

Neutralisations : Le nom propre dans les “fictions” figeantes d'Édouard Levé*

*Ta vie fut une hypothèse. Ceux qui meurent vieux sont un bloc de passé.
On pense à eux, et apparaît ce qu'ils furent. On pense à toi, et apparaît
ce que tu aurais pu être. Tu fus et tu resteras un bloc de possibilités.*

E. Levé, *Suicide*

- 1 Parler de “fictions” pour qualifier les œuvres littéraires et photographiques d'Édouard Levé n'a pas de sens, si tant est que l'on oppose “fiction” et “documentaire”. Si la photographie est un médium “qui duplique le réel”¹, comment parler de “fiction”, quand bien même elle viserait à reconstituer des scènes fictives ou oniriques ? Quant à ses œuvres littéraires, Levé écrit dans *Autoportrait* : “Tout ce que j'écris est vrai, mais qu'importe ?”². Difficile de ranger un *Autoportrait* constitué d'assertions mises bout à bout sans autre logique que l'accumulation, un assemblage retravaillé d'articles de presse (*Journal*³), une série de 533 descriptions d'œuvres pour la plupart non réalisées (*Œuvres*⁴), ou bien même un volume, pourtant appelé *Fictions*⁵, qui comprend à la fois des fragments poétiques et leur pendant photographique, dans la catégorie traditionnelle de la fiction, dont la convention situerait l'art dans un plan à part, indépendant d'une actualisation dans le monde “réel”⁶. Et *Suicide*⁷, seul texte de Levé à se rapprocher d'une narration traditionnelle, est encadré par deux morts violentes bien réelles : celle de l'ami suicidé à qui s'adresse le narrateur⁸, et celle de l'auteur lui-même, qui a mis fin à ses jours le 15 octobre 2007, dix jours après avoir déposé son manuscrit. Non, parler de “fictions” pour qualifier les œuvres d'Édouard Levé n'a pas de sens – sauf à étendre la notion à la réalité elle-même.
- 2 Dans *Œuvres*, on trouve au numéro 72 la description suivante : “Les résidus de gommage des dessins de tous les élèves d'une école des Beaux-Arts sont recueillis pendant un an et agglomérés en cube” (*Œ* 37). Transcendant l'opposition de la fiction et de la réalité, cette proposition situe l'un des enjeux phares du projet artistique d'Édouard Levé, à la frontière poreuse du virtuel et de l'actuel. Elle montre, d'une part, qu'une œuvre d'art est d'ordinaire réalisée à travers une série de décisions corollaires de l'élimination de caractéristiques germinales imparfaites. L'œuvre d'art achevée se donne à voir, à lire, à entendre dans une actualité aveuglante, qui repose sur l'oubli des potentialités multiples qui ont été niées tour à tour pour faire de l'œuvre ce qu'elle est. Et, en réalisant une œuvre à partir des résidus de ces éliminations, Édouard Levé donne à voir ce processus d'escamotage du virtuel qui est constitutif de toute actualité, il cristallise ces virtualités dans l'actualité paradoxale d'une œuvre sapée par son matériau même. Mais l'affaire est encore bien plus vertigineuse, puisque l'œuvre n°72 n'est pas réalisée, mais virtuelle. Elle décrit au présent une œuvre qui n'existe pas dans la réalité, mais qui pourrait être réalisée. La notion de fiction semble se dissoudre, là où le virtuel n'est qu'un actuel inaccompli, et où le réel ne semble à son tour être que l'actualisation d'un possible parmi d'autres. Prises ensemble dans des œuvres tantôt littéraires, tantôt photographiques, tantôt multimédia, ces notions sont neutralisées au bord de leur indistinction. L'objet, qu'il soit *réel* (comme il l'est toujours en photographie, art référentiel par excellence) ou *fictif*, est figé dans l'instant où affleure son partage entre actualité et virtualité. Suspendu dans cette ouverture sur les aléas, figés et présentés ensemble, de sa constitution, il se trouve déréalisé⁹. L'analyse du fonctionnement du nom propre dans les œuvres d'Édouard Levé fournit un point

d'ancrage privilégié pour la compréhension de ces processus de neutralisation¹⁰. En tant que désignateur d'un référent singulier, n'ayant pas besoin d'être actualisé par un déterminant, le nom propre pose des problèmes spécifiques à la charnière du langage et de la perception. De manière générale, Levé désarticule les opérations qui allient le nom propre à sa référence ou à ses significations, aboutissant ainsi à des effets de déréalisation ou d'inquiétante étrangeté. L'enjeu du présent article est d'observer la manière dont le travail aussi bien plastique que littéraire d'Édouard Levé sur le nom propre donne à voir l'instant du partage du virtuel et de l'actuel en le figeant, perturbant ainsi profondément et durablement les frontières de la réalité et de la fiction. Pour ce faire, j'utiliserai la théorie du nom propre développée par Jean-François Lyotard dans *Le Différend*, qui permet d'observer le rôle du nom propre et de sa pragmatique dans les procédures d'établissement de la réalité. Cette théorie, qui semble fournir une terminologie tout à fait appropriée à certaines techniques artistiques mises en place par Levé au carrefour du langage et de l'image, permet également l'établissement de passerelles, à l'horizon de cet article, avec un pendant de la théorie littéraire des mondes possibles qui, comme Lyotard, s'appuie sur l'analyse kripkéenne des noms propres¹¹.

