

## ŒUVRE 220 : ÉDOUARD LEVÉ D'APRÈS NICOLAS BRASSEUR : Entretien avec Olivier Sécardin

---

RELIEF 11 (1), 2017 – ISSN: 1873-5045. P. 140-156

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.958>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

---

**Nicolas Brasseur**, artiste, photographe, né en 1981 à Nantes. Vit et travaille à Paris. Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en 2008, Nicolas Brasseur poursuit un travail documentaire au sein d'institutions françaises autour de la notion « d'images modèles ». Ses recherches l'ont amené à photographier l'hôpital, l'école et plus récemment la prison en partenariat avec le Centre Photographique d'Ile-de-France (CPIF).

**Édouard Levé**, écrivain, artiste, photographe, né en 1965, mort en 2007. Diplômé de l'ESSEC, il commence à peindre en 1991, puis brûle presque toutes ses toiles avant de se consacrer à la photographie. En 1999, il réalise sa première série, *Homonymes*, qui propose des portraits photographiques de personnes inconnues portant des noms célèbres : Georges Bataille, Yves Klein, Henri Michaux... Il reprend le même procédé dans *Amérique* (2006), reportage sur des villes américaines qui portent le nom d'autres villes connues : Florence, Berlin, Paris... Il est l'auteur de plusieurs séries photographiques. Admirateur de Raymond Roussel, lecteur de Jacques Roubaud et de Raymond Queneau, Édouard Levé est aussi écrivain. *Œuvres*, publié en 2002 est le catalogue de 533 projets d'œuvres d'art, installations, peintures, sculptures ou photographies imaginés dont l'artiste a « eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisés ». Son *Autoportrait* le présente en « 1600 phrases sans solution de continuité ». Trois jours avant de se donner la mort, Édouard Levé dépose chez son éditeur le manuscrit de son dernier texte, *Suicide* (2008).

*Œuvre 220* est un atlas anatomique réalisé par Nicolas Brasseur à partir de la consigne 220 d'*Œuvres* (2002) d'Édouard Levé, « 1 : un livre [qui] décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées ». La consigne 220 est la suivante :

« 220. Un livre de quatre cent quatre-vingts pages, dont quatre cent soixante-sept comportent chacune neuf illustrations couleur, dresse un inventaire photographique de quatre mille deux cents postures possibles du corps. Le modèle est nu devant un fond gris. Chaque posture est une combinaison ABCDE dont les lettres sont choisies parmi les listes suivantes.

A1 : debout. A2 : assis. A3 : couché. A4 : accroupi. A5 : à genoux. A6 : genou gauche à terre. A7 : genou droit à terre.

B1 : droit. B2 : penché en avant. B3 : penché en arrière. B4 : penché à droite. B5 : penché à gauche.

C1 : de face. C2 : de profil gauche. C3 : de profil droit. C4 : de dos. C5 : de trois quarts dos gauche. C6 : de trois quarts dos droite. C7 : de quart droit. C8 : de quart gauche.

D1 : tête dans l'axe du buste. D2 : tête tournée sur la droite. D3 : tête tournée sur la gauche.

E1 : les yeux regardent devant. E2 : les yeux regardent vers le bas. E3 : les yeux regardent vers le haut. E4 : les yeux regardent vers la droite. E5 : les yeux regardent vers la gauche.

A1B1C1D1E1 : le modèle est debout, droit, de face, la tête dans l'axe du buste, les yeux regardent vers l'avant.

A4B4C3D1E2 : le modèle est accroupi, penché à droite de profil droit, tête dans l'axe du buste, les yeux regardent vers le bas.»

**Paris — le 12/07/2017, 16h00.**

OS — Avant d'entrer plus avant dans la discussion de ton projet, pourrais-tu évoquer ta rencontre avec Édouard Levé et la façon dont le projet a mûri ?

NB — Je dois te montrer un objet alors. C'est l'une de ses paires de chaussures, des Paul Smith qui me vont comme un gant. Elles sont un peu poussiéreuses. Je les ai récupérées d'un ami. Elles ne lui allaient pas, je les ai gardées. Je ne les mets pas souvent mais j'aime bien l'idée que je suis littéralement à côté de ses pompes... Évidemment, je connaissais Levé avant cette anecdote et son travail de photographe et d'écrivain était très important pour mon propre travail. Je l'ai découvert quand j'étais étudiant.



OS — De quelle époque parle-t-on ?

