

Sylvia Chassaing, *Parcours critiques de l'art contemporain à la littérature : écrits d'artistes en France, aux États-Unis et en Russie à partir des années 1990 (le cas d'Aleksandr Brener)*¹

L'objet de cette thèse était de montrer, par une comparaison entre différentes aires linguistiques, la reconfiguration que le phénomène global de l'art contemporain impose aux champs littéraires locaux : comment l'apparition et la mondialisation de l'art contemporain influencent-elles les pratiques d'écriture et les représentations de la littérature ? À cette fin, j'ai choisi d'étudier des parcours d'artistes qui sont passés du milieu de l'art contemporain à l'écriture, à travers les discours qu'ils ont produits sur leurs pratiques artistiques et littéraires ainsi que sur les raisons de leur évolution : les artistes concernés sont Édouard Levé (1965-2007) en France, Chris Kraus (1955) aux États-Unis, Aleksandr Brener (1961) et Barbara Schurz (1973) dans l'espace russophone.

Cette thèse repose sur le postulat que la comparaison entre différentes formes d'arts (littérature et arts visuels en l'occurrence) n'est jamais réductible à une question sémiologique qui porterait sur les possibilités expressives des médiums artistiques, mais comprend toujours une part idéologique : à chaque pratique artistique se trouvent attachés un milieu, des valeurs, des imaginaires collectifs (statut social et rôle politique de l'artiste, critères de valeur de l'œuvre d'art, place du spectateur/lecteur) qui varient selon les lieux et les époques. Dans le cas de nos auteurs, le choix de l'écriture n'est pas seulement dicté par leurs préférences personnelles, mais également par le sens qui est attribué à l'écriture et l'art contemporain dans une communauté donnée à un instant donné. Par conséquent, l'étude de parcours individuels allant d'une pratique à l'autre permet de révéler en creux les imaginaires de l'art contemporain et de la littérature qui dominent dans une société.

Le résultat principal auquel a abouti cette étude est le suivant : alors que les années 1990 voient une mondialisation et une financiari-

1. Thèse de doctorat en littérature générale et comparée, sous la direction de Lionel Ruffel, soutenue le 27 novembre 2020 à l'Université Paris VIII – Vincennes Saint Denis, 500 p.

sation massive des marchés, en particulier de celui de l'art contemporain, ce passage à l'écriture a une **fonction critique** : en changeant de médium, ces auteurs déplacent dans le domaine de l'écrit une critique qui, émise depuis l'art contemporain, serait inaudible, suspecte ou incohérente. Par ailleurs, cette critique d'un art contemporain vu comme mondialisé a des enjeux locaux et non exclusivement artistiques : elle remet en question des représentations collectives spécifiques de l'art, mais aussi de la littérature, et parfois plus largement de l'organisation politique de la société.

Après une étude générale des enjeux de la comparaison entre littérature et art contemporain (Partie I), j'étudie les représentations de l'art contemporain dans ces discours d'artistes (Partie II) : la critique des institutions artistiques (musées, galeries), de leurs acteurs (artistes, mais surtout curateurs et collectionneurs) et des biais qu'ils perpétuent dans la sélection et la valorisation des œuvres contient une condamnation plus large d'une économie mondialisée et de ses effets sur les sociétés : exclus des centres géographiques de l'art contemporain, qui correspondent aux pôles économiques des échanges mondiaux, les artistes étudiés occupent des espaces liminaires, pauvres ou exploités – l'envers de la mondialisation. Le recours à l'écriture, qui nécessite en apparence moins de ressources économiques, apparaît alors comme un moyen de faire entendre cette critique. Parallèlement les auteurs vont souvent avoir à cœur de prendre leurs distances avec les imaginaires collectifs de la littérature à leur disposition dans la société pour laquelle ils écrivent (Partie III) : on trouve alors, en miroir de la critique du monde de l'art contemporain vu comme économiquement libéral et destructeur, une critique d'un monde littéraire perçu comme étouffant et politiquement conservateur. Allant ainsi de Charybde en Scylla, ces artistes passés à l'écriture se posent souvent en marginaux absolus et mobilisent même parfois les images du poète maudit et de la bohème du XIX^e siècle, qui à leurs yeux incarnent une forme d'intégrité esthétique et politique. Leur conception du texte est souvent pragmatique : l'écrit est avant tout un moyen d'action et ces artistes se réfèrent également aux avant-gardes du début du XX^e siècle, à l'opposé d'une conception du texte comme œuvre d'art achevée et close sur elle-même. Cette conception du texte commande des pratiques de publication propres et pousse à s'interroger sur la réception des textes produits (Partie IV). Tout d'abord, elle se manifeste dans l'éthos des artistes, qui s'éloigne de la figure du génie, souverain et monolithique, au profit de figures de créateurs et de créatrices plus ambigus et plus composites. Dans un second temps, elle se manifeste par une forte

