

AUTOUR DE LA LITTÉRATURE SAUVAGE

Denis SAINT-AMAND
Université de Liège

On doit l'expression « littérature sauvage » à Jacques Dubois qui, se penchant sur les marginalités possibles des « littératures minoritaires », l'employait au pluriel pour désigner les productions « qui ne participent d'aucun des réseaux [habituels] de production-diffusion, qui s'expriment de façon plus ou moins spontanée et se manifestent à travers des canaux de fortune¹ ». Comme le rappelle judicieusement Tanguy Habrand dans sa contribution à la présente livraison, on trouvait dans le travail que Bernard Mouralis a consacré aux *Contre-littératures*² une première réflexion systématique sur les à-côtés de la littérature. Celle-ci rassemblait déjà, en sus de productions déjouant la norme de l'institution et évoluant en dehors des circuits du livre, des productions écrites ne participant pas de ce que l'on tient généralement pour « littéraire », à l'image des textes administratifs et horaires de chemins de fer, petites annonces et autres dictionnaires³. Encore cette apparente évidence du hors-sujet ne coule-t-elle pas de source : on ne connaît que trop les problèmes inhérents à une tentative de définition de la littérature sur laquelle on ne s'entend souvent que sous couvert d'irénisme. Envisager l'acte littéraire comme une communication sociale, ainsi que l'ont proposé respectivement Alain Viala, Jean-Pierre Bertrand et Alain Vaillant⁴, offre des prises solides sur les différents composants de cette communication et sur ses spécificités, qui vont de l'« ouverture » (soit la non-transitivité) à la « différance », en passant par la dimension fictionnelle (considérée sur le modèle de la *mimésis* aristotélicienne, soit, comme le dit Kendall Walton⁵, la capacité à « faire comme si », à imaginer des mondes possibles). Ce modèle communicationnel permet de dépasser la définition

qui domine depuis l'ère romantique, en vertu de laquelle on désigne par « littérature » l'ensemble des textes répondant à une visée esthétique ou relevant d'une démarche artistique. On sait les apories multiples sur lesquelles débouche une telle définition, qui, non contente de reposer sur un critère esthétique éminemment labile, s'invalide dès lors qu'on prend en considération, d'une part, l'inclusion par le canon d'une pléthore de productions échappant à cette visée (du *Mémorial* de Pascal à la correspondance de Samuel Beckett); et surtout, d'autre part, la nécessité d'une reconnaissance extérieure pour qu'un texte soit jugé « littéraire ».

La formule célèbre de Roland Barthes, « La littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout », n'est à ce titre tautologique qu'en apparence, dans la mesure où elle dit bien l'importance, au sein de l'institution littéraire, de ce que Jacques Dubois nomme des « instances » d'émergence, de reconnaissance, de consécration et de canonisation, qui permettent à l'écrivain de jouer le jeu littéraire et à sa production d'être tenue pour ce qu'elle est, mise en circulation et valorisée⁶. Selon ce principe, un écrivain amateur qui thésauriserait le résultat de son travail sans oser l'exposer au jugement d'autrui ne participerait certes pas à la dynamique du champ littéraire, mais, plus encore, ne produirait simplement pas ce qu'on appelle de la littérature⁷. L'expression « littérature sauvage », si l'on suit le constat de Barthes, serait oxymorique : échappant non seulement aux instances qui jalonnent le *cursus honorum* de l'écrivain mais aussi, plus fondamentalement, au circuit du livre, ces productions se soustrayant à tout ce qui fait consensus dans la définition du littéraire semblent parfois relever bien peu de ce domaine. Pourtant, une telle représentation procède à la fois d'un textocentrisme et d'une bibliolâtrie de l'histoire littéraire pointés par Alain Vaillant, lesquels nourrissent une vision biaisée excluant de la « littérature » un nombre important de pratiques dont celle-là pourrait pourtant s'enrichir en vertu des mécanismes et des objectifs que celles-ci véhiculent : l'usage transhistorique de la notion de « texte », appliquée au domaine littéraire sous la Troisième République seulement, et la focalisation sur l'objet-livre, qui concrétise et symbolise à la fois l'univers littéraire, mènent à des « contresens historiques⁸ » et court-circuitent une pluralité de communications qu'il n'est pas absurde de qualifier de « littéraires ». Le livre est un objet central permettant de matérialiser la problématique de l'échange littéraire, et il en est aussi le symbole, cristallisant les fonctions de chacun des acteurs de cette communication spécifique (de l'écrivain au lecteur, en

passant par les médiateurs indispensables que sont l'éditeur, le libraire ou le bibliothécaire⁹). La littérature n'est toutefois pas réductible au livre. Parce qu'elles ont été écartées du monde de l'édition en raison de leur piètre qualité ou de propos transgressifs, parce que leurs auteurs préfèrent investir d'autres voies, certaines productions littéraires trouvent à se déployer sur des supports différents.

