
Années 90, Nouveau Roman

Jean-Max Colard

« Il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure »

Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*¹

SYNOPSIS – C'est l'idée d'un récit critique. Il s'agirait ici d'inventorier un héritage. Puisque toute « scène » artistique, quelle qu'elle soit, géographique ou générationnelle, est toujours le fait d'une construction, il s'agirait ici de fonder le roman théorique de la scène artistique française des années 90. De lui trouver un socle autre que strictement géographique, hexagonal. Il s'agirait de raconter une hypothèse : dire tout ce que ces œuvres apparues doivent aux théories critiques et aux expérimentations narratives des années 60-70. Il s'agirait d'interroger la relation que les œuvres de Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster, Valérie Mréjen et d'autres peuvent entretenir, de près ou de loin, de manière symbolique, indirecte, et parfois même inconsciente, avec la déconstruction derridéenne, la narratologie, la sémiologie barthésienne et l'anti-Œdipe de Deleuze et Guattari, mais aussi de l'éclatement des récits effectué par les écrivains du Nouveau Roman² ou par les dispositifs textuels d'un Georges Perec. Héritage oblique, indirect en ce qu'il ne passe pas forcément par la lecture directe des sources, mais qu'il s'est trouvé d'autres relais, théoriques ou visuels, tel le cinéma ou la psychanalyse. Héritage détourné, puisqu'il se déplace d'un champ de la création à un autre, qu'il s'effectue de la scène critique, théorique ou narrative, littéraire en un mot (au sens moderne du terme « littérature », entendue à la fois comme une production d'écritures et un objet d'étude scientifique), au domaine des arts visuels. Il s'agirait donc aussi de mesurer les distances qui séparent ces artistes de ces sources textuelles, d'évaluer les écarts, les reformulations, les transpositions plastiques, de faire « le procès continu des différences » (Derrida) pour construire au mieux cette idée selon laquelle la scène française n'existe pas tant au regard d'un quelconque nationalisme territorial que dans l'établissement de cet héritage symbolique, dans l'instigation

d'une filiation entre la scène artistique française et cette autre fiction que fut aux yeux notamment de l'Université et de la contre-culture américaines, la « French Theory »³ des années 70.

« Les héritiers »

Pour évidente qu'elle paraisse ainsi postulée, cette histoire n'est pourtant nullement linéaire, mais au contraire très discontinue, et parcourue de multiples brisures. C'est ainsi qu'au milieu des années 80 et encore tout au long des années 90, une partie du champ intellectuel français des années 80 a volontairement rompu avec le laboratoire théorique et narratif des années 70 : pendant que l'Amérique et le reste du monde accueillaient avec enthousiasme les présences de Deleuze, Derrida, Kristeva, dans leurs universités, la France, au contraire, s'empressait d'inhumérer ces dangereux adeptes de la « pensée 68 » pour rétablir l'humanisme citoyen et son vieux fonds d'universalisme abstrait. Ce rétablissement des anciennes valeurs se fit notamment par la dénonciation violente de la pensée française, taxée de « jargon intello », de « logorrhée intellectualiste », voire d'*Impostures Intellectuelles*⁴, selon le titre d'un fameux ouvrage qui attaqua en 1997 « l'irrationalisme », la malhonnêteté intellectuelle et le « Fashionable Nonsense » d'un courant de pensée inspiré par « Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Félix Guattari, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Bruno Latour, Jean-François Lyotard, Michel Serres et Paul Virilio », mais encore Jean Baudrillard, Julia Kristeva et Michel Foucault. Bel anti-programme en vérité, et qui constitue, indirectement ou non, le fonds hérité par la scène artistique des années 90.

