cette mémoire est aussi l'objet de travaux plus récents : dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Pierre Bayard convoque la notion de bibliothèque à de nombreuses reprises, et propose même d'en distinguer quelques types. Le couple que forment la bibliothèque intérieure et la bibliothèque collective, à entendre respectivement comme un répertoire de livres significatifs pour une individualité spécifique et comme l'ensemble « de tous les livres déterminants sur lesquels repose une certaine culture à un moment donné⁸⁵ », permet de différencier les deux versants de la bibliothèque de Goulemot et d'insister sur le fait que la lecture, loin de ne mobiliser qu'un bagage personnel, engage inmanquablement des ressources communes. Toutefois, si les hypothèses avancées par Goulemot et Bayard sont complémentaires à bien des égards, elles divergent sur un point crucial : alors que le premier estime que ce serait « aller un peu loin » que de « faire du texte un

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*, p. 127.

85 Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 27.

prétexte à investissement⁸⁶ », le second n'hésite pas à franchir le Rubicon et à enjoindre d'« inventer les livres⁸⁷ », voire de parler de soi lorsqu'on s'y réfère. Estimant qu'un « livre intérieur » s'intercale entre tout sujet lecteur et tout texte, et qu'il « influence toutes les transformations que nous faisons subir aux livres⁸⁸ », Bayard conclut que les discussions qui concernent les écrits se soldent irrémédiablement par un dialogue de sourds⁸⁹, les parties impliquées se rapportant, coup sur coup, à des livres distincts et irréconciliables. Comme l'Auteur avant lui, le grand Texte est bel et bien mort, remplacé par la multiplicité des textes forgés par le lectorat et par l'imposant bouquet de subjectivités qu'il met en jeu. Loin d'en déplorer la perte, Bayard y voit l'occasion de contester le postulat, incontournable en études littéraires, selon lequel « il est nécessaire d'avoir lu un livre pour en parler avec un peu de précision⁹⁰ ». Reconnaître que le livre est mobile et « se réinvente à chaque lecture⁹¹ », c'est admettre que le parcourir n'accorde aucun privilège épistémique à l'herméneute et que le contenu de nos bibliothèques intérieure et collective suffit amplement pour en soutenir l'interprétation.

Quintane a bien retenu la leçon que prodigue cette petite révolution critique, menée par un nombre important de chercheurs·e·s depuis Harold Bloom et Stanley Fish jusqu'à Yves Citton et Marielle Macé. En effet, n'être « ni proustienne, ni spécialiste » (*UP*, 8) et n'avoir lu qu'une partie de *La Recherche*⁹² n'empêche pas l'écrivaine de commenter abondamment l'œuvre de Proust, et même d'oser suggérer qu'« [i]l aurait dû couper dans les réceptions » (*UP*, 7). Lorsqu'elle mobilise de grandes œuvres, Quintane

86 Jean Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », *loc. cit.*, p. 130.

87 Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, *op. cit.*, p. 161.

88 *Ibid.*, p. 82.

89 Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, *op. cit.*

90 Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, *op. cit.*, p. 14.

91 *Ibid.*, p. 161.

92 Nathalie Quintane et Marie Richeux, *Nathalie Quintane : "Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive"*, [enregistrement sonore], Paris, France Culture, 2018, 59 min. 49 s.

s'applique à les faire siennes, c'est-à-dire à les arracher des lectures figées qui leur collent pour les remodeler et les accorder aux enjeux du présent. Se saisissant à la fois des textes et des représentations que leur fait revêtir la bibliothèque collective, l'écrivaine n'hésite pas à distordre, à élaguer, à réécrire. À quelles fins? Pour le savoir, il convient de se pencher sur son discours, qui prolonge à bien des points de vue la voie frayée par les noms cités jusqu'ici. Dans « Faire de la Poésie une Science, politique », dans « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature? » et dans *Ultra-Proust*, Quintane définit les traits d'une pratique de lecture inventive, au confluent de principes hérités de l'avant-garde et du pragmatisme philosophique. Plus qu'un simple discours d'accompagnement qui ne résonnerait qu'à la condition d'être mis en relation avec la production qu'il ceint, ces trois textes apportent une contribution significative, et originale, à la pensée de la lecture. À la différence de Bayard et de bien d'autres, Quintane ne se limite pas à concevoir la réinvention des œuvres comme « un espace privilégié pour la découverte de soi⁹³ » : accélérer le crépuscule de l'« Auteur-Dieu » et du Texte est indissociable, chez l'écrivaine, d'une volonté schillérienne d'augmenter notre liberté républicaine, de faire de la lecture un geste émancipateur et politiquement fécond⁹⁴. À la police qui sclérose le sens des œuvres et qui mortifie la lecture, Quintane oppose une politique qui forge *en commun* des interprétations hétérodoxes⁹⁵.

2.1 La littérature peut resservir : profanation, braconnage, implémentation

Publié dans *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, ouvrage collectif édité par les Publications de l'Université de Provence, « Faire de la Poésie une Science, politique » est un texte à part dans la production de Quintane. Son sous-titre, « Tentatives d'expulsion de la Littérature, du "montage" ducassien aux cut-ups

93 Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, *op. cit.*, p. 155.

94 Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 89-107.

95 Bien sûr, cette opposition entre police et politique n'est pas sans rapport avec la distinction suggérée par Rancière. Voir *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, 200 p.

contemporains », annonce un ton savant peu habituel chez l'écrivaine, et tout se passe en effet comme si elle jouait le jeu des spécialistes à qui se destine en premier lieu son intervention. Bien sûr, Quintane ne se départit pas de son humour habituel : si elle convoque la sommité Julia Kristeva, elle raille son « écriture "mathématique" forcément rigoureuse » (*FP*, 132); si elle se réfère à un exposé présenté à l'École Normale Supérieure de Lyon, elle qualifie son auteur de moraliste luthérien. Pour frappantes qu'elles soient, ces boutades sont néanmoins rares : de façon générale, le texte témoigne d'un souci clair de rendre compte avec précision des pratiques d'écriture abordées et d'en proposer des analyses recevables dans l'arène universitaire.

Dans un premier temps, Quintane se penche sur le texte *Poésies II* d'Isidore Ducasse, écrivain qui exerce, on l'a vu précédemment, une influence déterminante sur elle. *Poésies I* et *Poésies II* occupent une place singulière dans la production de Ducasse, qui n'inclut qu'un autre titre, *Les Chants de Maldoror*, paru sous le pseudonyme de Comte de Lautréamont. Découvertes tardivement, les *Poésies* sont parfois considérées mineures au regard de l'autre moitié de l'œuvre, statut qui s'explique en partie par leur volume réduit, mais aussi par la critique acerbe qu'elles adressent au romantisme... duquel les *Chants* ne sont pas éloignés. En effet, Ducasse prend résolument le contre-pied de Lautréamont dans ses fascicules, compliquant sensiblement leur réception : à l'excentricité des visions de Maldoror et à sa fascination pour le mal succède la sobriété des *Poésies*, l'épigraphe du premier livre invitant même à remplacer « la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien⁹⁶ ». Malgré ces airs sages, « l'énergie profanatrice » (*FP*, 133) de Lautréamont ne se cache pas très loin cependant, comme le note Quintane : si Ducasse reprend les maximes de moralistes dans *Poésies II*, il les retouche systématiquement, dérégulant leur portée dans un « jeu de massacre » (*FP*, 133) qui retourne sens dessus dessous les vertus convoquées. En outre, la mise en liste des

96 Comte de Lautréamont et Isidore Ducasse, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 279.

citations mobilisées contraint « le lecteur à aborder indifféremment, dans une identique coulée discursive, Pascal, Vauvenargues, et tous les autres » (*FP*, 133), sans égards pour la place occupée par ces auteurs dans le panthéon de la littérature. C'est à ce travail de détournement, qui tient de la provocation, que s'intéresse Quintane :

il est, sans doute, le premier, en langue et territoire français, à porter aussi radicalement atteinte à ce qu'on nomme aujourd'hui la « propriété intellectuelle », en révolutionnant le système classique de la citation et en opérant sur celle-ci un travail de déprédation/dégradation, qui transforme notre « patrimoine littéraire » en réservoir disponible, en centrale de pioche;

[...] Ducasse oriente, par ce coup d'éclat et de maître, la conception future de ce que sera, pour ses successeurs, le « montage » de textes. (*FP*, 132)

Le Ducasse de Quintane est le père des « cut-up contemporains », plusieurs décennies avant Brion Gysin⁹⁷. La liste de vers, d'aphorismes et d'adages qui compose *Poésie II* érige le plagiat au rang d'activité poétique, préfigurant par là toute une série de pratiques de récupération textuelle (qui va des œuvres de William Burroughs jusqu'à celles d'Olivier Cadiot). Et cette révolution du « système classique de la citation » implique non seulement l'extraction d'échantillons, mais aussi leur réécriture, par un « travail de déprédation/dégradation » qui s'attaque à la syntaxe même des énoncés trafiqués (*FP*, 132). Ducasse n'hésite pas à « *toucher à la citation* », comme le souligne et l'exemplifie Quintane, qu'il s'agisse de moquer Pascal (« ... et leur font des impressions fausses » devient « ... et leur font des impressions que je ne garantis pas fâcheuses ») ou de saboter Hugo (l'alexandrin « Toutes les passions s'éloignent avec l'âge » devient « Les passions diminuent avec l'âge ») (*FP*, 132-133). De fait, les détournements opérés par *Poésies II* ont autant à voir avec la mise en relation d'énoncés étrangers les uns aux autres qu'avec leur modification et leur détérioration. Il s'agit de « transforme[r] notre "patrimoine littéraire" en réservoir disponible, en centrale de pioche » : autrement dit, le remaniement de morceaux choisis doit désacraliser la

97 Gysin, artiste britanno-canadien, est tenu pour l'inventeur de la notion de cut-up.

littérature, ébranler ses monuments pour les consacrer à de nouveaux emplois. L'emploi du déterminant possessif « notre » n'est pas gratuit, concernant un auteur dont l'une des propositions les plus fameuses est « La poésie doit être faite par tous. Non par un » et qui accompagnera les situationnistes dans leur réflexion sur le « communisme littéraire⁹⁸ ». C'est bel et bien d'un patrimoine collectif que Ducasse se saisit, et c'est pour le profit de tous qu'il le met à la disposition des poètes. Plus encore que le seul geste de déprédation/dégradation, Quintane retient de *Poésies II* l'invitation à dénier toute autorité aux grandes œuvres, à les faire chuter de leur socle, voire à les placer à portée de main de la foule.

Dans un second temps, l'écrivaine consacre plusieurs pages de son texte à l'œuvre d'un contemporain, soit les *Petits poèmes en prose* de Christophe Hanna. Les liens qui unissent Quintane et Hanna sont multiples. L'une et l'autre évoluent dans les mêmes cercles (fréquentés par les Monstres), se consacrent mutuellement plusieurs textes⁹⁹, et leurs noms se côtoient même sur la couverture de l'ouvrage collectif « *Toi aussi, tu as des armes* » aux éditions de La Fabrique. De fait, leurs pratiques sont assez proches, bien que distinctes, et convoquent des enjeux fort similaires (comme on aura l'occasion de le constater). D'entrée de jeu, Quintane qualifie le livre d'Hanna de « dernier — à ce jour — avatar des *Poésies* de Ducasse » (*FP*, 134). L'affirmation n'est pas arbitraire : en effet, *Petit poèmes en prose*, qui reprend à la fois le titre et la structure

98 Voir Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 2-9.

99 Quintane publie trois recensions de textes d'Hanna sur le site *Sitaudis.fr* : « *Valérie par Valérie* de La Rédaction », « *Nos dispositifs poétiques* de C. Hanna » et « *Argent* de Christophe Hanna ». Hanna, quant à lui, sur penche sur la pratique de Quintane dans son ouvrage *Nos dispositifs poétiques* et dans le texte « Nouvelles écritures poétiques », publié dans la revue *Art 21*. Voir de Quintane : « *Valérie par Valérie* de La Rédaction », *Sitaudis.fr*, 5 septembre 2008, en ligne, <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/valerie-par-valerie-de-la-redaction.php>>, consulté le 9 novembre 2021; « *Nos dispositifs poétiques* de C. Hanna », *Sitaudis.fr*, 23 juillet 2010, en ligne, <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/nos-dispositifs-poetiques-de-c-hanna.php>>, consulté le 9 novembre 2021; « *Argent* de Christophe Hanna », *Sitaudis.fr*, 5 septembre 2018, en ligne, <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/argent-de-christophe-hanna.php>>, consulté le 9 novembre 2021. Voir d'Hanna : *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2010, 288 p.; « Nouvelles écritures politiques », *Art press*, n° 30, printemps 2011, p. 62-65.

du recueil de Baudelaire, se compose comme *Poésies II* de fragments textuels réagencés et détournés. Parmi ces derniers figurent, comme dans le texte de Ducasse, des extraits d'œuvres littéraires, le plus souvent placés en exergue des poèmes recomposés. En outre, dans « IV. Un plaisant » (texte au-dessus duquel trônent les mots « Vous êtes monsieur...^{100?} », attribués à Vladimir Nabokov), c'est dans le corps même du texte qu'on reconnaît une citation de la pièce originale. Cependant, cette référence à Baudelaire « n'intervient là que comme décor, ambiance, ou "petit plus" » (*FP*, 136), selon Quintane. En effet, la majeure partie du livre d'Hanna est composée non pas de passages d'œuvres, mais d'échantillons d'articles de presse et de transcriptions de reportages télévisuels. Et l'écrivaine reconnaît dans cette place secondaire accordée à la littérature un décalage entre *Poésies II* et *Petits poèmes en prose* :

Depuis Ducasse, le « montage » de fragments littéraires ou poétiques dans un texte plus large est [...] prétexte à un dé-montage de la Littérature et de la Poésie. Mais si le premier s'acharne avec rage sur quelques têtes de Turc et molles (qui doivent en conséquence encore bien tenir sur leurs cous), le poète contemporain n'a plus à faire cet effort : il se contente d'agrémenter de-ci de-là sa prose, de se fournir en titres bien pratiques, et n'en fait pas un flan. Il n'y a que les cuistres ou les aveugles pour continuer à faire *comme si* la Littérature et la Poésie n'étaient pas devenues cela : l'agrément de quelques uns [*sic*], et non ces fétiches arumbayas (ou hölderliniens) qu'on donne encore à admirer en Sorbonne. (*FP*, 136)

« Hanna (re)dit ce qu'on sait : la Poésie (avec un P) n'est plus à pousser dans le fossé » (*FP*, 134), commente encore Quintane : si la mise en procès de la « Littérature » et de la « Poésie » porte une charge subversive en 1870, le geste n'a plus la même portée en 1998. Bien que les *Petits poèmes en prose* « retraitent l'hypotexte baudelairien de la même manière qu'ils retraitent l'"universel reportage" — tout comme Ducasse établissait une équivalence entre Pascal, Vauvenargues, et le reste » (*FP*, 136), qu'Hanna nivelle les citations littéraires et la matière médiatique pour les placer sur un même plan, l'intégration de ces références vise moins à contester l'autorité des lettres,

100 Christophe Hanna, *Petits poèmes en prose*, Marseille, Éditions Al Dante/Niok, 1998, p. 15.

aujourd'hui toute relative, qu'à « agrémenter » l'ouvrage de marques de littéarité. Pour le poète, l'essentiel n'est pas de subvertir ou de rendre disponibles les grandes œuvres, mais plutôt d'entreprendre, sous couvert de littérature, un examen du discours social. Chez Hanna, c'est l'« universel reportage » qui fait l'objet d'un montage : les mots de la presse et de la télévision sont détournés, remaniés, remixés et intégrés à la carcasse vide qu'est devenu le recueil de Baudelaire.

Les interprétations que propose Quintane de *Poésies II* et de *Petits poèmes en prose* révèlent, en creux, plusieurs des traits qui caractérisent ses propres conceptions de la lecture. Les pratiques de lecture de Ducasse et d'Hanna s'approchent à bien des égards de celle que défend l'écrivaine, c'est-à-dire que comme elle, les deux auteurs font du geste de lire l'occasion d'une inventivité critique. Autant Ducasse qu'Hanna se prévalent des « droits du lecteur » (pour reprendre une formule de Daniel Pennac qui tapisse aujourd'hui les murs des écoles primaires) que dégage Goulemot : lorsqu'ils citent une œuvre ou un article de presse, ni l'un ni l'autre ne ploient sous les injonctions de l'Auteur et du Texte, mais entreprennent au contraire de produire des significations neuves. Ce faisant, les poètes se les approprient, au sens où l'entend Chartier lorsqu'il se réfère « aux conditions et aux processus qui, très concrètement, portent les opérations de construction de sens¹⁰¹ ». S'emparant des textes par un travail d'extraction, Ducasse et Hanna les intègrent à de nouveaux cadres interprétatifs, se les accaparent, en modifient la saisie. Appropriation, donc, mais aussi braconnage, pour reprendre un terme cher à Michel de Certeau. Dans *L'invention du quotidien*, ce dernier assimile en effet le lectorat à des « voyageurs » qui « circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir¹⁰² ». De ce point de vue, la production de sens a tout à voir avec

101 Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1511.

102 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 251.

la spoliation, le pillage, le piratage, comme le suggèrent les coups de pioche évoqués par Quintane. Et le vol, chez de Certeau, est un acte de résistance : employer le mot *braconnage* pour décrire les opérations menées par Ducasse et Hanna, c'est insister sur leur portée politique en tant que transgressions des lois du monde lettré.

La lecture se situerait [...] à la conjonction d'une stratification *sociale* (des rapports de classe) et d'opérations *poétiques* (construction du texte par son pratiquant) : une hiérarchisation sociale travaille à conformer le lecteur à l'« information » distribuée par une élite (ou demi-élite); les opérations lisantes rusent avec la première en insinuant leur inventivité dans les failles d'une orthodoxie culturelle¹⁰³.

Pour échapper à l'oppression d'une « institution sociale¹⁰⁴ » qui légitime une poignée de lectures et qui disqualifie les exégèses hétérodoxes, le braconnage emprunte des chemins de traverse, élabore des interprétations en marge de l'« orthodoxie culturelle ». Plus qu'un geste d'invention, lire est, pour de Certeau, un geste critique : toujours en décalage, il contredit inmanquablement le sens imposé par l'élite, refusant de se soumettre (ou ne se soumettant qu'imparfaitement) au rôle passif auquel on voudrait le réduire. C'est précisément sur cet aspect de l'interprétation qu'insiste Quintane, qui inscrit Ducasse et Hanna sous l'égide d'une « politique de la lecture¹⁰⁵ » proche de celle que décrit de Certeau. Dans le cas des *Petits poèmes en prose*, ces rapports sont d'autant plus évidents que de Certeau consacre une large part de son texte aux médias¹⁰⁶, opposant le braconnage à « l'activité moutonnaire¹⁰⁷ » que commandent les organes médiatiques. Quintane le montre bien, « en fils de Ducasse [...], mais aussi en spectateur de son époque, Hanna recueille » : résister à la « technocratie des

103 *Ibid.*, p. 249. De Certeau souligne.

104 *Ibid.*, p. 248.

105 *Ibid.*, p. 250.

106 Terme qui regroupe chez lui autant la presse et la télévision que le livre.

107 *Ibid.*, p. 240.

médias¹⁰⁸ », c'est pour lui piller l'universel reportage, le profaner, en démonter l'arsenal, en faire saillir les logiques pour s'en dépendre.

Et Hanna n'est pas « fils de Ducasse » seulement en ce qu'il collige et détourne : il l'est aussi, comme le souligne Quintane, en ce qu'il « reprend à son compte [...] l'assertion des *Poésies* : le but, l'enjeu du travail poétique est "la vérité pratique" » (*FP*, 134). En effet, la pratique d'Hanna témoigne d'une volonté claire de produire des effets cognitifs : l'auteur du pamphlet *Poésie action directe* affiche ouvertement « une ambition scientifique et pragmatique [...] plus qu'esthétique » (*FP*, 140). Non seulement le poète confère-t-il à ses œuvres une portée épistémique inconciliable avec les conceptions les plus communes de la littérature, mais aussi considère-t-il, en connivence avec les théories anarchistes, son art du montage comme une forme d'action politique. « Faire de la Poésie une Science, politique » signifie, dans le cas d'Hanna, effectuer une sortie hors des frontières de l'institution (cette Poésie avec un « P » majuscule) pour scruter « ce qui conditionne la réception de l'information et construit un monde¹⁰⁹ » et pour, ultimement, influencer sur l'ordinaire de la vie sociale. Le poète n'est pas seul dans le champ littéraire contemporain à tenter cette entreprise, Olivier Quintyn et Thibaud Baldacci se proposant, comme Hanna, de quitter « la littérature et l'art pour entrer dans un domaine hybride, cognitivo-sociologique¹¹⁰ » (*FP*, 143) : la formule de Ducasse et l'extension du domaine de la poésie qu'elle fait miroiter ont une postérité bien réelle.

Cette idée de braconner non par souci de produire une lecture susceptible d'offrir une expérience esthétique originale, mais plutôt par volonté de se distancier de l'institution littéraire est centrale dans le texte de Quintane. Et sous la plume d'une écrivaine qui reproduit de larges pans de la conduite de l'avant-garde, elle fait écho non

108 *Ibid.*, p. 242.

109 Hanna évoque, dans un texte cité par Quintane, les « soubassements mythologiques structurant nos sociétés ».

110 Quintane se réfère à Quintyn et à Baldacci à la suite du chercheur Jean-René Étienne.

seulement au mot de Ducasse, mais aussi, voire surtout, au principe avant-gardiste de dépassement de l'art dans la vie pratique. C'est Peter Bürger qui suggère le premier que l'impulsion principale des mouvements avant-gardistes est de miner l'autonomie de l'institution art¹¹¹. Si la rupture est largement reconnue comme l'un des traits incontournables des avant-gardes, comme on l'a vu au chapitre précédent, Bürger soutient dans sa *Théorie de l'avant-garde* que ce rejet se tourne avant tout contre « l'art dans la société bourgeoise », caractérisé par « la distance qui sépare l'art de la vie pratique¹¹² ». De son avis, c'est à l'« absence sociale d'effet de l'art¹¹³ » que s'oppose l'avant-garde, qui pourfend la tour d'ivoire au sommet de laquelle se cloître l'esthétisme. Peu est maintenu de l'art tel qu'il s'institutionnalise au tournant du XIX^e siècle : « l'art ne doit pas seulement être détruit; il doit être transféré dans la vie pratique, de manière à y être conservé, dût-il pour cela être transformé¹¹⁴ ». Cette formule paradoxale illustre toute l'ambiguïté du projet avant-gardiste, qui appelle à la fois la dissolution de l'art et sa conservation sous une forme nouvelle, indissociable des usages concrets qu'elle saurait permettre désormais. Est-ce à dire que l'avant-garde embrasse ce que répudie l'esthétisme, à savoir un quotidien gouverné par des impératifs rationnels? Non : loin de mettre l'art au service de la vie bourgeoise, les mouvements avant-gardistes entendent « instaurer à partir de l'art une *nouvelle* pratique de vie¹¹⁵ ». De fait, chez Bürger, la table rase avant-gardiste vise moins les pratiques artistiques que la vie sociale dans son ensemble : c'est non seulement l'art, mais le quotidien tel qu'il est vécu communément qu'il s'agit de remodeler de fond en comble. Olivier Quintyn note d'ailleurs que « si Bürger n'emploie pas le terme, la question de l'*utopie*

111 Bürger fonde ses propositions sur l'analyse du dadaïsme, du premier surréalisme et de « l'avant-garde russe après la révolution d'Octobre » : *Théorie de l'avant-garde*, traduction de Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013 [1974], p. 27.

112 *Ibid.*, p. 82.

113 *Ibid.*, p. 85.

114 *Ibid.*, p. 82-83.

