

## **Distribution Agreement**

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

---

Julie Gaillard

---

Date

Réalités pseudonymes : Lyotard, Beckett, Levé, Cojo, Invader

By

Julie Gaillard  
Ph.D.

French Literature

---

Claire Nouvet, Ph.D.  
Advisor

---

Geoffrey Bennington, Ph.D.  
Committee Member

---

Christophe Bident, Ph.D.  
Committee Member

---

Elissa Marder, Ph.D.  
Committee Member

Accepted:

---

Lisa A. Tedesco, Ph.D.  
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

---

Date

Réalités pseudonymes : Lyotard, Beckett, Levé, Cojo, Invader

By

Julie Gaillard  
M.A. (Master 2), Université de Strasbourg, 2007

Advisor: Claire Nouvet, Ph.D.

An abstract of  
A dissertation submitted to the Faculty of the  
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in French Literature  
2016

## Abstract

Réalités pseudonymes : Lyotard, Beckett, Levé, Cojo, Invader

By Julie Gaillard

This dissertation focuses on proper names in order to analyze how reality is articulated across a variety of artistic disciplines (literature, photography, theater, and street art), and as we shift from analog to digital modes of mediation. Jean-François Lyotard's philosophical elaboration of the concept of proper name as the hinge that articulates the world that we perceive and the significations that we attach to it provides its theoretical frame. As he argues, a proper name guarantees the identity of the referent and the continuity of reality through time and space, and through the various modes of its representation. Chapter I details Lyotard's articulation of procedures of nomination with the establishment of reality in *The Differend* as well as in other texts where the problem of nomination intersects with questions of identity formation and affect. Chapter II analyzes Samuel Beckett's uses of proper names in *Watt*, *The Unnamable*, *Footfalls*, and *Rough for Radio*, and shows how they simultaneously function as tools to establish reality and as opaque principles undermining all rationality and reality. Chapter III studies how Édouard Levé's literary and photographic works freeze the mechanisms of the proper name, thereby laying bare the processes that constitute identity, space, time, and "information" as these processes are inflected by technologies of communication. While using exclusively analog technologies, Levé reflects upon the increasing mass and speed of circulation of digital data, its corollary transformation of images into clichés and of proper names into stereotypes. Chapter IV analyzes phenomena of name-borrowing in an intermedial performance trilogy by Renaud Cojo. Reflecting upon issues of embodiment in relation to mimetic identification, Cojo investigates questions of identity formation and community building by confronting the space of the stage with that of social media. The last chapter envisions the global "space invasion" project of Invader, which displaces the graffiti tradition of *name writing* and combines it with video game, mosaic, pixel-art, and a smartphone application. It shows how Invader opposes playful participatory anonymous practices to normative top-down surveillance and redefines the boundaries between map and territory to question individual and collective inscriptions in space.

Réalités pseudonymes : Lyotard, Beckett, Levé, Cojo, Invader

By

Julie Gaillard  
M.A. (Master 2), Université de Strasbourg, 2007

Advisor: Claire Nouvet, Ph.D.

A dissertation submitted to the Faculty of the  
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in French Literature  
2016

## REMERCIEMENTS

Cette thèse et la formation doctorale qu'elle conclut n'auraient pas été possibles sans le soutien d'une foule de mentors, d'adjuvants et d'amis, à qui j'exprime du fond du cœur toute ma gratitude.

Claire Nouvet m'a accompagnée de part en part de mon cursus doctoral et bien au-delà. Avec une patience et un dévouement extraordinaires, et j'ose dire avec amitié, elle a su m'amener à trouver mon propre chemin, et exiger le meilleur, car la pensée est affaire de passion. Je lui dois plus que je ne puis dire, et plus qu'elle ne peut savoir. Geoffrey Bennington m'a témoigné un soutien infaillible, et prodigué des conseils indispensables. Je lui suis infiniment reconnaissante pour les encouragements et la confiance qu'il m'a accordés, et qui excèdent largement le cadre de la thèse. Dès avant ma venue à Emory, Christophe Bident a été un interlocuteur essentiel dans l'élaboration de ma réflexion sur le théâtre et ses ramifications plus générales, et a accepté de me suivre dans un projet peu orthodoxe, ce malgré la distance. Je le remercie très sincèrement pour sa présence, et pour l'acuité et l'enthousiasme de ses échanges. Elissa Marder a été pour moi un modèle de professionnalisme, et un soutien indéfectible au plan intellectuel aussi bien qu'au plan moral. Je lui exprime toute ma gratitude pour sa confiance et sa disponibilité à toute épreuve.

Renaud Cojo m'a accueillie à bras ouverts sur son spectacle *Œuvre/Orgueil (Une hypothèse de l'art. Performance/Exposition)* à Bordeaux en 2014, et a bien voulu me parler de sa démarche artistique. Je lui suis extrêmement reconnaissante pour sa disponibilité et sa générosité, ainsi qu'à l'équipe d'*Œuvre/Orgueil* pour m'avoir adoptée le temps d'une soirée.

Je tiens à remercier très chaleureusement Kent Still, dont l'apport a été essentiel dans l'élaboration du cœur théorique du projet de thèse, ainsi que pour son soutien en plusieurs moments décisifs de mon parcours à Atlanta.

Je tiens aussi à remercier Valérie Loichot et Vincent Bruyère qui, au long de ma formation doctorale, m'ont offert sans compter leur temps et leurs conseils, en tant que *Directors of Graduate Studies*; ainsi que Lilia Coropceanu et Catherine Dana à Emory et Michael Dillon à Morehouse College, qui m'ont prodigué un appui indispensable dans mes activités d'enseignement. Je remercie également mes collègues doctorants à Emory, en particulier mes aînés qui m'ont épaulée et m'ont fait partager leur expérience en divers moments décisifs : Amin Erfani, Gina Westbeld Gallois, Souad Kherbi, Kathryn Miner et Starra Priestaf. Merci aussi à Leslie Church Hartness et Amandine Ballart, sans qui toute navigation administrative serait restée insurmontable.

L'école doctorale InterArt de la Freie Universität Berlin m'a accueillie lors de l'année académique 2013-14. Je remercie particulièrement Erika Fischer-Lichte, qui m'en a ouvert les portes, Regine Strätling, qui a rendu mon retour possible lors de l'été 2015,

ainsi que l'ensemble des post-doctorants et doctorants pour leur riche et chaleureux compagnonnage. Dans le cadre et en marge des symposia doctoraux organisés conjointement avec InterArt, l'université Goldsmiths de Londres et l'université de Copenhague, Derval Tubridy m'a prodigué des conseils précieux pour mes chapitres sur Invader et Beckett, et je l'en remercie vivement.

Je remercie mes chers amis anglophones qui ont souffert avec abnégation à travers plus d'une relecture de mes travaux en anglais : Yelizaveta Goldfarb et Andrew Campbell, ainsi que Mark Stoholski, embarqué à mes côtés dans plus d'une traversée. Son esprit est pour moi un phare, et son amitié un trésor inestimable.

Un grand merci également à Jean-Georges Gaillard, qui m'a confirmé avec force schémas que le métamorphisme n'est pas un phénomène réversible ; à Maïté Metz, qui à propos de la gestuelle chez Léonard de Vinci a su tempérer mes ardeurs herméneutiques et aiguiller mes lectures ; à Jessica Desponds pour son amitié indéfectible et plus d'une conversation passionnée, ainsi qu'à François Reichardt, vaillant sherpa très calé sur David Bowie, quoiqu'il préfère Lou Reed.

Je remercie la galerie Loevenbruck, qui a soutenu de manière répétée mon travail sur Edouard Levé en m'autorisant gracieusement à reproduire ses photographies.

Mon cursus doctoral a également été rendu possible grâce au Thomas M. Hines French Studies Award (2011), au Anne Amari Perry Award (2015), grâce à un Abschlussstipendium (bourse de fin de thèse) accordé par l'International Research Training Group InterArt Studies de la Freie Universität Berlin (2015), ainsi que l'Andrew W. Mellon Graduate Teaching Fellowship (2015-16).

C'est au détour d'une page de *L'Innommable* de Philippe Bonnefis que, dans le deuil solitaire d'une bibliothèque berlinoise où je tentais de raviver sa présence, l'idée de ce travail a jailli. Ces pages sont dédiées à sa mémoire.

## TABLE DES MATIERES

<b>Introduction</b>	1
<b>I. Le nom propre, en théorie</b>	15
I. 1. Le nom propre, charnière de la réalité	15
I. 2. La métaphysique du propre : Jacques Derrida	28
I. 3. Charnière du moi ? Coalescence identitaire et cohérence pronominale – J.-F. Lyotard	43
<b>II. Samuel Beckett – réalités troublées</b>	59
II. 1. Noms en série ( <i>Watt</i> )	64
II. 2. La <i>déixis</i> impossible et le naufrage du sujet	84
II. 2. a. “Sans noms propres pas de salut”: le nom, le sujet ( <i>L'Innommable</i> )	84
II. 2. b. “Ne te sens-tu plus toi-même?”: permutations ( <i>Pas</i> )	96
II. 3. Le nom propre, zone d'inintelligibilité	103
II. 3. a. Le nom enclavé - <i>Pochade radiophonique</i>	103
II. 3. b. Le nom propre, “zone dangereuse” au carrefour de la communication? - <i>Quad</i>	117
<b>III. Édouard Levé – réalités suspendues</b>	122
III. 1. La réalité à l'index: actualiser la virtualité (Gros plan sur le nom)	129
III. 1. a. Un art de la référence	129
III. 1. b. Distorsion de la référence	131
III. 1. c. Distorsion de la signification	135
III. 1. d. Travail de la matérialité	136
III. 2. Virtualiser l'actualité. (Disparition du nom propre)	138
III. 2. a. Pragmatique de l'image de presse	141
III. 2. b. Pragmatique de l'archétype	146
III. 2. c. Illimitation référentielle et mise en question de la référentialité	150



III. 3. L'aleph : identité, temporalité, virtualité	161
III. 3. a. « Il s'était collectionné lui-même » - le nom propre et la preuve d'existence	161
III. 3. b. Vertige documentaire – <i>Autoportrait</i>	165
III. 3. c. <i>Œuvres</i> – enjeux de la signature « pré-posthume »	169
III. 3. d. <i>Excursus méthodologique: le suicide</i>	175
<b>IV. Renaud Cojo – Réalités potentielles</b>	180
IV. 1. Pragmatique du nom propre schizophrène	189
IV. 2. Un hétéronyme sur une autre scène	192
IV. 3. Pseudonyme et possibilité	199
IV. 4. « Pronom propre » vs « pronom commun »	205
IV. 5. « Qui dit 'je' ? »	212
Coda - « You're not alone »	226
<b>V. Invader – Réalités anonymes.</b>	229
V. 1. Contours d'un projet viral	235
V. 1. a. Invasion urbaine, invasion globale	236
V. 1. b. Invasion médiatique	239
V. 2. La carte et le territoire	244
V. 2. a. <i>Street-view</i> - Territorialiser la carte	247
V. 2. b. <i>Bird-eye view</i> – Cartographier le territoire	254
V. 3. Enfance de l'art, art de l'enfance	262
V. 4. Anonymat vs surveillance	271
<b>Epilogue</b>	284
<b>Bibliographie</b>	289

## TABLE DES FIGURES

Figure 1. Samuel Beckett, <i>Quad</i> , in <i>Collected Shorter Plays of Samuel Beckett</i> , 293. Londres : Faber and Faber, 1984.	118
Figure 2. Samuel Beckett, « Les Deux besoins », in <i>Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment</i> , édité par Ruby Cohn, 56. New York : Grove Press, 1984.	120
Figure 3. Édouard Levé, <i>Angoisse, Angoisse de nuit</i> , 2000. Photographie. Tirage Lambda couleur contrecollé sur aluminium. 100x100 cm - Edition à 5 exemplaires – Collection privée ©ADAGP, Paris 2016. Courtesy Succession Edouard Levé et galerie Loevenbruck, Paris.	134
Figure 4. Édouard Levé, <i>Actualités, La conférence</i> , 2001. Photographie. Tirage Lambda couleur contrecollé sur aluminium. 40x100 cm - Edition à 5 exemplaires ©ADAGP, Paris 2016. Courtesy Succession Édouard Levé et galerie Loevenbruck, Paris.	140
Figure 5. La délégation française à la conférence de l'ONU à Doha : Delphine Batho, Laurent Fabius et Pascal Canfin. © Photo AFP Karim Jaafar	144
Figure 6. Leonardo da Vinci, <i>La Cène</i> , 1495-98. Via Wikimedia Commons. Libre de droits.	151

## INTRODUCTION

« [...] *L'unique et sa propriété* [...], c'est comme qui dirait la personne et son nom : l'impossible même, tant le nom manifeste d'incapacité à faire parler en propre les figures de la personne. Une incapacité, en quelque sorte, *historique*. Qu'au XIXème siècle, en tout cas, l'écrivain (la communauté des clercs, des scribes) éprouve quasi-collectivement. »

— Philippe Bonnefis.<sup>1</sup>

Le nom propre serait impropre. Entre la personne et son nom s'ouvrirait au XIXème siècle un abîme, nous dit Philippe Bonnefis dans *L'Innommable*. Peut-être même le nom propre aurait-il l'insolence, du fond de son innommable insignifiance, de déborder la personne, de la contaminer avec son impropriété. Mais le lien de la personne et de son nom « propre » ne devrait-il pas être transparent, immédiat ? Si l'individu ne coïncide plus pleinement avec sa (ses) propriété(s), avec son nom, si un trouble est introduit dans la présence de la personne à elle-même et dans sa permanence à travers le temps, comment s'assurer de la réalité – de soi, des autres, du monde ?

En 1976, rassemblant en un livre de singuliers portraits capturant, résumée sous l'en-tête de leurs *Noms Propres*, la pensée d'auteurs qui accompagnaient depuis longtemps sa réflexion, Emmanuel Lévinas préface ses esquisses de la remarque suivante :

[À] aucune époque l'expérience historique n'a pesé plus lourdement sur les idées [...]. Pendant les 25 siècles où notre civilisation s'historiait, le Rocher

---

<sup>1</sup> Philippe Bonnefis, *L'Innommable. Essai sur l'œuvre d'E. Zola* (Paris : SEDES, 1984), 43-44.

inexpugnable de Dieu, le *fundamentum inconcussum du Cogito*, le Ciel étoilé du Monde résistaient, tour à tour, à la fluence du temps et assuraient une présence au présent. Et voilà que les enseignements sur la mort de Dieu, sur la contingence de l'humain dans la pensée et l'usure de l'humanisme [...] prennent une signification apocalyptique. [...] Les noms de personnes dont le *dire* signifie un visage – les noms propres au milieu de tous ces noms et lieux communs – ne résistent-ils pas à la dissolution du sens et ne nous aident-ils pas à parler ? Ne permettent-ils pas de présumer, derrière les propos en perdition, la fin d'une certaine *intelligibilité*, mais l'aube d'une autre ? Ce qui se termine, c'est, peut-être, la rationalité attachée *exclusivement* à l'être porté par le mot, au *Dit* du Dire, au Dit transportant des savoirs et des vérités en guise d'identités invariables, s'intégrant l'Identité autosuffisante d'un être ou d'un système, parachevé, parfait, récusant ou englobant les différences qui semblent le trahir ou le limiter. Intelligibilité qui arrive à l'apothéose dans une ultime identité « de l'identique et du non-identique », affirmée par Hegel qui probablement clôt la philosophie du Même et de l'immanence ou l'onto-logie.<sup>2</sup>

Autour du nom propre, et comme l'épargnant, se jouerait le bouleversement d'un certain mode d'intelligibilité – une modification qui toucherait à la nature même du langage et du lien au monde que l'on a eu coutume de lui assigner. Après Auschwitz, la pensée se scinde de la différence irréductible entre l'énoncé et l'énonciation, le signifié et le signifiant, « le Dit et le Dire », différence creusant à jamais la présence, la proximité de soi à soi, la logique du même qui est aussi logique de l'Un, du fondement – de l'essence et de toute identité. Le langage est à la dérive, la référence a levé l'ancre : « Le temps ne transmet plus son sens dans la simultanéité des phrases. Les propositions n'arrivent plus à mettre ensemble les choses. Les 'signifiants' jouent sans signifiés à un 'jeu de signes'

---

<sup>2</sup> Emmanuel Lévinas, *Noms propres. Agnon, Buber, Celan, Delhomme, Derrida, Jabès, Kierkegaard, Lacroix, Laporte, Picard, Proust, Van Breda, Wahl* (Montpellier, Fata Morgana, 1976), 8-9.

sans significations ni enjeux. » Cette « inquiétude nouvelle » n'annonce-t-elle pas « la fin du monde ? »<sup>3</sup> Dans ce décollement de l'être et des choses diagnostiqué par Lévinas, le nom propre serait le siège d'un retrait privilégié, bastion référentiel d'où continuer à penser, à parler. De par son ancrage référentiel, le nom propre, promesse de signifié réservée sous la circulation *indifférente* du signifiant, est comme un visage : il est sur la peau du langage le lieu de la rencontre avec autrui, m'ouvrant sur son mystère. Le nom propre, comme catégorie linguistique, mais aussi bien comme le visage de lettres, de sons, ouvrant sur la constellation des pensées de Buber, de Wahl, de Derrida, et des autres, dont il serait l'efflorescence poétique, permettrait l'« éveil du moi par Autrui, de moi par l'Etranger, de moi par l'apatride ; éveil qui signifie une responsabilité pour autrui ».<sup>4</sup> Le nom propre, comme cette réserve énigmatique d'altérité, serait-il le siège d'une possible résistance à l'apocalypse ?

Trente-cinq ans après ce constat d'un nouveau régime d'intelligibilité (un constat peu ou prou contemporain des thèses de Jean-François Lyotard sur *La Condition postmoderne*), en 2011, l'écrivain Nicolas Bouyssi reconnaît dans la littérature et les arts contemporains une « esthétique du stéréotype ».<sup>5</sup> Tenant à la singularité par le référent qu'il désigne, et à la systématité par sa différence avec d'autres signifiants dans le système de la langue, le nom propre est au carrefour du propre et du commun. Là où le nom propre, chez Lévinas, s'opposait encore au nom commun comme le qualitatif (ou singulier) s'opposait au quantitatif (ou pluriel), le stéréotype marque une dégradation, entraînant inexorablement le nom propre dans la déhiscence généralisée des êtres et des

---

<sup>3</sup> Ibid., 8.

<sup>4</sup> Ibid., p. 10.

<sup>5</sup> Nicolas Bouyssi, *Esthétique du stéréotype. Essai sur Édouard Levé* (Paris : Puf, 2011), 20.

choses : « le nom propre est devenu commun ». <sup>6</sup> La fonction du nom propre en tant que réserve de singularité serait aujourd'hui, si l'on en croit Bouyssi, en proie à un effritement constant : nous vivons à l'ère de la communication de masse, où « seul le commun va s'échanger afin que la communication soit efficace ». Le stéréotype est un effet de la logique cybernétique, qui vise à minimiser les pertes entre le signal de départ et le signal d'arrivée : « D'où l'importance des stéréotypes et des clichés dès qu'il s'agit de communiquer le plus vite possible avec le plus grand nombre. » <sup>7</sup> À l'heure où l'existence individuelle, jusque dans sa relation à autrui, est profilée par des traces numériques monétisables, conditionnée par des algorithmes, et où les gourous du trans-humanisme prédisent l'avènement de la « *Singularity* » – autre nom de l'intelligence artificielle – à l'horizon 2045, la question du « propre » et du « commun » revêt des enjeux majeurs.

Comprendre les mécanismes du nom propre, et la manière dont il articule la réalité, permet d'interroger la réalité ainsi articulée, ses enjeux, et ses directions. Je me propose d'observer la manière dont le nom propre fonctionne chez des auteurs et artistes où il est interrogé de manière explicite : Samuel Beckett, le photographe et écrivain Édouard Levé, le metteur en scène et performeur Renaud Cojo et le *street artist* Invader. Chez ces artistes, on peut observer une suspension de la réalité, corollaire d'un effritement du nom propre et d'un questionnement de sa fonction référentielle, suspension qui se produit dans le mouvement même d'une mise en avant du nom propre et de sa matérialité littéraire ou plastique.

---

<sup>6</sup> Ibid., 16.

<sup>7</sup> Ibid., 31-33.

## Qu'est-ce qu'un nom propre et comment est-il connecté au réel ?

Au contraire du nom commun, le nom propre est dépourvu de définition objective ou spécifique. Il n'a de signification qu'en contexte, en regard d'éléments qui viennent s'y attacher. *Paris* est une ville sur la Seine, la capitale de la France, « ville Lumière », le lieu où s'est jouée la finale de la coupe du monde de football en 1998... La linguistique considère généralement le nom propre sous les seuls aspects sémantique (pour le distinguer du nom commun) et morphologique (majuscule, absence d'accord), sans considérer l'aspect syntaxique. La linguistique, en effet, renvoie le problème à la logique, dans la mesure où tout serait affaire, en définitive, de « la relation dans une construction donnée du nom propre et de son référent ». <sup>8</sup> En logique, deux théories classiques s'affrontent quant à la description d'une relation du nom propre, de son référent et de son sens. Le philosophe Pascal Engel définit cette opposition de la manière suivante:

Ce que nous appelons théorie descriptive de la référence soutient qu'un nom propre n'a de référence que *sous une certaine description*, et qu'il n'a pas de référence *directe* ou *pure*, indépendamment de *qualités*. Nous appellerons au contraire théorie de la *référence directe* toute théorie qui soutient que les noms propres désignent des objets sans description ou qualités d'aucune sorte rendant compte du fait que *ce* nom désigne *cet* objet. <sup>9</sup>

Ressaisies sous l'angle du sens qu'elles attribuent au nom propre, les théories de la référence directe et de la référence indirecte opposent donc respectivement, selon

<sup>8</sup> Cf. Marie-Noëlle Gary-Prieur, « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue Française* 92, (1991): 18. Disponible sur [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_1991\\_num\\_92\\_1\\_6209](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1991_num_92_1_6209) (consultée le 27 juin 2013).

<sup>9</sup> Pascal Engel, *Identité et Référence. La théorie des noms propres chez Frege et Kripke*, (Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1985), 77.

l'expression du linguiste Marc Wilmet, des « noms propres vides de sens » et des « noms propres riches de sens ».<sup>10</sup> Selon la thèse des noms propres « riches de sens », défendue sous diverses élaborations par Frege, puis Russell, puis Searle, les noms propres résument un sens complexe, rassemblant un faisceau de propriétés constant dont ils sont comme la description tronquée. Ainsi, *Socrate* résumerait « philosophe grec », « maître de Platon et d'Alcibiade », « condamné à boire a cigüe »,... Le problème étant de savoir où arrêter l'énumération. A cette thèse s'oppose celle, d'abord formulée par John Stuart Mill, puis reprise par Saul Kripke dans *Naming and Necessity* comme « par dessus » les élaborations de Frege et de ses successeurs.<sup>11</sup> Dans cette dernière thèse, une fois un nom propre associé à un référent (« baptême »), le nom repère l'objet indépendamment de ses métamorphoses (et de ses sens). Avec Kripke, les noms propres sont des « désignateurs rigides » : une fois un individu baptisé *x*, quelles que soient les propriétés qu'on lui attribue ou qu'on lui conteste au fil du temps, et même dans l'hypothèse de plusieurs « mondes possibles », *x* désignera toujours, fixement, cet individu en particulier – lui et pas un autre.