Autre scène de rupture : pas loin de là, et toujours dans les années 80, on vit le milieu éditorial français ambitionner la fin du Nouveau Roman. Décrété exsangue, illisible, trop abstrait pour la masse des lecteurs, élitiste et réservé aux seuls professionnels de la littérature, le Nouveau Roman fut épinglé comme une voie sans issue pour la littérature contemporaine. Cette condamnation résonne encore, intra-muros, à l'intérieur du

champ littéraire, le Nouveau Roman ayant peu d'héritiers déclarés. Par contre-coup, on assista d'une part au retour des écrivains de droite traditionnelle, aux formes narratives académiques et dix-neuviémistes, dans la lignée des « hussards » de Roger Nimier, qui s'opposèrent dans les années 50 aux auteurs du Nouveau Roman, Robbe-Grillet en tête. Mais force est de reconnaître d'autre part que ce revirement de situation correspondit à une nouvelle ouverture du champ littéraire français, qui entreprit d'aller chercher hors de ses frontières territoriales, dans la littérature francophone d'Afrique ou des Antilles de quoi ressourcer une littérature décrétée en voie d'extinction. Ce mouvement de régénéscence s'accompagna d'un formidable mouvement de traduction, d'ouverture aux littératures étrangères, renouant avec les grands récits par le biais du roman américain, ou trouvant dans les romans-monde de Gabriel Garcia Marquez, une matière chatoyante susceptible de redonner des couleurs à l'écriture blanche et abstraite du roman français.

Insistons encore un rapide instant sur ce savant décalage qui s'opère alors au sein de l'histoire intellectuelle internationale, car il ne sera pas sans conséquence pour notre propre récit critique : « *les batailles théoriques françaises des années 1970, soldées depuis longtemps dans l'Hexagone (au nom du nouvel « humanisme anti-totalitaire » qui en sortit vainqueur), enflamment toujours aujourd'hui, et depuis vingt ans, les universités américaines* »⁵. Si l'on se permet d'inclure le Nouveau Roman à cette rupture intellectuelle, c'est parce qu'à une certaine distance — celle du temps pour les générations qui vont suivre, celle de l'espace pour les pays étrangers — la théorie française s'est trouvée associée, de près ou de loin, à d'autres créations artistiques, « *jusqu'à voir comme ses produits dérivés le cinéma de la Nouvelle Vague ou le Nouveau Roman, ce dernier étudié souvent sur les campus comme si Robbe-Grillet illustrait Derrida, ou Georges Perec prolongeait Deleuze — une France avant-gardiste revisitée à la lumière de sa " théorie "* ». Et cette association de références, où la Nouvelle Vague dialogue avec les *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, où le Nouveau Roman a à voir avec les *Séminaires* de Lacan, c'est justement la vision analogique et presque mythique dont a hérité la scène artistique française des années 90, et qu'elle partagea alors, hors de l'hexagone, avec bien des scènes intellectuelles étrangères.

Ainsi élargi, ce malentendu explique en partie la réception lente et difficile en France de la nouvelle génération artistique émergeant au début des années 90 : élevée dans les écoles d'art à la lecture de Foucault, Barthes ou Deleuze, sensibilisée à la psychanalyse et à ses remous⁶, durablement marquée par l'exposition « Les Immatériaux » conçue au Centre Pompidou par le philosophe Jean-François Lyotard, auteur quelques années plus tôt de *La condition post-moderne*, cette nouvelle génération d'artistes apparaît à contre-courant d'un paysage intellectuel français qui pensait avoir soldé l'aventure théorique des années 70. Mais à l'inverse, ce décalage explique aussi la rapide circulation à l'étranger de ces artistes hexagonaux, l'ouverture précoce de cette scène à l'international, les relations très tôt tissées avec Angela Bulloch, Liam Gillick, Maurizio Cattelan, Rirkrit Tiravanija ou Carsten Höller, entre autres. Un socle commun de références occupe ces artistes venus d'horizons divers, tant il est vrai que la « French Theory », s'est largement diffusée à l'étranger, et même hors de l'université, jusque dans la contre-culture américaine et sud-américaine, dans les champs de l'art ou de la musique⁷ — on notera par exemple l'influence décisive des auteurs du Nouveau Roman sur l'art conceptuel et minimaliste : David Lamelas réalise en 1970 une installation diaporama sur Marguerite Duras⁸, Dan Graham reconnaît sa dette envers la lecture de Michel Butor, Donald Judd, Sol LeWitt, Vito Acconci ou Lawrence Weiner se nourrissent ardemment de la lecture de Robbe-Grillet, Mel Bochner place ce « New Art » minimaliste sous l'enseigne du Nouveau Roman, et la critique d'art Barbara Rose, dans son fameux article « ABC Art⁹ », fait des auteurs du Nouveau Roman les véritables contemporains du courant minimaliste se trouvant continué et prolongé dans le paysage artistique des années 90.