NB — J'ai été diplômé des Arts Déco en 2008 donc ça va bientôt faire 10 ans. Édouard Levé était un artiste que je suivais parce je réfléchissais à la question de la mise en scène. Chez Levé, la question de la mise en scène est une question importante, aussi bien dans son travail de photographe que dans son travail d'écrivain d'ailleurs, parce que c'est une question qui est à la croisée des chemins : à mi-distance entre le théâtre, l'image, la littérature, le spectacle. Aussi parce qu'il cherche une neutralité, une introspection méthodique, le choix de dire qui l'on est dans une société de représentation et de mise en scène à l'américaine façon Jeff Wall. J'adore la simplicité de Levé pour cette raison. Je la trouve touchante. Levé m'a montré qu'il peut y avoir une beauté du neutre plutôt que du hollywoodien, une beauté du plat. Une mise en scène peut s'effondrer en un micro-détail mal géré, et la photo ne vaut plus rien. Je ne dis pas non plus que ce que fait Levé est simple, attention, il y a quand même une grande complexité. En tous les cas, c'est quelqu'un qui m'a tout de suite fasciné. Je parle de l'œuvre graphique, pas de l'œuvre littéraire.

OS — Tu oublies de citer la performance alors que les lectures performées ont été une part importante de son travail, comme la dernière consigne d'*Œuvres*<sup>1</sup>, par exemple. En même temps, ce rapport au public pouvait être franchement très impersonnel. C'était une fiction, comme il disait à propos de lui-même (*Fictions*, 2004), une façon de feinter avec la traditionnelle posture d'autorité et les iconographies de l'auteur.

NB — Je vois le travail de Levé comme un geste et d'ailleurs il allait piocher ses modèles dans la danse, donc dans un certain rapport au geste et au corps, tout ça m'intéressait. Son écriture, pourtant, a toujours été plus difficile pour moi. C'est l'œuvre visuelle qui m'a intéressé en premier. Je pense par exemple à *Amérique*<sup>2</sup>, qui correspond à la consigne 20 d'*Œuvres*, une série de photographies à travers des villes américaines aux homonymes célèbres : Florence, Paris, Amsterdam, Oxford... Levé travaille toujours à partir de systématismes un peu farfelus, il lui faut des consignes. Du coup, il est allé photographier toutes ces villes dont le nom suscite immédiatement un imaginaire européen contredit par la « réalité du terrain », comme on dit en ethnographie. Encore une fois, c'est une façon de revenir sur cette notion d'identité. Levé a suivi cette logique et a organisé une sorte de road trip photographique qui était d'ailleurs un projet très risqué du point de vue de l'histoire du genre. Mais au contraire, il a réussi à faire autre chose qu'un

carnet de voyage ou un journal ou quelque chose d'intime. C'est un parcours objectif très banal, très frontal, avec très peu de mise en scène ou d'effet et d'une certaine façon c'est très décevant par rapport aux imaginaires du road trip américain. J'aime cette normalité de Levé.

OS — C'est un aspect de son travail qui a d'ailleurs suscité beaucoup de critiques et d'incompréhensions, surtout dans un pays comme la France où les logiques de singularisation restent importantes. Je pense à Bourdieu qui a montré comment l'invention de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle correspondait à la revendication d'une autonomie de l'art, c'est-à-dire à une façon pour l'artiste de se produire comme créateur, c'est-à-dire comme sujet de sa propre création. Levé, d'une certaine façon, a accompli le chemin inverse, je crois. Il s'est désingularisé, même si c'est ça qui n'est pas ordinaire.

NB — C'est facile de se reconnaître dans son *Autoportrait*, justement parce que la question de la mise en scène est elle-même réglée sur la question de la norme et du sens commun. Et puis un jour j'ai découvert *Œuvres* – « 1. Un livre [qui] décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées » – et voilà ce qui nous ramène au projet. Le concept du livre m'a vraiment beaucoup séduit, plus que d'autres livres à vrai dire. J'ai été plus sensible à *Œuvres* – en tant que répertoire – qu'à d'autres processus d'écriture comme dans *Autoportrait*, mais c'est une préférence très personnelle et je ne pourrais pas vraiment dire pourquoi certains exercices dans lesquels il se livrait, en terme de littérature, me parlent plus que d'autres. En tous les cas, avec *Œuvres* je me suis retrouvé dans certaines de ses consignes et j'ai joué le jeu. Je suis vraiment tombé dans le panneau. Parfois je me dis, « tu t'es bien fait avoir ». C'est peut-être ce qu'il voulait, passer commande ou bien de se moquer, je ne saurais jamais. En tous les cas, c'est des questions qui trottent dans ma tête et j'ai consacré 3 ans de ma vie à réaliser la consigne 220 d'*Œuvres*<sup>3</sup>. J'ai habité l'œuvre de quelqu'un d'autre.

OS — C'est le piège de l'art conceptuel... au moins depuis les ready-made. Comment, concrètement, s'est organisé ce travail ?