---

<sup>10</sup> Marc Wilmet, *Le Nom propre en linguistique et en littérature* (Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995), 15, accès 27 Juin 2013, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/wilmet130595.pdf>. Wilmet note également l'existence d'une troisième approche, celle des « noms propres à sens nucléaire », défendue principalement par Georges Kleiber dans *Problèmes de référence. Descriptions définies et noms propres* (Recherches Linguistiques n°VI, études publiées par le centre d'analyse syntaxique de l'université de Metz, Paris : Klincksieck, 1981), qui ramène le nom propre à la simple dénomination (être appelé /N). Cette approche, révisée par l'auteur une dizaine d'années après sa première formulation, n'est pas d'un logicien, mais d'un linguiste, qui s'attache à considérer le nom propre en emploi, incluant notamment de possibles modifications du nom propre (lorsque par exemple il est précédé d'un déterminant, ou en emploi métalinguistique). Par ailleurs, la révision de 1995 aboutit à l'hypothèse d'un « sens dénominatif », conclusion qui semble se détourner de la thèse descriptive pour se rapprocher très fortement de la thèse de la référence directe en logique : « Ce sens dénominatif correspond alors, non plus à un prédicat de dénomination, où l'appellation se trouve présentée comme une description ou propriété du référent, mais à l'instruction de chercher ou de trouver le référent qui porte le nom en question. » Georges Kleiber, « Sur la définition des noms propres : une dizaine d'années après », in *Nom propre et nomination*, éd. Michèle Noailly (Paris : Klincksieck, 1995), 11-36.

<sup>11</sup> Voir Saul Kripke, *Naming and Necessity*, [1972] (Oxford : Blackwell, 1980), traduction française par P. Jacob et F. Recanati, *La Logique des noms propres* (Paris :Minuit, 1982).



Chacune de ces théories, sous ses diverses formulations, cherche à rendre compte de la référence et à l'insérer dans une théorie de la vérité, en proposant un certain modèle de l'articulation du nom propre à la réalité. Toutefois, le glissement d'une théorie descriptiviste à une théorie de la référence directe est lourd de conséquences pour la compréhension de la réalité. Si le nom propre n'a de référence que sous une certaine description, cela implique que la réalité est un donné, objet de description. L'approche pragmatique vise à montrer qu'une approche qui postulerait une ou des « propriété(s) » du nom propre, qui marquerait une stabilité ontologique des choses à travers la sommation de leurs qualités (que celles-ci soient « exprimées » ou seulement germinales), relève d'une illusion métaphysique. Parce qu'elle démontre la secondarité logique de la signification sur la nomination, la théorie de la référence directe ne considère plus la réalité comme un donné à décrire. Ainsi, Jean-François Lyotard, s'engouffrant dans la brèche ouverte par Saul Kripke, peut affirmer dans *Le Différend* : « [t]el est notre mode de penser que la réalité n'est pas une donnée, mais l'occasion de requérir que les procédures d'établissement soient effectuées à son sujet. »<sup>12</sup> (§10) C'est le nom propre qui, permettant l'articulation d'opérations de signification et de désignation, est la charnière qui permet cet établissement.

Après Kripke, Lyotard envisage le nom propre comme un désignateur rigide (*rigid designator*). Dès qu'un individu *x* est nommé (ce que Kripke nomme le « baptême »), alors, quelles que soient les qualités qui lui sont assignées ou disputées à travers le temps, *x* désignera *toujours*, de manière absolument fixe, cet individu à l'exception de tous les autres. En outre, le désignateur rigide fonctionne également

---

<sup>12</sup> Jean-François Lyotard, *Le Différend* (Paris : Minuit, 1983) §10. Les mentions de cet ouvrage, référant aux numéros de paragraphes, seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

comme un *quasi-déictique*. Comme un déictique, le nom propre désigne un référent singulier. Dans la pragmatique de l'énonciation, « ceci » désigne, par un geste ostensif, un référent présent directement dans le contexte ; « je » désigne le sujet de l'énonciation, « tu » désigne son destinataire, qui lors de la phrase suivante deviendra « je » à son tour, et ainsi de suite. Mais au contraire d'un déictique, le nom propre désigne toujours le même référent de manière fixe, et a la capacité spécifique de désigner ce référent même lorsque celui-ci est absent du contexte d'énonciation. Si « je » désigne tantôt Wolfgang, Jeanne ou Marie, si « ici » désigne tantôt ma chambre, tantôt Rome, tantôt un continent imaginaire, « Rome » désignera toujours, à travers toutes les définitions et situations possibles associées à ce nom, le même lieu, caractérisé par une longitude et une latitude spécifiques (qui sont aussi, nous le verrons, des noms propres au sens de Lyotard). De même, « Pierre Dupont » ne peut désigner qu'un seul individu qui a été « baptisé » ainsi – et ce même s'il y a des dizaines de milliers de « Pierre Dupont » sur terre, et y compris après sa mort. Le nom propre comme désignateur rigide possède donc une double qualité : il peut désigner directement son référent en contexte, tout en demeurant fixe à travers la série des phrases et à travers les variations contextuelles. (§58)

Cette rigidité ne se limite toutefois pas au rapport du nom propre à son référent : elle caractérise également les rapports des noms propres entre eux. Ainsi Lyotard définit l'ensemble des noms propres comme un réseau fixe, défini par ces rapports rigides établis au moyen de phrases (§68). Le réseau des noms forme ce que Lyotard nomme un « monde » fixe et indépendant des variations contextuelles. Il est ainsi à distinguer du « champ », constitué d'objets de perception. Le référent du nom a beau y être fixement arrimé, ni le champ ni le monde n'ont de réalité en soi. Pour que la réalité soit établie, il

faut que champ et monde soient embrayés avec un sens, embrayage rendu possible par le nom propre comme charnière, qui garantit l'identité du référent de phrase en phrase, assurant ainsi des espaces-temps stables et communs. « Le référent est réel qui est déclaré le même dans ces trois situations : signifié, nommé, montré. » Lyotard prend l'exemple de Rome, dont la réalité est constituée par l'embrayage de phrases suivant : « Descriptive : *L'Empire a pour centre politique une capitale.* Nominative : *Cette capitale s'appelle Rome.* Ostensive : *Voici Rome (Cette ville-ci est la cas).* » (§65)

L'embrayage est complet lorsqu'une quatrième phrase garantit l'identité du référent dans ces trois instances. Ainsi, le nom fonctionne comme une charnière, ou encore une « boîte d'embrayage », pour poursuivre la métaphore mécanique, grâce à la double qualité de *quasi-déictique* énoncée plus haut : en tant que désignateur rigide, il est une marque pure de désignation indépendante de la phrase actuelle. Mais de par son aspect déictique, il est également indépendant de la signification. Il a donc la capacité d'assurer la persistance du référent à travers les phrases dont la séquence permet l'établissement de la réalité : il assure la congruence *a priori*, à travers différents univers de phrase, du référent montré en contexte et du référent signifié en discours.

Ainsi, le réseau des noms, qui, pas plus que la seule expérience perceptive, ne suffit à établir la réalité, en est toutefois la condition de possibilité. La thèse de Lyotard renverse donc totalement le présupposé qui veut que la réalité soit une donnée, le résultat d'une expérience. La réalité est déduite des procédures d'établissement que nous venons d'esquisser. Ceci a des conséquences majeures, dans la mesure où ces procédures n'établissent pas la réalité une fois pour toutes, mais bien au contraire la désignent comme incertaine et instable. C'est que « l'identité des référents des trois phrases n'est

pas établie une fois pour toutes », mais « doit être affirmée ‘chaque fois’ » (§66) - et ce par un effet du nom propre lui-même, de par son aspect déictique. Tout comme « je » ne désigne le sujet de l'énonciation que tant que cette énonciation a lieu, les déictiques de la phrase ostensive (« *voici Rome (Cette ville-ci est le cas)* » §65) « désignent ce qu'ils désignent quand la phrase ‘a lieu’, sans plus. *Ceci est le cas* à l'instant  $t+1$  ne montre pas nécessairement le même référent que *Ceci est le cas* à l'instant  $t$ . » (§66) La rigidité vide du *quasi*-déictique « Rome », qui a la capacité d' « opérer comme cheville entre une phrase ostensive avec ses déictiques et une phrase quelconque avec son ou ses sens », est ce qui peut fournir l'identité des deux référents en  $t$  et  $t+1$ . Toutefois, n'étant attaché par aucun lien d'essence au désigné ni à la signification, il n'est pas *nécessaire* qu'il opère comme une cheville. L'identité du référent en  $t$  et  $t+1$  (quant à la signification, quant à la désignation), et par extension la stabilité de la réalité, est donc absolument contingente. Cette contingence est un effet de cette double nature du nom propre, qui « est indépendant de la monstration actuelle et dénué de sens tout en ayant la double capacité de désigner et d'être signifié. » Ainsi, « la réalité n'est jamais certaine » (§66). Si le nom est la charnière qui permet l'établissement de la réalité, il est d'une charnière de pouvoir s'enrayer, voire se dégonder. Ainsi, la théorie du nom propre et de son rôle de cheville développée par Lyotard rend compte aussi bien des procédures d'établissement de la réalité que des procédures permettant sa négation, sa suspension, son trouble. Elle fournit un outil d'analyse précieux pour comprendre comme la réalité peut « dérailler ».

### **Modalités médiatiques de l'établissement du réel**

Cette théorie élaborée par le philosophe dans *Le Différend* constitue le

dénominateur commun qui permet d’instaurer un dialogue entre des œuvres *a priori* extrêmement disparates par leurs genres, leurs enjeux et leurs media. Si le nom propre est la charnière articulant désignation et signification qui permet l’établissement de la réalité, alors il peut peut-être constituer le prisme à travers lequel comparer, à l’horizon de ce travail, diverses modalités médiatiques de cet établissement, ainsi que diverses réalités ainsi établies.

Les arts se sont attachés, s’attachent, à explorer la matérialité et le fonctionnement pragmatique du nom propre, à y apporter toutes sortes de complications, à se faire le laboratoire où s’imaginent des réalités inouïes. Proust, en distinguant « Noms de pays : le nom » et « Noms de pays : le pays », montrait que dans l’interstice entre le référent et son nom se glisse tout un potentiel de rêve et de désir. La littérature et la théorie littéraire de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle ont achevé de faire chanceler la stabilité rassurante du nom propre comme garant d’un référent avec lequel il coïncide fixement et qu’il dote de réalité, en proclamant tantôt la mort du personnage, tantôt la mort de l’auteur, mais aussi en semant le trouble dans la coïncidence du nom et du pronom<sup>13</sup>. Les arts plastiques se sont également engagés dans la voie d’une réflexion sur le lien du langage et du référent : ayant la capacité de présenter ensemble l’image visuelle et l’image linguistique, ils peuvent en distordre la relation dans toutes les nuances du spectre logique – que ce soit, comme Magritte, sous l’aspect de la contradiction dénonçant *La Trahison des images* ou, comme Joseph Kosuth, sous l’aspect de la tautologie – *Four colours four words*. Les arts du spectacle partagent la capacité des arts plastiques à confronter l’image visuelle et l’image linguistique, à laquelle s’ajoute le problème structurel de la double énonciation,

---

<sup>13</sup> On songe notamment au Nouveau Roman, par exemple, au « Tu » de *La Modification* de Michel Butor, ou très simplement à l’invention même de la catégorie de narrateur distinct de l’auteur.

ou de l'identité de l'acteur et de son personnage.

Samuel Beckett, Édouard Levé, Renaud Cojo et Invader ont en commun de remettre en question l'évidence du nom propre en travaillant son fonctionnement pragmatique. Ils utilisent des moyens littéraires, visuels, plastiques, croisant bien souvent différents média, tantôt grossissant, tantôt effaçant le nom propre, et en font apparaître le fonctionnement au moment où ils le suspendent pour mieux faire sentir ce qu'il a de problématique. Interroger le nom propre et sa référentialité revient, chez ces auteurs, à interroger notre inscription dans le « réel », pour en faire apparaître les motifs, mais aussi ce que l'apparence aveuglante du nom propre dans sa rigidité repousse aux limites de notre perception : l'abîme caché derrière la singularité du nom, l'irréalisation d'autres réels possibles. Ils recourent à différentes stratégies de mise en question du nom, pour l'étude desquelles les mécanismes identifiés par Lyotard fournissent un vocabulaire précieux. La définition de la réalité comme combinaison d'une nomination, d'une ostension et d'une signification, et le repérage d'un réseau de noms constituant un monde où la réalité vient s'instancier, devraient en effet nous permettre d'identifier les perturbations que ces quatre auteurs et artistes infligent au nom propre et à ses mécanismes référentiels, afin de mieux comprendre ce que leur travail nous dit de notre « réalité » – et si l'on peut observer, à travers le temps et les variations médiatiques, certaines évolutions caractérisant la nature de ses rapports constitutifs.

Un premier chapitre, intitulé « Le Nom propre, en théorie » expose la manière dont Lyotard articule les mécanismes de nomination et l'établissement de la réalité, dans *Le Différend*, ainsi que dans d'autres textes où le problème de la nomination rencontre les

questions de la formation identitaire et de l'affect. Ce chapitre contraste également ces thèses avec l'approche derridienne du nom propre. Le second chapitre, intitulé « Samuel Beckett – Réalités troublées », analyse le traitement des noms propres chez Samuel Beckett, dans des œuvres aussi variées dans leur support médiatique et leur date de composition que *Watt*, *L'Innommable*, *Pas*, *Pochade Radiophonique* et même *Quad*. Chez Beckett, le nom propre est simultanément un moyen qui permet l'établissement de la réalité et un principe opaque qui sape toute rationalité et toute réalité. Le troisième chapitre, « Édouard Levé – Réalités suspendues », étudie la manière dont les œuvres aussi bien photographiques que littéraires d'Édouard Levé neutralisent les mécanismes du nom propre, mettant ainsi à nu les processus qui constituent l'identité, l'espace, le temps, ainsi que « l'information », dans la mesure où ces processus sont infléchis par les nouvelles technologies de la communication. Alors même qu'il se restreint exclusivement à la technique argentique, Levé interroge dans son œuvre l'augmentation toujours croissante de la masse et de la vitesse de circulation des données numériques, et sa transformation corollaire des images en clichés, des noms propres en stéréotypes. Le quatrième chapitre, intitulé « Renaud Cojo – Réalités potentielles », envisage la question de la pseudonymie dans une performance intermédiaire produite par Renaud Cojo en 2008, intitulée *...Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust*. A travers une réflexion théâtrale sur l'incarnation dans son lien à l'identification mimétique ainsi que sur la notion de schizophrénie, Cojo interroge des questions de formation identitaire et communautaire, en confrontant notamment l'espace de la scène à celui des réseaux sociaux. Le dernier chapitre, « Invader – Réalités anonymes », analyse le projet global d'invasion d'Invader, qui déplace la tradition du graffiti (ou *name writing*) en la

combinant avec le jeu vidéo, la mosaïque, le « pixel-art » et une application pour smartphone. Invader oppose des pratiques ludiques, anonymes et participatives, à une surveillance verticale et normative, et redéfinit les frontières entre la carte et le territoire afin d'interroger les modalités individuelles et collectives d'inscription dans l'espace.

Explorant la fabrique de la réalité à travers diverses arts et modalités médiatiques par le prisme du nom propre, ce travail espère tracer les tendances de possibles évolutions de ces modalités, de la « propriété » du nom propre, et de la réalité.



## I. LE NOM PROPRE, EN THÉORIE

« Nous avons été appelés par notre nom à *être* ce nom, nous n'avons pas su qui ou quoi nous appelle, et nous ne savons pas à quoi. »

— Jean-François Lyotard.<sup>14</sup>

« Et pourtant si le nom n'appartient jamais, originairement et en toute rigueur, à qui le reçoit, il n'appartient déjà plus, dès le premier moment à qui le donne. »

— Jacques Derrida.<sup>15</sup>

### I. 1. Le nom propre, charnière de la réalité

Jean-François Lyotard analyse la relation du nom propre à son référent, afin d'observer le rôle joué par la nomination dans l'établissement de la réalité d'un objet. 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 » (§57). Comme un déictique, le nom propre désigne un référent singulier, il est « une marque pure de la fonction désignative » (*ibid.*). Dans l'intrigue pragmatique de l'énonciation, « ceci » désigne un référent présent dans le contexte, indiqué de manière ostensive, « je » désigne le sujet de l'énonciation, « tu » la personne à qui il s'adresse et qui à son tour sera « je » dans une phrase suivante, et ainsi de suite... Mais au contraire des déictiques, le nom

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard, « La mainmise », in *Misère de la Philosophie* (Paris : Galilée, 2000), 121.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Sauf le nom* (Paris : Galilée, 1993), 112.

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, 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, ainsi défini comme « désignateur rigide », a 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 (§58).<sup>16</sup> La catégorie du nom propre n'est plus définie selon un critère sémantique (identité du sens entre  $t$  et  $t+I$ ), mais selon un critère pragmatique (identité du référent).

Liotard étend cette rigidité du nom propre aux rapports entre les noms propres.<sup>17</sup> Entre *Rome* et *Bologne*, il existe un écart désigné rigidement par une unité de mesure – de distance et de temps. C'est parce qu'il est un nom que ce désignateur (mètre, lieue, mile,...) traverse la variations des contextes énonciatifs sans pouvoir être altéré. (§59) Ceci permet à Lyotard de définir l'ensemble des noms comme un réseau fixe déterminé par ces rapports, ce réseau nominal formant ce qu'il nomme un « monde » :

Des réseaux de quasi-déictiques formés de noms d' « objets » et de noms de rapports désignent des « données » et des rapports donnés entre elles, c'est-à-dire

---

<sup>16</sup> Cf. Geoffrey Bennington, *Lyotard : Writing the Event* (New York : Columbia University Press, 1988), 120: « a word such as « this » or « that » changes its designation according to the sentences in which it is used -- a name does not. A name is like a deictic in that it designates, but unlike it in that it retains its value from sentence to sentence »

<sup>17</sup> Cf. Lyotard, *Le Différend* (§59) : « 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. »

un monde. Je l'appelle monde parce que ces noms étant « rigides » réfèrent chacun à quelque chose alors même que ce quelque chose n'est pas là ; et que ce quelque chose est supposé le même pour toutes les phrases qui s'y réfèrent par son nom ; et aussi que chacun de ces noms est indépendant des univers de phrases qui s'y réfèrent, notamment des destinataires et des destinataires présentés dans cet univers. (§60)

Le réseau des noms forme donc un « monde » fixe et indépendant. Le nom est fixe de phrase en phrase, arrimé à son référent par une relation de bijection.<sup>18</sup> 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. Ceci implique que les noms marquent une continuité entre les phrases, une permanence indépendante de « l'univers de phrase » (ou configuration des pôles d'adresse et de référence) dans lequel elles sont présentées.<sup>19</sup> 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 » (§81).

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 » (§57)<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> « Les noms sont soumis au principe attribué à Antisthène : un nom par référent, un référent par nom. » (§60)

<sup>19</sup> Cf. Bill Readings, *Introducing Lyotard : Art and Politics* (New York : Routledge, 1991), 120.

<sup>20</sup> Lyotard se distingue ainsi clairement des différentes thèses qui envisagent le nom propre comme étant « riche de sens ».

Comme le note Geoffrey Bennington, « 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 »<sup>21</sup> Les noms, arbitrairement reçus, « ne fournissent aucune connaissance de ce qu'ils nomment. » « On dit [...] *Ceci est Rome*, « après » quoi on se demande ce que c'est on essaie de définir le nommé. » (§59) La nomination précède la définition, pour l'attribution de laquelle elle est une condition *a priori* et *sine qua non*.

Aussi stablement arrimé au nom soit-il, le référent du nom n'est pas en soi « réel ». Le « monde » des noms non plus 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.* » (§72, mes italiques) 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.

Le référent est réel qui est déclaré le même dans ces trois situations : signifié, nommé, montré. Ainsi, respectivement : dans un camp d'internement, il y a eu extermination en masse par chambre à zyklon B ; il s'appelle Auschwitz ; le voici. Une quatrième phrase déclare que le référent signifié, le référent nommé et le référent montré sont le même. (§65)

Pour que la réalité d'un référent soit établie, il faut qu'une phrase ostensive présente le référent d'une phrase cognitive 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. Cette thèse de

---

<sup>21</sup> Bennington, *Writing the Event*, 121.

Lyotard sur la coïncidence de trois opérations pour l'établissement de la réalité a plusieurs conséquences majeures, que nous retrouverons au cœur du travail sur le nom propre mené par Samuel Beckett, Édouard Levé, Renaud Cojo et Invader.

*Première conséquence : La réalité n'est jamais certaine, ni établie une fois pour toutes.*

Comme le note Geoffrey Bennington, la réalité selon Lyotard n'est ni simplement donnée comme expérience, ni simplement créée dans le langage :

Reality is, then, neither simply given and awaiting more-or-less adequate transcription, nor is it magically produced by a demiurgic act of creation on the part of the speaker, but it is an unstable state attributed to referents on the basis of operations of nomination, ostension, and description.<sup>22</sup>

Le nom opère certes comme la cheville nécessaire à l'établissement de la réalité. Mais il n'est pas nécessaire que le nom agisse comme une cheville et dote son référent de réalité : le lien entre ces trois dimensions de nomination, d'ostension et de description peut toujours être remis en question, ce qui implique l'instabilité constitutive de la réalité.

Si [le nom propre] peut opérer comme une cheville entre une phrase ostensive avec ses déictiques et une phrase quelconque avec son ou ses sens, c'est qu'il est indépendant de la monstration actuelle et dénué de sens tout en ayant la double capacité de désigner et d'être signifié. *Mais qu'il opère comme une cheville, et dote son référent d'une réalité, cela du moins est contingent. C'est pourquoi la réalité n'est jamais certaine* (sa probabilité n'est jamais égale à 1). (§66, mes italiques)

---

<sup>22</sup> Ibid.

La réalité est incertaine car instable, l'identité des référents des trois phrases nécessaires à son établissement (phrase ostensive, phrase nominative, phrase descriptive) n'étant pas constatée une fois pour toutes, immuablement, mais devant « être affirmée 'chaque fois' » (§66).

On commence à apercevoir les conséquences extrêmement concrètes, historiques, juridiques, politiques, de cette thèse qui retrace les mécanismes d'établissement de la réalité autour du nom propre. En effet, comme nous l'avons vu, ce paragraphe qui affirme la nécessité de valider « à chaque fois » l'identité du référent nommé, désigné, signifié, et en conclut à la nécessaire incertitude de la réalité, donne pour exemple la réalité d'Auschwitz en général, et des chambres à gaz en particulier. Nous nous trouvons ici au cœur de l'enjeu du *Différend*, dont les paragraphes initiaux interrogent la question du négationnisme, qui argue de l'impossibilité de produire un seul témoin ayant vu de ses yeux les chambres à gaz en fonctionnement. Comme Lyotard le résume dès le second paragraphe, « [l']argument [de l'historien négationniste] est : pour identifier qu'un local est une chambre à gaz, je n'accepte comme témoin qu'une victime de cette chambre à gaz ; or il ne doit y avoir, selon mon adversaire, de victime que morte, sinon cette chambre à gaz ne serait pas ce qu'il prétend ; il n'y a donc pas de chambre à gaz. » Pour produire un témoignage qui validerait la réalité, à savoir une phrase ostensive qui présenterait le référent de la phrase cognitive « à Auschwitz il y a eu extermination de masse par chambre à zyklon B », ce témoin, selon cette même définition du référent qu'il prétendrait désigner, devrait être mort – et donc privé des moyens de témoigner. Le négationnisme fait disjoncter l'embrayage, autour du nom, de la phrase ostensive et de la phrase cognitive – il interdit l'établissement de la réalité. *Le Différend* n'est pas

seulement une élaboration philosophique rigoureuse des modalités de l'établissement de la réalité, c'est aussi, par extension, une étude visant à produire les outils visant à comprendre (et contrer ?) les mécanismes et enjeux de sa négation possible (ce sera la troisième conséquence décrite ci-dessous).

