

It's too late to say **NON!**

Jean-Charles
Massera

Auteur de *United Emmerdements of New Order* précédé de *United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre* (P.O.L) au début des années 2000, critique obstiné des pratiques culturelles et des modes de vie aliénés à la fin des années 1990, Jean-Charles Massera fut longtemps convaincu que les seules expériences possibles étaient des expériences de pensée (*Amour, Gloire et CAC 40* – P.O.L). Autocritique en actes, quelques années plus tard, de cette même théorisation du déficit d'expérience dans les pays les plus avancés au plan technologique sur les pentes des cols mythiques du Tour de France et du Giro, il devient alors chroniqueur du processus de vieillissement des corps salariés à l'ère du temps libre et des loisirs sous les traits défaillants d'un néo-cycloportif sponsorisé par Polar France et José Alvarez SA., avec le nom improbable et fictionnel de Jean de La Ciotat. Il connaîtra alors l'épilation, le premier degré et la réduction inéluctable de son champ lexical (*Jean de La Ciotat, la légende, Verticales*) avant de redevenir à plein temps Jean-Charles Massera à la fin des années 2000. De cette expérience cycloportive il retiendra la nécessité de la reconstruction d'un « je » ou d'un « nous » non indexé sur le temps-croissance. Ses outils? L'esthétique de l'intrusion dans la langue, la forme et le format de l'ennemi (*Under The Résultats* – Biennale de Rennes) ou tout simplement du « faire avec » (*We Are L'Europe*. Le projet WALE – Verticales – mis en scène par Benoît Lambert). Il a aujourd'hui 44 ans.

Jean-Charles Massera, qu'est-ce qui vous tient debout ?

Personne ne m'a jamais posé cette question, que je me suis posée assez tardivement en fait, et à laquelle j'ai trouvé – assez vite – une réponse: ce qui me tient debout, c'est ce qui me fait me lever le matin. C'est l'idée qu'il y a un possible, dans ce qui constitue ma journée, pour que le soir je me couche à un autre endroit (de pensée) que celui qui m'aurait été assigné – aurait été écrit – si je n'avais eu aucun moyen d'écrire la partition de ma journée, un possible et un moyen qui me soient propres. Cela a à voir avec la possibilité de s'approprier un peu de temps, un peu d'espace. La position qui m'angoisse le plus, c'est celle où l'on sait déjà, de par ses activités professionnelles, sa situation, sa localisation, voire son assignation à résidence, sociale, où l'on sera à telle heure de la journée, ce que l'on fera, quels seront les événements, ou non-événements, constitutifs de notre journée... position qui est malheureusement une des plus partagées au monde. C'est ce contre quoi j'ai le plus envie de me battre. Ce qui «me tient debout» n'a rien à voir avec l'écriture au sens littéraire du terme, c'est plus une posture de vie: c'est la possibilité de s'approprier un tant soit peu une part du temps qui nous occupe et de l'espace que nous occupons, c'est-à-dire un temps et un espace que je peux écrire moi-même, mais ici les termes «écrire» et «écriture» sont à comprendre dans leur acception la plus large. Finalement, la grande mythologie de la modernité, c'est ça: un individu qui tout d'un coup parvient (un peu) à écrire sa partition et ne répond plus à une partition intégralement écrite par un grand discours, un grand récit religieux ou politique, qui parvient donc à s'écrire, plus qu'il n'est écrit.

Après, il y a plusieurs moyens... L'écriture, je ne sais pas si c'est le bon. Disons que c'en est un parmi d'autres. Ce qui est certain, c'est que cette posture n'est pas une posture pour mettre en avant une pensée philosophique ou littéraire... c'est juste une posture de vie. Après, il se trouve que mes outils ont à voir avec de l'écriture et éventuellement, lorsque le processus mis en place par celle-ci aboutit, avec des livres, des formes... «Ce qui me tient», c'est une question qui a plus à voir avec la vie qu'avec la littérature.

Cette volonté d'écrire sa vie, c'est une forme de résistance ?

Oui, mais une forme light... light et pas nécessairement très intéressante d'un point de vue littéraire, philosophique ou politique. C'est une esthétique de vie qui concerne plus le quant-à-soi que l'en-commun, quelque chose d'assez peu généreux qu'il faut vite dépasser si l'on veut que cette attitude se traduise en quelque chose qui ait une véritable valeur d'usage, qui ressemble à des objets, des outils partageables.

Je ne trouve pas ça light.

Disons que ce refus de se laisser trop écrire correspond à une volonté de ne pas se laisser projeter là où l'on sert des intérêts qui sont pensés à des échelles qui ne sont pas les nôtres. Le fond du problème, c'est ça : aujourd'hui, cette partition n'est plus écrite par une visée religieuse (ce qui est plutôt une bonne chose), pratiquement plus par une visée politique (ce qui, sur le fond, peut présenter certains avantages), mais par des intérêts qui sont bassement économiques ou financiers.

Pourquoi dites-vous : aujourd'hui ?

Parce que, si on regarde l'histoire récente des luttes allant dans le sens de l'émancipation des subjectivités, ce qui a permis d'ouvrir des possibles a vite tourné à la mise en place et en œuvre de quelque chose d'assez misérable. Se libérer des grands récits, c'est une chose. Se libérer du poids de la vie écrite par les grands récits de l'Église ou par une idéologie totalitaire, c'est plutôt un bien. En revanche, si c'est pour aller consommer des produits dérivés de Mickey ou répondant à la seule logique de la rotation de l'offre le week-end et de la télé-réalité les soirs de jours ouvrables, c'est qu'il y a un problème de fond. C'est en ça que je dis que ce n'est pas pire qu'avant mais que ce n'est pas beaucoup mieux non plus. On a peu gagné finalement. Ou ce qu'on a gagné, on l'a vite reperdu. J'insiste sur ce point car, si on ramène ça à la dimension critique de la littérature, il y a une lecture un peu rapide et surtout extrêmement problématique de certaines démarches comme celles que j'essaie de développer qui consiste à assimiler celles-ci à toutes celles qui « tapent » sur le contemporain, qui stigmatisent ce que nous vivons aujourd'hui, sans faire la distinction fondamentale entre, d'une part, ce qui stigmatise en essayant d'opérer dans le champ de la poursuite des processus d'émancipation des subjectivités et de construction d'en-communs (pour aller vite) et, d'autre part, ce qui stigmatise l'aujourd'hui au nom d'un profond et terrible désir de restauration de valeurs à la con, de valeurs on ne peut plus aliénantes et problématiques pour la construction de l'homme. Mon travail ne s'inscrit absolument pas dans cette logique qui consiste à dire au secours, tout s'dégrade, c'était mieux avant. Malheureusement, si on parle en termes marxistes, la libération de l'homme par le travail, l'appropriation du produit du travail et la libération de temps dit « libre » pour la construction de soi, sont des promesses qui ont plutôt mal tourné. Les activités professionnelles qui peuvent encore se vivre comme des processus d'appropriation de ce qu'elles produisent sont relativement rares, elles ne concernent que quelques postes où la part de soi dans la réalisation de ce qui est produit est réelle (et non fantasmée). Le temps libre se confond essentiellement avec les « loisirs », c'est-à-dire principalement avec un temps de

consommation des modes et des produits d'occupation et de captation improductifs du cerveau. Il y a clairement quelque chose qui a foiré quelque part, un truc qui a dérapé à un moment donné du processus d'émancipation des consciences !