115 *Ibid.*, p. 83.

et des élans utopiques traverse le concept d'avant-garde qu'il élabore. Le dépassement de l'art réalise en effet l'utopie collective d'une existence transformée en œuvre politico-artistique totale, elle aussi collective¹¹⁶ ». Le projet de dépassement de l'art dans la vie pratique s'arrime à celui d'une utopie collective et puise, en cela, dans l'imaginaire des contestataires alors charmés par l'éclat de la révolution de 1917. Cette utopie d'une transfiguration de l'existence témoigne du reste des rapports étroits qu'entretiennent avant-gardes européennes et radicalités politiques au début du XX^e siècle, comme en atteste cette phrase célèbre de Breton : « "Transformer le monde", a dit Marx; "changer la vie", a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un¹¹⁷. » Rapatrier l'art dans l'expérience ordinaire ne suffit pas pour le surréalisme français : encore faut-il mettre les œuvres (et pourquoi pas Rimbaud) au service de la vie sociale.

Comme beaucoup d'utopies, celle que rêve l'avant-garde se solde toutefois par un échec, souligne Bürger. La *Théorie de l'avant-garde* insiste longuement sur le caractère irrémédiable du revers essuyé par l'avant-garde historique, taxant sa succession (qu'elle affuble du nom de « néo-avant-garde ») d'opportunisme ou de crédulité. En effet, à une époque où l'institution a non seulement intégré les pratiques héritées de l'avant-garde, mais va jusqu'à les valoriser, il est difficile d'endosser le projet avant-gardiste ou même d'affirmer que l'expérimentation artistique est encore capable de subversion politique. Quelques irréductibles, à l'instar de Quintyn et d'Hanna¹¹⁸, refusent cependant l'impasse à laquelle confine ce constat d'échec : prenant leur distance de l'avant-garde historique, mais n'en prolongeant pas moins l'impulsion première, ils avancent que l'art peut « être *implémenté* ou activé dans la vie pratique

116 Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casin piccolo », 2015, p. 37.

117 André Breton, « Discours au Congrès des Écrivains » [1935], *Position politique du surréalisme*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972, p. 95.

118 L'un et l'autre sont complices et se côtoient entre autres au sein des éditions Questions théoriques, dont ils sont les cofondateurs.

sur un tout autre modèle que celui de la fusion utopique de l'art et de la vie¹¹⁹ ». *Petits poèmes en prose* illustre bien le protocole adopté par ces nouvelles tentatives de décloisonnement des œuvres : il ne s'agit plus de transformer le monde, mais d'instiguer des « effets pragmatiques locaux¹²⁰ », ni de dépasser l'art, mais de l'instrumentaliser pour élargir sa portée. Quintane est-elle convaincue par ces efforts? Pas tout à fait. Bien que l'écrivaine témoigne, dans son discours sur la lecture, d'un intérêt manifeste pour les rapports qu'entretiennent art et vie pratique, elle signale à plusieurs endroits, dans « Faire de la Poésie une Science, politique », son scepticisme quant aux ambitions de Baldacci, de Quintyn ou d'Hanna. Avançant qu'aujourd'hui, le « "montage" [...] est souvent prétexte à des proses pauvrement engagées parce que pauvres », Quintane ne reconnaît que du bout des lèvres que les « procédures rédactionnelles » d'Hanna se distinguent de la masse des cut-up actuels, les qualifiant d'« un peu moins naïves » (*FP*, 141). Et si la mise en œuvre de ce type de projet dépend d'un « abandon de l'art, de ses objets, et de son étude au profit d'une critique de ce qui est plutôt de l'ordre du "culturel" », l'écrivaine s'interroge, à propos des auteurs évoqués : « le font-ils? »

Hanna, Baldacci, Joseph¹²¹ publient chez Al Dante ou POL, éditeurs de littérature et de poésie. Lorsqu'Hanna ne publie pas, il expose dans des galeries d'art ou projette ses diaporamas dans des contextes de diffusion de la poésie. Leur acte est donc publiquement posé comme un acte artistique, susceptible d'une évaluation selon les critères habituels. (*FP*, 143-144)

Quintane adapte la critique adressée par Bürger aux néo-avant-gardes : tenter d'investir la vie pratique tout en se conformant aux normes de l'institution est sinon problématique, du moins paradoxal. Si, comme le décrit l'écrivaine, les *Petits poèmes en prose* prétendent tirer profit de leur statut d'œuvre et ne se conformer aux exigences de la Poésie que pour mieux en détourner l'emploi, il demeure que leur auteur renonce,

119 Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*, op. cit., p. 56.

120 *Ibid.*

121 Quintane cite une présentation de Manuel Joseph par Hanna, qui associe sa pratique à la sienne.

par leur publication chez Al Dante, à quitter tout à fait le giron de la littérature. C'est en ce sens que le texte d'Hanna n'est qu'« un peu moins naïf » que la plupart des montages à vocation politique : certes, il exhibe son appartenance institutionnelle et il souligne explicitement les limitations qu'elle impose, mais cette lucidité ne l'empêche pas de se penser, malgré tout, sur le mode de l'action directe ou de la « guérilla urbaine¹²² ». Bien qu'il reconnaisse les chaînes qui lui gênent les pieds, Hanna ne s'ingénie pas moins à faire un pas... sans parvenir à transgresser définitivement les frontières qu'il honnit.

« La littérature peut resservir (*à condition qu'on s'en réserve*) ». La formule, qui coiffe l'une des parties de « Faire de la Poésie une Science, politique », illustre bien la tension à l'œuvre dans l'accueil que réserve l'écrivaine à *Petit poèmes en prose*. Cette tension a partie liée avec la polarité qui traverse, plus généralement, la posture de Quintane : d'un côté, un intérêt manifeste pour les positions avant-gardistes; de l'autre, une prise de distance nette avec leurs présupposés. Si l'écrivaine estime, à la suite du chercheur Jean-René Étienne (à qui elle emprunte son titre), que « la littérature peut resservir », elle émet des réserves quant aux conditions qui sauraient permettre un tel réemploi et quant aux effets critiques qui en découleraient. En effet, chez Quintane, se « resservir » des lettres passe moins par l'aménagement de dispositifs savants que par la mise à profit de ressources communes à l'ensemble de la littérature. Bien que l'autrice de *Jeanne Darc*, *Mortinsteinck*, *Saint-Tropez* et *Les enfants vont bien* reprenne ponctuellement le montage à son compte, et bien que le souci formel dont témoignent ses textes participe, dans plusieurs cas, d'une volonté de produire un impact politique, Quintane ne respecte aucun protocole prédéterminé, pas plus qu'elle ne systématise sa pratique, au contraire d'Hanna et de Quintyn. Chez l'écrivaine, le réemploi de la littérature implique non pas son dépassement ou son implémentation programmée, mais plutôt l'activation de potentialités partagées par le plus grand nombre des œuvres,

122 C'est Quintane qui rapporte cette citation de *Poésie action directe*.

qu'elles soient *underground* ou consacrées, de facture expérimentale ou plus conventionnelle.

Pour autant, est-il étonnant que l'écrivaine se saisisse des *Petits poèmes en prose* dans son discours sur la lecture? Pas du tout. Malgré le fait qu'elle appelle à s'appropriier, comme Ducasse, des grandes œuvres plutôt que des extraits des médias, malgré le regard ambivalent qu'elle jette sur Hanna et sur son ambition scientifique, il demeure que le braconnage prôné par Quintane a des airs de famille incontestables avec les détournements de l'auteur de *Poésie action directe*. Radicalisant les propositions de Certeau, il s'agit, pour elle aussi, non seulement de soustraire des objets textuels à l'autorité d'une institution sociale, mais encore de les enchâsser dans de nouveaux cadres et de leur octroyer des emplois pratiques. Certes, la politique de la lecture défendue par Quintane s'éloigne à bien des égards des implémentations d'Hanna; certes, l'écrivaine peine à croire en la possibilité d'une sortie hors des murs de l'institution littéraire ou d'une attaque à fond de charge contre le pouvoir. Toutefois, aussi *minimes* soient les moyens qu'elle concède à la littérature, ils ne sont pas *nuls* : c'est dans cette infinité, dans cette brèche, dans ce reste, dans cette faible ouverture que s'attache à réfléchir et à écrire Quintane.

2.2 Faire, pour de vrai, de la vérité : littérature et vie pratique

D'une façon analogue à *Tomates*, paru quatre ans plus tôt, et que plusieurs ont considéré comme un point tournant dans la production de Quintane¹²³, tout se passe comme si *Les années 10* faisait rupture avec le reste de l'œuvre de l'écrivaine. Cet effet de bifurcation s'explique par deux raisons. Il y a, d'une part, le changement d'enseigne éditoriale, Quintane troquant la couverture blanche de P.O.L pour l'orangé que lui fait revêtir La Fabrique. En effet, si l'écrivaine a l'habitude de publier des textes dans des

123 Je me permets de renvoyer, sur cette question, à mon article « *Chaussure politique. Les figures du pouvoir chez Nathalie Quintane (1996-2019)* », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 21, 2020, p. 52-63.

maisons d'édition variées¹²⁴, il s'agit du premier livre d'envergure, depuis *Remarques*¹²⁵, à paraître à l'extérieur du « grand abri » (*AI*, 217), pas de côté d'autant plus surprenant que le catalogue de La Fabrique contient davantage d'ouvrages politiques, historiques et philosophiques que de textes de littérature. Il y a, d'autre part, le caractère essayistique des textes qui figurent dans le recueil : Quintane fait sien le registre éditorial de La Fabrique, renoue avec la forme adoptée dans *Tomates* et se distancie par là de ses premiers textes. Pourtant, à se pencher de plus près sur *Les années 10*, on y retrouve la plupart des traits distinctifs qui singularisent la pratique de l'écrivaine : il ne s'agit pas pour Quintane de tourner le dos à la littérature, mais au contraire de faire

usage de registres, de genres, d'opérations traditionnellement ou typiquement littéraires pour qu'en adviene une littérature politique (pas une littérature engagée...) à la hauteur du présent, capable de saisir avec autant d'acuité et de précision ce qui se passe et nous arrive que les livres par ailleurs édités à La Fabrique¹²⁶.

Cette littérature politique, pensée à distance de la doctrine sartrienne de la littérature engagée, se propose donc non pas de mettre au rebut ce qui est « traditionnellement ou typiquement littéraire », mais plutôt de concilier réflexions sur l'actualité politique et poésie, voire interprétation du monde social et recherche formelle. Loin de faire rupture avec l'expérimentation, ce recueil s'attache à créer des ponts (entre des genres de livres, entre des façons d'écrire, entre des rayons de librairie). Une large part des textes qu'il réunit témoigne au demeurant de cette volonté d'amorcer des dialogues, qu'il s'agisse de la « Lettre à Jean-Paul Curnier », qui poursuit un échange entamé avec *Tomates*, ou de « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature? », le dernier du livre, qui s'applique à penser côte à côte radicalité politique et radicalité esthétique. La question

124 Qu'on pense à *Mes Pouchkines*, paru chez les Éditions de L'Attente, à *Une Oreille de chien*, paru chez Les Éditions du chemin de fer ou à *Un Embarras de pensée*, paru chez Argol.

125 *Remarques*, son premier livre, paraît chez Cheyne Éditeur quelques mois avant *Chaussure*.

126 Thierry Guichard et Nathalie Quintane, « De l'air! », *Le Matricule des anges*, n° 157, 2014, p. 21.

qu'y pose Quintane éclaircit non seulement les traits de la politique de la littérature qu'elle défend depuis ses débuts, mais aussi les orientations essentielles de sa politique de la lecture.

Extrême gauche? À quoi, à qui cet ensemble aux contours flous se rapporte-t-il, chez l'écrivaine? Elle le précise dès la première phrase de l'essai. « L'extrême gauche, c'est moi. C'est à moi que je pose cette question, qui n'a rien de rhétorique : pourquoi tu ne lis plus de littérature, ce qu'on entend par littérature, ou pourquoi en lis-tu moins? » (*PE*, 175) Reconnaisant qu'elle lit bon nombre de textes de sciences sociales ou de théorie littéraire depuis plusieurs années, Quintane conclut ceci : entre extrême gauche et littérature, il y a défaut de communication, ou de « transmission », pour reprendre un terme central dans *Tomates*. Pourquoi? L'écrivaine ouvre sa réponse par une deuxième question :

Et d'abord, quelle est la différence sensible entre lire un essai, un livre d'Histoire ou un recueil de notes — tels que ceux que tu as lus dernièrement —, et lire, par exemple, de la poésie dite expérimentale, ou de la littérature « contemporaine » (ce que tu fais de temps à autres, car tu n'es pas sans savoir qu'il se passe là des choses étonnantes)? (*PE*, 176)

Le geste de lire est au cœur de la réflexion de Quintane. Dans un premier temps, elle s'attache à comparer l'expérience de lecture qu'offrent deux types de livres qui recourent, à première vue, l'essai politique et la littérature contemporaine. Cependant, l'écrivaine se penche non pas sur la prose d'idées et sur les écritures littéraires, comme le laisse entendre son entrée en matière, mais plutôt sur les textes *agréables* et sur les textes *intraitables*¹²⁷, sur les textes accompagnés par une « petite chèvre » (celle de Monsieur Séguin¹²⁸) qui « mettrait au net les événements terribles » (*PE*, 178-179) et sur ceux qui se refusent à « régler d'avance la question de la vitesse de lecture, ni celle

127 Quintane emploie ce terme dans un entretien qu'elle accorde à Alain Farah. Voir « Poudre de succession, Pensée de la bombe ou désamorçage des avant-gardes chez Nathalie Quintane », *loc. cit.*, p. 182.

128 « La Chèvre de monsieur Séguin » est le titre d'une nouvelle d'Alphonse Daudet.

du chapitrage, ni même celle de la typographie » (*PE*, 179). Par cette partition, qui déplace les termes de l'opposition annoncée, Quintane prend le contre-pied du « français tout net » dans lequel sont composées à la fois la littérature qui a « le souci de sa langue » et la quasi-totalité des essais politiques (*PE*, 179). Et comme l'extrême gauche, c'est elle, c'est sa propre tendance à fréquenter des textes qui rassurent à la lecture qu'elle examine, c'est son propre penchant pour les « descriptions organisées et rigoureuses de situations irrationnelles et calamiteuses » (*PE*, 178) qu'elle met en cause.

Dans un second temps, Quintane prend à-bras-le-corps l'interrogation soulevée par son titre. Elle entreprend de cerner la pratique de lecture à l'origine de cette inclination de l'extrême gauche pour les textes agréables *et* placés sous le sceau des sciences sociales : quelle est la façon de lire qui sous-tend cette disqualification de la littérature intraitable? Quintane commence par évoquer un « auteur, écrivain, universitaire » qui aurait

obtenu une mention à sa thèse en soutenant que texte utilitaire et texte littéraire sont deux choses (ce qui induit ce qui n'est pas dit : qu'un texte utilitaire n'est pas littéraire et qu'un texte littéraire n'est pas utile — ou du moins qu'on en a un type d'usage bien particulier, un usage qui ne serait pas utilitaire) [...]. (*PE*, 186-187)

Tout est là : en effet, le partage qui oppose écriture politique et écriture littéraire résulte en bonne partie de cette conception de la littérature. De l'avis de ce spécialiste, le texte littéraire n'est secourable d'aucune façon dans nos expériences ordinaires et n'engage aucune utilité pratique : s'il est utile, c'est en tant qu'il est « supérieurement utile » et qu'il « nous livrerait une richesse, une complexité du monde inaccessibles autrement » (*PE*, 187). En bref, la littérature serait isolée de la vie quotidienne et ne saurait avoir une influence sur elle que par voie de conséquence indirecte. Près de deux siècles après la théorisation de l'art pour l'art par Théophile Gautier, l'« isolationnisme esthétique » (*PE*, 187) demeure un parti pris populaire au sein de la critique. Si bien qu'il est préférable de quitter le monde littéraire pour trouver un lectorat prêt à accorder des

capacités réelles (ou, du moins, un autre pouvoir que celui d'inspirer ou de subjuguier) à des ouvrages étiquetés « littérature ». Pour ce faire, c'est du côté de la justice que se tourne Quintane, plus précisément celui des tribunaux qui font le procès de textes pour diffamation et pour atteinte à la vie privée.

[La littérature] n'atteint que lorsqu'on y est cité nommément (tel homme, qui s'est reconnu, y est un cochon; telle femme est ma sœur; telle situation ressemble comme deux gouttes d'eau à une situation que j'ai vécue, donc c'est moi dedans), et les « débats » les plus intéressants sont, dans les tribunaux, tenus par des avocats rendus presque spécialistes de l'ontologie de l'art : face aux victimes chargées de montrer que ceci n'est pas de la littérature, sans doute est-il difficile de soutenir autre chose que c'en est, et d'adopter pour l'occasion une position « institutionnelle » (puisqu'un tel est reconnu comme écrivain, tout ce qu'il fait est de la littérature). Les victimes, elles, n'ont que faire de la critique institutionnelle (soit : de la littérature comme institution), qui voudrait que tout ce qui apparaît dans un livre genré roman est romanesque; leur lecture extirpe les faits de la fiction pour les donner à invalider aux seules communautés interprétatives encore légitimes : celles des polices et des magistrats (cf. les livres considérés comme pièces à charge dans l'affaire de Tarnac). Comme au XIX^e siècle, la littérature, quand elle a un effet social, produit son procès, à tous les sens du terme. Dans ces conditions, un texte est littéraire (et son auteur innocent) quand il ne produit que des *effets de réel* (et non des effets sociaux), effets de réel que certains prennent à tort pour des effets sociaux. S'il atteint ou s'il « touche » *pour de vrai*, alors ce n'est pas de la littérature, car la littérature ne doit rien produire d'autre que de littéraire. L'écrivain est condamné parce qu'il n'est pas écrivain, et l'on ne peut être pleinement reconnu comme écrivain que si l'on écrit des textes à effet social nul. (PE, 189-190)

Ce passage est un moment charnière dans l'argumentation de Quintane en ce qu'il donne à considérer un cas, celui du droit, qui pousse à son point le plus extrême la logique des façons de lire usuelles. Le procès d'une œuvre offre une vue privilégiée pour observer les effets concrets qu'a le potentiel de susciter la lecture de textes. Les salles d'audience en font la démonstration, il n'appartient pas qu'aux essais ou qu'aux textes scientifiques de produire du vrai : un texte étiqueté « littérature » peut tout aussi

bien se référer à des personnes, à des actions, à des objets réels et générer, ce faisant, de la « vérité pratique », comme le soulignait déjà Ducasse. En effet, les polices et les magistrats, « seules communautés interprétatives encore légitimes »¹²⁹, sont aussi parmi les seules institutions à encore accorder une portée autre qu'esthétique à des livres qui portent la mention « roman » ou « poésie ». Cependant, les jugements favorables au plaidoyer des victimes ne concluent pas pour autant que la littérature peut quoi que ce soit, bien au contraire : sitôt l'impact d'un texte est-il mesuré, sitôt ce dernier se voit-il dénier toute littéarité. Loin de contester les pratiques de lecture habituelles, la cour tire les conséquences qui s'imposent du partage établi par la critique littéraire et statue qu'un texte qui ne se contenterait pas de produire des effets de réel, mais qui parviendrait à percuter *pour de vrai* son lectorat ne saurait appartenir aux lettres. Embrassant le partage dénoncé par Quintane, elle conçoit la littérature comme un type de texte inoffensif, incapable d'engendrer le moindre effet pragmatique. Lever le nez sur la littérature sous prétexte qu'elle serait moins sérieuse équivaut à lire comme la police, CQFD.

Quintane se propose, pour sa part, de renverser du tout au tout le raisonnement de ces communautés interprétatives. Contre les déductions des juges, elle affirme que « l'envie de faire, pour de vrai, de la vérité, dans une société globalement hygiéniste en matière de littérature » est « ce qu'il y a d'*authentiquement littéraire* dans la démarche d'un écrivain » (*PE*, 191), suggérant par là que la volonté de toucher son lectorat (voire de produire des effets cognitifs) n'est pas une aberration en terrain poétique ou romanesque, mais au contraire un indice de littéarité. S'opposant point par point aux conceptions dominantes, cette redéfinition de la littérature n'est pas sans conséquence, et implique de revoir de fond en comble les partages qui opposent textes d'idées et textes à finalité esthétique. Il s'agit d'admettre que la littérature peut produire du savoir au même titre qu'un essai ou qu'une étude scientifique. Mais l'écrivaine ne s'en tient

129 Stanley Fish propose la notion de « communauté interprétative » dans un article intitulé « Interpreting the *Variorum* », *Critical Inquiry*, vol. 2, n° 3, 1976, p. 465-485.

pas là : pour elle, la littérature est non seulement une façon de mettre en forme des connaissances, mais aussi une manière d'agir.

Que la littérature agit, et non pas seulement pour elle-même ou son cercle de croyants mais au-dehors, nous (lecteurs) n'avons pas de mal à en assurer la ferme conviction : nous ne cessons d'en faire l'expérience. Mais que l'*acte* littéraire en soit un, et qu'il soit symboliquement et socialement actif ou puisse l'être, que la lecture de certains textes relève de l'expérience qu'on fait et, s'ils sont bons, mène à la pleine et entière possession de cette expérience et ce, jusqu'à nous pousser à agir ailleurs que dans les livres, je crois que pour la plupart, nous ne parvenons pas à le transmettre. (*PE*, 196)

Dans le sillage d'Hanna, Quintane envisage la littérature comme une forme d'action, et pas n'importe laquelle : si elle reconnaît volontiers que « la littérature agit » et que sa lecture a une incidence sur le monde, l'écrivaine ne se limite pas à la qualifier de « supérieurement utile » : elle reconnaît explicitement son caractère utilitaire. Lire un texte littéraire, c'est parfois, de l'avis de Quintane, prendre possession de « l'expérience qu'on fait », en redéfinir les contours, en modifier le cours. C'est parfois prendre part à un acte qui se répercute sur le monde, dont la portée excède largement la couverture des livres et les portes de l'institution. Comme l'auteur de *Poésie action directe* et surtout comme l'avant-garde étudiée par Bürger, Quintane estime que la littérature peut agir dans l'expérience ordinaire.

Voilà qui touche au cœur du propos de ce mémoire. Si l'attachement de Quintane pour les grandes livres s'accorde en partie avec la logique avant-gardiste, c'est justement parce qu'il va de pair avec une volonté d'en tirer une utilité pratique, de les mettre à l'œuvre, de les extirper de la cloche de verre où les confinent critique et police. Certes, l'écrivaine émet des réserves quant au fantasme d'un dépassement de l'art dans la vie pratique : elle souligne que la conjoncture sociale actuelle ne se prête que difficilement à l'emploi des mots « utopie » ou « révolution » (*PE*, 199), rappelant qu'il est parfois périlleux d'importer tels quels dans l'époque les projets défendus par les radicalités du passé. Quintane reste prudente et ne partage pas l'optimisme sans limite des mouvements avant-gardistes. Mais elle ne perd pas de vue la critique qu'adresse

l'avant-garde à l'institution : si elle sait que se resservir de la littérature n'est pas entreprise aisée, elle considère le pari jouable et se refuse autant aux espoirs immodérés qu'au pessimisme immotivé.

D'ailleurs, l'écrivaine se garde bien « de finir dans les lamentations », comme le font parfois, à son avis, les proses d'extrême gauche : elle met de côté son dépit et son incrédulité et conclut plutôt son texte en suggérant que « le *pour de vrai* doit, devrait faire retour — et se prépare peut-être —, en littérature ».