*Deuxième conséquence : La réalité établie est l'actualisation d'un possible parmi d'autres.*

Lyotard affirme que le champ (constitué d'objets de perception, montrés) comme le monde (constitué d'objets d'histoire, nommés) sont tous deux « creusés » par la négation : ainsi, dans un réseau de noms, Napoléon est un stratège, et ne l'est pas dans un autre réseau où il est un empereur. De même, vue sous un certain angle, une page est blanche, mais la même page est grise sous une autre lumière. Chaque référent (aussi bien montré que nommé) s'accompagne donc d'un « 'essaim' de sens possibles » dont la quantité et la qualité est indéterminée (§84). Non pas que les sens possibles soient « préinscrits » dans l'objet, comme l'entendrait une logique sémantique essentialiste. « [I]e prédicat *passé le Rubicon* » n'est pas « préinscrit dans la notion de *César* ». C'est que « la réalité n'est pas une question de témoin absolu mais une question de futur. » (§88) Lyotard réfute l'hypothèse d'un témoin absolu qui aurait la possibilité de voir tous les sens possibles attribuables à un objet à un instant  $t$  ainsi qu'à  $t+1$ ,  $t+2$ , etc. Par contre, on peut dire qu'en 49 av. JC, la déclaration « Jules César franchit le Rubicon avec ses légions armées » est introduite dans l'ordre du cognitif (alors qu'elle était seulement possible auparavant): la coïncidence contingente de l'ostension et de la nomination à l'instant  $t$  pose alors la réalité comme « l'interdiction de nier un sens », tout en plaçant

« tous les sens contraires en position de possibles » (§90). Jules César aurait pu ne pas violer la loi du Sénat Romain. C'est comme par un effet en retour de la contingence du futur que la réalité établie recouvre des réalités alternatives possibles : l'actualisation d'un possible masque une foule d'autres possibles demeurés à l'état de virtualités. Ceci implique également que le nom propre se trouve au carrefour de plusieurs réalités possibles.

*Troisième conséquence : « La réalité comporte le différend » (§92).*

Pour comprendre cette conséquence évoquée par Bill Readings, il convient de ressaisir la question du nom propre dans l'économie générale du *Différend* et à la pensée de la phrase qu'y développe Lyotard. Comme le suggère le sous-titre de « *Phrases in Dispute* », donné à la traduction anglaise par George Van Den Abbeele, le différend est localisé dans le conflit des phrases. Une phrase se définit en ce qu'elle présente quatre éléments ou pôles: le référent (« ce dont il s'agit, le cas ») ; le sens (« ce qui est signifié du cas ») ; le destinataire et le destinataire (§25). Chaque phrase obéit à un ensemble de règles qui constitue son régime, et qui est subordonné à son but : « raisonner, connaître, décrire, raconter, interroger, montrer, ordonner, etc. » (« Fiche de lecture », p. 10). Il est nécessaire d'enchaîner les phrases les unes aux autres. Deux phrases de régime hétérogène sont liées, articulées selon certaines règles d'enchaînement dictées par un genre de discours. Ainsi :

Deux phrases de régime hétérogène ne sont pas traduisibles l'une dans l'autre. Elles peuvent être enchaînées l'une à l'autre selon une fin fixée par un genre de discours. Par exemple, dialoguer enchaîne une ostension (montrer) ou une définition (décrire)



sur une interrogation, l'enjeu étant que les deux parties tombent d'accord sur le sens d'un référent. Ces genres de discours fournissent les règles d'enchaînement de phrases hétérogènes, règles qui sont propres à atteindre des buts : savoir, enseigner, être juste, séduire, justifier, évaluer, émouvoir, contrôler... (« Fiche de Lecture », p. 10)

Il est donc nécessaire, pour enchaîner une phrase sur une autre, que l'enchaînement ait lieu au sein d'un genre de discours unique. Que se passe-t-il quand les deux phrases à enchaîner ne se laissent pas saisir dans un genre de discours unique, mais appartiennent irrémédiablement à des genres hétérogènes ? Un différend est défini comme un conflit entre deux parties dont les moyens d'articulation sont radicalement hétérogènes, en sorte qu'il n'y a pas de règle commune qui pourrait trancher entre les deux. Faute d'une règle commune de jugement, le conflit ne peut pas être résolu, ou même phrasé, sans que l'une des parties ne subisse un tort. A la différence d'un « dommage », qui « résulte d'une injure faite aux règles d'un genre de discours », et qui est donc « réparable selon ces règles », « un tort résulte du fait que les règles du genre de discours selon lesquelles on juge ne sont pas celles du ou des genres de discours jugé(s). »<sup>23</sup> Entendue dans un genre de discours qui est hétérogène au sien, la victime du tort est privée des moyens de témoigner et de prouver, d'établir la réalité du tort qu'elle a subi : elle est réduite au silence.

Le nom propre assure *a priori* la coïncidence du référent montré en contexte et du référent signifié en discours à travers les différents univers de phrase. Ainsi, ce ne sont pas les phrases qui situent les noms, mais, comme le note Bill Readings, ce sont les phrases qui s'agglutinent autour des noms, et se disputent leur utilisation. Portail ouvrant

---

<sup>23</sup> Lyotard, *Le Différend*, « Fiche de Lecture », p. 9.

vers d'autres « univers possibles » pour lesquels il constitue une « permanence indépendante », il peut *a priori* recevoir une infinité de sens possibles. Cela signifie qu'une infinité de phrases peut venir s'attacher au nom propre, qui est dès lors, toujours selon Bill Readings, « the locus of a clash of different genres of linking : descriptive, prescriptive ('Be like Washington') and so on. »<sup>24</sup> Parce que l'inflation des sens qu'il se voit attachés n'est bornée que par les règles de la logique, et parce qu'il permute selon différentes instances (selon qu'il est dans la phrase en position de destinataire, de destinataire ou de réfèrent), le nom propre est nécessairement au carrefour de plusieurs régimes ou genres de discours hétérogènes. Lyotard ne prend pas l'exemple de Washington, mais celui de Bonaparte, et note qu'avec la génération Stendhalienne, le nom de Bonaparte se trouve pris dans une phrase qui prescrit un idéal de vie, une éthique associée au réfèrent (« *Sois un héros populaire de la vertu comme Bonaparte* », §77). Dans la mesure où elle n'est pas descriptive mais prescriptive, cette phrase n'obéit pas à un régime cognitif, mais à un régime « éthique, esthétique et politique. » (§77). On peut ajouter qu'au contraire, la phrase descriptive « Bonaparte prit le pouvoir par le coup d'Etat du 18 Brumaire » obéit au régime cognitif. Or, « le sens pertinent pour le critère de justice et le sens pertinent pour le critère de vérité sont hétérogènes. » (§77) Si le désignateur rigide permet de déterminer fermement le réfèrent quant à son repérage dans le « monde » qu'est le réseau de noms, le sens de ce réfèrent est quant à lui faiblement déterminé, « du fait du grand nombre et de l'hétérogénéité des univers de phrases dans lesquels il peut prendre place comme instance. » (§80). Il n'y a pas *une* phrase qui définisse mieux que les autres le sens du réfèrent « Bonaparte », qui est au mieux défini comme un nom qui occupe tour à tour différentes instances dans des phrases appartenant

---

<sup>24</sup> Readings, *Introducing Lyotard*, 120.

à des régimes et genres de discours hétérogènes (§80). Si l'objet de perception (dans le champ) est repéré par l'objet d'histoire (dans le monde ou réseau des noms), ceci ne constitue pas la réalité que Lyotard définit comme le fait qu' « un essaim de sens se pose » dans ce champ repéré par ce monde (§82). Dès lors, le nom, précisément parce qu'il a cette fonction de cheville, ne désigne pas tant la réalité du référent qu'il ne marque la réalité comme lieu de différends. Comme le note Bill Readings,

The name rigidly marks the locus of an indeterminacy [...]. Names do not merely provoke litigations as to what they really mean (who was « Richard Nixon »), rather they evoke differends in that they attract heterogeneous genres of phrases.<sup>25</sup>

Puisque les sens possibles coexistent autour du nom qui attire à lui des genres de discours hétérogènes et assure la fixité du référent entre univers de phrases hétérogènes, alors c'est le nom lui-même, et la réalité après lui, comporte le différend. Ainsi,

*C'est Staline, le voici. On en convient. Mais ce que Staline veut dire ? Des phrases viennent s'attacher à ce nom, qui non seulement en décrivent des sens différents (cela peut encore se discuter dans un dialogue), non seulement placent le nom sur des instances différentes mais obéissent à des régimes et/ou des genres hétérogènes. Cette hétérogénéité rend impossible un consensus, faute d'un idiome commun. L'affectation d'une définition à Staline fait nécessairement tort aux phrases non définitionnelles relatives à Staline, que cette définition, pour un temps au moins, ignore ou trahit. Autour des noms, la vengeance rôde. (§92)*

On retrouve ici le même type d'enjeu qui avait été souligné à propos d'Auschwitz, dont le

---

<sup>25</sup> Ibid.

cas fait d'ailleurs l'objet du long paragraphe qui suit immédiatement celui cité ici, et qui, plus qu'encadrer l'ensemble du développement de la section « Le référent, le nom », constitue l'horizon éthique de l'ouvrage dans sa totalité. C'est que « [l]'anéantissement de la réalité des chambres à gaz est conforme à l'anéantissement de la réalité dans les procédures de vérification. » (§56) Les victimes de Staline, d'Auschwitz, qui auraient pu présenter des phrases ostensives conférant au référent, au nom, la réalité d'un autre sens, ont été réduites au silence, mais le différend attaché à ces noms ne sera pas résorbé en litige : « Les ombres de ceux à qui non seulement la vie, mais l'expression du tort qui leur était fait avaient été refusées par la Solution finale continuent à errer, indéterminées. » L'historien révisionniste établit la réalité historique selon les règles du genre cognitif, reproduisant le tort infligé aux victimes. Pour rendre compte du tort, c'est-à-dire mettre en avant « [n]on la réalité, mais la méta-réalité qu'est la destruction de la réalité », « il faut alors que l'historien rompe avec le monopole consenti au régime cognitif des phrases sur l'histoire, et s'aventure à prêter l'oreille à ce qui n'est pas présentable dans les règles de la connaissance. » (§93) Il faudrait qu'il témoigne du différend. Parce que le tort infligé à la victime (la destruction de sa réalité) est inclus dans le nom propre en tant que nœud d'articulation du différend que comporte la réalité, les noms propres cristallisent le ressentiment du tort non réparé, non même phrasé. Cette idée fait du nom propre, littéralement, le nerf de la guerre. « Autour des noms, la vengeance rôde. »<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Dans la dernière section du *Différend*, intitulée « Le signe d'histoire », Lyotard combine cette élaboration du nom propre comme siège du différend avec l'hypothèse des récits structurant les communautés traditionnelles qu'il avait développée avec l'exemple des Cashinahuas dans *La Condition postmoderne* pour proposer une élaboration philosophique de l'échec historique du cosmopolitisme aussi bien marxiste que capitaliste. Il y aurait tout lieu de dédier une longue analyse à la « politique des noms propres » qui s'en dégage, mais que, dans les limites de ce travail, je ne peux que me contenter d'indiquer à défaut même de l'esquisser.

*Quatrième conséquence : le nom propre, garant de l'identité, masque le différend qui en est constitutif.*

La « rigidité vide du nom propre » pose une dernière question en terme d'identité et de subjectivité. Nous l'avons vu, Lyotard affirme dans *Le Différend* que « 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. » (§72, mes italiques) Pour Lyotard, l'identité de la personne selon qu'elle est en position de destinataire, destinataire ou référent est garantie par le nom. Depuis Emile Benveniste, on localise la subjectivité « dans le langage », et plus particulièrement dans les déictiques.<sup>27</sup> Pourtant, il n'y a de subjectivité que dans l'instant même où je prononce « je ». En effet, les déictiques n'indiquent une « permanence extra-linguistique » que dans un acte d'énonciation qui entraîne ce référent avec lui dans sa disparition. Il n'y a de permanence de l'identité que par un effet du nom propre, qui prête sa rigidité au référent à travers le temps, à travers la séquence des phrases.

S'agissant des noms de personne, l'indépendance de cette marque [pure de la fonction désignative] par rapport à la phrase actuelle vient de ce qu'elle reste invariable d'une phrase à l'autre alors que ce qu'elle marque se trouve en situation tantôt de destinataire, tantôt de destinataire, tantôt de référent [...]. Sa rigidité est cette invariabilité. Le nom désigne la même chose parce qu'il reste le même. (§57)

---

<sup>27</sup> Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale, I.* (Paris : Gallimard, 1966), 264 : « Le langage propose en quelque sorte des formes « vides » que chaque locuteur en exercice de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa 'personne', définissant en même temps lui-même comme *je* et un partenaire comme *tu*. L'instance de discours est ainsi constitutive de toutes les coordonnées qui définissent le sujet ».

Rien ne m'assure pourtant que « je » sois le même entre ces diverses occurrences de mon nom propre, que ce soit entre le moment où il est pris successivement comme destinataire, destinataire ou référent dans un enchaînement de phrase, ou entre deux instances où il est destinataire. Comme nous le verrons de manière plus approfondie un peu plus bas dans ce chapitre, la rigidité du nom propre comme désignateur garant de l'identité fait écran au différend qui en est constitutif. L'intrication du nom propre et de l'intrigue pragmatique constitutive de la subjectivité, de l'identité personnelle, laisse deviner une nappe d'ombre et d'incertitude étendue sous la certitude du nom, qui est, certes, un désignateur rigide, mais aussi un désignateur opaque. La « réalité » du sujet, la permanence de son identité de phrase en phrase, est elle aussi instable et incertaine – la coïncidence absolue et transparente du sujet et du nom, la propriété du nom propre, n'étant qu'une « exigence et illusion métaphysique » (§55).

## **I. 2. Métaphysique du propre – Jacques Derrida**

Jean-François Lyotard place le nom propre en position de charnière, logiquement « antérieure » à toute expérience, à toute subjectivité. C'est le réseau des noms qui est la condition de possibilité de toute expérience de la réalité, et dont les rapports structurent l'espace et le temps. Le nom propre comme charnière serait-il comparable à la « brisure » qui chez Derrida caractérise la différence, indiquant à la fois la différence et l'articulation, la différence comme articulation ?<sup>28</sup> Cette logique du nom propre telle qu'elle est établie par Jean-François Lyotard est-elle compatible avec la grammatologie

---

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris : Minuit, 1967), 96. Les références seront dorénavant indiquées entre parenthèses par la mention GR suivie du numéro de page.

derridienne ? À première vue, le fait que Derrida, dans le sillage de la linguistique saussurienne, évacue la question de la référence au profit de la notion de « renvoi » au sein d'un système de signes semblerait interdire une telle comparaison.<sup>29</sup> Toutefois, si les deux auteurs approchent la question de la référence de manière radicalement différente, tous deux s'emploient à une remise en cause de la « propriété » du nom propre, de la *déixis*, du sujet, perturbant la stabilité et l'apparente évidence de toute identité. Avant de développer plus avant la manière dont Lyotard envisage le nom propre en lien avec la stabilité de l'identité individuelle, je contrasterai son approche la pensée derridienne du nom propre, en tentant de dégager des lignes de convergence et de divergence. Cette mise en perspective devrait notamment permettre, au fil du travail, de mieux saisir les enjeux associés à des points de vue lyotardiens et derridiens empruntés au sein des études littéraires et/ou de l'histoire de l'art – et en particulier au sein de la réception de l'œuvre de Beckett.

La thèse saussurienne de l'arbitraire du signe, point de départ de la grammatologie derridienne, implique que le signifiant est émancipé de son « attache naturelle avec le signifié dans la réalité » (GR, 68). A l'encontre de cette « attache naturelle », nous avons plutôt une « trace immotivée » qui ne relie pas tant le signifiant à la présence d'un signifié dans la « réalité » (dans un champ de ce que nous percevons) qu'à l'absence d'autres signifiants dans une structure différentielle. « On ne peut penser la trace instituée sans penser la rétention de la différence dans une structure de renvoi où la différence apparaît *comme telle* » (GR, 68) Derrida trouve chez Peirce une radicalisation des conséquences

---

<sup>29</sup> « Il n'est pas de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage. » (GR, 16).

de l'arbitraire du signe et de son corollaire de la trace immotivée dégagés par Saussure, et un modèle du signe aboutissant à la « déconstruction du signifié transcendantal » qui « mettrait un terme rassurant au renvoi de signe à signe » (GR, 71). Dès lors, le système des signes est indépendant de la présence de la chose :

Aucun sol de non-signification – qu'on l'entende comme insignifiance ou comme intuition d'une vérité présente – ne s'étend, pour le fonder, sous le jeu et le devenir des signes. La sémiotique ne dépend plus d'une logique. (GR, 70)

Il n'y a pas de signifié transcendantal, pas de Dieu, mais pas non plus de sujet, qui soit le siège de la présence pleine, le garant de la proximité immédiate de la chose au signe, de soi à soi. La trace n'est pas dérivée d'une présence, ni n'est la marque fantomatique d'une présence évanouie: elle est au contraire originaire, archi-trace, non-origine constituant en retour l'origine, origine de l'origine raturant par là-même le concept d'origine. Et cette trace qui invalide toute possibilité du propre comme proximité pure à soi sans médiation du dehors, institue en même temps la notion même de propriété, de dedans, et de dehors, en ouvrant l'espace et le temps – ce que Derrida nomme « l'espacement » (GR, 99) :

Le dehors, extériorité « spatiale » et « objective » dont nous croyons savoir ce qu'elle est comme la chose la plus familière du monde, [...] n'apparaîtrait pas sans le gramme, sans la différance comme temporalisation, sans la non-présence de l'autre inscrite dans le sens du présent [...]. (GR,103)

Pas d'extériorité, pas de « champ » au sens de Lyotard, sans écriture, sans l'archi-écriture et l'archi-trace. Chez Derrida, il semblerait que la référence soit toujours déjà engloutie



par la différence, et par là rendue nulle et non avenue, remplacée en tant qu'opération par la « structure du renvoi »<sup>30</sup> : c'est en ce sens qu'on passe d'un modèle logique, corollaire d'une théorie de la référentialité et par extension de la vérité, à un modèle privilégiant l'approche sémiotique de Pierce, qui ne connaît pas de hors-texte.

Qu'en est-il du nom propre dans cette économie derridienne de l'écriture ? On a coutume de voir dans le nom propre l'index de la singularité essentielle d'un individu, la marque de son identité, de sa propriété. En tant que « propre », il référerait à un sujet singulier et originaire, accessible, au-delà ou en-deçà de la secondarité de toute indication ou signification linguistique, par une indication directe, un « vocatif absolu » (GR, 164).<sup>31</sup> Ainsi, Geoffrey Bennington remarque, dans la section sur « Le nom propre » de *Derridabase*, que « [m]ême si on devait accepter ce que dit Derrida de la langue, voici un moment qui échappe à sa fameuse textualité, et qui donne à cette textualité un fondement qui limite la portée outrancière qu'il essaie de donner à la différence. »<sup>32</sup> Pour immédiatement s'objecter : « Mais il n'y a pas de nom propre. »<sup>33</sup> Non seulement « on est déjà dans l'écriture avec les noms propres »<sup>34</sup>, mais le nom propre ouvre le domaine de l'écriture dans le moment même où il s'exproprie dans une rature et une violence constitutives : « Il y a écriture dès que le nom propre est raturé dans un système, il y a « sujet » dès que cette oblitération du propre se produit, c'est-à-dire dès l'apparition du propre et dès le premier matin du langage. » (GR, 159) Le propre n'existe qu'en tant qu'originellement oblitéré, et c'est de cet « effacement originaire du nom propre » que relève « l'essence ou l'énergie du *graphein* » (GR, 159). Ce paradoxal effacement

<sup>30</sup> Geoffrey Bennington, *Derridabase*, in Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Derrida* (Paris : Seuil, 2008), 93.

<sup>31</sup> Ibid., 95.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

constitutif du propre serait donc co-extensif à l'archi-écriture. C'est tout l'enjeu de la section dédiée à « La guerre des noms propres » dans *De la Grammatologie* que de le montrer.

Dans ces pages, Derrida s'attache à la lecture d'un passage de *Tristes tropiques* où Lévi-Strauss observe l'emploi des noms propres chez les Nambikwara. Dans cette société qui emploie plusieurs dialectes, prohibe l'inceste, et, d'après Lévi-Strauss, « ne connaît pas l'écriture », « l'emploi des noms propres est interdit » (GR, 159). La révélation du nom véritable d'un individu constitue une offense, une transgression. Pour Lévi-Strauss, cette pseudonymie instituée en structure sociale révèle une dissociation, dans le fonctionnement général du nom propre, entre la signification et l'indication. Dans un long passage, cité en note par Derrida, l'ethnologue rapporte que les individus Nambikwara sont désignés et appelés selon deux systèmes. Soit ils reçoivent un nom qui est une « marque d'identification confirmant l'appartenance de l'individu *qu'on nomme* à une classe pré-ordonnée », soit « le nom est une libre création de l'individu qui nomme et qui exprime, au moyen de celui qu'il nomme, un état transitoire de sa propre subjectivité » (GR, 160). Ainsi, « On ne nomme jamais : on classe l'autre [...] ou on se classe soi-même » (GR, 160). Dans les deux cas, il n'y a pas tant nomination que classification, et le nom propre ne fait que représenter

*des quanta de signification*, au-dessous desquels on ne fait plus rien que montrer. Nous atteignons ainsi à la racine parallèle de l'erreur commise par Peirce et Russel [*sic*], le premier en définissant le nom propre comme un « index », le second en croyant découvrir le modèle logique du nom propre dans le pronom démonstratif. C'est admettre, en effet, que l'acte de nommer se situe dans un continu où s'accomplirait insensiblement le passage de l'acte de signifier à celui de montrer.