S'affranchir des mythologies archaïques, je trouve ça très bien, mais, en même temps, celles qu'on a mises à la place, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elles posent quelques problèmes de fond. La liste des logiques (des histoires) de libération qui ont échoué, qui ont été récupérées à des fins vraiment pas émancipatrices, est tout de même assez longue.

ALORS MAINTENANT LA QUESTION C'EST DE SAVOIR
CE QU'ON FAIT AVEC ÇA

La question qui m'occupe essentiellement aujourd'hui et qui est à l'origine de ma collaboration avec le metteur en scène Benoît Lambert pour le projet WALE (*We Are L'Europe*)¹, c'est de savoir comment rebondir, comment faire avec ce donné-là sans retomber dans la seule esthétique de la critique virulente et « salutaire », pour reprendre un terme que la presse culturelle affectionne particulièrement. En effet, une fois qu'on a dit NON à tout, qu'on a désigné la catastrophe ambiante, qu'on a dit que ça craignait à tous les niveaux et dans tous les compartiments de l'existence, qu'est-ce qu'on fait ? C'est quoi le programme ? La vraie question, c'est ça. Bon, maintenant ce qui est clair aussi, c'est qu'on n'a pas attendu que les auteurs du champ littéraire s'emparent de la question pour commencer à travailler. De Porto Alegre à l'IRI (l'Institut de recherche et d'innovation créé sous l'impulsion de Bernard Stiegler pour « *anticiper les mutations de l'offre et de la consommation culturelles permises par les nouvelles technologies numériques* »), il y a des gens qui travaillent à la construction d'outils concrets. En fait, le cahier des charges, c'est :

COMMENT FAIRE AVEC ÇA ?

Je ne crois pas du tout à la mythologie de l'île déserte, de la construction et de la sublimation d'un espace poétique qui échapperait au monde, qui viserait à placer l'expérience esthétique en retrait ou hors de ce même monde, un espace que le poète construirait patiemment avec ses petits outils perso... cette espèce d'esthétique pavillonnaire transposée à l'écriture. La sublimation de la maison individuelle et de l'aménagement intérieur dans le

paysage culturel, je crois qu'il n'y a rien de pire. J'ai toujours pensé que la construction de cet espace de refoulement des conditions de l'expérience de l'Histoire en cours et du temps vécu jouait le même jeu d'atomisation des consciences et des individus que celui que nous imposent les outils du spectacle. Si on reprend l'analyse de Guy Debord affirmant que « *le système économique fondé sur l'isolement est une production circulaire de l'isolement* », que « *l'isolement fonde la technique, et le processus technique isole en retour* » et que « *de l'automobile à la télévision, tous les biens sélectionnés par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des 'foules solitaires'* »², on peut également dire de cette esthétique de la sublimation d'un espace poétique qui vise à placer l'expérience esthétique en retrait ou hors du monde, qu'elle est une production circulaire de l'isolement, que l'isolement fonde l'esthétique du refoulement des conditions de l'expérience de l'Histoire en cours et du temps vécu. En clair, les consciences spectatrices sont aussi coupées de l'expérience de la marche du monde devant leur écran de télé que dans un cube blanc.

En même temps aujourd'hui, l'écriture, la littérature, on s'en fout un peu. Déjà, parce qu'en règle générale, si les écrivains avaient encore quelque chose à dire, ça se saurait (je ne sais pas pour vous, mais moi, quand j'ai besoin de me renseigner sur le monde, je ne cherche pas dans la littérature, je cherche dans les sciences humaines, la philosophie, la sociologie ou alors oui, mais pour capter des symptômes de l'époque, qu'elle véhicule plus ou moins consciemment, mais c'est tout), mais aussi et peut-être surtout parce que ce n'est pas avec une fourchette oscillant entre 500 et 3 000 lecteurs qu'on va renverser le sens de l'Histoire.

Je ne vois pas en quoi le sens de l'Histoire a à voir avec le nombre de lecteurs...

Je parle simplement de la force de frappe zéro de la littérature, de sa non-influence.

Est-ce que ça signifie qu'il faut changer la forme et le mode de réception de la littérature ?

Le mode de réception actuel fait qu'on ne peut entendre ce qui se dit. On est dans un brouhaha constant, produit par la rotation du marché du livre et des contenus formatés par l'industrie culturelle du divertissement des consciences et, dans cette rotation, c'est très dur, voire tout simplement impossible, de se faire entendre, à moins peut-être de trouver une forme littéraire qui épouserait la forme de rotation de ce marché... Est-ce que ce serait alors la seule issue pour avoir une chance de se faire entendre ? Je ne sais pas. Va falloir que j'y pense.



Maintenant... la question c'est peut-être
on se positionne... par rapport à ça.

aussi de savoir, comment nous,

Votre projet d'affiches pour la Biennale d'art contemporain de Rennes [Under The Résultats, Les Ateliers de Rennes, 2008 – www.lesateliersderennes.fr] répond-il à une volonté de trouver une forme littéraire plus performante, une forme qui épouserait la « rotation du marché du livre et des contenus formatés par l'industrie culturelle du divertissement des consciences » ?

Bon, déjà certaines épousaient la rotation du système des panneaux rétro-éclairés sur lesquels défilent les affiches 4 x 3. Plus sérieusement, parmi les principes théoriques qui fondent mon travail (« me tiennent »), il y en a un que je répète et n'arrive pas à dépasser ☺ : pour qu'une forme puisse opérer sur l'objet qu'elle vise, il faut qu'elle parle dans la langue de ce même objet, qu'elle parle sa langue et non dans une langue *autre* qui *s'originerait* dans un ailleurs. J'ai toujours pensé que, si l'on veut atteindre un minimum d'efficacité de pensée, il faut travailler dans la langue, la forme et le format de l'ennemi. « Désigner », « écrire sur », « parler de » n'ont, je pense, aucune efficacité, ne peuvent atteindre leur objet, car l'écriture reste alors en dehors, à l'extérieur de l'objet visé.

C'est une naïveté poétique de croire qu'il puisse y avoir construction d'une langue spécifique propre à un(e) auteur(e) qui va arriver à dire quelque chose sur un objet qui lui est extérieur. La langue ne fonctionne que si elle rentre dans l'objet, que si elle parle à l'intérieur de l'objet. À mon sens, seul l'entrisme est possible... surtout aujourd'hui. La campagne d'affichage est née d'une radicalisation de cette idée, d'une volonté d'essayer de prendre au pied de la lettre cette idée. À Rennes, il s'agissait d'interroger des salarié(e)s de différentes catégories socioprofessionnelles pour savoir si elles ou ils se projetaient ou pas dans l'image de leur entreprise et si elles ou ils parvenaient à se représenter, se « réaliser » ou pas dans leur travail et ensuite de rendre visibles ces paroles dans un espace où seul le produit fini et marchand du travail est visible : l'espace public. Ceci me semble d'autant plus important aujourd'hui que, d'une certaine manière, la représentation du travail a quasiment disparu de la production culturelle (des films, de la littérature), de l'espace public, du paysage médiatique et informationnel. Aujourd'hui, quand on parle du travail, c'est soit en termes de massification (le nombre de demandeurs d'emploi, les salariés en grève de l'entreprise x, les secteurs menacés, etc.), soit en termes d'occupation d'un temps (le temps de travail). D'ailleurs, le français nous enseigne beaucoup de choses sur le sens du travail aujourd'hui, sur la façon dont nos subjectivités se désinvestissent dans ce même travail puisque le terme « emploi » a quasiment remplacé le terme « travail ». On ne travaille plus le monde, on occupe un « emploi » du temps. Donc ces questions, ces considérations développées par les salarié(e)s, ces paroles, si j'arrive à « les rendre visibles » dans le dispositif, la machinerie même qui les rend invisibles (à savoir le dispositif et la machinerie médiatiques qui servent les intérêts économiques et financiers), ça devient plus