NB — J'ai commencé par générer les listes de commandes. En suivant à la lettre les commandes, la combinatoire mathématique nous donne le nombre de combinaisons possibles : 4200. En fait, on a calculé toutes les possibilités. En même temps, il y avait des commandes à interpréter. C'est là que je me suis aperçu qu'il y avait des positions impossibles. Par exemple, comment peut-on

être à la fois couché et penché en arrière ? Est-ce qu'il y avait vraiment réfléchi ? Lui le dit quelque part, je crois – peut-être dans ses interviews avec Mathilde Villeneuve. De mémoire, comme ça, il disait qu'*Œuvres* était très sérieux, qu'il avait ses 533 œuvres à réaliser jusqu'à sa mort, un peu comme un programme pré-posthume. Il aurait pu les faire. Est-ce que c'était sérieux ? Je ne sais pas. En tous les cas, il y avait des positions impossibles. Cette consigne 220 est précise mais elle est floue. Avec Charles, le modèle qui a réalisé toutes les postures, j'ai interprété cette consigne comme une partition, avec des choix importants à faire et une performance à assumer de la part de l'interprète.

OS — Ce qui est assez frappant avec cette performance, c'est aussi le pathos du dispositif. D'abord parce qu'on se met vite à la place de Charles et qu'on s'imagine bien l'effort qui est le sien pour tenir cette répétition méthodique de postures ; ensuite, parce qu'au-delà de l'aspect très documentaire et grammatical du projet – tu documentes un corps – on s'interroge rapidement sur votre relation de travail. Vu de l'extérieur, c'est-à-dire sans être autrement impliqué, Charles apparaît comme un corps ordinaire, manipulé, objectivé, contraint et surtout engagé dans un rapport instrumental, une marionnette. Oui, un instrument. Il y a une production de postures et une exploitation assez sèche d'un capital humain dont on comprend bien qu'il aurait pu vite s'épuiser. Comment as-tu vécu ce rapport ?

NB — Rétrospectivement, je me rends compte que ce rapport n'est pas si simple. Mon interprétation de la consigne de Levé a d'abord été de croire en un travail collectif. C'est une réaction très personnelle au fond car j'aurais pu très bien me débrouiller tout seul. Mon premier réflexe a été de croire en l'autre, de lui faire confiance et de lui donner un lieu d'existence, certes dans un lieu très coercitif. L'idée était d'aménager une certaine liberté pour Charles précisément pour contrebalancer le côté autoritaire du protocole. En fait, on a commencé par codifier les choses. Levé travaillait beaucoup à partir de protocoles, c'est ce qu'on a fait ensemble. On allait devoir faire plus de 4000 photos, il fallait parler le même langage. Quand je dis « penché en avant », ça peut vouloir dire plein de choses. On peut se pencher en avant de multiples façons avec des inclinaisons très différentes. Pareil pour « regarder à gauche » ou « regarder à droite ». Il a donc fallu qu'on se donne des axes précis à partir desquels élaborer une syntaxe rigoureuse. On s'est rencontré en amont avec des séances de travail parfois très expérimentales. J'aimais bien les penchés avec tout le corps en avant. Quand on prend un penché, on le note avec le pied en avant, un peu comme la statuaire grecque ou égyptienne où l'équilibre des

corps et des postures dépend des différences entre pied droit ou pied gauche en avant. Il y a des codes. On a étudié et discuté chacune des postures. Pareil pour les penchés en arrière. Ce qui nous a vraiment posé problème, ce sont les postures au sol, les couchés. Au début j'ai même fait des tests en format horizontal mais j'ai préféré garder la verticale même si c'était un peu curieux d'avoir un grand vide. Il fallait vraiment garder une homogénéité de cadrage sur toutes les photos. J'ai même essayé à un moment d'introduire du mobilier, notamment des billots de bois comme repose-têtes pour jouer sur le côté graphique et pouvoir vraiment bien séparer son corps. Ce n'était pas très lisible. Pareil pour les assis. Au final, les assis au sol sont bien plus beaux. Tout ça pour dire que le protocole de travail s'est aussi établi à partir d'une logique expérimentale. Ça ne s'est pas fait en claquant des doigts, on a essayé pas mal de trucs. Donc pour répondre à ta question, je dirais que le rapport à Charles est d'abord un rapport « pratique » ou plus exactement un rapport « de confiance ».

OS — Comment s'est passé le casting et pourquoi avoir choisi Charles ?

NB — En reprenant la consigne, je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup de choses précises, mais qu'il y avait aussi beaucoup de choix importants à faire. Des questions d'esthétique visuelle à résoudre. Notamment la question du modèle et le côté décor/prise de vue. Pour la question du modèle je ne me suis pas trop fermé, j'ai plutôt cru en ma bonne étoile. Le Musée de la Danse m'a aidé en publiant l'appel à participation. Il fallait trouver quelqu'un dont le corps est l'outil de travail. C'était important de trouver un corps endurant, capable de supporter un effort physique. J'ai auditionné une dizaine de personnes. Des modèles que je ne connaissais pas.

OS — Des danseuses ?

