

Œuvres : la littérature selon Édouard Levé

Pascal Mougin, université Paris-Saclay

Œuvres est à la fois un texte sur l'art, une œuvre d'art et une œuvre littéraire. Texte sur l'art, en tant que panorama de l'art contemporain de son temps, proposé par Levé quelques années après la crise ou querelle du même nom : les cinq cents trente-trois œuvres décrites dans le livre – « œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées »¹ – exemplifient de manière mi-sérieuse mi-parodique, mais toujours remarquablement avisée, tous les aspects par lesquels l'art en question – la crise avait permis d'en prendre conscience – se démarquait de l'art moderne². Œuvre d'art et collection d'œuvres d'art : au sens conceptuel du terme, dans la mesure où l'art contemporain justement, depuis les *Statements*

¹ Édouard LEVÉ, *Œuvres*, Paris, POL, 2002, §I, p. 7 et 4^e de couverture. Les références (numéro et page) des œuvres mentionnées ou citées seront désormais données dans le corps du texte.

² Voir en particulier : Yves MICHAUD, *La Crise de l'art contemporain* [1997], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011 ; Marc JIMENEZ, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2005 ; Nathalie HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014. Pour une synthèse sur la question, voir Pascal MOUGIN, *Moderne / contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Figures », 2019, « Introduction », p. 9-49. Sur les relations entre *Œuvres*, les arts visuels et la pratique artistique de Levé lui-même, voir : Denis BRIAND, « Un retrait de l'auteur : Édouard Levé entre photographie et littérature » dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 473-486 ; Jean-Pierre SALGAS, « Édouard Levé ou "la mort de l'auteur" (dans l'art contemporain) », dans Pascal MOUGIN (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Figures », 2017, p. 97-118. On aimerait une édition critique du livre ou une exposition qui mette en regard de chaque description les œuvres réelles qui ont inspiré Levé comme celles qu'il a inspirées en retour.

de Lawrence Weiner trente ans plus tôt – qui constituent le modèle de Levé – a promu la description ou l'idée de l'œuvre comme œuvre à part entière, la réalisation proprement dite tenue pour secondaire voire superflue¹. Œuvre littéraire enfin, moins selon les critères reçus et les normes en vigueur que, plus empiriquement, en tant que livre publié par un éditeur de littérature générale plutôt que par un éditeur d'art² – un livre, qui plus est, rencontrant manifestement son public³ et premier d'une série de cinq qui imposeront Levé comme écrivain à part entière.

L'initiative de Paul Otchakovsky-Laurens est ici à saluer : en publiant *Œuvres* en 2002, celui-ci ne s'est visiblement pas demandé si le manuscrit envoyé par Levé – connu jusqu'alors comme photographe – relevait ou non de la littérature véritable, mais a considéré, de manière autrement plus féconde, que la littérature pouvait gagner à l'accueillir. Et si, comme s'en amusait l'intéressé⁴, l'éditeur continuait plusieurs années plus tard à présenter son auteur comme un artiste, c'était sans doute moins par inertie intellectuelle que par plaisir, justement, à signaler que les écrivains ne sont pas les seuls à faire de la littérature.

La décision de l'éditeur s'explique aussi par le contexte de la décennie 1990. Une partie de l'institution littéraire, à l'époque, se montrait en effet plus permissive et plus curieuse que par le passé des propositions exogènes. L'accueil d'artistes post-conceptuels aussi bien dans des revues littéraires – Claude Closky, par exemple, au sommaire de la foisonnante *Revue de littérature générale* en 1995-1996 – que dans des catalogues d'éditeurs de littérature – Sophie Calle publiée par Actes Sud, divers autres artistes écrivains ou « écrivain » publiés par les éditions Al

1 Rappelons ici que, dans la seconde moitié de la décennie 1960, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth et quelques autres ont tenté de dépouiller l'œuvre de tout substrat esthétique, accomplissant le projet duchampien d'un art anti-rétinien et de l'œuvre comme expérience de pensée. L'intention était alors tout autant d'en finir avec la conception charismatique de l'art, la fétichisation sacralisante de la « peinture de la peinture » et le dogme moderniste greenbergien, dominant à l'époque, que de dénoncer leur envers moins glorieux, à savoir la dérive ornementale et la réification marchande des œuvres. L'œuvre d'art traditionnellement « autographique », au sens de Nelson Goodman (voir N. GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990) – objet plastique unique, circonscrit et pérenne – devenait ainsi « allographique », c'est-à-dire virtuelle, énonçable et diffusable sous forme de textes susceptibles d'actualisations concrètes illimitées.

2 Le cas de figure aurait pu se produire, Levé ayant également envoyé le manuscrit d'*Œuvres* à l'éditeur d'art bruxellois Yellow Now.

