

DES ŒUVRES CONTEXTUELLES POUR RÉFLÉCHIR LE (LIEU) COMMUN

VIRGINIE GAUTIER

Laboratoire de recherche AGORA EA 7392

1. En déplaçant leur processus de création dans l'espace public, certains écrivains et artistes interrogent l'espace que nous partageons et la façon dont nous le partageons. Il s'agit alors d'œuvrer à partir du réel et de produire une forme contextuelle qui peut donner lieu à une restitution du geste ou de la parole artistique dans les lieux du quotidien. Ces œuvres se confrontent à l'espace public et à ce titre elles mettent en jeu une action, recherchent une efficacité *in situ* qui n'est pas sans portée politique – le terme « politique » étant entendu ici au sens large de l'organisation de l'espace de la communauté. Issues de, et activées dans l'espace public participent-elles pour autant à la création d'un *en commun*, et selon quelles modalités ? Nous développerons cette question à partir d'une observation croisée de pratiques issues des arts plastiques et des arts littéraires, car il nous semble pertinent d'émettre dès à présent l'hypothèse que les genres se diluent et que les *praxis* s'hybrident au contact du terrain¹ pour mettre en avant un *ethos* artistique à la fois ouvert à la rencontre avec le réel et proche du corps de l'auteur. Ainsi, au-delà de leur dimension contextuelle commune, les œuvres de notre corpus ouvrent des champs de réflexion distincts et révèlent des pratiques artistiques singulières. C'est l'articulation de ces pratiques avec l'espace public dans lequel elles prennent corps qui nous intéresse, car elles sont autant de « manières de faire » (pour reprendre la formule toujours vivace de Michel de Certeau)² qui induisent une appropriation de l'espace commun et la possibilité d'y créer son propre récit en confrontant le lieu commun au lieu *du* commun – que ce soit pour rendre visible un écart ou pour tenter de recoudre l'un sur l'autre.

2. À partir de l'étude de deux performances dans l'espace public : une « lecture » au mégaphone du poète Charles Pennequin et un « conte documentaire » du plasticien Till Roeskens, nous observerons comment les œuvres se confrontent au lieu social depuis leurs contextes de création d'abord, puis à partir de la façon dont les artistes donnent corps et voix à leurs œuvres pendant l'énonciation, et enfin en observant le cadre de réception des œuvres en direction du public auquel elles sont adressées. Ces œuvres contextuelles révèlent une manière de faire dans l'espace qui *réfléchit* la

1 Cette notion de terrain, qui s'origine dans les sciences sociales, est notamment revisitée par Dominique Viart, dans la revue *FiXXIon* 18 (2019), « Les Littératures de terrain », Dominique Viart, Alison James (dir.).

2 M. de Certeau, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, introduction, xl : « Ces « manières de faire » constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace [...] ».

question du commun. Une *réflexion* qui, nous le verrons, s'entend au double sens d'y mener une recherche en acte et d'en renvoyer un reflet, une image.

3. Mais dans un premier temps il nous apparaît nécessaire d'explicitier le cadre théorique de notre réflexion, en introduisant brièvement la notion d'art contextuel et en situant le geste performatif dans l'histoire de l'art. Les pratiques que nous qualifions aujourd'hui de contextuelles ont d'abord été regroupées sous ce terme par le théoricien de l'art Paul Ardenne³ à partir d'œuvres issues des arts plastiques, visuels et performatifs ayant pour spécificité de se construire depuis un en-dehors, c'est-à-dire depuis un lieu public contingent duquel l'œuvre tire sa forme et son contenu. Ces formes artistiques contextuelles sont issues d'un processus de création *in situ* initié par un déplacement et engagé dans un lieu qui n'est pas celui de l'atelier. Effectivement, depuis les années 60, le déplacement des pratiques artistiques vers la rue et les espaces extérieurs est essentiellement le fait des artistes plasticiens. Il accompagne un tournant spatial plus global qui a conduit à délaisser les espaces institutionnels et à réinvestir les lieux publics en proposant des actions et des performances. En France, le mouvement situationniste, et à New York les manifestations de *Street Works*⁴, ont en outre contribué à croiser geste artistique et contestation sociale à même la ville, tout en mêlant les pratiques de musiciens, peintres, sculpteurs et poètes. Ces actions et performances engageaient l'auteur dans une situation spatiale afin de produire des œuvres déterminées à « annexer la réalité »⁵. C'est ce mouvement, attaché à privilégier un « art d'intervention », un « art investissant l'espace » et à développer des « esthétiques dites participatives »⁶, que Paul Ardenne a qualifié a posteriori d'art contextuel. Cette notion a ensuite été réinterrogée par David Ruffel⁷ dans le champ de la littérature.

4. Riche d'une réflexion sur les pratiques littéraires qui ont en commun de « déborder le cadre du livre et le geste d'écriture »⁸, David Ruffel synthétise différentes formes d'une littérature contextuelle. Ces pratiques, écrit-il, ne sont pas nouvelles.

Les formes de « poésie marchée » et d'explorations urbaines (depuis la flânerie baudelairienne

3 P. Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion, 2002.

4 Voir à ce sujet P. Chevalier et P. Marcolini, « De la dérive aux Street works : trajectoires et rencontres, entre l'Europe et New York », dans *Itinérances. L'Art en déplacement*, L. Buffet (dir.), Grenoble : De L'incidence éditeur, 2012.

5 P. Ardenne, *Un art contextuel*, 15.

6 *Ibid.*, 11.

7 D. Ruffel, « Une littérature contextuelle », 61-73.

8 *Ibid.*, 62. Sa réflexion accompagne celle de Lionel Ruffel sur la notion de contemporain en arts, dans *Brouhaha, Les mondes du contemporain*, Lagrasse : Verdier, 2016.

jusqu'aux dérives situationnistes), la performance et la poésie sonore (depuis Dada jusqu'à Fluxus et Bernard Heidsieck) relevaient d'une volonté de sortir de l'assise du livre, de mettre la poésie debout, avec le corps du poète, d'en faire une action.⁹

Il distingue ensuite deux moments contemporains de cette littérature contextuelle. Un « moment esthétique » qui qualifie des pratiques littéraires soucieuses d'une nouvelle visibilité dans les lieux de l'art – elles sont contextuelles en ce qu'elles mettent en avant des actions et des prises de parole dans des situations performatives de coprésence¹⁰, et un « moment social » qui est celui d'une littérature « en immersion dans le réel ». Le « moment social » distingue une littérature dont les frontières, poreuses, s'ouvrent vers les sciences humaines, une littérature qui s'hybride au contact du réel avec des modes documentaires. Ce prisme d'une littérature contextuelle nous permet ainsi d'appréhender la dimension *in situ* d'une œuvre littéraire qui questionne, en choisissant de s'y fonder, l'espace public.