NB — Une Performeuse. Une autre aussi, deux danseuses, dont l'une était beaucoup plus jeune. Aussi un danseur avec un corps très athlétique, très charismatique. Est-ce que j'avais une idée de l'organisation ? Non. Du nombre de photos par jour ? Non. Le Musée de la Danse a fait appel à son réseau de danseurs. Je me suis entretenu avec chacun d'entre eux, individuellement. On a surtout parlé en fait. Je me souviens d'avoir été touché par le profil de Charles qui n'était jamais allé à l'école, qui était « hors parcours scolaire ». J'ai tout de suite fait le lien avec l'aspect didactique-pédagogique du projet. Ce paradoxe m'a stimulé. Ensuite, il fallait être en mesure de tester le protocole et

de suivre une logique expérimentale – ce qui est d’ailleurs un peu étrange au final pour une consigne de littérature conceptuelle.

OS — Est-ce que dès le début tu t’es rendu compte que tu allais avoir besoin d’une équipe autour de toi ?

NB — Oui, c’est ma manière de travailler. J’essaie toujours de construire une aventure collective et d’impliquer divers participants. Pour un projet comme celui-ci, la répartition des tâches est une nécessité. Prendre les photos implique d’abord de vérifier la pose, soit 5 informations par pose. C’est lors des tests que je me suis rendu compte qu’en shootant dans l’ordre ça allait être raté parce que positionner un corps selon 5 composantes et faire varier ses composantes une par une amenait à un épuisement total. Du coup, j’ai décidé de shooter en aléatoire et de revenir à 0 entre chaque position. Par contre, ça a pris encore plus de temps et il a fallu négocier cette contrainte supplémentaire avec le Musée de la Danse mais c’était nécessaire, y compris pour que le corps du modèle soit moins en tension. Aussi, j’ai commencé par shooter sur fond cyclo. La consigne de Levé indique que le modèle est « nu sur fond gris ». Un photographe traduit ça par un fond cyclo gris, fond arrondi. Seulement je me suis aperçu que ça n’allait pas du tout : l’axe vertical au niveau du modèle était trop fort et trop systématique, un peu comme avec un flip book qui montre un personnage dont les gestes sont décomposés chronologiquement, et qui feuilleté rapidement, donne l’illusion du mouvement et d’un mouvement toujours centré sur l’axe. J’ai donc décidé de shooter en angle dans un espace existant et peint en gris. Les arrêtes de mur ont permis de créer un repère mathématique qui allait bien avec la démarche un peu scientifique de cette cartographie du corps, avec repère X Y Z. Il y a aussi cette arrête de plafond qui crée comme un petit théâtre qui correspond bien à l’univers de Levé. On avait quasiment notre petite niche avec l’avancée qui revenait et qui donnait une certaine régularité sans symétrie.

OS — Est-ce que cette étude du corps ordinaire est quelque chose que l’on retrouve dans l’œuvre photographique de Levé ? Et éventuellement dans son œuvre littéraire ?

NB — Oui, je dirais qu’il y a chez Levé une esthétique de la normalité. C’est quelqu’un qui a créé une sorte de photographie de mise en scène qu’on ne retrouve quasiment nulle part ailleurs. Dans la mise en scène, il y a des influences importantes entre familles de photographes. Jeff Wall a eu une



résonnance très forte en France dans les années 80 où il y a eu beaucoup de photographies de mise en scène. Le travail de Levé se démarque vraiment en assumant des corps neutres. Chez Jeff Wall, tout est repensé et reconstruit et c'est super bien fait. Levé est diamétralement opposé à ça. Il ne se cache pas, il met en scène et rejoue la scène. Pourquoi se cacher ? Pourquoi essayer de faire oublier qu'on est en train de prendre une photo ? Les images de Jeff Wall sont très fortes mais avec Levé, pour la première fois, je voyais un homme, un fond gris, 3 tee-shirts unis, des choses simples et des choses fortes. Le rapport à l'écriture chez Levé est plus compliqué, notamment son rapport à la contrainte. Je suis plus sensible à *Œuvres* parce que c'est quasiment une œuvre d'art. Ça va bien plus loin qu'un livre. C'est peut-être ça qui m'a séduit le plus.

OS — Dans un tout autre domaine, « un livre qui est plus qu'un livre », c'est aussi la formule des Lumières à propos de *l'Encyclopédie* pour revendiquer la dimension opératoire-pédagogique de la diffusion du savoir. Il y a dans ton travail une dimension très documentaire. Tu réalises des planches et tu documentes une anatomie. Dirais-tu que c'est une sorte d'encyclopédie ?