Si c'est comme ça que ça commence et si ça se poursuit, les lectures étroites que nous faisons à nos mesures (étroites) pourront prendre du champ, respirer, inclure dans le texte tout le hors-texte sur lequel il se dégage et qui rend sa découpe lisible. Nous pourrions lire de tout parce que tout y sera lisible mais opaque, audible mais sourd, étrange et sensible. Nous pourrions écrire davantage de livres vivants. L'extrême gauche pourra enfin relire de la littérature. (*PE*, 200)

Si la mise en contact de l'art et de la vie passe par un renouveau des pratiques d'écriture, elle engage aussi la modification de nos pratiques de lecture. Et dans un cas comme dans l'autre, il est moins question d'échapper aux circuits institutionnels que d'investir le terrain de la littérature et d'en redessiner les frontières. C'est dans des maisons d'édition que Quintane fait paraître ses textes, et elle ne prétend pas produire autre chose, ce faisant, que des œuvres littéraires. Semblablement, c'est bien de la « littérature » que l'écrivaine propose de relire, qu'il s'agisse d'un livre d'Histoire ou d'un recueil de Baudelaire ou d'Hanna. En effet, loin de remiser les grandes œuvres, Quintane aspire à « lire de tout » à la condition de lire autrement, c'est-à-dire de tenir compte du « hors-texte » qui ceint les œuvres et d'intégrer la littérature à l'existence ordinaire. Bien sûr, cette invitation à puiser jusque dans l'art le plus institutionnel marque un déplacement indéniable dans la logique avant-gardiste, qui ne peut s'accorder avec une mémoire aussi extensive. En revanche, suggérer que l'extrême gauche a quelque chose à gagner de la littérature, inciter à conférer des usages politiques aux œuvres, c'est conserver quelque chose des avant-gardes historiques et

des liens serrés qu'elles entretiennent avec les luttes révolutionnaires. Par son exhortation à délaisser les livres agréables au profit de livres exigeants, par son rejet d'une séparation entre textes littéraires et textes qui pensent, par son esquisse d'une pratique de lecture qui ferait agir politiquement la littérature, Quintane met à jour le geste avant-gardiste et rétablit les liens entre littérature et sciences sociales, entre lecture littéraire et politique révolutionnaire, entre art et vie.

2.3 À quoi ça sert? Qu'est-ce qu'on peut en faire? Une politique de l'usage

Quatre ans après la parution des *Années 10*, Quintane poursuit son parcours à La Fabrique en publiant *Ultra-Proust*, sous-titré *Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*. Fruit d'une commande d'Éric Hazan, son éditeur, qui souhaitait qu'elle accompagne la publication de quelques extraits de *Contre Sainte-Beuve*¹³⁰, l'ouvrage se compose de quatre courts textes (dont le format est similaire à ceux que rassemble *Les années 10*) et de quatre des parties du livre de Proust : « La Méthode Sainte-Beuve », « Sainte-Beuve et Baudelaire », « Gérard de Nerval » et « Conclusion ». Qu'est-ce qui motive cette réunion improbable entre une écrivaine attachée à l'expérimentation, l'auteur de l'une des plus grandes œuvres de la littérature française et « un éditeur d'extrême gauche » (*UP*, 20)? La quatrième de couverture éclaire les visées de l'entreprise.

Prenons trois monuments : Proust, Baudelaire, Nerval. Et prenons, dans ces trois monuments, le plus parfaitement monumental et délicat : Marcel Proust. Essayons de comprendre comment cette admiration, sous couvert de nous donner Proust, dans un même mouvement nous le retire, nous en *prive*. / Voyons comment et pourquoi Proust, en son temps, dans *Contre Sainte-Beuve*, régla violemment leur compte à ceux qui désamorçaient Baudelaire et Nerval. / Voyons ainsi comment réamorcer la littérature et rendre poétiquement indissociables excitation sensible et excitation politique. (*UP*, quatrième de couverture)

130 Nathalie Quintane et Marie Richeux, *Nathalie Quintane : "Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive."*, *op. cit.*

Face à un Proust figé et protégé par une épaisse vitrine, placé hors de la portée du lectorat moyen, Quintane invite à braconner, c'est-à-dire à reconsidérer la production de l'auteur de la *Recherche*, à en proposer des lectures qui divergent des interprétations orthodoxes. Le titre du livre, évocateur, laisse peu de doutes quant aux visées de cet appel : « *Ultra-Proust* » signifie d'emblée une volonté d'envisager l'écrivain par le prisme de la radicalité politique et sous le signe de l'« ultra-gauche »¹³¹. Il s'agit, pour Quintane, d'inciter à extirper Proust de l'« univers râpeux et floral » (*UP*, 21¹³²) auquel l'assigne la critique, à « rendre poétiquement indissociables excitation sensible et excitation politique » et donc à révéler la charge critique d'œuvres davantage reconnues pour la finesse de leurs descriptions sensorielles que pour leur capacité à susciter des actions militantes.

Mais il y a un nœud : l'écrivaine reconnaît dès « Pour un O.O.P., Oubli Obligatoire de Proust, pendant un demi-siècle », premier texte du livre, que « la *Recherche* n'est ni de droite, ni de gauche, sans être centriste; la "position politique" de Proust est indécidable » (*UP*, 19). En effet, bien que l'écrivain « barre la route au fétichisme » (*UP*, 19) en faisant de la *Recherche* le théâtre de renversements incessants, il demeure que par sa conception de l'art « plutôt idéaliste » (*UP*, 16), il programme sa réception future, qui ne retient du roman que l'étendue de son « répertoire de personnages » (*UP*, 19) et la finesse de ses descriptions de sensations. Dès lors, Quintane s'applique moins à faire elle-même de Proust un « camarade¹³³ » qu'à problématiser les représentations qui collent à son nom, en plus d'identifier, dans *Contre Sainte-Beuve* et dans la *Recherche*, les traits d'une pratique de lecture à même de redynamiser les œuvres statufiées. Si *Ultra-Proust* prend appui sur les écrits de l'écrivain, c'est avant tout pour *voir comment* réamorcer la littérature et pour y piger

131 Cette étiquette est mise au premier plan de l'actualité française en 2009 dans la foulée de l'affaire de Tarnac, qui sera à l'origine de l'écriture de *Tomates*.

132 Il s'agit des mots d'un journaliste de France Culture.

133 Voir Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, 208 p.

des antidotes à la sclérose qui frappe les monuments artistiques. Quintane se penche, pour ce faire, non seulement sur les interprétations critiques que propose Proust des productions de Baudelaire et de Nerval, mais aussi sur des passages étonnants de ses romans; l'un d'eux figure dans les dernières pages du *Temps retrouvé*.

En écrivant « mon livre, grâce auquel je fournirais [aux lecteurs] le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits [...] », Proust attend des lecteurs qu'ils soient... des correcteurs; et qu'ils poursuivent, en quelque sorte, l'infini travail de corrections et d'ajouts qu'est pour lui le travail de l'écriture. Ce qu'il nous suggère, c'est de greffer à son texte, pour l'améliorer, nos propres paperoles — et c'est ce que nous faisons, dès que nous rêvons (à) des phrases en lisant et en interrompant notre lecture, puisque la lecture, comme le cœur, a ses intermittences. L'importance de ces corrections, chez Proust, ne tient pas seulement à son perfectionnisme, ou au fait que, « quelque part », il se sentait incorrect, ou pas assez juste dans sa langue, mais révèle à mon sens un trait de la modernité dont sa syntaxe se saisit dans cette façon d'approcher en spirale, progressivement, son objet, en reculant et en y revenant tour à tour, dans une épanorthose étendue à tout un livre, et qui consiste à reprendre ce qu'on vient de poser pour le reformuler. Il y a aussi comme un filet où se nouent, chez ce roi de la *punchline*, toutes les pointes (cf. les scènes de réception et de salons, au début de *Sodome et Gomorrhe*, par exemple). La maîtrise proustienne est indissociable de la conscience constante que toute maîtrise est impossible, en littérature, parce que ce n'est pas l'affaire des maîtres, qui ont des choses bien plus importantes à faire dans la vie qu'écrire. (*UP*, 56-57)

Cet « infini travail de corrections et d'ajouts » que le Proust de Quintane invite à prolonger n'est pas sans évoquer l'appel de Bayard à inventer les livres : il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de convier le·la lecteur·rice à « greffer » au texte ses « propres paperoles », c'est-à-dire à puiser dans son expérience individuelle pour enrichir l'œuvre de pages nouvelles, parfois très éloignées des représentations qui s'y rattachent usuellement. Il apparaît, de surcroît, comme le versant positif du travail de profanation de Ducasse : en effet, si le Proust de Quintane enjoint à son lectorat de « toucher » à son roman, c'est moins pour le dégrader que pour l'améliorer et le

perfectionner. C'est que l'auteur de la *Recherche* est conscient que « toute maîtrise est impossible, en littérature » et qu'il n'y a pas un monument suffisamment achevé pour qu'il soit interdit de le retoucher et de le transformer. En ce sens, par la pratique de lecture qu'il décrit, Proust suggère lui-même de déloger sa production du piédestal où la cantonnera la critique, d'en retirer le vernis, de la remanier sans contrainte et, ce faisant, d'en dégager les virtualités. L'épanorthose, figure de style chère à l'écrivain et sur laquelle Quintane insiste tout au long de son ouvrage, illustre à merveille ce processus au cours duquel l'œuvre se modifie par jeu d'ajouts et de retraits successifs, s'éloignant peu à peu des descriptions statiques et univoques qu'en font les manuels.

Ultra-Proust ne s'en tient pas là, cependant. S'il est crucial pour Quintane de contredire les spécialistes selon qui « Proust écrit pour chacun d'entre nous » (*UP*, 55) et d'affirmer au contraire que l'écrivain attend de son lectorat qu'il le réécrive, il lui importe aussi de préciser à quelle fin cette réécriture peut être menée. « À quoi ça sert? Qu'est-ce qu'on peut en faire? » (*UP*, 24) : telle est l'interrogation que Quintane propose d'adresser à la *Recherche* (reprenant par là, de son avis, « la question qu'on posait aux classiques » (*UP*, 24) jusqu'aux années 1970). Contrairement à Bayard, l'écrivaine se refuse à considérer la réinvention d'œuvres par un « lecteur qui peut se croire tout permis » (*DM*, 80) comme le parangon d'une pratique de lecture émancipée : « quel intérêt de diminuer l'auteur si c'est pour gonfler le lecteur en retour? », se demande-t-elle en effet dès *Descente de médiums* (*DM*, 79)¹³⁴. Plus qu'à la conception d'interprétations créatives par un Lecteur-Dieu (qui succède bien sûr à l'Auteur tué par Barthes et Foucault), Quintane s'intéresse aux emplois pratiques et concrets que les écrits peuvent servir. Elle offre la formulation la plus claire de cette

134 Quelques lignes plus bas, on peut lire le passage suivant, qui présente efficacement la critique qu'elle adresse à Barthes et Foucault : « Donc le lecteur est le pile de l'auteur face, et c'est la même monnaie. Plutôt que de considérer l'amont, plutôt que de considérer l'aval, l'origine, l'horizon, le nid, le nuage, plutôt que qui parle et qui mal entend, plutôt que qui est responsable de ça, qui m'a foutu un binz pareil, plutôt que où se fait l'unité, la pluralité, le virtuel et le réel : qu'est-ce que ça fait? Qu'est-ce que ça donne? Qu'est-ce que ça donne dans la vie quand ça fait ça au personnage, à la personne, à la personnalité? Qu'est-ce que ça fait au personnage quand on fait comme ça dans la vie en général, chez toi, à la maison, en vacances, au club? » (*DM*, 81-82)

préoccupation dans « Le dernier chorégraphe, vers et prose », qui clôture *Ultra-Proust* :

et nous tous / posant à nouveau la question volontariste / de la valeur d'usage de cette littérature / de ce que fait Proust / et de ce qu'il fait faire / ou ferait faire s'il n'était pas capturé par ces pédants / s'il n'était pas / la propriété du *Figaro* et de la grande bourgeoisie de droite [...]. (UP, 89)

Certes, Quintane invite à braconner pour arracher *La Recherche* aux mains de l'élite, mais elle suggère aussi d'en déterminer la « valeur d'usage », et de définir les effets que pourrait produire le texte une fois approprié. Loin d'être fortuit, l'emploi de ce terme témoigne de l'influence déterminante exercée sur elle par le pragmatisme philosophique. En effet, s'il provient de l'économie politique, le syntagme « valeur d'usage » appartient aussi au lexique des pragmatistes, pour qui il désigne le premier critère à partir duquel il conviendrait de jauger tout objet et toute croyance, y compris toute œuvre d'art. Dans *L'art comme expérience*, c'est non pas la valeur ontologique, mais la valeur pratique et la qualité des expériences prodiguées par les œuvres que John Dewey, l'une des figures de proue du pragmatisme, appelle à considérer. On s'en doute, évaluer de la sorte la valeur d'usage d'une œuvre implique un retournement complet des conceptions dominantes de l'art, changement de paradigme résumé par Jean-Pierre Cometti, spécialiste de la pensée pragmatiste : « L'art et la politique n'ont fait qu'*interpréter* le monde, il convient de *l'inventer*. » (UP, 89) Plus encore que d'extraire ou de créer du *sens*, le pragmatisme se propose d'extraire ou de créer des *usages*, autrement dit d'identifier les types d'emplois que les publics font des œuvres et de définir par quels moyens ils prennent part à l'expérience artistique, jusqu'à l'inventer à leur tour.

La remarque de Cometti, qui détourne la célèbre thèse sur Feuerbach de Marx, est issue de *L'art et l'argent*, ouvrage collectif de 2017 que codirigent le philosophe et... Nathalie Quintane. Elle est reprise en tête de « Quel dérangement? », troisième des textes d'*Ultra-Proust*, unique exergue à figurer dans le livre : un signe de plus du regard

attentif que pose l'écrivaine sur la pensée pragmatiste, et ce depuis la parution de *Descente de médiums* en 2014¹³⁵. Cet intérêt n'est pas pour surprendre : réclamer, comme le fait Quintane, la rencontre de l'art et de la vie pratique, c'est refuser de dissocier l'œuvre de ses ancrages dans l'expérience ordinaire et se rapprocher ainsi des hypothèses d'un Dewey. De surcroît, la conception pragmatiste selon laquelle le geste de lire, en littérature, « se définit moins par sa fidélité au texte que par ses incidences sur nos manières de faire et de penser, sur nos actions et nos représentations¹³⁶ », ainsi que la décrit Jean-François Hamel, n'est pas sans évoquer le discours de Quintane. Lire, chez l'écrivaine, c'est non seulement s'approprier, mais aussi faire emploi, activer, mettre en marche, amorcer des actions. Quelles sont les implications de cette politique de l'usage et quels rapports entretient-elle avec les concepts mobilisés par la pensée pragmatiste? Pour le déterminer, il convient de se pencher non pas sur les réflexions de Cometti, ancrées dans la philosophie, mais plutôt sur des travaux d'un autre type, qui s'attachent à concevoir côte à côte expérience littéraire et quotidienneté. On optera pour les théories de la lecture élaborées par Marielle Macé et Yves Citton : l'une et l'autre appartiennent à ce qu'Hamel nomme le « tournant pragmatiste des études littéraires¹³⁷ », renouveau de la critique qui s'impose peu à peu, en France, depuis près de deux décennies.

Dans son essai *Façons de lire, manières d'être*, Macé suggère que « [l]a lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement concurrente avec la vie; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence¹³⁸ ». Contre le séparatisme qui détache le geste de

135 Non seulement Cometti est-il l'un des personnages du livre, mais William James (l'un des fondateurs du pragmatisme philosophique) y est convoqué plusieurs fois. On aura l'occasion d'y revenir dans le chapitre suivant.

136 Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture », *loc. cit.*, p. 91.

137 *Ibid.*, p. 92.

138 Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 10.

lire de l'expérience ordinaire, Macé considère la lecture comme une conduite parmi d'autres, indistinguable de l'ensemble des « moments pratiques¹³⁹ » qui composent nos vies. En conclusion du chapitre « Infléchir ses perceptions », qui porte en large part sur les façons de lire que décrit le narrateur de la *Recherche*, la critique estime que l'expérience littéraire « se prolonge et se ressaisit [...] en pragmatique du rapport à soi et au monde sensible : en invitation à essayer de nouvelles dispositions cognitives, un autre corps, un autre rythme, un autre "soi"¹⁴⁰ ». Macé reconnaît par là que la littérature agit hors des pages qui la logent et que la lecture d'un texte littéraire est à même d'importer des manières d'être auxquelles nous pouvons nous mouler à l'envi, reproduisant les manies d'un personnage ou modulant nos journées selon le rythme d'un récit. Pour concrets et pratiques que soient les effets exposés dans *Façons de lire, manières d'être*, ils ne touchent cependant que des sujets isolés : en effet, c'est un processus d'individuation personnelle qu'expose Macé, selon qui la reconfiguration de la vie par la littérature « requiert des individus pour avoir lieu¹⁴¹ ». Ce parti pris « provoque une complète dépolitisation de la littérature¹⁴² », comme le remarque Hamel, les capacités transformatrices de la lecture n'opérant qu'à l'échelle individuelle et ne se répercutant sur le commun que par des voies indirectes. De fait, bien que cette conception du geste de lire mette au jour les formes et les forces qui circulent pour de vrai entre les livres et la vie, elle ne colle qu'imparfaitement au discours de Quintane et évoque davantage la façon par laquelle les personnes raffinées affirment faire leur la sensibilité proustienne que l'emploi politique de la *Recherche* que l'écrivaine espère initier. Pour faire de Proust un « ultra », sans doute est-il plus utile de se référer à *Lire, interpréter, actualiser* d'Yves Citton.

139 *Ibid.*, p. 15.

140 *Ibid.*, p. 101.

141 *Ibid.*, p. 18.

142 Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture », *loc. cit.*, p. 96.

Dans ce livre, qui se veut une réponse aux déclarations de Nicolas Sarkozy (évoquées précédemment) suggérant que *La Princesse de Clèves* n'offre aujourd'hui aucun intérêt pratique, Citton s'applique à conférer à la lecture de la « littérature ancienne » une portée non seulement actuelle, mais aussi collective. Dans cette optique, le théoricien propose de troquer la pratique de l'interprétation de l'histoire littéraire, qui cantonne les œuvres à leur contexte d'origine et qui limite leurs interactions avec le présent de la lecture, avec ce qu'il nomme la *lecture actualisante*.

Une interprétation littéraire d'un texte ancien est *actualisante* dès lors que a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations socio-politiques) pour apporter un éclairage dépaysant sur le présent¹⁴³.

Recourir à cette pratique d'actualisation, c'est piocher dans un ensemble de signes pour les assigner à un cadre référentiel contemporain, forcément distinct de celui qui a présidé à leur assemblage. C'est mobiliser les ressources de la littérature dans l'objectif de ressaisir des problèmes d'aujourd'hui, et de jeter sur eux un « éclairage dépaysant » qui en redéfinit les termes. Il y a là quelque chose de la question que Proust adresse à son lectorat : nous demandant si les mots lus en nous-mêmes sont bien ceux que comprend la *Recherche*, nous jugeons l'œuvre à l'aune de pertinences étrangères à son contexte d'écriture et l'actualisons pour accorder certains de ses éléments à notre situation propre. Cette conception de la lecture équivaut-elle à celle de Macé? Non : chez Citton, l'interprétation littéraire est un opérateur d'individuation, certes, mais d'une individuation qui se situe « aussi bien au niveau de la personne du lecteur qu'à celui des collectivités dans lesquelles il évolue, ainsi qu'à celui de l'œuvre elle-même, dont le devenir est solidaire de l'individuation de ses lecteurs et de leurs

143 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, op. cit., p. 385.

communautés¹⁴⁴ ». Loin de ne mettre en jeu que des individus, l'actualisation engage un processus global par lequel des âges et des devenirs sociaux hétérogènes se rencontrent, se transforment, coagulent. Pourquoi lire *La Princesse de Clèves* aujourd'hui, selon Citton? Pour en identifier la valeur d'usage, pour déterminer ce que peut faire ce texte à notre époque, à notre personne, à notre communauté politique, pour le mettre au contact de « notre plus brûlante actualité¹⁴⁵ » : en bref, pour le compter parmi les outils qui sauraient nous permettre sinon de résoudre, du moins de reconfigurer les problèmes qui nous occupent.

Réamorcer la littérature passe immanquablement, dans le discours de Quintane, par une pratique de lecture très proche de celles que décrivent *Façons de lire, manières d'être* et *Lire, interpréter, actualiser*. Dans un esprit pragmatiste, l'écrivaine appelle à décloisonner la littérature, à renforcer les leviers divers qui permettent à la lecture d'influer sur l'expérience ordinaire, à rompre le carcan de l'histoire littéraire pour confronter les écrits du passé aux questions du présent. Lorsqu'elle invite à « inclure dans le texte tout le hors-texte sur lequel il se dégage et qui rend sa découpe lisible », elle encourage à tenir compte non seulement de son contexte de production¹⁴⁶, mais aussi de son contexte de réception, qu'il s'agisse des dispositions du sujet lecteur ou de l'environnement social où l'œuvre est consommée. Oui, c'est à la suite de l'avant-garde que l'écrivaine invite à mettre en relation l'art et la vie pratique et qu'elle enjoint d'intégrer la littérature à l'arsenal de l'extrême gauche, voire à ses combats politiques. Mais c'est, de surcroît, dans le sillon des pragmatistes qu'elle convie à tirer des postures existentielles des grands livres et qu'elle envisage les décennies ou les siècles qui la séparent des œuvres moins comme une distance que comme un jeu, un espace qui permet de prendre son aise, d'habiter les textes, d'y mettre de soi ou de son époque.

144 *Ibid.*, p. 398.

145 *Ibid.*, quatrième de couverture.

146 Par exemple, les injonctions que le personnel politique adresse à la littérature au moment où Gautier écrit « L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines ». (*PE*, 188-189)

L'actualisation telle que définie par Citton adhère à merveille au discours que tient Quintane sur la lecture : puiser dans la masse de la littérature ancienne pour que s'individuent les communautés d'aujourd'hui, voilà qui résume une large part de son propos. Quintane incite à reprendre Proust plutôt que Madame de La Fayette, mais suggère bel et bien de l'actualiser, d'observer le contemporain à travers son prisme, de mobiliser ses ressources pour inventer le monde ici, maintenant.

Cette récupération d'éléments de la pensée pragmatiste par une écrivaine aux penchants avant-gardistes est-elle étonnante? En tout cas, elle n'est pas seule à s'y risquer : Hanna et Quintyn, qui signe d'ailleurs une contribution dans *L'art et l'argent*, témoignent d'un intérêt encore plus marqué que Quintane envers le pragmatisme philosophique. En effet, autant le premier que le second convoquent bon nombre de représentants de la pensée pragmatiste dans leurs textes théoriques¹⁴⁷, en plus de leur consacrer une part de la collection Saggio Casino, chez Questions théoriques, où les études sur Dewey côtoient les travaux de Peter Bürger. C'est que la conception pragmatiste présente un intérêt significatif pour qui se refuse à dépasser l'art sans cependant cesser de mettre en rapport l'art et la vie pratique et d'élargir les ponts qui conduisent de l'un à l'autre. Éviter la pratique avant-gardiste de son dogmatisme, de ses inclinaisons pour la rupture et de sa pulsion d'utopie ne va sans poser des problèmes de méthode : comment faire agir l'art dans l'expérience ordinaire et se revendiquer du *changer la vie* rimbaldien sans rejouer le film des pères? À bien des égards, le cadre pragmatiste offre un relai théorique aux enfants de l'avant-garde et permet de penser l'investissement de la vie par l'art plutôt en termes d'usages, de pratiques et de conduites que de fronde organisée.