5. De telles pratiques, dans leur nécessité de déplacer le lieu de production, réactivent les échanges entre l'art et la rue et intègrent par conséquent une dimension culturelle, sociale et politique. Cette mise en mouvement d'une *praxis* artistique vers le dehors est en outre une démarche qui engage l'artiste dans un contexte précis lié à son époque. C'est pourquoi, en précisant ce que nous entendons par espaces communs, et en distinguant les lieux communs des lieux *du* commun, nous commencerons par interroger les contextes de création des œuvres de notre corpus.

6. Le syntagme *lieux communs*, qui évoque d'abord un objet langagier dont le sens fixé une fois pour toutes serait à ce titre partageable et propre à circuler peut avoir son pendant dans l'espace. Spatialement le lieu commun serait alors un équivalent de l'espace public, c'est-à-dire un lieu du quotidien dans lequel un partage et un échange minimaux sont la norme, mais où le commun au sens politique peut faire défaut ou même s'avérer problématique. C'est le cas dans certains lieux publics transformés en espaces privatisés, ou dans certaines zones d'habitations transformées en ghettos, dans lesquels il est interdit ou mal venu de circuler pour une personne extérieure à la communauté qui y réside. Tandis qu'en spécifiant le lieu public comme lieu *du* commun, nous mettons l'accent sur ce sens politique à partir du partage des espaces. C'est de « l'interspatialité entre les individus que naît le politique », comme l'écrit le géographe Michel Lussault¹¹. Le lieu *du* commun devient alors l'espace d'une socialité recherchée et valorisée. En outre, certains lieux choisis pour

9 *Ibid.*, 62.

10 Ce terme de coprésence apparaît chez Paul Ardenne. Dans l'art contextuel, il s'agit d'annexer la réalité « sur le mode de la coprésence [...] qui voit l'œuvre d'art directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate ». P. Ardenne, *Un art contextuel*, 15-16.

11 M. Lussault, *Hyper-Lieux*, 282.

leur emplacement peuvent devenir des espaces de mobilisation où une façon de faire communauté est re-questionnée. Nous l'avons vu ces dernières années sur les places publiques¹² de quelques capitales européennes, ou encore sur les ronds-points en France.

7. Ainsi, au prisme de l'analyse de Michel Lussault, nous repérons l'importance de cet espace partagé comme espace d'un « être-ensemble »¹³, d'une co-habitation en un lieu défini. Un emplacement qui – quoique relié au régime global de la « mise en connexion possible » – apparaît comme lieu de rencontre, de contact physique et « propriété essentielle de la vie sociale »¹⁴. Les emplacements qui ont donné lieu au travail de création de Charles Pennequin et de Till Roeskens ont pour qualité première d'être des espaces urbains, car les œuvres que nous allons observer s'adressent à cette urbanité comme lieu des relations sociales.
8. Le texte performé par le poète Charles Pennequin a pour titre « Allez, on y va, on s'révolte ». C'est un travail qui a pris forme en 2011 lors d'un workshop à l'École supérieure d'art des Pyrénées, à Pau, à partir d'improvisations issues d'un premier contact avec la ville. Durant cet atelier, Charles Pennequin et les étudiants ont improvisé, écrit et performé des textes dans des lieux de la ville associés aux espaces marchands (un complexe commercial, la sortie d'un supermarché) ou durant un trajet en voiture vers le centre-ville. Le texte « Allez, on y va, on s'révolte » est donc issu d'une modalité de création *in situ*, au contact des lieux urbains spécifiques que sont les lieux dédiés à la consommation.
9. L'expérience du lieu est intégrée au processus de création et l'œuvre absorbe certaines qualités de cette expérience vécue, que des lectures et performances ultérieures pourront ensuite réactiver. Comme le souligne Dominique Maingueneau dans une perspective médiologique, « la transmission du texte ne vient pas après sa production, la manière dont il s'institue matériellement fait partie intégrante de son sens »¹⁵. Ainsi ce texte « Allez, on y va, on s'révolte » trouve sa forme dans des conditions spécifiques : en contact avec un espace public urbain associé à la consommation, et lors d'un atelier partagé avec des étudiants en vue d'expérimenter des situations d'improvisation. Toutes situations par ailleurs très proches de la *praxis* habituelle du poète.
10. Car Charles Pennequin inscrit sa pratique littéraire d'abord hors du livre, dans une écriture parlée, improvisée – dans les transports, en ville, dans nombre de situations de la vie quotidienne. Il

12 Voir à ce sujet le livre du Collectif Inculte, *Le Livre des places* (2018), Paris : Inculte/Dernière Marge.

13 M. Lussault, *Hyper-Lieux*, 171.

14 *Ibid.*, 283.

15 D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, 84.

enregistre des ébauches de textes, des notations au dictaphone dans des espaces publics ou semi-publics. L'outil accompagnant l'auteur afin qu'il puisse à quelque moment que ce soit collecter, enregistrer, fixer une « écriture » en capturant le dehors depuis sa propre présence. Pour la performance « Allez, on y va, on s'revolte », il se confronte au lieu commun par excellence qu'est la rue, dont la matérialité est propice aux côtoiements, aux hasards, aux rencontres. Toute une frange de l'histoire poétique le rappelle, la rue est productrice de sensations et source d'inspiration¹⁶. Elle est aussi ce lieu « d'interaction sociale », cet espace d'expression dont les artistes ont su se servir pour proposer des gestes critiques, allant parfois jusqu'à la constituer en « espace militant »¹⁷. Les œuvres qui en ont résulté ont intégré un état de la ville et certains moments-clés de la transformation urbaine qu'elles restituent jusqu'à aujourd'hui.