NB — Tout à fait, mais à partir d'une entrée *a priori* plus modeste, la seule consigne 220 d'*Œuvres*. Avec cette consigne, il s'agissait de réaliser comme un manuel de toutes les positions possibles du corps humain. Cette consigne 220 m'a frappé pour plusieurs raisons et d'abord parce qu'il s'agissait très directement de photographie. Je suis assez fan de toutes les espérances qu'on a mis dans la photo à partir de sa création dans la première moitié du XIX<sup>e</sup>. Avec la photo, l'espoir était de pouvoir tout documenter : plus besoin de légions de dessinateurs. Il y avait aussi un usage politique de la photo pour la représentation de la nation, un usage collectif et réflexif, presque un fondement. On s'est mis à tout collectionner avec frénésie, à tout inventorier. Ces répertoires ont constitué des archives pour la vie de la nation. Aujourd'hui, on ne pourrait pas commencer une collection avec le même enthousiasme scientifique. Peut-être parce qu'on l'a déjà fait justement et qu'on ne pourra plus jamais le faire comme avant. On est passé à autre chose en tous les cas. Je me suis moi-même imposé des contraintes de travail. J'ai réalisé des documentaires sur l'hôpital, l'école et la prison, des lieux d'enfermement – des institutions d'État – avec cette démarche très XIX<sup>e</sup> d'aller documenter un bâti, des pratiques, des acteurs, des professions, des institutions selon une espèce de photographie totale et panoptique comme il y a eu une architecture totale et fonctionnelle.

OS — Un naturalisme.

NB — Complètement. Mais du côté institutionnel, aujourd'hui il n'y a plus d'intérêt pour les néo-naturalismes. D'ailleurs au moment d'expliquer cette démarche documentaire, les interlocuteurs pensent toujours qu'il s'agit d'une démarche patrimoniale ou muséographique. D'un côté, ça permet d'avoir accès aux archives et à toutes sortes de réserves, y compris à des pans entiers de la mémoire institutionnelle. De l'autre, les institutions ne s'intéressent généralement pas à la valorisation de ce patrimoine. L'hôpital veut photographier l'atome et toutes les propriétés structurales ou aléatoires de la matière, c'est-à-dire le plus petit – le micro – et du coup, capturer tout ce qui d'une certaine façon n'est pas visible à l'œil nu. L'image scientifique transforme de fond en comble le statut de l'image ordinaire. On a depuis longtemps dépassé les limites de la vision à l'œil nu et le regard s'est médiatisé au travers d'instruments de plus en plus perfectionnés.

OS — Je ne crois pas que ce soit particulièrement vrai en littérature. D'abord parce que la numérisation et la valorisation des fonds patrimoniaux occupent une grande part des fonds alloués à la recherche actuellement ; d'autre part, parce que l'intérêt pour les listes est encore très vif un peu partout en Europe, y compris du point de vue institutionnel. Je me souviens il y a quelques années, d'une exposition au Louvre sur la liste, avec Umberto Eco. Plus récemment, les textes d'Édouard Levé, d'Olivier Cadiot ou de Thomas Clerc, *Paris, Musée du XXI<sup>e</sup> siècle* ou *Intérieur* doivent aussi beaucoup à Perec. Je pense par exemple à sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Perec voulait lister l'activité ordinaire de la place Saint Sulpice pendant trois jours d'affilée et à différents moments de la journée. Ce sont des auteurs qui aiment beaucoup les faits et les idées comme dit Levé. La différence, je crois, avec la photographie documentaire systématique, c'est que Perec, Levé ou Clerc aiment aussi beaucoup jouer ou plutôt déjouer – disons – les postures littéraires.

NB — Levé aussi c'est très drôle, mais c'est un drôle glacial, très sérieux. Une ironie. Je ne l'ai pas connu, je ne l'ai même pas rencontré mais c'est ce que disent généralement ses amis. Son suicide lui-même, indépendamment du désarroi qui a saisi ses proches au moment du passage à l'acte, est une sorte de répétition étudiée, de mise en scène. On sait qu'il a remis son dernier manuscrit, *Suicide*, trois jours avant de se donner la mort. Dans *Autoportrait*, il raconte aussi comment il a brûlé tout son travail de peintre, des toiles plutôt

conceptuelles, faites de grands aplats à la façon de Rothko. Puis il est passé à la photographie couleur. Il était assez radical dans son genre.

OS — Pourquoi avoir choisi cette consigne 220 ? Il y a d'autres consignes pour photographe et tout aussi « voyeuristes ».

NB — Celle-ci marche vraiment bien et je me suis reconnu dans cet abécédaire. Mon rêve absolu serait de recevoir un coup de fil du Petit Robert qui me dirait : illustrez mon dictionnaire s'il vous plaît. Mettez une image en face de chaque mot. C'est l'une de mes fascinations : les inventaires, les choses utopiques, l'image qui contient toutes les images et *l'Aleph*, comme la bibliothèque borgésienne qui contient tous les livres. Pour moi, c'est une seule image, pas 4200. Si tu en enlèves une, tout s'effondre. Impossible d'en traiter une plus qu'une autre. S'il y a une couverture au livre, ça ne pourrait pas être l'une des 4200 images car ce serait donner un privilège abusif à l'une d'entre-elles. Comme il y a 9 images par page, j'aime aussi l'idée que dans la réunion de ces images, une autre image puisse advenir, que plusieurs images peuvent contenir plusieurs images qui peuvent en générer d'autres, comme ce texte que je te montrais et qui est directement lié à la liste. Réaliser autant d'images à partir d'une idée simple, en faire le tour, est une idée encyclopédique, un peu universelle, un peu utopique. Cette consigne qui proposait de photographier toutes les postures possibles du corps, ça m'a immédiatement parlé.