Récit d'une hétérotopie

REPERAGES — Si l'on peut dire aujourd'hui, et rétrospectivement, que la scène française constituée dans les années 90 l'un des lieux de renouvellement des formes de l'art, c'est donc en raison de cette histoire intellectuelle, et non au titre d'une géographie délimitée. Scène ouverte et comme prenant acte, dans son fonctionnement même, de la déterritorialisation chère à Deleuze : rom-

pant avec le vocabulaire formaliste « néo » et rétrograde des années 80, mais renouant plus tôt avec l'art conceptuel ou minimaliste des années 70, empruntant son substrat théorique en dehors de son propre champ et puisant dans les textes de Guattari ou Deleuze, développant un art du récit, et enfin évitant Paris pour émerger d'abord à Grenoble ou à Nice et circuler rapidement à l'étranger, la constitution d'une nouvelle scène artistique française au début des années 90 relève moins d'une réalité nationale que d'une « hétérotopie », au sens où l'entendait Michel Foucault : « *sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables*¹⁰ ».

On remarquera d'ailleurs à quel point cette génération d'artistes cultivera le goût des lieux hétérotopiques : tandis que les plate-formes multicolores et conversationnelles de Liam Gillick ne sont pas loin d'opposer des îlots de socialité hétérogène au monde de l'entreprise, tandis que le cimetière, des hommes comme des animaux, occupe l'imaginaire d'un Maurizio Cattelan, qui ira jusqu'à y installer sa Biennale de Berlin 2005, « Mice and Men », dans le cimetière de l'Auguststrasse. Chez Dominique Gonzalez-Foerster, les hétérotopies se multiplient, à l'image de sa bibliothèque horizontale, simple tapis de lecture posé au milieu du musée, et qui déploie une culture mélangée, où la science-fiction côtoie l'ethnologie. Mais plus encore chez elle, c'est l'hétérotopie du jardin qui s'impose, qu'il s'agisse de la vidéo *Atomic Park*, ou de celui construit lors de la Documenta XI de Kassel : elle y juxtaposait une cabine téléphonique de Rio, un jardin japonais, du sable de Copacabana, du mobilier de Chandigarh et une cabine de cinéma, le tout inspiré par le roman *L'invention de Morel*, d'Adolfo Bioy Casares, mais prenant le titre d'un de ses autres ouvrages, *Plan d'évasion*. Une œuvre qui met en forme et en récit une hétérotopie empruntée à Foucault, et qui puise à de multiples sources, non seulement géographiques mais aussi culturelles, non seulement philosophiques mais aussi littéraires, cinématographiques et architecturales. A l'inverse de ce jardin « altermodern », de ce « *locus amoenus* » contemporain, le diaporama *VIDERPARIS* de Nicolas Moulin, qui

montre des vues apocalyptiques de la capitale vidée de ses habitants, toutes fenêtres murées, peut nous apparaître au contraire comme une hétérotopie négative, où le désir de sécurité dévie vers un ordre sécuritaire et policier, où l'utopie écologique tourne au scénario de catastrophe post-nucléaire.