Si les affinités entre les conceptions avant-gardistes et pragmatistes sont multiples, l'un des traits qu'elles partagent est particulièrement riche d'implications et permet de

147 Voir *Nos dispositifs poétiques* d'Hanna et *Implémentations/Implantations* de Quintyn.

mettre au clair un dernier trait du discours de Quintane. Il s'agit, selon les termes d'Hanna, du *mouvement d'ouverture* qui les caractérise l'une et l'autre. Dans « Théories célibataires », le poète affirme en effet que l'esthétique pragmatiste a pour objectif, dans l'esprit de l'avant-garde, non pas « de conserver l'art dans ses formes, ses usages et ses définitions historiques, mais, au contraire, d'augmenter les possibilités d'expériences nouvelles qu'offre son état présent¹⁴⁸ ». Certes, les pages qui précèdent ont relativisé l'importance du *topos* de la table rase et du départ à neuf dans la rhétorique avant-gardiste : rupture, oui, et par des moyens variés, mais sans rejet systématique du patrimoine artistique. Toutefois, sur le fond, la remarque d'Hanna est juste : l'essentiel de l'attention des avant-gardes porte sur « les productions qui leur [sont] contemporaines et romp[ent] fortement avec la tradition esthétique dominante¹⁴⁹ ». Se détourner des formes historiques de l'art n'a rien d'une constante pour l'avant-garde, mais il demeure que ses représentant·e·s se consacrent avant tout à la promotion d'œuvres novatrices, à même d'initier des expériences inédites. Mouvement d'ouverture, donc, et que l'avant-garde aurait en commun avec la pensée pragmatiste de l'avis d'Hanna. Si ce dernier relève cet attribut, c'est pour une raison précise : opposer cette impulsion à l'entreprise « de réhabilitation et de réactualisation d'œuvres passées¹⁵⁰ » menée par une série de travaux, parmi lesquels figurent... ceux de Macé et de Citton. Pragmatistes, *Façons de lire, manières d'être* et *Lire, interpréter, actualiser?* Selon le poète, pas tout à fait, ou pas suffisamment : bien qu'ils témoignent de sensibilités non éloignées du pragmatisme philosophique, ces ouvrages s'en éloignent par leur attachement marqué pour les classiques de la littérature. Ne s'appliquant qu'à réhabiliter des productions anciennes, qu'il s'agisse, par exemple, de la *Recherche* ou de *La Princesse de Clèves*, ils négligent l'état présent des lettres : s'ils confèrent aux œuvres des capacités étendues, ils se rapportent à une définition étroite

148 Christophe Hanna, « Théories célibataires », *loc. cit.*, p. 69.

149 *Ibid.*

150 *Ibid.*

de la littérature et font des classiques l'unique étalon à partir duquel il conviendrait de la penser. D'après Hanna, Macé et Citton ne tirent pas toutes les conséquences qui s'imposent de la pensée pragmatiste et occultent un pan significatif des expériences et des usages qu'offrent les pratiques d'aujourd'hui. Ce reproche saurait-il être adressé, tel quel, au discours de Quintane? Non, c'est une évidence : d'abord, bien sûr, parce que ce discours est tenu par une représentante de la littérature expérimentale contemporaine; ensuite, parce qu'il prend pour objets bon nombre de productions actuelles, à commencer par celle d'Hanna lui-même. Néanmoins, la remarque du poète n'est pas dénuée d'implications lorsqu'appliquée à Quintane, car elle permet de mettre en exergue le statut privilégié qu'occupe la littérature du passé dans ses conceptions sur la lecture. L'écrivaine l'admet dès les premières lignes de « Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature? », le regard qu'elle pose sur la littérature est parfois obtus : « Pourquoi, quand tu dis *littérature*, et alors que tu ferrailles depuis tant d'années pour une extension-redéfinition du domaine, tu entends immédiatement ce qu'on entend : littérature de fiction, récit, roman? » (*PE*, 176) Quintane a beau appeler explicitement la rencontre entre essai politique et littérature ou travailler à ce que ses propres textes problématisent les critères de littérarité conventionnels, il reste qu'au moment de réamorcer la littérature, c'est vers Proust, Baudelaire et Nerval qu'elle se tourne. Il serait absurde de voir là une limitation du discours de l'écrivaine : à la différence de Macé et de Citton, Quintane réfléchit la place occupée par les œuvres dans l'histoire culturelle et prend ces trois figures pour ce qu'elles sont : des monuments. Il convient, en revanche, d'insister sur cet aspect des vues de Quintane pour prendre la mesure de l'écart qui la sépare de la pensée pragmatiste et, une fois de plus, des positions avant-gardistes. Inciter à actualiser des œuvres anciennes, c'est suggérer un décloisonnement de l'art et son intégration à l'expérience ordinaire et à la vie pratique. Mais c'est aussi se distinguer nettement : un attachement pour les grands textes de la littérature, même conjugué à un fort engagement en faveur des écritures contemporaines, ne saurait qu'être suspect eu égard aux partis pris théoriques que revendiquent un Hanna ou un Quintyn. Lorsqu'elle affirme que « la littérature peut

resservir », Quintane écrit le mot sans majuscule initiale : pourtant, le discours que porte l'écrivaine sur la lecture montre bien qu'elle a en tête au moins autant « la Littérature au sens des Belles Lettres » (*FP*, 142) que les acceptions les plus extensives du terme. Ce sont les lettres sous toutes leurs formes que Quintane entend placer au contact du quotidien (conséquence, peut-on supposer, de ses 53 ans passés dans l'Éducation nationale, d'élève à enseignante¹⁵¹). Est-ce là une trahison des principes pragmatistes et des principes avant-gardistes? Peut-être. En tout cas, ce parti pris se répercute dans une large part de la production de l'écrivaine, de *Formage* à *Descente de médiums*, et depuis *Mes Pouchkines* jusqu'à *Un œil en moins*. « *Et toi, qu'est-ce que tu en fais, de la littérature, de toutes les littératures, de Proust comme de Marx?* » (*UP*, 25), nous demande Quintane. Quoi que nous choisissons de lui répondre, le chapitre suivant se consacrera à déterminer ce qu'elle se permet d'en faire, dans quels textes, par quelles opérations, et pour quels résultats.

151 Nathalie Quintane, *Un hamster à l'école*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

CHAPITRE III

RÉAMORCER LA LITTÉRATURE

Dans *Un œil en moins*, « pavé¹⁵² » qui paraît 50 ans après Mai 68 et deux ans après le mouvement Nuit debout, Quintane s'attache à penser conjointement non seulement le passé et le présent des luttes politiques en France, mais aussi le passé et le présent de son œuvre même : « Depuis vingt-cinq ans j'ai écrit des livres qui voulaient *reprendre* : reprendre Jeanne d'Arc, reprendre la question de la transmission et de l'oubli politique dans ma génération, reprendre là où on s'était arrêtés, tous. » (OM, 28-29) Le choix du verbe « reprendre » est révélateur et rend compte de plusieurs des opérations qui traversent la production de l'écrivaine, de *Jeanne Darc* (troisième de ses livres) à *Ultra-Proust*. Prendre de nouveau, se réapproprier, réactualiser : tel serait le programme de Quintane depuis ses débuts, ainsi que le montre aussi Farah.

Imagine-t-on [...] question plus pernicieuse que celle de Jeanne d'Arc, figure française par excellence, cambriolée depuis longtemps par l'extrême droite et le Front national de Jean-Marie Le Pen? Après *Remarques et Chaussure*, *Jeanne Darc* est une première occasion pour Quintane de travailler au « repassage » de l'histoire, à la reconsidération de ses icônes, de ses lieux, de ses événements, manière de lui faire subir une cure d'amaigrissement qui pointe le caractère friable, l'aspect fallacieux de son apparente incontestabilité. Quintane, en choisissant ce sujet connoté, chargé, ampoulé, élabore une enquête qui cherche à déboulonner la statue de la Pucelle¹⁵³.

Avant de se frotter à l'auteur de *La Recherche*, capturé par le *Figaro* et par la grande bourgeoisie de droite, Quintane problématisait en effet la figure de Jeanne d'Arc, qui

152 « Tiens, et si, pour une fois, je sortais un pavé? » se demande Quintane sur la quatrième de couverture du livre.

153 Alain Farah, *Le Gala des incomparables*, op. cit., p. 195.

est fréquemment exploitée par les partisans lepénistes, et qui représente en France « à la fois la piété, la monarchie et l'unité nationale¹⁵⁴ ». Avant de fragiliser le monument qu'est Proust, l'écrivaine s'appliquait déjà à déboulonner la statue qu'est la Pucelle. Il s'agit, pour *Ultra-Proust* comme pour *Jeanne Darc*, de repasser un personnage pétri de représentations collectives¹⁵⁵, c'est-à-dire de détricoter les *topoi* de la figure dans l'objectif de se l'approprier, et de la libérer de l'emprise des discours qui l'enserrent. Si elle prend pour cibles des objets divers et emploie des moyens variés pour s'accomplir, cette visée traverse une large part de la production de Quintane. Elle trouve sa formulation la plus explicite trois ans après *Jeanne Darc*, dans *Saint-Tropez*, au détour d'un extrait d'une « [c]andidature à l'obtention d'une "Bourse Stendhal" ».

En abordant le personnage de Jeanne d'Arc (*Jeanne Darc*, P.O.L, 1998), j'avais tenté, en une série de textes courts, de substituer aux multiples charges — historique, politique, religieuse, romanesque... — encadrant le mythe, un seul « vêtement » : celui d'une écriture plane, soucieuse du détail négligé (parce que négligeable ou perçu tel), cherchant en Jeanne le plus petit plutôt que le sublime.

J'aimerais aujourd'hui suivre un axe similaire en traitant non d'un personnage mais d'un lieu, tout aussi *occupé*, voire parasité, qui pourrait a priori sembler « gâché » — et violemment rétif au genre de recherche que j'entreprends, tant il est pris, et depuis longtemps, dans un argumentaire essentiellement touristique ou médiatique, dans des clichés de tous ordres (lexicaux, iconiques)¹⁵⁶[.]

Que Quintane se penche sur une station balnéaire, sur une héroïne de l'histoire française ou sur un grand écrivain, elle s'attelle toujours à reprendre un mythe, à le défiger, à l'extirper de la rumeur sociale pour en redéfinir les traits. La remarque de l'écrivaine est fondée : on pourrait placer la plupart de ses textes sous l'égide d'un

154 *Ibid.*

155 « Ici, sa vie est repassée, il n'y manque pas un pli » : voilà ce qu'on peut lire sur la quatrième de couverture de *Jeanne Darc*.

156 Nathalie Quintane, *Saint-Tropez — Une Américaine*, Paris, P.O.L, 2001, p. 72. C'est Quintane qui utilise le soulignement plutôt que les italiques dans son texte.

travail de reprise et, à plus forte raison, de dissolution de « clichés de tous ordres ». Bien que l'intérêt de Quintane pour les grands noms de la littérature se manifeste surtout à partir de la trilogie composée par *Tomates*, *Crâne chaud* et *Descente de médiums*, le traitement qu'elle réserve aux œuvres canoniques de la littérature s'inscrit dans la continuité de l'entreprise d'investissement de lieux communs qui caractérise sa pratique depuis *Remarques* et *Chaussure*.

Au fil des années, l'appropriation qu'évoque Quintane se double cependant d'une reprise d'un autre ordre : peu à peu, il ne s'agit plus seulement de récupérer des mythes, mais encore de reprendre la littérature elle-même, c'est-à-dire de la faire chuter du haut de sa tour d'ivoire pour l'installer dans l'expérience ordinaire.

Je crois avoir compris une chose très récemment. C'est que les écrivains — comme moi j'allais dire —, pendant très longtemps se sont dit [*sic*] qu'ils étaient, en quelque sorte, les « gardiens de la langue ». Notre position politique est dans la langue. Elle est dans ce travail de la langue, dans la singularité de ce qu'on y joue, etc. Et si on va prendre des choses « à l'extérieur », c'est pour *nourrir* cette langue — y compris des éléments pauvres du discours médiatique ou des parlars populaires, par exemple. C'est un mouvement de l'extérieur vers le dedans, toujours. Ce dedans, c'est un peu comme... je ne dis pas une forteresse... mais il y a quand même un imaginaire de clôture chez les écrivains, et de quelque chose de l'ordre de la tenue — ça tient; ça fait tenir. La littérature, c'est compact et c'est sacré. Même si on ne le dit plus parce que ça ne peut plus se dire, je crois qu'il y a une idée comme ça encore, même chez les plus jeunes. Et je crois qu'il faut penser au mouvement inverse. C'est-à-dire penser (à) la reprise, (à) la manière dont ça peut être repris, au dehors¹⁵⁷.

Farah n'a pas tort lorsqu'il avance, sur la quatrième de couverture du *Gala des incomparables*, que la « radicalité esthétique et politique » est « dédouanée », chez Quintane, « du fantasme d'une symbiose entre art et vie¹⁵⁸ » : jusqu'à *Grand ensemble*, le plus récent des textes analysés par le chercheur, il est vrai que le travail politique

157 Lundi matin et Nathalie Quintane, « Faire des gâteaux avec Nathalie Quintane », *Lundi matin*, 16 janvier 2017, en ligne, <<https://lundi.am/Faire-des-gateaux-avec-Nathalie-Quintane>>, consulté le 9 juillet 2021.

158 Alain Farah, *Le Gala des incomparables*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

opéré par l'écrivaine n'est accompagné par aucun discours explicite sur la capacité d'agir de la littérature. Si Quintane admet dans un entretien avoir lorgné l'idée que *Jeanne Darc* ait du succès et parvienne à transformer la place qu'occupe la Pucelle dans l'imaginaire social français¹⁵⁹, et si quelques pages de *Formage* annoncent son intention de « gripper la machine¹⁶⁰ » par ses textes, la question des rapports qu'entretiennent littérature et vie quotidienne demeure en sourdine à cette époque. Toutefois, dès « Faire de la Poésie une Science, politique » et *Tomates*, qui paraît deux ans plus tard, quelque chose change, et la reprise prend un tour nouveau dans le discours de l'écrivaine. Reprendre, pour Quintane, c'est désormais contester l'« imaginaire de clôture » qui sépare langue littéraire et monde extérieur, miner le caractère sacré que revêt la littérature elle-même et l'expulser dans le dehors. Pour illustrer ce qui précède, Quintane se réfère à la fortune de la formule « changer la vie » de Rimbaud : d'« un courrier qui n'est pas destiné à publication », le mot passe entre les mains des surréalistes, qui « se l'adressent à eux-mêmes » et l'accrochent à Marx, puis ressurgit chez les soixante-huitards, qui le taguent et le mettent « à l'usage de tous¹⁶¹ ». Cette « fabrique de la reprise¹⁶² » par laquelle un mot, une phrase ou un livre glisse hors de la République des lettres pour s'immiscer dans la vie résume à merveille la pratique de lecture de l'écrivaine. Braconner les livres, en renouveler la portée, en faire infuser les pages dans l'expérience ordinaire de sorte qu'ils servent des usages inédits : tel est le projet de Quintane, chez qui s'amorce quelque part entre 2006 et 2010 « un questionnement sur l'efficacité politique des formes¹⁶³ ». Dès lors, chez

159 Alain Farah et Nathalie Quintane, « Trois questions pour Nathalie Quintane », *loc. cit.*, f. 296.

160 Nathalie Quintane, *Formage*, Paris, P.O.L, 2003, p. 72. C'est la lecture que propose Quentin Cauchin dans « "Gripper la machine" avec Nathalie Quintane. Tenir des liens instables entre littérature et politique », mémoire de Master 2, École des hautes études en sciences sociales, 2020, f. 76 à f. 82.

161 Lundi matin et Nathalie Quintane, « Faire des gâteaux avec Nathalie Quintane », *loc. cit.*

162 *Ibid.*

163 Justine Huppe, « L'insurrection qui vient par la forme », *Contextes*, n° 22, 2019, en ligne, <<https://journals.openedition.org/contextes/6975?lang=en#text>>, consulté le 9 juillet 2021.

l'écrivaine, il y a reprise et reprise : à l'extraction (d'un réseau de représentations figées) succède l'enchâssement (dans la vie pratique).

Ce troisième chapitre prête une attention particulière à cette double dimension de la reprise chez Quintane. Après s'être penché sur le discours que porte l'écrivaine sur la lecture, il importe à présent de voir comment le travail de récupération qu'elle prône se manifeste en pratique dans ses textes et de mettre au jour les deux versants qu'il implique. Il s'agit d'observer les processus concrets par lesquels Quintane reconfigure les œuvres qu'elle convoque et leur invente en même temps des usages politiques. Lorsqu'elle convoque Ducasse, Hugo ou Nerval dans ses livres, l'écrivaine ne se contente pas de problématiser les discours qui leur collent, mais s'applique en outre à ménager une place à ces auteurs dans les luttes politiques du présent, voire à transformer leurs textes en outils susceptibles d'opérer des changements dans la trame sociale. De leurs œuvres complètes sagement rangées sur les étagères des bibliothèques, Quintane retient des *pavés* qu'on peut lancer sur les vitrines ou feuilleter dans une manifestation pour se donner du ressort. Et pas question, ce faisant, d'exiger la dissolution de la littérature, mais plutôt de la récupérer, de la frotter à la vie, de tirer des œuvres une multiplicité de conduites. Contre le mot de Mallarmé selon lequel « le monde est fait pour aboutir à un beau livre¹⁶⁴ », Quintane estime que tout livre est fait pour aboutir dans le monde... et pour le transformer.

3.1 Révéler des tours de passe-passe : détourner avec Ducasse

En 2014, à l'occasion de la reparation de *Tomates* dans la collection « Points Poésie », Quintane signe une note brève, mais qui forme en quelques mots l'un des portraits les plus clairs de sa production récente. L'écrivaine affirme que *Tomates*, ce

164 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 65.

« texte occupé¹⁶⁵ », inaugure une trilogie, c'est-à-dire qu'il « est le premier d'une suite de trois livres (*Crâne chaud*, puis *Descente de médiums*) tous bâtis sur le même principe¹⁶⁶ ». La proposition peut surprendre : *Descente de médium* « fait suite à *Crâne chaud*¹⁶⁷ », ainsi que le spécifient ses premières pages et la description qu'en offre le site de P.O.L, mais à première vue, ni le premier ni le second ne semblent prolonger la thématique de *Tomates*, davantage ancrée dans l'actualité politique. En effet, qu'a en commun l'arrestation de militant·e·s dans une commune de province, « fait divers déclencheur¹⁶⁸ » de *Tomates*, avec le sentiment sexuel et le monde invisible, sujets qu'abordent respectivement *Crâne chaud* et *Descente de médiums*? À quoi l'homogénéité de cette trilogie tient-elle? C'est ce que s'attache à définir Quintane lorsqu'elle énumère quelques-uns des traits partagés par les trois titres.

[L]e début fait état d'un problème à la fois personnel et public — *Descente de médiums* et *Tomates* traitent ainsi du sentiment d'isolement politique et de la difficulté à transmettre « le savoir et la conscience d'une continuité historique et politique ». Suit une « dérive », articulée et soutenue par des modèles empruntés : le modèle d'une émission de radio dans *Crâne chaud*, divers textes affirmant la nécessité d'une réforme du monde visible dans *Descente de médiums*, la pensée de Blanqui dans *Tomates*. Les trois textes s'achèvent sur l'indécision, voire l'appel à l'aide — dans *Tomates*, d'autres écrivains sont invités à intervenir à la fin du texte¹⁶⁹.

Publiés en l'espace de quatre ans, *Tomates*, *Crâne chaud* et *Descente de médiums* sont les fruits d'une même impulsion. Chacun d'eux s'applique à combiner des méthodes éclectiques pour investir des questions d'intérêt public, non sans dégager ce faisant des

165 Nathalie Quintane, « Tomates », *P.O.L.*, s.d., en ligne, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-0622-1>>, consulté le 9 juillet 2021.

166 Nathalie Quintane, « Note ajoutée à la présente édition », *Tomates*, Paris, Seuil, coll. « Points Poésie », 2015, p. 135.

167 Nathalie Quintane, « Descente de médiums », *P.O.L.*, s.d., en ligne, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-2026-5>>, consulté le 9 juillet 2021.

168 Nathalie Quintane, « Note ajoutée à la présente édition », *loc. cit.*, p. 135.

169 *Ibid.*, p. 135-136.

chemins qui conduisent de l'intime au politique¹⁷⁰. Composées dans un même élan, ces œuvres se répondent, se complètent et font prendre un tour nouveau à la pratique de montage de Quintane : en effet, il s'agit de livres à la « dérive », qui se construisent par un jeu de juxtaposition de formes, de voix, de perspectives hétérogènes. Ce n'est pas tout, néanmoins : bien qu'elle ne figure pas dans la liste d'attributs citée plus haut, il me semble que l'une des spécificités de *Tomates* soulignée par Quintane, à savoir la place importante qu'y occupe l'héritage littéraire, distingue aussi le reste de la trilogie.

Les œuvres qui ont nourri *Tomates* sont [...] des proses para-poétiques (*Les Nuits d'octobre* de Gérard de Nerval, par exemple) ou des essais mêlés d'autobiographie (*Le Chemin de longue étude* de Christine de Pizan). Ce livre ne cherche donc pas à se situer au-delà des genres littéraires institués ni à en inventer : il emprunte au contraire aux écrits du passé (parfois ancien), comme à la culture populaire, des formes éprouvées, des parti pris dont il requiert la fermeté, la capacité de mise en perspective¹⁷¹.

Non, il n'est pas question pour Quintane d'instaurer de la nouveauté radicale ou de créer des « objets verbaux non identifiés¹⁷² », comme s'y consacraient l'avant-garde et les écrivain·e·s expérimentaux·ales qui leur ont succédé, mais plutôt de tirer profit de « formes éprouvées » et d'envisager les « écrits du passé » en tant qu'outils critiques, au même titre que la pensée de Blanqui ou qu'une émission de radio. Artaud, Balzac, Bataille, Blanchot, Genet, Goethe, Hugo, Madame de La Fayette, Lautréamont, Montaigne, Nerval, Pizan, Rousseau, Voltaire, Yeats : les grands noms de la littérature foisonnent, autant dans *Tomates* que dans *Crâne chaud* et que dans *Descente de médiums*. On l'a vu, cette mise à contribution de la mémoire littéraire n'a rien d'étonnant chez Quintane, qui parsème *Formage* (dont le titre est tiré du *Médecin malgré lui* de Molière), *Mes Pouchkines* et *Grand ensemble* de bon nombre de

170 Et il y a lieu de souligner que Quintane annonce *Crâne chaud* dans les « Remerciements » de *Tomates* en promettant d'écrire un livre « uniquement sur l'amour » (*TO*, 137).

171 Nathalie Quintane, « Note ajoutée à la présente édition », *loc. cit.*, p. 136-137.

172 La formule apparaît en 1995 dans un texte d'Olivier Cadiot et de Pierre Alferi : « La mécanique lyrique », qui ouvre le premier numéro de la *Revue de littérature générale (RLG)*.

références littéraires. Ce qui surprend, c'est plutôt que cet intérêt porté aux classiques de la littérature s'adjoit une visée nouvelle : celle de reprendre des œuvres pour les intégrer dans le dehors, d'en mobiliser les ressources pour fomenter pour de vrai des actions politiques.

Le fait divers déclencheur de *Tomates*, c'est l'affaire dite de Tarnac, résumée dès la première page par une note empruntée à l'encyclopédie en ligne Wikipédia :

le 11 novembre 2008, plusieurs membres d'une communauté autonome basée à Tarnac, dont Julien Coupat, fondateur de la revue *Tiqqun*, ont été arrêtés dans le cadre d'une enquête sur des sabotages visant le réseau SNCF, puis mis en examen et placés en détention provisoire le 15 novembre 2008 sous des chefs d'inculpation relevant de la législation antiterroriste. En réaction, un Comité de soutien aux inculpés de Tarnac a été créé par des habitants de Tarnac et des environs, demandant leur libération immédiate. La défense pose également la question de la pertinence de l'application des lois antiterroristes et du montage médiatico-policier de ces inculpations. (*TO*, 8)

La référence à Julien Coupat n'est pas anodine. Figure de premier plan de l'affaire, les autorités le suspectent non seulement d'être le chef des « neuf de Tarnac¹⁷³ », mais encore d'être l'auteur de *L'insurrection qui vient*, essai signé par le « comité invisible » qui témoignerait des visées terroristes du groupe¹⁷⁴. Et « bien qu'il [n'est] pas poète, à l'époque » (*TO*, 45), l'emprisonnement de Coupat fait grand bruit parmi « ceux qui travaill[ent] dans (ou pour) des institutions dévolues à l'art ou au livre », qui n'ont, dans la foulée, « d'autre choix que de suggérer individuellement quelle position ils entendraient prendre le jour où il y aurait du grabuge » (*TO*, 48). Quintane n'y fait pas exception : parlant de « ce qui se passe au moment où il est écrit (2009)¹⁷⁵ », *Tomates*

173 Isabelle Mandraud et Caroline Monnot, « Les neuf de Tarnac », *Le Monde*, 20 novembre 2008, en ligne, <https://www.lemonde.fr/societe/article/2008/11/20/sabotages-a-la-sncf-les-neuf-de-tarnac_1120974_3224.html>, en ligne, consulté le 9 juillet 2021.