11. Des chantiers du préfet Haussmann, à la reconstruction des après-guerres, aux nouvelles zones périphériques, l'espace urbain s'est considérablement transformé. L'emprise routière est plus importante qu'à l'aube du XX^{ème} siècle et les piétons se concentrent dans des centres urbains piétonniers dévolus aux commerces au point que certaines rues apparaissent comme des galeries marchandes à ciel ouvert. Cette affectation façonne l'espace commun et la façon dont nous le partageons. C'est donc à cette dimension spécifiquement commerçante que s'adresse la performance de Charles Pennequin. Selon l'approche de Michel Lussault, ces nouveaux espaces marchands créent des phénomènes de « communisation » c'est-à-dire de « mise en commun temporaire [...] d'un désir, d'une aspiration, sans qu'apparaisse une consolidation communautaire du groupe »¹⁸. Lussault développe ainsi son analyse au sein d'espaces qu'il qualifie d'hyper-lieux et qui sont, dans le contexte de villes globalisées, les lieux d'une nouvelle sociabilité, intensément mobile, marchande et connectée. Tandis qu'à travers l'œuvre de Till Roeskens, nous allons nous intéresser à un autre paradigme de l'urbanité contemporaine. Une invitation d'artiste en résidence dans le cadre des « ateliers Médicis hors les murs »¹⁹ – qui a pour objectif de mettre en lien les habitants du département de Seine-Saint-Denis avec différentes propositions artistiques – l'amène à arpenter les cités d'habitations périphériques de la banlieue parisienne.

12. Issu des arts plastiques mais œuvrant aussi à partir du langage, Till Roeskens oriente son tra-

16 Nous pensons ici à Baudelaire à la recherche dans la ville d'un *ethos* de la vie moderne, mais aussi aux poètes surréalistes, Aragon, Breton, dont Jean-Yves Tadié écrit qu'ils ont « donné une valeur poétique à la rue » (*Le Récit Poétique*, Paris : Gallimard, coll. « Tell », 1994).

17 Voir à ce sujet P. Chevalier et P. Marcolini, 2012, « De la dérive aux Street works », 72-75.

18 M. Lussault, *Hyper-Lieux*, 59.

19 Le projet initié en 2016 a pour visée de soutenir la jeune création dans un dialogue avec les territoires de Clichy-sous-Bois et de Montfermeil, en lien avec le projet du Grand Paris. Lien : <https://www.ateliersmedicis.fr/article/le-projet-8529>

vail vers différents territoires pour y réaliser ce qu'il nomme des « Plans de situations »²⁰. Ce sont des sortes d'enquêtes documentaires, élaborées à partir de déambulations, qui prennent la forme finale d'un récit. L'œuvre qui nous intéresse est le « Plan de situation #8 : Grand Ensemble », elle a été réalisée à Clichy-sous-Bois et Montfermeil en 2017-2018. Ce « Plan de situation » est donc issu de l'arpentage d'un territoire situé entre Clichy-sous-Bois et Montfermeil durant une période définie. L'artiste en décrit ainsi le procédé : « basés sur l'exploration de divers fragments du monde, à l'écoute de ses habitants, les plans de situation dessinent des géographies subjectives via la parole des autres »²¹. Ainsi, rencontres, entretiens et recherches documentaires définiront le contenu de la narration qui sera proposée *in fine* au public. Un processus de création qui inclut aussi une part d'improvisation, une manière de faire basée sur l'appréhension subjective d'un territoire. L'artiste se présente comme amateur de géographie appliquée et comme explorateur et sa pratique est essentiellement basée sur des rencontres issues de ses déambulations. L'espace public en est le lieu d'exercice de la production à la diffusion.

13. Or, cet espace littéralement « mis en œuvre » est un « Grand ensemble » de la banlieue parisienne. Autrement appelés « cités » par leur taille et leur construction en blocs de tours et/ou de barres qui les fait apparaître comme des petites villes autonomes – ces grands ensembles correspondent à un type urbain précis construit dans les années 1950 à 1970 pour répondre à une crise du logement. Leur politique de construction puis leur occupation successive par différentes populations ouvrières et immigrées marquent l'histoire des grandes villes françaises. Ce sont aujourd'hui des lieux communs abîmés, dont certaines parties sont en déshérence, et dont certains quartiers sont vécus, par les populations qui les habitent, comme des zones d'exclusion sociale. C'est au-devant de cette histoire que se porte l'artiste à partir de la parole des habitants rencontrés en 2017. D'ailleurs, il commencera ainsi son récit final : « Je voudrais vous raconter une histoire du lieu où nous sommes. Une histoire tissée avec les fils de toutes les personnes que j'ai rencontrées ici ».
14. Poète et plasticien travaillent, à l'invitation d'une institution, à œuvrer selon l'esprit de leur propre pratique. Celles-ci ont en commun d'user du matériau du langage et de partir de l'appréhension d'un lieu urbain. Pour Charles Pennequin, il s'agit d'exercer une parole poétique à partir de l'improvisation, au plus proche de la vie quotidienne et en contact avec le réel le plus banal. Il s'empare ici des lieux de la consommation pour écrire un « texte-partition » qui pourra ensuite s'autono-

20 T. Roeskens a déjà proposé des « plans de situations » dans différents quartiers des villes de Strasbourg, Sélestat, Sète, Marseille. Voir <https://www.documentsdartistes.org/>

Lien : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro1.html>

21 T. Roeskens, <https://www.documentsdartistes.org/>

miser et être réactivé dans des performances ultérieures. Tandis que c'est depuis sa pratique de la déambulation que Till Roeskens va à la découverte d'un territoire de banlieue parisienne et des personnes qui y habitent, auprès desquelles il collectera une parole qui constituera le matériau premier de son intervention performative. Celle-ci n'a pas vocation à être déplacée de son contexte de création. Issues de confrontation avec des lieux de création très déterminés et distincts, il s'agit à présent d'observer comment ces œuvres vont matériellement s'énoncer dans l'espace public.