Ce récit de la scène française comme hétérotopie rejoint dans sa forme et son contenu un des grands traits propres à bien des artistes et des œuvres engagés dans cette histoire : une manière de « traiter les sciences comme des narrations ». Si cette expression fut en réalité une attaque, une critique lancée par les adversaires et détracteurs de la « French Theory » contre leur méthode philosophique, elle peut à rebours nous apparaître comme une assez juste définition de plusieurs œuvres emblématiques de cette scène française héritière dévoyée à la fois des expérimentations narratives et des batailles théoriques des années 70. Traiter les sciences comme des narrations : qu'on songe ainsi, en amont des années 90, à l'œuvre entière de Christian Boltanski, dont les installations, les autofictions familiales procèdent aussi bien des sciences humaines que des autobiographies de Georges Perec, et manifestent à l'évidence un rapport narratif à la science de l'Histoire. A l'image de son installation interactive *Entre-temps 2*, où la juxtaposition aléatoire d'événements et de documents aboutit à la reconfiguration d'un autre récit historique. Deux générations plus tard, la vidéo *Intervista* d'Anri Sala s'impose comme l'un des chefs-d'œuvre de cette narrativisation des sciences humaines : l'enquête menée par l'artiste sur le passé politique de sa mère sous la dictature albanaise d'Enver Hodja croise les genres du film policier, de l'interview sociologique, du documentaire historique et de l'autobiographie, ménageant un véritable suspense, inattendu voire déplacé au sein des formes dures de la recherche historique. Et l'on pourrait encore trouver des traits de cette narrativisation des sciences humaines dans le diaporama de Kader Attia sur la population transsexuelle de Paris (*La piste d'atterrissage*), ou dans le *Film spatial* de Camille Henrot, où la visite et l'interview de l'architecte utopiste Yona Friedman dans sa maison-cerveau tourne à une micro-odyssée de l'espace. Quant au cœur de ces années 90 où Carsten Höller, scientifique de formation, semble continuer ses expérimentations comportementales à l'intérieur du champ de l'art,

où Douglas Gordon donne aux zones d'ombre de notre psyché la forme d'un film d'Hitchcock passé à l'extrême ralenti, on songe encore à la manière dont Pierre Huyghe raconte dans *This is not a time for dreaming* une architecture de Le Corbusier : non par le biais de la conférence savante, mais sous la forme autrement plus narrative d'un petit théâtre de marionnettes.

Enfin, plus encore que la vidéo, c'est l'exposition qui s'offre, dans ces années 90 et au-delà, comme le format idéal où ce double héritage à la fois théorique et narratif peut au mieux se rejouer – et l'on comprend mieux ainsi qu'elle ait fait l'objet d'intenses spéculations : pensée comme un médium, élargie à la dimension d'un art, exportée notamment par Pierre Huyghe hors des espaces dévolus à l'art, « scénarisée » par Philippe Parreno qui compare très tôt la conception de l'exposition à la réalisation d'un film, mais également revendiquée par les critiques d'art par l'idée très Nouvelle Vague de « l'exposition d'auteur », et encore élevée par Bruno Latour à une activité spéculative avec l'expression « exposition de pensée », et d'ailleurs régulièrement « essayée » par les philosophes, qu'il s'agisse de Lyotard avec *Les Immatériaux*, de Jacques Derrida avec « Mémoires d'aveugle » au Louvre, l'art de l'exposition s'offre comme un « lieu commun », comme la salle de montage de toutes ces sources diverses, au croisement absolu de l'exposé savant et de la forme narrative.

