

Introduction générale

« Groupe littéraire : regretter leur disparition ». Telle est l'entrée que l'on pourrait ajouter au *Dictionnaire des idées reçues*, tant notre époque est décrite comme un moment d'effacement et de dissolution de la communauté, prise en étau entre le triomphe de l'individualisme et l'affirmation des communautarismes. L'écrivain n'aurait pas échappé à cet amenuisement du commun. Le temps des cénacles, des mouvements et des avant-gardes serait derrière nous et les écrivains ne seraient plus que les atomes de constellations déconnectées, les membres incertains de galaxies erratiques.

Le crépuscule des groupes littéraires ?

C'est en tout cas le tableau mélancolique qui nous était proposé depuis plusieurs décennies. Le XX^e siècle s'achevait et avec lui l'avant-garde, qui avait parfois prononcé elle-même le décret de sa mort. En 1977, Philippe Sollers, le chef de file de la plus vigoureuse d'entre elles, *Tel Quel*, prononce ainsi une conférence intitulée « Crise de l'avant-garde ? » : « il n'y a "avant-garde" – annonce-t-il – que tant que l'espace d'interprétation marxo-psychanalytique constitue l'horizon rationnel de la pensée¹ ». Selon lui, la disparition de l'un devait entraîner nécessairement la liquidation de l'autre. La trajectoire de l'écrivain constitue en elle-même le symptôme de cette fin : démissionnant en 1982 du Seuil, Philippe Sollers rejoint Gallimard où il fonde *L'Infini*. Le premier texte qu'il y publie, *Femmes*, en 1983, marque un tournant dans sa production romanesque qui, réputée absconse et à la limite de l'illisibilité, se fait plus conventionnelle et touche alors le grand public. Comme lui, d'autres écrivains identifiés aux avant-gardes se tournent vers le récit de soi et tempèrent leurs ambitions expérimentales : Alain Robbe-Grillet avec *Le Miroir qui revient* (1985) ou Nathalie Sarraute avec *Enfance* (1983), soit certains des auteurs les

1.- Philippe Sollers, « Crise de l'avant-garde ? », cité par Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 510.

plus en vue du nouveau roman, que l'on avait assimilés au textualisme le plus aride et à la déconstruction la plus radicale du sujet comme du référent. Ces repositionnements esthétiques des écrivains les plus consacrés des avant-gardes narratives répondent aussi à une certaine lassitude de la part du public, comme des éditeurs, vis-à-vis d'une écriture perçue comme excessivement formaliste, comme en témoignent la fin de la revue *Tel Quel* en 1982, après vingt ans d'existence, et la multiplication des essais diagnostiquant une crise de la littérature française, dont les avant-gardes sont désignées comme responsables². Plus profondément, c'est l'idée même d'avant-garde qui semble mise à mal. Soumettant le champ littéraire à un impératif de rupture permanente et de surenchère esthétique et idéologique, elle instaure, paradoxalement, ce que le critique américain Harold Rosenberg appelle une « tradition du nouveau³ », qui tend à routiniser et institutionnaliser ses prétentions révolutionnaires.

Plus globalement, ses conditions de possibilité historiques ne semblent plus réunies à la fin du XX^e siècle, où sont remis en cause trois de ses principes structurants : la révolution, la modernité et la communauté. Alors qu'elle repose sur une homologie entre révolution esthétique et révolution politique, la première étant censée propager, voire déclencher la seconde, l'avant-garde subit un double désaveu : les pouvoirs de la littérature comme l'autorité de l'écrivain sont de plus en plus contestés, tandis que la perspective même de la révolution semble s'effriter. Le reflux des partis et des groupes révolutionnaires au cours des années 1980, l'effondrement de l'URSS et l'affaissement du communisme symbolisés par la chute du Mur de Berlin en 1989 inaugurent un nouveau moment historique, caractérisé non pas tant par la fin des idéologies que par l'hégémonie du libéralisme. Ainsi, comme l'écrit Anne Tomiche dans la conclusion de son ouvrage *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, la fin des avant-gardes est inséparable du « déclin des idéologies révolutionnaires et du messianisme historico-esthétique⁴ » :

Ce qui se dit dans l'affirmation d'une « fin des avant-gardes », c'est la fin d'un modèle dans lequel l'engagement collectif permet d'articuler art et monde social pour intervenir dans l'un comme dans l'autre – la fin de la possibilité d'une dynamique de groupe, d'une action pensée non pas sur le mode du singulier et de l'individuel mais sur celui du pluriel, la fin de la croyance en la possibilité pour l'art d'agir sur le monde⁵.

Seraient ainsi mis en crise, d'après la chercheuse, non seulement le projet politique des avant-gardes, qui postulait la puissance révolutionnaire de l'art et de la littérature, mais sa dimension collective elle-même, la possibilité même de conjuguer l'engagement et la littérature au pluriel. Leur disparition serait

2.- Voir par exemple *Les Modernes* de Jean-Paul Aron (1984).

3.- C'est le titre de son essai paru dès 1962 : Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, trad. Anne Marchand, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.

4.- Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, Paris, Armand Colin, « U », 2015, p. 212.

5.- *Id.*

donc la marque, comme l'écrit Vincent Kaufmann dans *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, d'une « crise beaucoup plus profonde de la notion de communauté⁶ » qui ferait de notre époque, ajoute Dominique Viart dans *La Littérature française au présent*, « un temps veuf des ambitions collectives », induisant « une forme de repli individualiste⁷ ». Philosophes et sociologues sont cités à l'appui de cette démonstration. L'année 1983 inaugure en la matière un nouveau moment philosophique, marqué par la parution conjointe de *La Communauté inavouable* de Maurice Blanchot et de « La Communauté désœuvrée » de Jean-Luc Nancy, dont les premières pages entérinent ce constat d'une dissolution de la communauté :

Le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne, celui qui rassemble peut-être tous les autres témoignages que cette époque se trouve chargée d'assumer, [...] est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté⁸.

Désœuvrée, inavouable ou désavouée, la communauté ne peut désormais se penser qu'à partir de la perte, du deuil et de la négativité, et non plus d'une substance ou d'une essence, dont la quête a engendré les pires tragédies du XX^e siècle. Si ces philosophes maintiennent une exigence communautaire, comme le montre l'expérience de Mai-Juin 68 à laquelle participa activement Maurice Blanchot au sein du Comité d'action étudiants-écrivains, c'est, à la manière de cet événement fécond, sur le mode épiphanique du transitoire, de l'indistinct ou du « quelconque » pour reprendre le mot de Giorgio Agamben qui dessine, dans le sillage de ces deux œuvres, les contours évanescents d'une « communauté à venir⁹ ». Des sociologues dressent eux aussi le constat d'une déliquescence de la communauté : depuis « l'ère du vide », prophétisée par Gilles Lipovetsky¹⁰, caractérisée par l'abandon, dans les démocraties contemporaines, des grands projets collectifs, qui laissent place à un hyper-individualisme fait d'indifférence, de narcissisme et de séduction, jusqu'à l'avènement d'une « modernité liquide », décrite par Zygmunt Bauman¹¹, où l'injonction libérale à la flexibilité liquéfie structures, expériences du temps, relations sociales et existence du sujet, réduit au simple statut de consommateur. À partir des années 1980, la littérature témoigne, non sans mélancolie, de la dislocation de ces appartenances communautaires, qu'il s'agisse du village ou de la famille, du monde paysan ou du monde ouvrier. Les récits de filiation d'Annie Ernaux, de Pierre Michon ou de Pierre Bergounioux inventorient cette « communauté

6.- Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, PUF, « Écriture », 1997, p. 5.

7.- Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 309.

8.- Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 11.

9.- Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1990.

10.- Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1983.

11.- Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire*, trad. Laurent Bury, Paris, Seuil, 2007.

enfouie » qui hante l'individu contemporain, comme l'ont montré Laurent Demanze et Aurélie Adler¹². L'on serait ainsi passé, en cette fin de XX^e siècle, de la communauté à l'anonymat de la collectivité, faute de mythe intégrateur et d'utopie commune¹³.

Car la modernité elle-même semble caduque à la fin du siècle. C'est elle, pourtant, qui avait rendu possible l'idée d'avant-garde comme promesse de rupture avec la tradition en vue d'un progrès général, dont témoignait le nom même de certains de ses groupes, comme le futurisme. Cette mutation dans la conception du temps marquerait ainsi l'impossibilité même de cette forme collective, comme l'écrit Denis Labouret dans son *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles* :

L'idée que l'invention artistique ouvre la voie à des transformations plus radicales, que l'innovation formelle et la réflexivité de l'écriture sur elle-même vont dans le sens d'un progrès qui fait l'histoire, cette idée s'éteint effectivement autour de 1980 : l'époque est bien celle de « la fin des avant-gardes », comme l'a montré Dominique Viart¹⁴.