174 Et qui figure, par conséquent, parmi les preuves à charge retenues contre le groupe.

175 Nathalie Quintane, « *Tomates* », *loc. cit.*

entrepris de dégager les rapports qu'entretient l'affaire avec l'imaginaire politique de la France contemporaine, en plus de penser le devenir des luttes insurrectionnelles au XXI^e siècle. Pour la première fois, l'écrivaine prend à-bras-le-corps l'actualité politique, se permet de répondre aux manchettes et de citer les noms qui figurent dans les journaux. Mais pas question, pour autant, de reproduire en littérature le modèle des pétitions et des lettres ouvertes qui se multiplient cette année-là : l'écrivaine se distancie de ces patrons discursifs qui, par la netteté de leurs traits, se collent selon elle à la grammaire du pouvoir.

Cependant, dire, en une phrase construite, une syntaxe élaborée et un lexique choisi que tout cela est une construction policière, c'est prendre le risque de s'enclorre dans une identité rhétorique appartenant à une tradition répertoriée dont l'ironie est le régime intrinsèque — même si vous affirmez un contraire (nous ne tenons pas dans les limites que vous nous indiquez, nous plantons des carottes sans leader, etc.), ces phrases-là tracent un contour, renvoient à une Histoire repérable, défont la nébuleuse, confirment le nom qu'on a trouvé pour vous. (*TO*, 52)

Quintane se garde bien d'adopter les partis pris formels de la « Lettre ouverte des parents des jeunes de Tarnac¹⁷⁶ », de « La prolongation de ma détention est une petite vengeance¹⁷⁷ » (entretien avec Julien Coupat mené par écrit) ou de *L'insurrection qui vient*. C'est qu'il lui importe de ne pas jouer le jeu de la « pensée construite » (*TO*, 40), mode énonciatif qu'ont en commun ces interventions publiques... et les rapports de police. Pour éviter de « parler la langue de l'ennemi¹⁷⁸ », de tracer des contours trop nets et de défaire la nébuleuse, l'écrivaine met de côté l'argumentation, les propositions logiques, les contours définis. Il s'agit plutôt pour elle de se mettre en quête d'autres

176 L'Obs, « Lettre ouverte des parents des jeunes de Tarnac », *L'Obs*, 25 novembre 2008, en ligne, <<https://www.nouvelobs.com/societe/20081125.OBS2532/lettre-ouverte-des-parents-des-jeunes-de-tarnac.html>>, consulté le 9 juillet 2021.

177 Julien Coupat, « La prolongation de ma détention est une petite vengeance », *Le Monde*, 25 mai 2009, en ligne, <https://www.lemonde.fr/societe/article/2009/05/25/julien-coupat-la-prolongation-de-ma-detention-est-une-petite-vengeance_1197456_3224.html>, consulté le 9 juillet 2021.

178 Selon l'expression de Jean-Charles Masséra. Voir « It's Too Late to Say Littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *Ah!*, n° 10, 2010, p. 33.

modèles, de quitter les journaux, de chercher « des livres d'autres langues, pas forcément plus inventives, mais au moins plus équivoques » (*TO*, 134).

L'un de ces modèles, c'est Isidore Ducasse et ses détournements. En effet, l'auteur des *Poésies* est, avec Auguste Blanqui, l'une des références principales auxquelles se rapporte *Tomates*. Dans l'épilogue, les deux figures sont d'ailleurs placées côte à côte : *L'Éternité par les astres* de Blanqui est dit par Adolphe, frère fictif d'Auguste, « encore plus radical que les *Poésies* d'Isidore Ducasse » (*TO*, 105). Qu'ont en commun un révolutionnaire socialiste avec un poète aujourd'hui publié dans « La Bibliothèque de la Pléiade »? Beaucoup plus que le laissent présager leurs enseignes génériques respectives, si l'on en croit Quintane, qui s'attache à problématiser le partage qui les éloigne l'un de l'autre. D'une part, elle considère *L'Éternité par les astres* comme un livre de littérature et l'associe même aux poèmes en prose de Ponge; d'autre part, elle emploie les *Poésies* comme une arme politique et s'inspire de leurs montages pour « révéler les tours de passe-passe d'un pouvoir qui ne s'en sort qu'en produisant du syllogisme et de la fiction¹⁷⁹ ». Si c'est par la littérature que les autorités se tirent d'affaire, c'est aussi par la littérature que Quintane entend leur riposter. « Que n'importe quelle formule peut se retourner, Ducasse l'avait montré, en 1870, et nommé *Poésies* » (*TO*, 74) : bien que Quintane n'appuie pas sur cette remarque, la note éclaire l'ensemble du dispositif de *Tomates* et inscrit les remaniements discursifs qui le composent sous l'égide des trafics de citations de l'autre Lautréamont.

Une question se pose cependant : pourquoi se référer aux détournements du poète plutôt qu'à ceux de Guy Debord, dont la postérité politique est beaucoup plus grande? C'est que le célèbre situationniste est le père d'une pratique d'écriture qu'elle dénonce et dont elle repère les traces jusque dans les textes de Coupat, de *Tiqqun* et du comité invisible : le style insurrectionnel. Dans la note qui clôt *Tomates*, Quintane tourne en

179 Nathalie Quintane, « Note ajoutée à la présente édition », *loc. cit.*, p. 137.

effet en ridicule les thèses 204 à 206 de *La Société du Spectacle*, qui proposent une description de cette langue de la Révolution :

le « style insurrectionnel » tient à un jeu de chaises musicales (nommé « détournement »), qui consiste à remplacer le sujet par le prédicat (« renverser le génitif » — Debord donne l'ex. célèbre du passage de *philosophie de la misère* à *misère de la philosophie*, pensant avoir trouvé le Graal). (*TO*, 132)

Ce jeu d'interversion n'impressionne guère Quintane, d'après qui les détournements de Debord tiennent davantage du calembour que de l'insurrection. Pire : si ce dernier se contente de déplacer sujets et prédicats, c'est, de l'avis de l'écrivaine, que la « nécessité de la reprise du canon classique ne fait pas de doute pour Debord [...] : *on ne touche pas à la syntaxe* (classique) ni au lexique (marxiste & Lumières) » (*TO*, 132). Lyrisme, prédilection pour la pensée construite, « rythme tenu et bien frappé sur sa fin » (*TO*, 40) : tels sont quelques-uns des attributs du style insurrectionnel pratiqué par Debord, qui calque trait pour trait la « prose classique française » (*TO*, 39). Ce parti pris marque un écart majeur entre Quintane et le situationniste : entre la reproduction sans altération de la forme des grandes œuvres et son appropriation, la différence est majeure. Alors que Debord conserve le style des énoncés subvertis et reconduit la plupart des impératifs grammaticaux de la langue du XVIII^e siècle, l'autrice de *Tomates* s'applique à détourner de l'intérieur les énoncés qu'elle collige, c'est-à-dire à modifier leur structure, à les raturer, à leur accoler de nouveaux termes. De fait, bien que la référence à Ducasse est partagée par Debord et Quintane, tout se passe comme si l'écrivaine disputait l'héritage des *Poésies* au situationniste, lui reprochant de ne pas « *toucher* à la citation » (*FP*, 132) et de ne pas opérer sur elle un « travail de déprédation/dégradation » (*FP*, 132). Loin de subvertir du tout au tout les échantillons qu'il recueille, Debord porte un regard fasciné sur leur esthétique et maintient l'essentiel de la rhétorique qu'ils portent : en ce sens, il échoue à « avoir des littératures un usage autre qu'exclusivement hédoniste et scolaire », n'attendant « de la révolte ou d'une rupture politique qu'un spectacle, et non une libération » (*TO*, 134).

Aux yeux de Quintane, ces détournements sont contestables non seulement par leur élitisme et la distance qu'ils instaurent avec « les barbares (jeunes de banlieues, sarkozystes, bourgeoisie décultivée, classe moyenne accultivée, etc.) » (*TO*, 134), mais aussi par leur inefficacité politique. En effet, lorsque ses coups de pioche dévient des œuvres pour viser des slogans, des brochures publicitaires ou des pages de quotidiens, ce n'est plus de la langue d'un temps révolu, ce n'est plus d'un aristocratie culturelle que Debord se fait le complice : c'est carrément du discours du pouvoir. Pour n'écrire ni comme Voltaire ni comme la police, et surtout pour atteindre le cœur des propositions qu'elle attaque, Quintane opte pour une autre voie. Celle-ci trouve son illustration la plus claire au milieu de *Tomates*, lorsque l'écrivaine s'applique à détourner quelques lignes du livre *Le Commerce des charmes* de Jean-Paul Curnier.

« **Le peuple n'existe plus**, c'est l'individualité sérielle de masse qui l'a remplacé. [...] Le peuple, ce n'est pas le peuple matérialisé par la masse humaine mais la possibilité toujours ouverte qu'un peuple "soit" Or cette possibilité a disparu : le peuple — les peuples ont été dissous [...]. Que tout se gouverne à la peur, que tout s'exprime dans le vocabulaire de la sécurisation et que tout soit aligné sur cet horizon ne fait plus guère de doute pour personne. »

Le peuple existe. L'individualité sérielle de masse ne l'a pas remplacé.
Le peuple, c'est le peuple matérialisé par la masse humaine. Le peuple n'est pas une possibilité; il est effectif dès qu'il agit. Cela n'a pas disparu : le peuple — les peuples n'ont pas été dissous.

Que tout se gouverne à la peur, que tout s'exprime dans le vocabulaire de la sécurisation et que tout soit aligné sur cet horizon fait douter quelqu'un.
(*TO*, 75-76)

Ces deux paragraphes marquent le début d'un long dialogue entre Quintane et Curnier, à l'invitation duquel l'écrivaine a par ailleurs contribué à l'ouvrage collectif *Vox Hôtel* un an auparavant. Très vite, cette conversation (qui se poursuit jusque dans *Les années 10*) prend la forme d'un échange épistolaire et se compose essentiellement de propositions argumentées : à la réécriture succède dix-neuf remarques numérotées de Quintane, puis trois lettres en annexe. Pourtant, l'écrivaine adopte un tout autre modèle

discursif dans cette amorce. Retournant comme un gant chacun des énoncés de Curnier, c'est à la façon de Ducasse que Quintane détourne les affirmations du philosophe et qu'elle les réduit « à leur dénominateur le plus fruste » (*FP*, 132). La référence aux *Poésies* saute aux yeux : contre l'auteur du *Commerce des charmes*, l'écrivaine avance que « [l]e peuple existe » et que « [l]'individualité de masse ne l'a pas remplacé », prenant à revers chacun de ses constats. Et ce jeu de dégradation ne tient pas qu'à la suppression ou à l'ajout d'adverbes de négation. Non : l'écrivaine hachure les phrases de Curnier, rompt le fil de leur raisonnement et (comble de la profanation) greffe même au texte une assertion de son propre cru. « [Le peuple] est effectif dès qu'il agit » : ce point de pivot synthétise en quelques mots la position que défend Quintane et bouscule à lui seul l'ensemble des propositions de son interlocuteur. Loin de se contenter d'intervertir les mots du discours du Curnier, l'écrivaine le renverse de part en part, lui colle ses propres paperoles, dégrade l'argumentation qui le soutient.

Pourquoi choisir de détourner de cette façon les phrases du philosophe? C'est que Quintane considère que l'idée selon laquelle « le peuple — les peuples ont été dissous » sert les intérêts d'un pouvoir qui martèle que « les émeutes de banlieue ne manifestent pas l'existence d'un peuple » et « ne sont pas des mouvements populaires » (*TO*, 76). Faisant subir aux mots de Curnier le traitement que réserve Ducasse aux citations de grands auteurs, Quintane détricote ces conceptions policières et s'applique à leur opposer non pas une réplique, mais plutôt une « critique intégrée¹⁸⁰ » qui reprend l'arsenal rhétorique de son interlocuteur pour le retourner contre lui. Et si l'écrivaine adopte ensuite dans ses remarques le modèle des traités mathématiques, c'est pour mieux s'en moquer : « 10.2. Nous ne retenons de l'émeute que l'effet qu'elle nous fait — peur et fascination (ou inquiétude et enthousiasme). L'émeute ne fait pas penser. / 10.3. Nous pensons qu'une pensée construite par une succession de propositions logiquement enchaînées fait penser. » (*TO*, 79) Pour exhiber les implications d'un

180 Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », dans Jean-Christophe Bailly *et al.*, « *Toi aussi, tu as des armes* » : poésie & politique, Paris, La Fabrique, 2011, p. 195.

discours et pour le rendre inopérant, il importe davantage de le saboter de l'intérieur que de lui répondre sur son propre terrain : telle est la leçon des *Poésies* que retient Quintane. Elle est d'ailleurs mise en application non seulement dans cette réplique à Curnier, mais aussi quelques pages avant, lorsque l'écrivaine subvertit les paroles de la ministre de l'Intérieur.

Ensuite, Michèle Alliot-Marie parle de la loi. On vote pour élire des élus qui votent des lois. Les lois doivent être respectées. On respecte les lois votées par les élus pour lesquels on a voté.

On ne doit pas entrer avec un couteau dans un établissement scolaire. Les portiques détecteurs de métaux détectent les couteaux. On installe des portiques détecteurs de métaux dans des établissements scolaires.

Il vaut mieux avoir le bac pour entrer sur le marché du travail. Le bac d'aujourd'hui ne vaut rien. Ceux qui ont le bac ne valent rien sur le marché du travail.

Les fils d'ouvriers n'accèdent pas aux classes préparatoires aux grandes écoles. On ferme les usines, il n'y a plus d'ouvriers, et donc plus de fils d'ouvriers. Les classes préparatoires ne sont pas fermées aux fils d'ouvriers.

Fumer tue. Quand on est à côté d'un fumeur, on fume. Les fumeurs sont des assassins.

Des anarchistes ont écrit des livres. Des anarchistes ont lancé des bombes. Il y a parmi ceux qui écrivent des livres des gens qui lancent ou qui lanceront des bombes.

Des musulmans obligent des jeunes filles à porter le voile. Les jeunes filles doivent être libres de ne pas porter le voile. On vote une loi qui oblige les jeunes filles à ne pas porter le voile.

La littérature n'est pas accessible au grand public. Le grand public veut faire la fête. La littérature c'est la fête.

La nourriture qui ne fait pas grossir est chère. Il y a des pauvres. Les pauvres sont gros.

(Etc.) (*TO*, 70-72)

Michèle Alliot-Marie intervient dans la presse à plusieurs reprises pour justifier l'arrestation des neuf de Tarnac, invoquant la menace que poseraient la « mouvance anarcho-autonome » et l'« ultra-gauche » pour la sécurité nationale. S'attaquer au discours d'Alliot-Marie, c'est assaillir la langue du pouvoir, du moins problématiser la syntaxe qui soutient son autorité. Et Quintane l'a bien compris : si elle reprend le modèle du syllogisme et qu'elle décompose l'affirmation de la ministre en trois temps, c'est pour en questionner prémisses et conclusion. Révéler l'échafaudage argumentatif d'Alliot-Marie permet à l'écrivaine de souligner la fragilité des liens logiques qui le composent, en plus de bafouer l'injonction sur laquelle il débouche. « On respecte les lois votées par les élus pour lesquels on a voté » : la redondance est manifeste, tout comme l'absurdité de ces votes étagés. Dès le deuxième paragraphe cependant, Quintane élargit la portée de ses tirs et s'empare de discours plus généraux, qui ont en commun de soutenir la doxa du pouvoir. « Il vaut mieux avoir le bac pour entrer sur le marché du travail », « Fumer tue » : chacun de ces énoncés est intégré dans une pseudo-démonstration qui en subvertit le sens, jusqu'à déboucher sur les constats « Ceux qui ont le bac ne valent rien sur le marché du travail » et « Les fumeurs sont des assassins ». L'écrivaine offre, en quelque sorte, une vue sur la fabrique des détournements de Ducasse : par cette autre parodie de la pensée logique, il s'agit non seulement de ridiculiser les « tours de passe-passe » du pouvoir, mais aussi d'exhiber les contre-discours qu'elle fait se rencontrer, de garder la trace des opérations qu'elle leur fait subir. À la différence des *Poésies*, Quintane intègre à son texte les propositions qu'elle retourne : toutefois, c'est à la manière de Ducasse qu'elle détourne de l'intérieur les discours sollicités, voire qu'elle fait « naître, ou pousser poétiquement, l'autre abruti » (*PE*, 183) des phrases. Important la méthode des *Poésies* dans l'arène politique contemporaine, Quintane *touche* aux propositions du pouvoir et les *explose* afin de les rendre irrécupérables¹⁸¹.

181 Plusieurs similitudes unissent la poétique de Ducasse et la réécriture de *Mein Kampf* d'Hitler ou des *Mémoires d'espoir* du général de Gaulle menée par Stéphane Bérard. Voir *PE*, 181-183.

Isidore Ducasse et Michèle Alliot-Marie : cette rencontre improbable, c'est *Tomates* qui la rend possible. Quintane fait plus que dissenter sur les emplois politiques potentiels des *Poésies* : par la mise à profit des détournements ducassiens, elle montre en acte comment la littérature du passé peut remuer le présent. En effet, qu'elle insiste sur l'existence effective du peuple ou qu'elle montre l'absurdité de la démocratie représentative, Quintane force le réexamen d'un argumentaire à *la Ducasse*, par le dynamitage de sa syntaxe. Par un geste que ne renierait pas Yves Citton, l'écrivaine actualise les *Poésies* en fonction de pertinences nouvelles, exploitant leur énergie profanatrice pour reconfigurer non pas les assertions de moralistes trépassés, mais les injonctions idéologiques de l'État. Faire se croiser la littérature et la vie n'a rien d'une utopie : Quintane rappelle que la rencontre a lieu tous les jours, tandis qu'on reprend les instruments rhétoriques de la langue classique pour débattre, pour argumenter, pour dénoncer. D'où l'importance d'identifier les formes mises en jeu par notre parole, de mesurer leur charge politique, d'exhumer les partis pris qui les sous-tendent, de reconnaître leurs limites... et de les remplacer par d'autres.

3.2 Le spectre de l'insurrection : réviser nos croyances avec Hugo

Dans *Descente de médiums*, « essai autobiographique¹⁸² » qui imagine des adeptes du spiritisme dévaler des escaliers pour se rassembler dans les rues, le nom de Ducasse apparaît de nouveau, cette fois couplé non pas avec Blanqui, mais avec un révolutionnaire d'un autre type : Victor Hugo. Intellectuel engagé, parlementaire et figure tutélaire de la littérature française, ses œuvres *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables* se passent de présentation. Toutefois, c'est non pas sur ces textes canonisés, c'est non pas sur le visage qu'Hugo présente au grand jour et que décrivent de long en large les manuels que Quintane choisit de se pencher, mais plutôt sur sa face cachée, sur « un point particulier de son

182 Nathalie Quintane, « Descente de médiums », *loc. cit.*

œuvre » (DM, 128) : *Le Livre des Tables*. Paru posthument, ce texte méconnu consigne une série de séances spirites menées par Hugo à Jersey de 1853 à 1855, dans les premiers temps d'un exil qui s'étirera durant dix-neuf années. Par l'entremise des tables tournantes, l'écrivain échange ou bien avec des personnages immensément célèbres, tels Eschyle, Machiavel et Jésus-Christ, ou bien avec des entités abstraites, telles l'Ombre du sépulcre, le Bonheur et le Vent de la mer. Il va sans dire que l'hermétisme des réponses rapportées par ces procès-verbaux tranche avec la pratique habituelle d'Hugo. Ces *Tables* saurait-elles être réintégrées dans la production de l'écrivain, ou seulement même être considérées comme de la littérature? Tout à fait, d'après Quintane : « C'est facile : elles ont la fermeté et la furie des *Poésies* de Ducasse et viennent, comme elles, d'une dictation (en effet, Isidore a pris des phrases d'un peu partout et les a trafiquées). Ducasse, c'est le nom d'une fête, dans le Nord, où on mange des gaufres. » (DM, 143) Insistant sur les airs de famille que les *Tables* partagent avec les *Poésies*, Quintane appelle à reconnaître leur littéarité : en effet, quelle différence y a-t-il entre la transcription des paroles de Dante, de Molière et de Shakespeare et le détournement de citations de Pascal, de La Bruyère et de La Rochefoucauld? Elle ne s'arrête pas là, toutefois : l'écrivain invite à considérer ce livre tenu secret par Hugo de son vivant comme l'une des pièces centrales de sa production.

Victor, notre Victor — et si je me permets ce déterminant, possessif, c'est qu'il fait partie de la famille, de la famille de ceux qui forment famille au-delà de leur famille —, soigneusement cacha les retranscriptions des séances de ses *Tables*, de peur qu'elles ne nuisent à la lecture du reste; or la lecture du reste nuit à celle des *Tables*. (DM, 128-129)

Le constat de Quintane est sans appel : il importe d'envisager les *Tables* non pas comme un accident de parcours ou comme une curiosité, mais comme une œuvre essentielle de la bibliographie de l'écrivain. Le livre revêt une importance telle à ses yeux qu'elle affirme à demi-mot que la quasi-totalité de *Descente de médiums* lui « sert d'introduction » (DM, 128), c'est-à-dire que la centaine de pages qu'elle consacre au *Livre des médiums* d'Allan Kardec ou aux photographies de pensées de Ted Serios

n'ont pour but que de nous préparer à nous y plonger. Quintane nous invite d'ailleurs à « entrer lentement » (*DM*, 129) dans ce qui se présente comme un extrait du livre d'Hugo, nous enjoignant de le parcourir « sans chercher à en déchiffrer le sens, sans y entendre a priori une musique, des sons, harmonieux ou dissonants — juste des lettres et du bruit » (*DM*, 129-130) :

le relatif n'est pas le relatif; le mensonge n'est pas plus le mensonge que la découverte n'est la découverte; les vrais astronomes ne sont pas plus véridiques que les faux; tous les télescopes humains sont dans un à-peu-près; ce n'est pas le sens mais ce n'est pas le contresens; le doute a existé de tout temps en minorité; dans ce siècle, il est en majorité; nous respirons la violation du devoir par les pores; cela ne s'est vu qu'une fois; cela ne se reverra plus; tu me dis : je veux le ciel véritable et non le ciel imaginaire; je veux le firmament réel, les constellations réelles, les soleils réels; je veux l'immensité complète, sans lacune, sans solution de continuité; les révolutions des empires, les faces des temps, les nations, les conquérants de la science, cela vient d'un atome qui rampe, ne dure qu'un jour, détruit le spectacle de l'univers dans tous les âges; rien n'est dit; le théorème est railleur de sa nature; il n'est pas indécent; le théorème ne demande pas à servir d'application; la vérité ne fera pas d'aveux; l'absolu ne se laissera pas intimider; nul juge d'instruction ne mettra à la question les paradis; nulle sentence ne dira devant la foule : les soleils sont acquittés, les constellations sont condamnées; j'entre et je dis : Ô vivant, est-ce que je connais le ciel? Est-ce que j'ai parcouru l'immensité, n'ayant pas parcouru l'éternité? Je veux l'abîme sans vide; je demande la carte du tombeau; je constate, avec amertume, qu'il ne reste plus que quelques gouttes de sang dans les artères de nos époques phtisiques; il n'y a pas deux manières de plaire à Elohim; l'idée du bien est une; je demande l'itinéraire de la résurrection; qu'on me montre l'incommensurable; qu'on m'ouvre l'insondable; qu'on me lève à l'instant les scellés du ciel; je veux faire une perquisition dans les étoiles; constellations humaines, vos papiers; Grande Ourse, prouve-moi ton identité; Capricorne, tu mens; Verseau, tu mens; vous m'êtes suspects; les sciences ont deux extrémités qui se touchent; c'est une ignorance savante, qui se connaît; dans la nouvelle science, chaque chose vient à son tour, telle est son excellence; je suis président de la cour d'assises de la nuit; j'ai un jury de fantômes; la séance est ouverte; plusieurs choses certaines sont contredites; plusieurs choses fausses sont

contredites; une philosophie pour les sciences existe; il n'en existe pas pour la poésie; le génie garantit les facultés du cœur[.] (*DM*, 130-131)

Quelques indices s'accumulent, puis nos doutes se confirment à la lecture du nom d'Elohim (figure récurrente des *Poésies II*) et de la sentence « le génie garantit les facultés du cœur » (première assertion du livre) : ces échantillons des *Tables* sont entrecoupés de citations détournées par Ducasse. Et il ne s'agit pas d'un ajout mineur : si bon nombre de ces phrases sont issues de la séance hugolienne du 17 décembre 1854, consacrée à Galilée, près de la moitié sont puisées dans *Poésies I* et dans *Poésies II*. Quel objectif le procédé sert-il? D'abord, souligner des airs de famille : non seulement les *Tables* et les *Poésies* partagent-elles un ton sermonneur et prophétique ainsi qu'un mysticisme marqué, mais elles posent des questions très semblables à la littérature, la retranscription de discours dictés qu'elles mettent en scène confrontant, dans les deux cas, les critères de poéticité conventionnels. Ensuite, cette référence supplémentaire à Ducasse force à jeter un nouveau regard sur les *Tables*, considérant le discours que l'écrivaine tient sur les *Poésies* et l'emploi spécifique qu'elle en fait : le compte-rendu de séances spirites posséderait-il, lui aussi, une portée politique?