Le nom propre, charnière de la réalité

- 3 Édouard Levé se plaît à décomposer des mécanismes pour en restituer une épure, non sans y introduire au préalable un grain de sable qui vient en bloquer les rouages. On le voit dans la proposition d'*Œuvres* n°446 : "Un objet appelé *Ornul* est accompagné d'un mode d'emploi incompréhensible, malgré, ou à cause de ses descriptifs" (*Œ* 169). Le lecteur est invité à se représenter un objet, dont la convention du présent actuel du récit pose la présence dans un champ perceptif, qu'il soit fictif ou réel. Cet objet est nommé¹². On peut lui attacher des descriptions. L'objet subit donc trois opérations : désignation, nomination, signification. Je souhaite avancer l'hypothèse qu'à travers cette proposition si succincte et si simple, Édouard Levé énonce en fait une théorie du nom propre qui lui permet en même temps d'en démanteler le fonctionnement, et qui informe en grande partie son traitement de la virtualité et de l'actualité, de la réalité et de la fiction.
- 4 En effet, cette *théorie* retraçable dans l'œuvre n°446 trouve un écho dans la description que fait Jean-François Lyotard de la pragmatique du nom propre et du rôle joué par la nomination dans l'établissement de la réalité d'un objet¹³. Dans la section du *Différend* intitulée "Le référent, le nom", il s'appuie partiellement sur la définition de Saul Kripke qui envisage le nom propre comme désignateur rigide, et ajoute qu'il opère comme un *quasi-déictique*. "Le nom propre est un désignateur, comme un déictique, il n'a pas plus que celui-ci de signification"¹⁴. Comme un déictique, le nom propre désigne un référent singulier, il est "une marque pure de la fonction désignative" (*ibid.*). Mais au contraire des déictiques, le nom propre désigne fixement le même référent, et peut désigner ce référent alors même qu'il n'est pas présent dans le contexte d'énonciation. *Je* peut désigner tantôt Pierre, Paul ou Jacques ; *ici* peut désigner ma chambre, Rome, ou la lune, mais *Rome* ne désigne qu'un seul lieu à travers toutes les définitions, y compris métaphoriques, qu'on peut lui attribuer, et *Pierre Dupont* ne désigne qu'un seul individu baptisé ainsi, malgré la multiplicité des homonymes, et ce même après sa mort. Le nom propre possède donc à la fois la capacité de renvoyer directement à son référent en contexte d'énonciation, tout en demeurant fixe à travers

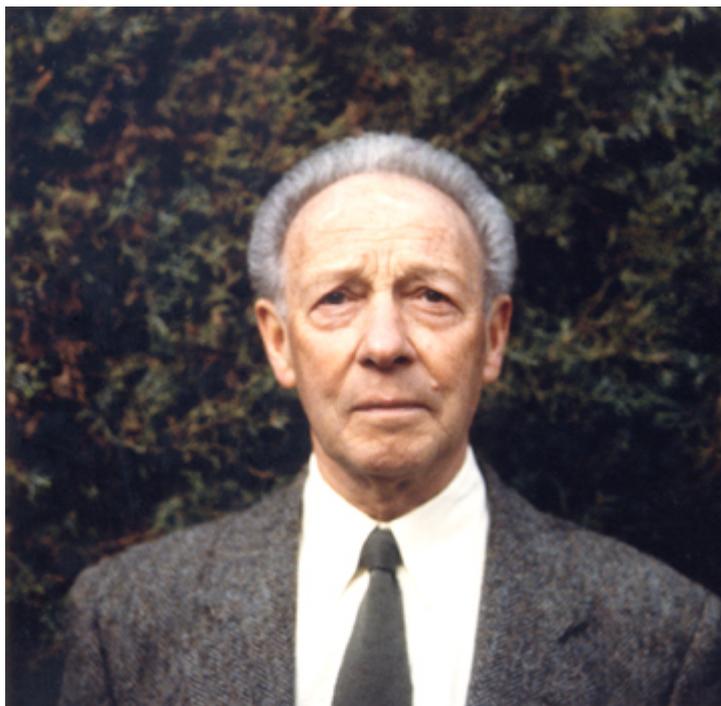
- la suite des phrases et la variation de ces contextes dans le temps et l'espace (D §58). La catégorie du nom propre n'est plus définie selon un critère sémantique (identité du sens entre t et $t+1$), mais selon un critère pragmatique.
- 5 Lyotard étend cette rigidité du nom propre aux rapports entre les noms propres¹⁵. Ceci lui permet de définir l'ensemble de ces noms propres comme un réseau fixe déterminé par ces rapports, le réseau nominal formant ce qu'il nomme un *monde* fixe et indépendant. Le nom est fixe de phrase en phrase, arrimé à son référent par une relation de bijection¹⁶. Il est indépendant de l'actualisation de la phrase dans un contexte référentiel-énonciatif, puisqu'il reste rigide, invariable, selon que ce qu'il désigne est placé en position de destinataire, destinataire ou référent, et selon que ce à quoi il réfère est présent ou non, fictif ou réel. Ceci implique que les noms marquent une continuité entre les phrases, une permanence indépendante de "l'univers de phrase" dans lequel elles sont présentées¹⁷. Le "monde", agencé comme "un complexe plutôt stable de nominatives" dont relèvent des "objets d'histoire", est à distinguer du "champ", "qui est un complexe inconsistant d'ostensives avec déictiques", dont relèvent des "objets de perception"¹⁸.
 - 6 Ainsi, parce qu'il est un *quasi*-déictique, un désignateur *rigide*, le nom est une marque pure de désignation indépendante de la phrase *actuelle*. Il est également indépendant, *de par son aspect déictique*, de toute signification : "il n'est pas plus que lui l'équivalent abrégé d'une description définie ni d'un faisceau de descriptions"¹⁹. Aussi stable soit-il, le référent du nom n'est pas en soi *réel*. Le "monde" ne constitue pas en soi la réalité, mais il en est la condition de possibilité : "la possibilité de la réalité, y compris celle du sujet, est fixée dans des réseaux de noms "avant" que la réalité se montre et se signifie dans une expérience" (D §72). Comment dès lors établir la réalité du référent ? C'est l'embrayage, au sens mécanique du terme, du champ, du monde et du sens, qui constitue la réalité selon Lyotard, le nom propre étant la cheville qui permet son établissement. Pour que la réalité d'un référent soit établie, il faut qu'une phrase ostensive (qui montre un objet en contexte dans un champ de perception) présente le référent d'une phrase cognitive (qui associe une signification à un objet d'histoire) comme donné. Le nom comme cheville opère la coïncidence du référent montré en contexte et du référent signifié en discours – et il assure *a priori* cette coïncidence à travers les différents univers de phrase.
 - 7 Cette thèse de Lyotard sur la coïncidence de trois opérations pour l'établissement de la réalité a plusieurs conséquences majeures, que nous retrouverons au cœur du travail du nom propre mené par Édouard Levé. Elle implique notamment que la réalité établie n'est que l'actualisation d'un possible parmi d'autres. Pour Lyotard, la coïncidence de l'ostension et de la nomination pose la réalité comme "l'interdiction de nier un sens", tout en plaçant "tous les sens contraires en position de possibles" (D §90). La réalité établie recouvre donc des réalités alternatives possibles, le nom propre se trouvant à leur carrefour.
 - 8 Revenons après ce long détour théorique à l'œuvre qui l'avait motivé : "Un objet appelé *Ornul* est accompagné d'un mode d'emploi incompréhensible, malgré, ou à cause de ses descriptifs". Désigné, nommé, signifié, cet objet est donné comme réel. Et pourtant, ces trois opérations ne semblent pas coïncider, puisque sa signification, à travers les descriptions qui lui sont attachées, résiste à la compréhension. Donné comme réel, cet objet frappe en retour la réalité d'opacité. Par extension, cette œuvre implique que, si la profération du nom a valeur de création de réalité, le nom est