Dans la notice que *Le Dictionnaire du littéraire* consacre à cette notion, le déclin des avant-gardes est également décrit comme « le signe manifeste de l'entrée dans la culture de la postmodernité, laquelle réfute justement une conception de l'art portée par le mythe de l'originalité et du progrès¹⁵ ». Leur disparition serait donc attribuable à un changement de régime historique, marqué par le basculement de la modernité à la postmodernité. Cette notion rencontre en effet un succès important dans le dernier tiers du XX^e siècle, depuis l'ouvrage fondateur de Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, paru en 1979. Si elle en vient à rassembler, dans son interprétation états-unienne notamment, des mutations sociétales, économiques et artistiques nombreuses et parfois contradictoires, elle se caractérise d'abord, chez le philosophe français, par « l'incrédulité à l'égard des métarécits¹⁶ » qui fondaient le projet de la modernité. Ces grands récits englobaient les savoirs dans une fable qui les légitimait : celle des Lumières qui travaillait à la paix universelle et à l'émancipation du sujet rationnel par la connaissance, celle, hégélienne, de la

12.- Voir Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008 et Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

13.- Voir l'importante thèse de Chloé Brendlé sur cette question : « Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot) », thèse de doctorat dirigée par Dominique Rabaté, soutenue à l'Université Paris Diderot en 2017.

14.- Denis Labouret, *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 245.

15.- « Avant-garde », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 42.

16.- Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1979.

dialectique de l'Esprit ou encore celle, marxiste, de la réalisation d'une société sans classes. Après Auschwitz, l'échec du communisme et le triomphe trompeur de la technoscience capitaliste, la téléologie des métarécits tout comme le projet de la modernité se trouveraient ainsi liquidés. Délaissée par ses auteurs, par le public et les éditeurs, privée de ses principes moteurs, révolution, communauté et modernité, l'avant-garde était vouée à disparaître à la fin du XX^e siècle.

Avec elle, c'était la possibilité même d'une littérature de groupe que l'on pensait évanouie. Non pas que l'écrivain contemporain se réfugiât dans une hypothétique tour d'ivoire, pratiquant, au contraire, des écritures de terrain où il est tantôt enquêteur, arpenteur et ethnographe, proposant une littérature exposée, renouant avec l'oralité et investissant l'espace public lors d'ateliers d'écriture ou de résidences littéraires, se faisant, en somme, « homme des proximités¹⁷ », comme l'écrit Dominique Viart. Mais le rassemblement d'auteurs sous la forme du groupe, lui-même conçu comme moteur de l'histoire littéraire, paraissait obsolète. C'est en tout cas ce dont semblaient témoigner les rares expériences collectives remarquées des années 1990. La première d'entre elles est la *Revue de littérature générale*, fondée en 1995 par Pierre Alferi et Olivier Cadiot, sous le patronage de P.O.L. Son premier numéro rencontre un succès fulgurant. S'ouvrant par une citation de Marinetti et une préface aux airs de manifeste, « La Mécanique lyrique » ranime le souffle de l'avant-garde, d'autant que ses contributeurs puisent allègrement dans le répertoire de ses techniques : *cut-up*, catalogues, maquettes, etc. Le rassemblement d'artistes de toute génération, de Jacques Roubaud à Nathalie Quintane, et de toute discipline, romanciers, poètes, musiciens ou paysagistes, s'il renforce l'importance éditoriale de la publication en créant un effet de nombre, produit dans le même temps un effet d'éclatement, faute d'une véritable dynamique de groupe. Le second volume, plus épais encore que le premier, paraît un an plus tard et confirme cette impression. *La Revue de littérature générale* prend fin en 1996, un an après sa création, après seulement deux numéros.

L'aventure de la revue *Perpendiculaire* débute elle aussi en 1995. D'abord publiée chez Michalon, avant d'être hébergée par Flammarion à partir de 1997, elle s'appuie sur un comité de rédaction stable qui réunit critiques d'art et romanciers (Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet, Jean-Yves Jouannais, Christophe Kihm, Jacques-François Marchandise, puis Michel Houellebecq) et paraît à raison de trois à quatre numéros par an. Émanation de la « Société perpendiculaire » fondée dix ans plus tôt par certains des membres du comité éditorial, elle est ainsi le lieu d'une véritable activité collective, qui se manifeste dans les réunions hebdomadaires et publiques dans un café parisien ou encore dans l'écriture du feuilleton collectif « Les chants de Maurice » et peut-être davantage par une certaine cohérence esthétique et idéologique. Celle-ci se donne à lire notamment dans le « Rapport d'activité 1995/1997 » paru dans le numéro 7 et suivi de quatre textes écrits par différents membres du comité

17.— Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 311.

éditorial qui « forment un “puzzle” de notre démarche en mouvement¹⁸ ». Ce manifeste éparpillé s’articule autour de la revendication convergente d’une littérature « perpendiculaire » ou « géométrique » qui modélise le réel et fore les discours qui le composent dans la perspective de « se greffer sur les machines linguistiques qui quadrillent le social : la télévision, l’hypertexte, les flux visuels ou musicaux, l’entreprise, la communication de masse¹⁹ ». Prenant acte de la fin des avant-gardes, mais refusant le retour à un réalisme impropre, selon eux, à saisir les mutations contemporaines, ils élisent Borges comme figure de proue et trouvent dans l’agencement et l’appropriation, le détournement kitsch ou l’idiotie de la copie, les principes de leur poétique. Leur ambition est à la fois littéraire et politique, comme le montre la parution de « Nos enjeux politiques. Quelques pistes et perspectives » de Jacques-François Marchandise dans le numéro 10, publié en 1998. Fustigeant la déconnexion politique du milieu littéraire, sonné par la fin des années utopiques et anesthésié par le mitterrandisme, *Perpendiculaire* propose un nouveau programme d’engagement qui récuse la confiscation de la politique par les experts tout autant qu’une « littérature réduite à elle-même, sans passerelle avec la société et avec les autres démarches de création²⁰ ». Le texte invite à l’innovation formelle pour renouer avec « le rêve de transformer le monde²¹ », élaborer de nouveaux imaginaires et habiter autrement la société contemporaine au lieu de s’en tenir à la « communion mielleuse de révoltes autocoplaisantes²² ». Surtout, il constitue la collectivité littéraire en préalable indispensable à cette politique :

La politique pose la question du collectif et de la vie ensemble. Une revue littéraire est un lieu du collectif, construit contre l’individualisme. [...] [L]’écrivain réduit à lui-même est soumis aux éditeurs et diffuseurs, aux médias, au marché (et aux subventions publiques, quand elles existent). [...] Notre première pratique politique aujourd’hui est cette réinvention du collectif ; elle est modeste, associative, imparfaite²³.

La parution des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq cette année-là apporte pourtant un démenti cinglant à cette profession de foi, les perpendiculaires faisant alors l’amer constat que le rassemblement ne suffit pas à réduire la dépendance des auteurs aux autres instances du monde littéraire, et en particulier aux éditeurs. Contestant les implications idéologiques du roman, assumées selon eux par l’auteur lui-même, les membres du comité de rédaction mènent avec Michel Houellebecq un entretien tenace dans le numéro 11, avant d’engager la polémique en dehors de l’espace de la revue, en faisant paraître dans *Le Monde des livres* du 10 septembre 1998 un réquisitoire virulent contre

18.– Page de présentation, *Perpendiculaire*, n° 7, été 1997, p. 4.

19.– Nicolas Bourriaud, « Rapport d’activités 1995/1997 », *Perpendiculaire*, n° 7, été 1997, p. 6.

20.– Jacques-François Marchandise, « Nos enjeux politiques. Quelques pistes et perspectives », *Perpendiculaire*, n° 10, 1998, p. 10.

21.– *Ibid.*, p. 16.

22.– *Ibid.*, p. 15.

23.– *Ibid.*, p. 8.

le romancier. Entre la prometteuse revue qu'elle édite et l'auteur-maison à succès, Flammarion n'hésite pas longtemps et met fin à la publication de *Perpendiculaire*, un an seulement après son rachat et trois ans après sa création. L'exemple des *Particules élémentaires* montre que les campagnes de lancement médiatique d'un livre selon les techniques marketing les plus agressives s'avèrent désormais pour l'éditeur une stratégie plus rentable et rapide que la lente maturation collective de jeunes auteurs organisés en revue littéraire.