Pour saisir avec précision l'usage des *Tables* que Quintane propose, il importe de prendre un pas de recul et d'examiner l'ensemble de l'entreprise menée par *Descente de médiums*. Ce n'est pas chose aisée que de résumer ce texte qui cherche « à l'aventure le nom même de l'aventure » (*DM*, 31) et qui trouve son sens à mesure qu'il s'écrit. Le livre s'articule autour d'un triangle dont les sommets apparaissent on ne peut plus éloignés les uns des autres : la littérature (et la fictionnalisation de personnes réelles), l'occultisme et la révolution. Malgré leur éclectisme, Quintane multiplie cependant les ponts entre ces trois points, tissant des liens insoupçonnés, se permettant les rapprochements les plus inattendus.

— Quand on croit à quelque chose, ça fait pas du tout le même effet que quand on n'y croit pas. Ça s'appelle l'effet *mouton-chèvre*. [...]

Aussi les personnes qui croient aux fantômes sont-elles confirmées dans leur croyance et les personnes qui n'y croient pas confirmées aussi.

Eh bien, c'est la même chose pour la révolution. Pour certains, elle relève du normal, et pour d'autres, du paranormal. (*DM*, 121-123)

Qu'ont en commun les esprits et les insurrections? Le fait de n'être tangibles pour un sujet que s'il adhère à un régime de croyances spécifique. En effet, les représentations mises en jeu par ces deux phénomènes ne collent au réel qu'à condition d'y croire, c'est-à-dire d'admettre la possibilité de leur venue, d'en consigner les signes, de prêter attention aux manifestations diverses qu'elle revêt. Voilà qui marque un premier trait d'union entre spectres et soulèvements. Mais il y a plus : non contentes de partager avec la révolution son caractère flottant, il arrive que les voix d'outre-tombe incitent à descendre dans les rues. C'est en tout cas ce que rapporte la voyante Chizuko Mifune dans un dialogue imaginé par Quintane : « — [...] J'ai écouté le monde invisible. / — Oh. / — Son message est qu'*il est impératif de réformer le monde visible.* » (*DM*, 60) Loin d'être anecdotique, la réplique cristallise une part essentielle du discours de *Descente de médiums* : par la perturbation qu'ils entraînent dans nos systèmes de croyances et par la fissure qu'ils introduisent dans la trame de nos expériences ordinaires, phénomènes paranormaux et livres occultistes ont le potentiel de transformer la vie pratique. Telle est la raison pour laquelle Quintane multiplie les références au *Livre des médiums* d'Allan Kardec, l'un des textes fondateurs de la doctrine spiritiste.

N'importe quelle anthologie spirite, ou le *Livre des médiums*, rappellent que l'important ce n'est pas l'événement psi mais le problème théorique qu'il pose¹⁸³. Au lecteur jeté dans un récit excitant et trouble, une instance fantomatique claque qu'il y va d'une réalité transcendant toutes les autres, de la réforme qu'il devra en déduire, et peut-être que *le plus important est justement cette idée de réforme*, que l'armature de concepts et de rapports

183 Le « psi » est un concept central en parapsychologie. Selon K. Ramakrishna Rao et John Palmer, il désigne des interactions considérées anormales (« *anomalous* ») entre un organisme vivant et son environnement : « The Anomaly Called Psi : Recent Research and Criticism », *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 10, n° 4, 1987, p. 539.

de pratiques, les preuves par la photographie, les citations, les italiques, ne visent qu'à lui imposer, par suggestion, *la révision générale de ses croyances et la critique intégrale de sa vie*, l'existence qu'il a menée jusqu'ici révélée torve et poussive, et que tout ce qui compte, pour cette réforme, c'est la puissance du livre, assenée dès son titre, contenant l'enseignement spécial des Esprits sur la théorie de tous les genres de manifestations, les moyens de communiquer avec le monde invisible, le développement de la médiumnité, les difficultés et les écueils que l'on peut rencontrer dans la pratique du spiritisme : rien moins qu'un manuel, pourtant, mais *une bible où tout est dit mieux qu'ailleurs*, dans des détails qui n'en sont pas, quand l'intérêt, une fois déplacée la fascination première, ou la sidération qu'il y aurait à voir un objet bouger sans qu'on le touche, est dans cette téléplasmie, cette fabrication de trajets ou de formes à distance, soulevées par un rien. (DM, 159-161; je souligne)

Contre toute attente, un livre occultiste a bel et bien la capacité de « réformer le monde visible », c'est-à-dire de faire bifurquer nos réflexions, de frayer la voie à de nouveaux raisonnements, de catalyser de nouveaux gestes. Plus que des instructions sur la pratique du spiritisme, il convient de retenir du *Livre des médiums* un pouvoir d'influence exercé sur la vie, voire une aptitude à provoquer des actions. C'est à la fois le cas du livre de Kardec et de celui d'Hugo : en effet, l'un et l'autre affirment contenir « l'enseignement spécial des Esprits » et s'apparentent à « une bible où tout est dit mieux qu'ailleurs », disposant par là des mêmes capacités transformatrices. Par son ton sapiential, par l'impulsion qu'engagent les énoncés « le mensonge n'est pas plus le mensonge que la découverte n'est la découverte » et « je veux l'immensité complète, sans lacune, sans solution de continuité », *Le Livre des Tables* nous appelle à reconsidérer notre éthique, à modifier nos convictions, à transformer nos pratiques. Une révolution, en somme? Ce n'est pas si sûr : si les évocations du Grand Soir se multiplient dans *Descente de médiums*, c'est le terme « réforme » qui s'impose, et ce n'est pas un hasard. Ce flou maintenu par Quintane entre réforme et révolution problématise une querelle socialiste récurrente et qu'on peut schématiser par la question suivante : convient-il de transformer la société de façon *progressive et pacifique* ou de manière *radicale et violente*? Entre ces deux options, l'écrivaine ne

tranche pas, préférant passer librement de l'une à l'autre et se jouer de l'alternative. Un spectre hante le livre, le spectre de l'insurrection, mais c'est aussi par les petits pas de la réforme que Quintane entend réviser la vie.

Les visées du Hugo de Quintane se précisent dans les pages qui suivent la reproduction d'extraits des *Tables*. L'écrivaine se réfère à un épisode particulier de la biographie d'Hugo : le jour lors duquel « le médium Alexis lui demanda d'écrire un mot sur une feuille de papier, de replier la feuille, de la mettre dans une boîte, et qu'il devinerait le mot » (*DM*, 133). Quel terme choisit-il de confier au spiritiste? Un « mot hugolien ridicule », tel *terrible* ou *œil* (*DM*, 141)? Non : le mot, jamais révélé par Quintane, mais deviné par le médium, est *politique*... ce qui ne va pas sans piquer la curiosité de l'écrivaine. Pour comprendre les motifs de l'auteur des *Tables*, elle suggère un lien entre ce terme et les « photos de Victor Hugo à Guernesey, assis sur un rocher, le front sur un doigt » (*DM*, 134). Il y a un os pourtant : l'épisode auquel Quintane se réfère a lieu en 1843, soit... 12 ans avant que l'écrivain ne s'installe sur l'île anglo-normande¹⁸⁴. Qu'à cela ne tienne : Quintane se joue de la chronologie, pensant dans un même élan le recours au « médium Alexis » et les années Guernesey d'Hugo.

Dans la petite société qu'il forme sur l'île, avec sa femme, ses enfants, ses visiteurs, je suppose que tout le monde connaît le mot; c'est un mot de Victor, pas très facile à deviner mais tout de même pas très difficile à ne pas deviner. Ce n'est donc pas à cette société-là qu'il destine le mot, *via* Alexis. *Via* Alexis, ce n'est pas seulement aux cercles spirites qu'il destine ce mot, car les capacités hors du commun du médium pourraient bel et bien permettre un passage en force et en grand, *à la Hugo*, justement. Exilé, isolé, soucieux d'un maximum d'efficacité (il dirige la prise de vue des photographies, il en inonde l'Europe), il compte sur Alexis; dans ce face à face où lui-même doit être opaque, doit se matérialiser dans un petit bout de papier plié en quatre, il compte sur Alexis pour donner au mot, même non prononcé, une puissance considérable, de quoi faire pousser un légume

184 « La scène [...] se passe le 26 mai 1843 chez Mme de Saint-Mars. Devant une assemblée de choix, Alexis parvient, entre autres, à lire le mot POLITIQUE, que Victor Hugo avait placé dans une boîte scellée. » Bertrand Méheust, *Un voyant prodigieux. Alexis Didier (1826-1886)*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2003, p. 241-242.

deux fois plus vite (mais quel intérêt), de quoi asseoir un cheval sur ses deux pattes arrière comme un homme (mais quel intérêt), de quoi fabriquer un presse-purée (mais quel intérêt), de quoi changer tous les verres en verre en gobelets en papier (mais quel intérêt)[.] (*DM*, 135-136)

Emboîtant l'une dans l'autre les époques de la vie d'Hugo, c'est à la lumière de la posture entretenue par l'auteur dans ses années d'exil que Quintane envisage l'échange avec Alexis. C'est que cet exil (duquel naîtront les *Tables*) marque un moment charnière dans le parcours de l'écrivain et dans la mue de ses positions politiques. D'abord royaliste, Hugo occupe la fonction de pair de France sous Louis-Philippe I^{er}, puis rejoint la droite parlementaire au lendemain de la révolution de Février. Progressivement conquis par les idéaux républicains, il s'oppose avec force au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte et rallie le camp de la résistance, ce qui lui vaut de quitter la France après la répression des insurrections par l'armée. Ce départ est un pas décisif dans l'itinéraire qui conduit l'écrivain du conservatisme à l'extrême gauche (qu'il représente au Sénat dans les derniers temps de sa vie). En effet, c'est depuis l'étranger qu'il écrit le pamphlet *Napoléon le petit* et les poèmes satiriques des *Châtiments*, qui consacrent son statut d'adversaire incontournable de Bonaparte (proclamé Napoléon III dès 1852). Désormais, Hugo se montre l'un des défenseurs les plus intransigeants du républicanisme : on se le représente sur la plage de Guernesey le regard rivé sur le continent, prêt à dénoncer les infamies des tyrans. Et cette posture est le fruit d'une élaboration mûrement réfléchie : pour frapper l'imaginaire, l'écrivain accompagne ses écrits de photos qu'il met lui-même en scène, il en « inonde l'Europe », tâchant de se présenter comme un résistant peut-être isolé, mais résolu. Pour compenser la distance qui le sépare de la France, il est « soucieux d'un maximum d'efficacité », il prend tous les moyens pour être entendu. Dans cette optique, pourquoi se priver de recourir aux services d'un occultiste? Aux yeux de l'auteur des *Tables*, Alexis est certes un *médium* en ce qu'il est télépathe (premier sens), mais surtout en ce qu'il transmet l'information qu'on lui confie (second sens). D'Alexis, le Hugo de Quintane retient donc la promesse d'« un passage en force et en grand » vers un vaste

public : comme une antenne perchée au-dessus de l'Europe, l'occultiste permettrait d'amplifier la voix de l'écrivain, de la diffuser largement, de prendre le relais des photos de Guernesey.

Or Hugo fait du médium bien plus qu'un simple instrument communicationnel : c'est une transformation, voire une transfiguration que l'écrivain a en tête lorsqu'il consulte Alexis. Inscrivant *politique* sur le papier que lui tend le voyant, il espère que le mot voyage par-delà les frontières, mais aussi qu'il acquière une portée nouvelle, qu'Alexis lui confère « une puissance considérable ». C'est que l'écrivain cherche en quelque sorte à dépasser la contestation par écriture interposée, à quitter le champ restreint de la poésie, du roman, du théâtre et du pamphlet pour confronter le pouvoir sur un autre terrain.

En fait, je suppose que Hugo commençait à s'agacer de ce que ce mot ne soit encore qu'un mot, de ce que quand on écrit bombe, la page ne saute pas aussitôt sous vos yeux en projetant de la fumée, et de ce que quand on écrit bombasse, une fille aux seins en obus ne s'assoie pas au bord de votre bureau en décroisant les jambes. C'est pour ça qu'il est devenu député, peut-être. (*DM*, 139-140)

Il s'agit là d'une dimension essentielle du Hugo de Quintane. Insatisfait des capacités limitées qu'offre l'écriture, l'écrivain compte sur le médium pour provoquer la rencontre du langage et de la vie pratique, question d'infléchir le cours du monde visible. En effet, si l'auteur prolifique enchaîne œuvre sur œuvre, sa politique de la littérature ne se déploie pas qu'à partir des livres : elle est inséparable de sa posture de parlementaire et d'une volonté de changer les choses autrement que par la production d'effets esthétiques. Qu'il publie un pamphlet antibonapartiste, qu'il prenne la pose devant l'objectif d'une caméra ou qu'il requière l'assistance d'un occultiste, Hugo s'applique à fomenter des actions politiques concrètes. C'est qu'il n'érige pas de cloison entre les sphères qu'il investit, se refusant à compartimenter sa vie ou à manifester ses penchants révolutionnaires dans des cadres circonscrits :

une partie du travail de Hugo a consisté à placer ce que nous logeons plutôt à l'intérieur à l'extérieur, et inversement, et il n'y avait pas de coupure pour lui entre les séances, l'achat de canons pour la Commune et, mettons, le fait de lire Goethe ou de prendre son repas sur une table qu'il avait décorée lui-même, à la mode chinoise de l'époque. (*DM*, 149)

Ainsi, « Hugo ne vivait pas d'une part et d'autre part » (*DM*, 142), c'est-à-dire que toutes les dimensions de son existence se recourent et se fondent entre elles, que gestes du quotidien et gestes révolutionnaires participent chez lui d'un même continuum. Que l'écrivain consulte un médium ou qu'il s'adonne à des séances spirites, il ne se départit pas des préoccupations qui l'animent à l'Assemblée nationale : loin de répondre à des motifs personnels sans rapport avec sa vie publique, le *Livre des Tables* est indissociable des engagements divers qui rythment son parcours. La lecture de ces *Tables* rédigées en plein exil exige la prise en compte de l'ensemble des facettes de la posture hugolienne et du projet révolutionnaire qui soutient tant les écrits de l'écrivain que ses fonctions de député. Comment ce livre qui figure aux côtés de *L'Année terrible* et d'*Histoire d'un crime* dans les librairies pourrait-il être interprété sans prendre en considération sa dimension politique? Telle est la question que pose Quintane, les *Tables* formant d'ailleurs l'un des chaînons clés de l'alliage entre littérature, fantômes et insurrection autour duquel s'articule *Descente de médiums*. Définir la posture entretenue par Hugo permet non seulement de rapprocher occultisme et révolution, mais encore d'envisager quelques-uns des pouvoirs que recèlent les *Tables* aux yeux de leur auteur. À l'instar de *Descente de médiums*, le livre a pour objectif de persuader son lectorat que « tous les moments sont justes pour commencer la réforme du monde visible » (*DM*, 10). En effet, eu égard aux espoirs fondés par Hugo dans la puissance de l'occultisme, à sa volonté manifeste de provoquer des changements concrets ainsi qu'à la profondeur de son expérience politique, il convient de considérer les *Tables* comme une frappe lancée contre les conceptions sclérosées qui protègent les tyrans. À défaut d'exploser comme une bombe, ces procès-verbaux promettent la révision générale de croyances communément partagées, la critique intégrale de la vie sociale,

voire la révolution pure et simple. Si l'écrivain réunit les paroles d'esprits dans une œuvre, c'est pour tirer à boulets rouges contre le pouvoir : telle est la conclusion de Quintane.

C'est un Hugo tout à fait singulier qu'esquisse *Descente de médiums*. Si Quintane se refuse à considérer les *Tables* comme une bizarrerie sans conséquence et s'applique à raccorder leurs fantômes avec le parcours de l'écrivain, elle n'accentue pas moins certains des traits de la politique de la littérature hugolienne. En effet, elle entreprend non seulement de « réintégrer les *Tables* dans l'œuvre d'Hugo », mais encore, dans un mouvement inverse, de réévaluer les vues de l'écrivain à l'aune de sa fascination pour le spiritisme. Suggérer qu'Hugo s'exaspère devant les pouvoirs étroits de la littérature, qu'il envie les facultés des médiums et qu'il aspire à ce que l'énonciation d'un mot permette l'invention de « modes de chômage inédits » ou de « modes d'exfiltrage inédits » (*DM*, 138), c'est observer ses positions sous le prisme d'une loupe grossissante, et lui prêter des conceptions politiques plus proches de l'avant-gardisme que du romantisme. Plaçant « ce que nous logeons plutôt à l'intérieur à l'extérieur, et inversement », le Hugo de Quintane se détourne de la posture de surplomb et de l'idéologie séparatiste de l'art qui sous-tendent le prophétisme romantique pour flirter avec la perspective d'un dépassement de l'art dans la vie pratique. L'appariement de l'auteur des *Tables* avec Ducasse participe aussi de ce déplacement. Rapprochant l'écrivain non pas de Châteaubriand ou de Lamartine, mais de l'auteur des *Poésies*, Quintane extirpe Hugo de la place que lui réserve l'histoire littéraire pour l'intégrer dans une nouvelle filiation. Couplé à Ducasse, ce vilipendeur du romantisme¹⁸⁵ repris par les surréalistes et les situationnistes, Hugo apparaît sous un jour inédit : *exit* le doigt sur la tempe, bonjour le poing dans les airs : c'est du côté des avant-gardes à venir qu'il se range. Fruit d'un travail de retouches minutieux, ce nouvel aiguillage illustre à merveille la pratique de lecture adoptée par Quintane. C'est par braconnages successifs, par greffes intertextuelles, par un jeu d'hyperfocalisation, par le croisement des

185 À condition, bien sûr, de distinguer Ducasse de Lautréamont.

époques que l'écrivaine s'approprie l'auteur des *Tables* et l'assimile à son propre réseau de références. Ne reculant ni devant l'anachronisme, ni devant l'extrapolation, Quintane réinvente Hugo, lui fait quitter les hauteurs de ses fonctions de député pour le coller à la rue et pour insérer ses œuvres dans l'arsenal des révolutionnaires.

La *Théorie de l'avant-garde* de Bürger ne saurait cependant suffire à souligner les spécificités de ce Hugo nouveau genre. De fait, c'est non seulement par ses airs de famille avec les pratiques avant-gardistes que l'auteur des *Tables* se distancie du Hugo canonique, mais encore par les traits qu'il partage avec une poète du... Moyen Âge tardif. La littérature française n'attend ni Breton ni Debord pour entamer la réforme du monde visible : d'après Quintane, la visée s'énonce explicitement dans *Le Chemin de longue étude* de Christine de Pizan. En effet, cette autre œuvre à se présenter comme le fruit d'une transcription (celle du débat de quatre dames allégoriques rencontrées dans les sphères célestes) affiche aussi une volonté d'intervenir dans le corps social (la reine Raison enjoint Pizan de soumettre son procès-verbal aux grands princes français). Loin de se limiter à un nom, à un courant ou à un genre, Quintane puise ainsi dans des écrits d'origines et de factures variées pour asséner son idée fixe : « Aussi attaquons-nous / À la réforme / C'est ce qu'on se dit / Que je me dis / Et Jaulin, Pizan, Victor / Ne sont pas de trop / Pour ça. » (*DM*, 172) De Hugo à Pizan en passant par Robert Jaulin, anthropologue convoqué dans la première moitié de *Descente de médiums*, l'éventail est large. Ne négligeant les particularités d'aucune de ces pratiques, Quintane n'emploie pas le vocabulaire avant-gardiste, mais se tourne vers un cadre conceptuel plus flexible : le pragmatisme. De fait, lorsqu'elle se penche sur le refus d'Hugo de compartimenter ses activités, c'est de William James qu'elle reprend les mots, c'est avec lui qu'elle conclut qu'intérieur et extérieur sont « les produits d'une classification ultérieure à laquelle nous nous livrons pour répondre à des besoins » (*DM*, 149). Et lorsqu'elle s'interroge sur l'utilité potentielle des phénomènes parapsychologiques, c'est encore le philosophe américain qu'elle paraphrase : « William James dit que la justesse de l'événement psi se mesure à ses effets bénéfiques pour la vie » (*DM*, 160).

La référence n'a rien d'étonnante : la notion de croyance, centrale dans le livre de Quintane, est l'objet d'une attention soutenue chez l'auteur de *La volonté de croire*. Il s'agit d'un concept structurant pour la famille philosophique inaugurée par James, ainsi que le note Cometti (par ailleurs un des personnages de *Descente de médiums*) :

l'un des traits majeurs du pragmatisme, comme on le voit chez Peirce, puis chez James, et peut-être davantage chez Dewey, est de situer les entreprises humaines — quelle qu'en soit la nature — sur le terrain des *croyances*, conçues comme *habitudes d'action*, [...] et d'en apprécier la signification à leurs *effets* ou encore, pour reprendre un slogan pragmatiste essentiel, à ce qui « *fait la différence* »¹⁸⁶.