C'est en vue de stimuler le dialogue et de confronter les regards sur ces pratiques périphériques que s'est notamment tenu en 2013, aux Universités de Versailles et de Nanterre, un colloque dédié à « La Poésie hors le livre », dont les actes paraîtront prochainement, de même qu'a été organisée à l'Université d'Albi, en 2015, une réflexion collective sur les « Performances poétiques ». Une perspective similaire motive, depuis plusieurs années, des chercheurs d'horizons différents¹⁰ à analyser les rapports entre la presse et la littérature, en mettant notamment en lumière la façon dont, au long du XIX^e siècle français, le journal se révèle non seulement un lieu de subsistance susceptible d'accueillir des aspirants écrivains, mais aussi un creuset où peuvent s'expérimenter des poétiques inédites. Ces mêmes intérêts, enfin, poussent des chercheurs à sonder plus spécifiquement les espaces où la littérature se dit et se performe plutôt qu'elle ne s'écrit¹¹, ceux où elle se construit hors d'un monde de l'édition qu'elle peine à atteindre ou qu'elle ignore délibérément¹², et ceux où elle investit des supports qui lui permettent de se réinventer par le biais de pratiques novatrices¹³.

Nous avons essayé, en différents lieux, de développer la réflexion autour de ces productions littéraires qualifiables de « sauvages ». Une contribution programmatique au volume *Autour de l'extrême littéraire*, édité par Alastair Hemmens et Russel Williams aux Presses universitaires de Cambridge¹⁴, nous avait permis de suggérer quelques pistes en matière de corpus à explorer et de distinguer différents espaces et supports susceptibles de prendre les rouages de l'institution littéraire à contre-pied, quitte à donner l'occasion à cette dernière de se les réappropriier ultérieurement. Ceux-ci s'observent depuis le genre de l'album manuscrit, attaché au lieu de rassemblement d'une société plus ou moins formalisée et composé au fur et à mesure des réunions du groupe¹⁵, jusqu'au support mural accueillant des écrits spontanés dont la durée de vie dépend de la tolérance des responsables des lieux et qui, en plus des représentants contemporains de la veine du *street art*, a pu être investi par certains des auteurs les plus légitimes

du panthéon des lettres¹⁶, en passant par les journaux intimes, abritant quelquefois des poèmes et autres récits imaginaires¹⁷, ou par l'ensemble des revues bricolées avec les moyens du bord par des écrivains-artisans. On pense, dans ce dernier cas, à des productions estudiantines comme le journal *En route, mauvaise troupe!*, imaginé au début de l'année 1913 par un petit groupe d'étudiants du lycée de Nantes (devenu aujourd'hui lycée Clémenceau), âgés de 16 à 18 ans, et au rang desquels figurait Jacques Vaché¹⁸; mais aussi à des réalisations comme *Les Lettres françaises*¹⁹ ou le journal tchèque *Vedem* (littéralement « nous menons »), recopié à la main par ses contributeurs et dans lequel Claire Audhuy a retrouvé une pièce antihitlérienne composée en 1942 par le jeune Hanuš Hachenburg²⁰.

Ces exemples n'épuisent pas la multiplicité de productions littéraires qui circulent en dehors du canal livresque. La littérature orale, par exemple, à laquelle Paul Zumthor a consacré certains de ses plus importants travaux²¹, a longtemps incarné la pratique dominante, et c'est en revendiquant, un peu hâtivement sans doute, l'héritage de figures comme le barde ou l'aède que le jury du prix Nobel de littérature a choisi, le 13 octobre 2016, de couronner Bob Dylan²². Moins visibles, de nombreuses manifestations misent sur la transmission orale du message poétique, tantôt par maintien d'une tradition conviviale favorisant le rassemblement des auditeurs autour d'une figure de conteur – sinon par inscription dans un processus de formation de la jeunesse²³ –, tantôt par réactivation de l'idéal romantique du poète-citoyen conférant à la parole vive une performativité sociale, tantôt, encore, par un mélange de ces portées plaisante et activiste²⁴.