À moins que le groupe ne devienne lui-même une stratégie promotionnelle, comme le montre l'exemple des affranchis, parmi lesquels on retrouve à nouveau Michel Houellebecq. Son acte de naissance est la parution, en 1997, de l'anthologie *Dix* réunissant des nouvelles de dix jeunes écrivains, de Virginie Despentes à Marie NDiaye, d'Éric Faye à Marie Darrieussecq, qui semblent annoncer une nouvelle esthétique littéraire. Deux journalistes des *Inrockuptibles* sont à l'origine du projet, qui exposent ensuite cette génération à la une de leur journal, renouant avec la mythologie des photographies de groupe, tout en démentant l'existence d'une école ou d'un mouvement. L'anthologie *Dix* comme la collection « Nouvelle génération », fondée en 1997 au sein de la maison J'ai Lu en vue d'accueillir ces nouvelles écritures, jouent des mêmes ambiguïtés, récusant l'idée de mouvement tout en construisant un effet de groupe, par le choix d'un nom collectif, le recours au concept de génération et l'identification de caractéristiques communes mais pour le moins imprécises : une littérature exigeante, porteuse d'une « articulation nouvelle entre subjectivité et réalisme²⁴ » pour décrire le monde contemporain. Car ce nom ne renvoie à aucun regroupement effectif, les écrivains qui y sont rassemblés ne se connaissent pas ou peu et n'ont jamais écrit ensemble. Il s'agit, comme l'ont bien montré Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoyer qui ont étudié ce phénomène éphémère, « d'un tremplin, d'une instance d'émergence à peu de frais²⁵ » qui s'éteint aussitôt son objectif accompli. L'effet de groupe est ici un outil promotionnel imaginé et géré par des communicants, une sorte de produit d'appel littéraire bénéficiant à la fois aux écrivains, aux éditeurs qui les publient et aux médias qui les couvrent. Si ces enjeux tactiques sont loin d'être étrangers à l'histoire des regroupements artistiques, les affranchis offrent l'exemple inédit, comme le rappellent les deux chercheurs, d'un groupe d'écrivains constitué à l'insu de ses membres. Au tournant du siècle, de tels regroupements paraissent donc appartenir au passé de l'histoire littéraire. Groupes et revues ne sont plus conçus, par les éditeurs et par les auteurs eux-mêmes, comme une étape nécessaire du *cursus* artistique, un lieu de formation et de socialisation privilégié pour les jeunes écrivains, désormais propulsés par l'effet premier roman, la multiplication des prix littéraires ou les campagnes médiatiques orchestrées par leurs éditeurs. Condamnées à la répétition, à l'isolement

24.- Antoine de Gaudemar, « Les dix Affranchis », *Libération*, 27 mars 1997, <https://next.liberation.fr/livres/1997/03/27/les-dix-affranchis-en-di> [consulté le 16 mai 2016].

25.- Jean-Pierre Bertrand, Anthony Glinoyer, « La "nouvelle génération" face à ses réseaux (1997-2001) », in Daphné De Marneffe, Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri-CIEL, 2006, p. 260.

éditorial ou au marketing publicitaire, les expériences collectives en littérature semblent désormais vouées à l'obsolescence programmée.

Une éclipse critique ?

Le crépuscule annoncé des groupes littéraires n'est-il pas plutôt le résultat d'une éclipse critique ? L'intérêt des chercheurs pour la question ne s'arrête pourtant pas avec l'an 2000. De nombreux ouvrages, colloques, articles et thèses continuent de porter attention à ces phénomènes collectifs qui traversent l'histoire de la littérature, faisant de leur étude un lieu de rencontre fécond entre la littérature et la sociologie. Des études d'ampleur viennent renouveler l'analyse des plus consacrés d'entre eux, du décisif *Sociologie du surréalisme*²⁶ de Norbert Bandier publié en 1999, à la thèse de doctorat soutenue par Camille Bloomfield en 2011, qui propose une nouvelle histoire de l'OuLiPo grâce à une impressionnante plongée dans les archives du groupe²⁷, en passant par *Les Situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)* d'Éric Brun, paru en 2014. Les avant-gardes, on le voit, sont au cœur de ce renouveau critique : des travaux importants ressaisissent historiquement ce phénomène, à l'image de *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)* d'Anne Tomiche²⁸ ou interrogent de façon critique son concept, comme Peter Bürger²⁹, Henri Béhar³⁰ ou Hal Foster³¹. Les recherches récentes sont toutefois loin de se cantonner à ce seul objet et témoignent plutôt d'une extension historique et géographique des recherches sur les groupes littéraires, rappelant, avec Antony Glinoe et Vincent Laisney, l'importance de la forme-cénacle qui domine tout le XIX^e siècle³², mettant en lumière les groupuscules oubliés de l'histoire littéraire, comme le fait Denis Saint-Amand avec le Cercle Zutiste³³, ou explorant les exemples québécois et belges. Plusieurs colloques sont consacrés à la question, notamment à Liège en 2013 et à Dijon en 2018, permettant ainsi d'embrasser ces phénomènes collectifs sur plusieurs siècles d'histoire littéraire, depuis les associations de troubadours jusqu'aux néo-avant-gardes. Ces recherches constituent presque toujours un foyer d'innovation conceptuelle et méthodologique pour l'étude des regroupements d'auteurs, que l'on songe aux notions de réseau, de conduite de vie ou de fonction-groupe. À de rares exceptions près pourtant, ils ignorent le contemporain, déduisant de l'épuisement de la forme avant-gardiste la fin de toute possibilité collective en littérature. La périodisation du colloque qui s'est

26.- Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999.

27.- Camille Bloomfield, *L'OuLiPo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, thèse de doctorat soutenue le 18 novembre 2011 à Paris VIII, *Bibliothèque numérique Paris 8*, <https://octaviana.fr/document/181526107> [consulté le 4 juin 2016].

28.- Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, *op. cit.*

29.- Voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (2013).

30.- Voir Henri Béhar, *Ondes de choc. Nouveaux essais sur l'avant-garde* (2010).

31.- Voir Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (2005).

32.- Anthony Glinoe, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

33.- Denis Saint-Amand, *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

tenu à Liège en 2013 sur les « Logiques et dynamiques des groupes littéraires » est ainsi justifiée par le postulat qu'« il fallait s'en tenir à la fin des années 1970, où les groupes littéraires meurent avec les dernières avant-gardes³⁴ ».

C'est sans doute que la littérature contemporaine s'est elle-même en partie construite en tant que discipline sur ce présupposé. D'apparition récente à l'université, elle a dû, pour s'institutionnaliser, légitimer son objet et sa spécificité. Il fallait pour cela faire de la littérature qui s'écrit à partir des années 1980 non pas la reprise ou la continuation de la littérature du XX^e siècle, mais une nouvelle période esthétique, assortie à un ensemble de mutations, touchant au statut de l'auteur et au monde éditorial. La fin des avant-gardes a été convoquée comme un marqueur décisif de cette inflexion historique, constituant un opérateur précieux de ce décrochage de la littérature contemporaine de celle du siècle précédent. C'est en tout cas ce dont témoignent les textes des principaux pionniers de la discipline, en particulier ceux de Dominique Viart, auteur, avec Bruno Vercier, de *La Littérature française au présent*, la première synthèse, et la plus complète à ce jour, sur la littérature actuelle. Revenant sur son intuition critique dans l'avant-propos de la deuxième édition, le chercheur recourt aussitôt à cet argument pour justifier ce basculement esthétique :

[C]e n'est pas seulement une génération nouvelle qui s'avance, c'est bien une nouvelle période esthétique qui commence à se dessiner, et implique plusieurs générations d'écrivains. Certains symptômes attestent de son extension : les revues d'avant-garde s'éteignent les unes après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent sans que d'autres ne viennent les remplacer, les manifestes et théories autour desquels ils s'étaient rassemblés perdent de leur aura³⁵.

En réduisant le plus souvent les avant-gardes au formalisme³⁶, Dominique Viart opère ainsi une partition schématique, quoique d'une grande clarté pédagogique, entre la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle rythmée par les avant-gardes, empêtrée dans des jeux formels et autotéliques, et une littérature contemporaine transitive « qui redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée³⁷ ». Un même glissement s'opère, de la disparition des avant-gardes à celle des groupes littéraires, cette antienne contribuant sans doute à occulter la persistance et la réinvention de phénomènes collectifs dans la littérature d'aujourd'hui. Leur présence dans l'ouvrage en témoigne : leur étude se situe dans le chapitre sur la survivance des avant-gardes et est réduite à quelques pages, où sont mentionnées presque exclusivement de petites revues de poésie nées dans les années 90, dont la plupart cessent leur publication au début des

34.- Denis Saint-Amand (dir.), *La Dynamique des groupes littéraires*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, p. 9.