intéressant qu'un livre hypercritique lu par 480 personnes super d'accord avec vous avant même d'avoir commencé à vous lire. Entendons-nous bien, il ne s'agit pas de flatter votre ego d'écrivain expérimental exclu du marché international des contenus culturels formatés par l'industrie culturelle du divertissement des consciences, puisque déjà ce n'est pas « moi » qui parle, mais les personnes interrogées, mais bien de parler dans la forme et le format de l'ennemi. Littéralement. Il s'agit là d'œuvrer dans le registre de l'esthétique du choc en fait. Arriver à dire ce que je dis dans mes bouquins dans un espace et un format où d'habitude on ne dit et n'expose que ce que je dénonce, ou plutôt énonce. Insérer la critique entre deux objets (produits) critiqués. Parler entre deux pubs me semble plus fort que dans un espace dédié à la culture.

D'une certaine manière, pour expliquer cette campagne d'affiches, il faudrait peut-être que je revienne à ma première passion, celle de l'art. Mon premier secteur d'activité en tant qu'auteur était la critique d'art. J'ai réalisé quatre expositions dont l'une [*Le Temps libre, son imaginaire, son aménagement, ses trucs pour s'en sortir*, 1999, Courant d'Art, 6^e édition] dans l'espace public, à Deauville, atroce station balnéaire liée historiquement à la bourgeoisie parisienne. J'exposais une photo de Claude Lévêque qui représente un pavillon comme on en voit tellement en France avec le petit grillage, la petite pelouse verte, les petites tuiles rouges – le petit pavillon acheté à crédit et isolé de tout, un peu l'objet de désir type de la petite bourgeoisie européenne, la réalisation absolue de soi étant le devenir-proprétaire. Le genre d'objet de désir qui a tué plein de subjectivités occidentales... style coupez-vous de tout ce qui peut relever de l'être-ensemble ou de la construction d'un en-commun et projetez-vous dans un petit pavillon. Claude Lévêque avait pris cette photo et avait écrit dessus, à la manière d'un graffiti adolescent, une question: « Prêt à crever? », en jouant sur le mot « prêt-à-porter ». Cette photo avait déjà été montrée en galerie, dans le cube blanc donc. Je suis allé le voir et je lui ai dit que cette photo m'intéressait, mais pas là où il la montrait. S'adresser à la petite ou moyenne bourgeoisie plus ou moins cultivée, plus ou moins riche qui, dans tous les cas de figure, ne vivra pas là parce qu'elle est convaincue que vivre là-dedans, c'est l'aliénation absolue, je pensais que ça n'avait pas trop de sens, que ça n'avait aucune portée et surtout que ça manquait son objet, parce que le contexte de monstration (donc la galerie) ne faisait que renforcer une sorte de processus de réification d'une condition de vie, d'un modèle perçu comme critiquable par une bourgeoisie éclairée qui se penche sur la situation d'une classe sociale perçue comme enfermée dans des modèles de vie aliénants. Mais là où ça me semblait pouvoir devenir intéressant, c'était de confronter directement cette image à son contexte d'inscription: en clair, aller mettre la photo devant un terrain vague acheté par des promoteurs qui allaient construire quinze baraques comme ça, s'adresser directement aux promoteurs et aux acheteurs potentiels en 4 x 3 dans l'espace public.



Under The Résultats, 12 affiches 4 x 3 m, 12 affiches 120 x 176 cm
[Les Ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain, 2008] - Crédit: Hervé Beurel

La campagne d'affichage que j'ai proposée pour la Biennale de Rennes procède de cette volonté de travailler dans la forme d'adresse utilisée par les publicitaires et les intérêts qu'ils servent, pour rendre visibles des paroles, des interrogations sur le sens du travail qu'on ne veut plus voir, qu'on ne veut plus entendre, ou plutôt pour rendre visible ce qui est en amont du produit fini et publicisé et dans lequel les subjectivités consommatrices sont supposées se projeter.

Je n'aurais pas pu le dire ailleurs et autrement. Je n'ai fait qu'utiliser mon invitation à cette Biennale de Rennes pour transmettre une parole, la mettre en forme et la transposer là. Je n'ai pas signé ces affiches. Ce sont les personnes interrogées qui parlent, pas moi. Ce que je signe, c'est le processus, le déplacement de la parole, le fait de la rendre visible. Il s'est peut-être passé là quelque chose de plus significatif, de plus fort que dans tous les passages de mes livres consacrés à ces questions. Par rapport à certains axes de ma démarche, ces affiches posent clairement la question de la limite du livre, en tout cas des miens.

Vos titres sont souvent en français et en anglais. Pourquoi ?

Mes titres sont souvent à l'image de notre culture, pénétrés en partie par la culture américaine. Ne reste qu'une toute petite partie en langue locale. Le titre générique de cette pièce à Rennes, c'était *Under The Résultats*. J'ai la tentation de plus en plus grande de renoncer au français. Aujourd'hui, on travaille, on se projette, on se construit dans des logiques, des systèmes de pensée qui s'inscrivent dans une culture mondialisée. Or, nous sommes dans une culture qui ne mondialise que ce qui est vendable. On se retrouve donc dans une situation paradoxale et intenable : celle de penser, d'écrire global ou glocal tout simplement parce que c'est notre culture, de penser et d'écrire sur des objets globaux et non locaux mais d'être perçu comme local parce que non traduit dans d'autres langues. Non traduit, parce que le champ littéraire dans lequel des auteur(e)s comme moi s'inscrivent n'est pas commercialement viable, ne promet aucun retour sur investissement à un agent littéraire. De même, nous ne connaissons pas nos alter ego étrangers parce qu'ils ou elles sont également enfermés(e)s dans le marché de leur langue – les textes *mainstream* étant les seuls à avoir accès à la traduction. Pour moi, aujourd'hui, soit on arrive à écrire dans une ou deux langues internationales et on a quelques chances de faire circuler une parole au-delà de nos frontières, soit on s'accroche à sa petite langue et c'est foutu. À terme, le français, faut l'oublier... et écrire en anglais, en espagnol ou en arabe, qui sont aujourd'hui les trois seules langues véritablement internationales. Si on veut penser au-delà et en dehors des localismes, si on veut penser et parler ensemble, faut déjà commencer par utiliser une langue commune. Si les cultures ne sont plus natio-

nales, mais délocalisées, faut penser et se parler dans une langue qui suit le même mouvement. À un moment, la différence culturelle, ça tue. Déjà, en France, on a quasiment attendu quinze ans pour traduire Judith Butler ou Fredric Jameson, ça fait flipper quand même...