Au contraire, nous espérons avoir établi que ce passage est discontinu (GR, 160)

La pseudonymie Nambikwara révélerait donc que le propre du nom propre ne réside pas dans une opération d'indication, dans « l'acte de montrer », qui serait extra-linguistique, mais dans une opération de classification, « l'acte de signifier ». La prohibition du nom propre marquerait cette discontinuité du langage et du monde, réservant à un « avant » du langage la « certitude sensible » de la propriété pure, que Derrida nomme ailleurs « transparence et indivision d'une parousie » (GR, 168) ou « proximité absolue et présence à soi » (GR, 164). Derrida entend radicaliser cette affirmation en généralisant la structure pseudonymique, ce « jeu de la différence », à tout phénomène nominal ou pronominal, mais aussi pré-nominal – bref, en généralisant la notion d'écriture à l'ensemble de l'expérience consciente du langage *et* du monde, et en démontrant le caractère « mythique » de cette certitude sensible de la présence de soi à soi dans l'indication pure.<sup>35</sup>

D'une part, le nom propre peut en effet être entendu comme représentant un « quant[um] de signification » en tant que ces « quanta » seraient une marque différentielle au sein d'une classification. En tant que marque linguistique, le nom propre n'échappe pas au jeu de l'écriture. Le nom propre (dans ce cas, le nom patronymique ou de « baptême » pas plus que le pseudonyme) n'est pas assigné à son porteur selon un lien d'essence, mais selon une fonction et une position dans une classification, un système de différences. Comme le note Geoffrey Bennington,

---

<sup>35</sup> En note de *De la grammatologie*, Derrida écrit : « il faudrait peut-être, en radicalisant cette intention, se demander s'il est légitime de se référer encore à la propriété pré-nominale du « montrer » pur, si l'indication pure, comme degré zéro du langage, comme « certitude sensible » n'est pas un mythe toujours déjà effacé par le jeu de la différence. » (GR, 160)

Ce qu'on appelle du nom commun de « nom propre » doit bien fonctionner, lui aussi, dans un système de différences : tel ou tel nom propre plutôt qu'un autre désigne tel ou tel individu plutôt qu'un autre et donc se trouve marqué par la trace de ces autres, dans une classification, ne fût-ce qu'à deux termes.<sup>36</sup>

Dès lors, le nom situant son porteur comme position dans un système clos, il semblerait que les notions de signification et d'indication s'affaissent dans la notion commune de classification – une structure de renvoi. Si le nom propre réfère, c'est toujours à une trace, et ce sur deux bords : la trace des autres noms qu'il n'est pas, et la trace de son oblitération, de la rature qui le constitue.

Dans la description de Lévi-Strauss, à rebours des déductions de l'anthropologue, Derrida avance que le dévoilement du nom propre, la transgression du tabou, n'est pas la mise à nu d'une intimité ontologique, d'une propriété, d'une proximité à soi ; au contraire, elle révèle que le nom propre ne peut être considéré comme le sceau de l'identité, qui relève d'une mythologie, d'une « eschatologie du propre » :

[Cette violence tertiaire] révèle la première nomination qui était déjà une expropriation, mais elle dénude aussi ce qui dès lors faisait fonction de propre, le soi-disant propre, substitut du propre différé, perçu par la conscience sociale et morale comme le propre, le sceau rassurant de l'identité à soi, le secret. (GR, 165)

Au contraire,

C'est parce que les noms propres ne sont déjà plus des noms propres, parce que leur production est leur oblitération, parce que la rature et l'imposition de la lettre sont

---

<sup>36</sup> Bennington, *Derridabase*, 95.

originaires, parce qu'elles ne surviennent pas à une inscription propre ; c'est parce que le nom propre n'a jamais été, comme appellation unique réservée à la présence d'un être unique, que le mythe d'origine d'une lisibilité transparente et présente sous l'oblitération ; c'est parce que le nom propre n'a jamais été possible que par son fonctionnement dans une classification et donc dans un système de différences, dans une écriture retenant les traces de différence, que l'interdit a été possible (GR, 159)

La propriété du nom propre participe du leurre de la métaphysique de la présence. Il n'y a de nom que « soi-disant propre » : nom de la conscience, du sujet disant sa propre présence à soi-même, la cohérence, la continuité sans disruption de son rapport à soi à travers les accidents, à travers le temps – mais se dépropriant, s'expropriant par le mouvement même de cette parole dissimulant la différence. Dans la convention de la classification, le nom propre doit désigner un individu à l'exception de tous les autres, et marquer la permanence de son identité à travers le temps et l'espace. Comme le résume Geoffrey Bennington, le nom propre « comporte la possibilité nécessaire de pouvoir fonctionner en mon absence, de se détacher de son porteur »<sup>37</sup>, et ce même après la mort de celui-ci. Cela vaut également du pronom déictique, puisque « le sens, même d'un énoncé comme 'je suis', est parfaitement indifférent au fait que je sois vivant ou mort, humain ou robot. »<sup>38</sup> Le nom propre, tout comme le pronom déictique, appartenant pleinement au système des signes, à l'écriture, sa propriété en tant que présence à soi est oblitérée au moment même où il est énoncé, puisque cette énonciation émancipe le signe, le détache de tout énonciateur et de tout énoncé. En droit, il n'y a de nom propre, il n'y a même de pronom, que comme catachrèse, cette figure de style désignant un cas

---

<sup>37</sup> Ibid., 128.

<sup>38</sup> Ibid., 98.

spécifique de métaphore où le terme qualifiant le comparé, le « propre », a disparu, ne laissant plus pour qualifier son objet que la figure du comparant.<sup>39</sup> Cette vocation catachrestique de toute désignation est la même qui frappe le sujet, dès lors qu'il est intrinsèquement et constitutivement pris dans l'écriture :

Or l'espace comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive, l'émancipation du signe constitue en retour le désir de la présence. Ce devenir – ou cette dérive – ne survient pas au sujet qui le choisirait ou s'y laisserait passivement entraîner. Comme rapport du sujet à sa mort, ce devenir est la constitution même de la subjectivité. A tous les niveaux de la vie, c'est-à-dire dans l'économie de la mort. Tout graphème est d'essence testamentaire. Et l'absence originale du sujet de l'écriture est aussi celle de la chose ou du référent. (GR, 100-101)

Il n'y a pas de « propriété », pas de dehors de l'écriture, si ce n'est cet effacement originaire d'une présence qui n'a jamais été là, pleine, et n'est constituée qu'en retour. Il n'y a pas de sujet, pas de chose, sous la dissimulation de l'écriture qui les efface et disloque la plénitude de leur présence au moment même où elle les constitue. Notons ici d'emblée (car cette question resurgira plus bas comme l'un des points majeurs de l'opposition des thèses de Derrida et de Lyotard) que l'écriture englobe également l'inconscient freudien, qui semble bien être ce qui est en jeu dans le « devenir-inconscient » ici évoqué. Si le modèle de l'après-coup permet une remise en question du « présent vivant » de la phénoménologie husserlienne, l'inconscient ne semble toutefois pas, dans *De la grammatologie*, offrir un mode de présence *autre*, qui échappe à la textualité et à la métaphysique de la présence. En effet, dès l'introduction de « Freud et la

---

<sup>39</sup> Ibid., 114-115.

scène de l'écriture », Derrida considère que « les concepts freudiens [...] appartiennent tous, sans aucune exception, à l'histoire de la métaphysique, c'est-à-dire au système de répression logocentrique qui s'est organisé pour exclure [...] le corps de la trace écrite. »<sup>40</sup>

Revenons au problème du sujet de l'énonciation. Là où Derrida et Lyotard observent le même fonctionnement des déictiques, ils semblent en tirer des conclusions opposées. Dans *Le Différend*, Lyotard prend acte de la non-permanence de la *déixis* qui ne peut renvoyer à quelque chose d'extra-linguistique que dans l'événement qu'est la phrase :

Ces déictiques sont des designateurs de réalité. Ils désignent leur objet comme une permanence extra-linguistique, comme une « donnée ». Cependant, cette « origine », bien loin de constituer elle-même un permanence, est présentée ou co-présentée avec l'univers de la phrase où ils sont marqués. Elle apparaît ou disparaît avec cet univers, donc avec cette phrase (§50)

Mais là où Lyotard s'appuie sur cette constatation pour déplacer sur le nom propre en tant que *quasi*-déictique la fonction de l'établissement de la réalité comme embrayage d'opérations relevant du champ des objets de perception et du monde des objets d'histoire, Derrida s'y appuie pour liquider le concept de présence et faire basculer l'ensemble du « donné » dans l'écriture, et va jusqu'à étendre l'impossibilité d'une référentialité, au sens d'une désignation « propre », à tout mode de certitude sensible, même pré-nominal, en suggérant dans la note déjà citée :

---

<sup>40</sup> « Freud et la scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, pp. 293-340, ici p. 294.

Il faudrait peut-être [...] se demander s'il est légitime de se référer encore à la propriété pré-nominale du « montrer » pur, si l'indication pure, comme degré zéro du langage, n'est pas un mythe toujours déjà effacé par le jeu de la différence. (GR, 160)

L'indication « pure », la gestuelle, relèverait donc déjà de l'écriture, originaire de l'expérience de l'espace et du temps. « Cette écriture de la différence, ce tissu de la trace permet à la différence entre l'espace et le temps de s'articuler, d'apparaître comme telle dans l'unité d'une expérience (d'un « même » vécu » à partir d'un « même » corps propre »). » (GR, 96) On le voit, il n'est pas un domaine de l'« expérience » qui échappe à l'écriture – le concept d'« expérience » étant d'ailleurs également à mettre sous rature en tant qu'il appartient à l'histoire métaphysique, désignant le rapport à une présence (GR, 89). Ainsi que le note Geoffrey Bennington :

Toute expérience n'est faite que de traces, et qu'on cherche du côté du sujet ou de l'objet on ne trouvera rien qui précède la trace. Ce n'est pas simplement que noms propres et déictiques n'arrivent pas à nommer ou à indiquer proprement quelque chose qui échappe au langage tout en l'ancrant quelque part, mais que la « réalité » ainsi improprement désignée n'est nulle part présente ailleurs.<sup>41</sup>

Dans cette perspective, la « réalité » est partout et nulle part : partout au sens où on la confondrait avec l'écriture et sa structure de renvois ; nulle part si l'on entend par « réalité » la présence ou présentation du référent coïncidant avec le signe qui réfère à lui. En tant que l'espacement de l'écriture, la « brisure » que nous évoquons au moment

---

<sup>41</sup> Bennington, *Derridabase*, 102.



d'aborder la réflexion derridienne sur le nom propre « marque l'impossibilité pour un signe, pour l'unité d'un signifiant et d'un signifié, de se produire dans la plénitude d'un présent et d'une présence absolue. C'est pourquoi il n'y a pas de parole pleine » (GR, 102). Devant être « l'unité d'une hétérogénéité, puisque le signifié (sens ou chose, noème ou réalité) n'est pas en soi un signifiant, une *trace* » (GR, 31), le signe est caractérisé par cette brisure, joignant deux dimensions hétérogènes qui n'ont jamais coïncidé et ne coïncideront jamais. Et dans cette structure, le nom propre possède un statut particulier, puisque sa production, concomitante de son oblitération, ouvre l'écriture. Où il y a un nom propre, il y a une trace, il y a une écriture. Or, pour Derrida, la trace originelle comme production/oblitération du nom propre, dont nous avons vu qu'elle est « l'ouverture de la première extériorité en général » (GR, 103), est corollaire d'une violence :

Il y a eu en effet une première violence à nommer. Nommer, donner des noms qu'il sera éventuellement interdit de prononcer, telle est la violence originelle du langage qui consiste à inscrire dans une différence, à classer, à suspendre le vocatif absolu. Penser l'unique *dans* le système, l'y inscrire, tel est le geste de l'archi-écriture: archi-violence, perte du propre, de la proximité absolue, de la présence à soi, perte en vérité de ce qui n'a jamais eu lieu, d'une présence à soi qui n'a jamais été donnée mais rêvée et toujours déjà dédoublée, répétée, incapable de s'apparaître autrement que dans sa propre disparition. (GR, 164)

Ainsi, si le nom propre, dans son acception courante, « au sens de la conscience », est une désignation d'appartenance et une classification linguistique, morale et sociale. S'il est la promesse rassurante et trompeuse de la transparence et de l'identité du sujet à soi-même, il n'est jamais qu'un substitut du propre, prête-nom, pseudonyme. Cette oblitération

instituant du propre, cette métaphoricité originaire dans laquelle la rature du propre institue sa propriété paradoxale, comme sa « non-propriété d'origine » (GR, 159), comme sa vocation catachrestique, cette oblitération corollaire de toute temporalisation, de toute conscience, de toute subjectivité, inaugure l'écriture comme sa violence même.

Contrairement à ce que pourrait laisser croire l'hypothèse grammatologique, la question du nom propre est loin d'être liquidée une fois que l'on a évacué le hors-texte. Dans *Sauf le nom*, Derrida revient sur la question de la référence, que nous avons précédemment ramenée à la structure du renvoi, pour compliquer la pensée de l'après-coup d'une pensée s'appuyant sur l'apophatique de la théologie négative. Dès la *Grammatologie*, « Dieu » est pensé dans sa relation au nom propre : « Seul l'être infini peut réduire la différence dans la présence. En ce sens, le nom de Dieu [...] est le nom de l'indifférence même. » (GR, 104) « Dieu » est le nom de ce qui préexiste à l'espacement, à l'écriture. Dans *Psyché I: Inventions de l'autre*, le nom de Dieu est décrit comme une sorte de « méta-nom », condition de tous les autres noms qu'il semble contaminer de sa structure indéterminée : « Voilà ce que nomme toujours le nom de Dieu, avant ou par-delà les autres noms : la trace de ce singulier événement qui aura rendu la parole possible avant même que celle-ci ne se retourne, pour répondre, vers cette première ou dernière référence. »<sup>42</sup> Le nom propre (de Dieu, mais aussi bien tous les autres noms propres, nous allons le voir), qui dans *De la grammatologie* était le sceau d'une dépropriation, est désormais envisagé sous l'aspect complémentaire, « de l'autre côté », de ce qui *appelle* : un événement (l'espacement, ou le don du nom), dont Derrida, dans *Psyché* toujours,

---

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *Psyché : Inventions de l'autre* (Paris : Galilée, 1998 [1987]), 168. Les références seront dorénavant indiquées entre parenthèses par la mention P suivie du numéro de page.

s'empresse de préciser qu'il relève d' « un passé qui n'a jamais été présent et reste donc immémorable », nous enjoignant malgré son immémorabilité : « Ordre ou promesse, cette injonction (m')engage de façon rigoureusement asymétrique avant même que j'aie pu, moi, dire *je*, et signer, pour me la réapproprier, pour reconstituer la symétrie, une telle *provocation*. » (P, 169) Le nom n'est pas seulement ce qui, marquant mon entrée dans la différence, me déproprie : il est aussi ce qui, « donné » par l'autre, m'enjoint à une réponse, m'endette. Il y a donc bien un revers à considérer dans la question du nom, qui se surajoute à l'aspect déjà étudié, tout en paraissant paradoxalement irréconciliable avec lui – Derrida s'était employé avec tant de rigueur à démontrer que rien n'échappe à la textualité ! Ces deux aspects irréconciliables doivent pourtant être pris ensemble, dans une oscillation des perspectives, qui trouve sa forme privilégiée dans le dialogue mimé par *Sauf le nom*. Il y va d'un mouvement qui déborde le langage et dit « l'inadéquation de la référence ». Le nom propre recouvre l'abîme incommensurable qui sépare l'écriture et son autre, le renvoi et une certaine « *férence* », ou encore « la révélation, la connaissance d'une part et, d'autre part, un certain secret absolu, non provisoire, hétérogène à toute manifestation. » (SN, 61) Dans l'économie derridienne de l'écriture, le nom propre pose ainsi un problème crucial au carrefour du langage et de son « autre ». Au carrefour, ou plutôt aux bords: la référence se dérobe et déborde le langage, déborde l'expérience dans le retrait absolu du secret.

- « Au bord du langage » voudrait donc dire : « au bord comme langage », dans le même et double mouvement : dérobement et débordement. Mais comme le moment et la force, comme les *mouvements* de l'injonction ont lieu *par-dessus bord*, de l'autre côté du monde, comme ils tirent leur énergie *d'avoir déjà eu lieu* – même si

ce n'est qu'à titre de promesse –, le texte lisible-illisible, la sentence théologico-négative reste comme un *post-scriptum*. C'est originellement un *post-scriptum*, il vient après l'événement... (SN, 65)

Tout se passe comme si *Psyche*, *Sauf le nom*, abordaient l'autre versant de la « brisure », caractéristique de l'écriture, qui marque à la fois la différence et l'articulation : le nom propre, loin de marquer seulement la dépropriation du propre à l'intérieur d'un système différentiel de renvois, marque maintenant une altérité caractérisée par ce retrait. Or cette altérité est d'un événement qui a *déjà eu lieu* : le nom propre est l'écran qui atteste dans le langage, sur son bord, de l'événement inaccessible à tout langage, innommable. L'événement est « scellé », condamné d'un signe indéchiffrable précédant toute signification, recelant en son secret une altérité absolue. Tout secret qu'il soit, il transmet de l'autre côté, celui de l'écriture, la « force » d'une injonction : c'est de lui qu'on écrit, c'est à lui qu'on répond, sans savoir de quoi, « après-coup » : « - L'événement scellé correspondant à l'expérience d'un *trait* (ligne tirée, *Zug*, bord, débordement, rapport à l'autre, *Zug*, *Bezug*, férence, référence à *autre* chose que soi, différence), l'après-coup est bien la venue d'une écriture après l'autre : *post-scriptum*. » (SN, 65-66) Le retrait de l'événement, du secret, est bien scellé d'un trait, derrière lequel il se dérobe. L'expérience du trait tient ensemble l'expérience du bord et du débordement, de la clôture sur soi et du rapport à l'autre. Cette écriture ici « après-coup », après le trait, *post-scriptum*, est-elle d'ailleurs écriture après l'autre écriture ? Ou écriture après l'autre ? On écrit après avoir été écrit par l'autre (nommé) ; on écrit de voir l'autre se dérober et déborder. *Sauf le nom* fait droit à une altérité radicale impossible, inaccessible : comme le Dieu de la théologie négative à laquelle Derrida emprunte son raisonnement. Quand bien

même on peut tenter de s'en approcher, on manquera toujours Dieu. Le secret se dérobe derrière le bord qu'il déborde, en retrait derrière le trait. On parle du nom, non pas du secret, mais on parle en même temps du secret innommable à travers le nom. La voie apophatique, qui nie la possibilité d'une connaissance positive de dieu, atteste toutefois de Dieu par la négative, faisant de l'aporie du nom un paradoxal lieu de passage (SN, 109).

### **I. 3. Charnière du moi ? Coalescence identitaire et cohérence pronominale**

#### **– J.-F. Lyotard**

Pour Derrida, comme pour Lyotard, le nom propre n'a donc de « propre » que le nom. C'est l'esacement qui, chez Derrida, marque cette dépropriation du propre – effet de structure qui condamne toute phénomène nominal à une pseudonymie intrinsèque. Chez Lyotard, au contraire, la dépropriation du nom est la marque d'une hétérogénéité persistante qui, élaborée à partir d'un dialogue avec la psychanalyse freudienne et lacanienne, a partie liée avec une pensée de l'inconscient. Dès sa période dite « libidinale », Lyotard fait droit à l'hypothèse énergétique freudienne pour envisager le nom propre dans le sillage d'une violence instituante qui ouvre l'illusion métaphysique du sujet au moment où elle le déproprie. Là où Derrida, s'il se base également sur la *Nachträglichkeit* pour élaborer la constitution *en retour* de la présence toujours déjà absente, dissocie la structure temporelle du modèle freudien de toute considération en termes d'énergies psychiques qui sont au cœur du *Projet pour une psychologie*

*scientifique*,<sup>43</sup> c'est au contraire dans l'énergétique freudienne que Lyotard va chercher (du moins dans cette période libidinale) le modèle de processus primaires qui permettent de penser, à rebours de la rature de l'origine, une « antériorité » généalogique à cette cristallisation du sujet et du nom propre. Ainsi, à la fin de son essai « L'acinéma », publié pour la première fois dans la *Revue d'esthétique* en juillet 1973, Jean-François Lyotard écrit :

faut-il renoncer à en finir avec l'illusion non seulement cinématographique, mais sociale et politique ? Cette illusion n'en est-elle pas une ? Est-ce de le croire qui est une illusion ? Faut-il nécessairement que le retour des intensités extrêmes soit instancié sur au moins cette permanence vide, sur ce fantôme de corps organique ou de sujet, qu'est le *nom propre* ?<sup>44</sup>

Pour comprendre les enjeux de cette question, il convient de revenir au projet général qui guide « L'acinéma », et de le resituer notamment dans son dialogue avec la psychanalyse lacanienne qui propose un certain modèle du désir et de la constitution subjective. Cet essai envisage le cinéma comme un « dispositif pulsionnel », notion que Lyotard élabore en opposition explicite au modèle lacanien du désir, tout en basant son analyse sur une analogie de la constitution du sujet lors du stade du miroir et une certaine fonction « orthopédique » de l'écran cinématographique.<sup>45</sup> Ce qui nous retiendra ici, c'est la manière dont Lyotard explore la formation du sujet chez Lacan en l'articulant à sa lecture de la pulsion chez Freud, et la manière dont ce projet a partie liée avec la question du

---

<sup>43</sup> Et ce aussi bien dans *De la grammatologie* (cf. par exemple p. 98) que dans « Freud et la scène de l'écriture » (*op. cit.*)

<sup>44</sup> J.-F. Lyotard, « L'acinéma », in *Des Dispositifs pulsionnels* (Paris : Galilée, 1994 [UGE 1973]), 69.

<sup>45</sup> « Le film agit ainsi comme le miroir orthopédique dont Lacan a analysé, en 1949, la fonction constitutive du sujet imaginaire ou objet *a* », *ibid.*, 65.

nom propre qui nous préoccupe.

Le fait que Lyotard, dès *Discours, figure*, s'appuie sur la distinction opérée par Freud entre le désir compris comme *vœu* et le désir compris comme *force*, a largement été commenté. Dans l'essai « Sur une figure du discours », recueilli avec « L'acinéma » dans *Des dispositifs pulsionnels* en 1974, Lyotard choisit d'aggraver la divergence entre ces deux pôles du désir – une divergence latente selon lui à travers l'ensemble du corpus freudien, mais qui apparaît clairement dans *Par delà le principe de plaisir*.<sup>46</sup> D'après le modèle mécanique développé par Freud dans le *Projet pour une psychologie scientifique*, le désir est une quantité d'énergie. Le but de l'activité psychique est de réguler les quantités d'excitation, et de les maintenir à un niveau stable, selon le principe de constance. L'appareil psychique trouve des manières d'abrégier ces intensités – que ce soit, par exemple, à travers la formation de réaction, ou bien sur une « scène ouverte 'à l'intérieur' de l'appareil psychique (ou du sujet?) » dans le cas du fantasme ou du rêve, comme l'écrit Lyotard dans « Sur une figure du discours ».<sup>47</sup> Lyotard affirme que ce traitement de l'énergie par l'appareil psychique, qui est opéré sans reste à travers des objets ou des représentations d'objets, est toujours commandé, et ce y compris dans le cas du rêve ou du fantasme, « par un cerveau régulateur, par une *mémoire* » (117), c'est-à-dire par une instance unifiante relevant de la subjectivité, qui lie l'énergie psychique afin qu'elle circule de manière stable et contrôlée. Et, nous allons le voir, c'est exactement cette connexion du désir et de la subjectivité que Lyotard réprovera chez Lacan, dans la mesure où elle exclut la positivité de la pulsion.

---

<sup>46</sup> J.-F. Lyotard, « Sur une figure du discours », in *Des Dispositifs pulsionnels*, 115-132, ici 116. Cet argument est également développé dans « La Peinture comme dispositif libidinal », in *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes*, vol. IVa, éd. Herman Parret, Leuven University Press, 2012, 76-101.

<sup>47</sup> Lyotard, « Sur une figure du discours », 116.