intervention des artistes dans le processus d'édition (fondation de maisons d'édition, etc.) et par la valorisation de formes éditoriales populaires ou underground. Enfin, la réception de ces discours critiques par les institutions littéraires (critiques, universités, prix littéraires), quand elle n'est pas purement négative, aboutit généralement à une dépolitisation du propos qui est souvent vue comme la condition de leur reconnaissance. Dans le cadre de la revue *Slavica Occitania*, je développerai ces observations en me focalisant sur le monde russo-phonie.

Le point d'entrée dans la question des places respectives de l'art contemporain et de la littérature dans l'imaginaire de la création contemporaine en Russie était le parcours d'Alexandre Brener. Né en 1961 à Alma-Ata dans le Kazakhstan soviétique, il s'illustre dans les années 1990 comme la figure majeure de l'actionnisme moscovite, au côté d'Anatolij Osmolovskij (1969) et d'Oleg Kulik (1961), avec qui il collabore. Évoquant l'actionnisme viennois, même si ses représentants n'y font pas référence, l'actionnisme moscovite désigne une forme de performance réalisée dans l'espace public, ayant souvent pour but de révéler et de critiquer les rapports de pouvoir qui s'y nouent. Dans les années 1990, Alexandre Brener se fait remarquer par des actions de ce type d'abord dans des galeries d'art contemporain, puis dans les rues de Moscou. Il interrompt un vernissage en criant « Pourquoi ne m'a-t-on pas pris à cette exposition » (1992), en perturbe un autre en y promenant Oleg Kulik, nu, en laisse (1994), appelle Boris Eltsine à se battre contre lui depuis la place Rouge (1995). Après quelques années passées en Israël et un bref retour à Moscou, Brener quitte la Russie et poursuit ses performances en Europe de l'Ouest. En 1997, il dessine un dollar sur un tableau de Malevitch au musée Stedelijk d'Amsterdam. Le séjour en prison qui s'ensuit est le sujet de *Pistolet à la pisse* [*Obossannyj Pistolet*], journal de prison qui amorce une nouvelle phase dans l'activité de Brener, désormais plus centrée sur l'écriture que sur la performance. C'est à partir de ces années qu'il commence à collaborer avec l'artiste viennoise Barbara Schurz, sur laquelle on a malheureusement assez peu d'informations.

Ces textes sont l'objet de ce travail. Il a tout d'abord fallu procéder à un recensement, très probablement incomplet, de textes qui ne sont plus, pour beaucoup, édités ou, quand c'est le cas, le sont de façon incomplète. *Pistolet à la pisse* a par exemple fait l'objet d'une vaste diffusion en ligne et d'une réédition en 2010 par Svobodnoe Marksistskoe Izdatel'stvo, mais le recueil de vers qui l'accompagnait, « 90 recours en appel au tribunal du Congo », ainsi que le long poème

« Dieu, la mort et les hémorroïdes », sont introuvables. La plupart des textes concernés étant de petits tirages dans des maisons d'éditions confidentielles et souvent disparues, voire ayant été imprimés et distribués de façon informelle à une époque (les années 1990) de chaos institutionnel, il y a fort à parier que beaucoup ont disparu et Brener fait lui-même trop peu de cas de ses écrits passés pour les conserver.