Pourquoi encore utiliser la forme du livre pour vous faire entendre ?

Bon, déjà, je ne cherche pas à me faire entendre. Encore une fois, pour ça, il faudrait être convaincu d'avoir quelque chose à dire, et, au-delà du fait que la littérature telle que je la conçois, ça ne branche pas forcément grand monde (je ne parle pas ici du marché de la fiction de divertissement de tout ce qui peut encore constituer un enjeu aujourd'hui), je ne suis pas certain d'avoir des propos susceptibles d'ébranler les consciences francophones. Cela dit, le livre, indépendamment de la question du lectorat, est une forme qui véhicule encore beaucoup de contenus aujourd'hui. On n'a jamais vendu autant de livres dans l'histoire de l'humanité qu'aujourd'hui. Je ne parle pas des livres de littérature, des romans etc., mais simplement du livre en tant que support, des essais, des guides, des manuels, des ouvrages de formation, de référence sur des questions techniques, économiques, financières, juridiques, pratiques etc. Donc, pour moi, le livre reste un format possible d'intervention. Mes livres ont parfois la forme de guides, d'autres d'énoncés de lois. La forme du livre et de l'imprimé m'intéresse, en revanche les vieilles formes pensées hier dans des formes de représentation de ce même hier, genre le roman ou la poésie, ça ne m'intéresse plus du tout, en tout cas pour penser aujourd'hui.

Pourquoi dites-vous avec tant de conviction NON à la forme du roman ou de la poésie... Pourquoi selon vous ces formes-là ne véhiculeraient plus aucun contenu ?

Le roman, tel qu'il semble encore passionner les pages culturelles des médias ou les universitaires, ne me paraît absolument plus correspondre aux modes d'expérience, de représentation, de projection, de pensée du monde contemporain, aux modes d'action sur ce même monde. Je ne vois pas pourquoi, d'un côté on passerait notre vie professionnelle ou une partie de notre temps libre à surfer, analyser des données, construire des projections, échanger des informations en temps réel, faire des calculs puis inventer des modes de représentation de réalités abstraites, penser, œuvrer dans une multicanalité, une simultanéité et pourquoi de l'autre, tout d'un coup, on penserait dans une linéarité, une forme et une langue qui étaient celles de notre système de pensée avant l'explosion de ces modes d'expérience du monde. On peut encore essayer de se représenter la terre comme étant plate ou essayer de

pratiquer la médecine avec pour seul outil la saignée, mais bon... En même temps, je suis toujours étonné de cet acharnement thérapeutique autour de ces vieilles formes. On sait très bien, et depuis longtemps, qu'« *à de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines* »³. C'est de Walter Benjamin. Donc, ce n'est pas tout jeune comme point de vue sur la pertinence des formes. En fait, ça me paraît totalement hallucinant de devoir encore batailler sur ces questions. La forme se pense par rapport à une nécessité, une visée, pas par rapport à une histoire, en l'occurrence littéraire. On ne demande pas aux astrophysiciens de penser avec les outils de la préhistoire! Quant au poème (à la poésie), en tout cas ce qui se désigne encore comme tels (je ne parle pas là de textes que l'on se refuse de saisir pour ce qu'ils sont et qu'on cherche à tout prix à ranger dans une forme historique bien classique, histoire souvent de passer à côté de ce qu'ils visent, ou tout simplement de les contourner), cette façon de poser les mots sur la page, de les peser, de ne reconnaître comme mode articulatoire que les relations qui se tissent entre les mots posés sur cette même page, en refoulant bien tout ce qui pourrait les lier à un quelconque extérieur, cette façon de se concentrer sur des sensations proches de l'infime et du résolulement séparé du bruit et de la fureur, cette façon de dramatiser la volonté de se retirer de ce bruit et de cette fureur, cette façon de recréer un petit monde tout étonnant à l'échelle de notre seule subjectivité abstraite du monde, cette façon de réécrire joliment et légèrement les petites phrases, les petites sensations et les petites idées sur la vie, cette façon de construire une expérience inédite qui se localise dans le seul mouvement de la lecture, cette façon de ne trouver du sens que dans la langue, cette langue qui ne dit rien d'autre qu'elle-même, autrement ou littéralement, cette langue qui vient faire écran de manière aussi prétentieuse que naïve devant tout ce qui est bien trop lourd pour devenir poétique (le hors livre en gros), cette langue qui tourne autour des je, des objets, sans autre générosité que celle qui consiste à exposer de mille manières ce je ou ces objets, comme si leur seule exposition pouvait faire sens, comme si ce sens pouvait avoir un usage autre que celui du constat que l'on est en train de faire l'expérience d'un poème qui dit tout son attachement à n'être rien d'autre que lui-même, c'est d'une incapacité à nous modifier (en revanche, c'est sûr que ça nous conforte) qui m'a toujours halluciné. Ça a un côté bibelot, en fait.

Dans Jean de La Ciotat, la légende⁴, vous vous servez de votre propre expérience, d'un moment particulier de votre vie. Mais, au-delà de ce protocole d'expérience qu'est le cyclospor, ce livre pose entre autres des questions comme: comment être un sujet pensant, agissant aujourd'hui, comment réintégrer sa propre voix...

Ce livre dit aussi son contraire. Il renvoie à un type d'expérience qui relève de la construction commune et qui ne passe pas par l'outil intellectuel et littéraire. Donc c'est un livre qui appelle à faire autre chose qu'engager sa subjectivité nostalgique dans l'expérience poétique ou littéraire: en gros, fermer le bouquin et vivre un peu, faire ses propres expériences pendant son temps libre, par exemple.

L'objet que j'ai utilisé pour rendre compte de cette nécessité de reconstruire de l'expérience en dehors des expériences de pensée (qui pour moi étaient jusque-là les seules expériences possibles) était plutôt misérable à la base: le cyclisme, c'est un truc de la culture beauf. À la limite, ça pouvait passer à l'époque des *Mythologies* de Barthes mais, en 2006-2007, les gamins font plutôt du BMX... Le Tour de France, ça ne fait plus trop ciment social, moins que le foot en tout cas. François Bégaudeau a rencontré ses lecteurs dans son premier livre⁵ car le foot, en tout cas la coupe du monde 98, avait cimenté quelque chose dans toutes les couches socioprofessionnelles, donc le foot était devenu un objet préhensible. Le vélo, c'était naze. Donc bref, le moins qu'on puisse dire, c'est que ce livre n'a pas rencontré grand monde... même si c'était un prétexte pour parler d'autre chose, par exemple: comment je me construis à partir du moment où je ne peux plus me construire dans le temps de travail? comment vivre le processus de vieillissement de son corps? comment faire, à sa mesure, selon ses capacités propres, l'expérience du temps et de certaines pratiques de l'espace dans une culture de la vitesse, de la performance et de la négation des losers?