3 Au point d'être republié par POL en 2015 dans la collection « Formatpoché », édition elle-même épuisée depuis.

4 Voir Édouard LEVÉ, *Autoportrait*, Paris, POL, 2005, p. 92.

Dante –, attestait d'une évolution qui allait elle-même, un peu plus tard, permettre une requalification littéraire rétrospective des productions linguistiques des artistes conceptuels historiques, lesquels ne s'étaient jamais revendiqués écrivains en leur temps : aux États-Unis, les promoteurs du *conceptual writing*, Kenneth Goldsmith et Craig Dworkin, considéreront qu'« une œuvre d'art conceptuel peut être indiscernable d'un poème¹ » et vaut d'être lue comme telle ; en France, Gauthier Herrmann, Fabrice Raymond et Fabien Vallos inviteront eux aussi, dans leur anthologie de 2008, à « “lire” les conceptuels » et à « greffer » leurs textes « sur la branche de la littérature générale² ».

Les productions des jeunes écrivains et artistes évoluaient parallèlement. L'idéal moderniste de la pureté du médium avait longtemps porté au séparatisme des disciplines. Il autorisait les collaborations en forme de valorisation réciproque entre peintres et poètes, mais limitait les doubles pratiques d'un même artiste ou auteur – les exceptions bien connues, de William Blake à Henri Michaux, confirmant la règle – et proscrivait plus encore les productions hybrides, réputées impures. La fin des années 1990 voyait au contraire se multiplier les formules décroisées et les interférences de toutes sortes entre la littérature et l'art, moins préoccupés qu'auparavant du culte exclusif de leurs spécificités respectives. D'un côté, des artistes mobilisaient le langage dans leurs propositions visuelles, plastiques ou performées – œuvres graphiques, pièces sonores, associations texte-image et combinaisons intermédiaires plus larges, installations à base d'ouvrages voire de bibliothèques –, ou produisaient des écrits autonomes, plaquettes d'expositions ou livres à part entière. À cette tentation littéraire de l'art contemporain correspondait, symétriquement, un tropisme plasticien des écrivains et des poètes eux-mêmes, à la recherche d'une littérature hors du livre, tournée vers les arts visuels, l'exposition ou la performance scénique. Au point de rencontre de ces deux évolutions, engagées de longue date

1 « *when put next to texts from a soi-disant poetic tradition, a work of conceptual art might look indistinguishable from a poem* » (Craig DWORKIN, « The Fate of Echo », dans K. GOLDSMITH et C. DWORKIN (dir.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2011, p. xxiii). Le chantier de l'anthologie du *conceptual writing* est lancé dès la fin des années 1990 via le site Ubuweb, animé par Goldsmith.

2 Gauthier HERRMANN, Fabrice REYMOND, Fabien VALLOS (dir.), *Art conceptuel. Une entologie*, Paris, MIX, 2008, p. 10 (l'image de la greffe utilisée dans la préface explique le titre). Sur cette littérarisation rétrospective de l'art conceptuel, voir P. MOUGIN, *Moderne / contemporain*, op. cit., p. 303-347.

mais restées peu visibles jusqu'alors¹, émergeait une zone nouvelle d'indistinction relative – qui n'a fait que se confirmer depuis – dont *Œuvres* est à sa manière emblématique.

Toutefois, si *Œuvres* brouille les démarcations disciplinaires, c'est non seulement du fait de son ambivalence statutaire – en tant que livre globalement lisible comme texte sur l'art, œuvre d'art et œuvre littéraire –, mais aussi parce qu'il y est question à la fois d'art et de littérature. Le littéraire est en effet présent dans *Œuvres* de trois manières. Tout d'abord comme sous-texte ou référence implicite : lecteur, entre autres, de Roussel, Queneau et Perec, Levé s'inscrit dans leur sillage et s'en démarque tout à la fois. En tant que référence objectivée d'autre part, matériau source et terrain de jeu : Levé puise régulièrement dans les auteurs du passé, dans la bibliothèque et dans l'histoire littéraire la matière d'œuvres visuelles, plastiques ou intermédiaires. La littérature est enfin un projet, dans la mesure où certaines des œuvres envisagées sont des œuvres de langage qui utilisent le langage à des fins réflexives et esthétiques. Or, aussi bien dans son rapport à l'héritage littéraire que dans ses projets d'œuvres « poétiques », Levé ne laisse pas la littérature indemne.

Voisinages, filiations, démarcations

Par leur écriture neutre, dénotative, transitive et directement opérable, les descriptions de Levé renvoient prioritairement au modèle extralittéraire du *statement* conceptuel. Comme chez Weiner, les énoncés sont à la fois fictionnels (en tant qu'idées d'œuvres, descriptions d'objets imaginaires ou imaginés), factuels ou tout au moins programmatiques (parce les œuvres sont susceptibles d'être réalisées – certaines l'ayant été du reste par Levé, à commencer par la première qui n'est autre que le livre lui-même) et prescriptifs (en tant que *modus operandi*, ensemble des consignes à suivre pour la réalisation). Le présent de l'indicatif, utilisé par Levé dans toutes ses descriptions, assure ce triple statut pragmatique.

¹ Voir P. MOUGIN, « Art, littérature : du séparatisme historique aux convergences actuelles », dans P. MOUGIN (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Figures », 2017, p. 7-37.