La majeure partie des textes que j'ai pu trouver sont soit des poèmes, soit des essais ou des récits avec une forte dimension autobiographique et réflexive. À ce niveau, ils se rapprochent du genre que Lauren Fournier a appelé *autothéorie*² : le récit de l'expérience personnelle est l'occasion d'une réflexion théorique. Ainsi, la pratique artistique de Brener et le milieu de l'art contemporain dans lequel il évolue de façon souvent marginale sont un des thèmes les plus représentés.

Discours contestataires sur l'art

Comme Levé en France et surtout comme Kraus aux États-Unis, Brener s'en prend dans ses écrits aux curateurs et aux lieux d'exposition, mais à la différence des deux autres écrivains du corpus, il se présente comme un « artiste du tiers monde », titre d'un de ses textes programmatiques précoces (1998)³. Il relaie ainsi l'idée, assez répandue dans les milieux artistiques russes underground, d'un isolement et peut-être d'un retard esthétique de l'art russe sur l'art « occidental ». En effet, avec l'ouverture du pays en 1991, en même temps qu'une curiosité très grande pour l'art américain et ouest-européen jusqu'alors difficilement accessible pour la majorité des artistes russes, apparaît l'idée qu'il faudrait « rattraper » un « retard », pendant que parallèlement l'art contemporain russe fait l'objet, de la part des spécialistes nationaux ou étrangers, d'une relecture qui assigne à ses représentants des étiquettes, des formes, des théories venues de l'extérieur⁴. Avec l'entrée sur le marché global de l'art contemporain, il s'agit pour les artistes russes de réintégrer l'histoire de l'art mondiale.

2. Lauren Fournier, « Auto-Theory as an Emerging Mode of Feminist Practice Across Media », intervention pour l'International Auto/Biography Association Chapter of the Americas Conference, Toronto, mai 2017.

3. Aleksandr Brener, « Xudožnik iz tret'ego mira » [Artiste du tiers-monde], *Xudožestvennyj Žurnal*, 22, 1998.

4. Voir Vitaly Shchutski, *Un "no man's land" entre l'Allemagne et la Russie ? Les artistes est-européens, la scène internationale et le marché de l'art contemporain*, thèse de doctorat, Université Paris-8, 2018.

Beaucoup des textes de Brener constituent dès lors des contre-histoires de l'art, qui visent à donner à l'évolution de l'art russe une logique interne, et aussi à remettre en question l'idée d'un « retard », ou du moins à renverser le stigmate en présentant les productions artistiques russes comme « primitives » ou « originelles » plutôt que dépassées. Brener exprime sa préférence, dans ses considérations sur l'art, pour les actions spontanées et irrationnelles des futuristes russes, en faisant le pari paradoxal d'appuyer sur ces actions sa contre-histoire de l'art russe. Leur caractère inexplicable, selon lui, les garantiraient contre les récupérations et les instrumentalisation.

En effet, dans sa production plus tardive, la question du récit historique revêt une importance politique particulière avec le tournant conservateur du régime poutinien (après les manifestations du cycle électoral de 2011-2012 et surtout après l'annexion de la Crimée en 2014) qui va s'accompagner d'une polarisation et d'une instrumentalisation politique de l'art contemporain. L'histoire de l'art telle qu'elle est réécrite ou refusée par Brener est alors soumise à une double contrainte : d'une part, la mise en archive et la relative canonisation du mouvement actionniste menace son discours anti-institutionnel, ainsi que la position anti-capitaliste de Brener et, d'autre part, les formes de l'action politique gouvernementale depuis 2012 empruntent de plus en plus, dans leur forme et leur brutalité, aux actions des années 1990. La posture insolemment anti-institutionnelle des actionnistes est alors menacée de récupération aussi bien à cause de la paradoxale institutionnalisation de la critique des institutions que du fait de la réinterprétation des performances des actionnistes comme une démonstration de force, voire de violence, potentiellement compatible avec la conception poutinienne de la politique⁵.