comme un coquille vide, où viendrait se loger, comme un bernard-l'hermite, le référent, traînant après lui ses significations possibles. Cette coquille abrite désormais un hôte singulier, mais elle aurait très bien pu héberger un hôte différent. Dans un autre monde possible, la signification attachée au référent désigné par le nom aurait pu être compréhensible. Pas de nécessité dans la réalité, donc, mais la contingence de cet embrayage du référent et de sa ou ses significations sous l'égide du nom, qui, s'il permet l'établissement de cette réalité, pourrait aussi bien permettre une réalité alternative. C'est au carrefour de ces trois opérations de désignation, de nomination et de description qu'une très grande partie des œuvres de Levé se situe. Dans la suite de cet article, je me propose d'analyser un certain nombre des procédés de perturbation de ces opérations par lesquels Levé neutralise le réel. Je me baserai tout d'abord sur l'opposition d'une tendance à la mise en avant et d'une tendance à la disparition du nom propre, avant de me pencher sur la question du nom de l'auteur.

La réalité à l'index

- 9 Dans *La Chambre claire*, Barthes résumait une caractéristique essentielle de la photographie dans l'expression "ça a été"²⁰. Le référent "adhère" à l'image photographique, qui agit ainsi comme une garantie de la réalité du référent qu'elle indique - à moins d'être truquée. En tant que désignateur rigide, le nom propre est également arrimé à son référent de manière fixe. Mais contrairement à la photographie, il doit être associé à des opérations d'ostension et de signification pour garantir la réalité de son référent. Perceptive et linguistique, la réalité est indexicale. La situation de l'œuvre de Levé à la croisée des arts visuels et des arts du langage est particulièrement propice à un travail de la référence. Dans l'œuvre n°180, qui présente une série de "Regardeurs", "un enfant de deux ans regarde l'image d'un hamster sous laquelle est écrit "hamster" en gros caractères" (CE 79). Cette proposition localise une donnée anthropologique selon laquelle nous apprenons à appréhender la réalité en associant une image visuelle et une image verbale. C'est cette association que Levé s'attache à faire disjoncter dans nombre de ses photographies en manipulant les légendes, ou le texte inscrit dans l'image elle-même, par des distorsions qui placent l'accent tantôt sur la référence, tantôt sur la signification, tantôt sur la matérialité même du nom, mais qui affectent toujours ces trois pôles en même temps.
- 10 Dans la série de photographies *Portraits d'Homonymes*²¹, réalisée en 1997, Levé perturbe la référence en introduisant un dédoublement dans le nom propre. Levé photographie des personnes *du commun* qui portent le même nom qu'une célébrité (Raymond Roussel, Georges Bataille, Yves Klein...). L'œuvre n°77 décrit le procédé de la sorte :

Des homonymes d'artistes et d'écrivains trouvés dans l'annuaire sont photographiés. Sous le tirage couleur du visage, cadré comme sur un portrait d'identité, une plaque métallique indique leur prénom et leur nom. Se trouvent ainsi juxtaposés deux signes d'identité contradictoires : le visage, inconnu, et le nom, célèbre. (CE 38)



Édouard Levé, *Homonymes : Georges Bataille*, 1996-1997.
 Photographie. Tirage Lambda couleur contrecollé sur aluminium - 48,8x49 cm
 Collection Fonds National D'art Contemporain, France. ADAGP, Paris 2014.
 Courtesy Succession Édouard Levé et galerie Loevenbruck, Paris

Les canaux habituels liant ostension et nomination sont détournés, ou plutôt sortis de leurs rails pour être mis sur des rails adjacents. L'image désigne bien son référent, le Georges Bataille de l'annuaire. Dans la mesure où la photographie de l'auteur de *L'expérience intérieure* est peu médiatisée, il est douteux que le regardeur moyen ait immédiatement à sa disposition une représentation mentale de son visage qui lui permette de vérifier la coïncidence ou la contradiction de ces « signes d'identité ». Cependant, le titre de la série l'avertit que le Georges Bataille photographié est n'est pas l'auteur célèbre. L'image contrecarre la singularité du propre en l'ouvrant à la pluralité et suspend le regardeur dans la contemplation de cette coexistence étrange, simultanée et pourtant impossible, de deux termes contradictoires. Le lien fixe du nom et du référent n'est pas tout à fait dénoué, puisque l'homme de l'annuaire s'appelle bien Georges Bataille; il est parasité par une réalité alternative. Dès lors, c'est comme si deux parallèles se rencontraient: la multiplication des potentialités attachées au nom propre, qui ne renvoie plus exclusivement à un référent unique, brouille le processus d'identification. Le déraillement de la référence, oscillant entre l'association mentale tirée de la culture commune et l'image perçue sur la photographie, fige l'image et son regardeur dans un suspens irréel²².