Dans mes autres livres, j'interrogeais les pratiques culturelles comme un intello le fait: je prenais un microscope ou une longue-vue, je grossissais le détail et j'analysais de loin en faisant le mec consterné par l'ampleur de l'aliénation de ses contemporains. Là, au lieu de faire ça, je me suis dit que, comme j'avais eu l'occasion, adolescent, de vivre une pratique culturelle aliénée, un mode d'occupation du temps libre divertissant ma conscience de la marche de l'Histoire en cours au premier degré, et que j'avais adoré ça, j'allais essayer de revivre (autant que faire se peut, avec mes moyens physiques et mentaux actuels) cette expérience à presque 40 ans et l'analyser. Ce livre est un aller-retour entre le premier et le second degré. Au lieu d'être toujours dans le second degré et de me pencher sur les autres, je me suis dit que j'allais vivre moi-même le premier degré. C'est cette perspective de l'après, du

second degré à venir, qui « me tenait » quand je souffrais trop sur le vélo. J'écrivais le pédalage et je pensais déjà à ce qui allait pouvoir être dit sur le moment que j'étais en train de vivre. Je pédalais en écrivant et j'écrivais en me repensant pédalant. Jeu qui finalement relève plus de la performance au sens artistique du terme. D'une certaine manière, et parce que c'est ça qui reste : le livre occulte la dimension performance de cette expérience. J'aurais dû faire comme mes potes artistes : consigner ça avec une vidéo.

J'ai joué le jeu à fond pendant deux ou trois ans : j'étais épilé, je m'entraînais deux à trois fois par semaine pour arriver ne fût-ce que dans les temps... J'ai quand même fait 7 à 8 000 kilomètres par an ! Certes, c'est moins noble comme expérience d'un autre monde que celle qu'a vécue George Orwell quand il est allé partager les conditions de vie des SDF... Moi je suis allé vivre avec des cyclistes ☺. Mais, aussi étonnant que cela puisse paraître, c'est sans doute l'expérience la plus singulière qu'il m'a été donné de vivre, finalement. En plus, ça m'a fait découvrir le cyclisme Ultra Distance, discipline qui développe une manière d'être au temps et à l'espace, discipline qui a aussi à voir avec l'expérience d'un état de corps et d'esprit autre que celui que l'on vit dans une journée de travail ou dans les modes normés d'occupation du temps libre, une façon de pratiquer le temps et l'espace qui ne peut se faire que sur un vélo et dans des courses de plus de 24 h en one shot, sans dormir. Il y avait là quelque chose à partager, à vivre, à penser avec des langages différents, avec le corps modifié par l'effort et les endomorphines, avec la liaison à l'espace donnée sur un vélo. Cette expérience de pensée, elle a eu lieu là pour moi. Mais faire comprendre ça au lectorat de la littérature contemporaine, c'est vrai que ce n'était pas gagné. Expliquer qu'on peut vivre une expérience littéraire de 330 kilomètres dans le Jura suisse... ça l'a fait pas quoi. ☺

Ce qui me tenait debout surtout, c'était la construction d'une expérience possible dans du très partageable.

Vous faites comment aujourd'hui ?

J'ai reconnecté avec le monde non cycliste. Car cette expérience du cyclo-sport m'a tout de même coupé du monde intellectuel d'une façon assez radicale. Ne plus se retrouver dans un vernissage de la Documenta ou à la Biennale de Venise, mais au départ d'une cyclo-sportive dans une masse de gens où ça pue le camphre, où on s'est levé à 5 heures du matin, où à l'arrivée on est sous un chapiteau à pleurer, à bouffer des pâtes dégueulasses et où des gens se succèdent sur un podium, c'est autre chose quoi. C'est clair que ce côté à pleurer, proche de celui des fêtes « populaires » telles que les décrivait Rimbaud dans un de ses poèmes dont j'ai oublié le nom, ça change de l'esthétique de la Tate Modern à Londres ! J'avais donc changé de vie, de lan-

gage, de milieu. Alors oui, j'avoue, ce n'est pas dans le milieu culturel et littéraire que j'aurai vécu mes expériences de vie les plus fortes...

Dans Jean de La Ciotat encore, vous évoquez votre désenchantement par rapport à l'art contemporain et aux émotions esthétiques que vous n'arrivez plus à éprouver. Votre rapport au monde ne serait qu'une succession de désenchantements ?

C'est dans la nature humaine d'être perpétuellement insatisfait, non ? C'est ce qui nous fait vivre aussi, c'est un moteur qui permet de relancer le désir, la curiosité. Même le marché fonctionne sur ce principe. La rotation de l'offre dont on finit par ne plus avoir envie, la captation libidinale du capitalisme fonctionnent là-dessus : sur une fausse satisfaction suivie d'une saturation et à nouveau d'un dispositif de captation de la libido pour qu'on l'investisse dans un nouvel objet... Donc je crois qu'il ne faut pas voir dans le désenchantement de *Jean de La Ciotat* quant à son rapport à l'art un constat qui viserait à dire qu'il y a désormais moins d'art ou que je n'y crois plus, mais plutôt le besoin de passer à autre chose, de territorialiser son désir sur un autre champ, sur d'autres objets. Je crois que je commençais à en avoir un peu marre d'avoir des émotions dans des dispositifs de Bruce Nauman ☺.

*Dans la première partie de l'entretien, esquissant une réponse à ALORS MAINTENANT LA QUESTION C'EST DE SAVOIR CE QU'ON FAIT AVEC ÇA... vous évoquez votre collaboration avec Benoît Lambert pour le projet WALE. Dans un mail que vous m'adressez le 25 mars dernier, vous m'écrivez qu'il est important pour vous de parler de ce projet, « un tournant que j'espère radical dans ma trajectoire, un tournant et surtout une remise en cause du fondement de la dimension critique de mon travail jusqu'à *Another Way Now* pourrait supprimer 2 800 villages d'ici 5 ans, mis en scène par Brigitte Mounier en 2006 ». En quoi l'objet de ce travail est-il à ce point important pour vous ?*

Lorsque nous nous sommes rencontrés, nous en étions arrivés, Benoît Lambert et moi-même, à une impasse dans nos travaux respectifs : chacun dans nos formes, nous avons, disons, trouvé une manière de désigner, représenter et consigner la catastrophe. La forme et la visée semblaient fonctionner, mais nous ressentions là une véritable limite, une véritable insuffisance du travail. Comme je l'écrivais dans l'argumentaire consacré à *United Emmerdements of New Order*⁶ : « en résumé *United Emmerdements of New Order* ne fait que dramatiser le lent processus de basculement de la petite bourgeoisie planétaire dans la barbarie. » Ce sentiment d'insuffisance était d'autant plus pesant que, d'une certaine manière, nous avions l'impression que nous

pouvions continuer de décliner nos dispositifs, nos « trucs » qui fonctionnent et font mouche en améliorant la machine, mais en ne disant, ne produisant, rien de plus. En ce qui concerne mon propre travail, dans une communication présentée au colloque « Littérature, fiction, témoignage, vérité » à l'université de Paris III en 2004, Pascal Mougin, après avoir proposé une analyse et une mise en perspective d'un certain nombre de mes livres, formulait certaines réserves sur ma démarche. Pour lui, « *le texte des United Emmerdements a bien sûr ses limites : un certain systématisme du procédé, facilement analysable, un sens du brio un peu potache qui pourrait tourner à la facilité, et une trop stricte univocité, dans la mesure où, au-delà des flottements signalés plus haut, les partis pris de l'auteur sont évidents ; enfin, les procédés revendiqués de détournement et de réappropriation, théorisés par Debord et Wolman il y a presque cinquante ans, et pratiqués par d'autres de plus longue date encore, n'ont peut-être plus la radicalité que revendique Massera.* »⁷ J'entends parfaitement ces critiques. Entre la réécriture de la catastrophe, de ses processus, et l'insistance sur la mise à distance et à nu de l'objet visé, on risque de ne plus entendre que la machine, mais surtout une machine. D'ailleurs, les premiers pièges que j'ai dû essayer d'éviter après *United* ont été ceux de l'amélioration de cette machine, toujours perfectible.