15. À l'issue de son enquête documentaire, Till Roeskens organise une restitution très scénographiée où le public est convié comme spectateur. Il propose une grande narration en extérieur. Et si cette narration engage une forme performative, Till Roeskens ne se réclame pas pour autant de la performance au sens démonstratif du terme. En mettant en avant la circulation de la parole, c'est plutôt la figure du conteur qu'il active. Il parle donc à ce propos de « contes-documentaires ». Pour observer la restitution du « Plan de situation #8 », nous nous appuyerons sur un document : le « film-trace »²² enregistré le 6 et 7 septembre 2017 entre Clichy-sous-Bois et Montfermeil. La scénographie de ce conte-documentaire est la suivante : l'artiste évolue dans un espace ouvert choisi sur le site aux abords duquel le public librement constitué d'invités, d'habitants et de passants est invité à s'asseoir sur des chaises disposées en demi-cercle. L'artiste se déplace au centre de cet espace en déployant son récit. Il est accompagné d'une « assistante » qui lui fournit tout au long du récit les éléments qui viendront en constituer la maquette. Car cet espace vide, circulaire, Till Roeskens va peu à peu le remplir non seulement de parole mais aussi d'objets pendant l'heure et demie que durera le conte-documentaire.

16. Ses paroles suivent le fil d'un récit rédigé par avance en un script précis que l'artiste déroule de mémoire, tandis que des objets sont déposés au sol et dessinent en relief une carte évolutive et narrative du quartier, à partir des trajectoires de ses habitants. Ce sont les histoires confiées oralement par les personnes rencontrées durant « l'enquête documentaire » qui sont ainsi littéralement déroulées, sous la forme de fils de laine colorés, pendant la performance. Leurs parcours se croisent dans une « grande maquette bricolée » autour de points de repères urbains : des barres d'immeuble en parallélépipèdes, des éléments géographiques dessinés à la craie et quelques objets symboliques (une voiture taxi, une chaussure, une tour Eiffel, etc.).

Mohamed naît dans un pavillon à Montfermeil, et Pierre devient instituteur au nouveau collège Romain Rolland installé dans des préfabriqués de l'autre côté de la Dhuis. À Clichy-sous-Bois, en ces mêmes années, ça construit dans tous les sens. Ici le Bois de la Couronne, là le Chemin de Roissy,

22 Accès : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro3-14.html>

l'Étang Beauclair, la Petite Montagne [...]»²³

En s'appuyant sur le lieu géographique, l'artiste parle de la relation des habitants à leur lieu de vie – ce qu'il appelle élégamment « peupler l'espace », une expression par laquelle nous pouvons entendre l'idée de « faire peuple » par l'habitat, le voisinage, le côtoiement, plutôt que par une inscription strictement identitaire. Le récit donne à entendre le tissage entre histoires de vie et histoire de ville, tandis que le script²⁴ précise les éléments de la maquette à placer au fur et à mesure : « collègue (3 pièces plates) 3 barres moyennes & / 7 tours simples & avion (ordre : 2t, 2b, 5t, 1b) ». C'est toute une hodologie, comme théorie des cheminements, qui est ici déployée par l'artiste et qui constitue peu à peu, à même le sol, un « Grand Ensemble ».

17. Le protocole qu'il met en place à partir de la « parole des autres » déplace ainsi son acte de création vers une expérience du terrain et une capacité à se mettre à l'écoute de son environnement. C'est un savoir-faire attentionnel et relationnel qui est ici mis en œuvre. Il s'inscrit dans une histoire des pratiques artistiques des XX^e et XXI^e siècles, qui délaissent la réalisation d'artefacts comme objets esthétiques marchands pour s'intéresser à des pratiques plus situées, des pratiques « de l'exécution » pour reprendre le terme de Sébastien Biset²⁵ dans son étude du paradigme relationnel dans les arts. Cette exécution, dans le travail de Till Roeskens, est autant à l'endroit de la déambulation et de la rencontre que de la restitution. « L'œuvre c'est autant l'expérience sur le lieu que ce qui en fait trace ou qui en fait témoignage »²⁶, précise-t-il.

18. Pour autant, le moment de son énonciation ne laisse plus de place à l'improvisation. Au contraire, l'artiste insiste sur l'importance de la mémorisation de cette « parole des autres », qu'il prend sur lui, ou incorpore. Si bien que cette énonciation est évènement, le moment où le « conteur », par son art, transmet une histoire orale. L'enjeu de cette exécution ne rejoue pas son contenu mais elle l'expose, le rend public et l'active comme partage. « L'acte artistique opère comme un dispositif maïeutique et [...] cherche à susciter une relation dialogique, pour amorcer un échange dialectique »²⁷, écrit encore Sébastien Biset. Le dialogisme à l'œuvre passe ici par la restitution de la parole transmise lors des rencontres et des entretiens.

23 T. Roeskens, « Plan de situation #8 : Grand Ensemble », script, <https://www.documentsdartistes.org/>
Accès : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/plandesituation8.pdf>

24 Script du « Plan de situation : Grand Ensemble ».

25 S. Biset, « Le paradigme relationnel, aspects fondamentaux des arts relationnels (1952-2012), compte-rendu de thèse », dans *Koregos, Revue et encyclopédie multimédia des arts*, 2012.

Accès : <http://www.koregos.org/fr/sebastien-biset-le-paradigme-relationnel/>

26 T. Roeskens cité par A.F. Penders, « (a)filiaisons. Robert Smithson/Till Roeskens », *Marges*, « Au-delà du Land Art » 14 (2002) : 60-78.

27 S. Biset, « Le paradigme relationnel, aspects fondamentaux des arts relationnels (1952-2012) », § 23.

19. Mais distinguons, dans la phase d'énonciation, la composante textuelle du récit de Till Roeskens et celle de la performance de Charles Pennequin. D'une certaine façon, les deux ont en commun le projet d'une circulation de la parole, notamment de la parole des autres. Ils œuvrent à partir du langage courant. Seulement pour Pennequin, le langage est un matériau au sens plein car sa langue est poétique, en cela, elle n'est pas *paraphrasable*. Elle a non seulement une portée sémantique précise, mais aussi, comme nous le verrons, une portée sonore. Et le moment de son énonciation est l'enjeu même du travail d'écriture.
20. Nous l'avons dit, Pennequin inscrit son processus d'écriture hors du livre, dans des lieux et des situations de la vie quotidienne, et cherche à faire advenir une parole depuis sa propre participation au monde. C'est cette dimension d'action que nous voulons observer dans la performance « Allez, on y va, on s'révolte ». L'extrait sur lequel nous nous appuyons pour analyser la situation d'énonciation est une capture vidéo réalisée à Lille en 2013 pour le film documentaire de Xavier Gayan, *Les Poètes sont toujours vivants*. Il s'agit donc d'une des réactivations²⁸ du texte performé pour la première fois à Pau. Texte qui se présente aujourd'hui comme un « texte-partition », c'est-à-dire un support qui permet des semi-improvisations dans de nouvelles situations d'énonciations. Dans cet extrait vidéo, le poète est immobile au milieu d'une rue commerçante piétonne et performe son texte outillé d'un mégaphone, tandis que les passants circulent autour de lui. Son texte-partition est donc mémorisé et le poète l'adapte à partir de la phrase qui en est le leitmotiv : « Allez, on y va, on s'révolte ».