Édouard Levé, *Angoisse* : Angoisse de nuit, 2001
 Photographie. Tirage Lambda couleur contrecollé sur aluminium
 100x100 cm - Edition à 5 exemplaires - ADAGP, Paris 2014.
 Courtesy Succession Edouard Levé et galerie Loevenbruck, Paris

- 11 Dans la série *Angoisse*²³, réalisée en 2001, la déformation porte à la fois sur la signification et sur la référence. Levé photographie différents lieux du village de Dordogne, en pleine désertification, nommé Angoisse. On voit ainsi une suite de clichés intitulés “place d’Angoisse”, “Église d’Angoisse”, etc. Le lien bijectif du nom propre et de son référent, qui ne devrait signifier qu’une détermination spatiale, est débordé, envahi de l’intérieur par la signification du nom commun. Étymologiquement, le mot *angoisse* provient du latin *angustia*, qui signifie *étroitesse*. Appliqué au territoire, le terme peut désigner un défilé, des gorges, un détroit. Au pluriel et au figuré, l’étymon latin correspond à *gêne* et conduit au sens moderne de malaise physique et moral, ainsi que l’indique le *Dictionnaire historique de la langue française*. L’image fixe ensemble les bifurcations de l’étymologie; elle en manifeste le mystère. Mais surtout, elle contamine le référent d’un surcroît de signification : cette église, cette place, cette discothèque, sont-elles *angoissées* au sens commun ou au sens propre ? À Yannick Vigouroux qui l’interroge sur ce qu’il a photographié dans le village, Levé répond : “La mairie, l’église, le dancing... C’est vrai que c’est un village un peu surréaliste, car si l’on ajoute ce terme

- à chaque mot — *un grillage d'Angoisse* par exemple — tout devient intéressant. L'indice d'une énigme possible"²⁴. L'ambivalence du *de* qui introduit le complément du nom dans les légendes, pouvant être interprété comme un génitif objectif ou subjectif, laisse l'énigme entière. Dans les photographies "entrée d'Angoisse", "Angoisse de nuit" et "sortie d'Angoisse", c'est le panneau indicateur, élément indexical par excellence, qui est photographié. Qu'indique ce panneau ? Un affect ? Un village ? Là encore, la photographie fige le regardeur dans le suspens d'interprétations contradictoires, neutralisant la possibilité d'une réponse tranchée. La référence persiste, mais parasitée par une signification surajoutée, induite par la remotivation du nom propre.
- 12 Dans *Portraits d'homonymes* comme dans *Angoisse*, la perturbation de la référence et de la signification opacifient le nom propre, contre la transparence que la règle de la communication assigne au désignateur rigide. Le nom propre est un fait mystérieux, dont Levé apprécie la matérialité. Dans *Autoportrait*, il affirme : "les noms propres me fascinent parce que j'en ignore la signification" (Au 10), et confesse parfois feuilleter l'annuaire téléphonique sans but précis (Au 60). Le nom propre est un objet insolite que l'on peut collectionner (S 28), dont on peut apprécier la résonance poétique, émotive, qu'il produit en nous, sans que l'on sache vraiment pourquoi, comme dans l'œuvre numéro 268, où un motard se laisse guider par "l'attrait qu'exercent sur lui les noms de lieux" (CE 112). Chez Levé, le nom propre est toujours énigmatique, que ce soit par sa matérialité, par sa signification ou par sa référence.
- 13 Les œuvres de Levé qui placent le nom propre au premier plan ont donc ceci en commun qu'elles consistent en une certaine manifestation de virtualités. Par le trouble qu'elles induisent dans la référentialité et la signification du nom propre, par les distorsions qu'elles infligent aux opérations de signification et de désignation qui ne peuvent plus s'embrancher de manière fluide, elles bloquent la constitution normale et sans reste de la réalité qu'elles figent, comme sous un verre grossissant. Autour du nom propre se crée une nappe imprécise mais sensible de références et de significations possibles, le halo rendu palpable des virtualités d'ordinaire refoulées sous l'ombre de l'accompli. Le nom propre ne réfère plus de manière univoque à une seule réalité partagée; il porte avec lui une foule infinie de réalités possibles, qui affleurent côte à côte à la surface de l'œuvre. La neutralisation de la constitution du réel permet donc l'actualisation, bien que figée dans un flou étrange, irréel, de virtualités. Ce qui est actualisé n'est pas un possible privilégié parmi d'autres, mais l'affleurement de ces possibles ensemble, sans sélection.
- 14 À l'opposé de ces œuvres où le nom propre est travaillé dans le sens de son hypervisibilité, Édouard Levé a également produit des œuvres dont le procédé consiste à escamoter le nom propre. Là où l'hypervisibilité du nom conduit à l'actualisation de virtualités, son escamotage conduit à la virtualisation de l'actualité, selon des modalités qu'il s'agit maintenant d'examiner.
- 15 Je me contenterai ici d'analyser la manière dont Levé organise la disparition du nom propre pour faire apparaître les codes de l'information, dans une œuvre photographique, *Actualités*²⁵, et sa "version textuelle"²⁶, *Journal. Journal*. *Journal* est constitué de onze sections qui reproduisent les rubriques qui constituent habituellement la trame d'un quotidien : International, Société, Faits divers, Économie, Science-Technologies, Annonces, Météo, Sports, Culture, Guide, Télévision. L'ensemble a été élaboré par

collage, en sélectionnant des articles de quotidiens réels, dont tout indice permettant de rattacher les faits décrits à l'actualité ont été gommés. Ainsi, aucun nom propre, aucune date. Même les noms de monnaie sont remplacés par le neutre “unité monétaire”. On a donc une signification sans nomination et par conséquent sans ostension, ce qui induit un effet de déréalisation. La décontextualisation, précisément parce qu'elle induit ce trouble dans la perception du réel par oblitération du nom et des capacités ostensives qui lui sont en partie attachées, permet d'exhiber, sous la forme d'“archétypes” (I 84), les codes de l'information et la manière dont nous nous y rapportons. La série photographique *Actualités* réalise une opération similaire, en présentant cette fois une ostension sans signification ni nomination : des scènes typiques de la vie politique (une inauguration, un discours, ...), sont reconstituées à partir de centaines d'images de presse, avec des acteurs anonymes, sans toile de fond qui permette d'identifier un contexte. Levé s'est exprimé à plusieurs reprises sur le procédé mis en place dans ses *Reconstitutions*, dont la série *Actualités* fait partie. Son projet s'inscrit dans une réflexion sur le traitement de l'image dans un monde où la prolifération et l'accélération de l'information en neutralise le contenu. Il confie ainsi à Mathilde Villeneuve :