Mais dans le même temps, dans mes textes théoriques consacrés à l'art et au cinéma, je m'acharnais déjà depuis longtemps à défendre une « esthétique du faire avec », faire avec les données, les conditions de l'époque. Ce qui ne voulait pas dire les accepter et encore moins y adhérer, mais simplement se poser la question : qu'est-ce qu'on fait avec ça ? O.K., on vit l'aliénation. O.K., on a des vies décevantes, des projets souvent misérables, un imaginaire collectif désormais plus tourné vers des logiques de consommation que d'appropriation. O.K., on a une culture de merde, mais étant donné ça et une fois qu'on a dit ça, maintenant qu'on y est jusqu'au cou, comment faire (avec) pour s'en sortir direct ? Vouloir en sortir direct et proposer un espace, une expérience esthétique, expressément placés hors de ces données (un peu comme si elles n'existaient pas), ça m'a toujours semblé, non pas suspect, mais tout simplement naïf (on en revient à la question de la poésie), comme si un processus de pensée artistique pouvait non seulement s'affranchir totalement de la raison instrumentale et des objectifs qui régulent le système économique et ce que ce système demande, provoque et induit en termes de comportements individuels et collectifs, comme s'il pouvait être de fait émancipé de l'ensemble des conditions de nos existences, mais aussi être significatif, avoir du sens (aujourd'hui), tout en faisant l'économie de cette condition dans laquelle se trouve l'individu contemporain. Pour se sortir d'une condition, il faut d'abord batailler avec elle, opérer là où les conditions de nos existences, les mythes, les croyances autour desquels ces mêmes exis-

tences s'organisent, agissent pour tracer des possibilités de sortie, des possibles, de l'autrement. Le projet WALE procède (entre autres) de cette interrogation.

UNE FOIS QU'ON A BIEN CONSIGNÉ LA CATASTROPHE, QU'EST-CE QU'ON FAIT ?

Pour Benoît Lambert et moi, il s'agissait de partir d'un simple diagnostic: l'imaginaire collectif de la petite bourgeoisie blanche occidentale, son rayonnement, ses certitudes, ses représentations d'elle-même, se sont gentiment effondrés, ce qui sur le fond est plutôt une bonne chose et, à partir de là, pour reprendre les termes d'une version primitive du texte et de notre argumentaire : « *Qu'est-ce que nous, en 2009, petits blancs occidentaux – qui héritons quand même de deux siècles où on a joué un rôle central dans l'histoire du monde, et des représentations qui vont avec! Donc nous, qui héritons d'tout ça, qu'est-squ'on vise maintenant?... Comment on s'projette?* »... « *cette idée que quand même, malgré tout, même si c'est vrai que, etc. dans c'merdier tu peux, on peut, on doit 'faire avec' pour s'bricoler des portes de sortie; même si au début, en effet, ça s'limite à du bricolage un peu pauvre... avec les deux ou trois trucs qu'on peut sauver dans sque sont devnues nos existences...* » Le tout en ayant toujours à l'esprit que, malgré la démonisation croissante des armes de l'industrie culturelle, malgré le fait que, selon le directeur de la chaîne de télévision française TF1, « *pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible: c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible* »⁸. Pour reprendre Michel de Certeau: « *Une fois analysés les images distribuées par la télé et les temps passés en stationnement devant le poste, il reste à se demander ce que le consommateur fabrique avec ces images et pendant ces heures. Les cinq cent mille acheteurs d'Information-santé, les usagers du supermarché, les pratiquants de l'espace urbain, les consommateurs des récits et des légendes journalistiques, que fabriquent-ils avec ce qu'ils 'absorbent', reçoivent et paient? Qu'est-ce qu'ils en font?* »⁹ C'est ce « QU'EST-CE QU'ILS FONT ? » qui nous intéresse et que j'ai essayé d'étendre à de nombreuses pratiques culturelles collectives ou individuelles qui occupent notre temps et notre espace dans les champs de reconstruction possibles balayés par le projet WALE.

D'une certaine manière, ce parti pris reprenait et approfondissait ce que

Vincent Labaume et moi-même avons imaginé en 1997, dans le documentaire-fiction en huit épisodes que nous avons conçu pour FRANCE INTER, *La vie qui va avec*. La vie qui va avec les mythologies ordinaires de la petite bourgeoisie européenne : à savoir la vie qui va avec la voiture, la vie qui va avec la maison, la vie qui va avec la nourriture, etc. Les épisodes, d'une heure chacun, se composaient de récits d'usagers de la voiture, de la maison, etc. que nous avons recueillis avec notre Nagra (super son, ce truc) et d'extraits de films, de téléfilms, de séries, de documentaires, de journaux télévisés ou radiophoniques, de chansons qui traitaient directement ou indirectement de ce dont nous parlaient ces usagers, qui contextualisaient leurs dires ou agissaient comme le cadre dans lequel leurs récits s'inscrivaient. Les paroles de l'usage ordinaire venaient ainsi réécrire une pratique de la maison individuelle écrite par Leroy-Merlin, donner du sens à l'usage du diesel dans les traversées nocturnes de la France lorsqu'on est enfant, donner leur point de vue sur l'habitat pavillonnaire dans une discussion tendue animée par Michel Piccoli et Yves Montand dans *Vincent, François, Paul et les autres* de Claude Sautet. Ce qui se jouait dans ce documentaire-fiction, c'était une sorte d'aller et retour entre des expériences singulières et les représentations culturelles, stéréotypées de ces mêmes expériences, une prise de mesure de l'appropriation possible du temps libre et de ses modes d'occupation, de ce que chacun et chacune faisait de ces modèles de vie vendus par la société de consommation. Ce qui était très beau, c'est que généralement, après quelques minutes de récits (récits qui correspondaient plus à des spots publicitaires, des slogans vantant les avantages de la chambre supplémentaire ou du jardin pour les enfants, de la motorisation de tel ou tel véhicule etc., ou à des films ou des téléfilms véhiculant tous les clichés sur telle ou telle façon d'être, de vivre ou de se projeter), le temps de l'entretien passant et la conscience de la présence du micro se faisant moins forte, nous obtenions alors de véritables récits de vie non aliénés aux modèles et aux cadres dans lesquels ces mêmes récits s'inscrivaient, une façon de se laisser bercer par la motorisation diesel rassurante de la voiture qui nous emmène enfant dans le Sud de la France, une manière de transformer en jeu la recherche du rail SNCF abandonné pour faire des fausses poutres dans la maison familiale que l'on aura mis dix ans à construire, une façon toute personnelle et inattendue de redécouvrir le goût de la tomate en décidant de passer au bio, etc. Ce sont évidemment ces moments libérés des représentations (des partitions) stéréotypées qui nous intéressaient et que nous montions et mixions avec les représentations véhiculées par l'industrie culturelle.