Les récits répétés que donne Brener de ses actions passées au fil des ouvrages et les multiples et changeantes interprétations qu'il en propose sont des stratégies (parfois contradictoires) visant à se dérober, en tant que représentant d'un actionnisme moscovite qui fait actuellement l'objet de redéfinitions, à un récit unique, imposé par les institutions artistiques et par les autorités politiques et qui s'est avéré capable d'absorber ou de disqualifier les formes artistiques mêmes les plus contestataires.

5. Lena Jonson & Andrei Erofeev (éd.), *Russia – Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*, New York, Routledge, 2018.

Un passage critique à l'écriture

De ce fait, se dessine globalement dans les textes de Brener, et aussi de Kraus et de Levé, un même récit du passage à l'écriture : c'est d'abord une nécessité, parce que leur activité artistique a été entravée ou rendue impossible du fait du fonctionnement du monde de l'art contemporain et plus largement de la société et de l'économie mondialisées. Cette nécessité donne à ce passage un caractère critique : il porte la marque du dysfonctionnement politique, économique et social du monde de l'art. Déterritorialisée de force, la critique se reterritorialise donc dans la publication d'écrits, avec une réserve toutefois : ces écrits sont également critiques envers les modèles esthétiques qui sont associés au texte, c'est-à-dire envers une « Littérature » essentialisée. Les textes de Brener, Schurz, Kraus et Levé occupent donc une double posture d'extériorité, par rapport aux institutions de l'art contemporain d'une part et par rapport à une littérature canonisée d'autre part.

Brener accompagne en effet sa production écrite d'une série de critiques visant des poètes contemporains qui ont déjà obtenu une reconnaissance institutionnelle et critique. Cela lui permet de se positionner dans le champ de la littérature : parmi les reproches récurrents de Brener à ses contemporains on trouve, d'une part, l'aspiration de la littérature à devenir une forme parmi d'autres dans un art contemporain mondialisé (à travers la figure d'Alexandre Prigov), et d'autre part, l'autonomie mal comprise de la littérature vis-à-vis des autorités politiques et des impératifs économiques : c'est ici l'œuvre de Joseph Brodsky, désincarnée et philosophique, réflexive au lieu d'être pratique et active, qui est visée par Brener. Si, comme le pense Mikhaïl Berg⁶, la littérature russe ne s'est jamais « autonomisée » au sens bourdieusien du terme, la réponse pour Brener n'est pas une autonomisation qui déporte l'autorité littéraire de la politique à la philosophie ou à la métaphysique, comme il l'a reproché à Brodsky ou à Boris Pasternak. Ce n'est pas non plus l'inscription dans des courants littéraires reconnaissables à l'international, comme le font à ses yeux les conceptualistes, qui permettra d'émanciper la littérature des pressions politiques et littéraires. Dans des textes postérieurs, Brener va alors s'attacher à proposer une définition de la littérature comme geste, à l'image de ses

6. Mikhaïl Berg, *Literaturokratija : Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature* [La littératurocratie : les problèmes de l'appropriation et de la redistribution du pouvoir en littérature], M., NLO, 2000.

propres actions des années 1990, que sa spontanéité doit pouvoir sauver des récupérations postérieures.