Que peut l'occultisme? Que peut la littérature? Comment font-ils la différence? Ces questions qui s'entrelacent dans *Descente de médiums* trouvent une partie de leur réponse dans cette conception des « entreprises humaines » et dans cette définition de la croyance : rassembler sous ce terme toute habitude d'action, c'est admettre qu'il n'y a pas de rupture de l'une à l'autre. Chez les pragmatistes, la croyance est performative (c'est-à-dire qu'opter pour un geste est *en soi* un geste) et ne signifie quelque chose qu'en ce qu'elle produit des effets sensibles (car adhérer à l'existence du monde invisible, c'est toujours agir dans le monde visible). Voilà qui raffermit les liens qui joignent le spiritisme et la vie. En effet, si l'on suit Quintane, tant *Le Livre des médiums* que *Le Livre des Tables* présentent la capacité de modifier nos *a priori*. Or dans l'optique pragmatiste, réviser des croyances, c'est non pas préparer le terrain à un changement futur, mais transformer directement des attitudes et des conduites présentes. Loin de seulement frayer la voie à une révolution lointaine, voire inaccessible, le livre d'Hugo a le potentiel d'intervenir concrètement dans l'expérience ordinaire pour en corriger le cours; il engage une conversion tangible de nos habitudes d'action. Si Quintane reproduit des longs extraits des *Tables*, c'est précisément pour provoquer des « effets bénéfiques pour la vie », pour enchâsser ces procès-verbaux

¹⁸⁶ Jean-Pierre Cometti, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue française d'études américaines*, n° 86, 2000, p. 26.

dans le présent et pour en actualiser la portée. « — Caramba, tout est à recommencer! » (*DM*, 146), s'exclame Quintane, qui rappelle que ce n'est qu'à force de lecture et de relecture que les *Tables* pourront accomplir leurs visées. En parallèle de la révolution avant-gardiste, qui fusionne l'art et la vie dans l'éclat de la rupture, l'écrivaine opte pour la réforme pragmatiste, qui transforme l'expérience ordinaire non pas dans le couchant d'un Grand Soir unique et définitif, mais par une succession indéfinie de modifications, toujours à renouveler, à toutes les échelles.

3.3 Incendier le théâtre social : faire l'infaisable avec Nerval

Dans « Quel dérangement? », troisième des essais d'*Ultra-Proust*, Quintane soutient que si elle est aujourd'hui « avec la poésie [...] comme un chien à truffes avec les truffes », c'est en raison « d'une fréquentation ancienne et d'une reconnaissance initiale — et sans doute initiatique, pour une part —, quand, à 16 ans, j'ai lu Lautréamont » (*UP*, 78). Avant de s'intéresser à Ducasse, c'est pour l'auteur des *Chants de Maldoror* que se passionne Quintane, qui rappelle à plusieurs reprises que la découverte de Lautréamont a été déterminante dans son parcours intellectuel et l'a même « transformée en surréaliste pour cinq ans » (*AI*, 218). Bien sûr, ici, le poète est convoqué non pas pour louer ses métaphores énigmatiques, mais plutôt pour convaincre l'extrême gauche de lire de la littérature. Se rappelant la ferveur avec laquelle elle s'efforçait de rallier son entourage à la cause de Lautréamont, elle compare son enthousiasme d'alors à celui d'« un jeune marxiste survivant » (*UP*, 79) qui défendait, à la même époque, le philosophe Nicos Poulantzas. Si, fidèle à son habitude, l'écrivaine apparie Lautréamont-Ducasse à un théoricien révolutionnaire, c'est pour capter l'attention du lectorat de La Fabrique, pour en gagner la confiance et pour dissiper les préjugés négatifs d'un public plus susceptible de lire un traité de philosophie politique qu'un livre de littérature. « Et donc, vous pouvez me croire, c'est vraiment intéressant ce que je raconte ci-dessous, même si ça parle de poésie »

(*UP*, 79), conclue-t-elle en effet. Autrement dit : je parle aussi de politique lorsque je parle de Ducasse, de Baudelaire, de Nerval.

Pourquoi est-il contre-intuitif pour un lectorat préoccupé par des questions d'ordre social de lire de la littérature? Pourquoi le fait de lire de la littérature a-t-il quelque chose de ridicule ou de dépassé, pour le sens commun? Selon Quintane, c'est en partie parce que journalistes et universitaires s'appliquent en chœur à désamorcer les œuvres littéraires, à vider les grands textes de leur potentiel critique, à les banaliser en leur accolant en boucle les mêmes adjectifs : « "passionnant", "fascinant", "sidérant", "éblouissant", "étincelant", etc. » (*UP*, 29). Cet agacement, l'écrivaine le partage avec Proust, qui reprochait à Sainte-Beuve de ne retenir de l'auteur des *Fleurs du mal* qu'une allure de « gentil garçon » poli (*UP*, 32).

Mais revenons à Baudelaire, Beuve, Proust, et à la bonhomie. Elle apparaît dès les premières lignes, lorsqu'il [Proust] mentionne le « pain d'épice » envoyé par le poète à Beuve parmi ses vers : « Or si Sainte-Beuve, touché de l'admiration, de la déférence, de la gentillesse de Baudelaire, qui tantôt lui envoyait des vers, et tantôt du pain d'épice ». L'image de Baudelaire qu'aussitôt on a, emballant gentiment dans du papier kraft une tranche de pain d'épice et celle, pendante, de Sainte-Beuve, recevant la tranche et protestant avec gravité, et bonhomie bien sûr, « Oh non non, il ne fallait pas! » d'un petit geste de refus, est bizarrement crédible, et complètement farfelue. Tout l'humour tient dans ce « pain d'épice », et bien sûr dans l'équivalence entre celui-ci et les vers, car il va sans dire — mais Proust passera le texte à le préciser — que pour Sainte-Beuve, les vers de Baudelaire valent son pain d'épice : ils sont nourrissants et bons, légèrement relevés par les épices, mais juste ce qu'il faut. (*UP*, 30-31)

Le passage de « Sainte-Beuve et Baudelaire » que cite Quintane illustre bien cet effort de la critique pour voiler la violence ou le travail du négatif que portent les œuvres clés de la littérature française et pour en effacer toute trace de modernité. Voilà ce contre quoi s'élève l'écrivaine : il est pour elle inconcevable qu'on se représente Apollinaire comme un apôtre de la tradition ou qu'on ne conserve de Baudelaire que l'image d'un « gentil garçon », quitte à raturer des vers comme « Le succube verdâtre et le rose lutin

/ T'ont-ils versé la peur et l'amour de leurs urnes? » (*UP*, 32) ou « Ô vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux » (*UP*, 31). Et s'il est aujourd'hui vain d'éreinter la méthode de Sainte-Beuve, Quintane attaque cependant sa façon de draper les productions de sucre et de bons sentiments pour en masquer les penchants subversifs. Il s'agit là de l'un des objectifs centraux de son livre : tout de suite après s'être penchée sur le cas de Baudelaire dans « Pain d'épice », l'écrivaine aborde celui de Nerval dans « Quel dérangement? » et convoque à nouveau Proust pour descendre en flammes l'auteur des *Nouveaux lundis*.

Ainsi, Proust ne supporte pas que Nerval soit par Beuve qualifié d'aimable et de gentil — « l'aimable et gentil Gérard de Nerval » —, pas plus qu'il ne supportait son Baudelaire « gentil garçon, gagne à être connu, poli, fait bonne impression ». [...] Pour Sainte-Beuve comme pour nous, conducteurs et passagers d'une nouvelle ère, nos fréquentations, littéraires et mondaines, sont toutes plus charmantes, aimables et gentilles les unes que les autres. [...]

Ce que ne supporte pas Proust, c'est qu'on traite Nerval comme ça : « Il est convenu aujourd'hui que Gérard de Nerval était un écrivain du XVIII^e siècle attardé et que le romantisme n'influença pas un pur Gaulois, traditionnel et local, qui a donné dans *Sylvie* une peinture naïve et fine de la vie française idéalisée. Voilà ce qu'on a fait de cet homme, qui à vingt ans traduisait Faust, allait voir Goethe à Weimar, pourvoyait le romantisme de toute son inspiration étrangère... », écrit-il. (*UP*, 65-66)

Si, pour Nerval, ce n'est pas un pain d'épice qui fait écran, la technique de camouflage employée par Sainte-Beuve reste la même : comme avec Baudelaire, il s'agit de reconfigurer la posture de l'auteur et d'en gonfler l'importance, question de couvrir les excès de sa production. C'est par des manipulations dignes d'un Pierre Bayard que Sainte-Beuve et sa suite s'approprient les livres de Nerval, retournent leur portée, lissent leurs versants les plus rêches. On s'en doute, cette propension à l'invention n'est pas pour déplaire à Quintane; c'est plutôt les visées réactionnaires que sert cet effort qu'elle conspue : insister sur le caractère « aimable et gentil » de Nerval ou le décrire comme un « pur Gaulois », c'est désamorcer la production du poète et gommer tous les

traits qu'elle emprunte à l'étranger. À la suite de Proust, Quintane s'étonne de la lecture aseptisée qui consacre Nerval comme un représentant exemplaire de la culture de l'Hexagone et se demande « si l'acharnement qu'on a eu, en France, à l'époque dont parle Proust, à dire à quel point le travail de Nerval était "bien français" n'était pas inversement proportionnel à la quantité objective de traits types de littérature "qualité française" qu'il contenait » (UP, 72). À quoi tient cette littérature, d'après l'écrivaine? À sa tranquillité, c'est-à-dire à sa capacité à ne pas faire de vagues, ainsi qu'elle l'explique : « Il faut, en littérature, une vague qui se puisse surfer non par tous, mais par les acheteurs de lectures, cadres moyens et retraités, enseignants du supérieur, ou du secondaire pour la littérature jeunesse. » (UP, 68-69) Lié tant à la France « aquarellée » d'un XVIII^e siècle « non révolutionnaire » (UP, 66) qu'aux villages aujourd'hui « mis en tourisme » (UP, 66), ce « pas de vagues » a pour corollaire une impression de quiétude, de douceur, de modération. Or selon Quintane, c'est tout l'inverse qu'offrent les textes de Nerval, et notamment son plus connu : « *Les Filles du feu*, c'est le désordre » (UP, 83). Loin de l'œuvre apaisée que décrit la critique, ce livre de 1854 est présenté par Quintane comme un « assemblage de proses juxtaposées les unes aux autres de façon visible, narrativisées mais sans cesse interrompues (pas beaucoup d'huile dans les rouages) » (UP, 73). Tout l'enjeu de « Quel dérangement? » est de prolonger les protestations de Proust, moins pour assaillir les conceptions beuviennes que pour problématiser le « pas de vagues » qui prévaut toujours dans les librairies, dans les écoles, dans les universités.

D'après Quintane, l'amorce d'« Angélique », première des nouvelles des *Filles du feu*, « est fournie par une nécessité vitale, un enjeu judiciaire et politique, et une question théorique ».

La nécessité vitale, c'est le roman-feuilleton : au XIX^e siècle, un écrivain comme Nerval ne vit ni de la vente de ses livres, ni des subventions du Centre national du livre, ni d'ateliers pour les pauvres des banlieues ou les établissements scolaires en mal de profs; la presse le rémunère — y compris pour des poèmes, parfois [...]. L'enjeu judiciaire et politique a pour cause

un amendement voté en 1850 qui interdit le roman-feuilleton et contraint les journaux à ne publier à leur place que des biographies ou récits historiques, et la question théorique est celle du « Vrai » en littérature. (UP, 73-74)

L'interdiction qu'évoque l'écrivaine est la conséquence de l'amendement Riancey, adopté à l'Assemblée nationale le 15 juillet 1850. Cet amendement modifie la loi sur la presse et « condamne les journaux qui publient des "feuillons-romans", auxquels on ordonne ce faisant de s'en tenir à la publication de récits strictement historiques sous peine d'amendes (c'est l'établissement d'une forme de censure par l'argent) » (UP, 74). Comme le souligne Quintane, l'amendement est voté dans l'après-coup de la révolution de 1848, insurrection que plusieurs imputent alors aux « romans-feuilletons comme *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, qui répandent dans le public des idées subversives » (UP, 75). Tel est le point de départ d'« Angélique » : composée d'une douzaine de lettres dont le destinataire est le directeur du quotidien *Le National*, la nouvelle raconte la quête entreprise par Nerval pour se procurer un livre sur l'« abbé de Bucquoy », auquel le poète entend consacrer un feuilleton¹⁸⁷. S'il en va d'une nécessité vitale, ainsi que le note Quintane, Nerval craint cependant que l'entreprise le place sous le couperet de la nouvelle loi. Résolu de prouver « qu'il n'est pas romancier », le poète « a des sueurs froides » chaque fois qu'il constate que le livre qu'il recherche est classé dans le rayon des romans, « car il doit "écrire sa biographie selon des données irréprochables" et ne plus s'exposer "à perpétrer un *roman-feuilleton*" » (UP, 75-76). De fait, c'est à la fois pour tromper les autorités et pour démontrer l'absurdité de l'amendement Riancey que Nerval attribue une fluidité générique à sa nouvelle et qu'il s'applique à mêler prose fictionnelle et récit historique. Voilà qui jette une lumière nouvelle sur l'apparence composite que revêt « Angélique » : s'il convient de mettre au ban l'hypothèse d'un Nerval « pur Gaulois »,

187 Le texte en question paraîtra bel et bien dans *Le National* du 24 octobre au 22 décembre 1850 sous le titre *Les Faux Saulniers* : ses pages incluront des éléments de *La Bohème galante*, d'« Histoire de l'abbé de Bucquoy » (paru dans *Les Illuminés*) et d'« Angélique ».

il importe non moins de retenir de cet amalgame autre chose que la marque d'une influence étrangère ou d'un « constat de faillite du romantisme » (UP, 83).

Nerval est bien ce contrebandier des lettres, cet écrivain libre parce que défrancisé et affranchi par le romantisme allemand, qui n'a que faire des passeports parce qu'il ne reconnaît pas de frontières à la littérature et à la vie, et que l'injonction générique (ne surtout pas faire un roman, ou faire un roman qui ne ressemble pas à un roman, ou de la poésie qui soit vraiment de la poésie — mais pour qui? sinon des juges) l'amuse, et qu'il se moque d'elle, comme il se moque de tous ceux qui le prennent pour fou et rendent publique cette folie qui « dérange tout le monde pour une idée biscornue ». La dimension immédiatement politique de ce dérangement, nul besoin d'une interprétation ou d'une analyse de texte pour la « dégager », il suffit de lire : *Les Faux Saulniers* ont paru dans *Les Illuminés ou les précurseurs du socialisme*; pour Nerval, le lien entre socialisme et illuminisme est évident. (UP, 84)

La question du dérangement est centrale dans le texte de Quintane. Pour contrer le « pas de vagues » qui raidit la France, Nerval propose de suivre l'exemple de « l'écrivain fantaisiste » qui « fait tout déranger¹⁸⁸ », que ne bloque aucune frontière et qui se moque des lois. Il s'agit certes pour lui de rompre avec un modèle esthétique, mais aussi d'être illicite, de troubler concrètement l'ordre établi, de pousser la littérature au-delà des bornes régulées par les juges. Ce n'est pas un hasard si Nerval chapeaute « la première version d'*Angélique* » (UP, 83) du titre « Les Faux Saulniers » : selon Quintane, ces contrebandiers de sel offrent une parfaite illustration de la posture adoptée par le poète, qui dérange autant par ses partis pris formels importés d'outre-Rhin que par son refus de se soumettre au pouvoir. Et comme l'indique le sous-titre des *Illuminés*, recueil dans lequel paraissent « Les Faux Saulniers », ce trafic entre littérature et vie n'engage pas que des larcins sans conséquences, mais va jusqu'à frayer la voie au socialisme.

Nerval savait que l'invention littéraire telle qu'il y œuvrait ne dé-bornait et débordait pas seulement la littérature de son temps, que sa puissance

188 Il s'agit d'une citation d'« *Angélique* » que cite Quintane.

évocatoire et pratique participait d'un mouvement de fond susceptible de soutenir quelque chose comme un événement à venir, de la même manière que *Les Mystères de Paris* avaient aidé, à leur époque, à nommer et réveiller la révolte. Des *Filles du feu*, il avouait avoir peur « que cela n'ait l'air d'un livre dangereux » — du feu sans doute elles naissent, mais ce sont aussi des filles-chimères qui foutent le feu... Ce qui est sûr, c'est qu'il a compris, et accompli, le seul peut-être en France, l'association de souffle divin et d'humour du Witz, celle qui donne assez de feu et de jeu pour incendier la poésie et le théâtre social pour de vrai. (UP, 86-87)

Attention! Danger! Il serait plus qu'improbable qu'une telle mise en garde coiffe *Les Filles du feu* en notre époque où « le roman "arme politique" n'est qu'une métaphore à usage strictement littéraire et commercial » (UP, 75). Bien qu'il n'y ait plus de spécialistes pour qualifier Nerval d'« aimable » et de « gentil », il y a aussi fort à parier que le livre n'est désormais dans la ligne de mire d'aucun corps policier et que peu craignent de s'y brûler les doigts. *Les Filles du feu* sont désamorçées depuis longtemps, comme la plupart des œuvres canonisées : ne reste de la crainte qu'elles pouvaient inspirer jadis qu'un souvenir imprécis, ou qu'un vague parfum sulfureux. De fait, tout le travail de Quintane consiste à décaper les livres de Nerval pour en restaurer la « dimension immédiatement politique », et pour en restituer la fraîcheur et le tranchant. Réamorcer les écrits du poète passe ici par un travail de recontextualisation : si les dents de ces roues d'engrenage apparaissent incongrues lorsque envisagées seules, il suffit de les glisser dans la crémaillère qui a guidé leur conception pour qu'elles tournent, que leur force se révèle et qu'elles se montrent capables d'agir. L'actualisation politique de Nerval n'exclut donc pas la reconstitution historique. Au lendemain d'une insurrection qu'on associe à la prolifération des romans-feuilletons, la « puissance évocatoire et pratique » des *Filles du feu* constitue une « arme politique » réelle, et l'attitude de contrebandier de Nerval a de quoi déranger pour de vrai les autorités. Voilà pourquoi, d'après Quintane, « [l]e polygénérisme d'*Angélique* [...] peut être entendu comme un acte, au sens quasi juridique du terme » (UP, 79) : à condition de prendre en compte l'appareil législatif et le contexte politique de l'époque,

on comprend sans peine que l'œuvre a de quoi incendier le théâtre social. Par la combinaison de genres, par la mise à profit de la mythologie païenne, par l'emploi du Witz, « l'ironie romantique capable de porter à son sommet l'idée d'une poétique du dérangement » (UP, 79), le Nerval de Quintane se montre capable de secouer la France.

S'il n'y a nul besoin « d'une analyse de texte » pour dégager la portée politique de sa production, il ne suffit cependant pas de « lire » pour la mettre au jour, ainsi que l'affirme Quintane : encore importe-t-il de frayer sa propre voie dans les livres et de se déprendre des couches de discours stratifiés qui les empoussièrent. Aussi, c'est bel et bien à un travail de reprise que se consacre « Quel dérangement? ». Pour contredire les critiques qui font l'impasse sur les « effets politiques » produits par *Les Filles du feu* (UP, 77), Quintane opère un tri dans l'œuvre, concentre son attention sur « Angélique », s'applique à débusquer tous les indices qui soutiennent l'hypothèse d'un Nerval révolutionnaire. Plus encore : elle va jusqu'à déduire une posture existentielle de la « bizarrerie de composition » (UP, 80) de l'ouvrage. Rappelant qu'Alexandre Dumas qualifie le travail de Nerval d'« infaisable » et de « chimérique » (UP, 85) dans un article dont les *Filles du feu* reproduisent un long passage, puis que le principal intéressé s'approprie cette « étiquette supposée infamante » (UP, 73), Quintane la revendique à son tour et confère au terme une portée indissociablement littéraire *et* politique.

Oui, nous avons à faire de l'« infaisable », qui n'entre pour le moment dans aucune limite perceptible ni repérable. On se plaint souvent que ce qu'on fait de plus inventif soit sans cesse « récupéré » : c'est justement que ceux qui « récupèrent » n'en ont pas eu l'initiative, et nous tenons là rétrospectivement la preuve que nous pouvons à l'avenir refaire l'infaisable — parce que nous l'avons *déjà* fait par le passé, et que c'est même notre tâche spécifique. Parlant d'infaisable, je ne pense pas par là à des sorties qui ne seraient qu'esthétiques, mais à des actes simples et symboliques forts, comme ce geste d'arracher la chemise d'un directeur des ressources humaines (un beau geste, au demeurant), des actes et des dates à transmettre (le jour de l'« apéro chez Valls », par exemple, quand des participants aux Nuits debout partirent dans Paris vers l'adresse du Premier ministre), à se

dire, à écrire et à dessiner, comme les révolutionnaires peignirent des assiettes, encore visibles aujourd'hui au musée Carnavalet. Il ne me semble pas que ces actes soient facilement récupérables... (UP, 85-86)

Du mot « infaisable », Quintane tire une posture à même d'instiguer des textes et des actes. En effet, s'il est chimérique de combiner dans un même livre prose narrative, poésie versifiée et chronique historique, il l'est tout autant d'arracher la chemise d'un supérieur hiérarchique ou de prendre l'apéro chez le Premier ministre. Comment cet infaisable (mais qui pourtant s'est déjà fait) se traduit-il en dehors des livres? Telle est la question que pose l'écrivaine. Par la mise en correspondance d'un style littéraire et d'un style de conduite, Quintane entreprend de « coupler plus étroitement une intention en forme de phrase et une intention en forme de vie » (TO, 16), ainsi que l'annonçait déjà *Tomates*. Ce faisant, elle prolonge aussi l'impulsion critique de Marielle Macé, qui s'intéresse dès *Façons de lire, manières d'être* aux interactions possibles entre modes d'écriture et modes existentiels :

Donner un style à son existence, qu'est-ce à dire? Ce n'est pas le monopole des artistes, des esthètes ou des vies héroïques, mais le propre de l'humain : non parce qu'il faudrait recouvrir ses comportements d'un vernis d'élégance, mais parce que l'on engage en toute pratique les formes mêmes de la vie. L'expérience ordinaire et extraordinaire de la littérature prend ainsi sa place dans l'aventure des individus, où chacun peut se réapproprier son rapport à soi-même, à son langage, à ses possibles : car les styles littéraires se proposent dans la lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles¹⁸⁹.

Si, des *Filles du feu*, l'écrivaine extrait moins des conduites individuelles que des gestes communément partagés, c'est toutefois dans le plein sillage de Macé qu'elle appelle à importer des manières d'être de nos lectures. Ce « bovarysme des formes¹⁹⁰ » invite à répliquer non pas des figures, des personnages ou des quêtes, mais des styles, des

189 Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 10.

190 *Ibid.*, p. 186.

manières, des pratiques : il s'agit de transformer des partis pris esthétiques en gestes concrets, de mouler nos quotidiens sur des formes empruntées. Il n'est pas question de surajouter à nos vies une dimension décorative, mais de tirer profit du processus par lequel nos conduites se façonnent au quotidien : nos pratiques existentielles se bonifient continûment par la reproduction de styles rencontrés, qu'on s'inspire des phrases d'œuvres lues ou des gestes de quidams croisés dans la rue. Entre les styles d'un Proust ou d'un Nerval et les manières d'être adoptées dans le monde ordinaire, il n'y a ni fossé ni frontière, affirment Quintane et Macé. Dans cette optique, pourquoi ne pourrait-on pas se saisir à la fois des actes dérangeants du protagoniste d'« Angélique » et de la forme même des *Filles du feu*? Pourquoi le geste d'une Madame Bovary ou d'un Don Quichotte, qui façonnent leur existence en fonction de vies fictionnelles, ne pourrait-il pas se doubler d'une « politique des styles¹⁹¹ » qui puise dans des formes de phrases de quoi bousculer la cité? Il n'y a pas que les romans qui figurent des révolutionnaires et des canons pour inspirer des actions politiques, nous rappelle Quintane : les livres les plus bizarres et chimériques sont tout autant capables de menacer les puissants.