L'abondance et la vitesse nuisent à l'attention, donc à l'information. Pour produire une image vite compréhensible, les journaux demandent aux photographes des archétypes que l'œil du lecteur comprendra d'un trait. D'où cette multiplication d'images presque identiques sur des sujets distants historiquement et géographiquement. L'actualité internationale, les sports collectifs, et même la pornographie sont traitées de manière pavlovienne : les images que nous regardons sont supposées, à partir des mêmes constructions, produire les mêmes effets. Je me suis intéressé à ces archétypes, parce que me fascinait ce paradoxe : la presse montre ce qui est nouveau, mais le montre sans nouveauté.²⁷

- 16 La logique de la communication implique qu'un message soit transmis de manière transparente, sans perte, d'un émetteur à un récepteur, et puisse être reproduit à l'infini sans déformation. Nicolas Bouyssi montre que pour ce faire, le message doit être réduit à un stéréotype²⁸. Dans la communication, seul le commun peut s'échanger²⁹. Dans une pratique comme le *name dropping* par exemple, que Levé a également explorée³⁰, le nom propre est réduit à la portion congrue de ce qui de lui peut être échangé, à une référentialité et une signification hyper-spécifiques, réductrices. En supprimant les noms propres de *Journal*, et les indices contextuels d'*Actualités*, Levé obtient un résultat en plusieurs temps. Tout d'abord, en tirant d'une foule de faits singuliers des caractéristiques communes, il met en lumière les archétypes du traitement de l'information. Ce faisant, il dénoue au passage l'évidence de ces images “unaires” qui restituent la réalité sans vacillation ni disturbance, dont Quentin Bajac nous rappelle que Barthes citait justement en exemple les clichés de reportage et la pornographie³¹. Cette simplification, obtenue par suppression de tout indice contextuel, aboutit une nouvelle fois à un effet de déréalisation de la scène. *Journal* et *Actualités* propulsent les scènes reconstituées dans une réalité virtuelle, sans ancrage concret.



Édouard Levé, *Actualités : La conférence*, 2001
 Photographie. Tirage Lambda couleur contrecollé sur aluminium
 40x100 cm - Édition à 5 exemplaires - ADAGP, Paris 2014.
 Courtesy Succession Édouard Levé et galerie Loevenbruck, Paris

Mais contrairement au texte, la photographie, parce qu'elle maintient l'ostension, se double d'un effet supplémentaire. Le texte supprime la référence, mais emprisonne la signification dans une certaine univocité. Voici un exemple, pris au hasard : “Ses parents, son frère, sa soeur, ont la joie d'annoncer la naissance d'un garçon” (J 96). Le message, décontextualisé, est cependant conservé. Au contraire, les photographies d'*Actualités* neutralisent l'établissement de la signification par l'introduction d'un trouble, d'une opacité : le spectateur peut associer plusieurs significations, de multiples réalités possibles. Levé résume l'opération à l'œuvre dans ses reconstitutions photographiques en s'appropriant une remarque formulée par Roland Barthes au sujet du théâtre :

Pour le photojournalisme, la photographie est la pure expression d'un contenu, elle est considérée comme la communication transparente d'un message indépendant d'elle. Pour la reconstitution, au contraire, la photographie est un objet opaque détaché de son message, se suffisant pour ainsi dire à lui-même. En somme, de moyen, le langage devient fin.³²

- 17 Levé transforme la photographie, que Barthes définissait comme un “message sans code”, en un code sans message. L'exhibition visuelle des codes de la communication conduit à l'empêchement de toute communication : *Actualités* fait basculer la réalité tangible du commun, celui de l'information transparente, qui est notre réalité quotidienne, dans une virtualité neutre, tandis qu'elles font de l'opacité irréalité du propre le gage d'une actuelle singularité. Décrivant cette “impression d'irréalité” qui se dégage de ses *Reconstitutions*, et notamment de la série *Rugby* (construite selon le même procédé qu'*Actualités*), Levé évoque la multiplication de niveaux de perception impliquée par ses images:

Bien que le référent soit reconnaissable, les images de cette série évoquent d'autres univers que celui du rugby. On peut penser à des scènes de violence urbaine, à des images de morts entassés, à des peintures religieuses, à une scénographie de danse contemporaine... Des impressions contradictoires se superposent, l'oeil percevant à la fois la scène de référence (le rugby), la mise en scène que j'ai réalisée, et les univers parallèles qui viennent contaminer ces deux registres. Le travail de soustraction produit paradoxalement une prolifération du sens. (I 86-87)

- 18 La décontextualisation produite par l'escamotage de l'indice référentiel induit donc une virtualisation de l'actuel qui ne tient pas seulement, en photographie, à une

déréalisation, mais à une prolifération des réalités possibles affleurant parallèlement au sein de la même image.

À première vue, un texte littéraire, parce qu'il n'est pas un art de l'instantané mais de la succession, se prête plus difficilement à l'obtention d'un effet similaire. Pour permettre l'embranchement de différents champs de signification sous un seul référent dans un texte, il faudrait un point d'ancrage qui soit aussi fixe que le référent photographique, point d'ancrage qui permette l'affleurement de plusieurs nappes de référentialité parallèles. Dans une œuvre littéraire, le nom propre du personnage, du narrateur, de l'auteur, pourraient fournir ce centre rigide d'où peuvent rayonner les possibles. Il semble que dans *Œuvres*, *Autoportrait* et *Suicide*, le matériau littéraire soit travaillé dans ce sens. Pourrait-on alors considérer les "fragments"³³ de texte comme autant de possibles significations du nom propre – le nom du "Je" du narrateur, du "Tu" à qui il s'adresse, ou encore le nom de l'auteur sur la couverture du livre, qui a eu l'idée de ces fragments?