35.- Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 8.

36.- On peut ainsi lire : « Les avant-gardes des années 1970 ont sans doute péri de s'être complues à des jeux formalistes trop détachés du réel » (*ibid.*, p. 325) ou encore « Dès lors, elle [la littérature] paraissait vouée à ne plus développer que des élaborations formelles, des jeux avec le langage et avec les structures » (*ibid.*, p. 15-16).

37.- *Ibid.*, p. 16.

années 2000³⁸. Devenue un véritable *topos* critique, cette identification de la littérature contemporaine à l'absence de groupe littéraire institue un double paradoxe³⁹. Le groupe offre un observatoire privilégié de l'histoire littéraire : ses enjeux dominants, ses formes de sociabilité, ses luttes symboliques, ses individualités émergentes... Il est pourtant sous-employé dans l'histoire littéraire du contemporain, alors même que cette histoire est par nature tâtonnante, hésitante, puisqu'elle est, comme le dit Bruno Blanckeman, « une histoire littéraire à chaud⁴⁰ », confrontée à l'inachèvement et au défi épistémologique de la contemporanéité du chercheur et de son objet d'étude. D'autre part, si un large pan de la recherche dans ce domaine s'attache à saisir les politiques contemporaines de la littérature et les nouveaux imaginaires et écritures de la communauté qui s'y inventent, elle le fait généralement sans interroger les communautés effectives qui existent au sein du champ littéraire.

Du siècle des avant-gardes au temps des collectifs

L'année 2019 marque un véritable réveil critique à cet égard. En novembre, se tient à Montréal le premier colloque universitaire consacré exclusivement aux phénomènes collectifs en littérature contemporaine. Organisé par Anthony Glinoyer et Michel Lacroix à l'université Sherbrooke, il propose une première cartographie précieuse de ces regroupements en faisant le pari, pour reprendre son intitulé, d'une « littérature contemporaine au collectif⁴¹ ». Il est suivi quelques mois plus tard, en février 2020, de deux journées d'étude à Paris 3 dédiées à l'un des plus importants de ces groupes en France, le collectif Inculte⁴². Dans les deux cas, on le voit, c'est le mot de *collectif* qui est convoqué pour appréhender ces phénomènes. Il semble en effet être devenu le signifiant majoritaire de cette réinvention des groupes en littérature contemporaine. Il constitue pourtant un modèle né hors de l'institution littéraire et qui s'applique tardivement à lui. Alain Rey rappelle, dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, que l'adjectif « collectif », substantivé à partir de 1802, en vient à désigner au tout début du XX^e siècle « un groupe de travail, puis un groupe d'action⁴³ ». D'après Anthony Glinoyer et Michel Lacroix, le mot se diffuse d'abord dans le monde du travail, le monde ouvrier en particulier, désireux de s'organiser selon des modes plus souples que les appareils partisans

38.- *Ibid.*, p. 321-335.

39.- Nous avons eu l'occasion d'exposer ce paradoxe dans l'article « La "fonction-groupe" dans l'histoire du contemporain », *COntEXTES*, n° 31, 2021, <http://journals.openedition.org/contextes/10453> [consulté le 4 novembre 2021].

40.- C'est le titre d'un article de Bruno Blanckeman : « Pour une histoire littéraire à chaud », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 113, 2013, p. 559-568.

41.- Anthony Glinoyer, Michel Lacroix (dir.), « La littérature contemporaine au collectif », *Fabula / Les colloques*, <http://www.fabula.org/colloques/document6676.php> [page consultée le 4 novembre 2021].

42.- Aurélie Adler, Jean-Marc Baud, Laurent Demanze, Alexandre Gefen (dir.), « Inculte : pratiques éditoriales, gestes collectifs et inflexions esthétiques », colloque organisé à Paris 3, les 7 et 8 février 2020.

43.- Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, Paris, Le Robert, 2012 [1992], p. 763-764.

et syndicaux traditionnels. Nombre de ces collectifs s'inscrivent dans les mouvements sociaux de la deuxième moitié du XX^e siècle, refusant tout autoritarisme et toute stratégie de la représentation politique, préférant l'action directe à la conquête du pouvoir. Le terme essaime aussi dans le mouvement associatif, avec la formation de collectifs de quartiers ou d'usagers, dessinant un modèle d'engagement assorti d'un objectif précis et le plus souvent local. Glissant peu à peu du politique vers le culturel, par le biais des travailleurs du monde de la culture notamment, il devient un outil de désignation des regroupements artistiques dans le dernier tiers du XX^e siècle et s'inscrit dans l'idéal d'horizontalité et d'auto-organisation de Mai-Juin 68. Depuis trois décennies, son emploi est remarquable, en particulier dans les disciplines qui supposent une production collective ou dont les nécessités logistiques favorisent des pratiques de collaboration. Au théâtre, en cinéma, en architecture, dans la mode et chez les plasticiens, les musiciens ou les graffeurs, on ne compte plus les groupes se désignant comme collectifs depuis la fin du XX^e siècle. L'exemple des arts plastiques et des arts dramatiques témoigne de cet essor : pour Alexandrine Dhainaut dans la revue *Facettes* en 2016, la création de collectifs de plasticiens constitue « non pas une tendance mais bien un nouveau paradigme⁴⁴ », tandis que Béatrice Gross note une « remarquable résurgence de ce phénomène⁴⁵ », qui fait du « collectif, [un] artiste contemporain », pour reprendre le nom de son article publié dans le hors-série que la revue *Artpress* consacre à la question en 2016. Étienne Sorin, dans un article publié en 2011 dans *L'Express*, remarque également que les collectifs théâtraux « reviennent en force sur les planches⁴⁶ ». Une intuition qui semble confirmée par les enquêtes quantitatives et qualitatives menées sur les compagnies théâtrales depuis le début des années 2000. Philippe Henry, co-auteur d'un important rapport sur la question en 2011, observe ainsi que le nombre de compagnies à direction artistique collective, s'il reste minoritaire, progresse depuis les années 1990 et que près d'un tiers d'entre elles s'auto-désignent comme « collectif » sur la page de présentation de leur site Internet⁴⁷. Surtout, ces collectifs bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle croissante, s'exposant lors des biennales d'art contemporain, dans les centres ou les musées les plus prestigieux (Raqs Media Collective, Collectif DIS...) ou jouant dans les théâtres les plus importants (tg STAN, Chiens de Navarre, Raoul Collectif...), alors qu'ils sont souvent nés en réaction contre ces institutions, en particulier contre la figure sacralisée du créateur individuel

44.- Alexandrine Dhainaut, « *Come together* ou l'art de faire ensemble », *Facettes*, n° 2, 2016, p. 20.

45.- Béatrice Gross, « Le collectif, artiste contemporain », *Artpress*2, « La création à plusieurs. Duos, collectifs et plus si affinités », n° 40, février 2016, p. 36.

46.- Étienne Sorin, « Quand le théâtre "tue" ses metteurs en scène », *L'Express*, 22 mars 2011, https://www.lexpress.fr/culture/scene/quand-le-theatre-tue-ses-metteurs-en-scene_974815.html [consulté le 18 juin 2017].

47.- Voir Philippe Henry, « Les compagnies à direction artistique collective en France métropolitaine depuis 1980 : une réalité tangible, mais éminemment composite », in Raphaëlle Doyon, Guy Freixe (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, L'Entretemps, « Les points dans les poches », 2014, p. 17-30.

qu'elles véhiculaient. Le développement des collectifs est ainsi au cœur de l'actualité critique de ces disciplines, il fait l'objet de thèses⁴⁸ ou de colloques⁴⁹ et s'affiche en une des magazines spécialisés, à l'image du hors-série de la revue *Art Press* paru en 2016 et intitulé « La création à plusieurs. Duos, collectifs et plus si affinités ».