Après le Freud de *Par delà le principe de plaisir*, Lyotard oppose ce principe de constance et ses opérations liantes à un désir qui est un désir d'intensité, sans aucune décharge d'excitations. Le principe commandant ce désir est « un *non-principe* » (117) ; c'est « une force qui ignore les règles de la négation, de l'implication, de l'alternative, de la succession temporelle, force qui travaille au moyen de quelques opérations élémentaires » (117). On reconnaît ici la définition par la négative des processus primaires selon Freud, que Lyotard place entièrement du côté de la « pulsion de mort ». Dans la pulsion de mort, sur le modèle de laquelle il déplace l'intégralité de la force libidinale dès lors comprise comme fonctionnant selon deux régimes (Éros et Thanatos)<sup>48</sup>, Lyotard espère trouver un principe qui lui permettrait de localiser une force antérieure à la représentation et à sa négativité fondatrice<sup>49</sup>, et qui puisse peut-être en rendre compte. En résumé, on observe que ces deux régimes continus et complémentaires de la pulsion opposent, d'une part, la constance, les processus secondaires de liaison, une instance subjective unitaire et unificatrice, la représentation ; et d'autre part, des intensités qui ne sont pas déchargées, et les processus primaires. Ces intensités non liées ne sont pas représentées à proprement parler, mais se manifestent à travers leurs effets sur les mots, les images, à travers des affects.

Dans son texte sur le stade du miroir, ce que Lacan propose est en réalité une théorie de la formation de cet appareil psychique que Freud explique en termes économiques.<sup>50</sup> Il décrit le moment d'une identification primaire à une *imago* qui permettra « d'établir une relation de l'organisme à sa réalité » (Sm, 96). Il pose le

---

<sup>48</sup> Cf. Lyotard, « La Peinture comme dispositif libidinal », 78.

<sup>49</sup> Cf. Bennington, *Writing the Event*, 18.

<sup>50</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Ecrits I*, Seuil, 1966, pp. 93-100. Dorénavant Sm. L'ensemble de l'exposition qui suit de ce texte est redevable de la lecture que fait Claire Nouvet de cet article dans *Enfances Narcisse*, (Paris: Galilée, 2009) p. 81s.



moment de l'*identification* spéculaire comme « matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet » (Sm, 94). Cette *identification* est à entendre en un sens fort, celui de la psychanalyse : « à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image. » (Sm, 94) D'abord il s'agit de la *précipitation*, au sens chimique, d'un corps morcelé, non perçu comme unité, en une forme totale, il s'agit de la transformation instantanée de membres disjoints, d'organes inarticulés en une instance unifiante, en organisme total. Cette précipitation s'opère au stade *infans*: elle est pré-linguistique. L'enfant, placé face au miroir, soutenu par un support humain ou artificiel, surmonte cet appui « pour suspendre son attitude en une position plus ou moins penchée, et ramener, pour le fixer, un aspect instantané de l'image » (Sm, 94). Il n'y a pas reconnaissance à proprement parler: ce n'est pas lui-même qu'il voit dans le miroir, puisque cette image apparaît au petit d'homme « dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse » (Sm, 95). Il ne se reconnaît pas lui-même, mais une *Gestalt* qu'il identifie comme appartenant à l'espèce humaine. Lui qui, maîtrisant encore mal la coordination de ses mouvements, doit être soutenu par un support humain ou matériel, perçoit cette image se tenant debout, fixe, « en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer » (Sm, 95). Le petit d'homme, dans ce moment de suspension, envisage l'image comme une forme totale, puis ramène cette image sur lui, assume cette image. L'*imago* est donc une « forme orthopédique de sa totalité » (Sm, 97): c'est elle qui, dans le moment où le petit d'homme s'identifie à elle, se précipite en elle, permet le rassemblement de son corps morcelé en une forme totale. C'est ce mouvement d'assomption de l'image que Lacan

nomme identification spéculaire, ou narcissisme primaire, et qu'il associe à un sentiment de « jubilation ».

Cette « forme primordiale » n'est pas encore le sujet, mais, encore une fois, elle « établit une relation entre un organisme et sa réalité »; ce rassemblement ouvre l'espace et le temps. Cette cristallisation par ce mouvement de l'identification au semblable n'est pas encore le sujet: pour obtenir le sujet, il faudra que le *je* s'objective à travers l'identification à l'autre (*je* social), et il faudra l'entrée dans le langage. Mais il est essentiel de considérer ceci: cette « forme primordiale », que Lacan désigne comme « je-idéal », est une *imago*, une *Gestalt*, la forme totale, unitaire/unifiée du corps, *extériorité* constitutive de cette unité et condition de possibilité de toute intériorité. Le petit d'homme n'atteint une unité organique de son corps que par la médiatisation d'une image extérieure qui le capte et dans laquelle il se précipite: il n'atteint ce « proto-sujet » qui débouchera sur sa permanence de sujet qu'en tant qu'il s'aliène à cette image de soi qui est aussi une image de l'autre en tant qu'elle a trait à l'espèce. Il restera au rêve et à l'hallucination de montrer notre corps morcelé dont nous avons été privés en nous aliénant à l'image. À ce moment où le stade du miroir s'achève, tout le rapport à la réalité, qui est moulé sur cette matrice symbolique de l'image, a basculé sur ce que Lacan appelle « la médiatisation par le désir de l'autre » (Sm, 98), l'investissement libidinal ambivalent de cette extériorité constitutive. C'est là que s'ancrent les mécanismes de défense dont Anna Freud a montré le rôle constitutif pour le Moi. On a là la constitution de l'appareil psychique selon Lacan: « c'est ce moment (où s'achève le stade du miroir) qui ... fait du je cet appareil pour lequel toute poussée des instincts sera un danger ». (Sm, 98) Le sujet est donc constitutivement imaginaire, et, en tant que tel, construit sur ce que Lacan

nomme « une négativité existentielle » (Sm, 98), liée à cette aliénation à l'image, qui repousse dans les confins du Ça, à jamais inaccessible, tout ce qui pouvait précéder la cristallisation du je. Ce « sujet imaginaire » du stade du miroir, Lyotard l'assimile dans « L'Acinéma » à « l'objet *a* », cause toujours absente de tout désir, manque fondamental, forclos de la chaîne signifiante, qui met en branle la machine désirante. On le voit, l'ensemble du désir passe chez Lacan du côté du désir comme *Wunsch*, comme vœu, la dimension économique étant apparemment liquidée dans la pensée structurale. La pulsion est envisagée comme ce qui doit être refoulé par l'appareil psychique, et qui est rejeté dans le Ça inaccessible.

À ce narcissisme primaire corollaire de la naissance de la formation du sujet et de son ouverture à l'extériorité, Lyotard oppose quelque chose d'antérieur, qu'il trouve dans la notion d'auto-érotisme, qui, selon Freud caractérise la sexualité infantile et consiste dans l'errance libre et sans objet des énergies à travers les zones érogènes du corps fragmenté. L'enjeu de « L'acinéma » sera d'explorer les pistes offertes par la manipulation de la surface spéculaire (celle offerte par l'écran de cinéma) pour aboutir à une unification (subjective mais aussi bien sociale) qui fasse droit aux errances des intensités désirantes. Toutefois, au terme de ces explorations, Lyotard semble aboutir à une forme d'impasse, formulée en des termes qui nous ramènent, après ce long détour théorique, au cœur du sujet qui nous préoccupe:

Faut-il nécessairement que le retour des intensités extrêmes soit instancié sur au moins cette permanence vide, sur ce fantôme de corps organique ou de sujet, qu'est le *nom propre* ?<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Lyotard, « L'acinéma », 69.

Dans un essai où il n'en a été question nulle part, le nom propre surgit, en conclusion. Il semblerait que le philosophe opère ici un raccourci entre la formation de l'appareil psychique et l'entrée dans le langage, amalgamant ainsi la scission du sujet et du monde, constitutive de la propriété et de l'extériorité, avec l'entrée dans le langage. Il n'en est rien. C'est que ces intensités ne s'y instancient qu'*en retour* : le nom propre est le pendant linguistique de l'image du miroir, imago extérieure à laquelle le petit d'homme s'identifie, altérité constitutive d'une propriété. D'ailleurs, si Lacan, dans son texte de 1949, ne fait aucune mention du nom propre en retraçant les étapes de la genèse subjective, il évoque pourtant une « armure enfin assumée d'une identité aliénante » qui, succédant à la « forme orthopédique de sa totalité » qui cristallise le morcellement du corps en un corps propre, « va marquer de sa structure rigide son développement mental. » (Sm, 97) Serait-il risquer l'interprétation trop loin que de voir dans cette « identité aliénante » le nom propre qui ceint le sujet d'une unité reçue ? Je suis appelé bien avant de m'appeler, bien avant de maîtriser le langage, bien avant même de percevoir mon corps en tant que « corps propre ». Le nom propre qui nous a été assigné délimite du dehors les contours d'une identité à s'approprier. Dans le raccourci aussi lapidaire que suggestif qu'il propose en conclusion de « L'acinéma », Lyotard ne mentionne pas l'élaboration ultérieure qu'a proposé Lacan du nom propre et son lien avec la fonction d'identification. Cette question avait pourtant fait l'objet du Séminaire de l'année 1961-1962, intitulé *L'Identification*, et à laquelle il n'est pas clair si cet hapax fait référence ou non. (Lyotard a-t-il même assisté, ou accédé aux notes de ce séminaire ?) Chez Lacan, le nom propre se voit lui-même attribué une valeur de *Gestalt* (il est « trait

unaire »<sup>52</sup>), tout en ne s'y limitant pas. Il est le vecteur d'une identification symbolique qui compléterait l'identification imaginaire. Dimitri Kijek, dans une analyse qui rapproche la fonction du nom propre de celle de l'image spéculaire, postule que « l'*infans* ferait son entrée dans l'univers symbolique par identification au signifiant comme différence et comme *un* – le trait unaire – à partir duquel il pourra se compter et se décompter. »<sup>53</sup> Quelle que soit la dette de Lyotard envers Lacan de ce point de vue, que le raccourci emprunté par Lyotard ne permet pas d'établir, il semble que le philosophe associe donc le nom propre avec l'image spéculaire et en fasse un vecteur essentiel de la genèse du sujet – sujet qui serait donc doublement aliéné : à l'image de soi-même comme un autre au plan de l'identification imaginaire, au nom propre assigné par l'autre au plan de l'identification symbolique. Image spéculaire et nom propre communiquent dans leur fonction « orthopédique » : la formation subjective, sous l'égide du nom pivot du différend, est l'actualisation d'un possible par exclusion d'autres possibles dès lors inexplorés. À l'horizon de cette analyse se trouve la perspective, encore nietzschéenne, de permettre la découverte et l'avènement d'autres possibles. Si cette perspective est bientôt abandonnée par Lyotard, il demeure que le nom propre – ou plutôt nom patronymique, car il est maintenant clair que le nom ne m'appartient pas en propre<sup>54</sup> – nous est assigné

<sup>52</sup> Voir *Séminaire IX, L'identification*, séance du 29 Novembre 1961 et suivantes, non publié. Les notes de Jacques Lacan sont accessibles sur le site de l'École Lacanienne de Psychanalyse : <http://www.ecole-lacanienne.net/pictures/mynews/914863CF5409F7178C4EA24372C086E5/1961.11.29.pdf>, dernier accès 12 Janvier 2016.

<sup>53</sup> Dimitri Kijek, *Défaire le nom propre. Passe, nomination, nom propre* (Paris : Epel, 2013), 99. Il ajoute que « l'identification au nom propre « permet une appropriation de l'image par l'intermédiaire de ce repérage symbolique et le passage d'une identification imaginaire à une identification symbolique. » Pour Kijek, le nom propre ne répond par conséquent pas seulement à une identification à visée discriminative (cet individu et pas un autre), mais est investi libidinalement.

<sup>54</sup> Dans un chapitre dédié à la question du nom chez Hélène Cixous, Elissa Marder affirme : « the name is never 'proper' ». En effet, les noms qu'on nous donne nous obligent, nous appellent. Ce sont eux qui appellent l'écriture : « For Cixous, names that call from the other in me to the other who is not me are the infinite source from which writing springs. » In *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction : Psychoanalysis, Photography, Deconstruction* (New York : Fordham University Press, 2012), 217.

pour la vie, de l'enfance inarticulée à l'articulation adulte. Or l'enfance, ou *infantia*, dans son acception lyotardienne, relève d'un principe absolument hétérogène à l'identité et à la propriété du nom. Lyotard le montre notamment dans son essai « Emma ».<sup>55</sup>

Dans cet essai, Lyotard prolonge, précise et approfondit sa réflexion sur le rôle du nom propre dans la constitution et la permanence de l'identité personnelle qu'il avait développée dans *Le Différend*, en abordant le cas rapporté par Freud en 1895 dans son *Esquisse d'une psychologie scientifique* sous l'angle de la pragmatique de la phrase – et ce notamment afin de dégager les notions d'excitabilité et d'excitation de la « métaphore physique » exploitée dans sa période libidinale.<sup>56</sup> L'affect a partie liée à cette circulation non liée des énergies décrite dans cette métaphore physique et caractérisant la sexualité infantile. Ressaisi en termes de phrase, l'affect doit être pensé dans son rapport à l'articulation. L'affect n'est pas étranger à cette circulation non liée des énergies décrite dans cette métaphore physique et caractérisant la sexualité infantile, mais est ressaisi en termes de phrase : comme Claire Nouvet l'a déjà montré ailleurs en grand détail, l'affect doit être pensé dans son rapport à l'articulation, à laquelle il demeure toutefois

---

Dans un tout autre registre, on se souviendra des pages de Deleuze et Guattari sur le refus du nom patronymique comme inscription aliénante dans le passé de l'ordre oedipien et la proposition d'y substituer la « signature » tournée vers le présent et le devenir, dans *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie* (Paris : Minuit, 1972).

<sup>55</sup> J.-F. Lyotard, « Emma », in *Misère de la philosophie*, (Paris : Galilée, 2000), 55-95. Les références seront dorénavant indiquées entre parenthèses par la mention E suivie du numéro de page. Pour une étude complète de ce texte, voir Claire Nouvet, « For 'Emma' », in *Traversals of Affect : On Jean-François Lyotard*, éd. J. Gaillard, C. Nouvet, M. Stoholski, (London, New York : Bloomsbury, 2016), 37-54.

<sup>56</sup> « Selon une pente inverse, j'ai essayé, il y a quelque quinze ans, de noyer la thèse de l'inconscient dans le déluge d'une économie libidinale générale. C'était pure métaphysique, parodique par conséquent, et fortement nihiliste sous les dehors d'une gaieté et d'une affirmativité parées du nom de Nietzsche. J'y allais carrément à la « pulsion ». à l'occasion de l'excitation, je voudrais derechef m'attaquer à l'en-deçà, mais par l'autre voie, critique. » Lyotard, « Emma », 60.

irréductible.<sup>57</sup> Lyotard rappelle qu'une « phrase est articulée en tant qu'elle distingue, et place distinctement, les trois personnes pronominales, les deux « premières » sur l'axe de la destination, la troisième sur l'axe de la référentialité » (E, 84). L'articulation est corollaire de la subjectivité : pas de destinataire, pas de destinataire, sans la distinction entre un « je » et un « tu ». « Or l'hypothèse d'un 'narcissisme' primaire signifie que l'affectivité est originairement ignorante de l'instance je puisque ce 'narcissisme' est, paradoxalement, pré-égoïque. » (E, 84) Précédant toute constitution d'un ego, toute scission d'un dehors et d'un dedans, tout « corps propre », l'affect n'a ni destinataire ni destinataire (E, 85). Il n'a pas non plus de référent, puisque la « perversité polymorphe » caractérisant la sexualité infantile est an-objectale, dans le sens où l'objet n'est qu'une occasion de plaisir ou de déplaisir, et non une « objectivité référentielle » (E, 86) qui serait visée comme telle. La phrase d'affect ignore donc les pôles de l'articulation : il s'agit d'une phrase inarticulée. Dès lors, cette phrase ne peut pas être enchaînée à une phrase articulée, lui demeure incommensurable, hétérogène. Le différend de l'affect et de l'articulation est un cas exemplaire de différend – c'est « L'Inarticulé, ou le différend même », selon le titre de la conférence qui fut la première version de « La phrase-affect ». <sup>58</sup> Comme le montre Mark Stoholski, l'articulation ne saurait saisir l'affect qui lui résiste et la trouble : « The 'nothing' that the affect speaks is [...] manifest within the order of discourse, as that disquieting presence that intrudes upon articulated discourse and disrupts it thereby attesting that which remains outside the grasp of any articulation.

<sup>57</sup> Claire Nouvet, « The Inarticulate Affect : Lyotard and Psychoanalytic Testimony », in *Minima Memoria : In the Wake of Jean-François Lyotard*, eds. C. Nouvet, Z. Stahuljak, K. Still, (Stanford : Stanford University Press, 2007), 106-122. L'ensemble de cette section s'appuie largement sur cet article, en particulier sur l'analyse de la phrase-affect comme phrase inarticulée, qui ignore les quatre pôles de l'articulation (108s), ainsi que sur « For 'Emma' » précédemment cité.

<sup>58</sup> Cf. Niels Brügger, « Examen oral: Entretien avec Jean-François Lyotard, » in *Lyotard, Les Déplacements philosophiques*, eds. N. Brügger, F. Fransen et D. Pirotte (Bruxelles: DeBoeck-Wesmael, 1993), 141-142.

»<sup>59</sup> Il y va bien chez Lyotard d'une « présence », qui est celle de l'affect, et qui ne peut pas être réduite à une illusion métaphysique constituée en retour par le mouvement d'un désir. Il ne s'agit en aucun cas, ici, d'opposer l'identité à un « avant » fantasmé, celui d'une présence à soi perdue avec l'inscription dans l'articulation, inscription constitutive de la subjectivité, du soi-disant propre : « Par elle-même, la phrase d'affect enfantine n'apporte aucune garantie d'identité personnelle au cours du temps. Étrangère à la diachronie physique ou phénoménologique, elle inflige plutôt à l'identité supposée un démenti au moins toujours possible. » (E, 86) Cette présence est bien plutôt un agent perturbateur de toute propriété, de toute identité. Hétérogénéité larvée au sein de l'identité, « passager clandestin » du discours, selon l'expression de Claire Nouvet – « a squatter, a clandestine guest, an outsider within »<sup>60</sup> – la phrase-affect hante l'ordre identitaire de l'articulation qu'elle menace d'un renversement, d'un démantèlement toujours possible. Ainsi,

Si elle peut démentir la personne, c'est que celle-ci peut-être un mensonge quant à la présence qu'est la phrase d'affect. Ce qui est *pseudos* ici, c'est l'articulation, que je réduis par commodité à la triple instanciation sur les personnes pronominales, quand elle vient s'appliquer à la « présence ». L'« excitation » n'est rien d'autre que l'affect, et si elle est troublante c'est parce qu'elle dissipe, peu ou prou, la disposition triplice, qui est aussi la garantie identitaire. (E, 86)

L'articulation « manque » la présence qu'est l'affect, et ceci constitue sa fondamentale impropriété. Là où Derrida complique sa lecture du présent vivant de la phénoménologie

---

<sup>59</sup> Mark Stoholski, « Apathēmata », in *Traversals of Affect : On Jean-François Lyotard*, eds. J. Gaillard, C. Nouvet, M. Stoholski, (London, New York : Bloomsbury, 2016), 29.

<sup>60</sup> Nouvet, « The Inarticulate Affect », 114.



d'une pensée de la *Nachträglichkeit* pour aboutir à la trace instituée, qui ne laisse, à première vue, aucun hors-texte, Lyotard voit quant à lui dans le modèle freudien de la temporalité *nachträglich* le levier qui précisément lui permet d'envisager une radicale absence d'inscription, la « phrase-affect », qui se manifeste en tant qu'elle vient perturber le texte. La temporalité de l'affect parasite le déroulement linéaire et successif des événements, ce « temps adulte » qui est structuré par l'articulation pronominale permettant l'enchaînement des phrases l'une à l'autre dans le temps (E, 87) – cet ordre temporel où la rigidité du nom propre permet la synthèse de ces trois personnes pronominales en une seule entité et garantit donc la stabilité du référent de phrase en phrase, et que Lyotard nomme par conséquent « l'ordre du propre ». L'affect n'est pas antérieur à cet « ordre du propre », mais s'y « inscrit nécessairement comme l'événement d'une dépropriation. » (E, 87) La temporalité traumatique, la *Nachträglichkeit*, telle que Freud en a dégagé les mécanismes en analysant le cas d'Emma, vient *interrompre* la temporalité adulte, altérer non pas tant la permutation des instances « destinateur », « destinataire » et « référent » à travers les phrases que la stabilité du référent lui-même, de l'identité de son porteur. Ainsi,

la question de l'identité d'Emma à travers les scènes se pose avec une acuité particulière : elle est comme d'habitude la question de la synthèse des instances personnelles dans les phrases articulées, mais elle se complique du fait qu'Emma souffre d'interruptions sérieuses dans la continuité de son temps adulte : elle « s'oublie » dans les épisodes phobiques. C'est ce que Freud consigne sous la rubrique d'une altération.

[...] Emma est la même sur toutes les instances de l'adresse et de la référence présentées par les phrases adultes qui la concernent, simplement parce qu'elle se

nomme ou est nommée toujours et partout « Emma ». (E, 89)

Plus que jamais, le nom propre est réduit à la peau de chagrin logique de son arrimage référentiel, dont la « rigidité vide » ne permet pas en droit d'affirmer une propriété quelconque. « Emma est le nom d'une entité repérable par des noms de lieux, de dates, des prénoms et noms de famille » (E, 89), elle est située de par son nom qui est une valeur identificatoire dans un système de noms, dans un monde, qui garantit que ceux qui discutent d'Emma « parlent bien de la même chose ». Au-delà de cette rigidité de principe, le référent du nom « Emma » semble toutefois labile, de par ses transformations sous l'effet de l'affect, masquées par la fixité du nom :

On peut même imaginer qu'une rupture de signification, une forte « altération », pour reprendre le mot dont Freud désigne l'épisode pubertaire, puisse exiger un changement du nom. Le trouble peut troubler le nom. C'est ainsi qu'après que Iahvé s'est adressé à lui, Abram devient Abraham. Fallait-il qu'Emma changeât de nom après que la génitalité se fut adressée à elle ? (E, 90)

Il n'est pas sûr que l'individu soit le « même » de l'enfance à l'âge adulte. Mais dans la temporalité traumatique, qui voit ressurgir après-coup l'affect inarticulé au sein de l'articulation qu'il interrompt, l'affect pose la question de la possibilité de la synthèse identitaire même, du moins de sa continuité à travers les âges de la vie. Claire Nouvet conclut que le texte « Emma » dénonce l'illusion du nom propre, le tort infligé à l'affect dans le différend que le nom propre masque constitutivement dès lors qu'il insère la personne dans la temporalité adulte :

How, then, are we to read the title of Lyotard's text: "Emma"? Is it simply a proper name? I do not think so. Under this name is written a text that denounces the lies and the deceptions that are the proper name and the very notion of person as far as affect is concerned. "Emma," in other words, is a pseudonym of sorts, a false proper name for the dissipation of identity and of proper names that affect inflicts. To write about "Emma," as the title indicates, is to write about an inarticulate affect that turns all proper names into pseudo-names that hide its obliteration of the proper name.<sup>61</sup>

Si l' « affect inarticulé » représente « le différend même », c'est ici encore le nom qui est le siège du différend, et marque, avec « Emma », la possibilité d'un cas limite. La phrase-affect, dans son différend avec l'articulation qui fait tourner le nom d'instance en instance au fil des phrases, a la capacité d' « oblitérer » le nom propre, voire peut-être – et c'est le sens de la question du changement de nom soulevée par Lyotard – de remettre en cause l'identité du référent définie par la rigidité vide du nom propre. Cette rigidité, logiquement nécessaire à l'établissement de la réalité, à tout discours, est travaillée par l'affect qui, du dedans du discours, demeure hétérogène à tout discours.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Nouvet, « For 'Emma' », 44.