Si la prégnance du modèle conceptuel est évidente, *Œuvres* est aussi situable par rapport à la littérature elle-même, ne serait-ce que parce que celle-ci s'emploie de longue date à la description d'œuvres d'art – l'*ekphrasis* – et fournit même, plus précisément, des exemples de textes évoquant en creux, comme le fait Levé, des œuvres absentes, virtuelles ou fantômes – tableaux et livres fantasmés, projets impossibles ou inaboutis, chefs-d'œuvre détruits ou manuscrits disparus¹. Mais les ressemblances s'arrêtent là. Ces métatextes relèvent en effet le plus souvent d'un imaginaire charismatique de la littérature (comme de l'art en général) et surinvestissent volontiers leurs objets dans une célébration mélancolique et conservatrice d'un absolu inaccessible ou d'un idéal perdu² – tel le Livre mallarméen, se projetant lui-même dans un horizon indéfiniment reculé, ou encore le roman de Roland Barthes, toujours préparé et toujours différé³. Or, comme on le verra, *Œuvres* se démarque de ces modèles – véritables *topoi* dans le cas du livre ou du manuscrit perdu – en refusant toute idéalisation du littéraire, en proscrivant toute relation sacralisante à l'écriture, au texte ou au livre qui conduirait à fétichiser ou mythifier l'œuvre absente.

Levé s'inscrit en revanche plus directement dans une lignée d'écrivains qu'il pastiche sans toujours les nommer, à savoir Roussel, Queneau, Perec et tous les autres qui, avant lui, pince-sans-rire, très sérieux ou potaches, ont prôné l'imagination méthodique, testé des dispositifs improbables et des inventions inutiles, pratiqué la science parodique, multiplié les défis, contraintes et protocoles d'écritures, et qui, de listes fantaisistes en inventaires systématiques, par variations aléatoires ou combinaisons réglées, ont tenté d'épuiser les possibles. Mais on verra là encore que la proximité reste un écart : l'hommage

1 Voir le riche article de Marie-Jeanne ZENETTI, « L'absente de toutes bibliothèques. Disparitions en série dans la littérature contemporaine », *Fabula-LhT*, n° 13, novembre 2014, « *La bibliothèque des textes fantômes* », en ligne : <http://www.fabula.org/lht/13/zenetti.html>. Parmi les titres contemporains d'*Œuvres* cités par M.-J. Zenetti : *Banlieue* (1990) de Paul Fournel, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* (1997) de Jean-Yves Jouannais, *Un ABC de la barbarie* (1999) de Jacques-Henri Michot ou encore *Bartleby et compagnie* (2002) d'Enrique Vila-Matas.

2 Comme l'écrit M.-J. Zenetti, « l'ensemble de ces pratiques littéraires laisse inchangée l'idée d'œuvre littéraire, dont la présence en négatif ne fait qu'accentuer les contours. [...] Ainsi la disparition se voit-elle retournée en une stabilisation, voire en une sacralisation de l'idée d'œuvre littéraire. » (M.-J. ZENETTI, art. cit., § 17-19).

3 R. BARTHES, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, texte annoté par Nathalie Léger, avant-propos de Bernard Comment, Paris, Le Seuil, 2015.

rendu aux devanciers, le jeu intertextuel et le plaisir évident de la connivence littéraire signifient moins la reconduction acritique des modèles que leur mise à l'épreuve.

La littérature : matériau et terrain de jeu

Onze noms d'écrivains figurent par ailleurs dans l'index final d'*Œuvres*¹ : Artaud, Bataille, Baudelaire, Bove, Breton, Michaux, Nerval, Pessoa, Proust, Rabelais, Roussel lui-même, les entrées en question renvoyant à une quinzaine de descriptions dans le corps de l'ouvrage. S'ajoutent à celles-ci quelques dizaines d'autres mentionnant des auteurs ou des œuvres absents de l'index ou comportant des hyperonymes sans référence spécifique (« un écrivain », « un livre », « un roman », etc.). Près d'une description sur dix comporte ainsi un élément littéraire, précis ou quelconque – texte, passage, figure ou nom d'auteur, parfois tel détail biographique –, mobilisé par Levé comme matériau ou ingrédient de ses recettes et voué à subir différents traitements – appropriations, détournements, transformations aléatoires ou réglées –, traitements le plus souvent insolites, régulièrement ludiques ou gaguesques, volontiers sacrilèges. Toutes les opérations imaginées visent à produire des œuvres cibles qui, pour certaines, seront elles-mêmes des œuvres de langage – j'y reviendrai plus spécifiquement –, quand d'autres seront visuelles, musicales, plastiques ou performantielles. Dans l'usage concret qu'il propose de l'héritage littéraire, hors de toute relation idéaliste ou sacralisante, Levé prend la littérature au mot, la met à l'épreuve et l'articule à son dehors.