En passant à l'écrit, Brener redéfinit donc le terme de littérature. Pour commencer, il lui préfère celui de poésie, porteur d'une connotation plus noble et moins attachée, paradoxalement, à l'écrit : sont poétiques des gestes autant (voire plus, pour lui) que des textes. C'est alors plutôt le texte en tant qu'action, dans la suite logique de ses performances des années 1990, qui l'intéresse, et c'est la capacité à susciter une réaction qui est le critère littéraire par excellence. C'est pourquoi Brener convoque comme modèles soit des précurseurs qui ont voulu abattre la distinction entre l'art et la vie (les futuristes, les situationnistes), soit des penseurs qui exaltent le pouvoir critique de la littérature en la liant aux marges sociales (Gilles Deleuze dans *Le Livre du zaoum et de l'outré-zaoum* [Gniga zaumi i za-zaumi], 2017). À ce titre, dans la pensée de Brener, aucune pratique écrite n'est tenable à long terme : la recherche d'une position critique implique de se déterritorialiser constamment, et tous les genres et tous les supports sont potentiellement exploitables dans ce but.

Plus le temps passe, toutefois, et plus cette déterritorialisation permanente de medium en medium apparaît à Brener comme une fuite en avant. Son dernier livre en date, *Can-Cun*, est ainsi sous-titré *Compte-rendu sur un départ* (*Otčët ob odnom uxode*, 2019) : toutefois Brener joue ici explicitement sur le double sens du mot *uxod*, à la fois départ et soin. Le départ (d'un lieu, mais aussi d'une pratique) est ainsi présenté comme salutaire. C'est aussi dans ce texte que Brener se pose de la façon la plus ouverte la question de la pertinence de l'écriture :

Maintenant par exemple : je suis en train d'écrire un « roman sans mensonge » sur les squats, alors que ce serait tellement plus intelligent de s'installer dans un squat et de modifier ainsi ma trajectoire débile. Mais, semble-t-il, c'est impossible : je n'ai pas, crétin que je suis, le cuir assez épais⁷.

Le rêve avant-gardiste, futuriste, situationniste d'une jonction de l'art et de la vie est soumis au doute et présenté comme une illusion : le « départ » que vante Brener ressemble plutôt à une impasse, à laquelle le mène son impuissance à envisager une vie sans art et sans

7. Aleksandr Brener, *Kan-kun : otčët ob odnom uxode* [Can-cún : compte-rendu d'un départ], Novossibirsk, Podsněžnik, 2019, p. 94 : «Вот и сейчас: пишу “роман без вранья” о сквотах, а ведь куда было б мудрее в сквотах остаться и тем самым кардинально изменить свою дурацкую траекторию. Но, видно, нельзя никак, уж очень у меня, дурака, тонкая шкура». (Nous traduisons.)

écriture, alors même qu'il considère l'art et l'écriture comme le lieu de toutes les compromissions. La continuité entre autonomie politique et autonomie esthétique est alors rompue, la seconde demeurant un ersatz de la première.

Enjeux de publication

Cette désillusion sur l'écrit aurait pu être compensée par l'expérience de la publication. Dans les textes précoces de Brener et Schurz, elle est envisagée plus comme l'occasion de rassembler une communauté d'individus politiquement proches que comme un processus de production. Dans la réalité, à suivre les changements de maisons d'édition de Brener, elle s'est avérée être une négociation permanente entre une position d'extériorité (qui se manifeste par le choix, de plus en plus marqué, de maisons d'édition qui sont en marge du système éditorial russe, liées d'abord à des lieux de diffusion comme des librairies, ou tout simplement qui n'existent qu'en ligne, comme Tcha-chtcha) et une reconnaissance littéraire incompatible en théorie avec cette extériorité (l'inclusion de Brener dans la collection de Vadim Levental, chez Gorodets par exemple). Si le refus de l'art contemporain entraîne bien une déterritorialisation de la critique dans l'écriture, la publication en elle-même réinscrit les auteurs étudiés et en particulier Brener dans un système insuffisamment différent de celui dont ils avaient souhaité s'extraire. Cela a un certain nombre de conséquences : une réévaluation du geste de la publication d'abord, qui est justement envisagé comme processus et comme action (pour les liens et les communautés humaines qu'il génère et non seulement pour son produit fini), et aussi une navigation « pirate » dans le monde de l'édition, dans laquelle l'on peut chercher à s'appropriier et à détourner le capital accumulé à l'occasion d'un prix littéraire en en faisant profiter telle maison d'édition naissante ou telle librairie indépendante.