<sup>62</sup> Au risque de me rendre moi-même complice d'une allégorisation philosophique, je devrai ici me contenter de mentionner la manière dont Lyotard propose un modèle de l'affect inconscient qui a la capacité de déstabiliser, voire renverser l'identité, et de renvoyer aux analyses de Claire Nouvet dans « For 'Emma' », où elle montre qu'en généralisant le cas d'Emma, dont il transforme le nom en un pseudonyme métaphorisant l'affectabilité infantile, Lyotard dépouille le geste abusif du commerçant envers l'enfant de huit ans de son caractère pathologique. Ainsi, « what is hidden in plain sight in the Emma case is, I believe, another differend that the 'general' differend between inarticulate affectivity and adult articulation. What is lurking in this case is the singular differend of sexual abuse, a differend that the philosophical allegorization of the case leaves aside, but which Lyotard also gives us the means to think, or at least to begin to think, as precisely being a differend » (Nouvet, « For 'Emma' », 47).

## Conclusion

En dépit de leurs nombreuses différences, Lyotard comme Derrida situent le nom propre à une charnière instable entre le secret et la communicabilité, la singularité et le système. Là où Derrida assimile le refoulement originaire à l'archi-trace, renvoyant l'inconscient (freudien) à l'histoire de la métaphysique, Lyotard propose un modèle différent du refoulement originaire, qui échappe à l'inscription, et permet de dégager l'affect, comme phrase inarticulée, comme une relique de présence dont les effets perturbent l'identité et la stabilité du nom propre. Mais, si la grammatologie liquide la propriété du nom propre, toujours déjà oblitéré, Derrida *sauve* toutefois quelque chose du nom, une altérité radicalement inaccessible, logée par delà le nom et accessible seulement à travers lui comme sa référence impossible. Chez les deux penseurs, l'analyse du nom propre aboutit à ce paradoxe : il est à la fois une condition de possibilité du système – ce qu'on nomme couramment « réalité » – et le sceau qui recouvre ce qui échappe à toute systématité.

La perspective derridienne permet d'envisager le nom propre en regard d'une systématité où il est l'inscription (et la rature) de l'unique. Cette perspective trouve notamment, nous allons le voir, un large écho dans les études Beckettiennes. Sur un plan tout autre, comparée au réseau des réseaux, la pensée de la trace et du système des noms ouvre également une piste intéressante pour interroger la nature catachrestique de la présence en ligne. Elle relaye ainsi, sans toutefois toujours la rencontrer, la thèse lyotardienne de l'embranchement des opérations de désignation et de signification autour de la charnière du nom, qui fournit un outil privilégié, par son extrême précision, pour observer en contexte des mécanismes d'établissement de la réalité : réalité des objets et de leurs rapports ; permanence identitaire du sujet.

## II. SAMUEL BECKETT – réalités troublées

« J'aime leur... leur illogisme... leur illogisme brûlant... cette flamme... cette flamme... qui consume cette saloperie de logique. » C'est là ce que répond Samuel Beckett à Charles Juliet quand ce dernier l'interroge sur son rapport aux mystiques<sup>63</sup>. Dès ses premières tentatives littéraires, comme *Whoroscope* (1930), et ses premiers essais sur l'art, comme « Le centrisme » (1930), « Les Deux besoins » (1938) ou encore « Peintres de l'Empêchement » (1948), Beckett s'attache à une critique radicale, plus ou moins systématique et parodique, du *cogito* cartésien comme fondation solide sur laquelle construire l'édifice de la vérité, excluant l'irrationnel. « L'ombre cartésienne »<sup>64</sup> plane sur l'œuvre de Beckett: la question de l'intériorité subjective, l'interrogation du *cogito*, de sa logique d'exclusion du corps, du réel et de la sensibilité hors du champ de la présence du sujet à soi-même, sont des motifs omniprésents.<sup>65</sup> Au moins jusqu'à *L'Innommable*, ses romans semblent adopter le mouvement du doute cartésien comme moteur de l'écriture. Mais il s'agit d'un doute élevé au carré. Car il est une chose dont Descartes n'a jamais douté: le langage lui-même, et sa capacité d'aboutir à la vérité. Beckett élargit l'expérience du doute au langage lui-même.<sup>66</sup> Plus besoin d'un malin génie qui aurait

<sup>63</sup> Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett* (Paris : P.O.L, 1999), 72.

<sup>64</sup> Selon une expression d'Edward Bizub. Je m'appuie sur son ouvrage *Beckett et Descartes dans l'Oeuf. Aux sources de l'œuvre beckettienne : de Whoroscope à Godot* (Paris : Classiques Garnier, 2012). « L'ombre cartésienne » est le titre d'une section, pages 221 et suivantes.

<sup>65</sup> Cf. Daniel Katz, *Saying I no more. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett* (Evanston : Northwestern University Press, 1999), 17.

<sup>66</sup> Cf. Bizub, *Beckett et Descartes*, 224: « 'Je suis quelque chose, mais quoi?' cette question ponctue également l'œuvre beckettienne comme un leitmotiv. C'est presque la seule certitude acquise. [...] [O]n entend les mêmes questions visant à trouver une fondation solide sur laquelle construire la vérité. Seulement maintenant la langue même et sa capacité d'aboutir à la vérité sont mises en doute. Est-ce enfin la victoire sur le logos qui semble maintenant privé de tous ses moyens d'orientation et de tous ses

placé dans mon esprit des impressions fausses, le langage s'en charge. Dès lors, il ne suffit plus de douter de la véracité de mes perceptions; ce doute se redouble de la conscience aiguë de l'arbitraire du signe. Le douteur ne peut plus retomber sur ses pieds, assurer son assise dans le réel grâce à la certitude de son être en tant que sujet pensant. Chaque chose pourrait bien être autrement qu'elle est, notamment parce qu'il n'y a pas de lien d'essence, pas de nécessité, pas de transparence, entre la chose et le mot qui la désigne. Le sujet, l'objet, leurs rapports, se délitent. Le sujet est suspendu à jamais en haut de la courbe du doute qui ne cesse de s'élever: l'hyperbole ne regagnera plus la terre ferme. Le doute est désormais intégral, et la réalité ne sera jamais que grevée d'incertitude, hypothéquée par l'hypothèse. Si la folie est toujours frôlée, le doute se maintient pourtant toujours à sa limite extérieure.<sup>67</sup> Pas de folie, donc, si ce n'est « celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir », et « l'autre folie, celle de vouloir connaître, de vouloir se rappeler, son méfait »<sup>68</sup>. Pour bien faire, il faudrait se passer du langage. « Vite vite motus »<sup>69</sup>, comme le répète le personnage de *Compagnie*. Mais chez Beckett, il faut parler pour ne rien dire, pour pouvoir dire « rien ». On ne peut défaire le langage qu'au sein du langage, défaire le sujet que du sein du sujet, voilà l'enjeu de la malédiction beckettienne, collusion d'un impératif et d'une impossibilité. L'art devra alors faire de cette absence de sujet et de cette absence de rapport (entre sujet et objet), absence qui se manifeste dans toute sa violence et sa radicalité dans l'expérience du doute étendue au langage, le « nouveau sujet » et le « nouveau rapport », comme l'affirme Beckett dans

---

points de repère dans la réalité? »

<sup>67</sup> Didier Anzieu, analysant l'un des passages de l'œuvre beckettienne où l'intégrité du langage est le plus malmenée (celui des permutations sérielles de *Watt*), rapproche le discours de celui d'un enfant « dont la sécurité narcissique de base vacille », tout en soulignant la logique implacable qui sous-tend chaque procédure de distorsion. Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste* (Paris : L'Aire/ Archimbaud, 1994 [Mentha/Archimbaud, 1992]), 229-230, mes italiques.

<sup>68</sup> Samuel Beckett, *L'innommable* (Paris : Minuit, 2004 [1953]) 62, 83.

<sup>69</sup> Samuel Beckett, *Compagnie* (Paris : Minuit, 1985), 63.

« Peintres de l'Empêchement »<sup>70</sup>.

L'enjeu de ce chapitre est de montrer que l'accomplissement de cette tâche passe, dans son écriture, par un travail de déliaison du lien entre le nom propre et son référent. Ce travail est manifestement lié à la question du doute dans la première partie de l'œuvre de Beckett, qui est aussi la plus « bavarde ». Mais le nom propre continue à faire problème dans les œuvres tardives, alors même que Beckett s'essaie à de nouveaux media et condense de plus en plus ses écrits, les agençant souvent comme des tableaux presque immobiles d'images ou de sons où les traits distinctifs s'estompent. Là où il y a nom, Beckett, de ses premiers romans à ses œuvres tardives pour la scène, la radio ou la télévision, introduit un trouble de manière systématique. Il s'agit d'en analyser le fonctionnement logique, pour montrer comment le nom propre, constamment situé à la charnière de l'articulation et de l'inarticulation, est ce qui permet à Beckett de faire sortir le *logos* hors de ses gonds, d'enrayer les procédures d'établissement de la réalité au moment même où il les permet et les exhibe.

La question du nom chez Beckett a déjà été largement débattue. On a pu noter combien les noms de ses personnages ne sont jamais arbitraires, et véhiculent un sémantisme ou une symbolique qui se déploie à travers des inscriptions plus ou moins cryptiques de jeux signifiants souvent bilingues. Que Watt évoque l'interrogatif « what », que Knott évoque la négation « not », que Godot évoque le nom de Dieu, autant de suggestions devenues banales.<sup>71</sup> *Le Beckett par lui-même* de Ludovic Janvier comporte

---

<sup>70</sup> Samuel Beckett, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a dramatic fragment*, ed. Ruby Cohn (New York : Grove Press, 1984), 137 : « le chemin en avant d'une peinture qui se soucie aussi peu d'une convention périmée que des hiératismes et préciosités des enquêtes superflues, peinture d'acceptation, entrevoyant dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet ».

<sup>71</sup> A ce sujet, on pourra consulter, entre beaucoup d'autres références, la thèse de Denis Gauer, *Le Discours de la première personne dans les textes en prose de Samuel Beckett*, Université de Lille III, UFR d'Anglais, dir. Régis Durand, soutenue en octobre 1996, microfilm, 588-590.

une entrée « noms », qui les définit dans l'axe de la signification comme « charges de sens, décharges d'humour, signes. »<sup>72</sup> Des pages passionnantes ont été consacrées à la manière dont Beckett travaille le nom propre dans le sens de « sons fondamentaux » – les *fundamental sounds* dont Beckett écrivait à Alan Schneider que son œuvre n'avait simplement cherché qu'à les rassembler<sup>73</sup>. La critique a dégagé à partir de ces sons fondamentaux des réseaux souterrains d'intra- ou d'intertextualité<sup>74</sup> permettant l'inscription du sens, voire l'inscription d'une cryptonymie<sup>75</sup>, ou encore de la signature de l'auteur<sup>76</sup>. On a pu noter combien les noms de personnages, réduits à des surnoms grotesques, pouvaient renvoyer à un babil, à un pré-langage, tirant l'œuvre vers une littérature utérine.<sup>77</sup> On a écrit sur le « nom du père »<sup>78</sup>, sur le « nom de la mère »<sup>79</sup>. Ces exégèses passionnantes et importantes pour une réception « panoramique » de l'œuvre de Beckett, ne recoupent l'objet de ce chapitre que tangentiellement. Mon propos n'est pas d'observer des réseaux de sens, mais la manière dont la pragmatique des opérations de nomination contribue, dans un même mouvement, à l'établissement de la réalité tout aussi

<sup>72</sup> Ludovic Janvier, *Beckett* (Paris : Seuil, <écrivains de toujours>, 1969), 127.

<sup>73</sup> Samuel Beckett, « Lettre à Alan Schneider », 29 déc. 1957, in *Disjecta*, 109 ; cf. Bizub, *Beckett et Descartes*, 238.

<sup>74</sup> cf. notamment Jean-Michel Rabaté, « Quelques figures de la première (et dernière) anthropomorphie de Beckett », in *Beckett avant Beckett, Essais sur les premières œuvres*, éd. Jean-Michel Rabaté (Paris : P.E.N.S., 1984), 138, sur les allusions à Francis S. Manony dans *Murphy*; ou encore Katz, *Saying I No More*, 39s.

<sup>75</sup> Cf. Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, 160, sur la présence cryptée du nom de Bion dans *Comment c'est*; p. 168 sur la signature cryptée à travers le son « bec » (béquille, becquet, becquée, bec...) au fil de l'œuvre; ou encore Katz, *Saying I No More*, 28s, chapitre « 'Will in Overplus'. A Graphic Look at Beckett's W/horoscopes », sur l'inscription cryptonymique en référence à Abraham et Torok.

<sup>76</sup> Cf. Bizub, *Beckett et Descartes*, notamment chapitre « Godot et les deux larrons », 241s.; Lois Oppenheim, « Re-visiting Stasis in the Work of Samuel Beckett », in *Where Never Before. Beckett's Poetics of Elsewhere. La poétique de l'ailleurs. In honor of Marius Buning*, eds. Sjeff Houppermans, Angela Moorjani, Danièle De Ruyter, Matthijs Engelberts, Dirk Van Hulle (Amsterdam, New York : Rodopi, 2009), 126.

<sup>77</sup> Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre* (Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009), 99.

<sup>78</sup> Cf. Bizub, *Beckett et Descartes*, chapitre « Le nom du père », 267s.

<sup>79</sup> Cf. Ciaran Ross, *Aux frontières du vide. Beckett : une écriture sans mémoire ni désir* (Amsterdam, New York : Rodopi, 2004), 41; 131s.



bien qu'à sa déstabilisation. En ce sens, l'analyse n'est pas herméneutique: elle se focalise sur des phénomènes de référentialité, de désignation. Elle prétend pourtant échapper au reproche de formalisme dont fait l'objet tout un courant de la réception beckettienne – notamment celui qui, depuis les années 1980, veut à toute force voir dans Beckett le précurseur de la déconstruction, ou un « abstracteur » littéraire<sup>80</sup>, contre des interprétations ontologisantes.<sup>81</sup> L'analyse qui suit n'a pas la prétention de fournir une analyse de l'œuvre de Beckett à portée globale; elle se soustrait à ce débat de par l'extrême localisation de son objet et de son enjeu. Cela ne veut toutefois pas dire qu'elle ne puisse, peut-être et dans une très humble mesure, y contribuer. Si le nom propre, dans son fonctionnement pragmatique, est bien la condition de possibilité de toute référentialité, à la charnière de la déixis et de la signification, alors il est aussi situé au carrefour d'une herméneutique et d'un formalisme.

Quelques critiques ont examiné le fonctionnement référentiel du nom et du pronom chez Beckett. Ainsi, les analyses de Derval Tubridy et de Daniel Katz fournissent une base essentielle pour la pensée de la subjectivité dans son lien à la référentialité chez Beckett.<sup>82</sup> Ce chapitre, s'il s'attachera aussi, nécessairement, à l'étude de la référence au sujet, étend également l'analyse à la manière dont la profération du nom peut avoir valeur de « création de réalité » tout en réservant une part d'incompréhensible, une part incompressible, irréductible à la saisie interprétative, qui déstabilise la réalité même qu'il contribue à constituer.

---

<sup>80</sup> Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire* (Paris : Seuil, 1997).

<sup>81</sup> Sur une brève histoire de la réception beckettienne, voir Daniela Caselli, Steven Connor, Laura Salisbury (éds.), *Other Becketts - Journal of Beckett Studies* 10, no. 1-2, (Tallahassee : Florida State University, 2001), i-ii.

<sup>82</sup> Cf. *infra*.

## II. 1. Noms en série (*Watt*)

« Watt parlait aussi avec peu d'égards pour la grammaire, la syntaxe, la prononciation, l'élocution et sans doute, on peut le craindre, l'orthographe, telles qu'on les reçoit communément. Les noms propres cependant, tant de lieu que de personne, tels que Knott, Christ, Gomorrhe, Cork, il les articulait avec une grande netteté, et de son discours ils émergeaient, palmiers, atolls, de loin en loin, car il précisait peu, avec un effet fort vivifiant. » (160)

*Watt*, grand roman de la sérialité, accule le lecteur à un vertige. L'expérience du doute y est généralisée, condamnant le narrateur à sonder de fond en comble toute situation donnée en élaborant, avec un esprit de méthode rigoureux, des hypothèses en cascade, dans ce que Pascale Sardin a nommé la « méthode cartésienne » de *Watt*<sup>83</sup>. Beckett trouve chez Fritz Mauthner, auteur des *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, un partenaire de choix pour élargir le mouvement du doute à une critique du langage.<sup>84</sup> Mauthner formule une théorie linguistique qui considère que la réalité ne peut jamais être connue, mais seulement approchée. La certitude est impossible. Mauthner défend une vision du langage qui fait dépendre le sens de l'usage, et non d'une réalité préétablie. En ce sens, il n'y a pas d'absolu, pas d'essence. Le sujet est contingent dans la mesure où il n'existe pas en dehors du langage – la pensée et la parole étant une seule et même activité.<sup>85</sup> Une conception similaire est à l'œuvre dans les textes de Beckett, et tout particulièrement dans *Watt*. C'est seulement au terme d'un examen logique approfondi

<sup>83</sup> Sardin, *Passion maternelle*, 67. Cette méthode fait du roman « une vaste farce métaphysique » se lisant comme « une quête impossible du sens insaisissable ».

<sup>84</sup> Dans son article « Unwords », Shane Weller s'appuie sur une comparaison de textes d'archives pour dater la lecture attentive (et annotée) de Mauthner par Beckett entre le moment où il termine *Murphy* et celui où il entreprend *Watt*. In *Beckett and Nothing. Trying to understand Beckett*, éd. Daniela Caselli (Manchester, New York : Manchester University Press, 2010), 120.

<sup>85</sup> Cf. Linda Ben Zvi, *Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language*, in *PMLA* 95, no. 2 (Mars 1980), 187-188.

qu'un état de fait peut être accepté par le narrateur, du moins temporairement, comme une « incertitude vraisemblable »<sup>86</sup>. Tous les possibles concernant chaque situation sont méthodiquement, laborieusement, frénétiquement énoncés, ainsi que tous les possibles préalables à chacune de ces hypothèses concernant ces situations, ainsi que les possibles préalables aux hypothèses concernant ces hypothèses, dans une logique compulsive d'exhaustivité analytique confinant à la folie, et dont la systémativité terrifiante n'a d'égal que le ridicule.

Parce que le nom propre se situe au carrefour du domaine de la perception et du domaine de la signification, du référent singulier perçu et des descriptions ou des interprétations logiques que l'on peut y associer, il se situe au cœur de cette frénésie des hypothèses en série. Si la certitude est impossible, si la réalité ne peut jamais être connue, si le sujet n'existe pas en dehors du langage, alors comment m'assurer de la pérennité, de la consistance, du lien entre le nom propre et l'individu qu'il désigne? Quelle est la nécessité de ce lien?

Dans un passage de *Watt* qui porte sur le chien mené chaque soir par les jumeaux Art et Con Byrne à la porte de Monsieur Knott afin qu'il mange les restes de son repas, Watt se livre à de longues considérations sur la motivation du prénom donné à ce chien:

Le nom de ce chien, pour ne pas dire chienne, au moment où Watt entra au service de Monsieur Knott, était Kate. [...] On l'avait prénommé Kate non pas, comme on pouvait le supposer, en mémoire de la Kate de Jim, si près de se trouver veuve, mais d'une toute autre Kate, d'une certaine Katie Byrne, espèce de cousine de la femme de Joe May, si près de se trouver veuve elle aussi, et cette Katie Byrne était en grande faveur auprès d'Art et Con à qui elle apportait toujours un rouleau de

---

<sup>86</sup> Cette expression n'est pas dans *Watt*, mais dans *L'Innommable*, p. 12.

tabac à chiquer quand elle venait en visite [...].

Kate mourut pendant que Watt était encore au rez-de-chaussée et se fit remplacer par un chien prénommé Cis. Watt ignorait en mémoire de qui on avait prénommé le chien ainsi. [...] Il y avait des moments où il n'était pas éloigné de croire, en observant l'effet que le prénom produisait sur Art et Con, notamment en conjonction avec certaines injonctions, que c'était le prénom d'une amie aimée entre toutes, et que c'était en l'honneur de cette amie aimée entre toutes qu'ils avaient donné au chien le prénom de Cis, de préférence à tout autre prénom. Mais c'était là pure conjecture. Et à d'autres moments Watt était plus porté à croire que si le chien se prénomrait ainsi, ce n'était pas parce qu'il se trouvait parmi les vivants quelque personne se prénommant ainsi, non, mais tout bêtement parce qu'il fallait que le chien eût un prénom quelconque, dans son propre intérêt et dans celui des autres, pour le distinguer de tous les autres chiens, et que Cis était un prénom pas plus mauvais qu'un autre et même supérieur à beaucoup. (115-116)

Ces tergiversations sur le nom propre nous placent devant le paradoxe d'un arbitraire motivé. Cette tension indécidable entre une motivation émotive et une motivation arbitraire de l'assignation du nom à un individu spécifique détermine les coordonnées des enjeux du nom propre dans le roman, mais aussi plus généralement dans l'ensemble de l'œuvre de Beckett. Le nom propre, d'une part, est simplement la cheville fixe qui permet de désigner dans le langage un individu singulier par opposition à d'autres individus singuliers, et, d'autre part, charrie un halo obscur de caractéristiques propres à son référent – sans compter les associations que le nom peut évoquer pour qui le prononce ou l'entend, et qui n'auraient plus alors seulement un lien avec l'individu spécifique à qui réfère le nom. Mais ici, la trivialisation de la motivation affective de l'assignation du nom du premier chien indique une prééminence de la nécessité logique sur toute connotation affective du nom. Le chien s'appelle Kate, non pas en l'honneur de la mère d'Art et Con

elle aussi nommée ainsi, mais parce que Art et Con aiment chiquer. Et, quand bien même leurs raisons pour nommer le chien ainsi ne seraient pas tournées en ridicule, quand bien même il est recevable de penser qu'un animal peut être nommé en mémoire d'une femme aimée, la dimension sémantique ou affective de la nomination demeure impénétrable, et ne peut être approchée que par des « conjectures ». Dans ce roman où rien n'est indubitable, la structure de la nomination est réduite à son squelette logique. Peu importe que le nom ait une histoire, une motivation quelconque, ou qu'il soit simplement arbitraire, son assignation à un individu est nécessaire, « dans l'intérêt [de celui qui le porte] et dans celui des autres ». Il est une marque différentielle, qui permet de désigner un individu en particulier à l'exception de tous les autres, dans une structure d'adresse ou dans un récit. Et, si le nom de Cis est « supérieur » à d'autres noms, peut-être est-ce par une motivation affective propre à ceux qui l'ont attribué, mais peut-être est-ce aussi simplement pour un motif esthétique, ou par sa distinction sonore. Le nom n'est pas attaché à une propriété par un lien d'essence; si elle existe, elle n'est que secondaire. Il a une fonction déictique, et parce qu'il appartient à un individu en propre, il permet à d'autres de prendre cet individu en référence sans ambiguïté. C'est seulement une fois ce lien fixe assuré par l'attribution du nom à l'individu à qui il réfère que des significations – qu'elles soient logiques ou affectives – pourront y être associées. Dans *Watt*, l'essentiel est de garantir une fixité minimale du nom et de son référent, qui résiste à de multiples permutations logiques, et qui permette de soumettre le référent aux hypothèses en série dont nous avons évoqué le caractère systématique.