Parmi les procédures envisagées, certaines consistent à extraire de l'œuvre source les constituants d'un nouvel énoncé, qu'il s'agisse du matériel lexical (en relevant les mots traversés par le contour de la tête de Proust dessiné sur une page de *La Recherche* [§3, p. 7] ; en laissant un oiseau-mouche faire ses choix sur des pages de l'Ancien testament disposées au sol [§14, p. 10]) ou d'un simple jeu de caractères (les lettres

¹ *Œuvres*, p. 195-206. S'y ajoutent deux noms de philosophes (Kierkegaard, Schopenhauer). À noter : si l'index ne comporte que six noms d'artistes (Courbet, Delacroix, Klein, Léger, Le Lorrain, Masson), environ neuf cents autres apparaissent dans un descriptif spécifique (« Sur un tableau sont peints les noms des artistes que l'auteur connaît. [...] » [§83, p. 40-47]).

manquantes dans l'exemplaire d'un roman troué par une balle serviront à écrire une nouvelle intitulée *Le trou* [§520, p. 189]). Levé propose également de reprendre les œuvres source en variant leur style (Proust réécrit « en français académique » [§436, p. 166]) ou en modifiant l'ordre des phrases (une nouvelle de K. Dick réécrite « à l'envers » [§530, p. 191]). Ailleurs, il s'agira de lire un texte à haute voix d'une manière décalée et burlesque (Schopenhauer lu avec l'intonation d'un commentateur sportif [§471, p. 175]) ou antinaturelle au possible (le *Traité du désespoir* de Kierkegaard performé jusqu'à l'exténuation « en inspirant les mots au lieu de les expirer » [§529, p. 191]). Une œuvre littéraire peut également faire l'objet d'une transmédiation inattendue, le texte transcodé à l'occasion en partition musicale (chaque lettre convertie en note, les espaces en silences [§36, p. 18]), ailleurs converti en simples formes géométriques (les paragraphes d'un roman transformés en rectangles équivalents à leur surface encrée [§247, p. 103] – à la manière de Marcel Broodthaers caviardant le *Coup de dé* de Mallarmé¹). Certains projets d'œuvres procèdent encore par actualisation anachronique de biographèmes d'écrivains : la syncope de Baudelaire sur le parvis de l'église Saint-Loup de Namur fera l'objet d'un *reenactment* vidéo dans un contexte contemporain (§200, p. 86) ; les lieux parisiens où a vécu le poète seront photographiés dans leur état actuel (§486, p. 179). Enfin, plusieurs œuvres jouent sur des noms d'écrivains célèbres en suggérant l'existence d'homonymes contemporains (« une photographie de Raymond Roussel prise en 1996 » [§418, p. 160 ; voir aussi §77, p. 38 et §449, p. 169]).

Malgré leur caractère hétéroclite, les opérations imaginées par Levé laissent observer certaines dominantes ou aspects récurrents. De nombreux protocoles semblent se dédouaner de leur caractère arbitraire et loufoque en se présentant comme motivés par un principe de nécessité immanente : c'est la forme du visage de Proust lui-même qui, appliquée sur une page de *La Recherche*, permet de sélectionner les mots à utiliser pour écrire une nouvelle phrase (§3, p. 7) ; ailleurs, inversement, le visage de Pessoa sera dessiné avec des mots extraits du *Livre de l'intranquillité* (§430, p. 164). Levé confronte et réarticule ainsi de manière

¹ Marcel BROODTHAERS, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969, livre d'artiste (32 p.) tiré à 90 exemplaires, publié par Wide White Space Gallery, Antwerp, Galerie Michael Werner, Cologne, MoMa, New York.

insolite le contenu de l'œuvre et la figure de son auteur dans une espèce de repli ironique du hors-texte sur le texte. D'autres procédés, quoique différents, relèvent d'une motivation du même ordre : la profération « exténuaute » du *Traité du désespoir* (§529, p. 191) peut s'autoriser du contenu même du livre ; l'évanouissement de Baudelaire sera rejoué dans un contexte contemporain, mais par « la descendante directe du frère du poète » (§200, p. 86).

Régulièrement, Levé propose de mettre l'œuvre ou l'énoncé sélectionné à l'épreuve de sa littéralisation – autre manière de confronter la littérature à son dehors empirique – en exploitant le texte comme un cahier des charges ou un protocole : les murailles de Paris imaginées par Panurge dans *Pantagruel* seront ainsi construites en dur sous la forme d'un assemblage de « gadgets sexuels en latex représentant des sexes féminins » (§127, p. 63) ; une phrase à contrepèteries donnera lieu à deux sculptures présentées en regard l'une de l'autre, l'une transposant le contenu littéral de l'énoncé, l'autre, franchement paillard, son contenu sous-jacent (« À Beaumont-le-Vicomte... », §370, p. 143-144) ; des scènes de sexe collectif décrites par Sade deviendront des sculptures minimalistes (§523, p. 189-190) ; l'atelier du peintre Frenhofer dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac sera reconstitué en fonction de l'image mentale que s'en font différents lecteurs (§110, p. 59).