On y va / on s'révolte / allez / tout doucement / oui comme ça / oui c'est bien / c'est bien on y va / on n'attend pas les autres / on s'révolte tout seul / c'est l'heure de se révolter / oui c'est l'heure / oui allez on y va / on s'révolte / allez on est bien avec soi-même / on s'révolte soi-même / on est tout seul / on est bien entouré par soi-même [...]

21. Bien entendu, la performance n'est pas *stricto sensu* une incitation à la révolte, elle est un travail littéraire qui développe un sous-texte laissant plutôt entendre que la révolte risque d'être longue à venir. « On est tous endormis »²⁹, dit le poète dans un entretien. Placé au milieu d'une foule, dans un lieu de rassemblement et de flânerie que sa performance vient perturber, il joue de la part de provocation présente dans cette injonction à la révolte. Une provocation qui fait du langage non seule-

28 Ce texte-partition a été performé à de nombreuses reprises dans des endroits et des contextes différents, comme à l'occasion d'une manifestation dans les rues de Rennes. Ce dernier exemple met en avant la dimension contextuelle de la performance elle-même, et la capacité du texte-partition à être réinterprété en fonction des situations d'énonciation.

29 Transcription d'un entretien pour un documentaire radio de Pascal Mouneyres, « Charles Pennequin, paroles », *Sonorités 10/19*, Arte radio, 2012. Accès : https://www.arteradio.com/son/616099/charles_pennequin_paroles

ment une adresse, mais encore un dérangement, une action. D'autre part, l'appréhension sonore de cette énonciation est importante puisque, l'auteur le précise, la performance vise à produire l'effet d'une sollicitation insistante mais douce, « comme une maman qui dit à son petit, allez c'est l'heure d'aller à l'école »³⁰. Le mégaphone comme instrument de manifestation est donc ici en partie détourné. Certes il a vocation à interpeler une foule, mais il sert une voix qui évolue dans le registre de la douceur.

22. Tout le travail de Charles Pennequin prend sa source dans la question de la parole orale comme « bande passante du vivant »³¹. « Toutes les sortes de paroles m'intéressent, dit-il, les paroles qui viennent comme ça dans la vie, ça peut être dans le train, ça peut être à la télé, ça peut être à la radio [...] »³². L'auteur est donc d'abord lui-même *inquiété* par la dimension orale de la langue, les formulations, les manières de dire. Il se pose et nous pose la question : « est-ce que ça parle ? est-ce qu'il y a quelque chose qui parle ? ». Il s'agit ici aussi de travailler avec la parole de tout le monde, non pas pour élaborer un récit comme c'est le cas chez Till Roeskens, sinon comme matériau vernaculaire à usage poétique. Dans le ton comme dans les expressions employées, nous reconnaissons une langue usuelle, les *lieux communs* de notre langue, comme peuvent l'être les paroles d'une mère ou d'un père à son enfant, qui sont ici détournées : « Allez c'est l'heure de s'élever » / « Ta révolte va être froide »³³. Le langage courant devenant par l'invention poétique la langue singulière du poète. Une langue existentielle et *parlante* qui déploie une esthétique proche de l'art brut. Le texte semble donner à réentendre une parole décontextualisée, déplacée, comme si ces phrases faisaient retour dans la vie quotidienne après avoir été travaillées de l'intérieur par l'écriture poétique. Ce qui marque en outre la performance de Charles Pennequin c'est précisément son immobilité au milieu des circulations. Il confronte la parole poétique à l'espace public en mettant en jeu son corps d'auteur et un certain usage de sa voix. Une manière de faire qui passe par une immobilité et une prise de parole qui peuvent évoquer l'image du crieur de rue (le mégaphone fait ici office d'instrument d'appel sonore). L'adresse au public est d'autant plus forte qu'elle est marquée par le décalage entre immobilité du poète et mobilité de la foule, entre parole poétique et bavardages de la rue, entre présence solitaire et groupes de passants. Ces effets accentuent par contraste la coprésence entre la parole de l'artiste et la « parole » de la rue.

30 *Ibid.*

31 C. Pennequin dans X. Gayan, *Les Poètes sont encore vivants*, film documentaire, a.p.r.e.s production.

32 Documentaire radio de Pascal Mouneyres, « Charles Pennequin, paroles ».

33 Transcription de l'extrait de la performance filmée par X. Gayan pour le documentaire *Les poètes sont encore vivants*.