Dans *France guide de l'utilisateur*¹⁰, livre que j'ai écrit dans la foulée de *La vie qui va avec*, c'est également cette condition d'usager et de consommateur, doublée de celle de salarié devant s'inscrire dans une culture de la perfor-

mance, mais essayant de s'appropriier du temps et des espaces non instrumentalisés par les impératifs de croissance, que j'essayais d'écrire. Mais dans ce livre comme dans le documentaire-fiction, j'en restais, nous en restions, aux pratiques, aux stratégies du jour le jour, des pratiques et des stratégies traitées un peu le nez dans le guidon, sans trop dézoomer pour voir dans quel récit collectif cela s'inscrivait, dans quel sens tout cela s'agençait.

C'est ce dézoomage sur ces pratiques de vie et l'aller et retour entre le temps vécu constitué par ces mêmes pratiques et les trames, les lignes de force, les récits dans lesquels elles s'inscrivent et surtout leur conscientisation, que nous avons, entre autres, tenté de travailler, dans le projet WALE. Évidemment, il y avait une certaine prise de recul avec le temps vécu au premier degré dans *France guide de l'utilisateur*, et également, même si c'était à un degré moindre, dans *La vie qui avec*, mais ce vers quoi nous tendions, ce dans et vers quoi nous nous projetions ou pouvions nous projeter, n'était pas interrogé. Cette dimension-là manquait dans mes précédents travaux. Tout comme manquait le « comment faire avec » (et surtout autrement) ce donné, ces conditions historiques et économiques-là, cet imaginaire collectif qui est lié à ces conditions. Voilà ce qui a commencé par nous occuper dans *We Are L'Europe*. Mais dans le même temps, il ne s'agissait pas pour nous de dresser une liste d'exercices de reconstruction de soi à faire, il ne s'agissait pas de « proposer quelque chose à la place » de nos pratiques aliénées. Or, fait étonnant, à propos de *We Are La France* – spectacle qu'a imaginé Benoît Lambert à partir d'un certain nombre de mes textes et que l'on pourrait qualifier de spectacle « d'essai » ou « d'introduction » à *We Are L'Europe* et où il reprend cette idée fondamentale pour nous qui consiste à dire que « *les effets d'imposition symbolique et matérielle engendrent toujours des stratégies de résistance, même ténues, même invisibles, de la part de ceux qui les subissent* »... et les gens, même dominés, même écrasés, bricolent des réponses, des usages et parfois des plaisirs à partir de « *toute la merde qu'la télé veut nous faire avaler* » [Benoît Lambert à propos de *We Are La France*] –, de nombreuses voix critiques, non seulement nous reprochent finalement d'être dans le camp de l'ennemi (puisque au lieu de dire que TF1, c'est nul, et que les gens qui consomment la télé sont des cons, on essaye plutôt de voir ce que « les gens » et « nous-mêmes » – parc'qu'on est les gens aussi – bricolons), mais également de ne rien proposer. C'est quand même hallucinant le nombre de fois où on a entendu des questions du genre : « Et qu'est-ce que vous mettez à la place ? » Or, pour nous, les choses sont assez claires : il était – il est – hors de question de penser à la place des gens ! L'art, la littérature ou le théâtre qui se met à penser à notre place est certainement la pire des choses qui puisse arriver dans l'histoire de ce même art, de cette même littérature ou de ce même théâtre.

La volonté de vous impliquer dans la construction d'objets à plusieurs

mains, de La vie qui va avec au spectacle imaginé par Benoît Lambert à partir « d'un certain nombre de [vos] textes et que l'on pourrait qualifier de spectacle d'essai ou d'introduction à We Are L'Europe¹¹ », correspond-elle à une volonté de vous tourner de plus en plus vers « la construction d'objets et d'outils partageables » ? Est-ce aussi une forme de réponse à QU'EST-CE QU'ON FAIT AVEC ÇA ?

Des expériences comme celle de *La vie qui va avec* ou celle du projet WALE ont ceci de particulier qu'elles permettent de développer des réflexions, de produire un objet que ni vous ni votre alter ego n'aurait pu concevoir seul. Cette mutualisation des compétences permet en outre de déplacer nos démarches respectives de manière peut-être plus radicale qu'en restant seul dans notre coin et nos pratiques, nos manières de travailler, nos systèmes de pensée. Parmi la longue liste des problèmes que peut poser l'enfermement dans un travail exclusivement individuel, il y a bien évidemment celui des limites d'une démarche. Je n'irais pas jusqu'à dire que j'ai décidé de ne plus écrire seul et d'arrêter de jouer perso, mais je dois avouer que j'ai réellement pris goût au travail en commun, en tout cas à certaines formes de collaboration et de mutualisation des compétences, à une façon d'articuler ce qu'on peut percevoir comme des complémentarités. C'est ainsi que, ces derniers temps, j'ai commencé à rêver d'un livre écrit à quatre mains. Hasard ou envie de forcer un peu mon destin ? Je ne sais pas, toujours est-il que l'occasion s'est présentée assez vite. Je venais de lire *Le monde jou* d'Éric Arlix¹². J'ai évidemment senti que, non seulement nous partagions pas mal de choses, mais que lui travaillait des objets et des questions que je maîtrisais mal et que, de mon côté, j'assurais peut-être plus que lui sur certains plans (qu'on me pardonne ici cet accès d'immodestie ☹). Je me suis alors dit que si on s'y mettait à deux, ça pourrait peut-être donner quelque chose de pas mal... en tout cas par rapport à ce que lui et moi sommes capables de produire individuellement. Je lui ai donc proposé d'essayer d'écrire un livre à quatre mains. Aujourd'hui, la proposition a pris forme et a pour titre provisoire *Le Guide du démocrate*. Pour écrire ce livre, nous avons obtenu une bourse d'aide à l'écriture délivrée par la région Île-de-France qui s'accompagne d'une résidence que nous effectuons aux Lilas, plus précisément à Khiasma [<http://www.khiasma.net/>]. Cette résidence nous a permis de mettre en place une expérience que l'on pourrait qualifier de terrain, que nous avons intitulée « Viva Démocratie » [<http://vivademocratie.blogspot.com/>] et qui consiste, entre autres, en une programmation en ligne de conférences, de lectures et de performances en relation avec les thématiques abordées dans le guide, mais surtout en des réunions-discussions aux allures de comités de rédaction informels pouvant partir dans tous les sens, ouvertes à toutes celles et tous ceux qui le désirent et destinées à produire un article à plusieurs voix

(parfois contradictoires) que l'on publie dans le cahier central du *Mag du démocrate* (un périodique modeste de 4 pages dans lequel, outre cet article à plusieurs voix, nous publions à la fois des ressources prélevées dans les ouvrages récents traitant des thèmes abordés et des textes commandés à des auteur(e)s ou des artistes). Ce qui se construit peut-être là, dans cette plateforme contributive, c'est la mise en place d'un outil critique collectif assez simple, fondé sur le partage de connaissances, le croisement et la confrontation de points de vue non experts, un principe d'activation de l'intelligence collective, une sorte de Wikipédia critique, un wikicritique en somme.