Levé transforme ainsi en textes « opérables », comme le sont ses propres descriptions d'œuvres, les œuvres littéraires qu'il sollicite. Mises au défi d'une effectuation concrète, celles-ci deviennent des *statements* imprévus et cocasses. L'hypothèse de l'effectuation relève alors parfois de la gageure voire de l'*adynaton*, quand l'énoncé littéraire s'avère inopérable. Telle phrase qui sonne comme un pastiche de Roussel et qui, isolée ou prise dans un autre contexte, serait acceptable comme énoncé fictionnel ou vaguement poétique – « Un homme va à la rencontre d'agriculteurs et frotte leur corps avec un acrobate en agate de la taille d'un bras. » (§134, p. 66) – devient problématique dès lors que Levé précise, juste après, qu'il s'agira d'une vidéo : l'indication finale pointe ironiquement l'inévitable résistance pragmatique de l'énoncé en cas de tentative d'effectuation et produit un court-circuit à la lecture. Ailleurs, c'est au contraire l'absence de *modus operandi* qui laisse songeur et donne à l'énoncé une allure de défi : voir telle description d'un improbable « aquarium humain » (§146, p. 69), qui semble elle aussi sortie tout droit de *Locus solus*. Reste qu'en

exigeant ou en laissant attendre que le référent fictif de l'énoncé devienne réalité, Levé décroche la littérature de l'espace littéraire qui garantit d'ordinaire son autonomie et son rayonnement : *Œuvres* se veut l'occasion d'une responsabilisation et d'une repragmatisation du littéraire.

Exploitée, détournée, soumise au test de l'effectuement, la littérature est enfin « déspecifiée » dans la mesure où les traitements que lui applique Levé sont les mêmes que ceux qu'il imagine sur les autres types de matériaux utilisés dans ses descriptions. Les opérations évoquées plus haut sont de fait pareillement proposées sur des textes ou des discours non littéraires, qu'il s'agisse d'ouvrages didactiques (une monographie des années 1960 sur l'architecture médiévale transformée en texte « du vingt-septième siècle » sur l'art du vingtième [§316, p. 130-131]), de textes retenus sur tout type de critère (« vingt courts textes déplaisants et sensés » convertis en « textes absurdes et plaisants » [§39, p. 19]), de phrases prélevées dans l'environnement ordinaire (des énoncés publicitaires utilisés comme programmes d'activités concrètes [§224, p. 97]), ou prononcées pour la circonstance (un quidam allongé dans l'obscurité évoquant les images qui lui traversent l'esprit [§283, p. 116-121] – reconduction du dispositif imaginé à partir de la description balzacienne [§110, p. 59]), ou encore de simples mots du dictionnaire exploités pour leur polysémie (*sommier*, donnant lieu à une collection d'objets du même nom [§356, p. 139] – sur le même principe que les œuvres procédant à partir d'homonymes d'écrivains).

Si Levé s'approprie, transforme et met à l'épreuve aussi bien la matière littéraire que le discours ordinaire et la langue elle-même, il applique aussi des procédures équivalentes à des œuvres d'art – sculptures, tableaux ou films, écrivains et artistes étant du reste régulièrement convoqués ensemble dans une même description (§77, p. 38 ; §208, p. 87 ; §449, p. 169) – et, plus largement encore, à tout type d'objets du quotidien, d'artéfacts, de matières ou d'éléments naturels, utilisés partout ailleurs dans le livre. Mobilisée comme matériau prêt à l'emploi, la littérature, dans *Œuvres*, ne fait donc l'objet d'aucun traitement de faveur qui la désignerait comme un régime spécifique du discours, la doterait d'un statut d'exceptionnalité par rapport aux formes réputées non littéraires, lui ménagerait une place à part dans un système hiérarchisé des pratiques créatives, ou encore qui la démarquerait des productions ou des objets non artistiques.

Ready-made, protocoles et contraintes : l'auctorialité partagée

La littérature n'est pas qu'un matériau source pour Levé, elle est aussi à l'horizon de ses descriptions, dans la mesure où de nombreuses œuvres imaginées, comme on a déjà pu le constater, sont elles-mêmes des œuvres de langage. Mots isolés, phrases ou énoncés plus développés, récits, descriptions, témoignages ou dialogues, les œuvres en question résultent de protocoles inspirés principalement du ready-made duchampien et de la contrainte oulipienne, l'un et l'autre revisités par Levé pour les besoins de la cause.

Les ready-made d'*Œuvres* sont moins des objets – comme chez Duchamp – que des énoncés, écrits ou oraux, littéraires ou non, savants ou ordinaires, prélevés dans tout type d'environnements et diversement aménagés ou transformés. Parmi les opérations qu'imagine Levé : la transmédiation, de l'écrit vers l'oral (des conversations types extraites d'un manuel de langue pour touristes deviennent des dialogues de saynètes jouées par des comédiens [§217, p. 90-95]) ; le dépaysement, ou transfert d'un contexte d'énonciation d'origine vers un contexte autre (des échanges enregistrés dans des abribus de campagne sont donnés à entendre dans des abribus urbains, et vice-versa [§213, p. 89]) ; le cut-up (« collage verbal incohérent » de deux conversations parallèles entendues dans un train [§391, p. 153]) ; la reconfiguration interne, par permutations paradigmatiques réglées (variations systématiques sur « une remarque de Gérard Genette » [§375, p. 145]) ou par recombinaison aléatoire des syntagmes (lecture randomisée d'un texte enregistré sur CD et séquencé en phrases [§286, p. 122]). Si Levé reprend ici le principe du ready-made poétique, attesté depuis Lautréamont et les avant-gardes¹, il l'assortit de procédures transformationnelles qui rappellent tout autant le « Pour faire un poème dadaïste » de Tzara que les contraintes oulipiennes proprement dites ou encore la poésie générative, électronique ou informatique (*Textes Stochastiques* de Théo Lutz, à partir du *Château* de Kafka, « littéraciels » de l'Alamo), et que

¹ Voir Gaëlle THÉVAL, *Poésies ready-made. XX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts & Médias », 2015.

prolongent aujourd'hui toutes les formes d'« écriture sans écriture » du *conceptual writing*¹.