S'il semble moins répandu en littérature, le modèle du collectif reste malgré tout important. Sa première apparition date de 1968 avec *Change*, premier regroupement littéraire et intellectuel à se revendiquer comme tel. Il est à l'origine de la revue du même nom, fondée par Jean-Pierre Faye, suite à sa rupture avec le groupe *Tel Quel*. C'est dans ce contexte de rivalité qu'il faut interpréter les activités de *Change* et l'adoption même de la désignation « collectif ». Le texte « Manifestation du collectif *Change* », paru dans le numéro 13 de la revue, justifie l'adoption de cette forme « qui résolument s'écarte de ce "cercle fermé" auquel Rosa Luxembourg attribuait la "corruption inévitable" de la révolution⁵⁰ ». Son mode de fonctionnement y est défini ainsi :

Cela suppose un lieu que l'on puisse traverser : dans lequel il soit possible pour un moment de prendre part au jeu – bien plus : où l'on puisse proposer une provisoire règle du jeu, autour de quoi un projet défini puisse prendre forme et s'achever. Le noyau permanent du collectif engendre une interférence continue de *cercles*, ou de *collectifs élargis*, à travers laquelle est rendu manifeste *cela* que Mallarmé désigne comme l'activité vibratoire de la pensée.

Mais à l'intérieur même de ce noyau permanent se reconstruit sans cesse une série de points initiateurs, à partir desquels certains développements déterminés sont dessinés et entrepris⁵¹.

Le collectif y est ainsi défini à rebours de la représentation traditionnelle du groupe littéraire : l'appartenance n'y est ni hiérarchique ni exclusive. Si le collectif compte un « noyau permanent », il ne cesse d'agréger, temporairement ou non, d'autres membres, modifiant ses contours et son périmètre au gré des projets littéraires qui y sont menés. Ne souhaitant adopter « ni "drapeau" ni "label" ni référence⁵² », en particulier ceux de l'avant-garde, *Change* construit le modèle du collectif par opposition à cette catégorie, prétendant rompre avec ses prétentions hégémoniques et sa rhétorique tapageuse. Les principaux jalons de la forme-collectif sont posés. Pourtant, elle ne prend son essor en littérature

48.– Voir Sonja Kellenberger, « Pratiques artistiques et formes de la mobilisation politique dans la ville. Une approche sociologique de quatre collectifs d'artistes-activistes à Paris et à Londres », thèse de doctorat de sociologie, Université Paris X-Nanterre, 2004 ; Séverine Marguin, « Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et à Berlin », thèse de doctorat de sociologie, EHESS Paris / Leuphana Universität Lüneburg, 2016.

49.– En particulier les deux journées d'étude, organisées par Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, qui se sont tenues en 2013 à l'EHESS autour des « Collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980 ».

50.– Collectif *Change*, « Manifestation du collectif *Change* », *Change*, n° 13, 1972, p. 210.

51.– *Id.*

52.– Jean-Pierre Faye, « Ouverture », in Jean-Pierre Faye, Jacques Roubaud (dir.), *Change de formes : biologies et prosodies*, Paris, 10/18, 1975, p. 13.

que plusieurs décennies après, comme en témoignent exemplairement les propos de Nathalie Quintane, décrivant ses débuts comme écrivaine dans *Les Années 10* : « Cela dit, je reviens de loin : j'ai connu une période (longue) où le mot "collectif" n'existait plus⁵³ », avant de « revenir en force ensuite, à la fin des années 1990⁵⁴ ». Ces collectifs de poètes ou de romanciers, éphémères ou durables, qui se réunissent autour d'une revue ou d'ouvrages communs, se nomment ou se sont nommés L'armée noire, RER Q, Jef Klak, Evidenz, Instin ou Inculte, Limite et Zanzibar dans le domaine de la science-fiction, ou encore, hors de l'hexagone, Hétérotrophes et AJAR en suisse et Wu-Ming en Italie, sans doute le plus reconnu d'entre eux aujourd'hui. L'essor des collectifs dans le monde de l'art compose ainsi l'envers fécond du tableau mélancolique de la fin des groupes et du triomphe de la singularité. Ils témoignent que la mort prétendue des groupes littéraires était en fait plus sûrement le transfert d'une grammaire groupale à une autre, la progressive substitution du modèle avant-gardiste par la forme-collectif. En ce sens, l'aventure perpendiculaire que nous avons décrite plus haut est tout à la fois le symptôme d'un lien distendu entre éditeurs et groupes littéraires et celui d'une forme en train de s'inventer. Comme il y eut l'époque des cénacles au XIX^e siècle, le siècle de l'avant-garde au XX^e, le XXI^e siècle inaugure-t-il le temps des collectifs ? Dans son essai *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lionel Ruffel choisit un collectif, le Raqs Media Collective, comme « emblème⁵⁵ » de notre époque, en ce qu'il « relève de cette inséparation propre au contemporain, de cette indistinction qui refuse les frontières⁵⁶ » entre individus, entre disciplines, entre théorie et pratique ; quand Nathalie Quintane n'y voit déjà plus, en 2014, qu'un simple « objet de mode⁵⁷ » en cours de dévaluation :

Le mot « collectif » a dû revenir en force ensuite, à la fin des années 1990, parfois n'importe comment ou à n'importe quel propos (un collectif, c'est comme une bande organisée, il suffit d'être trois). Devenu objet de mode, le mot est à la fois suractif et désactivé. [...] [L]es jeunes écrivains (devenus éditeurs, parfois) ont usé et abusé du terme « collectif », sincèrement, pour se donner une couleur⁵⁸.

Car la généralité du mot *collectif* semble le vouer aux emplois les plus divers. Sa plasticité le rend apte à désigner les regroupements communautaires les plus restreints comme les mouvances les plus éclatées. Sa neutralité lui permet d'embrasser à la fois les groupements les plus unifiés et les plus cohérents et la simple collection circonstancielle et indéterminée d'individus désireux, comme l'écrit Nathalie Quintane, de se donner « une couleur ». C'est que le terme *collectif* n'a de sens que par rapport à celui d'*individu* auquel il s'oppose.

53.- Nathalie Quintane, *Les Années 10*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 185.

54.- *Ibid.*, p. 186.

55.- Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2016, p. 154.

56.- *Ibid.*, p. 155.

57.- Nathalie Quintane, *Les Années 10*, *op. cit.*, p. 186.

58.- *Id.*

En cela, il suppose comme programme minimal la contestation de l'individualité et de la solitude de l'acte créateur, tout comme le refus du *lamento* de la communauté disparue. Est-ce l'unique caractéristique attribuable à ce mode de regroupement ? Certains traits communs à ces multiples groupements invitent pourtant à faire l'hypothèse d'une forme-collectif spécifique, comme le suggérait déjà l'exemple du collectif Change. Depuis ses premiers emplois dans le monde du travail jusque dans ses usages artistiques récents, il semble se définir en opposition aux appareils politiques et syndicaux ou aux groupes artistiques les plus structurés et hiérarchisés. Un idéal d'horizontalité est affirmé de façon récurrente, associé à un désir de démocratisation des pratiques et des décisions. Des modes d'appartenance et de participation plus souples y sont revendiqués, le collectif pouvant agréger provisoirement autour de son noyau dur, un nombre plus ou moins grand de membres provisoires au gré des projets qu'il héberge. C'est sans doute là que réside sa raison d'être : produire ensemble, plutôt qu'élaborer une doctrine, esthétique ou idéologique, ou s'institutionnaliser en un mouvement. Quels sont alors la place ou le temps de la théorie chez ces collectifs dont beaucoup disent délaisser toute ambition programmatique ? Se pose-t-il les mêmes enjeux de différenciation et de distinction que chez leurs aînés avant-gardistes, volontiers plus polémiques ? Si certains d'entre eux semblent avoir renoncé à l'ambition surréaliste mais commune aux avant-gardes de changer la vie et de transformer le monde, la forme-collectif paraît encore éminemment politique, comme en témoignent l'origine même du mot, les pratiques auxquelles il donne lieu mais aussi l'indistinction assumée de certains collectifs indissociablement artistiques et militants. On pourra songer au collectif Wu-Ming, né après la dissolution de la cellule bolognaise d'extrême gauche du Luther Blisset Project, qui entretient de nombreux liens avec les *centri sociali* italiens et les mouvements sociaux. Comme le disaient Michel Lacroix et Anthony Glinoyer en ouverture du colloque qui leur était consacré, les collectifs sont résolument de notre temps. Saisir leur dimension politique demande ainsi, plutôt que de déplorer le triomphe de l'individualisme et la mort de la communauté, de les relier aux nouvelles « grammaires de la contestation⁵⁹ » qui se sont développées ces dernières décennies, qu'il s'agisse des nouvelles « trajectoires révolutionnaires du jeune XXI^e siècle⁶⁰ », telles qu'elles ont été rassemblées par le collectif Mauvaise Troupe, de la pensée des Communs⁶¹ à celle de la Multitude⁶², et plus généralement des mouvements sociaux qui ont émaillé le début de ce siècle, de l'altermondialisme au

59.- Voir Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay, Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Québec, Presses de l'Université du Québec, « Figura », 2014, p. 22.

