

Introduction.

Art, littérature : du séparatisme historique aux convergences actuelles

PASCAL MOUGIN

Écrivains performeurs et artistes du langage

Les interférences contemporaines de l'art et de la littérature s'observent dans ce que la critique récente appréhende sous les termes de « littérature hors du livre », de « littérature d'exposition » ou encore de « littérature plasticienne¹ ». Le phénomène vaut sans doute d'être envisagé comme un paradigme inédit, conséquence de ce « *pictorial turn* » plus large théorisé par William Mitchell et qui aurait, depuis la décennie 1990, institué la visualité en modèle de référence² : la littérature actuelle, comme les autres productions symboliques, ne pourrait se comprendre que dans sa dépendance aux images et donc, pour sa part la plus inventive, que comme une

1. Voir en particulier les numéros de revues et ouvrages suivants : *L'Art même* (Bruxelles), n° 55, 2^e trimestre 2012, « *Art contemporain et littérature* » ; Elisa BRICCO (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image, écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, coll. « Quodlibet studio. Lettere. Ultracontemporanea », 2015 ; Jérôme GAME (dir.), *Art Press 2*, n° 26, août-sept.-oct. 2012, « *MAC/Val : ce que l'art fait à la littérature* » ; Jérôme GAME, *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, MAC/Val, coll. « Chroniques muséales », 2012 ; Bernard GUELTON (dir.), *Fiction et médias, intermédialités dans les fictions artistiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2011 ; *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013 ; Denis LAOUREUX (dir.), *Textyles* (Bruxelles, le CRI), n° 40, 2011, « *Écriture et art contemporain* » ; Magali NACHTERGAEL (dir.), *Textuel*, n° 52, 2007, « *Lectures de l'art contemporain (1970-2000)* » ; Olivia ROSENTHAL et Lionel RUFFEL (dir.), *Littérature*, n° 160, déc. 2010, « *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre* ». Sur la notion de « littérature plasticienne » voir en particulier : Jean-Max COLARD, « Quand la littérature fait exposition », dans *Littérature*, n° 160, *op. cit.*, p. 74-88.

2. Voir William J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 ; du même auteur, traduit en français : *Iconologie : image, texte, idéologie* [1986], Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 ; *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], Dijon, Les presses du réel, 2014. Le *pictorial turn* interviendrait après le *linguistic turn* des années 1950-1970 et le *narrative turn* des années 1980-1990, qui avaient successivement fait du langage et du récit le modèle d'intelligibilité de la culture en général, et légitimerait les *visual studies* comme discipline désormais susceptible d'englober toutes les autres. Magali Nachtergael, dans la dernière contribution de cet ouvrage, revient sur cette hypothèse.

émanation des arts visuels, si bien que les œuvres d'artistes et les œuvres d'écrivains ne seraient plus guère démarquées. Mais cette zone nouvelle d'indistinction relative se situe en fait au point de rencontre de deux cheminements croisés, historiquement distincts : d'un côté des écrivains ou poètes qui vont vers les arts visuels, l'exposition ou la performance scénique³, de l'autre des artistes qui mobilisent le langage d'une manière plus ou moins intégrée au reste de leur production – langage « représenté » plastiquement, expositions parlées, associations texte-image ou combinaisons intermédiales plus larges, écrits, fictionnels ou non, publiés sous forme de livres à part entière⁴.

Les premiers, écrivains performeurs ou écrivains plasticiens, s'inscrivent dans un courant qui, en France, remonte à l'avant-garde poétique et expérimentale des années 1970, en rupture avec le textocentrisme alors dominant et son attachement au support papier : cette dissidence s'incarne dans la revue *Doc(k)s* fondée en 1976 par Julien Blaine, tournée vers la « poésie action » et le dialogue avec les artistes, dans les séances de lectures publiques organisées à partir de 1977 par Emmanuel Hocquard au département de l'ARC du musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; elle hérite elle-même du courant plus ancien de la poésie sonore (travail au magnétophone de Bernard Heidsieck et Henri Chopin, recherches sur le son, l'espace et la vidéo de Giovanni Fontana) ; elle s'est prolongée dans les années 1990 par la *Revue de littérature générale* ou encore les éditions Al Dante.