Effets de réception

Ainsi, si Brener était assez bien intégré dans le monde de l'art contemporain moscovite du début des années 1990, sa reconnaissance postérieure dans les milieux littéraires est plus problématique. Le message politique et critique de ses textes est souvent minimisé, au profit d'une lecture de ses ouvrages en tant que documents des années 1990, années dont le souvenir est polémique dans la Russie contemporaine. Dès lors, sa nomination répétée au prix NatsBest, surtout pour *Vies des artistes assassinés* [*Žitija ubiennyx xudožnikov*] (2016) et pour *Ka, ou histoires cachées mais vraies de l'art* [*Ka, ili Tajnye, no istinnye istorii iskusstva*] (2017), est révélatrice de deux choses : une volonté, dans le milieu

littéraire, de solder le souvenir de cette période (de lire et de promouvoir des textes qui la décrivent et l'expliquent, tendance générale dans la littérature russe contemporaine et plus largement dans la vie culturelle et politique) et en même temps un rejet de ce qu'elle avait de chaotique et d'anarchique, de ce que Brener pourrait donc importer d'elle dans la Russie contemporaine, où toutes ces personnalités qu'il invective (auteurs, éditeurs, collectionneurs, artistes) occupent des positions sociales plutôt importantes. Brener est donc souvent renvoyé au passé et la virulence de son discours est vue comme une simple idiosyncrasie d'un autre âge.

Ce qui rend ses textes intéressants pour les prix et les institutions littéraires russes, c'est finalement l'amour de l'art (même s'il s'agit d'un certain type d'art – avant-gardiste et provocateur) que continuent à professer Brener et Schurz dans leurs textes : leurs réécritures de l'histoire de l'art au nom d'un idéal artistique supérieur entrent finalement en résonance, certes paradoxalement, avec le travail de canonisation que les jurys de prix littéraires sont en train d'accomplir sur la littérature contemporaine. Plusieurs critiques se reconnaissent ainsi dans le désenchantement de Brener et Schurz envers l'art contemporain, interprété exclusivement comme une valorisation quelque peu conservatrice des artistes du passé. Par exemple, Natacha Romanova écrit à propos des *Vies des artistes assassinés* :

C'est un livre très drôle et très triste : c'est une des voix les plus retentissantes du requiem qui s'est prolongé tout au long du XX^e siècle, lorsque la culture et l'art pouvaient encore prétendre définir la conscience et la représentation du monde⁸.

Brener apparaît alors parfois comme une voix qui, venue du passé, s'oppose à la dérive mercantiliste de l'art contemporain et dont la véhémence n'est qu'un vestige du folklore des années 1990. Que cette voix ne promeuve pas une conception traditionnelle de l'art et de la littérature n'est pas la question dans ces critiques positives des *Vies* : il suffit qu'il y ait un ennemi commun pour qu'il y ait un début de re-

8. Natacha Romanova, « Xroniki pikirujuščego letatlina » [Chroniques du vol en piqué d'un letatline [machine volante inventée par Tatline]], *Natsbest* [site du prix littéraire]. Disponible sur <http://www.natsbest.ru/award/2017/review/hroniki-pikirujushego-letatlina/> (consultée le 5 avril 2020) : «Эта очень смешная и грустная книга – один из самых громких голосов в затянувшейся панихиде по XX веку, когда культура и искусство могли претендовать на то, чтобы определять сознание и картину мира, а потом вдруг превратились в не поспевающую за реальностью пошлую глупость». (Nous traduisons.)

connaissance. C'est donc leur attachement et leur croyance en l'art comme idéal qui rend à terme Brener et Schurz assimilables pour les institutions littéraires russes contemporaines.