Les articles qui constituent le présent dossier contribuent à développer la recherche sur le champ des possibles extra-livresques de la littérature. À travers des cas particuliers, il s'agit ici de proposer une réflexion transversale, articulée en trois axes, sur la question des « littératures sauvages ». Le premier axe concerne le contexte de production et les enjeux de ces réalisations : des lettres que le proscrit Sigismund Krzyzanowski rédige à l'aide de la vodka, qu'il désigne comme son « coauteur », pour mieux les envoyer à des inconnus ou les laisser s'échapper par sa fenêtre²⁵, jusqu'aux irrptions ponctuelles de discours poétiques dans l'espace urbain par le biais d'affiches, autocollants et autres tags, pourquoi ces littératures sauvages se manifestent-elles? À quoi réagissent-elles et quel discours tiennent-elles, directement ou en creux, sur l'institution littéraire dont elles se tiennent à

distance? Se construisent-elles systématiquement comme un contre-discours? Un deuxième axe est dédié à la singularité des supports investis et à leurs effets sur la poétique : carnets, blogs ou revues reproduites à la main, les à-côtés du livre sont multiples et les auteurs parviennent sans cesse à inventer de nouveaux espaces. Quelles sont les spécificités matérielles de ces supports sauvages? Comment infléchissent-ils la forme des productions qu'ils accueillent? Un troisième axe, enfin, relève du devenir et de l'éventuelle récupération de ces œuvres : si le caractère artisanal de leurs supports semble les condamner à une existence éphémère, il se trouve néanmoins de nombreux cas de productions sauvages appelées à rentrer dans le rang de l'institution. Cette solution est-elle la seule alternative à l'oubli? Modifie-t-elle les conditions de lisibilité? Qu'advient-il des productions sauvages qui ne sont pas récupérées par le livre?



Figure 1. Exemple de poème-autocollant, Liège, printemps 2016. (Artiste inconnu, photographie de l'auteur).

Ces pistes analytiques sont explorées par les différentes contributions ici rassemblées, qui articulent volontiers les trois axes dans le développement de leur propos. Benoît Crucifix et Pedro Moura se penchent de cette façon sur le cas de Jean-Michel Bertoyas, auteur de bande dessinée investissant le genre du fanzine tout en critiquant, par le biais de figurations satiriques ponctuelles, le développement d'une esthétique puriste – parfois suspecte de snobisme – au sein de cet espace supposément marginal. Les deux chercheurs ouvrent la réflexion sur les supports de ces productions artisanales et éphémères, en mettant en lumière et leur matérialité et les mécanismes de production de la valeur qui, au moyen d'une revendication d'indépendance affichée comme un label de qualité, régissent l'univers du « fanzinat ».

C'est à un panorama de ces pratiques éditoriales indépendantes et sauvages qu'invite Tanguy Habrand dans un essai de typologie riche et rigoureux, où le chercheur donne à voir, d'une part, les motifs qui permettent de distinguer différents types de marginalités scripturales qui éloignent des productions de l'institution éditoriale, et, d'autre part, la façon dont ces marginalités élargissent l'espace des possibles d'une édition indépendante qui se constitue avec et contre les normes imposées par le monde du livre traditionnel.

Hélène Martinelli interroge pour sa part la pratique de l'auto-impression, en offrant un aperçu historique de cette option artisanale éprouvée par des figures aussi considérables que William Blake, Alfred Jarry et Remy de Gourmont. La chercheuse souligne l'originalité et la technicité dont peuvent faire preuve ces acteurs rechignant à recourir aux médiateurs du circuit du livre, et montre que ce refus de participer aux rouages d'une institution où les rôles sont de plus en plus strictement définis au fil des époques condamne souvent ces productions à demeurer confidentielles.

C'est en revanche sur un phénomène de récupération et de redistribution de pratiques initialement sauvages que se penchent respectivement David Vrydaghs et Marie Saint-Amand. Le premier étudie la façon dont le romancier Éric Chevillard, optant pour des carnets en ligne qui le détachent du circuit éditorial, en vient tout de même à développer une poétique bloguesque qui anticipe partiellement l'effet-livre et favorise le transfert du texte sauvage vers l'objet canonique. La seconde offre une analyse de la

trajectoire éditoriale de Pénélope Bagieu, illustratrice s'étant fait connaître par un blog amateur associable à l'univers de la chick lit, avant d'être rapatriée vers un monde de l'édition qui l'incite à revoir ses pratiques. Dans un cas comme dans l'autre, ce sont des questions de construction de la légitimité et d'axiologie qui se posent, à travers des productions qui démontrent leur viabilité et leur capacité à s'assurer un succès hors du livre, mais n'en conservent pas moins ce dernier en point de mire, témoignant en cela d'un maintien de la domination symbolique de cet objet.