L'aleph ?

- 19 Dans un passage de *Suicide*, Édouard Levé décrit une attitude par rapport aux récits qui peut être considérée comme caractéristique de la manière dont il agence certains de ses textes. Cette description, qui implique une abolition de la narration traditionnelle et de sa chronologie, s'énonce comme suit :

Ne croyant pas aux récits, tu écoutais les histoires d'une oreille flottante, pour en découvrir l'os. [...] Tu reconstituais les témoignages dans un autre ordre que celui énoncé. Tu percevais la durée comme on regarde un objet en trois dimensions, tournant autour pour te la représenter sous toutes ses faces en même temps. Tu cherchais le halo instantané des autres, la photographie qui résume en une seconde le déroulé de leurs années. Tu reconstituais les vies en panoramas optiques. Tu rapprochais les événements lointains en comprimant le temps pour que chaque instant côtoie les autres. Tu traduais la durée en espace. Tu recherchais l'aleph de l'autre. (S 38)

Cette attitude qui désarticule la narration biographique, dont on voit qu'elle emprunte à la photographie, est énoncée du point de vue du récepteur. Elle définit une approche synthétique du donné narratif, qui peut être désarticulé, reconfiguré et condensé *a posteriori*. Là encore, la situation de l'œuvre de Levé à la croisée de la littérature et de la photographie soulève un problème spécifique, ayant trait au rapport de la durée et de l'instant. Comme le peintre cubiste déploie sur la même surface plane les multiples perspectives d'où peut être observé un objet en trois dimensions, le récepteur du récit cherche à rassembler en un même point de l'espace et du temps des éléments appartenant à des perspectives temporelles hétérogènes, afin d'en extraire le "halo instantané". Ce point d'identité n'est pas une entité abstraite. Il ne s'agit pas de rechercher une substantifique moelle, mais un "os"; pas un "être", mais un "halo". L'identité ne découle pas d'une intériorité unificatrice qui serait comme une source ontologique au flux constant, mais d'une structure, d'une ossature bien concrète appréhendable du dehors comme la surimpression de plusieurs propriétés appartenant au même référent mais éloignées dans l'espace et dans le temps. "L'aleph de l'autre" n'est pas son essence, mais, comme dans la nouvelle de Borgès du même nom, le point de l'espace qui contient tous les autres.

- 20 Le récit ainsi désarticulé par la lecture devrait donc, comme la photographie, spatia-
liser la durée en la ramenant à un point d'ancrage qui la comprime. À l'exception de

Journal, Édouard Levé crée ses œuvres littéraires selon une démarche symétrique. Comme les dictionnaires, "le monde n'est pas une suite cohérente d'actions, mais une constellation de choses perçues" (S 37). Les écrits de Levé sont des collections de fragments indépendants les uns des autres, mimétiques d'une telle constellation : paragraphes clos sur eux-mêmes dans *Œuvres*, suite de descriptions de faits sans souci de la chronologie dans *Suicide. Autoportrait* radicalise cette logique en mettant bout à bout des assertions relatives au *je* qui les énonce³⁴.

- 21 Édouard Levé affirme: "Je n'aime pas ce qu'on m'impose, pourtant je n'imagine pas vraiment de porter un autre nom que le mien" (Au 57). Le nom propre nous est assigné pour la vie. Sa rigidité de désignateur en fait le garant d'une identité minimale au fil du temps et au fil des phrases, selon que celui qui le porte est placé en position de destinataire, de destinataire, ou de référent de l'énoncé³⁵. *Autoportrait* fonctionnerait donc comme un étalage d'une foule de descriptions qui peuvent être attachées à ce nom propre, et dont la multiplication permettrait une saisie panoramique du référent. Dès la première page d'*Autoportrait*, l'auteur affirme laconiquement: "J'archive" (Au 7). À défaut d'objets, ce sont des affirmations qui sont collectionnées dans le livre, au sens où le collage d'éléments épars devrait assurer une unification panoptique de soi. Pas de *bio-graphie* donc, au sens d'une organisation discursive, logique, de son existence rassemblée en un texte, mais un portrait de mots aléatoire, établi essentiellement au présent. Pour pouvoir observer un objet sous toutes ses faces en même temps, il faut abolir le temps, figer l'instant, rapporter son infinie multiplicité de perspectives à l'unicité d'un point de vue. Dans cette suite d'entrées erratiques d'*Autoportrait*, comme dans un dictionnaire, "le temps n'existe pas" (S 38). Quel est le point de vue, l'aleph, qui permet d'embrasser l'ensemble de ces propositions de manière panoptique, sinon le nom propre placé sur la couverture auquel réfère le "Je" ? La forme d'*Autoportrait* validerait donc la thèse de Philippe Lejeune d'un pacte autobiographique selon laquelle ce *je* rassemblerait les personnes du personnage, du narrateur et de l'auteur sous l'égide du nom propre figurant sur la jaquette de l'ouvrage³⁶, et laisserait entendre que le nom propre, parce qu'il rassemble toutes les propositions énonçables à son sujet en un point de l'espace et du temps, est l'aleph d'un individu.
- 22 Pourtant, rien de plus mystérieux que cette correspondance de l'individu au nom propre qui réfère à lui. Déjà Descartes laissait entendre que je ne suis assuré d'exister que lorsque je pense³⁷. Qu'en est-il des moments qui échappent à ma pensée ? À ma perception consciente ? À ma mémoire ? Chez Édouard Levé, on peut douter d'exister, et l'archive a valeur de preuve d'existence. Ainsi, on peut lire dans *Suicide*: "Tu conservais tes agendas des années passées. Tu les relisais quand tu doutais d'exister. [...] Tu t'inquiétais alors de ne pas te souvenir de ce qu'il y avait entre les choses écrites. Tu avais aussi vécu ces instants. Où étaient-ils passés?" (S 29). Si le nom propre semble fonctionner *en théorie* comme un aleph, il ne peut *dans les faits* qu'être un aleph imparfait. En effet, parce qu'elle n'est plus prise dans la causalité logique d'un récit, la série énumérative des propositions d'*Autoportrait* est potentiellement infinie. Elle consiste aussi bien en affirmations qu'en négations: ce que l'auteur aime et n'aime pas, fait et ne fait pas, est et n'est pas. En neutralisant le temps qu'il fige dans l'instantané du portrait, *Autoportrait* nivelle, une fois de plus, l'actualité et la virtualité du sujet qu'il présente. "Édouard Levé" est ceci, mais il pourrait être autrement, et il est aussi potentiellement tout cela qui n'est pas dit, "l'essentiel [...]" qui dure involontairement et accompagne comme son ombre l'instant et la fugacité du