À quelle nécessité répond votre implication dans la toute jeune revue TINA ?

La revue TINA THERE IS NO ALTERNATIVE. LITTÉRATURES [<http://www.editions-ere.net/tina>], animée par Éric Arlix, Chloé Delaume, Emily King, Émilie Noteris, Jean-Perrier, Guy Tournaye et moi-même, est un outil auquel je tiens particulièrement, non pas pour publier mes travaux en cours ou ceux de nos potes, mais pour mettre en avant des démarches jeunes, pas toujours publiées, notamment dans la section « labo fiction », pour signaler, et ce même s'il s'agit d'une littérature qui ne correspond pas à nos critères esthétiques, où il y a encore de l'écriture – et pas seulement dans le champ restreint de ce qui se publie comme littérature, mais aussi dans l'art, pour mettre les projecteurs sur des démarches difficiles qui existent depuis parfois plusieurs décennies, mais que les logiques de marché s'acharnent à ignorer, pour essayer de défendre une idée de la littérature qui a de plus en plus de mal à s'imposer dans ce qui devient un simple et pur marché de la fiction. Pour ce qui est de l'idée de ne pas nous servir de la revue pour publier nos propres trucs, j'étais même un des fervents défenseurs de l'idée que nous ne devons carrément pas publier dans notre revue ; principe de générosité intellectuelle que je casserai dans le numéro quatre, notamment dans le dossier qui s'intitulera « pole positions » et où Chloé Delaume et moi proposerons par exemple un échange critique fondé sur les différences marquées entre nos deux démarches, mais visant à énoncer ce qui peut faire forme et constituer un enjeu aujourd'hui, parce que tout, dans le formatage actuel des maisons d'édition, la domination des logiques du marché et de l'industrie culturelle et surtout dans la volonté universitaire et critique de ne pas savoir ce qui s'est passé dans l'histoire de l'art et de ne pas voir les bouleversements majeurs des données de l'expérience esthétique énoncés au cours du vingtième siècle, tout pousse à passer à côté de ce qui à mon sens fait littérature ou peut faire littérature aujourd'hui. C'est quand même hallucinant de voir à quel point on veut nous faire passer des trucs pensés dans des formes et des visées prémodernes pour quelque chose qui présente un quelconque intérêt en 2009...

99,99 % de la production littéraire quand même! On imagine mal la New Tate de Londres présenter des trucs qu'on aurait pu peindre ou sculpter au XIX^e siècle! Mais en littérature, on n'a que ça sur toutes les tables de librairie et personne ne voit où est le problème... Il y a là une cécité assez pitoyable. La façon par exemple dont les manuels scolaires évitent systématiquement de parler des avant-gardes historiques dans les chapitres consacrés à la littérature du XX^e siècle est de ce point de vue riche d'enseignements... et de raisons de péter un câble. Bref, y a du boulot.

Propos suscités et recueillis par Virginie Devillers les 13 et 30 mars,
ainsi que le 15 avril 2009 à Paris

NOTES

¹ *We Are L'Europe* (Le projet WALE) vient d'un constat: l'imaginaire de la petite bourgeoisie blanche occidentale, la supériorité prétendue de sa culture que son étonnant manque de distance critique lui fait encore considérer comme un modèle, les certitudes qui vont avec ce manque de distance, le rayonnement que lui prête encore l'Histoire écrite par l'idéologie coloniale et postcoloniale, plus les représentations qu'elle se donne encore d'elle-même dans le monde alors que ces mêmes représentations ne correspondent plus que très rarement à la réalité de ce qui est en train de se jouer sur l'échiquier international font que tout cela sent gentiment la fin (ce qui, vu la tournure que ça prenait, est plutôt une bonne chose).

Et que dire de cette certitude – aussi insupportable que risible – de la supériorité absolue de cette culture qui semble désormais plus redevable au processus global d'accumulation qu'à un quelconque Siècle des lumières? En même temps, cette problématique absence de conscience critique paraît de plus en plus se doubler d'une perte radicale de confiance en l'avenir: effondrement des figures de la réussite sociale, spectre de finir au RMI ou sous les ponts, moral des ménages en baisse, retour des valeurs les moins émancipatrices en termes de construction de soi et de projets collectifs, crispations identitaires gagnant du terrain même là où les pratiques culturelles semblaient en voie de déterritorialisation, sentiments d'être exclu de la marche de l'Histoire en cours parce que le sens de cette Histoire semble désormais écrit par des logiques pensées à l'échelle de groupes, d'intérêts économiques et financiers et non des personnes qui ne font que subir les effets de ces logiques, etc. Bref, *We Are L'Europe* (Le projet WALE) paraissait urgent.

Cela dit Le projet WALE n'est pas une solution. Le projet WALE n'est ni la promesse d'un élargissement de l'imaginaire européen ni une pièce caritative. Le projet WALE est un temps de pause pour parler de deux ou trois trucs sans en faire tout un plat. Sans en faire tout un plat, parce que sur le fond, c'est pas plus mal ce qui nous arrive. En fait, Le projet WALE est un gros débriefing à plusieurs voix ordinaires.

Des voix ordinaires qui se parlent en duo, en trio, ou en petits groupes informels (des nostalgiques, des mal renseignés, des idéalistes non repentis, des blasés, des technophiles, des zen, des beaux malgré eux, des amnésiques, des indécis, des catastrophistes, des ultra-modérés, des

plus ou moins naïfs qui y croient, des lucides qui veulent y croire etc.). Des voix qui cherchent à s'en sortir à partir de là où nous en sommes avec nos cuisines équipées, nos rollers, notre rapport perso à l'environnement, à la crise économique ou encore au port du string fendu. Des voix qui cherchent à faire avec tout en essayant de reprendre en main leur propre Histoire.

² Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, (1992 pour la troisième édition), p. 15.

³ Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», rééd. dans *Écrits français* (Bibliothèque des idées), Gallimard, 1991, p. 143.

⁴ Jean-Charles Massera, *Jean de La Ciotat, la légende*, éd. Verticales, 2007.

⁵ François Bégaudeau, *Jouer juste*, éd. Verticales, 2003.

⁶ Jean-Charles Massera, *United Emmerdements of New Order* précédé de *United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre*, P.O.L., 2003.

⁷ «Jean-Charles Massera : une esthétique du 'faire avec' », in LITTÉRATURE, FICTION, TÉMOIGNAGE, VÉRITÉ, sous la direction de Jean Bessière, Judit Maar. Centre d'étude CIEH. Cahiers de la Nouvelle Europe. HISTOIRE LITTÉRATURE, L'Harmattan, 2005.

⁸ Patrick Le Lay, PDG de TF1, interrogé parmi d'autres patrons dans le livre *Les dirigeants face au changement. Baromètre 2004*, Les Éditions du Huitième jour, 2004.

⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, coll. Folio essais, Gallimard, 1990 (1980 pour la première édition U.G.E., coll 10-18), p. 52-53.

¹⁰ Jean-Charles Massera, *France guide de l'utilisateur*, P.O.L., 1998.

¹¹ Jean-Charles Massera, *We Are L'Europe*, éd. Verticales, 2009.

¹² Éric Arlix, *Le monde jou*, éd. Verticales, 2005.