Réforme, révolution, insurrection : s'il est un motif qui recoupe à lui seul l'ensemble du corpus étudié par ce chapitre, c'est bien celui du soulèvement et de la transformation des conditions matérielles de la vie sociale. Chez Quintane, la littérature apparaît comme une scène où la révolte peut non seulement être thématisée, pensée, discutée, mais aussi initiée, voire où elle peut se produire pour de vrai. Le titre « L'insurrection qui vient par la forme » par lequel Justine Huppe chapeaute l'un de ses articles illustre parfaitement l'impulsion qui se dégage de *Tomates*, de *Descente de médiums* et de « Quel dérangement? » : par les outils formels que procurent jusqu'aux œuvres les plus canoniques, il est possible d'alarmer la police et les magistrats et

191 Justine Huppe, « L'insurrection qui vient par la forme. Politique des styles chez Nathalie Quintane », *loc. cit.*

d'encourager les foules à descendre dans la rue. Et si Quintane hésite entre la réforme et l'insurrection, elle se préoccupe cependant, dans *Un œil en moins*, de ce que, même après l'année « d'agitation explicite » engendrée par Nuit debout, « les plus motivés placent encore le mot révolution entre guillemets » (*OM*, 393). Non que son opinion soit différente : « je ne me sens pas de le placer sans guillemets » (*OM*, 393), admet-elle. Mais elle se méfie de cette distance entretenue avec les mots dangereux, rappelant qu'« émeute forme aujourd'hui un couple avec insurrection; insurrection est revenu par le biais d'un bouquin », qu'il s'agit là d'« une victoire lexicale incontestable », et qu'« [i]l est donc possible que tombent les guillemets » (*OM*, 395-396). C'est d'ailleurs tout le propos d'*Un œil en moins*, qui décrit Nuit debout pour insister sur le devenir insurrectionnel du mouvement et pour empêcher qu'on le gomme de la mémoire collective. « Il n'y a pas de révolte relative, de petite révolte, ni même de révolution défaite ou avortée et, pour reprendre le mot de Rimbaud, il n'y a que des révoltes logiques, exaltées ou effacées ensuite¹⁹² » : telle est la première phrase du résumé qui paraît sur le site de P.O.L. Eh oui, c'est non pas Poulantzas, mais Rimbaud que Quintane appelle en renfort : l'attention que prête l'écrivaine aux grandes œuvres ne faiblit pas, même au moment de consigner la vie militante. Elle consacre trois pages à Valéry, Baudelaire et Artaud (*OM*, 183-186), elle entrecoupe un paragraphe de vers de Nerval (*OM*, 273), elle invoque Rimbaud et Mallarmé (*OM*, 204). Sans compter les exergues qu'elle place à la tête du « Livre 1 » (« Notes blanches ») et du « Livre 2 » (« Un œil en moins ») : la première est signée par Stéphane Bérard et la seconde par... Voltaire. Tout se passe comme si Quintane ne pouvait faire autrement que de penser les révoltes de Nuit debout par le truchement de ces références scolaires. Tant l'écrivaine que l'enseignante traînent leur bibliothèque lorsqu'elles descendent dans la rue, non pas pour sublimer les agitations, mais pour les réfléchir au moyen d'autres outils que ceux qu'offrent les essais politiques ou les pamphlets militants. Voilà les

192 Nathalie Quintane, « Un œil en moins », *P.O.L.*, s.d., en ligne, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4219-9>>, consulté le 9 juillet 2021.

capacités que Quintane confère aux grandes œuvres. Pour réamorcer la littérature, sans doute importe-t-il moins d'interpréter des œuvres en chambre que de les emporter au dehors et de les mettre à l'ouvrage, de les frotter à des contextes inédits et de tirer de leur langue des instruments pour inquiéter le pouvoir et ses discours.

CONCLUSION

Pourquoi lire les classiques? Cette question qui chapeaute le recueil posthume d'Italo Calvino, l'écrivain néoréaliste n'est pas le seul à se la poser. À sa suite, un large pan de la production littéraire française des dernières décennies porte un regard vigilant sur les silhouettes imposantes que dressent les œuvres du passé. Dans *La Littérature française au présent*, Dominique Viart note que s'il « est un trait qui définit parfaitement la littérature contemporaine [...], c'est bien son renouement avec le dépôt culturel des siècles et des civilisations¹⁹³ » : recouper les époques et mettre « tous les siècles ensemble¹⁹⁴ » est monnaie courante aujourd'hui. Parfois, cette attention prêtée à la littérature d'hier se conjugue à la sanctification. Calvino, par exemple, appelle « classique un livre qui, à l'instar des anciens talismans, se présente comme un équivalent de l'univers¹⁹⁵ ». Mais le plus souvent, elle s'accompagne de méfiance et d'hésitation : peu se privent actuellement de s'interroger sur le bien-fondé des textes empoussiérés qu'enseignent les maîtres d'école. Lire les œuvres canoniques du patrimoine européen ne va plus de soi, en ces années où la légitimité de l'institution littéraire est en crise et où les « grands hommes » ont perdu de leur superbe : si la littérature du passé laisse toujours sa marque sur les écrits du présent, il est désormais malaisé de s'en saisir sans la réinventer ou la dégrader.

Pourquoi lire les classiques, d'après Nathalie Quintane? Parce qu'ils « constituent une richesse pour qui les a lus et aimés¹⁹⁶ », comme l'affirme Calvino? Oui, à condition

193 Dominique Viart, « Relances de la littérature », dans Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 18.

194 Le Comité de rédaction, « Questions de roman », *Po&sie*, n° 41, 1987, p. 17. Ces mots de Michel Chaillou sont cités par Viart.

195 Italo Calvino, « Pourquoi lire les classiques » [1981], traduction de Michel Orcel et François Wahl, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1993, p. 11.

196 *Ibid.*, p. 8.

de ne pas espérer qu'en tirer un « plaisir extraordinaire¹⁹⁷ » et de ne pas succomber à la fascination que leur porte le romancier italien. À condition, aussi, d'affirmer contre lui « que les classiques doivent être lus parce qu'ils "servent"¹⁹⁸ » (ce qu'il se refuse à croire). Si les grandes œuvres sont une richesse pour Quintane, c'est moins à la façon de diamants qu'il faudrait contempler que d'un dépôt de minerai qu'on pourrait piocher pour en extraire des matériaux. La littérature du passé n'est précieuse pour l'écrivaine qu'en tant qu'elle est à même de servir des emplois concrets, immédiats, inattendus. Comme Calvino, elle considère qu'un « classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire¹⁹⁹ » et qui est sujet à des actualisations potentiellement infinies. Mais il n'est pas question pour elle de sacraliser les grandes œuvres ou même d'affirmer d'emblée que « lire les classiques vaut mieux que de ne pas les lire²⁰⁰ » (il n'est pas sûr qu'elle privilégie la lecture esthétisante du roman de Proust à la confection de pamphlets politiques). Loin d'être les références incontournables qu'elles représentent aux yeux de l'écrivain, les œuvres canoniques ne constituent pour Quintane qu'un moyen (parmi bien d'autres) d'investir (et d'assaillir) le présent.

S'il est dédouané de tout émerveillement, de toute idolâtrie, il y a néanmoins lieu de s'étonner devant cet attachement que Quintane témoigne pour les grandes œuvres. Certes, autant l'avant-garde que l'extrême-gauche a le droit de lire la littérature du passé, mais pourquoi s'intéresser davantage aux œuvres patrimonialisées qu'à la « tradition des opprimés²⁰¹ », pour reprendre le mot de Walter Benjamin? Pourquoi valoriser les monuments, s'il « n'est pas un témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie²⁰² »? Ne vaudrait-il pas mieux sinon de relayer la

197 *Ibid.*

198 *Ibid.*, p. 13.

199 *Ibid.*, p. 9.

200 *Ibid.*, p. 13.

201 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942], traduction de Maurice Gandillac, *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 433.

202 *Ibid.*

voix de figures marginalisées ou invisibilisées par l'histoire officielle, du moins de suivre l'exemple des *cultural studies* et débusquer le sexisme, le colonialisme ou l'impérialisme dont les classiques sont porteurs?

Il va sans dire que Quintane reconnaît les oppressions qui président à la conception de ces textes et que leurs pages fortifient. Contrairement à Calvino et à tant d'autres, elle se garde bien d'occulter les rapports de domination qui structurent la République des lettres. Dans « Pourquoi l'extrême-gauche ne lit-elle pas de littérature? », elle cite d'ailleurs la conclusion de *L'Inconscient politique* de Fredric Jameson, où le critique appelle à « tenir compte du caractère idéologique des textes, de ce qui les rend "complices du privilège et de la domination de classe" » et à réaffirmer, comme Benjamin, « le pouvoir de nuisance et de "distorsion idéologique de tous les artefacts culturels" » (*PE*, 198). Pas d'angélisme chez Quintane, qui reste attentive aux contraintes sociales avec lesquelles les grandes œuvres ont partie liée. Mais Jameson ne s'en tient pas là, nous rappelle-t-elle : il invite dans le même temps à « déchiffrer les élans utopiques » que les textes recèlent, voyant dans ce double mouvement la possibilité d'une « unification des versants négatif et positif de l'herméneutique marxiste » (*PE*, 198). Et si Quintane ne partage pas tout à fait l'enthousiasme de cette « conclusion somme toute optimiste » (*PE*, 198), la distinction que propose Jameson entre ces deux versants permet de cerner plus précisément quels objectifs politiques sert sa pratique interprétative. La politique de la lecture de l'écrivaine vise moins la critique de la charge idéologique des grandes œuvres que la mise au jour de leur potentiel émancipateur. Que les classiques naissent de la violence du pouvoir et la reconduisent, Quintane en convient sans peine. Seulement, elle entend moins faire le procès des textes eux-mêmes que « damer le pion²⁰³ » aux institutions qui en imposent une lecture univoque et qui amplifient le « pouvoir de nuisance » qu'ils portent. L'écrivaine fait le pari que la brutalité des grandes œuvres tient pour beaucoup à la

203 C'est ainsi qu'Alain Farah titre les pages qu'il consacre à Quintane dans *Le Gala des incomparables*.

réception que programment les appareils du pouvoir : plutôt que d'insister sur le « caractère idéologique des textes », elle s'applique à les soustraire à cette autorité pour mieux mettre au jour les chimères qu'ils contiennent en germe, quitte à profaner les livres et à leur accoler des pages inédites. Bien sûr, il ne s'agit pas pour autant d'être dupe des panoramas qu'imposent les manuels : Quintane garde à distance bon nombre de « Français incontournables²⁰⁴ » et s'applique à plusieurs occasions à rappeler à la mémoire collective des noms oubliés ou dont l'importance a été minorée, tels que ceux de Christine de Pizan, d'Hélène Bessette ou de Raymond Federman. Mais il demeure que pour l'écrivaine, la contestation du canon (« opening up the canon²⁰⁵ ») a moins à voir avec l'intégration de nouvelles figures dans le panthéon des lettres qu'avec l'*ouverture* des œuvres mêmes qui le composent aujourd'hui, la mise au jour des engrenages étranges que cache leur carrosserie lustrée, et leur enchâssement dans des contextes inédits capables d'en déformer les traits et d'en transformer le sens.

Ne plus policer la lecture, pour Quintane, c'est certes contester le joug de l'Auteur et du Texte, à la suite de Barthes, de Foucault, de Goulemot, de Bayard. Mais c'est, surtout, remettre en cause l'ascendant du Musée, de l'École, de l'Université. Nul dérangement possible en interprétant comme les professeurs et les gendarmes : pour faire d'une œuvre une arme politique, il faut l'extirper des salles de classe et rapprendre l'art du contresens. « Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive²⁰⁶ », nous engage Quintane, qui rappelle que les classiques ne présentent la moindre « richesse » qu'à condition de se les approprier, de les réamorcer, de les fracturer pour mieux les réactiver.

204 Christian Prigent et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (1) », *loc. cit.*, p. 188.

205 Leslie A. Fiedler et Houston A. Baker Jr. (dir.), *English Literature : Opening Up the Canon*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « Selected Papers From the English Institute », 1981, 161 p.

206 Nathalie Quintane et Marie Richeux, *Nathalie Quintane : "Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive."*, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Auclerc, Benoît et Nathalie Quintane, « "À inventer, j'espère". Entretien de Benoît Auclerc avec Nathalie Quintane », dans Benoît Auclerc (dir.), Nathalie Quintane, Paris, *Classiques Garnier*, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2015, p. 205-225.

Quintane, Nathalie, « Monstres et couillons, la partition du champ contemporain », *Sitaudis.fr*, 19 octobre 2004, en ligne, <<https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>>, consulté le 9 novembre 2021.

———, « Faire de la Poésie une Science, politique. Tentatives d'expulsion de la Littérature, du "montage" ducassien aux cut-up contemporains », dans Sylvie Coëllier (dir.), *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 131-144.

———, « J'étais une petite-bourgeoise de gauche éclectique-révisionniste (difficultés de communication entre les dernières avant-gardes et la génération de 90) », *Formes poétiques contemporaines*, New Orleans, Presses universitaires du Nouveau Monde, n° 7, 2010, p. 87-95.

———, *Tomates*, Paris, P.O.L, 2010, 144 p.

———, *Descente de médiums*, Paris, P.O.L, 2014, 192 p.

———, « Pourquoi l'extrême-gauche ne lit-elle pas de littérature? », *Les années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 175-201.

———, *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*, Paris, La Fabrique, 2018, 183 p.

———, *Un œil en moins*, Paris, P.O.L, 2018, 400 p.

Corpus secondaire

Farah, Alain et Nathalie Quintane, « Trois questions pour Nathalie Quintane », dans Alain Farah, *La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane*, thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, f. 290-300.

- Farah, Alain et Nathalie Quintane, « Poudre de succession, Pensée de la bombe ou désamorçage des avant-gardes chez Nathalie Quintane », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en question*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2014, p. 177-182.
- Gleize, Jean-Marie et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (2) », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en question*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2014, p. 193-198.
- Guichard, Thierry et Nathalie Quintane, « De l'air! », *Le Matricule des anges*, n° 157, 2014, p. 20-25.
- Lundi matin et Nathalie Quintane, « Faire des gâteaux avec Nathalie Quintane », *Lundi matin*, 16 janvier 2017, en ligne, <<https://lundi.am/Faire-des-gateaux-avec-Nathalie-Quintane>>, consulté le 9 novembre 2021.
- Prigent, Christian et Nathalie Quintane, « D'une génération l'autre (1) », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en question*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2014, p. 183-191.
- Quintane, Nathalie, « Depuis 1988... », *Java*, n° 16, 1997, p. 74-76.
- , *Mortinsteinck*, Paris, P.O.L, 1999, 117 p.
- , *Saint-Tropez — Une Américaine*, Paris, P.O.L, 2001, 157 p.
- , « Valérie par Valérie de La Rédaction », *Sitaudis.fr*, 5 septembre 2008, en ligne, <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/valerie-par-valerie-de-la-redaction.php>>, consulté le 9 novembre 2021.
- , « Nos dispositifs poétiques de C. Hanna », *Sitaudis.fr*, 23 juillet 2010, en ligne, <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/nos-dispositifs-poetiques-de-c-hanna.php>>, consulté le 9 novembre 2021.
- , « Astronomiques assertions », dans Jean-Christophe Bailly *et al.*, « *Toi aussi, tu as des armes* » : poésie & politique, Paris, La Fabrique, 2011, p. 195.
- , « Note ajoutée à la présente édition », *Tomates*, Paris, Seuil, coll. « Points Poésie », 2015, p. 135-137.
- et Marie Richeux, *Nathalie Quintane : "Trahissons la littérature pour qu'enfin elle vive."*, [enregistrement sonore], Paris, France Culture, 2018, 59 min. 49 s.
- , « Argent de Christophe Hanna », *Sitaudis.fr*, 5 septembre 2018, en ligne, <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/argent-de-christophe-hanna.php>>, consulté le 9 novembre 2021.
- , *Un hamster à l'école*, Paris, La Fabrique, 2021, 198 p.

- , « Biographie », *P.O.L.*, s.d., en ligne, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?numauteur=212&spec=auteur>>, consulté le 9 novembre 2021.
- , « Tomates », *P.O.L.*, s.d., en ligne, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-0622-1>>, consulté le 9 novembre 2021.
- , « Descente de médiums », *P.O.L.*, s.d., en ligne, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-2026-5>>, consulté le 9 novembre 2021.
- , « Un œil en moins », *P.O.L.*, s.d., en ligne, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4219-9>>, consulté le 9 novembre 2021.
- , « Nathalie Quintane sur le site POL », *Remue.net*, s.d., en ligne, <<http://remue.net/cont/quintane.html>>, consulté le 9 novembre 2021.

Études sur Nathalie Quintane

- Auclerc, Benoît (dir.), *Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2015, 264 p.
- Blais, Marc-Antoine, « Chaussure politique. Les figures du pouvoir chez Nathalie Quintane (1996-2019) », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 21, 2020, p. 52-63.
- Cauchin, Quentin, « "Gripper la machine" avec Nathalie Quintane. Tenir des liens instables entre littérature et politique », mémoire de Master 2, École des hautes études en sciences sociales, 2020, 175 f.
- Faerber, Johan et Nathalie Quintane, « Nathalie Quintane : "Il n'y a pas de mutation du métier d'enseignant, il y a une liquidation" (*Un hamster à l'école*) », *Diacritik*, 14 janvier 2021, en ligne, <<https://diacritik.com/2021/01/14/nathalie-quintane-il-ny-a-pas-de-mutation-du-metier-denseignant-il-y-a-une-liquidation-un-hamster-a-lecole/>>, consulté le 9 novembre 2021.
- Farah, Alain, *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013, 243 p.
- Huppe, Justine, « L'insurrection qui vient par la forme. Politique des styles chez Nathalie Quintane », *Contextes*, n° 22, 2019, en ligne, <<https://journals.openedition.org/contextes/6975?lang=en#text>>, consulté le 9 novembre 2021.

Corpus critique et théorique

- Alferi, Pierre, *Brefs. discours*, Paris, P.O.L, 2016, 256 p.
- Bayard, Pierre, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2014 [2002], 205 p.
- , *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 162 p.
- Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire » [1942], traduction de Maurice Gandillac, *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 425-443.
- Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, traduction de Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013 [1974], 208 p.
- , « Fin de l'avant-garde? » [1995], traduction de Robert Dion, *Études littéraires*, « Écriture contemporaine », vol. 31, n° 2, hiver 1999, p. 15-22.
- Calvino, Italo, « Pourquoi lire les classiques » [1981], traduction de Michel Orcel et François Wahl, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1993, p. 7-14.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2008 [1999], 512 p.
- de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, 350 p.
- Chartier, Roger, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1505-1520.
- Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Amsterdam, 2017 [2007], 576 p.
- Cometti, Jean-Pierre, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue française d'études américaines*, n° 86, 2000, p. 25-36.
- Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p.
- , « Allégorie et philologie », dans Anna Dolfi et Carla Locatelli (dir.), *Retorica e interpretazione*, Rome, Bulzoni, 1994, p. 191-202.
- Fish, Stanley, « Interpreting the *Variorum* », *Critical Inquiry*, vol. 2, n° 3, 1976, p. 465-485.
- Goulemot, Jean Marie, « De la lecture comme production de sens », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2003 [1985], p. 119-131.

- Fiedler, Leslie A. et Houston A. Baker Jr. (dir.), *English Literature : Opening Up the Canon*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « Selected Papers From the English Institute », 1981, 161 p.
- Hamel, Jean-François, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, 208 p.
- , « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 89-107.
- Hanna, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2010, 288 p.
- , « Nouvelles écritures politiques », *Art press*, n° 30, printemps 2011, p. 62-65.
- , « Théories célibataires », *Art press*, n° 31, été 2011, p. 66-69.
- Hay, Louis, « "Le texte n'existe pas". Réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n° 62, 1985, p. 147-158.
- Joyeux-Prunel, Béatrice, *Les avant-gardes historiques (1918-1945). Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire Inédit », 2017, 1200 p.
- Lançon, Philippe, « Nicolas Sarkozy et la princesse de Clèves : une Love Story contemporaine », *Critique*, n° 750, 2009, p. 931-944.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, 304 p.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatktine Érudition, 2007, 204 p.
- Noudelmann, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2000, 151 p.
- Prigent, Christian, « Préface », dans Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 9-23.
- Quintyn, Olivier, *Valences de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino piccolo », 2015, 168 p.
- Rancière, Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, 200 p.
- Saint-Martin, Lori et Ariane Gibeau, « Introduction », dans Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.), *Filiations du féminin*, Montréal, Les Cahiers de l'IREF, coll. « Agora », 2014, p. 1-3.
- Samson, Dominique, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme & la Société*, n° 147, 2003, p. 115-132.
- Schlanger, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, coll. « Poche », 2008 [1992], 185 p.

- Vadé, Yves, « Présentation (Notes sur divers types de ruptures) », *Modernité*, « Ruptures, continuités », n° 13, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 3-20.
- Vercier, Bruno et Dominique Viart, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, 511 p.
- Zimmermann, Laurent, « Christophe Tarkos. La poésie "très-chou" », *Littérature*, n° 180, 2015, p. 83-91.

Textes littéraires

- Breton, André, « Manifeste du surréalisme » [1924], *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 13-60.
- , « Discours au Congrès des Écrivains » [1935], *Position politique du surréalisme*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972, 177 p.
- Le Comité de rédaction, « Questions de roman », *Po&sie*, n° 41, 1987, p. 16-28.
- Debord, Guy-Ernest et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 2-9.
- Espitallier, Jean-Michel, *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2011 [2000], 319 p.
- Hanna, Christophe, *Petits poèmes en prose*, Marseille, Éditions Al Dante/Niok, 1998, 107 p.
- Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, 455 p.
- Comte de Lautréamont et Isidore Ducasse, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, 502 p.
- Masséra, Jean-Charles, « It's Too Late to Say Littérature (Aujourd'hui recherche formes désespérément) », *Ah!*, n° 10, 2010, p. 7-42.
- de Nerval, Gérard, *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 1986 [1966], 986 p.
- Schiller, Friedrich, *Criminel par infamie. Une histoire véritable*, traduction de René Radrizzani, Paris, José Corti, coll. « Romantique », 1990 [1786], 122 p.
- Tarkos, Christophe, « L'histoire de... », *Java*, n° 16, 1997, p. 96-99.

Autres textes

- « Déclaration de M. Nicolas Sarkozy, ministre de l'intérieur et de l'aménagement du territoire et président de l'UMP, sur le projet politique, la stratégie et les valeurs défendues par l'UMP, Lyon le 23 février 2006. », *Vie publique*, s. d., en ligne, <<https://www.vie-publique.fr/discours/160844-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-ministre-de-linterieur-et-de-lamena>>, consulté le 9 novembre 2021.

- Coupat, Julien, « La prolongation de ma détention est une petite vengeance », *Le Monde*, 25 mai 2009, en ligne, <https://www.lemonde.fr/societe/article/2009/05/25/julien-coupat-la-prolongation-de-ma-detention-est-une-petite-vengeance_1197456_3224.html>, consulté le 9 novembre 2021.
- Fabre, Clarisse, « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de Mme de La Fayette », *Le Monde*, 29 mars 2011, en ligne, <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette_1500132_3476.html>, consulté le 9 novembre 2021.
- Mandraud, Isabelle et Caroline Monnot, « Les neuf de Tarnac », *Le Monde*, 20 novembre 2008, en ligne, <https://www.lemonde.fr/societe/article/2008/11/20/sabotages-a-la-sncf-les-neuf-de-tarnac_1120974_3224.html>, en ligne, consulté le 9 novembre 2021.
- Méheust, Bertrand, *Un voyant prodigieux. Alexis Didier (1826-1886)*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2003, 485 p.
- L'Obs, « Lettre ouverte des parents des jeunes de Tarnac », *L'Obs*, 25 novembre 2008, en ligne, <<https://www.nouvelobs.com/societe/20081125.OBS2532/lettre-ouverte-des-parents-des-jeunes-de-tarnac.html>>, consulté le 9 novembre 2021.
- Ramakrishna Rao, K. et John Palmer, « The Anomaly Called Psi : Recent Research and Criticism », *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 10, n° 4, 1987, p. 539-643.