Filmographie du personnage

« Voilà un personnage creux, sans histoire : est-ce qu'il a une chance d'exister ? »
Philippe Parreno¹¹

CASTING — Pour incarner ce récit critique, il s'agirait de suivre un personnage. Plus exactement, de suivre ce qu'il advient du personnage, et de la notion de personnage dans le champ de l'art contemporain. Pourquoi « retour » ? Parce que le personnage, et au-delà de lui c'est toute la question du sujet qui se pose, a fait l'objet d'une déconstruction savante et multiple, voire d'une complète dissolution tout au long du XXe siècle. Passé par les schizmes de la psychanalyse, largement démonté et remonté par le cinéma, le personnage est apparu dès les années 50, aux yeux d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute,

comme une « notion périmée ». Déjà mis en crise chez Faulkner ou Beckett, réduit chez Kafka à une simple initiale, ou chez Biyo Casarès à une silhouette fantomatique, le personnage devient chez les auteurs du Nouveau Roman une entité flottante. Contre-attaquant le modèle, offert en son temps par Balzac, d'un personnage existant et dûment inscrit à l'état-civil, doté alors d'une identité stable, mais aussi d'une adresse et d'une physiologie particulière (la verrue sur le nez du Père Goriot, les poils roux de Vautrin, etc.), les auteurs du Nouveau Roman, notamment Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, auxquels on peut ajouter les romans de Marguerite Duras, se sont en effet diversement livrés à une destabilisation, voire à un véritable « génocide » des personnages, devenus chez Antonioni les « spectres de la subjectivité moderne¹² ». Ainsi éclaté, lacunaire, dissous, être à l'identité floue ou discontinue, le personnage de roman n'est plus, au terme de cette déconstruction patiente, que l'ombre de lui-même.

Mais point d'arrivée de cette désagrégation, cette situation éclatée du personnage est aujourd'hui son nouveau point de départ. Ou pour le dire autrement : tout laisse à croire que les artistes contemporains retrouvent aujourd'hui le personnage dans l'état lamentable où la psychanalyse, le cinéma d'auteur et la littérature du XXe siècle nous l'ont laissé. Encore faut-il noter que cette liquidation du personnage ne constituait en rien une « fin » de la littérature romanesque : « De même qu'il ne faut pas conclure à l'absence de l'homme sous prétexte que le personnage traditionnel a disparu, nous avertissait Alain Robbe-Grillet dès 1961, il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure¹³ ».

Ce « retour » du personnage au sein de l'art contemporain n'est donc nullement une restauration du personnage ancien, ni une involution eu égard aux avant-gardes des années 70. Il s'agit bien davantage de continuer « l'avventura » de cette entité désormais flottante. Le coureur de fond solitaire dans la vidéo *Marathonlife* de Julien Discrit, rattrapé « à bout de souffle » par le temps de vie de sa propre course, les amants quasi-durassiens de Valérie Mréjen et dont la scène de rupture est faite de tous les clichés des sitcoms télévisuelles sont ainsi les héritiers inconscients des

figures déconstruites du cinéma et du Nouveau Roman. Et ce sont encore des êtres non-linéaires, hyper-fragmentés et à la biographie discontinues qui apparaissent dans l'œuvre de Philippe Parreno : on y croise une petite fille atteinte d'une mystérieuse maladie de Merlin et qui rajeunit au fil des jours, une autre qui imagine son anniversaire le jour de ses vingt ans (*Birthday Zoé*), une autre, plus adolescente, dont le tee-shirt déroule seulement le générique du film (*Credits...*, 2000). Ou encore ce jeune garçon qu'on voit chanter à la fin de la vidéo *Boy from Mars*, « dans un paysage complètement créé pour les besoins d'une fiction – ou est-ce la fiction qui a produit les conditions de son récit ? », s'interroge Philippe Parreno. « La figure de l'enfant m'intéresse, commente-t-il encore, parce qu'en tant que sujet il n'est pas encore formé, son récit n'est pas établi, il est devant plusieurs vies possibles ». Et tandis qu'Anna Sanders prend la forme d'un magazine qui tente au fil des pages et des articles de donner un corps et une âme à cet « être de papier » qu'est le personnage de fiction, le footballeur Zinedine Zidane fait encore figure dans le film réalisé avec Douglas Gordon¹⁴, de personnage et non plus seulement de personne : « C'est aussi un personnage dans la tête, dans le fantasme des gens. Tout le monde essaye d'en faire un porte-parole, mais dans sa vie il a toujours essayé d'éviter ça. Le reste, ce sont alors des récits qui ne lui appartiennent pas. Mais peut-on aujourd'hui exister sans produire de récit ? Est-ce qu'il existe des stars non-narratives ? Est-ce qu'on peut avoir une existence non-narrative ? J'ai l'impression que de plus en plus aujourd'hui, le personnage de fiction résiste à être narratif¹⁵ ».