Les seconds, artistes « écrivain » ou artistes écrivains, héritent d'une histoire de l'art longtemps marquée – on y reviendra – par une tradition séparatiste de la peinture et de la poésie, tradition qui culmine avec le purisme visuel du modernisme tardif mais qui sera contestée à partir des années 1960 par les artistes Fluxus et la notion d'intermédia, avant le

3. Quelques noms : Olivier Cadiot, Christophe Fiat, Jérôme Game, Jean-Yves Jouannais, Jean-Charles Massera, Jérôme Mauche, Emmanuelle Pireyre, Olivia Rosenthal, Frank Smith, Kenneth Goldsmith aux États-Unis.

4. Voir le recensement de romans ou récits d'artistes lancé par les deux commissaires David Maroto et Joanna Zielinska dans le cadre du projet *The Book Lovers* [<http://www.thebooklovers.info>]. On relève parmi les quelque trois cents références réunies beaucoup d'artistes émergents, des artistes en production confirmés (entre autres Rodney Graham, Richard Prince, Liam Gillick, Hubert Renard, Valérie Mréjen) à côté de quelques autres plus anciens (Francis Picabia, Jean de Bosschère, Isidore Isou). Voir aussi, sur l'art narratif d'aujourd'hui : Mike BRENNAN, « Neo-narration : Stories of Art », 2010 [<http://www.modernedition.com/art-articles/neo-narration/neo-narration.html>].

tournant linguistique de l'art opéré par l'art conceptuel. Ces deux temps forts permettront à l'art de s'orienter vers la narrativité dans la décennie suivante, puis d'affirmer un tropisme véritablement littéraire dans les années 1990.

Peintres-poètes et poètes-peintres, modèles littéraires de l'art, transfuges

L'histoire de la littérature et l'histoire de l'art qui convergent aujourd'hui n'en sont bien sûr pas à leur première rencontre. D'abord parce qu'il y eut de tout temps des peintres-poètes et des poètes-peintres – mais on peut objecter qu'il s'agit de cas individuels, isolés, et que la double activité, occasionnelle (Picabia romancier, Picasso auteur dramatique) ou plus régulière (William Blake, Hans Arp), demeure peu significative d'un rapprochement intrinsèque des deux disciplines⁵. Reste que, en particulier dans la période récente, l'art ne serait pas ce qu'il est sans la littérature elle-même : la fortune plastique de Mallarmé, Roussel, Jarry, Borges, Bioy Casares, Queneau, Perec, Beckett, Robbe-Grillet, Duras, entre autres, est considérable et reconnue comme telle par les artistes, qui sont

5. L'exposition « Peintres-poètes / Poètes-peintres » organisée en 1957 au musée de Saint-Gall (catalogue : *Malende Dichter–Dichtende Maler*, Zurich, Verlag der Arche, 1957) a proposé un large panorama en la matière, allant de Dürer à Dürrenmatt. Les commissaires qui signent la présentation de l'exposition envisagent les artistes concernés en termes de double compétence individuelle plutôt que dans le cadre d'une réflexion sur la levée des frontières entre les disciplines elles-mêmes, sans doute plus difficilement pensable dans le contexte de l'époque, mais sans réduire non plus la double compétence à un cas de figure anecdotique, comme le serait par exemple celui d'un poète-banquier (ou mathématicien), d'un écrivain-viticulteur ou d'un céramiste-marathonien... La tenue de l'exposition est peut-être en elle-même, au moins rétrospectivement, emblématique d'un moment charnière de l'histoire de l'art : quand le purisme visuel prôné par Greenberg comme l'essence même de l'art moderne s'apprête à être contesté par l'appel à l'hybridation des pratiques lancé par Fluxus à partir de 1960. Symptomatiquement encore, rappelons que cette exposition est la première à laquelle contribua Harald Szeemann, appelé en renfort par les deux commissaires principaux en raison même de son parcours et de ses activités pluridisciplinaires. On sait le rôle que jouera Szeemann ultérieurement dans toutes les formes d'ouvertures, de décloisonnements et de déhiérarchisation des pratiques artistiques ainsi que dans la pensée de l'exposition comme œuvre à écrire et à lire (voir plus loin). En 1993, l'exposition « Poésure et peinture » conçue par Bernard Blistène reviendra sur la question, avec l'éclairage nouveau de la poésie concrète (Bernard BLISTÈNE *et al.*, *Poésure et peinture : d'un art, l'autre* [cat. exp., Centre de la Vieille Charité, Marseille, 12 févr.-23 mai 1993], Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993).

aussi des lecteurs⁶. Plusieurs artistes majeurs du second xx^e siècle, dont beaucoup attachés à Fluxus et à l'art conceptuel justement, viennent eux-mêmes de la littérature ou de la poésie, en particulier de la poésie concrète⁷ : Marcel Broodthaers, Dick Higgins, Vito Acconci, Jochen Gerz, Dan Graham, Ian Hamilton Finlay ont trouvé dans le champ de l'art un espace d'expérimentation, des occasions de renouvellement et des moyens de rayonnement qu'ils ne trouvaient pas toujours dans le champ littéraire : l'art, ou la littérature prolongée par d'autres moyens...