Quand les œuvres cibles ne procèdent pas d'énoncés préexistants, Levé imagine divers protocoles censés déboucher sur des productions inédites. Il s'agira par exemple de décrire un film visionné sans le son (§53, p. 26) ou de rédiger le script d'un film à venir sous la forme d'instructions de tournage à donner aux acteurs et techniciens en limitant les indications sur le contenu même de l'intrigue (§133, p. 66). D'autres dispositifs visent à susciter et consigner la parole d'autrui, dans des formules tantôt prescriptives (solliciter des témoignages de proches susceptibles de constituer un portrait fictivement posthume de l'artiste [§178, p. 78]), tantôt plus ouvertes (inviter, sans autre consigne, des volontaires à parler une heure durant face caméra dans une pièce vide [§409, p. 157]). Les textes produits sont à leur manière des textes « à contraintes », à cette différence près, par rapport aux modèles oulipiens, que la contrainte ne porte pas sur l'usage de la langue proprement dite, mais régit ou conditionne une activité concrète de l'auteur ou de l'exécutant (observation, déplacement *in situ*, participation à un dispositif). Le protocole est donc d'ordre pratique plus que strictement scriptural, Levé reprenant ici – comme Perec lui-même avant lui², Sophie Calle au même moment, Thomas Clerc et d'autres un peu plus tard – des procédures qui, historiquement, viennent plutôt de l'art conceptuel (Douglas Huebler, Vito Acconci).

On notera au passage que les œuvres de langage ne restent pas toujours entièrement virtuelles. Certaines descriptions particulièrement longues et détaillées fournissent le contenu textuel intégral de l'œuvre cible. Rédigé par Levé lui-même, ce texte second est enchâssé par citation dans le texte premier que constitue la description elle-même (pré-texte ou métatexte). Il en va ainsi des définitions de perversions sexuelles imaginaires (§190, p. 82-83 – proches des parodies scientifiques de *Cantatrix Sopránica L.*³) et des descriptions de pathologies fantaisistes (§209, p. 88),

1 Kenneth GOLDSMITH, *L'Écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique* [Uncreative Writing, New York, Columbia U. P., 2011, 272 p.], traduit par François Bon, Paris, Jean Boîte éditions, 2018.

2 Voir le projet intitulé *Les Lieux*, évoqué par Perec en 1974 dans *Espèces d'espaces* (description à intervalles réguliers durant douze ans, *in situ* puis de mémoire, de douze lieux parisiens), projet qui a débouché en 1975 sur la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

3 Georges PEREC, *Cantatrix Sopránica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1991.

les unes comme les autres amenées à servir de légendes à des illustrations correspondantes. C'est encore le cas de divers textes que Levé destine à être recopiés ou peints sur des tableaux, comme les variations sur Gérard Genette (§375, p. 145), les « histoires très compliquées » faites à partir de résumés de films (§101, p. 53-56) ou encore la liste des quelque neuf cents noms d'« artistes que l'auteur connaît » (§83, p. 40-47 – inspirée sans doute du tableau de Fromanger, *Noir, nature morte*, 1995-1996). Ailleurs, Levé « pré-écrit » – paradoxalement – le texte censé évoquer une succession d'images mentales traversant l'esprit, le moment venu, d'un énonciateur plongé dans le noir (§283, p. 116-121). Ces scripts démesurés oublient alors, au moins temporairement, leur vocation programmatique, portés qu'ils sont par un plaisir évident d'écriture et d'imagination – tout comme certaines descriptions particulièrement développées d'œuvres non linguistiques (voir par exemple « Des animaux peignent » [§390, p. 149-153]), qui pourraient même dissuader le passage à l'acte à force de détailler les procédures.

Virtuelle ou effective, la poétique de Levé parie sur le bonheur du ready-made, les vertus de la contrainte ou de l'aléa, la productivité des protocoles de tous ordres. C'est dire qu'elle s'attache assez peu au travail d'écriture proprement dit et préconise encore moins l'effort au style à des fins d'expression personnelle. L'impératif d'originalité comme l'idéal d'authenticité lui sont étrangers. La question de l'auctorialité passe elle-même au second plan dans *Œuvres*. Si, comme on l'a vu, certaines descriptions restreignent la marge d'initiative et d'invention nécessaire au moment de la réalisation, Levé fournissant d'emblée dans la description le texte constitutif de l'œuvre décrite, dans bien des cas le texte en question peut aussi, à l'opposé, rester parfaitement virtuel, Levé ne proposant qu'un cahier des charges générique et sommaire dans lequel le *modus operandi* ne contient plus l'*opus operatum*. Avare de précision, moins prescriptive, « pré-texte » simple autant que simple prétexte, la description laisse alors toute latitude et liberté à qui voudrait la réaliser. Elle suppose même, pour sa réalisation, un degré d'invention par lequel l'*opus operatum* sera susceptible de transcender le *modus operandi*. Or si cet opérateur virtuel est le plus souvent Levé lui-même, il arrive, comme on l'a vu, que d'autres agents (acteur, participant, énonciateur, « opérateur » [§390, p. 149]) soient impliqués dans la réalisation de l'œuvre, ces derniers devenant alors *de facto* coauteurs voire auteurs à part entière de l'œuvre imaginée.