OS — Est-ce que tu as directement pensé au format livre ? Avais-tu en tête une image d'un livre de photos de 480 pages ?

NB — Oui, c'est la consigne de Levé ; en même temps, j'ai très vite associé ce projet au spectacle vivant. Très vite je me suis dit qu'il fallait travailler avec la danse. Quand tu vois la quantité de photos à faire, le côté physique que ça implique, il était hors de question de demander à une connaissance qui jusque-là se prêtait au jeu de mes mises en scène de s'impliquer.

OS — Il fallait trouver quelqu'un qui connaît parfaitement son corps.

NB — Tout à fait. J'ai tout de suite pensé à des lieux comme le CAC à Brétigny, les Labos d'Aubervilliers, et le Musée de la Danse. Ce sont les trois lieux qui dans mon esprit étaient susceptibles d'être intéressés par ce projet puisque touchant à la danse, touchant au spectacle vivant et aux arts plastiques et c'est donc le Musée de la Danse qui a répondu OK.

OS — Pour une résidence.

NB — Oui, il y a eu un appel à résidence – Transversal – et tout de suite s’est posée la question de la faisabilité du projet en termes de production, de financement et de délai. Au final, c’était bien joué puisque le fait de convoquer un danseur a plutôt bien marché.

OS — Et le projet s’est étalé sur 3 ans ?

NB — Oui, dont un an de prises de vue. En fait on a scindé la consigne en deux. Il y a eu d’un côté les prises de vue elles-mêmes – deux jours de prises de vue, 5 ou 6 fois sur un an, toute la journée, avec des horaires stricts et des cadences organisées puisqu’il y avait un cachet à payer au danseur par journée – et de l’autre le livre. On s’est d’abord attaché à produire le contenu, les photos et ça a duré un an, c’était en 2015. Maintenant, il s’agit de faire le livre.

OS — C’est une production à la chaîne.

NB — Oui, il a même fallu que j’organise ma méthode de travail pour ne pas passer trop de nuits blanches à gérer ce flux de masse. Donc j’ai posé beaucoup de questions, on m’a conseillé sur des techniques de gestion de fichiers de masse. Une cadence de 500 photos par jour, au rythme de l’école, 8h d’affilées, c’est beaucoup mais tout le monde a joué le jeu. Charles aurait pu arrêter 1000 fois parce que c’était terrible pour lui. Il a tenu le coup, on a motivé les troupes et Levé ne nous a pas eus, on n’a pas abandonné.

OS — En même temps et c’est évidemment très important, on parle d’un livre qui n’est pas encore imprimé et qui n’a pas non plus trouvé son éditeur. C’est un rapport encore virtuel pour ainsi dire.

NB — C’est une réalité du monde de l’édition. Il faut pouvoir mobiliser des fonds importants et la photographie couleur a un coût très élevé pour un bénéfice économique problématique. Peut-être que l’auto-édition serait une solution. J’imagine un livre avec un papier très fin, type papier journal. Il y a dans ce travail une transversalité des disciplines, entre les arts plastiques et la danse en particulier, inscrite au cœur même de la transmission des savoirs que permet l’encyclopédie. J’aimerais appliquer ce schéma à la diffusion du livre de façon à le disperser et à le mettre à la disposition des centres de ressources en arts et en danse, garder le côté manuel et qu’on puisse le consulter en

bibliothèque, en centre de ressources, aussi bien au CND<sup>4</sup> qu'en centre d'art. En mode dispersif. Par ailleurs, je suis tout à fait conscient qu'on a créé une sorte de « monument », de par sa taille énorme et que le passage à l'acte – à l'édition – est lui-même un obstacle majeur.

OS – Il y a un passage d'*Autoportrait* dans lequel Levé dit justement qu'il préfère la ruine au monument...

NB – En même temps, si c'est un monument, ça négocie déjà un certain rapport à la mort. C'est très étrange de compiler 4200 images pour un livre, surtout des images d'un corps. Il y a forcément un moment où l'image de la stèle surgit. Dans mon idée, ce livre est un outil mis à disposition, pas un monument : une encyclopédie, un dictionnaire, un manuel, un abécédaire ou un atlas de l'anatomie humaine.