En conclusion, Brener, Schurz, Kraus et Levé renouent avec certains mouvements avant-gardistes : comme dans les avant-gardes du début et du milieu du XX^e siècle, dans le situationnisme et la critique institutionnelle, le changement de médium n'est pas seulement un changement de pratique, mais une remise en question plus fondamentale des conceptions courantes de l'art et de la création, ainsi que de la séparation entre la production artistique et la vie. La question du médium est donc une question esthétique, politique et existentielle. Dans le cas de Brener, Schurz et Kraus par exemple, le passage à l'écriture repose sur la critique d'un art contemporain qui paraît avoir échoué : l'esthétique relationnelle est une apparence, la représentation des minorités également, les domaines de l'art contemporain et de la société restent séparés, au prix, souvent, d'une hypocrisie de la part des acteurs du monde de l'art contemporain, que Brener, Schurz et Kraus condamnent. C'est dans l'écriture que Brener, Schurz et Kraus cherchent alors à réaliser ce programme d'un art pragmatique, performatif et relationnel, pour lequel ils donnent en modèle les avant-gardes déjà citées : le situationnisme et, chez Schurz et Brener, les avant-gardes russes. Leurs textes sont une énième répétition du geste avant-gardiste qui vise à abolir la distinction entre les différentes formes d'art, distinction qui est présentée comme avant tout institutionnelle, et la séparation entre l'art et la vie : le recours au texte est le moyen choisi pour cela.

Par ailleurs, la connaissance qu'ils ont des institutions de l'art ainsi que de l'histoire des avant-gardes, montre, dans leurs textes, qu'ils ont conscience des mécanismes d'institutionnalisation qui ont touché ces mouvements antérieurs : contrairement aux œuvres des avant-gardes, leurs textes sont traversés par un désenchantement de plus en plus palpable au fil du temps. Brener, Schurz, Kraus et Levé adoptent alors des postures qui ont des airs de déjà-vu : on trouve dans leurs textes des éloges de la poésie, la reprise d'un éthos de poète maudit ou de poète dandy. L'institutionnalisation répétée des mouvements d'avant-garde, dont ils sont les témoins, mais aussi potentiellement les objets, les poussent paradoxalement dans une quête d'autonomie artistique vis-à-vis des institutions artistiques elles-mêmes, dans lesquelles s'incarnent maintenant les impératifs sociaux et économiques que les artistes et les écrivains du XIX^e cherchaient à fuir dans la société ; et cette quête se manifeste par la réactualisation de postures déjà existantes, proches de celles des artistes du XIX^e siècle (dans le cas de

Kraus et de Levé, mais également parfois de Brener) ou alors par des postures messianiques quand Brener se pose en fol-en-Christ [*juror-divy*]. Dans un cas comme dans l'autre, le désenchantement s'exprime dans ces textes par un certain passéisme : les postures adoptées évoquent plutôt une vision de l'art comme domaine sacré (les poètes maudits ou les prophètes), assez éloignée des accents avant-gardistes mentionnés plus haut.

Comme ces artistes devenus écrivains sont contradictoires dans leurs positionnements, ils peuvent trouver des points d'accroche à la fois dans des publics contestataires et dans des publics plus institutionnels, comme on l'a vu dans le dernier chapitre de ce travail. Dès lors, cette visibilité leur permet également, dans le cas de Brener et de Kraus, de procéder à un détournement de capital symbolique : l'audience qui leur revient du fait de leur positionnement néo-romantique (dans le cas de Brener) ou féministe (proche des politiques américaines de représentativité dans les objets culturels, dans le cas de Kraus) leur permet de faire publier des textes, les leurs ou ceux de proches, qui sans cela n'auraient peut-être pas vu le jour. Dans leur cas, il y a donc une forme de piratage des ressources des mondes de l'édition et de l'art contemporain, qui se fait au prix de (ou grâce à, selon le point de vue) leur institutionnalisation partielle.

Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, ILLA-CREATIS
Associée au Centre d'Études franco-russes