60.- Collectif Mauvaise Troupe, *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*, Paris, Éditions de l'Éclat, « Poche », 2014.

61.- Pierre Dardot, Christian Laval, *Communs. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2014.

62.- Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, Paris, La Découverte, 2004.

mouvement des Places. Mais dans le même temps, les pratiques et les imaginaires des collectifs (horizontalité, polyvalence, autonomie, mobilisation en réseau, fonctionnement par projet, *work in progress...*) résonnent étrangement avec les mutations récentes du monde du travail et ce « Nouvel esprit du capitalisme⁶³ » contre lequel ils prétendent lutter. Au-delà des enjeux propres au champ artistique, saisir le modèle du collectif nécessite donc de se placer à la confluence d'autres domaines, le monde du travail comme le monde militant, l'espace médiatique tout autant que l'institution universitaire.

Le collectif Inculte : défi et nécessité critiques

En France, le lieu capital de cette carte qu'il reste à tracer est sans aucun doute le collectif Inculte. Il apparaît en effet à de nombreux égards comme le groupe littéraire le plus important des trois dernières décennies. Par sa longévité tout d'abord : fondé en 2004, Inculte existe depuis près de vingt ans, là où de nombreux groupes s'étiolent deux ou trois ans après leur création. Par l'ampleur et l'importance de sa production collective ensuite, qui compte vingt numéros de la revue du même nom, parue entre 2004 et 2011, ainsi que plusieurs ouvrages communs signés ou tout au moins impulsés par le groupe, parmi lesquels *Le Ciel vu de la terre* (2011), *En Procès* (2016), *Le Livre des places* (2018), des monographies, un roman collectif (*Une chic fille* en 2008) ainsi que les deux volumes des *Devenirs du roman*, en 2007 et 2014. Le collectif est aussi à l'origine de la fondation de la maison d'édition Inculte où est paru l'ensemble de ces productions. Publiant des livres en grand format depuis 2009, relancée en 2015 dans l'orbite d'Actes Sud, elle est désormais solidement installée dans le champ éditorial, comptant environ cent cinquante références⁶⁴ à son catalogue où se mêlent auteurs anglais et américains reconnus et écrivains français en voie d'émergence. Remarquable, le collectif l'est encore par son positionnement, ses modes d'organisation et d'intervention : s'il s'inscrit à de nombreux égards dans la tradition des groupes littéraires, par l'aspect provocant de son nom couplé à un certain art de la dérision ou du burlesque, mais aussi par le choix des jeunes romanciers qui le fondent de se réunir autour d'une revue, il participe aussi pleinement de cette réinvention des formes collectives, marquée par le refus d'un chef de file ou d'un manifeste, l'exploration de nouveaux enjeux poétiques et politiques et l'invention de formes d'intervention et d'apparition adaptées à la vie littéraire du XXI^e siècle (festivals, résidences...). Il l'est enfin, au-delà de la reconnaissance critique dont témoigne le colloque qui lui a été consacré à Paris en 2020, par les trajectoires individuelles de ses membres, formant ce que certains journalistes nomment la « génération inculte ». La plupart de ses écrivains sont en effet aujourd'hui largement reconnus, voire consacrés par le public, la presse et l'université. Publiés chez les éditeurs les plus réputés, ils

63.- Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « Tel », 1999.

64.- D'après des recherches effectuées sur le catalogue numérique de la Bibliothèque Nationale de France le 1^{er} mai 2020.

sont les invités réguliers des émissions littéraires à la radio ou à la télévision, les hebdomadaires et les quotidiens nationaux ne manquent pas de chroniquer leurs romans, tout comme les magazines spécialisés qui leur réservent parfois leur une. À ce jour, sept d'entre eux (Oliver Rohe, Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Claro et Mathias Énard) ont ainsi fait l'objet d'un dossier dans *Le Matricule des Anges*, l'une des revues de référence en littérature contemporaine. Leur reconnaissance critique va aussi croissant. Articles et communications se multiplient sur leurs œuvres et quatre d'entre eux (Arno Bertina, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal et Mathias Énard) ont même fait l'objet de colloques⁶⁵ ou d'ouvrages monographiques⁶⁶. Certains de leurs livres ont été de véritables best-sellers, raflant la mise des prix littéraires, trônant en tête des listes des meilleures ventes, d'*Entre les murs* de François Bégaudeau en 2006, à *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal en 2014, en passant par *Boussole* de Mathias Énard.

Si ces quelques éléments de description attestent de la nécessité d'une saisie critique du collectif Inculte, ils composent autant de défis méthodologiques. Sa longévité comme sa contemporanéité rendent tout d'abord l'appréhension du collectif complexe. Nous avons donc choisi de centrer notre étude sur la première décennie inculte (2004-2015), la plus active et la plus productive pour le collectif, dont les publications se raréfient par la suite. L'année 2015 est en outre marquée par deux événements d'importance pour Inculte. Elle ouvre une nouvelle ère éditoriale, puisque la maison, après avoir été placée en liquidation judiciaire l'année précédente, est relancée sous le label « Inculte/ Dernière Marge » avec Actes Sud comme actionnaire majoritaire. D'autre part, Mathias Énard obtient le prix Goncourt pour *Boussole* cette année-là, devenant, un an après la consécration de Maylis de Kerangal avec *Réparer les vivants*, le premier membre du collectif à remporter le plus prestigieux des prix littéraires. La contemporanéité du collectif imposait encore une autre difficulté, tenant aux sources à mobiliser pour ce travail. La vie interne d'un groupe littéraire est faite d'un maillage dense d'échanges intimes, de sociabilités privées, de partages informels, elle est rythmée de mouvements de joie et d'humeur, de frictions qui, s'ils peuvent paraître anecdotiques, composent et déterminent son histoire. Nombre de ces données sont pour la plupart inaccessibles au chercheur, d'autant plus lorsque le groupe qu'il étudie se montre rétif à l'archive, comme le collectif Inculte, et qu'il en est le contemporain, l'accès aux sources qui permettraient son objectivation, comme les correspondances privées, étant rendu plus délicat. Mais la contemporanéité

65.- « Maylis de Kerangal : une écriture nomade », organisé par Cécile Narjoux, Mathilde Bonazzi et Isabelle Serça les 9, 10 et 12 octobre 2015 à l'Université Jean-Jaurès de Toulouse et à l'Université Paris IV ; « L'érudition du roman. L'œuvre de Mathias Énard », organisé par Cornelia Ruhe, Lena Seauve et Vanessa de Senarclens à la Humboldt-Universität de Berlin, du 28 au 30 septembre 2017 ; « Hélène Gaudy, s'immiscer dans la "matière meuble des histoires" : le lieu, l'image et la trace », organisé par Marion Grange, Maud Lecacheur et Laurent Pagès le 21 avril 2023 à l'Université Grenoble Alpes.

66.- Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier, « Écrivains Francophones d'aujourd'hui », n° 5, 2018.

offre également des ressources pour combler cette difficulté. Nous avons ainsi mené une série d'entretiens semi-guidés avec une majorité de ses membres ou anciens membres (Arno Bertina, Mathieu Larnaudie, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, François Bégaudeau, Oliver Rohe, Jérôme Schmidt, Nicolas Richard) qui visaient à mettre en lumière les pratiques et le fonctionnement d'Inculte, l'expérience et la trajectoire de chacun en son sein et l'articulation des oeuvres individuelles à la production collective⁶⁷. La dimension informelle revendiquée par Inculte rendait également difficile l'identification précise de ses membres et donc la connaissance rigoureuse de son extension. Se définissant volontiers comme un « collectif à géométrie variable⁶⁸ », il ne dispose d'aucune liste de membres⁶⁹ et ses productions rassemblent des contributeurs dont le nombre et les noms évoluent sans cesse. Afin non pas tant de fixer la composition du collectif que d'arrêter un corpus, nous avons choisi de nous fonder en premier lieu sur le comité de rédaction de la revue, dont la liste est donnée au début de chaque numéro, à partir du troisième. Recoupée avec les notices biobibliographiques faisant mention, dans certains ouvrages collectifs (*Le Ciel vu de la terre* et *En Procès*), de l'appartenance ou non à Inculte, cette liste compte dans son extension maximale entre 2004 et 2015 : François Bégaudeau⁷⁰, Bruce Bégout, Maxime Berrée, Arno Bertina, Alexandre Civico, Claro, Marthias Énard, Johan Faerber⁷¹, Hélène Gaudy, Maylis de Kerangal, Mathieu Larnaudie, Stéphane Legrand, Benoît Maurer, Nicolas Richard, Oliver Rohe, Jérôme Schmidt, Joy Sorman⁷².