Les différents degrés de prescriptivité des descriptions comme la diversité des formules de délégation d'exécution dont elles témoignent plaident ainsi, tendanciellement, pour une littérature faite par tous. On savait depuis longtemps que « je est un autre » (Rimbaud), voire que « je est d'autres » (Simon), et que l'auteur n'est pas seul maître à bord, ni souverain absolu de son langage ni propriétaire exclusif de ses idées. Mais Levé prend Rimbaud et Simon au pied de la lettre : « avoir l'idée » d'une œuvre, pour Levé, c'est tout autant la reprendre d'autrui, la faire sienne et la donner à d'autres.

Le langage à l'épreuve

Qu'elles proviennent de ready-made assistés ou d'énoncés inédits, qu'elles impliquent ou non la délégation d'exécution et le partage de l'auctorialité, les œuvres linguistiques imaginées par Levé ont toujours plus ou moins vocation à tester les aptitudes mimétiques et communicationnelles du langage, en exhibant ses limites, en prenant occasion de ses dysfonctionnements, voire en provoquant l'accident. Levé envisage en effet toutes les formes d'associations nécessaires au fonctionnement linguistique – entre les mots et les choses, entre un énoncé et son contexte, entre signifiants et signifiés, entre un message et son destinataire – et intervient sur elles soit pour rendre saillantes les solidarités arbitraires habituellement non perçues comme telles, soit pour les mettre à l'épreuve ou les démonter, soit encore pour contraindre à des associations nouvelles et décalées. La formule, dans chaque cas, produit toujours un effet d'étrangeté.

La relation entre les mots et les choses est sans doute celle qui retient le plus Levé. Il tire parti des phénomènes de non-coïncidence bijective en exploitant par exemple la polysémie d'un nom commun (la collection des « somniers » [§356, p. 139] ; jeux sur les sens propre et figuré de « galère » [§154, p. 71]), l'écart de sens de deux énoncés proches (la contrepétierie [§370, p. 143-144]) ou des cas d'homonymies amusantes (inconnus portant les noms d'écrivains ou artistes célèbres [§418, p. 160 ; §77, p. 38 ; §449, p. 169], noms de communes qui sont aussi des noms communs [§55, p. 27-32] – références directes à ses propres séries photographiques¹).

¹ Voir *Portraits d'homonymes*, 1999 (à partir de noms d'artistes ou d'écrivains), *Angoisse*, 2001 et

Les tests qu'il propose sur l'aptitude du langage à véhiculer des représentations mentales (§110, p. 59 ; §283, p. 116-121) relèvent des mêmes enjeux, tout comme sa tentative d'autoportrait à partir de témoignages d'amis proches (§178, p. 78), qui pourrait bien aboutir au portrait « de n'importe qui ». Levé peut aussi brouiller délibérément les correspondances d'usage entre les mots et les choses en intervertissant les étiquettes (des images légendées de manière incongrue [§249, p. 103-107]) ou en limitant l'accès au référent qu'il propose de décrire (cas des films en particulier [§53, p. 26 ; §133, p. 66]), en vue d'*ekphrasis* incomplètes et défamiliarisantes.

L'effet d'étrangeté peut encore résulter du transfert d'un énoncé d'un contexte à l'autre : jouées sous forme de saynètes, les conversations type du manuel de langue (§217, p. 90-95) tournent au théâtre de l'absurde à la manière de Ionesco ; les conversations d'abribus enregistrées et permutées de la ville à la campagne (§213, p. 89) paraîtront décalées dans leurs nouveaux contextes. Il peut tenir également au contenu sémantique du message, rendu opaque par une surcharge de contenu : les récits alambiqués commandés à des anonymes (§98, p. 52) ou produits par compilations de résumés de films (§101, p. 53-56) se présentent comme des expériences-limites défiant la compréhension du fait de la complexité des intrigues.

De nombreuses œuvres interrogent le signifiant graphique proprement dit. Levé cherche alors à conjurer l'arbitraire du signe linguistique par une tentative de remotivation analogique, c'est-à-dire en conférant aux mots l'aspect ou les propriétés des choses sur le modèle, à l'occasion, de la poésie concrète : des noms de bruits et de sons perçus dans un environnement naturel seront écrits en caractères de taille variable, en différents endroits d'une pièce, selon la provenance et l'intensité des bruits et sons d'origine (§33, p. 16-17). Ailleurs, il imagine des lettrages muraux autoréférentiels ou tautologiques, dans lesquels l'énoncé décrit son propre signifiant graphique, comme l'ont fait régulièrement les artistes conceptuels (« LETTRES EN MÉTAL CHROMÉ » écrit en « lettres en métal chromé » [§258, p. 109] ; « ACCROCHAGE » écrit en accrochant au mur du matériel d'accrochage [§394, p. 154]). À maintes reprises encore, il préconise l'usage de supports ou de matériaux graphiques improbables, le plus souvent éphémères (lettrages photogrammes sur

Amérique, 2006 (à partir de toponymes).

plantes vertes [§191, p. 83]) et ironiquement contradictoires avec le texte qu'ils donnent à lire (lettres en lait congelé, promises à une fonte rapide, pour sentences bibliques définitives [§153, p. 71]).