23. Notons avec RoseLee Goldberg³⁴, que l'histoire de la performance est celle d'un art qui s'est développé pour « s'affranchir des contraintes représentées par les musées et les galeries », mais aussi pour « abolir les barrières entre art noble et culture populaire ». La performance est originellement un art de la transgression qui « fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques » dont la littérature, la poésie, les arts du spectacle, les arts cinétiques et spatiaux. Or, si les lectures performées de Charles Pennequin revendiquent un rapport premier à l'écriture³⁵, celle-ci est remise en jeu de façon performative par la situation d'énonciation, qui engage à chaque fois une part d'improvisation et se nourrit de cette dimension transgressive propre au genre.
24. Dans la phase d'énonciation, nous avons vu se distinguer nettement les deux pratiques. D'une part l'œuvre de Charles Pennequin s'autonomise de son contexte de production, elle peut donc être réactivée dans de nouveaux lieux et n'est pas totalement fixée dans une forme. Sa marge d'improvisation donne la mesure d'une dimension performative comme invention, transgression, action. Le moment de l'œuvre reste attaché à cet acte de la performance. Tandis que le conte documentaire de Till Roeskens est écrit et mémorisé pour être narré lors d'une performance qui est l'achèvement de l'œuvre en même temps que son événement. Cette performance n'a pas vocation à s'autonomiser de son lieu de création, et les contours de l'œuvre de ne s'y limitent pas. L'enjeu du travail tend à se déplacer vers le processus de création.
25. Pour affiner cette observation, il est intéressant de s'approcher de la question de la réception par le public, et de la façon dont l'effet de la parole dans l'espace public soulève la question du commun. À ce titre, Charles Pennequin s'inscrit véritablement dans le champ de la poésie-action qui en appelle à un engagement du corps et à une action sur le monde, à un désir d'effectivité. Il s'agit, expliquait Bernard Heidsieck, de « mettre la poésie debout ». « C'est à ce stade [de la lecture publique] précisait-il, que la poésie devient « action », terme que j'utilise depuis 1952 pour la caractériser »³⁶. De quel ordre serait, pour Charles Pennequin, ce désir d'action ? En signalant, dans son entretien avec Serge Martin, « je continuerai, même si parfois je trouve ça fatigant et me dis qu'il y a peu d'espoir de faire changer les consciences, à penser que la poésie sert à emmerder le monde »³⁷, il élabore un début de réponse. La puissance d'action de la poésie passerait donc par un dérangement, un bond hors de la pensée et de la parole communes. Elle gratterait le vernis du lieu

34 R. Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present*, avant-propos, 7-9.

35 Il est par ailleurs publié chez l'éditeur P.O.L.

36 B. Heidsieck dans J.M. Espitallier (dir.), *Pièces détachées, une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui*, Paris : Pocket, 2000.

37 C. Pennequin avec S. Martin, « Charles Pennequin ou le dictaphone au rythme des vies », *Le Français aujourd'hui* 159 (2007) : 97-104. Lien : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-4-page-97.htm>

commun de la langue tout en prenant pour lieu l'espace commun de la rue.

26. Effectivement, la parole poétique s'adresse ici à une multitude surprise dans ses occupations quotidiennes, à des badauds, des passants qui ne forment pas un public au sens d'un groupe constitué, réuni dans un lieu dédié par un « partage du sensible » aurait dit Jacques Rancière. L'auteur se met donc physiquement en jeu comme poète dans un espace qui ne lui est pas destiné, où la parole poétique vient se confronter à la réaction des passants et au « bruit de fond » de la rue. Et durant la capture vidéo, nous observons quelques réactions de surprise, de rire, d'incompréhension, voire d'indifférence à ce qui pourtant dans l'adresse vient résonner comme une forme de provocation³⁸. Cet appel répété et insistant d'un éveil des consciences, d'une révolte, achoppe sur le mode d'occupation de la rue qui rend visible au contraire une forme d'insouciance et d'inattention.
27. Nous l'avons vu avec Michel Lussault, ces espaces urbains dédiés à la consommation, qui sont les nouveaux lieux de la flânerie, sont des espaces de communisation élective. Ils rendent visible une cohabitation fondée sur un « commun momentané », une mitoyenneté qui se suffit d'un contact bref, d'un croisement, et privilégie la mobilité. Par ailleurs, en tant qu'espaces hyper-normés qui tendent à se ressembler, les zones commerciales prennent « une sorte de caractère familial » où « la co-existence spatiale est adoucie »³⁹ et les différences sociales atténuées.
28. La performance « Allez, on y va, on s'révolte » vient soudain recréer de l'altérité dans cet espace public que l'on pourrait qualifier de lisse. Elle résonne à la fois en incidence et en dissidence. En incidence parce qu'elle y recycle un commun de parole en s'adressant à l'autre, son semblable. En dissidence parce qu'elle s'y décale pour fabriquer une langue singulière. Cette manière de dire convoque ici la question politique du dissensus telle que la conçoit Jacques Rancière, c'est-à-dire une façon d'ouvrir un autre monde dans ce monde-ci, de « fendre l'unité »⁴⁰ – cette unité dont nous avons vu avec Michel Lussault qu'elle n'est qu'apparente, élective dans le temps et dans l'espace. Le poète introduit du dissensus dans l'espace commun par une parole *autre*. Si cette parole insiste sur une individualisation de la révolte : « on n'attend pas les autres / on s'révolte tout seul [...] », en mettant en jeu une adresse de personne à personne, elle pointe néanmoins la nécessité de cette articulation du singulier et du collectif⁴¹. En effet, une révolte comme geste politique commence par

38 Il est important ici de nuancer le propos eu égard au document de référence. En effet, s'il y a peu de réaction spontanée visible au montage vidéo, cela ne les exclue pas pour autant, et ne veut pas dire non plus qu'il n'y a pas de réaction différée ou d'interrogation ultérieure.

39 M. Lussault, *Hyper-Lieux*, 60-61.

40 J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

41 La première acception du mot révolte donne une définition qui met en jeu le collectif : « action de (se) révolter ; soulèvement, mouvement collectif de rébellion contre une autorité établie (gouvernement, ordre social, institutions) » ;

une prise de conscience singulière, éthique, avant d'articuler ce singulier au collectif.

29. « L'activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination du lieu ; elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre ce qui n'était entendu que comme bruits »⁴², écrit Jacques Rancière dans *La Méésentente*. Et il est intéressant de penser ici la langue poétique, plus souvent rapprochée du silence, comme une parole issue des « bruits ». D'ailleurs Charles Pennequin évoque lui-même, à propos de son écriture, une langue tordue, simplifiée ou encore délabrée⁴³, une langue qui ne se tient jamais très loin du bruit⁴⁴. Nous pourrions dire que la performance de Charles Pennequin transforme ainsi un bruit de fond, ce lieu commun du langage, en langue poétique. Ce faisant, il expose la faille qui existe entre les deux mais aussi leur commune origine – c'est d'ailleurs en cela qu'il a légitimité à porter le dissensus dans l'espace public. La performance met en question l'articulation entre le singulier et le collectif dans un lieu où le commun est disloqué, un lieu qui est un espace de communisation superficielle. Paradoxalement, c'est donc la capacité du poète à « parler cet écart » et à l'investir corporellement dans l'espace du bruit de fonds, qui permet de poser la question politique de *l'en commun*.