Également confrontée à une forme d'institutionnalisation du sauvage, Éléonore Devevey étudie la façon dont le Collège de sociologie, dynamisé par Georges Bataille, Roger Caillois et Michel Leiris de 1937 à 1939, s'est avant tout pensé comme un lieu de sociabilité, volontiers activiste et décloisonnant – un « foyer d'énergie » valant pour lui-même et souhaitant proposer une alternative collective au développement du règne d'un individualisme auquel est associé l'objet-livre. C'est pourtant bien sous la forme du livre que Denis Hollier tentera de conserver le souvenir de cette aventure aux airs de laboratoire, en compilant ses « restes » et ses traces – notes, lettres, souvenirs épars –, conduisant la chercheuse à s'interroger sur les conditions de transmission de tels processus instables et sur les effets de ces naturalisations.

Si la littérature sauvage peut être récupérée par l'institution à l'occasion d'un changement de support et d'une extension de sa diffusion, elle est également susceptible d'être reconfigurée par la fiction : c'est ce que montre l'article de Corentin Lahouste, qui aborde la façon dont le romancier Yannick Haenel place ses personnages au contact de tags qui peuvent non seulement infléchir l'intrigue, mais fonctionnent en outre comme ce que le chercheur nomme des « phrases-talismans » qui avivent la poétique de l'auteur.

C'est aux rapports entre texte et image qu'est dédiée l'étude de Ninon Chavoz sur les réalisations de l'artiste ivoirien Frédéric Bruly Bouabré, dans laquelle la chercheuse donne à voir les principes d'une œuvre transmédiate réfutant la logique de progression linéaire et assumant sa dispersion. L'auteure confronte en particulier « l'encyclopédisme » prêté rétrospectivement à l'œuvre et la façon dont l'artiste confère lui-même à son projet une dimension prophétique, tout en le définissant comme un « art

nul», délibérément éclaté et irréductible à la mise en volume, qui l'inscrit dans une démarche dont Ninon Chavoz souligne la postmodernité.

Kate Maxwell, enfin, s'intéresse à un objet prenant davantage à contre-pied l'industrie du disque que celle du livre, mais dont la marginalité fondamentale n'en permet pas moins de mesurer des logiques de défiance vis-à-vis de la norme : il s'agit du *Song Reader* de Beck (2012), un album potentiel, sorti uniquement sous la forme de partitions, et dont la concrétisation dépendait dès lors du bon vouloir du public. L'auteure se penche spécifiquement, d'une part, sur les logiques de présentation des titres de cet album et sur leur poétique; d'autre part, sur le projet collectif d'une réalisation effective du disque élaboré en 2014.

Enfin, dans la rubrique « Varia » (hors thématique), Stéphane Labbé présente une étude empirique des pratiques actuelles en matière d'emprunts de livres numériques dans les bibliothèques publiques autonomes du Québec. Ce faisant, il dresse un portrait inédit des nouvelles habitudes des lecteurs face à un support qui n'est certes pas « sauvage », mais qui suppose une circulation nettement moins traditionnelle que l'objet-livre.

Ces contributions, naturellement, n'ont pas pour objectif d'épuiser la réflexion sur les productions littéraires et artistiques que leur résistance aux normes de l'institution permet de désigner comme « sauvages ». Elles constituent plus volontiers une invitation à les prendre plus systématiquement en considération, afin de nous donner les moyens d'améliorer notre connaissance, historique et synchronique, des logiques d'émergence et de circulation des productions culturelles qui, appréhendées uniquement du point de vue du canon et de la tradition, passent au bleu les réalisations qui s'opposent précisément à ces derniers.

Docteur en langues et lettres, Denis Saint-Amand est l'auteur de *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme* (Éditions Classiques Garnier, 2012), *Le Dictionnaire détourné. Socio-logiques d'un genre au second degré* (P.U.R., 2013), *La Dynamique des groupes littéraires* (dir. – Presses de l'Université de Liège, 2016), *La Préface. Formes et enjeux d'un discours d'escorte* (dir. avec Marie-Pier Luneau, Éditions Classiques Garnier, 2016), et d'une édition de l'*Album zutique* et des *Dixains réalistes* (avec Daniel Grojnowski, Flammarion, « GF », 2016). Il codirige les revues *CONTEXTES* et *Parade sauvage. Revue d'études rimbaldiennes*,

et coordonne avec Anthony Glinoyer le projet « Lexique Socius » (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique>).