OS – Avec cette différence importante qu'un atlas d'anatomie s'intéresse le plus souvent à une scopique interne au corps alors que là, évidemment tu n'es pas non plus dans un rapport clinique à ton modèle, juste instrumental-externe.

NB – C'est vrai, c'est l'une des questions de ce travail : qu'est-ce que l'on regarde ? Pour quelle objectivité ?

OS – Et comment le lire alors ? Quand on consulte une encyclopédie, on cherche au pire une définition, au mieux une réponse. Quel usage peut-on faire de ton travail ?

NB – Oui, ce qu'on appelle la conduite d'un livre, quelles infos on peut y mettre. Je n'irais pas trop loin ici parce qu'il y a plusieurs choses en suspens et je ne m'y suis pas encore arrêté, ce qui ne m'empêche pas d'avoir des idées. Nomenclature, pagination... pourquoi pas d'autres informations qui viendraient indexer le livre ? Il faudrait pouvoir aller voir les assis parce que j'ai envie d'aller voir les assis et pas les couchés ni les penchés. Il faut y réfléchir et une lecture indexée permettrait de rétablir la paternité de l'*Encyclopédie*. J'avais aussi le choix de ne pas les mettre dans l'ordre alphanumérique, j'aurais très bien pu chorégraphier le livre, commencer par le bas puis m'élever. J'y ai pensé à un moment donné mais pas longtemps. On aurait pu aussi suivre le rythme des journées, scinder le livre en fonction des saisons. Beaucoup d'approches étaient possibles et elles auraient toutes produit un

livre très différent et des entrées de lecture très différentes aussi. Mais c'est encore un autre travail. Il y avait assez d'informations comme ça, j'ai donc préféré en rester à l'ordre alphanumérique. Voilà pour la question de l'organisation interne. En ce qui concerne l'usage, sans prétention, on ne sait jamais qui seront les lecteurs et ce qu'ils feront. L'idée initiale était en outre de pouvoir croiser les disciplines – la littérature, la danse, les arts plastiques, la photo... et de mettre à disposition ce travail dans toutes sortes de centres de ressources. S'il y avait un moyen de l'envoyer dans chaque bibliothèque de France, dans mon idée, le geste serait vraiment achevé. Le dernier projet sur lequel j'ai travaillé assume d'ailleurs un peu le même aller-retour. C'est un travail fait en prison qui devait correspondre à un petit cahier imprimé – j'ai eu à un moment donné la possibilité d'envoyer un document à chaque détenu de la prison de Fresnes, l'une des plus grandes prisons de France, 3000 détenus. Malheureusement, le projet ne s'est pas fait.

OS – Les hétérotopies de Foucault ?

NB – Oui, Foucault, magnifique texte. Cela dit, j'ai toujours eu du mal à envisager librement la dimension politique de mon travail mais évidemment dans tous les choix qu'on fait, il y a une dimension politique. C'est vrai que je ne voulais pas rentrer dans ce schéma du nu féminin comme on pouvait s'y attendre avec ce projet, et en plus en faire un livre. Ce n'est pas moi alors que Charles, c'est moi. Évidemment, ça m'a traversé l'esprit, pourquoi pas moi, en autoportrait. Mais ma réponse est dans le choix du modèle et la confiance dans le nu masculin. Il y a cette citation très programmatique de Le Corbusier que j'avais aussi en tête au moment du travail : « L'homme nu se défait de son gilet brodé et de ses oripeaux, des préjugés, des musées, des collections. Son rapport à l'instruction et à l'éducation est un rapport d'application de l'éducation au temps présent : s'il aime s'instruire c'est pour s'armer. Il s'arme pour attaquer la tâche du jour. S'il aime regarder autour de lui et derrière lui dans le temps, c'est pour saisir le pourquoi des choses. »<sup>5</sup>

OS – Il y a quand même une production industrielle qui passe par une administration du corps et ça, c'est une question politique, au sens le plus large du terme. Même la question de la mémoire, du point de vue du lecteur d'abord, du livre qu'il est en train de consulter, négocie un certain rapport au monde.

NB — Chez Levé, cette disparition est aussi un élément central de ses mises en scène. Sa première série photographique, c'est quand même l'illustration de ses rêves, de mémoire. Il rêve la nuit et transcrit son rêve en image au réveil. C'est là aussi qu'il a beaucoup travaillé avec des danseurs. Ce serait une posture de travail qui m'intéresserait beaucoup, me mettre plus à la place du spectateur du livre.

OS — Tu vois tu dis spectateur, pas lecteur.