30. Nul dissensus semble-t-il dans la langue de Till Roeskens qui, en œuvrant plutôt à l'élaboration d'un récit, travaille frontalement l'idée de commun. La performance « Plan de situation : Grand Ensemble » organise très différemment son rapport au public, et travaille à l'élaboration, dans le temps du « conte », d'une construction collective. Car, nous l'avons dit, Till Roeskens commence son récit par ces mots : « Je voudrais vous raconter une histoire du lieu où nous sommes », et l'effectivité de sa proposition tient précisément dans le choix du lieu qu'il investit et dans cette relocalisation par la parole. Il est important dans un premier temps de rappeler qu'issue d'une résidence de création, cette performance est une commande de l'institution à œuvrer dans les banlieues. Répondant à cette stratégie institutionnelle, l'artiste n'en poursuit pas moins une trajectoire qui s'appuie sur une pratique (une tactique) singulière. En effet, cette performance vient s'inscrire dans le déroulement d'une série de « Plans de situations » précédents. Le premier ayant été initié à la rencontre de personnes d'un foyer Sonacotra à Strasbourg, durant lequel, aux vues de la configuration de l'emplacement géographique du foyer, l'artiste a imaginé « esquisser un parallèle entre la situation

la seconde, le singulier : « refus d'obéir à quelqu'un, d'accepter son autorité. Geste, mouvement de révolte », CNRTL. Accès : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/révolte>

42 J. Rancière, *La Méésentente*, 53.

43 C. Pennequin dans son entretien avec S. Martin, « Charles Pennequin ou le dictaphone au rythme des vies ».

44 Comme dans le poème « J'te ramène » qui s'attache à mélanger sens et son, CD *Causer la France*, 2015, enregistrement sonore, C. Pennequin, J. F. Pavvros, CdL éditions.

du lieu et celle des personnes »⁴⁵. C'est donc autour du terme polysémique de « situation » qu'est venue se nouer une pratique d'exploration des territoires comme lieux de vie, de travail, mais surtout de passages. La question de la « situation » est ainsi mise en exergue par celle des déplacements : emménagements, déménagements, migrations, émigrations, errances – toutes expressions d'une itinérance auxquelles répond la propre pratique de l'artiste. La parole, à travers la question de la narration, prendra elle-même ce statut d'objet transitoire, objet de transmission, qui permet de dire et de vivre une traversée des lieux.

31. La performance « Grand Ensemble » a lieu sur une placette au bord d'un petit centre commercial qui semble voué à la démolition. Le public, assez peu nombreux si l'on en juge par les cités d'habitations qui entourent la place, est assis sur des chaises disposées en demi-cercles, quelques chaises restent vides, des personnes assistent debout à l'arrière du demi-cercle, d'autres s'arrêtent seulement un moment. Il est intéressant d'observer dans un premier temps les différentes strates d'écoute et d'implication des spectateurs – certains sont venus de la capitale pour écouter l'artiste, d'autres vivent ici, ils sont impliqués à différents niveaux. La disposition spatiale pourrait évoquer une scène de théâtre populaire, à même le sol, au sein de la ville. L'artiste, équipé d'un micro-cra-vate qui amplifie sa voix par un dispositif d'enceintes, déploie son récit en occupant physiquement cette scène et en s'y déplaçant pour disposer pièce à pièce les éléments de la maquette bricolée, des objets pauvres qui ne sont pas destinés à durer ni à faire œuvre. Cette maquette apparaît dès lors comme un objet transitoire, le dépliage d'un jeu de plateau dont le support serait la place. D'ailleurs, à la fin de la performance, Till Roeskens proposera au public d'aider à rembobiner les fils des histoires et à ranger les éléments de la maquette. Il n'en restera rien, tout (se) sera passé.

32. « Ni conférence ni performance ni théâtre ni », c'est par la négation que l'artiste définit sa restitution pour nous faire comprendre que cette question de la parole est une recherche en acte qui ne cesse d'évoluer dans son travail. Ici, le récit de Till Roeskens relie les histoires de vie aux faits sociaux et politiques, exprimant des fractures, sans emphase. L'enjeu est de faire exister oralement une histoire des marges. Et si l'artiste préfère ne pas catégoriser sa manière de faire, il précise quand même l'importance de ces « textes récités par cœur », et « la charge émotionnelle et politique de ce qui s'énonce »⁴⁶. Sa façon d'emprunter la parole et de la restituer tissée dans une histoire commune du lieu, donne effectivement à son geste esthétique – celui de relier, de tisser, de transmettre –

45 <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/rep-plan.html>

46 « La charge émotionnelle et politique de ce qui s'énonce dans ces vies vécues à l'extrême pointe de la précarité actuelle », T. Roeskens évoque ainsi le « Plan de situation #1 : case départ », qui résonne avec la totalité des plans de situation ultérieurs. Accès : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/rep-plan.html>

une portée politique. En mettant en relation le passé et le présent, la planification urbaine et les histoires individuelles, l'historique et le géographique, l'artiste emmêle des strates. Par ce maillage il reconstitue un habiter commun dans tous ses contrastes et ses paradoxes, un « Grand Ensemble » qui peut alors être entendu au sens littéral.

33. Dans ces lieux communs extrêmement fragilisés (nous l'entendons tout au long du récit, les espaces sont mal entretenus, continuellement en transformation⁴⁷), cette place qui va être démolie, dit Mohamed par la voix de Till Roeskens, « c'est un joyau ! ».

Là, dit-il, tu es libre. Tu viens, tu t'assois, tu restes le temps que tu veux. Tu peux prendre un café ou un thé, tu peux garder ton verre à la main toute la journée !

Ici coexistent des lieux *du* commun, précaires, qui ne font pas partie de l'histoire écrite mais que la parole de Till Roeskens s'attache à transmettre afin de créer, le temps du jeu de la narration, une forme de communauté. Elle s'achèvera sur cette phrase : « Nous voilà réunis, et l'histoire continue ».