Avant de développer le rôle fondamental du nom propre dans la pratique de la

sériation à l'œuvre dans *Watt*, il convient de revenir sur les caractéristiques et les enjeux de cette pratique, dans son lien avec l'expérience du doute. Analysant le phénomène de la sériation dans ce roman, Didier Anzieu rappelle, après Wilfred Bion, son rôle structurant pour le psychisme:

la première activité mentale de liaison de termes entre eux est la sériation. Elle se tient à la frontière entre le chaos perceptif et une ébauche de rangement. En construisant des séries, Watt réinvente la protection originaire de l'esprit contre le chaos, tout en côtoyant celui-ci.<sup>87</sup>

La construction des hypothèses en série répondrait donc à un principe d'ordre; elle permettrait au sujet, « en lutte contre la décomposition psychique »<sup>88</sup>, d'éprouver le réel comme stable. Or, cette stabilité est sans cesse remise en cause. Comme le note encore Didier Anzieu à propos des séries de *Watt*:

Le bon sens est tourné en ridicule: des énoncés évidents sont soumis à des hypothèses, des conséquences qui les dénaturent, les falsifient, leur ôtent toute certitude logique. La raison se retourne contre ses propres raisonnements. (*loc. cit.*)

La prolifération des cas de figure n'a pas pour but la création de sens, mais la description et l'évaluation de la réalité d'un état de faits par un esprit en proie à un doute intégral qui ne débouchera sur l'horizon d'aucune certitude – et certainement pas sur celle du sujet. Le nom propre se situe, encore une fois, à la charnière entre le « chaos perceptif » et l'

<sup>87</sup> Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, 139.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 141. Voir aussi 201-204, sur contexte de création de *Watt* pendant la clandestinité à Roussillon: Anzieu voit Beckett en proie à une rechute, « à la limite de la décompensation » (202), dans une fragilité située « autour de la dialectique persécution-morcellement-projection-éparpillement » (204).

« ébauche de rangement » qui, au terme des séries d'hypothèses, permet de considérer temporairement la réalité d'un état de faits comme recevable, jusqu'à preuve du contraire, et d'établir qu'une hypothèse n'est pas seulement possible, mais qu'elle est vraisemblablement le cas.

Dans « L'épuisé », essai publié en postface de *Quad et autres pièces pour la télévision*, Gilles Deleuze propose une lecture de l'épuisement combinatoire beckettien dans son rapport avec le possible et le réalisé.<sup>89</sup> Il commence par cette distinction: « Le fatigué a épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser. » (57) La réalisation est la sélection suivie de l'accomplissement d'un possible parmi d'autres. Elle est asservie à une finalité, un but, une préférence. Ainsi, « toujours la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu'elle suppose des préférences et buts qui varient, remplaçant toujours les précédents. » Deleuze qualifie ces variations et ces substitutions d'un possible à un autre de « disjonctions exclusives » (59). Le possible ainsi sélectionné et accompli l'est toujours à l'exclusion d'un autre, son actualisation dépend de l'élimination d'un autre possible qui demeure latent, inactuel. Au contraire, la possibilisation présente ensemble et « combine toutes les variables d'une situation, à condition de renoncer à tout

---

<sup>89</sup> G. Deleuze, « L'épuisé », in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision* (Paris : Minuit, 1992), 55-106. Cette lecture est essentielle pour une compréhension de la manière dont la combinatoire, précisément parce qu'elle déploie les possibles par « disjonctions inclusives », les proposant simultanément à la vue sans trancher par exclusion vers une réalisation, permet de rendre manifeste un certain fonctionnement du nom en tant qu'il permet ces disjonctions. Cependant, je ne suivrai pas la lecture de Deleuze jusqu'au bout. Cette lecture s'étend à l'ensemble de l'œuvre de Beckett, et s'oriente vers une discussion des œuvres tardives. Deleuze reconnaît dans *Watt* « le grand roman sériel » (61), mais il semble entendre par « série » l'épuisement des possibilités de combinaison dans un ensemble fini. Après Didier Anzieu, j'étends le champ de mon analyse à une acception moins restreinte, moins rigoureusement mathématique de la série, et ouvre l'étude aux suites d'hypothèses qui ont pour but d'évaluer la véracité d'un état de faits. Dans cette acception, la majorité des séries dans *Watt* se déroule comme une démonstration logique: une hypothèse est avancée, puis invalidée, etc., jusqu'à ce qu'une hypothèse soit acceptée comme temporairement valide. J'avance qu'il ne s'agit pas dans *Watt* « d'abolir le réel » (62), du moins pas uniquement: il s'agit aussi dans *Watt* d'épuiser l'énonciation des possibilités pour obtenir une compréhension maîtrisée du réel.

ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification » (59). Les possibles sont ainsi conjoints sans qu'aucune procédure de sélection ne soit opérée: aucun d'entre eux n'est réalisé. Équivalents, les possibles « ne servent à rien sauf à permuter ». Ainsi, « la disjonction est devenue *incluse*, tout se divise, mais en soi-même » (59-60). La combinatoire présente donc un panorama du réel dans toutes ses potentialités – un peu comme une toile cubiste présente en même temps toutes les faces d'un même objet. Il ne s'agit plus de réaliser le réel – d'ailleurs l'action tend vers sa disparition – mais d'en énumérer tous les possibles pour les déployer, simultanément et dans leurs contradictions, à la surface du texte.

Deleuze montre que la nomination est essentielle, pré-requise, pour une combinatoire. Pour pouvoir permuter, une chose doit au préalable avoir été nommée :

Le langage nomme le possible. Comment pourrait-on combiner ce qui n'a pas de nom, l'objet=X? Molloy se trouve devant une petite chose insolite, faite de « deux X réunis, au niveau de l'intersection, par une barre », également stable et indiscernable sur ses quatre bases. Il est probable que les archéologues futurs, s'ils en rencontrent dans nos ruines, y verront suivant leur habitude un objet de culte utilisé dans les prières ou les sacrifices. Comment entrerait-il dans une combinatoire si l'on n'a pas son nom, porte-couteau? (65)

Pourquoi le nom est-il essentiel à la permutation? Il ne s'agit pas de connaître la fonction de l'objet, sa signification n'importe pas: il suffit que le nom soit fixement lié à son référent. Ainsi, « pour épuiser le possible, il faut rapporter les *possibilia* (objets ou 'trucs') aux mots qui les désignent, par disjonctions incluses, au sein d'une combinatoire. » (66) « porte-couteau », « chaise », « armoire », « chien » ne suffisent pas:



ces substantifs doivent être non seulement actualisés par un déterminant *défini*, mais aussi singularisés dans un contexte spatio-temporel précis. La « désignation » dont parle Deleuze doit être univoque. Dans la chambre de Monsieur Knott, l'armoire, la chaise et le lit peuvent permuter parce que 1) le déterminant défini isole un spécimen en particulier parmi l'espèce générale, le continuum de toutes les chaises, de toutes les armoires; 2) ces spécimens particuliers le sont car ils sont localisés précisément dans l'espace et dans le temps: la chambre de Monsieur Knott, qui est un ensemble fini et clos. En dernière analyse, si « l'armoire », « la chaise », etc., peuvent permuter, c'est donc parce que chaque élément est clairement individué, correspondant à un mot et un seul. Pour une combinatoire généralisée, il faut donc que le référent soit associé fixement à un nom. Car si l'actualisation par un déterminant défini suffit à faire permuter des éléments dans un ensemble restreint et clos, elle ne suffit pas lorsque plusieurs éléments de même nature permutent, comme on le voit dans la question qui ouvre la série des chiens au service de Monsieur Knott: « Mais un chien, est-ce la même chose que le chien? [...] il fallait non pas n'importe quel chien, mais un chien bien déterminé. » (97) La continuité du réel de série en série est assurée par le biais du nom propre, qui est fixement arrimé à son référent, et ce à travers tous les changements de contextes énonciatifs. Il est l'indicateur inamovible d'une individualité et d'une singularité, inscrit dans un réseau de noms qui correspond aux relations d'objets. Il semble donc que l'affirmation de Deleuze doive être encore resserrée: la combinatoire ne requiert pas tant une « langue des noms » qu'une « langue des noms propres ». Ce n'est pas n'importe quelle « armoire » qui porte en elle, par disjonction incluse, la possibilité d'être combinée de telle et telle manière avec une chaise et un lit: c'est « l'armoire de Monsieur Knott », dans « la chambre de Monsieur

Knott ». Le nom propre est nécessaire à la permutation parce qu'il désigne son référent à l'exception de tous les autres référents possibles. Et en tant que tel il assure tous les possibles de ce référent singulier. Dans cette optique, le nom propre serait donc la condition de possibilité des disjonctions inclusives, et, par extension, du panorama des possibles dessinant les contours d'un réel disjoint-inclus. Le nom propre étant la condition de possibilité de toutes les combinaisons réalisables, il rassemble donc théoriquement la totalité des « mondes possibles », qui n'attendent que d'être développés, énoncés, actualisés. Les longues séries d'hypothèses de *Watt* consisteraient en de tels panoramas des possibles, déployés côté à côté, étales, au détriment de la réalisation d'un possible parmi d'autres.

La pratique de la sériation doit donc, en théorie, avoir une fonction d'apaisement dans l'expérience du doute intégral. Appuyée sur la cheville du nom propre, elle permet un échafaudage rationnel qui confère une certaine stabilité au réel, permet sa validation comme logiquement recevable. Définissant, le plus souvent arbitrairement, des règles de rapports fixes entre ses éléments, elle permet la structuration du temps et de l'espace. Dans la mesure où le nom propre permet l'arrimage du référent au langage, il est donc essentiel qu'il soit « clair et distinct ». Pourtant, la relation du nom au référent et la stabilité de son inscription dans un réseau de noms aux rapports fixes n'échappe pas au doute systématisé caractéristique du roman: l'apaisement n'est jamais que de courte durée. Car il semble que la machine combinatoire s'emballe, se retournant contre le nom, menaçant sa singularité sous les attaques de l'indistinction du commun, de l'interchangeabilité de tout rapport – et, par extension, menaçant le réel d'effondrement.

Plusieurs séries majeures sont longuement décrites dans *Watt*: série des hommes entrés au service de Monsieur Knott, série des chiens qui mangent les restes des repas de Monsieur Knott, série des membres de la famille Lynch préposée à la conduite desdits chiens à la porte de la maison de Monsieur Knott, série des regards échangés entre les membres du jury devant lequel Monsieur Louit présente Monsieur Nackybal dans le récit d'Arthur au jardinier, ... Dans ces séries, le nom propre est constamment mis en exergue, agissant comme un stabilisateur, un marqueur de permanence permettant au locuteur et au lecteur de se repérer dans les relations complexes qui unissent les individus dans ces séries. Et pourtant, l'ouvrage entier est en même temps marqué par une tendance à la déappropriation qui semble s'opérer du sein même du nom propre, selon plusieurs modalités. La dualité du nom propre précédemment mise en lumière, entre la fixité de principe du lien au référent qu'elle désigne et la contingence des significations ou descriptions qui lui sont associées, devient l'espace privilégié d'une corrosion de toute propriété.

Un tel phénomène travaille, de manière emblématique, le lieu même où la distinction est nécessaire, sous peine de voir le monde sombrer dans le chaos: la généalogie. Dans une litanie de quatre pages où il ne serait pas interdit de voir une parodie grotesque des généalogies de la Genèse, les cinq générations de la famille Lynch sont présentées dans toutes leurs ramifications. Commenant par le doyen, chaque individu est présenté scrupuleusement selon son lien de parenté, son prénom (assorti le cas échéant du nom de jeune fille ou d'épouse pour les femmes), son âge et ses tares physiques:

Le nom de cette bienheureuse famille était Lynch et au moment où Watt entra au service de Monsieur Knott elle se décomposait comme suit.

Il y avait Tom Lynch, veuf, âgé de quatre-vingt-cinq ans, cloué au lit par d'incessantes douleurs inexplicables au caecum, et puis ses trois fils encore en vie Joe, âgé de soixante-cinq ans, perclus de rhumatismes, et Jim, âgé de soixante-quatre ans, bossu et ivrogne, et enfin Bill, veuf, âgé de soixante-trois ans, très gêné dans ses mouvements par la perte des deux jambes à la suite d'un faux-pas suivi d'une chute, et puis sa seule fille encore en vie May Sharpe, veuve, âgée de soixante-deux ans, en pleine possession de toutes ses facultés à l'exception de la vue. Ensuite il y avait la femme de Joe Flo née Doyly-Byrne, âgée de soixante-cinq ans, parkinsonienne mais sinon en parfaite condition, et puis la femme de Jim Kate née Sharpe [...] (102-103)

En dépit, ou à cause, du caractère systématique de la présentation, le lecteur se perd dans l'imbricatio des parents, cousins, belles-nièces et arrière grandes-tantes. L'hyperspécificité du réseau familial présente une totalité close en synchronie, comme telle logiquement saisissable. Chaque individu est nommé, signifié par ses affections physiques (nouveau marqueur de dégénérescence), désigné par le « il y avait » combiné à la spécification contextuelle de la parenté et de l'âge. Mais ce réseau des noms interreliés par des rapports familiaux immuables est aussi hyper-rationnel qu'il est incompréhensible à force de précision grotesque. C'est que la « décomposition » de la famille Lynch annoncée par le narrateur consiste autant en une énumération qu'en un délitement. Celui-ci s'insinue sous l'action conjuguée d'opérations touchant à la fois la nature des noms propres et les rapports qui les unissent, et qui minent sourdement la relation bijectionnelle du nom et de son référent. Beckett donne à ses personnages des noms extrêmement « communs »: Tom, Joe, Jim, Jack, Bill, Ann, May,... Deirdre Bair

rapporte qu'au moment d'écrire Murphy, Beckett avait choisi ce nom pour son personnage car il s'agissait du nom le plus courant en Irlande.<sup>90</sup> Le nom propre n'est plus propre, il est au contraire, par ce stratagème, le plus commun, le nom au bord de l'anonymat, déproprié.<sup>91</sup> Une stratégie similaire est à l'œuvre dans cet extrait. Les prénoms, courants, sont affaiblis en surnoms: une seule syllabe pour désigner un individu singulier, on ne saurait faire moins. Dans la version française, traduite de l'anglais par Ludovic et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur, cet affaiblissement du nom est encore aggravé par un trouble introduit au niveau syntagmatique. L'ordre des mots et la ponctuation dans les phrases sont agencés en sorte que les noms propres se jouxtent et produisent un effet d'indistinction. Dans cet extrait, on voit par exemple comment le lecteur, porté par la nature composite du nom « May Sharpe », butte sur le nom qui suit immédiatement: « la femme de Joe Flo ».<sup>92</sup> Le rythme saccadé et haletant du paragraphe qui précède entraîne le lecteur comme par un effet « boule de neige ». L'omission calculée d'une ponctuation entre les deux noms conduit le lecteur, dans un premier temps, à accepter « Joe Flo » comme un nom composé désignant un individu unique, avant de constater que la suite de la phrase ne correspond pas logiquement à cette interprétation, bref, qu'il a été induit en erreur. Presque chaque annonce de nom dans la généalogie des Lynch est construite en vue de ce déraillement de la lecture, qui rend poreuse la frontière entre les individus. Flo ne peut devenir Flo à part entière qu'a posteriori, une fois arrachée à l'attraction du premier nom propre dans lequel elle est

<sup>90</sup> Cf. Dierdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography* (New York, London : Harcourt Brace Jovanovich, 1978), 242.

<sup>91</sup> Daniel Katz lit dans ce phénomène l'ironie d'un nom qui échoue à nommer. Le problème auquel Beckett est confronté est que si l'anonymat est laissé sans nom, il ne peut pas être thématiqué; mais une fois qu'il reçoit un nom ou une figure, il devient alors l'opposé de l'effet visé. Katz, *Saying I No More*, 28-29.

<sup>92</sup> La version originale ne permet pas cette stratégie, le génitif saxon imposant l'intercalage du complément du nom entre les deux noms propres: « Joe's wife Flo » (1970, 101)

embourbée.

Ces stratégies ne suffiraient pas seules à troubler de manière conséquente la certitude référentielle qu'elles commencent à ébranler; elle sont catalysées, au niveau diégétique, par l'évocation de la consanguinité de la famille qui introduit à la fois des troubles dans les relations entre les noms et dans les noms eux-mêmes. Le mystère plane sur l'identité du père des enfants d'Ann ; les hommes de la famille sont tour à tour soupçonnés. Ainsi, « d'autres noms cités à ce propos étaient ceux des oncles d'Ann, Joe, Bill et Jim, et de ses neveux, Bill l'Aveugle et Mat le Boiteux, Sean et Simon » (111). L'inceste brouille l'ordre temporel des générations et l'ordre structurel des ramifications familiales. Si le fils d'Ann est, par exemple, le fils de Joe, alors il est par rapport à Joe à la fois fils et petit-neveu. Un seul référent occupe alors deux relations normalement distinctes: le réseau des ramifications de l'arbre généalogique est court-circuité, et avec lui la structuration logique de l'espace et du temps comme relations fixes entre les noms propres. Ce principe d'indistinction est au cœur de la présentation de la famille Lynch, dont presque toutes les épouses sont « née Sharpe » - si bien que la précision qui devait être apportée par le nom de jeune fille est inversée en principe de confusion. Le nom est nécessaire à la désignation de l'individu au sein de l'ensemble, mais l'indistinction de l'ensemble, de ses relations constitutives, mine toujours déjà l'intégrité de l'individu – rongant la distinction des frontières du référent, aussi bien que de son nom, sous l'assaut du commun. Dans cette généalogie grotesque, Beckett dissout la distinction du réel en s'attaquant à l'étanchéité du nom propre et à la fixité des relations entre les individus. La généalogie, qui devait expliquer une structuration générationnelle, stabilisant ainsi les contours de l'espace et du temps, est retournée contre elle-même, pourrie de l'intérieur

par un principe de désingularisation.

Il semble que l'une des questions majeures qui sous-tendent l'ensemble du roman, et qui justifie plusieurs séries de permutations (notamment lorsqu'elles engagent des personnes), soit cette tension entre le propre et le commun. Si le monde est appréhensible par le biais de séries, où les individus ne font que permuter selon des positions et des fonctions préétablies, qu'est-ce qui garantit la singularité de ces individus? Cette singularité est-elle même nécessaire? Car après tout, si le nom propre ne sert qu'à repérer distinctement un individu afin de pouvoir se livrer à une combinatoire, ne pourrait-on pas aussi bien le remplacer par un numéro, comme le suggère le narrateur de l'histoire de Monsieur Louit?

Que des numéros soit affectés aux membres du comité, un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept et ainsi de suite, autant de numéros que de membres du comité, de manière que chaque membre du comité ait son numéro bien à lui, et qu'aucun membre du comité n'en soit dépourvu, et que ces numéros soient gravés dans la mémoire des membres du comité jusqu'à ce que chaque membre du comité sache, d'un savoir indélébile, non seulement son numéro à lui mais les numéros des autres membres du comité, et que ces numéros soient alloués aux membres du comité au moment de sa constitution et maintenus inchangés jusqu'au moment de sa dissolution, car si à chaque nouvelle réunion du comité une nouvelle numération devait intervenir il en résulterait une confusion sans nom (du fait de la nouvelle numération) et un désordre indicible. (185)

Voilà qui permettrait à Monsieur O'Meldon, Monsieur Magershon, Monsieur Fitzwein, Monsieur de Baker et Monsieur MacStern d'échanger tous les regards nécessaires dans

l'ordre et « avec méthode ». Le numéro, dans un ensemble clos et fini, remplit toutes les fonctions du nom propre: il est assigné une fois pour toutes à son référent, et ne peut désigner que lui. Il est également pris dans un réseau de relations avec d'autres individus, ici d'autres numéros (la relation étant ici ordinale). Avec le numéro, la singularité est asservie à la fonction. Et l'on peut se demander, en définitive, si le numéro n'est pas le modèle de toute singularité nominale dans *Watt*. Car la question de l'identité et des traits singuliers qui la constituent et la détachent du fond du commun, qui fait l'objet de plusieurs réflexions explicites et qui traverse souterrainement toute l'œuvre, semble toujours demeurer un point aveugle – insaisissable, nécessaire. On le voit dans un passage où Watt se penche sur la question de savoir combien de temps il restera au rez-de-chaussée, et élabore des hypothèses pour tenter de déduire une règle sur le temps passé par les différents serviteurs dans les différents étages. Afin de comprendre la manière dont Beckett, dans un florilège parodique de poncifs philosophiques, remet en cause les notions d'ipséité et de causalité à travers un jeu sur les noms propres, il convient de citer ce passage assez longuement:

Et dans cette longue chaîne d'interdépendances, [...] il ne pouvait y avoir d'arbitraire que préétabli. Car prenons trois ou quatre serviteurs quelconques, Tom, Dick, Harry et un autre, si Tom sert deux ans au premier étage, alors Dick sert deux ans au rez-de-chaussée, et puis Harry arrive [...]. Mais les deux ans de Tom au premier étage, n'ont pas pour *cause* les deux ans de Dick au rez-de-chaussée, ou l'arrivée sur les lieux de Harry [...], non, ce serait trop horrible à contempler, mais les deux ans de Tom au premier étage, et les deux ans de Dick au rez-de-chaussée, et les dix ans de Dick au premier étage, et les dix ans de Harry au rez-de-chaussée, ont pour cause le fait que Tom est Tom, et Dick Dick, et Harry Harry, et cet autre cet autre, de cela le malheureux Watt ne pouvait douter. [...] Mais pourquoi Tom



Tom? Et Dick Dick? Et Harry Harry? Parce que Harry Harry et Tom Tom? Parce que Tom Tom et Dick Dick? Watt n'y voyait pas d'inconvénient. Mais c'était une conception dont pour le moment il n'avait pas besoin [...]. Car ce qui préoccupait Watt, pour le moment, ce n'était pas tant la Toméité de Tom, la Dickéité de Dick, la Harryéité de Harry (remarquables certes en elles-mêmes) que leur Toméité, leur Dickéité, leur Harryéité à l'époque, leur chronotoméité, chronodickéité, chronoharryéité; non pas tant la détermination d'un être à venir par un être passé, d'un être passé par un être à venir [...] comme dans une composition musicale de la mesure cent mettons par la mesure mettons dix et de la mesure mettons dix par la mesure cent mettons, que l'intervalle entre les deux, les quatre-vingt dix mesures, le temps mis par le vrai à avoir été vrai, le temps mis par le vrai à s'avérer vrai, comprenne qui pourra. Ou bien sûr faux, comprenne qui voudra. [...]