Enfin, Levé tente régulièrement d'associer les énoncés linguistiques aux conditions empiriques de leur réception. Il s'agit ici de contraindre le lecteur ou l'auditeur à un engagement physique dans l'acte-même de lecture ou d'écoute. Celui-ci se déplacera le long de la cimaise pour lire des textes exposés côte à côte comme des tableaux ou des dessins (§101, p. 53-56) ou, plus difficile, devra courir frénétiquement pour suivre le fil d'une pièce sonore diffusée par fragments en plusieurs endroits de l'espace d'exposition (§96, p. 50).

Vers une littérature hors du livre

Ce n'est donc pas un hasard si les œuvres de langage envisagées par Levé se déploient presque systématiquement hors du livre. À quelques exceptions près du reste (§53, p. 26 ; §527, p. 190-191), Levé n'envisage le livre que comme recueil de photographies (§55, p. 27-32 ; §275, p. 114-115) ou comme objet à exposer, alors peu susceptible d'être feuilleté ou lu, et pour cause : les livres en question sont le plus souvent factices, qu'il s'agisse d'ouvrages d'auteurs imaginaires, portant qui plus est sur un sujet fictif (les « publications sur l'Amologie, discipline para-religieuse inventée par John Watts » [§233, p. 100]), ou de livres attribués à des écrivains bien réels, mais aux titres inventés (*Assourdir, accourir* d'Henri Michaux [§464, p. 172-173]). Au lecteur, alors, d'imaginer un éventuel contenu.

En privilégiant partout ailleurs les supports extralivresques, Levé subordonne le texte ou le discours aux conditions empiriques de son énonciation comme à celles de sa réception, à l'opposé de la communication idéalement dématérialisée et *in absentia* que propose le livre. Présentées sous forme d'image, de photographies ou de tableaux, les œuvres écrites sont d'abord des œuvres à voir dans leur matérialité plastique. Les œuvres orales – lectures publiques, paroles recueillies ou dialogues joués –, imposent quant à elles, on l'a vu, leur propre temporalité voire, comme les œuvres à lire, leur propre spatialité, qu'elles fassent l'objet d'une performance *live* ou qu'elles soient proposées sous la forme d'enregistrements audio ou vidéo éventuellement intégrés à des

installations. Occasion d'une expérience sensible, voire somatique, tout autant qu'intellectuelle, l'œuvre de langage est ainsi toujours envisagée dans sa dépendance à un support concret et inscrite *in situ* dans l'ici et maintenant de son implémentation.

Œuvres, le livre lui-même considéré dans sa globalité, ne fait ici pas exception. S'il relève en un sens d'une structure auto-englobée qui pourrait le constituer en pur objet de langage et entité autonome – la première des « œuvres », logiquement reprise en 4^e de couverture, est une mise en abyme décrivant *Œuvres* dans son ensemble –, il est aussi tendu vers son dehors, non seulement parce que chacune des descriptions proposées est virtuellement réalisable, mais aussi parce que les dernières propositions envisagent successivement trois actualisations concrètes et extralivresques du livre lui-même : une réécriture de mémoire de l'ensemble des œuvres, une transmédiation sous forme de dessins, une lecture performée réglée sur la demande du public (§530-533, p. 191-192).

Les œuvres de langage décrites par Levé relèvent donc bien de la littérature, si l'on entend par là une utilisation critique et réflexive du langage lui-même. Mais pour mieux parvenir à ses fins, Levé refuse le purisme scriptural, la clôture de l'œuvre, l'exclusivisme auctorial, l'idéalité du texte et la communication décontextualisée. Sa littérature est potentiellement produite par tous, inter- ou transmédiale, tributaire de la phénoménalité plastique de son support, assignée *in praesentia* aux conditions de possibilité concrètes de son énonciation et de sa réception. Levé récapitule en cela les formes de littérature exposée, les pratiques croisées et les propositions insituables que la décennie 1990 avait vu se multiplier. Il en stimulera de nouvelles à son tour. Au passage, *Œuvres* transpose à la littérature les aspects caractéristiques de l'art contemporain lui-même, conséquences de la « dé-définition » de l'art opérée par le post-dadaïsme, Fluxus, l'art minimal et l'art conceptuel dès les années 1960¹ mais dont la crise des années 1990 avait permis une prise de conscience accrue : désépécification, désacralisation, désesthétisation, désauctorialisation, désautonomisation. Une telle dé-définition du littéraire pouvait elle aussi

¹ Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art* [1972], traduit de l'anglais par Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1992.

susciter les paniques essentialistes. Pour autant, la crise de la littérature contemporaine n'a pas eu lieu. Les textes de Levé qui suivront, comme le nombre d'écrivains qu'il inspire aujourd'hui et l'élargissement constant de son lectorat, laissent penser qu'elle était féconde.