NB — Oui. J'aimerais bien projeter ce travail, en faire une projection, faire cette expérience. On verrait le livre et en même temps on serait spectateur. J'adorerais jouer sur la question du défilement, de la scansion, du temps. J'ai 4200 images à passer en diaporama. Le temps du diaporama pourrait correspondre au temps de l'expo. La performance commencerait à la première image et finirait à la 4200<sup>e</sup>. J'aimerais aussi montrer tout un pan d'œuvres graphiques autour du dessin et de la peinture avec du Laban. Rudolf Laban est l'un des chorégraphes qui a « écrit la danse », un peu comme on écrit la musique sur une portée avec des notes. Plusieurs notations ont été inventées mais celle de Laban est la plus connue. Ça m'a beaucoup intéressé parce qu'il faut alors considérer une troisième dimension. C'est aussi une façon de revenir à la base de la problématique texte/image en ajoutant un symbole qui décrirait le mouvement. J'ai demandé à un notateur de transcrire certaines positions du livre. Le résultat est très beau, comme des partitions. Quelqu'un qui sait lire la notation Laban sait de quelle position il s'agit en voyant le dessin. C'est une sorte de code universel. Personnellement, je ne sais pas le lire mais au Conservatoire, la notation Laban est enseignée. Avant la captation vidéo, pour archiver les danses et les gestes, il a fallu inventer un système pour reproduire ces danses. Il fallait penser une articulation entre les symboles, le texte et l'image. Je pensais m'approprier ces symboles et créer un objet satellite. J'ai aussi une pièce vidéo et des enregistrements sonores. Entendre la consigne et voir ce corps obéir est aussi quelque chose de très beau et de très hypnotique.

OS — Avec ces suppléments, on comprend bien que ce travail n'est pas simplement le développement d'un algorithme ou l'illustration du programme de Levé. C'est une dimension supplémentaire.

NB — On pourrait discuter longtemps du terme « illustration ». Parce qu'il peut être compris de plusieurs façons. Il y a une façon très péjorative de comprendre ce terme mais il y a aussi une façon beaucoup plus intéressante à

mon sens de le comprendre et que je revendique. Je n'ai jamais eu peur de l'illustration, je parlais tout à l'heure du dictionnaire, du texte-image. On peut aller très loin avec l'illustration. La question est plutôt de savoir quelle a été ma propre posture par rapport à Levé.

OS — Tu as toi-même indiqué assez rapidement au début de cet entretien que tu avais dû faire des choix et assumer des interprétations.

NB — Levé reste la référence et j'avais toujours le livre sous le coude pendant les prises. En même temps, j'ai essayé de négocier ma propre liberté d'artiste. Ce n'est toujours pas résolu, je crois. En tous les cas, c'est la première fois que je travaillais à partir d'une idée à illustrer sans pour autant vouloir rendre un hommage. J'ai essayé de trouver une voie médiane. Je crois que l'on pourrait parler du registre « d'habiter une œuvre » de quelqu'un d'autre.

OS — Ça ne serait pas plutôt une question de mode opératoire, de protocole ? Je pense par exemple à Sol Lewitt. Toutes les œuvres sont écrites, annotées et une équipe se charge de les réaliser. La différence est le nom de l'artiste, sa signature. Car tu revendiques une œuvre alors que les exécutants de Lewitt disparaissent pour ainsi dire.

NB — Tu as raison, c'est un vrai point de divergence. Par exemple, il faudrait réfléchir très sérieusement au « nom de l'œuvre », surtout que Levé a une certaine résonance et un nom d'auteur qu'il n'est pas facile de s'approprier. Est-ce que je suis un médiateur ou un auteur ? Est-ce que je devrais indiquer dans le titre « d'après Édouard Levé » ? Et l'appeler non pas *Consigne 220* mais *Œuvre 220* ? *Œuvre 220 de Nicolas Brasseur d'après Édouard Levé* ? Ou *Œuvre 220 d'Édouard Levé d'après Nicolas Brasseur* ?

## Notes

1. « 533. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur en donne des lectures en suivant les injonctions du public, invité à dire les chiffres des paragraphes qu'il souhaite l'entendre lire. La lecture s'achève lorsque plus personne ne lui demande de poursuivre. », Édouard Levé, *Œuvres*, Paris, Léo Scheer, 2002, 192.

2. Édouard Levé, *Amérique*, Paris, Léo Scheer, 2006.

3. « Un livre de quatre cent quatre-vingts pages, dont quatre cent soixante-sept comportent chacune neuf illustrations couleur, dresse un inventaire photographique de quatre mille deux cents postures possibles du corps. Le modèle est nu devant un fond gris. Chaque posture est une combinaison ABCDE dont les lettres sont choisies parmi les listes suivantes.



A1 : debout. A2 : assis. A3 : couché. A4 : accroupi. A5 : à genoux. A6 : genou gauche à terre.  
A7 : genou droit à terre.

B1 : droit. B2 : penché en avant. B3 : penché en arrière. B4 : penché à droite... », Édouard Levé, *Œuvres, op. cit.*, 95-96.

4. Centre National de la Danse.

5. Le Corbusier, *L'Art décoratif aujourd'hui* [1925], Paris, Flammarion, 1996, 24.