Dé-définition de l'art et résistance essentialiste de la littérature

En toile de fond de ces points de contact, on observe un parallélisme global des deux évolutions, sans doute effet d'un contexte plus large, mais un parallélisme décalé : si l'art et la littérature semblent l'un comme l'autre

6. Sur l'importance de Mallarmé dans l'art moderne, voir Jean-François CHEVRIER et Élia PIJOLLET, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* [cat. exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 8 avril-3 juillet 2005], Paris, Hazan / Nantes, musée des Beaux-Arts, 2005. Sur Perec et l'art contemporain, voir : Blandine CHAVANNE, Jean-Pierre SALGAS, André ROUILLÉ, *et al.*, « *Regarde de tous tes yeux, regarde* ». *L'art contemporain de Georges Perec* [cat. exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 27 juin-12 oct. 2008, Dole, musée des Beaux-Arts, 21 nov. 2008-21 févr. 2009], Nantes, Joseph K. / musée des Beaux-Arts de Nantes, 2008 ; Jean-Luc JOLY (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 10, 2010, « *Perec et l'art contemporain* » (Paris, Le castor astral). Aucune étude spécifique n'existe sur l'ensemble des modèles littéraires revendiqués par l'art contemporain, mais quelques repères ont été fournis en 2001 par Anne Mœglin-Delcroix, qui a demandé à un ensemble d'artistes ayant eux-mêmes une pratique d'écriture (parmi lesquels Jean-Michel Alberola, Ben, Christian Boltanski, Daniel Buren, Claude Closky, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Jean-Luc Moulène) quels étaient les livres – de littérature, mais pas exclusivement – qui avaient compté dans leur formation et leur démarche ; l'auteur le plus cité par les artistes interrogés est Beckett (6 artistes sur 34 le mentionnent), suivi de Barthes et de Lewis Carroll (5 mentions) ; viennent ensuite Sade, Joyce, Sarraute et Duras (4), puis Cervantes, Roussel, Gertrude Stein, Céline, Thomas Bernhard, Genet, Wittgenstein et Deleuze (3) ; parmi les auteurs contemporains cités deux fois : Queneau, Camus, Debord, Sartre, Proust, Leiris, Pinget (Anne MœGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes. Réponses à la question « Dis-moi ce que tu lis »*, Saint-Yrieix-La-Perche, Pays-Paysage / Centre des livres d'artistes, 2001, repris dans Simon MORRIS (ed.), *Bibliomania 2000-2001*, York, Information as Material, 2002). Voir aussi : Pascal MOUGIN, « Modèles littéraires de l'art contemporain : Marcelline Delbecq, lectrice de Claude Simon ? », dans *Tangence* (Rimouski), n° 112, 2017, « *Lectures de Claude Simon* ».

7. Voir ce témoignage du poète Jean-François Bory à propos de la poésie concrète : « le seul endroit où ont pu se manifester les changements de pensée et d'esthétique, ce sont les galeries. [...] C'est pour cela, à mon sens, que nous nous sommes retrouvés là, ce qui n'était pas du tout l'endroit où nous espérions aller [...] ». (« Entretien avec Julien Blaine et J.-F. Bory », dans Bernard BLISTÈNE *et al.*, *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 351).

s'être éloignés de l'idéal moderniste de la spécificité du médium et avoir plus ou moins renoncé à une ontologie constituée, les deux évolutions ne sont pas entièrement synchrones. En art, le tournant remonte au début des années 1960, quand les artistes Fluxus, en cherchant à faire art de tout, ont engagé ce que le critique Harold Rosenberg appellera le mouvement de « dé-définition de l'art⁸ ». La question de savoir « qu'est-ce que l'art ? » laissera en effet place, avec Nelson Goodman, à celle de savoir « quand est-ce qu'il y a art⁹ ? », tandis qu'Arthur Danto formulera l'hypothèse d'une indistinction entre art et non-art¹⁰.