Focus révélateur, autour de cette figure à la fois réinvestie et questionnée du personnage que la scène hétérotopique des années 90 a produit quelques-unes de ses œuvres les plus décisives : à commencer par les « Personnages à réactiver » de Pierre Joseph, qui faisait déambuler dans l'espace d'exposition une gamme de figures populaires, de Blanche-Neige à Ayrton Senna, de Superman à Catwoman en passant par la Sorcière, le Paintballeur ou le Surfeur. Personnages endormis, affalés, fatigués, comme en attente d'une recharge, d'une réactivation dans le bloc opératoire et narratif de l'art contemporain. Cette génération d'artistes des années 90 a appris dans les jeux vidéos et les films de science-fiction une gamme de gestes actifs dans bien des œuvres contemporai-

nes : vider mais aussi recharger la carte mémoire, et donc réactiver les personnages, leur ajouter des vies, et par extension de nouvelles identités, redonner du possible à ces créatures évidées par un siècle de déconstructions théoriques et narratives, mais désormais disponibles pour de nouvelles aventures, de nouveaux romans.

Mais s'il est un personnage qui incarne au plus haut point ce nouveau statut du personnage, c'est la figure d'Annlee. « *No ghost, just a shell* », pas un fantôme, juste une coquille. Rachetée par Philippe Parreno et Pierre Huyghe à l'industrie japonaise du manga qui l'avait laissée dans un tiroir, et relancée dans le champ de l'art à travers vidéos, installations ou dessins animés, le projet collectif d'Annlee est représentatif de la dialectique qui préside aujourd'hui à la réactivation du personnage. Comme sortant d'une longue amnésie au gré d'un « travail » par séances successives où elle remémore et approfondit sa propre histoire, Annlee se découvre être tour à tour la narratrice, l'actrice et le personnage de sa propre docu-fiction, parlant tantôt anglais, tantôt japonais, dotée d'une sœur jumelle dans la version de Dominique Gonzalez-Foerster (*Ann Lee in Anzen Zone*, 2000). Enfin, si elle est laissée pour morte et mise en bière par l'américain Joe Scanlan, Annlee poursuit pourtant ses aventures filmographiques. Pas un fantôme donc, mais une coquille vide du manga et qui se remplit d'histoires, de psychologies, qui se complexifie au fur et à mesure de ses différents remakes. Pas l'ombre fantomatique que nous ont laissé les écrivains du Nouveau Roman, mais bel et bien un « personnage à réactiver ». Dans la vidéo *Two Minutes Out of Time* de Pierre Huyghe, AnnLee évolue dans un paysage créé par sa propre voix et son propre monologue : œuvre symptomatique d'une réappropriation par le personnage de sa propre histoire, dans un temps de vie qui ne peut être autre que celui du film lui-même.

Ainsi le mode d'existence d'Annlee est-il la « filmographie », cette liste qui sert dans le monde du cinéma à suivre la carrière d'un acteur, d'une actrice ou d'un réalisateur. Mais la filmographie peut nous apparaître au sens propre du terme comme une forme, une écriture, la plus à même sans doute d'épouser les contours flottants, les configurations diachroniques de ce nouveau personnage. Car son existence ressemble très exactement à la filmographie d'une actrice : soit un parcours, discontinu, irrégulier, d'apparitions,

constitué de métamorphoses diverses, de revirements existentiels, – soit un *montage* de situations qui mises bout à bout comme autant d'épisodes, constituent au final une existence, mais qui n'a plus de rien strictement linéaire.