présent"³⁸ – et ce, dans le passé qui n'a pas été documenté tout comme dans l'avenir qui n'a pas encore été actualisé. Quand bien même la convention qui fédère tous les je énoncés dans l'unité d'une voix énonciative se référant au nom propre sur la couverture du livre garantit une fixité minimale et nécessaire du nom et du référent, l'identité est toujours manquée, car elle n'est pas la somme de moments conscients auxquels je peux adjoindre une description ou une signification. Elle est aussi la somme, impossible car infinie, de tout ce qui n'est pas dit, pas fait, pas accompli, pas perçu, pas conservé par le souvenir, pas encore arrivé. Et, si l'identité se donne comme un halo instantané, ce ne peut être qu'au sens où Barthes disait de la fameuse *photographie du jardin d'hiver*, inaccessible au lecteur, représentant sa mère à l'âge de cinq ans, qu'"elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*"³⁹. Si l'aleph de l'autre, comme l'aleph de soi, n'est accessible que sur un mode utopique et hautement singulier, on commence également à pressentir – et nous devons nous en tenir là dans les limites de cet article – ce que l'aleph a de mortuaire.

23 Mais il y a même pire. Car le nom propre ne recouvre pas seulement l'ensemble des descriptions virtuelles ou actuelles qui peuvent potentiellement être attachées à un référent unique. Comme nous l'avons déjà vu à propos de *Portraits d'Homonymes*, l'œuvre de Levé est hantée par le double, à l'instar de cet Edward Lee photographié à Versailles, dans l'Etat de New York⁴⁰. Le nom propre est une condition de possibilité de la réalité, indépendante de son arrimage à un référent et de ses possibles descriptions. Il est donc la charnière de mondes possibles, puisque, sous lui, peuvent venir se loger différents référents auxquels s'attacheront différentes significations. Édouard Levé pourrait être bien des choses dans ce monde-ci, et pourrait être une personne entièrement différente dans un autre monde possible. Ainsi, comme l'a montré Nicolas Bouissay, Édouard Levé "suggère [...] que le nom propre n'est pas ce qui fédère un être et encore moins une existence"⁴¹. S'il agit, théoriquement, comme un aleph qui contient virtuellement toutes les descriptions qui pourraient être attachées à un référent dans un plan d'existence singulier, il agit aussi comme un lien hypertexte qui permet de naviguer entre plusieurs mondes (incom)possibles. En définitive, le nom propre est la condition de possibilité *a priori* où viennent s'actualiser des réalités – actualisation dont nous avons vu qu'elle n'est jamais nécessaire ni stable.

24 Ainsi, les oeuvres d'Édouard Levé montrent que la réalité est le résultat contingent d'une actualisation de possibles. Si ces oeuvres sont "fictives", ce n'est pas au sens où elles inventent des mondes qui feignent la réalité, mais au sens, vertigineux, où elles inventent le document de son invention.

Julie Gaillard
Emory University

NOTES

* Par leur écoute attentive, leurs conseils et un généreux dialogue, Claire Nouvet, Kent Still et Regine Strätling ont contribué, à différentes étapes, à enrichir la réflexion dans laquelle cet article s'inscrit. Qu'ils en soient très chaleureusement remerciés ! Toute ma gratitude va également à la galerie Loevenbruck qui a gracieusement autorisé la reproduction des photographies d'Édouard Levé dans cet article.

¹ Édouard Levé, "Interview d'Édouard Levé par lui-même", in *Angoisse/ Reconstitutions*, Paris, Editions Nicolas Chaudun, 2008, p. 84-87, p. 84, dorénavant I.