La littérature, de son côté, est le lieu d'une résistance essentialiste plus marquée. Si elle n'a cessé de se redéfinir depuis le romantisme jusqu'aux dernières avant-gardes, ces redéfinitions se sont toujours effectuées au nom d'une certaine idée de la littérature même, voire d'un absolu littéraire dont chaque courant s'est tour à tour revendiqué le porteur exclusif et qui, de révolutions formelles en révolutions formelles, de tables rases en tables rases, se reconnaîtrait néanmoins à des critères plus ou moins stables : techniquement, une certaine manière de « fiction » et/ou de « diction » pour reprendre les catégories de Genette¹¹, une tendance à problématiser la compréhension instantanée et/ou à suspendre le fonctionnement pragmatique de l'écriture, voire à glorifier son épuisement et son impossibilité (Maurice Blanchot). Une théorie textocentrée de l'écriture intransitive et autoréférentielle, équivalent littéraire du formalisme greenbergien de l'art, culmine dans les années 1970, incarnée par Jean Ricardou et le « Nouveau nouveau roman ». Ce n'est qu'après le reflux du structuralisme, qui s'était beaucoup occupé de la question de la « littérarité », peut-être aussi à la faveur de la prise de conscience d'un certain épuisement des possibilités de réinventions formelles et peut-être, enfin, du fait du moindre retentissement dans la société des enjeux politiques qui restent investis dans le débat littéraire, et donc du fait de la moindre intensité polémique du débat en question, ce n'est qu'assez récemment, donc, que l'attachement qui fut

8. Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art* [1972], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

9. Nelson GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], Paris, Hachette, 2005.

10. Arthur DANTO, « Le monde de l'art » [1964], trad. française dans Danielle LORIES (dir.), *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198 ; *La Transfiguration du banal* [1981], Paris, Le Seuil, 1989.

11. Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991.

parfois incantatoire à la notion de littérature semble s'être un peu défait, qu'aux tentatives de redéfinitions successives de la littérature a succédé un certain renoncement à la définir, quand il ne s'agit pas tout simplement d'en finir avec elle¹² (ou, pour d'autres, de pleurer sa disparition), d'où ces notions de post-littérature ou de post-poésie qu'on voit poindre aujourd'hui¹³ et le tropisme récent de la littérature vers l'art évoqué plus haut. Signe que ce renoncement de la littérature à rechercher « son propre » est sensiblement plus tardif que l'équivalent artistique, le pendant littéraire de la rupture marquée vers 1960 en art par Fluxus serait peut-être, au moins quinze ans plus tard, la modernité négative d'Emmanuel Hocquard et l'idée d'une poésie sans poésie ; s'il fallait trouver un équivalent littéraire à la devise de Robert Filliou, « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », qui date des années 1960, il serait peut-être à chercher dans la formule de Gilles Deleuze expliquant qu'« écrire, c'est aussi devenir autre chose qu'écrivain », mais cette fois en 1993¹⁴. Parce qu'il fut plus tardif, ce mouvement reste aujourd'hui également plus marginal que son équivalent dans le champ de l'art : que l'on considère les palmarès des prix littéraires ou les auteurs français en production les plus étudiés par la critique savante dans la dernière décennie¹⁵, la littérature « légitime » d'aujourd'hui reste largement attachée aux marqueurs de littérarité. Elle est, si l'on peut dire, essentiellement essentialisée. La tendance à la dé-définition ne concerne donc qu'une frange étroite de la littérature, là où elle constitue le principe

12. Voir Jean-Charles MASSERA, Éric ARLIX, Patrick BOUVET *et al.*, *Revue Ah !*, n° 10, 2010, « *It's too late to say littérature : aujourd'hui recherche formes désespérément* ». Sur la question de la fin de la littérature, voir Dominique VIART et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature. Tome 1 : Esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2012, coll. « Armand Colin-recherches ».

13. Voir par exemple Jochen MECKE, « Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire », dans Wolfgang ASHOLT et Marc DAMBRE (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 33-50.

14. Gilles DELEUZE, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 16. Ce décalage dans le temps des deux évolutions s'explique peut-être, entre autres raisons, par le fait que l'art a dû affronter l'évolution technologique plus tôt que la littérature, dont le support historique de prédilection, le livre, a connu moins de changements.