La profusion des œuvres individuelles de ces auteurs tout comme la variété de la production collective constituent un autre défi critique. Pour y répondre, nous avons donc bâti un corpus à trois degrés. Le premier degré est constitué de la revue *Inculte*, qui compte vingt numéros parus entre 2004 et 2011. Elle est l'acte fondateur du collectif, le moteur de sa structuration et de sa cohésion. Sa publication correspond ainsi aux années de plus intense collaboration entre ses membres. Le deuxième degré est composé des ouvrages collectifs parus durant cette période (*Une chic fille*, *En Procès*, *Devenirs du roman*, *Une année en France*), le troisième est constitué quant à lui de diverses œuvres individuelles de ses écrivains, qui prolongent l'activité commune par l'appropriation et la mise en perspective singulière de ses possibles, de ses enjeux, de ses thématiques ou de sa tonalité. Cet ensemble de textes composent un corpus en arborescence, organisé autour de la matrice revuiste, qui se prolonge dans les ouvrages

67.- Aux entretiens, s'ajoutent aussi des échanges par mail ou par téléphone, avec d'autres incultes (Alexandre Civico, Benoît Maurer, Maxime Berrée).

68.- L'expression, souvent employée par ses membres, est présente sur la page de présentation du collectif Inculte sur le site Internet de l'éditeur. Voir : <https://inculte.fr/auteurs/collectif-inculte/> [consulté le 17 janvier 2018].

69.- Le site internet de l'éditeur présente ainsi différentes listes de membres, souvent changeantes et contradictoires. Voir : <https://inculte.fr/les-editions/> [consulté le 12 mai 2020].

70.- Il quitte le collectif en 2008.

71.- Sa participation au collectif a toutefois été très brève : il intègre le comité de rédaction en 2011, pour le dernier numéro de la revue, est identifié comme membre du collectif dans *Le Ciel vu de la terre* paru la même année, puis quitte le collectif après un différend éditorial.

72.- Elle s'éloigne du collectif peu après François Bégaudeau, en 2008.

collectifs et se ramifie en autant d'œuvres singulières. Il permet une articulation fine de ces différentes productions, afin d'établir des lignes de continuité entre l'un ou l'autre degré mais aussi d'ouvrir des voies de différenciation entre eux et entre ses auteurs. Il s'agissait par là de répondre à une autre difficulté, qui tenait à l'identification du positionnement et des options esthétiques du collectif. En l'absence de dogme esthétique affiché, de tout texte-cadre et d'une figure de chef de file qui énonceraient et concentreraient l'identité d'Inculte, le collectif est-il autre chose que la juxtaposition d'individualités hétérogènes ? Comment identifier, s'il y en a, son dénominateur commun, les moteurs de sa cohésion, positive ou négative, ses principes de structuration esthétiques ou idéologiques ? L'articulation des différents degrés du corpus permettra de fournir un premier niveau de réponse à ces questions. Mais l'identité d'un groupe littéraire est irréductible aux textes qu'il écrit et résulte aussi de ses apparitions médiatiques et de ses interventions publiques. Nous avons donc souhaité compléter son étude par l'analyse des manifestations auxquelles il a participé lors de festivals, de résidences, de rencontres en librairies ou à l'université, ainsi que de sa réception médiatique, à partir d'un corpus d'articles de presse portant sur le collectif et d'entretiens journalistiques avec ses auteurs. La convergence de ces éléments dessine non pas une esthétique, une littérature ou une doctrine incultes, mais une posture collective.

Propositions théoriques pour la définition d'une posture collective⁷³

Pour étudier les modes de présence de l'écrivain contemporain, le concept de posture s'est massivement imposé dans le champ critique depuis une dizaine d'années. Il a été théorisé par Jérôme Meizoz dans plusieurs ouvrages et articles, à la suite de propositions d'Alain Viala, soucieux de ne pas réduire l'analyse des figures actoriales à la simple détermination objective de leur habitus et de leur position. Dans sa définition minimale formulée par Jérôme Meizoz, la posture actoriale est ainsi « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire⁷⁴ ». Elle repose sur l'articulation de deux éléments :

[...] simultanément elle se donne comme une conduite et un discours. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie⁷⁵.

73.- Ces quelques pistes théoriques ont d'abord été proposées dans l'article « Peut-on penser une posture collective ? Tentative de théorisation à travers l'exemple du collectif inculte », *Elfe XX-XXI*, n° 10, 2021, <http://journals.openedition.org/elfe/3364> [consulté le 4 novembre 2021].

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

75.- *Ibid.*, p. 21.

La posture possède donc une dimension interne, l'*ethos*, notion désignant, depuis les orateurs antiques, l'image que l'énonciateur donne de lui-même dans son discours afin de garantir son efficacité, et une dimension externe, qui rassemble l'ensemble des conduites et des comportements assumés par l'auteur dans la sphère publique, depuis ses choix vestimentaires jusqu'à ses déclarations dans les médias. La posture auctoriale réside dans ces lignes de continuité ou de discordance entre ces deux niveaux. Son identification suppose donc de mener de front analyse interne des œuvres et analyse externe du contexte. La posture n'est pas une imposture : si elle participe d'une stratégie auctoriale, elle dépend aussi de choix inconscients ou de déterminations extérieures, étant en partie construite par d'autres instances du monde littéraire (éditeur, médias, pairs...). Surtout, comme le rappellent Denis Saint-Amand et David Vrydaghs dans le numéro de la revue *CONTEXTES* consacré à la notion, elle est « inéluctable dès lors qu'un agent entre dans le champ littéraire : en prenant part au jeu artistique, l'auteur accepte de se rendre public et, de ce fait, de diffuser une certaine image de soi⁷⁶ ».

Chez Jérôme Meizoz, la notion s'applique prioritairement aux œuvres autobiographiques ou autofictionnelles (Romain Gary, Jean-Jacques Rousseau, Michel Houellebecq...) et semble donc indissociable de l'idée de singularité. Le mot apparaît dans la définition minimale qu'il donne de ce concept, et constitue même le titre de son deuxième ouvrage sur la question : *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*. Pour le chercheur, l'articulation entre position et style énonciatif « est toujours singulière⁷⁷ », et elle l'est d'autant plus en littérature contemporaine où la multiplication des prestations publiques amène les écrivains à se présenter comme de « grands singuliers⁷⁸ ». Posture collective sonnerait donc comme un oxymore, la notion paraissant, de fait, inemployable pour l'étude des groupes littéraires⁷⁹. Pourtant, la posture n'exclut pas toute dimension collective. Tout d'abord en tant qu'elle met en jeu une multiplicité

76.- Denis Saint-Amand, David Vrydaghs, « Retours sur la posture », *CONTEXTES*, n° 8, 2011, <http://journals.openedition.org/contextes/4712> [consulté le 13 mai 2020].

77.- Jérôme Meizoz, « La fabrique de la posture (Dialogue avec David Martens) », in Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016, p. 173.

78.- Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, *op. cit.*, p. 27.

79.- Jérôme Meizoz la distingue pour cette raison de celle de « scénographie », telle qu'elle est proposée par José-Luis Diaz dans *L'Écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007. Les travaux de José-Luis Diaz et de Jérôme Meizoz présentent de nombreuses similitudes, dont témoigne l'usage récurrent, parfois interchangeable, des termes « posture » et « scénographie » dans leurs travaux respectifs (on compte par exemple une dizaine d'occurrences du terme « posture » dans le premier chapitre de l'ouvrage de José-Luis Diaz). Le concept de « posture » nous paraît toutefois plus fécond pour notre étude en ce qu'il est explicitement articulé à la théorie des champs de Pierre Bourdieu, permettant une approche à la fois sociologique et littéraire des figurations actoriales, quand les travaux de José-Luis Diaz s'intéressent davantage aux représentations et aux imaginaires de ces dernières, en empruntant notamment au lexique psychanalytique. La notion de posture présente en outre l'avantage d'avoir été largement éprouvée dans l'étude de la littérature contemporaine, là où celle de scénographie demeure le plus souvent cantonnée au XIX^e siècle, reposant sur une conception très hiérarchisée – et

d'acteurs et d'instances qui la co-construisent, qu'il s'agisse des éditeurs, des médias, des pairs ou des critiques. D'autre part, si chaque écrivain tend à singulariser sa posture, il puise en même temps dans ce que Jérôme Meizoz nomme un « répertoire » postural :

Mais les postures elles-mêmes, si elles travaillent à se faire singulières, empruntent néanmoins à un legs collectif : elles puisent à un répertoire historique accumulé, par emprunts et reconfigurations de postures antérieures conservées dans la mémoire littéraire⁸⁰.