-
- ² *Autoportrait*, Paris, P.O.L., 2013 [2005], p. 82, dorénavant Au.
- ³ *Journal*, Paris, P.O.L., 2004, dorénavant J.
- ⁴ *Ceuvres*, Paris, P.O.L., 2002, dorénavant *CE*.
- ⁵ *Fictions*, Paris, P.O.L., 2006.
- ⁶ Françoise Lavocat rappelle combien cette définition de la fiction est restrictive, et peu représentative des pratiques littéraires à travers les cultures et les âges. Elle propose une classification des usages de la fiction qui s'inspire en la modifiant de la distinction établie par Thomas Pavel dans *Univers de la fiction* (Paris, Seuil, 1988) entre une vision de la fiction qui oppose le factuel et le fictionnel comme deux mondes hétérogènes et une vision qui pose un continuum entre les deux. “Introduction”, in *Fiction et cultures*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2010, p. 11-31.
- ⁷ *Suicide*, Paris, Gallimard, 2009, <Folio>, [P.O.L., 2008], dorénavant S.
- ⁸ À l'avant-dernière page d'*Autoportrait*, le lecteur apprend l'existence d'un ami de l'auteur qui ressemble trait pour trait à celui dont le suicide et la vie seront relatés dans *Suicide*. Cf. Laurie Laufer, qui qualifie *Suicide* d'“autofiction spéculaire”, in “Le suicide à l'adolescence. Édouard Levé, anatomie d'un suicide”, in *Adolescence*, 2010/2 (n°72), p. 409-419 (p. 410-411).
- ⁹ Dans sa monographie sur Édouard Levé, Nicolas Bouyssi s'appuie sur Deleuze pour montrer que “l'actuel et le virtuel coexistent, ils sont indissociables” (*Esthétique du stéréotype. Essai sur Edouard Levé*, Paris, PUF, 2011, p. 46-47).
- ¹⁰ Nicolas Bouyssi identifie lui aussi la question de la coïncidence du nom propre et de son référent comme étant un levier essentiel du travail de Levé. Et lui aussi s'appuie sur la théorie développée par Jean-François Lyotard, en montrant que « même quand le nom et le référent sont une même chose », le sens délivré par ce “quelque chose” varie de phrase en phrase. Cf. *Ibid.*, p. 43.
- ¹¹ Cf. Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010.
- ¹² Si l'emploi métalinguistique du nom “Ornul” ne permet pas ici d'affirmer s'il s'agit d'un nom propre ou d'un nom commun, son unicité en tant qu'objet fictif lui attribue un fonctionnement similaire à celui du nom propre.
- ¹³ Pour une présentation panoramique et concise des différents travaux de Jean-François Lyotard, on peut se référer à l'article d'Ashley Woodward dans *l'Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/lyotard/> (consulté le 11.11.2014).
- ¹⁴ *Le Différend*, Paris, Minuit, 1984, §57, dorénavant D.
- ¹⁵ “La rigidité des désignateurs nominaux s'étend à leurs rapports. Entre le *comme-si ici* qu'est *Rome* et le *comme-si là-bas* qu'est *Bologne*, une autre phrase fixe l'écart, en temps ou en distance. [...] la mesure de l'écart ne peut pas être constatée, elle présuppose un désignateur fixe, une unité de mesure, le pied, la lieue, le mille, le mètre, les unités de temps. Ce désignateur traverse les univers de phrases sans altération possible parce qu'il est un nom” (D : §59).
- ¹⁶ D §60.
- ¹⁷ Cf Bill Readings, *Introducing Lyotard : Art and Politics*, New York, Routledge, 1991, p. 120.
- ¹⁸ D §81.
- ¹⁹ Lyotard se distingue ainsi clairement des thèses soutenues par Frege, puis Russell, puis Searle, selon qui les noms propres possèdent intrinsèquement une signification et rassemblent un faisceau de propriétés constant qu'ils résument. Ainsi, *Socrate* résume *philosophe grec, maître de Platon et d'Alcibiade, condamné à boire a cigüe*.... Le problème étant de savoir où arrêter l'énumération. Cf. Geoffrey Benington, *Lyotard: Writing the Event*, Manchester University Press, 1988, p.121: “names don't mean anything, they are empty, they are not essences, an indefinite number of unpredictable descriptions can be attached to a given name”.
- ²⁰ *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, <Cahiers du Cinéma>, p. 124.
- ²¹ Cette série n'a pas été publiée, mais est accessible sur le site de la galerie Loevenbruck: <http://www.loevenbruck.com/index.php>, consulté le 16.05.2014.
- ²² Pour Chloé Conant, « il y a comme un constat de la fuite perpétuelle du référent devant tout moyen de représentation dans ces pirouettes visuelles » - un phénomène qu'elle rapproche de la « tentative d'épuisement » des descriptions du référent dans *Autoportrait* (“Histoires d'images et de textes : les œuvres photographiques de Sophie Calle et d'Édouard Levé”, in Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (éds.), *Littérature et Photographie*, Presses Universitaires de Rennes, p. 361-372, ici p. 367).
- ²³ *Angoisse/ Reconstitutions*, op. cit.
- ²⁴ “La langue iconique d'Édouard Levé. Entretien avec Édouard Levé en 2001”, propos recueillis à Paris le 2 décembre 2001 par Yannick Vigouroux, reproduits le 24 octobre 2007 in *Lacritique.org*, <http://www.lacritique.org/article-la-langue-iconique-des-reves-d-edouard-leve>, consulté le 16.05.2014.
- ²⁵ In *Reconstitutions* (ouvrage cité). Dorénavant Ac.
- ²⁶ D'après un mot de Levé dans un entretien avec Mathilde Villeneuve pour *ParisArt*, “Édouard Levé”, <http://www.paris-art.com/interview-artiste/edouard-leve/edouard-leve/31.html#haut>, consulté le 16.05.2014.
- ²⁷ Entretien cité avec Mathilde Villeneuve.
- ²⁸ *Op. cit.*, notamment p. 31-34.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ Voir notamment *CE*: 40 (n°83).

³¹ Cf. « Le trouble du spectateur », in *Angoisse/ Reconstitutions*, Paris, Editions Nicolas Chaudun, 2008, p. 89-92, p. 90.

³² <http://www.sfp.photographie.com/bull/bull-leve.htm>, consulté le 16.05.2014.

³³ “Je n'écris pas de récits. Je n'écris pas de romans. Je n'écris pas de pièces de théâtre. Je n'écris pas de poèmes. Je n'écris pas d'histoires policières. Je n'écris pas de science-fiction. J'écris des fragments” (Au 75).

³⁴ Un exemple, pris au hasard: “[...] Je bois du vin rouge en mangeant, et des vins blancs doux sans manger. Je me souviens souvent d'avoir oublié quelque chose, mais quoi? Je préfère les débuts aux fins. Je ne méprise pas l'enseignement de ma mère. Je ne parviens pas à décrire la douleur d'une forte décharge électrique. [...]” (Au 77).

³⁵ Cf. J.-F. Lyotard, “Emma”, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, p. 55-95, p. 88.

³⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, <Poétique>, p. 22sv.

³⁷ *Méditations Métaphysiques*, Méditation seconde, in *Oeuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1952, <Bibliothèque de la Pléiade>, p. 257 et 277, cité par J.-F. Lyotard, *ibid.*, p. 87.

³⁸ Nicolas Bouyssi, *op. cit.*, p. 46.

³⁹ *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁰ *Amérique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2006, pas de pagination ; voir également Au: 28.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 16.