15. Pour un aperçu de la question, voir : Didier ALEXANDRE *et al.* (dir.), *La Traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004 ; Thomas CLERC, Jean-Charles MASSERA, Pascal MOUGIN, « La volonté de ne pas savoir. La littérature française contemporaine à l'Université », *TINA*, n° 1 (Alfortville, Ère), dossier « *La Littérature occupée* », août 2008, p. 134-145 ; Marie-Odile ANDRÉ, Mathilde BARRABAND et Bruno BLANCKEMAN (dir.), *Classicisation et vieillissement du contemporain. La littérature contemporaine à l'épreuve de sa réception universitaire*, à paraître.

même de l'art contemporain, quant à lui essentiellement désessentialisé et largement reconnu comme tel.

Les deux champs ne sont donc pas en position symétrique¹⁶. L'art est par excellence le domaine ayant aujourd'hui prétention à visiter tous les autres, les plus divers : littérature, mais aussi marche à pied, cuisine, spéléologie, excès de vitesse, lettre de motivation ou ikebana¹⁷. Reste à savoir si la littérature peut profiter de la dé-définition de l'art pour se désessentialiser elle-même à la faveur de ses interactions avec lui.

Bien entendu, il se pourrait qu'évoquer la « tentation littéraire de l'art contemporain » présuppose encore un reliquat essentialiste, l'expression impliquant qu'*il y a* l'art contemporain et qu'*il y a* la littérature, soit deux entités *a priori* constituées et spécifiques, ce qui ne va peut-être pas de soi, ou tout au moins, épistémologiquement, prédispose peu à dépasser les dualismes reçus pour penser la décatégorisation des deux objets...

Artistes écrivains / écrivain / désécrivain

Les études réunies dans ce collectif s'inscrivent dans les recherches menées sur ce tournant plasticien de la littérature, mais le principe retenu a été de considérer en priorité l'initiative plasticienne, plus que l'initiative littéraire, à l'origine du phénomène. Il sera donc question ici d'artistes qui « écrivent », c'est-à-dire qui utilisent le langage – lettres, mots, discours, récit¹⁸ – comme composante de réalisations intermédiaires ou à titre de support exclusif, que leur travail consiste en des œuvres plastiques « représentant » du texte (peinture, sculpture, néon, photographie, installation sonore), en écrits exposés ou intégrés à l'exposition (cartel, feuillet, mural), en textes performés (lecture, conférence, entretien, intervention) ou, bien

16. Autre signe de cette asymétrie : le fait que certaines revues d'art chroniquent l'actualité de la littérature (*Art Press*, depuis le début), alors que les revues littéraires restent moins perméables à l'art en train de se faire.

17. Voir respectivement (entre autres) Hamish Fulton, Rirkrit Tiravanija, Abraham Poincheval, Raphaël Boccanfuso, Julien Prévieux, Camille Henrot.

18. Autrement dit les signes symboliques dans la terminologie de Peirce, signes caractérisés par leur nature arbitraire, conventionnelle et non analogiquement motivée, par opposition aux signes iconiques (qui ressemblent à ce dont ils sont les signes) et aux signes indiciels (qui entretiennent une relation de causalité avec leur objet).

entendu, se présente sous forme de livres à part entière – toutes combinaisons de ces différentes formes également possibles par ailleurs.