Notes

¹ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », [1978] 2005, p. 192.

² Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sup – Le Sociologue », 1975.

³ Soit autant de productions que l'on ne peut considérer « littéraires » que lorsque leurs cadres sont mobilisés par des écrivains qui, jouant de leurs possibles formels, les réinvestissent pour les faire dérailler de leurs fonctions premières. Ainsi de Félix Fénéon travestissant le fait divers en saillies humoristiques dans ses *Nouvelles en trois lignes* (1906), ou du projet flaubertien de *Dictionnaire des idées reçues* laissé inachevé par la mort de l'auteur et visant à confronter le bourgeois à sa propre bêtise en lui offrant une compilation de ses erreurs de jugement dans un cadre aux allures normatives.

⁴ Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans Alain Viala et Georges Molinié, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, pp. 139-220; Jean-Pierre Bertrand, « Sur la sociologie de la littérature : héritage, succession et placements (Billet d'humeur périphérique) » dans *Lieux littéraires / La revue. Revue du Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes*, n° 1, Montpellier, Publication de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, Juin 2000, p. 245-254; Alain Vaillant, « Prolégomènes théoriques », dans *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, pp. 14-16, et *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 251-267 et 357-362.

⁵ Kendall Walton, *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, 1990.

⁶ Voir à ce sujet le 17e numéro de la revue CONTEXTES, « De l'émergence à la canonisation », sous la direction de Björn-Olav Dozo et Laurence Ellena, [En ligne], 2016, <http://contextes.revues.org/6189>.

⁷ Sur ce sujet, voir Claude Poliak, *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Économica, « Études Sociologiques », 2006.

⁸ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, pp. 10-12.

⁹ Voir GREMLIN, « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », dans *Texte*, n° 45/46, Anthony Glinoyer (dir.), *Carrefours de la sociocritique*, 2009, pp. 177-194.

¹⁰ Voir notamment Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Une histoire de la presse française au XIX^e siècle*, Nouveau Monde éditions, « Opus Magnum », 2011; Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007; Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris,

Nouveau Monde éditions, 2004. La plateforme Médias 19 (<http://www.medias19.org/>), dirigée par Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty, abrite de nombreux documents et travaux stimulants sur les rapports entre littérature et journalisme au XIX^e siècle.

¹¹ Voir notamment les travaux de Jean-Pierre Bobillot, parmi lesquels *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Éditions Le Clou dans le fer, 2009.

¹² Qu'on songe à la *Free Press* et aux médias alternatifs développés par la contre-culture américaine des années 1960 en réaction à l'essor des *mass medias*, aux tracts surréalistes ou aux slogans sur les murs et les calicots de mai 1968, où la revendication politique s'articule à la réinvention du patrimoine culturel (en témoignent, notamment, les slogans « Plutôt la vie », emprunté à Breton, et « Mallarmé is a machine gun »).

¹³ Voir à ce sujet l'article programmatique de Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », dans *Romantisme*, n° 143, 2009, pp. 109-115. Sur les rapports entre littérature et exposition, voir notamment les travaux de Jean-Max Colard et la livraison de *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010.

¹⁴ Denis Saint-Amand, « Sur la littérature sauvage », dans *Autour de l'extrême littéraire*, A. Hemmens et R. Williams (dir.), Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 21-32.

¹⁵ Voir notamment l'*Album zutique* et l'album du salon de Nina de Villard. Nous avons récemment proposé une édition du premier avec Daniel Grojnowski (*Album zutique suivi de Dixains réalistes*, Paris, Flammarion, « GF », 2016); le second est proposé en annexe de l'excellente édition du roman de Catulle Mendès, *La Maison de la vieille*, proposée par Jean-Jacques Lefrère, Michaël Pakenham et Jean-Didier Wagneur (Seysssel, Champ Vallon, 2000).

¹⁶ Rappelons que, dans une lettre datée du 20 décembre 1883, Paul Verlaine adressait à Charles Morice un quatrain d'Arthur Rimbaud, signé par dérision du nom d'Albert Mérat et qui avait à l'origine été apposé sur le mur des W.C. du Café de Cluny : « De ce siège si mal tourné / Qu'il fait s'embrouiller nos entrailles, / Le trou dut être maçonné / Par de véritables canailles. » Lieux et pratique similaires chez Mallarmé, qui, dans les toilettes de sa maison de Valvins, avait également recopié un texte de circonstance, dont Bertrand Marchal donne la version suivante : « Toi qui soulages ta tripe / Tu peux dans cet acte obscur / Chanter ou fumer la pipe / Sans mettre tes doigts au mur »; Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, T1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1998, p. 329. Pascal Durand, sur la base d'une photographie des lieux, nous indique que le deuxième vers devrait plus justement être lu « Tu peux dans ce gîte obscur ».