Et qui ne voit que nos existences individuelles ressemblent aujourd'hui à la filmographie d'une actrice ? A la manière de Catherine Deneuve ou de Nicole Kidman, déroulant l'une et l'autre une filmographie sinueuse, tantôt blonde, tantôt brune, incarnant successivement différents personnages, différentes existences, et la mort au milieu, nos vies adoptent aujourd'hui non pas la ligne droite de la biographie, mais la courbe flottante d'une personnalité diverse et continue. Brisant la linéarité propre au récit de vie, la filmographie fait mourir les personnages pour les faire revenir dans un film suivant, voire à une autre époque, avec une situation sociale et amoureuse très différentes, l'art du casting relevant aussi d'un art de la surprise et du contre-emploi. Ainsi Annlee est-elle l'emblème de nos existences filmographiques : la biographie d'aujourd'hui n'a donc plus rien à voir avec celle d'hier. Les modes de *graphie* de l'existence ont changé, tout autant que l'existence elle-même.

Notes

1. Editions de Minuit, 1961, p. 32.

2. On utilisera ce terme tel que le définit Robbe-Grillet dans son manifeste : « Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques... », *Pour un Nouveau Roman*, op.cit., 1961, p. 9.

3. François Cusset, *French Theory (Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis)*, Editions La Découverte, Paris.

4. Alain Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997, paru en anglais sous le titre « fashionable Nonsense », London, St-Martin's Press.

5. François Cusset, *French Theory (Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis)*, Editions La Découverte, Paris, p. 15. Un livre d'histoire intellectuelle auquel tout ce chapitre doit beaucoup.

6. Philippe Parreno : « Dans les années 70, beaucoup de nos professeurs étaient très versés dans la psychanalyse, on a grandi avec, et c'est un discours que j'ai toujours trouvé sympathique. Je ne parle pas de la psychanalyse telle qu'on la pratique, mais plutôt du discours, des textes de Lacan, Guattari et Deleuze, etc. » (« Peut-on exister sans produire de récit ? », interview de Philippe Parreno par Jean-Max Colard, *Revue 02*, n°37, printemps 2006, Zoo Galerie, Nantes, p. 16).

7. Ainsi la philosophe Sylvère Lotringer va jusqu'à dire que « *le premier livre de théorie française publié aux Etats-Unis est un livre de John Cage* » – Sylvère Lotringer « Doing Theory », in Sande Cohen et Sylvère Lotringer (dir.), *French Theory in America*, p. 126 (texte cité par François Cusset, *French Theory (Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis)*, op.cit., p. 81).

8. « *Interview with Marguerite Duras* », 1970, Collection Yvon Lambert, Paris.

9. « ABC Art », *Art in America*, October 1965.

10. Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Dits et écrits*, Tome IV, Gallimard, Paris, 1994, p. 752-762.

11. « Peut-on exister sans produire de récit ? », interview de Philippe Parreno par Jean-Max Colard, *Revue 02*, n°37, printemps 2006, Zoo Galerie, Nantes, p. 16-17.

12. Barthes, « Cher Antonioni », *Cahiers du Cinéma*, mai 1980, in *Œuvres complètes*, tome V, Editions du Seuil, p. 905.

13. Editions de Minuit, 1961, p. 32.

14. Philippe Parreno et Douglas Gordon, *Zidane, Un Portrait du XXIe siècle*.

15. Propos extraits de « Peut-on exister sans produire de récit ? », interview de Philippe Parreno par Jean-Max Colard, *Revue 02*, n°37, printemps 2006, Zoo Galerie, Nantes, p. 16-17.