Toutes ces productions pourront ne pas sembler à proprement parler « littéraires ». Certaines œuvres s'attachent d'ailleurs moins à faire fonctionner le code linguistique qu'à exhiber ses constituants élémentaires comme autant de pièces détachées, ou encore privilégient la visibilité du signifiant à la lisibilité du signifié par toutes les formes de « més-écriture », de « dés-écriture » ou de stylisation esthétique (graffiti, tags, écritures « démotiques ») allant jusqu'à l'indistinction entre écriture et peinture. D'autres œuvres présentent des mots ou des phrases indéniablement lisibles, mais d'une manière citationnelle et fragmentaire, sous l'apparence de relevés documentaires (Claude Closky) et/ou avec une élaboration plastique (Jason Rhoades) qui les maintient éloignés de toute textualité. D'autres propositions encore s'avèrent discursives et textuelles, relativement neutres du point de vue de la matérialité signifiante : mais parlera-t-on pour autant de littérature à propos d'une conférence pseudo-didactique (Éric Duyckaerts) ou de la voix off d'un film expérimental ? D'autres œuvres présentent une « coloration littéraire » par allusions diffuses (Dominique Gonzalez-Foerster). D'autres, enfin, revendiquent des modèles et affirment leur littéarité par un marquage générique explicite de type « récit », « roman », « fiction ». La tentation serait alors de distinguer, dans ce dernier groupe, les artistes qui seraient véritablement écrivains du fait d'une pratique spécifique relativement dissociée de leur production plastique, pratique pour laquelle ils assumeraient une position d'auteur en publiant leurs livres chez des éditeurs ou dans des collections réputées littéraires (Valérie Mréjen), de ceux pour qui la pratique de l'écrit serait indissociable de l'activité plastique et qui ne revendiqueraient aucunement le statut d'écrivain : « artistes écrivant » donc, privilégiant les œuvres intermédiaires et publiant des livres d'artistes plutôt destinés au monde de l'art (Sophie Calle). Mais une telle opposition entre pratiques disjointes et pratiques imbriquées ne va pas de soi, les critères mentionnés plus haut ne se recoupant pas toujours ou ne rendant pas compte de positions intermédiaires. Certains « romans » d'artistes peuvent ainsi être destinés au monde de l'art via un éditeur spécialisé (Jean Le Gac), quand d'autres textes *a priori* non littéraires peuvent se retrouver chez des éditeurs de littérature – sans parler des avatars d'un même texte avec le temps, qui pourra avoir été conçu comme partie d'un dispositif intermédia (installation, vidéo, etc.), pour faire ensuite l'objet

d'une publication séparée. Le premier livre d'Édouard Levé, *Œuvres* (2002), constitue un exemple de flottement statutaire particulièrement intéressant : œuvre d'art – ou collection d'œuvres au sens conceptuel du terme, trente ans après les *Statements* de Lawrence Weiner –, œuvre littéraire – puisque publiée par POL et inaugurant chez le même éditeur une série d'autres textes qui imposeront Levé comme écrivain à part entière à côté du Levé artiste photographe –, c'est aussi un texte *sur* l'art qui constitue un remarquable panorama de la situation de son temps¹⁹...

On comprendra qu'il a paru pertinent de prendre en considération l'ensemble de ces pratiques pour réfléchir à la tentation littéraire de l'art. D'une part parce que la désécriture et la mésécriture, situées semble-t-il à l'extrême « anti-littéraire » du spectre, sont en elles-mêmes des équivalents ou des prolongements de courants réputés littéraires tels que le lettrisme, la poésie concrète ou la poésie sonore. D'autre part parce que, comme on le verra, le tropisme littéraire, narratif, fictionnel de l'art s'origine historiquement dans un tropisme qui est d'abord linguistique, de Dada à l'art conceptuel, et resterait inintelligible sans lui. Enfin et surtout, parce qu'il existe entre les deux extrêmes que sont les œuvres de la désécriture et celles des « quasi-écrivains » un continuum de pratiques aux contours flous et une diversité polymorphe, si bien que réduire l'empan d'observation aux zones de littéarité indiscutable reviendrait à opérer dans le spectre large du régime linguistique de l'art une restriction prématurée, arbitraire et peu productive : décider où commence et où s'arrête la littérature des artistes risque de figer la réflexion sur une catégorie verrouillée et d'imposer de conclure, après enquête, sur l'idée d'une littérature qui ressortirait indemne des épreuves que lui inflige l'art, ou – rançon inverse du même postulat fixiste – d'une littérature soluble dans l'art, y perdant son âme et s'y abîmant complètement. L'intérêt est au contraire de voir comment l'art, en contrariant les tentatives de catégorisation et de reconnaissance en matière de littérature, travaille par là même au devenir de celle-ci.

19. Il semble que Levé lui-même considérait ce premier livre moins comme une œuvre littéraire que comme une œuvre d'art faite avec les moyens du texte, comme l'indique le fait qu'il en avait d'abord adressé le manuscrit aux éditions d'art Yellow now de Bruxelles. La publication par POL, à qui il avait envoyé son manuscrit sans plus y croire, n'était donc pas son intention première, mais elle eut, de fait, un effet constituant : après *Œuvres* et les livres suivants publiés chez le même éditeur, Levé fut considéré comme écrivain autant que comme artiste. Jean-Pierre Salgas revient sur *Œuvres* dans sa contribution (voir plus loin).