¹⁷ C'est notamment le cas du carnet hybride de Sophie Podolski, *Le Pays où tout est permis*, recueil de notes et de dessins que Philippe Sollers a publié dans *Tel Quel* en 1973. Nous renvoyons à notre article sur le sujet : « Sophie Podolski, maudite petite belge », dans *@naïses, L'Inscription de la violence dans la littérature francophone et européenne*, Marie-Hélène Laroche (dir.), [en ligne], 2013. URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/835>

¹⁸ Ce périodique éphémère est porté à la fois par des visées poétiques (largement inspirées du symbolisme français) et par une volonté de se positionner en faveur d'une philosophie

anarchiste. Il donnera lieu à des échanges de coups entre ses auteurs et leurs homologues de Saint-Cyr, auxquels la presse fera écho. L'objet a récemment fait l'objet d'une réédition; voir *En route mauvaise troupe!* [1913], Marseille, Le Chien rouge, 2006.

¹⁹ Organe de résistance durant la Seconde Guerre mondiale, dont le premier numéro, mis en place en septembre 1942, affirme sa volonté performative en même temps qu'il pleure le souvenir de Jacques Decour, son instigateur disparu. Le programme énoncé est resté célèbre : « *Les Lettres françaises* sera notre instrument de combat et par sa publication, nous entendons nous intégrer, à notre place d'écrivains, dans la lutte à mort engagée par la Nation française pour se délivrer de ses oppresseurs. »

²⁰ Voir Hanuš Hachenburg, *On a besoin d'un fantôme*, éd. Claire Audhuy, Rodéo d'âme, 2015, et la thèse de Claire Audhuy, *Le théâtre dans les camps nazis : réalités, enjeux et postérité*, Université de Strasbourg, 2013. Merci à Adeline Somme d'avoir porté cet objet à notre connaissance.

²¹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, et *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984.

²² L'attribution de ce prix, à un moment où nous assemblions les articles constituant ce dossier et nous attelions à la rédaction de son introduction, peut sembler servir notre propos. Au cœur de la polémique qui l'a suivie, il nous a pourtant semblé que le problème posé par cette célébration n'était pas tant celui de l'extension du domaine littéraire que d'effets institutionnels. S'il est tout à fait légitime que le jury du Nobel estime souhaitable de consacrer des pratiques littéraires qui se développent hors des circuits du livre, le choix qui a été fait ici ne force pas seulement l'héritage d'une logique de transmission antique, il rapatrie surtout vers un univers dont ne s'est jamais vraiment revendiqué un artiste qui a déjà fait l'objet d'une large reconnaissance dans le domaine musical qui est le sien, à travers une multitude de prix et de décorations (de nombreux Grammy, l'Ordre des Arts et des Lettres, un Oscar de la meilleure chanson originale, etc.). Peu risqué, ce choix produit un pseudo-effet de « surprise » visant surtout à replacer dans le débat public une institution qui peut être tenue pour obsolète; en cela, il sert davantage ladite institution que la littérature.

²³ Voir notamment Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu (dir.), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005.

²⁴ L'exemple québécois de la Nuit de la poésie organisée le 27 mars 1970 au théâtre du Gesù est à ce titre emblématique, où sur la même scène pouvaient intervenir le bruitiste et volontiers potache Raoul Duguay et la poétesse Michèle Lalonde, qui avait donné à cette occasion une interprétation restée célèbre de son texte « Speak White ». Sur le sujet, voir Pascal Brissette, « Fête urbaine et poésie en voix. Des soirées de l'École littéraire de Montréal aux Nuits de la poésie », dans *Voix et Images*, Volume 40, numéro 2 (119), hiver 2015, pp. 23-43.

²⁵ Sigismund Krzyzanowski, *Rue involontaire*, traduction de Catherine Perrel, Paris, Verdier, 2014. L'œuvre de Krzyzanowski, longtemps confisquée par les autorités soviétiques, n'a été publiée qu'à titre posthume. Merci à Joachim Vermaelen pour la découverte de ce texte.