34. La dynamique expérientielle et relationnelle que l'artiste met en œuvre fait de lui une sorte de passeur – c'est-à-dire, finalement, un passant qui, dans le temps de son passage, verbalise ce qu'il a vu et entendu. Et s'il se qualifie lui-même d'abord comme un voyageur, c'est probablement que la pratique qu'il s'est choisie, et qu'il revendique, rapproche l'art d'une « forme de vie »⁴⁸, d'un *ethos*. Nous reconnaissons, chez les plasticiens qui ont une pratique nomade, un usage du récit comme manière de « reterritorialisation »⁴⁹. Mais une reterritorialisation qui s'intéresse davantage aux marges des territoires ou aux populations qui ne sont pas entendues – et qui cherche à dessiner une image invisible⁵⁰ du commun dans ces spacements.

35. En confrontant les deux œuvres à travers trois moments (leur contexte de fabrication *in situ*, la composante matérielle de leur énonciation et leur activation face public), il s'agissait d'abord de mettre en exergue une dimension processuelle prépondérante qui transforme profondément notre relation aux formes artistiques, puis d'observer de quelles manières celles-ci s'appuient sur un

47 « Dans les cages d'escalier il n'y a pas de numéros écrits aux étages / quand l'ascenseur est en panne, ses jambes savent où elle habite / l'eau monte dans les souterrains / de l'extérieur ça fait pourri [...] », extraits du script du « Plan de situation : Grand Ensemble ».

48 En s'appuyant sur la façon dont Gilles Deleuze considère et analyse la littérature comme un art inséparable d'un questionnement esthétique et existentiel, politique et ontologique, Jean-Claude Pinson questionne, dans *Poéthique. Une autothéorie* (2013, Ceyzérieu : Champ Vallon) une poéthique comme « forme de vie ».

49 A.F. Penders, « (a)filiaisons. Robert Smithson/Till Roeskens », 60-78.

50 « Car les images les plus belles sont invisibles », J. Gerz, cité par T. Roeskens dans « Plan de situation, Strasbourg », 2004. Accès : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/roeskens/rep-plan.html>

contexte local, social et politique. Bien que la performance de Charles Pennequin s'inscrive dans le champ littéraire de la poésie-action, et celle de Till Roeskens dans les pratiques dites relationnelles de l'art contemporain, toutes deux expérimentent à partir du réel et ne sont pas enfermées dans une forme figée. Car leur processus de création accompagne un déplacement du savoir-faire artistique vers une pratique de l'attention qui prend en compte le hasard, la rencontre et l'improvisation. La place accordée à l'expérience vécue tend à diluer les contours des œuvres et les délimitations entre les disciplines, au point que le mot « texte » devient problématique pour la performance de Charles Pennequin, tout comme peut l'être celui d'« œuvre » pour Till Roeskens. Ce faisant, la proposition artistique se rapproche du corps de l'artiste, c'est-à-dire d'une pratique comme forme de vie, elle implique un artiste/auteur engagé dans un processus d'attention avec l'espace géographique et social qui l'entoure.

36. Observant ces « manières de faire », nous avons noté que poète et artiste *font acte* dans l'espace public bien avant de fabriquer des objets artistiques. Cet acte, associé à une puissance d'action est avant tout une expérience *de* et *dans* l'espace commun. Si le temps d'un conte, Till Roeskens œuvre à déployer un espace collectif où la parole devient tissage dans l'espace mité d'une banlieue, la dimension esthétique répond à l'extrême fragilité du matériau social et politique qu'elle intègre. Tandis que dans l'espace lisse de la zone marchande, la poésie de Charles Pennequin œuvre par dissensus, clownerie ou provocation, à révéler l'illusion de communauté. Par des formes renouvelées de l'art, ils remettent ainsi en jeu la nécessité d'une participation, en fabriquant dans l'espace public des lieux *du* commun comme espaces de liberté où puissent être questionnées nos façons d'être ensemble, d'échanger, de circuler.

Œuvres citées

ARDENNE, PAUL. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2002.

CERTEAU (DE), MICHEL. *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*. 1980. Paris : Gallimard, 1990.

CHEVALIER, PAULINE & MARCOLINI, PATRICK. « De la dérive aux Street works : trajectoires et rencontres, entre l'Europe et New York ». *Itinérances. L'Art en déplacement*. Ed. BUFFET LAURENT. Grenoble: De L'incidence éditeur, 2012.

- COLLECTIF INCULTE. *Le Livre des places*. Paris : Éditions Inculte/Dernière Marge, 2018.
- DEMANZE, LAURENT. *Un nouvel âge de l'enquête*. Paris : Corti, 2019.
- GAYAN, XAVIER. *Les Poètes sont encore vivants*. Film documentaire, a.p.r.e.s production, 2016.
- GOLDBERG, ROSELEE. *Performance Art from Futurism to the Present*. 1988. Trad. CHRISTIAN-MARTIN DIEBOLD ET LYDIE ECHASSERIAUD. Londres : Thames & Hudson, 2001.
- LUSSAULT, MICHEL. *Hyper-Lieux. Les Nouvelles Géographies de la mondialisation*. Paris : Seuil, 2017.
- MARTIN, SERGE. « Charles Pennequin ou le dictaphone au rythme des vies ». *Le Français aujourd'hui* 159 (2007): 97-104.
- MOUNEYRES, PASCAL. « Charles Pennequin, paroles ». *Sonorités 10/19*. Arte radio, 2012.
- PENDERS, A.F. « (A)filiaisons. Robert Smithson/Till Roeskens ». *Marges*, « Au-delà du Land Art », 14 (2012): 60-78.
- PENNEQUIN, CHARLES. *Comprendre la vie*. Paris : P.O.L., 2012.
- PINSON, JEAN-CLAUDE. *Poéthique. Une autothéorie*. Ceyzérieu : Champ Vallon, 2013.
- RANCIÈRE, JACQUES. *La Méésentente*. Paris : Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, JACQUES. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.
- ROESKENS, TILL. <https://www.documentsdartistes.org/>
- RUFFEL, LIONEL. *Brouhaha. Les Mondes du contemporain*. Lagrasse : Verdier, 2016.
- RUFFEL, DAVID. « Une littérature contextuelle ». *Littérature n°160*. « La littérature exposée ». Ed. OLIVIA ROSENTHAL & LIONEL RUFFEL. Paris : Armand Colin, 2010.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *L'Expérience esthétique*. Paris : Gallimard, 2015.
- VIART, DOMINIQUE. « Les littérature de terrain », « introduction ». *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine* 18 (2019).