La figure de l'écrivain-citoyen engagé ou du génie malheureux constituent autant des « familles posturales⁸¹ » auxquels l'écrivain s'affilie, consciemment ou inconsciemment. Peut-on passer, toutefois, de cette dimension générique et verticale (historique) de la posture à l'horizontalité d'une posture de groupe ? Jérôme Meizoz semble nous y inviter, lorsqu'il propose de s'intéresser aux postures des groupes de rock⁸² ou lorsqu'il affirme à propos des surréalistes, dans un dialogue avec David Martens, que « le groupe propose une posture » que « chaque auteur se réapproprie singulièrement⁸³ ». À ces remarques s'ajoutent des tentatives d'expérimentation et de théorisation embryonnaires qui apparaissent ici et là depuis quelques années et se proposent par exemple d'étudier les postures bohème, situationniste et surréaliste⁸⁴.

À la suite de ces réflexions, nous aimerions contribuer à la légitimation du concept de posture collective et formuler quelques propositions théoriques. Une première justification est d'ordre sociologique : la posture est indissociablement liée à la notion de position. Or, tout groupe littéraire occupe une position dans le champ, en concurrence avec d'autres agents collectifs ou individuels. Il est donc nécessaire de faire l'hypothèse qu'il produit dans le même temps une posture collective, qui serait la manière singulière de jouer de cette position commune. D'autre part, le groupe littéraire est le lieu par excellence de jonction entre des conduites et des discours, entre des pratiques, des sociabilités (soirées, performances, actes de violence, interventions publiques et politiques) et des productions collectives (tracts, manifestes, fictions, revues...), jusqu'à

sans doute moins pertinente aujourd'hui – du champ et des groupes littéraires, où revient « à quelques élus l'écriture de la Loi, aux autres le simple droit à la variante » (*ibid.*, p. 57).

80.– Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, *op. cit.*, p. 83.

81.– Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op. cit.*, p. 25.

82.– Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p. 12.

83.– Jérôme Meizoz, « La fabrique de la posture (Dialogue avec David Martens) », art. cit., p. 175-176.

84.– Voir : Geneviève Boucher et Pascal Brissette (dir.), « Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire », *CONTEXTES*, n° 6, septembre 2009, <http://journals.openedition.org/contextes/4458> [consulté le 19 janvier 2020]. On notera aussi la communication de Denis Saint-Amand, « Des postures collectives ? Sur les groupes littéraires fin de siècle », prononcée lors du colloque *Figures, ethos et posture de l'auteur au fil des siècles*, organisé à l'Université de Lausanne, les 20 et 21 juin 2013.

proposer, dans le cas des avant-gardes, un programme « art-vie-action⁸⁵ », selon l'expression du fondateur du futurisme, Marinetti. L'étude des groupes littéraires se fait nécessairement à la confluence de la dimension rhétorique et actionnelle et appelle donc le concept de posture. Et ce d'autant plus qu'il emprunte beaucoup à la métaphore théâtrale : Jérôme Meizoz la décrit tour à tour comme « masque⁸⁶ », « performance⁸⁷ » ou « dispositif scénique⁸⁸ ». De la bataille d'Hernani aux soirées dadaïstes, les groupes littéraires ont beaucoup joué de cette théâtralité, contribuant même à inventer les genres de la performance ou du *happening*. En art, le groupe se donne ainsi comme mise en scène, comme en témoigne la mythification des photos de groupe d'écrivains. La mobilisation du concept de posture collective s'avère d'autant plus intéressante pour l'étude des groupes contemporains que, comme l'a noté Jérôme Meizoz, les lieux et les formes d'intervention de l'écrivain se sont démultipliés (interviews, réseaux sociaux, festivals, résidences, lectures publiques...) dans un champ marqué par une « injonction à la visibilité⁸⁹ » de plus en plus forte et une « publicisation du littéraire⁹⁰ » qui tend à faire de l'écrivain une marque.

L'enjeu d'un tel outil théorique ne serait pas d'étouffer toute posture individuelle mais au contraire d'articuler de façon dynamique son étude à celle des postures collectives, qui ont, comme l'a bien souligné Michel Lacroix, « l'intérêt particulier de montrer les écrivains aux prises avec la double contrainte de la singularité et de la collectivité : comment se distinguer, comme écrivain, tout en adhérant à un groupe⁹¹ ? » On jouerait ainsi d'une posture collective comme un orchestre joue un concert, chacun suivant sa partition posturale dans un ensemble composé d'unissons, d'harmonies, de solos et de couacs. Elle résulterait ainsi du frottement de forces centrifuges (la tendance singularisante de la posture auctoriale) et de forces centripètes, que furent exemplairement dans l'histoire littéraire le manifeste, la figure du leader ou l'identification d'un adversaire. Ces moteurs de cohésion ou d'alignement postural peuvent ainsi, grâce à cet outil, être étudiés de façon cohérente, depuis le mimétisme vestimentaire des membres de certains cénacles vis-à-vis de leur maître, jusqu'à l'analyse fine du lien entre la virulence du ton manifestaire et l'éloge, voire la pratique de la violence qui ont marqué de nombreuses interventions publiques des groupes littéraires au XX^e siècle. Mais la posture collective permet aussi de ne pas limiter l'identification des normes communes à celles fixées par les seules autorités traditionnelles (texte-cadre ou chef de file), qui établiraient un dogme esthétique ou politique indiscutable. D'autres marqueurs posturaux

85.- Cité par Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales (1909-1922)*, op. cit., p. 35.

86.- Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 19.

87.- Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, op. cit., p. 9.

88.- Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne » : scènes médiatiques et formes d'incarnation*, op. cit., p. 39.

89.- *Ibid.*, p. 22.

90.- *Ibid.*, p. 30.

91.- Michel Lacroix, « Un sujet profondément imprégné d'alcool », *CONTEXTES*, n° 6, septembre 2009, op. cit.

pourraient être analysés, comme l'affiliation à un répertoire groupal préexistant (posture ludique, révolutionnaire...), l'adoption d'*ethos* préférentiels reliant les œuvres des différents écrivains du groupe, ou la constitution d'une bibliothèque commune, faisant le lien entre postures collective et individuelles et *ethos* énonciatifs des différents membres du groupe, revendiquant et exploitant singulièrement les références ainsi élues. Ce concept semble ainsi plus adapté à l'étude des collectifs contemporains, qui se passent volontiers d'un leader ou d'un dogme esthétique ou idéologique, et n'adoptent pas toujours une conduite de vie, qui nécessite une fréquentation assidue et ne permet pas d'articuler aussi précisément texte et hors-texte, discours et conduites dans le cadre d'une performance collective globale servant une stratégie dans le champ littéraire. La posture collective permet donc de repérer la façon dont se construit du commun en de tels groupements hétérogènes et intermittents, qui s'exposent dans des productions collectives et sur la scène littéraire. Mais comment articuler postures collective et individuelle ? Quel écart à la norme est toléré dans les groupes ? Quelle part de réappropriation individuelle est envisageable ? David Martens proposait, dans l'entretien avec Jérôme Meizoz, de nommer ces écarts possibles des « latitudes posturales⁹² » et de réfléchir à une possible typologie des groupes selon leur degré de tolérance à ces latitudes : école, mouvement, collectif... S'instaure ainsi un subtil jeu stratégique pour les écrivains entre un alignement permettant de bénéficier de la visibilité offerte par le groupe et un nécessaire jeu de distinction. On pourrait faire l'hypothèse que, loin de recouvrir les postures individuelles, la posture collective tend au contraire, à des rythmes différents, à approfondir, renforcer, creuser leur singularisation par la fréquentation intense des autres membres et l'hypervigilance vis-à-vis de leurs positionnements intellectuels, politiques et esthétiques qui font du groupe un champ dans le champ. La posture collective constitue donc, selon nous, un outil global, cohérent et prometteur de saisie des phénomènes de groupe en littérature, dont nous proposons ici une première tentative de théorisation et d'expérimentation.

Grâce à cette boussole conceptuelle, il s'agira de dessiner, au fil de quatre parties et de huit chapitres, la posture inculte, en répondant à quatre grandes questions : Qu'est-ce que le collectif Inculte ? Qu'est-ce qu'un groupe littéraire après le siècle des avant-gardes ? Existe-t-il une littérature inculte ? Quels imaginaires et pratiques de la communauté expérimente-t-il ?

92.- Jérôme Meizoz, « La fabrique de la posture (Dialogue avec David Martens) », art. cit., p. 176.