Et ainsi Watt, ayant ouvert avec son chalumeau cette boîte en fer blanc, vit qu'elle était vide. (138-141)

Dans la première partie de la démonstration, Watt refuse d'admettre le fait que la réalité décrite soit explicable par une sérialité purement mécanique, et choisit d'introduire un élément humain dans la déduction des causes. Si les serviteurs passent un temps donné à un service donné, ce n'est pas simplement sous l'effet d'une causalité extérieure (l'éviction du prédécesseur ou l'arrivée du successeur et la nécessaire permutation), mais bien sous l'effet d'une causalité intérieure, correspondant à des caractéristiques personnelles de chaque serviteur. Ces caractéristiques ne peuvent être exprimées que par la tautologie, et sont plus loin rassemblées sous le néologisme creux de « Toméité » (*Tomness*), etc. La philosophie bégaie, et ne peut faire que cela. « Tom est Tom »: voici la seule expression acceptable du vrai, la seule chose que l'on puisse affirmer en toute rigueur sur l'ipséité de Tom. Nous voici bien avancés. Car dans la configuration sérielle qui occupe Watt dans cet épisode, le cercle de la Toméité de Tom ne saurait être expliqué

qu'en rapport à l'Harryéité de Harry et à la Dickéité de Dick conjointement pensées – et donc par un cercle supplémentaire. L'enjeu du problème de Watt n'est d'ailleurs pas l'« essence » de Tom, Dick et Harry en tant que permanence à travers le temps, mais leur « essence » à un instant *t*: « leur chronotoméité, chronodickéité, chronoharryéité » (*then-Tomness* etc.). Ce déplacement du problème, présenté comme une restriction « scientifique » de l'objet considéré par l'étude, revient en réalité à mettre à l'écart les notions de causalité et de téléologie qui orientent la pensée de l'être en tant que puissance et acte. Penchons nous d'abord sur cette ipséité que Watt dit ne pas considérer. La comparaison musicale nous éclaire sur un modèle possible de l'ipséité, qui, s'il n'est pas retenu comme étant le cœur du problème, n'en est pas pour autant rejeté comme non valide. Envisager l'ipséité comme une composition musicale revient à la considérer comme un ensemble clos de thèmes dont les variations se déroulent dans le temps. Dans l'analyse d'une œuvre musicale classique, il est en effet possible de relier la mesure dix avec la mesure cent, toutes deux s'inscrivant dans une structure de récurrences agencées sous l'égide d'une tonalité dominante (selon la règle d'harmonie). Ces mesures peuvent être dites liées, mais peut-on pour autant dire que l'une est cause de l'autre? Peut-on dire que l'être passé de Harry est cause de son être à venir? Que son être à venir était inscrit dans son être passé? L'ipséité se maintient-elle inchangée dans le temps? Si oui comment? La narration prétend exclure ces questions pour focaliser l'analyse sur un problème plus précis, saluant toutefois avec des égards faussement courtois l'intérêt des études touchant à l'Harryéité d'Harry. Mais en fait, l'analyse invalide fondamentalement ces études qu'elle prétend simplement ne pas aborder. C'est ce qu'implique la clause « Ou bien sûr faux », surajoutée comme si de rien n'était. On dit s'intéresser au « temps

mis par le vrai à s'avérer vrai » – ce qu'on pourrait reformuler par « le temps mis par Harry à s'avérer Harry ». Ce faisant, on ne sort pas d'une logique de l'actualisation – on prétend simplement déplacer le problème sur la question de la temporalité de ladite actualisation, plutôt que sur ses implications en termes d'essence et de causalité. La temporalité est donc prise dans une onto-logique. L'ajout subreptice d'« ou bien sûr faux » vient renverser toute possibilité d'ontologie. Dire que le vrai peut s'avérer faux revient à dire qu'Harry peut s'avérer non-Harry, qu'il n'y a pas de permanence de l'être, pas de causalité, pas de déterminisme qui vaille en ce qui concerne l'ipséité, ramenée alors à une forme minimale, larvaire. On bascule d'une logique de l'être à une logique purement référentielle. Pour comprendre cette affirmation, il faut revenir à ce que nous avons, un peu vite, qualifié de tautologie: « le fait que Tom est Tom, et Dick Dick, et Harry Harry, et cet autre cet autre. » Cette formulation parodique indique, nous l'avons vu, les limites de l'ontologie. Mais considérée d'un point de vue pragmatique, elle met en lumière un certain fonctionnement du nom propre. Harry, l'individu désigné par le nom propre et inscrit dans un contexte spatio-temporel, possède certaines qualités qui sont cause, à l'instant considéré, d'un certain état de faits. « Harry » est une charnière elle-même vide qui n'a pour fonction que de lier le référent et ses qualités ou significations. Ces significations, dans les hypothèses évanouissantes de Watt, sont toujours vouées à l'extinction, jamais possibles, jamais « en acte » une fois pour toutes. L'« essence » de Harry n'est qu'une coïncidence dans le temps, d'un référent et de ses attributs, coïncidence jamais permanente – un événement. « Harry arrive »: cette blague potache, gratuite, et absolument accidentelle, si typique de l'humour beckettien, trouvaille de la traduction française<sup>93</sup>, serait alors le modèle de cette ipséité chancelante. La coïncidence

<sup>93</sup> L'original est simplement: “then Harry comes” (134).

du nom et de l'événement semble être motivée par une relation ontologique, mais ne relève que de l'arbitraire, de l'accident. Le nom propre est donc le garant de cette ipséité minimale, vidée de son substrat ontologique: il n'est que la cheville langagière, le signe caractéristique arrimé au référent, qui signale sa continuité en des temps différents.

Dans ce grand roman du doute en série, rien ne vaut, tout chose se délite au moment même où elle semble établie: pas de perception, pas de signification qui tienne. La seule chose qui permette au narrateur, et par extension au lecteur, d'échapper à ce naufrage du réel, est cette minime amarre qui ne tient qu'à un fil: le nom propre, garant énucléé de la permanence des êtres: « [...] la forme que Watt entrevoyait parfois, dans le vestibule, dans le jardin, était rarement la même d'une entrevision à l'autre, mais variait tellement, à en croire les yeux de Watt, en corpulence, taille, teint et même chevelure, et bien sûr dans la façon de circuler, et de rester sur place, que Watt ne l'aurait jamais crue la même, s'il n'avait su que c'était Monsieur Knott. » (152-153) À l'issue de l'expérience du doute intégral, le nom propre résiste comme la trace bien entamée d'un référent fantomatique.

Dans un contexte où le langage est soumis à un processus intraitable d'érosion, où toute certitude est liquéfiée au moment même où elle pourrait atteindre un seuil de coalescence, les noms propres, chancelants dans la tempête du doute généralisé, résistent néanmoins; les rafales de la critique l'ébranlent, mais ne peuvent le déraciner tout à fait. Tandis que tous les rapports constitutifs de l'espace, du temps, du réel, sont dissous dans l'indifférenciation généralisée, il maintient, ne serait-ce que par pétition de principe, l'assise référentielle minimale sans laquelle l'expérience même du doute serait

impossible. Le nom propre dans *Watt* est bien un « atoll » qui « émerge du discours » dont « la grammaire, la syntaxe, la prononciation, l'élocution » s'effritent (160). Comme le palmier dans le désert, l'atoll est un point de repère dans une étendue désertique, qui peut offrir au voyageur une halte temporaire. Mais un atoll est moins qu'une île, à peine un îlot; pire: un vestige d'île. En effet, ce type d'île corallienne résulte d'un processus de formation singulier. Après que du corail vient coloniser le pourtour d'une île et forme un récif, l'île s'enfonce progressivement sous l'océan, ne laissant à la surface qu'une ceinture corallienne entourant un lagon. Cet écosystème labile est donc le produit d'un naufrage; le voyageur qui vient y chercher la terre ferme y trouve un sol instable, une plage friable; pas la promesse du continent retrouvé, mais, enserré dans une ceinture sablonneuse, un nouveau gouffre d'eau. Comme l'atoll, le nom propre est une stabilité en proie à l'engloutissement. S'il permet le repérage *a minima* du réel dans une étendue indifférenciée, liquéfiée, il est toujours menacé, en son sein même, des mêmes écroulements.

Dans *Watt*, le lien du pronom personnel à son référent semble épargné de l'expérience du doute intégral. Dès l'abord du roman, une note précise, dans un renversement paradoxal: « Il a été gagné, dans cet ouvrage, un temps précieux, un espace précieux, qui sans cela eussent été perdus, par l'omission systématique, après le verbe dire, du pléthorique pronom réfléchi. » (8) Le remplacement pronominal du nom propre est donc systématiquement évité, induisant des lourdeurs et redondances infinies, contribuant à l'impression de manie, oui, l'impression « pléthorique » qui se dégage de la narration. Ce choix s'inscrit dans le droit fil de cette fonction stabilisatrice *a minima* du nom propre qui vient d'être déglacée. Si *Watt* est déjà en chemin vers une instabilité

référentielle de la voix narrative, la boîte de pandore de la référentialité du pronom et de son lien au nom propre qu'il remplace ou au sujet qu'il désigne n'a pas encore été ouverte. Ce sera chose faite avec *L'Innommable*.

## II.2. La *déixis* impossible et le naufrage du sujet

### II.2.a. « Sans noms propres pas de salut »: le nom, le sujet (*L'Innommable*)

Là où *Watt* évitait le nom propre de toute propriété essentielle, *L'Innommable* franchit un pas de plus en posant la question de sa stabilité référentielle. Peut-on en effet affirmer que le nom propre désigne un référent unitaire? Le nom propre permet aux locuteurs de prendre ce référent pour objet de leur discours. Mais qu'est-ce qui assure que ce référent corresponde toujours au nom, au-delà de la convention linguistique qui le lui a assigné une fois pour toutes? Qu'est-ce qui m'assure que je suis Watt dans tous les temps où je dis « je »? Qu'est-ce qui m'assure, dans tous les temps où je dis « je », que je suis le même?

Descartes avait déjà formulé cette interrogation, avant de l'écarter: « *Je suis, j'existe*, cela est certain; mais combien de temps? À savoir, autant de temps que je pense; car peut-être se pourrait-il faire, si je cessais de penser, que je cesserais en même temps d'être ou d'exister »<sup>94</sup> Le sujet, fondement de l'édifice de la raison, dont la permanence, chez Descartes, est garantie par Dieu, n'affleure que dans la pensée – Benvéniste spécifiera: la subjectivité n'est qu'un effet du langage. En questionnant le pronom, Beckett remet en cause l'unité du sujet: il n'est plus localisé dans une transcendance pré-

<sup>94</sup> René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Méditation seconde (« de la nature de l'esprit humain et qu'il est plus aisé à connaître que le corps »), §7.

linguistique, mais dans le langage lui-même. Or, déboulonner la transcendance du « je » comme fondement, et aggraver cette attaque par une remise en cause de l'unité subjective dans tous les moments où je dis « je », revient à s'attaquer à la possibilité même de la synthèse de l'expérience, où la phénoménologie, après Descartes, localise la fonction du sujet.<sup>95</sup> *Watt* interrogeait la stabilité du réel comme un fait extérieur au sujet; si le sujet était porté au bord de la folie, son unité en tant qu'opérateur de synthèse n'était pas remise en cause. Dans *L'Innommable*, la barrière du « crâne » est franchie: c'est la stabilité intérieure au « sujet » qui est interrogée. L'Innommable refuse de dire « je »<sup>96</sup>, le « je » ne recouvre plus une instance identique en deux instants différents, comme l'atteste la prolifération des noms qui ne fait que masquer l'absence radicale de nom unifiant, cachée en plein jour, en plein titre. Le seul nom propre possible attesterait de l'impossibilité du nom. Mais là encore, le doute subsiste, laissé entier par la typographie toute en lettres capitales sur la couverture du roman: l'I/innommable est-il un nom propre ou un nom commun ?<sup>97</sup> C'est la question qui nous servira de guide dans les pages qui suivent. Si « L'Innommable » est un nom propre, alors on peut considérer qu'il fédère un nuage diffus d'agence, qu'il sauve une bribe de subjectivité assurant cette synthèse de l'expérience qui constitue la réalité même du réel. S'il est un nom commun, en revanche, alors la voix narrative se dissémine et se liquéfie dans l'indistinction du pluriel, risquant d'entraîner le réel après lui dans son naufrage, dans la mesure où l'instance ferait défaut qui pourrait le constituer comme tel.

<sup>95</sup> Voir notamment Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Paris, 1929.

<sup>96</sup> « Puis assez de cette putain de première personne, c'en est trop à la fin, il ne s'agit pas d'elle, je vais m'attirer des ennuis. Mais il ne s'agit pas de Mahood non plus, pas encore. De Worm encore moins. Bah, peu importe le pronom, pourvu qu'on n'en soit pas dupe. » *L'Innommable*, 94.

<sup>97</sup> La critique est partagée. Selon Bruno Clément, la majuscule est inéluctable. Selon Denis Gauer, au contraire, « L'innommable » est un nom commun, sans quoi le problème inhérent au nom propre redeviendrait entier. Cf. Gauer, *Discours de la première personne*, 159.

Admettons d'abord, pour faciliter l'analyse, que « L'Innommable » corresponde au « je » narratorial – qu'il soit, donc, un nom propre, désignant un référent stable qui serait la voix narrative. Cette hypothèse permet dans un premier temps de mettre en lumière le caractère composite et polymorphe de la subjectivité dans le roman. Cet éclatement passe par une multiplication des noms propres auxquels le « je » doit tour à tour s'identifier. Il semblerait que « l'Innommable » ait bien un nom, même si celui-ci reste toujours caché au lecteur. À l'orée du roman, lorsqu'il évoque des leçons qu'« ils » lui ont apprises dans un passé indistinct, il mentionne pour la première fois Basile: « L'un d'entre eux, de nom Basile je crois, m'inspirait une forte répugnance. [...] *Usurpe-t-il encore mon nom*, celui qu'ils m'ont collé, dans leur siècle, patient, de saison en saison? » (19, mes italiques) Le nom propre de « l'Innommable » lui a été assigné par des tiers et se rattache à son « existence historique » (53). Il assure sa permanence en tant que référent pour les autres dans le temps et l'espace, inexorablement. Pourtant, un nom s'usurpe. Ici, Basile est accusé de s'appropriier le nom de « je »; plus loin, c'est « je » qui devra emprunter les noms des autres, comme on enfile un vêtement. « Je ne suis, est-ce besoin de le dire, ni Murphy, ni Watt, ni Mercier, non, je ne veux plus les nommer, ni aucun des autres dont j'oublie jusqu'aux noms, qui m'ont dit que j'étais eux, que j'ai dû essayer d'être » (65). Il n'y a jamais de nom que d'emprunt. L'identité s'essaye, s'adopte et s'abandonne, elle est intrinsèquement pseudonymique. Le « je » vient se loger sous le nom comme un bernard-l'hermite, endossant les qualités qui lui sont attachées. Ces qualités ne sont donc pas essentielles au « je », mais corollaires du nom propre qu'elles définissent. Mais il y a pire: ces qualités elles-mêmes ne sont pas attachées fixement à un nom propre, et peuvent se déplacer d'un nom à l'autre – sans que l'on sache avec



certitude s'il s'agit d'un nouveau personnage ou du même personnage simplement rebaptisé. Si le nom propre paraît essentiel dans la structuration du donné, il est fondamentalement arbitraire. Dans la série des personnages ou « représentants en existence » (47), les noms sont interchangeables à volonté, tant qu'ils correspondent à un certain ensemble de qualités. Mahood était dénommé Basile avant d'être rebaptisé d'un autre nom que le narrateur préfère (37). Il est l'avatar le plus récent d'une longue série « d'autres, se prenant pour moi » (47). Le principe de dépropriation du nom à l'œuvre dans *Watt* est ici poussé à l'extrême: le nom n'est lié intrinsèquement ni à ce qu'il désigne, ni à ce qu'il signifie.

Il est tentant de définir le « je » de *L'Innommable* par une oscillation dans l'identification à deux principes apparemment exclusifs l'un de l'autre, « incarnés » par Mahood et consorts d'une part et d'autre part par Worm, un nouveau délégué, cette fois unique en son genre. « [Worm] sera mon nom aussi, quand je n'aurai plus à m'appeler Mahood, si jamais j'y arrive. » (85) Plusieurs études lisent dans ces deux « représentants » des pôles de la subjectivité.<sup>98</sup> Mahood serait le tenant-lieu de la subjectivité telle qu'elle affleure dans l'histoire, prise dans la discursivité. Il affirme la coïncidence du référent et de son nom, il postule la fixité du moi, l'équivalence du nom et de l'identité. Mahood, c'est l'état civil. Au « je » qui s'escrime à rejeter toute identification, il proteste:

Mais voyons, mon cher, voilà, voilà qui vous êtes, regardez cette photo, et voici la fiche, pas de condamnations, je vous assure, faites un effort, à votre âge, être sans identité, c'est une honte, je vous assure, regardez cette photo (150)

---

<sup>98</sup> Voir à ce sujet notamment Gauer, *Discours de la première personne*, p. 601.

Le nom propre, dans cette perspective, est comme une photographie: il fixe le référent et le fige dans un ensemble de caractéristiques objectives susceptibles d'être reconnues, décrites et inscrites dans une histoire. Worm est tout le contraire de cette discoursivité proliférante et intarissable: « Il murmure, je n'ai cessé d'entendre son murmure, pendant que les autres discouraient. » (85) Sans parole, sans voix, sans raison, sans histoire, Worm est une forme d'existence larvaire, ignorante de tout langage, qui n'a d'existence que par ce bruissement minimal et inarticulé, que « je » repère en lui donnant un nom : « Mais il va falloir que je lui donne un nom, à ce solitaire. Sans noms propres pas de salut. » (85)<sup>99</sup> Worm serait une forme de subjectivité hors discours.

Mais il faut se garder de cantonner trop rapidement le « je » à cette oscillation identificatoire. Car l'identification ne se fait jamais à plein, elle est toujours contestée: « Mahood lui-même a failli m'avoir plus d'une fois. J'ai été lui un instant [...] Puis j'ai retiré mon adhésion, ça devenait grotesque » (49). Le « je » demeure toujours en retrait de tout nom, de toute concrétisation subjective, sans lieu. « Nous serions cent qu'il nous faudrait être cent et un. Je nous manquerai toujours. » (87) On touche ici à la dissociation inéluctable du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation, qui condamne tout locuteur à ne parler de soi qu'en se posant comme objet de son énoncé, et donc à se manquer toujours lui-même. On aura beau scinder le « sujet » en une multitude de pôles dont la somme composerait l'unité, il se manquera toujours dans le moment même où il parle. Le « je » lui-même est englouti par le phénomène de pseudonymie et d'emprunt décrit plus haut. L'emploi de la troisième personne, dans une narration, a au moins l'avantage de

---

<sup>99</sup> Michiko Tsushima rapproche Worm de la notion d'enfance (telle qu'elle est développée chez Giorgio Agamben), la décrivant comme l'« Ur-limit in language », in « The Appearance of the Human at the Limit of Representation : Beckett and Pain in the Experience of Language », in *Samuel Beckett and Pain*, eds. Mariko Hori Tanaka, Yoshiki Tajiri et Michiko Tsushima (Amsterdam, New York : Rodopi, 2012), 219.

rendre manifeste cette dissociation infernale du sujet dont on parle et du sujet parlant – si tant est, bien sûr, que sujet il y ait. Ce que montre *L’Innommable*, c’est que le nom, le pronom et le référent ne sont pas unis par un lien transparent d’équivalence. « Je ne dirai plus moi, je ne le dirai plus jamais, c’est trop bête. Je mettrai à la place, chaque fois que je l’entendrai, la troisième personne, si j’y pense. Si ça les amuse. Ça ne changera rien. Il n’y a que moi, moi qui ne suis pas, là où je suis. » (113-114) Dire « je » ou dire « il », quelle importance, où est la différence? Qu’un locuteur parle en première ou en troisième personne, l’énoncé renvoie toujours à un sujet de l’énonciation, qui est l’utopie inaccessible de tout énoncé. Mais alors, si « je » n’est jamais vraiment, fixement « je », un nom est-il possible pour le sujet de l’énonciation? Est-il même possible de l’appeler « Innommable »?

Dans une lecture puissante largement inspirée des travaux de Jacques Derrida et de Paul de Man, Daniel Katz propose d’envisager la subjectivité et son expression nominale et pronominale chez Beckett selon les tropes de la catachrèse et de la prosopopée.<sup>100</sup> La catachrèse, définie comme « the coining of names for the nameless by means of the borrowing of other names » (13), est à cheval entre le propre et le figuré. En effet, la catachrèse « solidifie » une expression figurée, dans la mesure où l’objet ne possède de nom que métaphorique: son sens propre est aussi un sens figuré, emprunté, comme on le voit dans les exemples communs de la catachrèse tels que « le pied de la chaise » ou « les ailes du moulin ». « Catachreses manage to infect ‘literal’ designations with the belatedness and alterity of metaphor and figure » (13-14). En tant que ce creuset d’indistinction où se fondent le littéral et le figuré, la catachrèse serait donc la forme

---

<sup>100</sup> Katz, *Saying I No More*, 11.

privilégiée d'une pensée de la non-originarité de la voix, du sujet, de la conscience chez Beckett. Si l'on accepte de considérer le sujet comme ce sens « littéral » toujours déjà manquant, on voit alors que toute position du sujet dans la narration – à travers le nom ou le pronom – n'est pas la représentation d'une réalité stable préexistante, mais revient à un acte figural ou performatif: une prosopopée (15), dans la mesure où la narration fait parler un absent. Dans cette structure, la subjectivité est donc envisagée comme une catachrèse originaire qui met en branle une chaîne figurale. Il n'y a pas de subjectivité préexistante, puisqu'elle est toujours déjà manquante; le « je » doit sans cesse être endossé à nouveau, faire l'objet d'une réappropriation, et ne peut l'être que sur un mode métaphorique. Le sujet n'est plus qu'une figure dans la chaîne catachrestique, et non plus son origine ou bien même sa destination. Analysant ces phénomènes dans *L'Innommable*, Daniel Katz s'oppose à un postulat communément admis dans la critique selon lequel la voix narrative est unitaire, et recoupe l'ensemble des histoires énoncées sous couvert de plusieurs noms propres. Comment le croire, en effet, quand la voix ne cesse d'affirmer qu'elle ne s'appartient pas, qu'elle n'est pas elle-même? La voix ne peut pas même être envisagée comme une source unique, unifiée, qui circulerait sous ses « délégués » comme sous des masques. Ainsi, Daniel Katz refuse de lire « l'innommable » comme un nouveau nom propre (qui serait rattaché à un référent, tout dé-subjectivé qu'il soit), mais préfère y voir l'*espace* où la possibilité d'effets nominationnels, la possibilité même du nom propre est examinée (79-80). Si Beckett rejette les noms propres, ce n'est pas, comme l'affirme David Connor, un premier pas vers un rejet total du langage comme fausse expression de la subjectivité, rejet du figuré pour aller vers le littéral<sup>101</sup>; ce n'est pas non plus, comme

---

<sup>101</sup> Cf. David Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, (London: Basil Blackwell, 1988), cité par Katz, *Saying I No More*, 80.

l'affirme Leslie Hill, parce que, imposés de l'extérieur, les noms sont aliénants.<sup>102</sup> S'il les rejette, c'est bien plutôt parce qu'ils échouent à garantir la stabilité ou la sécurité que promet le système des noms: « Beckett is not interested in the 'true name', but rather in the mechanics by which any name may be appropriated or referentially circumscribed into what Derrida calls 'relatively stable, unitary, atomic structures'. » (81) Ainsi, chez Beckett, pas de stabilité référentielle, pas de source, même du nom propre. Dans cette logique, « l'innommable » serait un nom commun, définissant une caractéristique dynamique de cette voix composite. Mais en même temps Daniel Katz reconnaît que demeure chez Beckett la nécessité de témoigner de cette source. Car si toute subjectivité est impossible, elle est tout aussi impossible à éliminer. Est-ce à dire que « l'I/innommable » peut tout de même être considéré comme le nom propre de ce résidu tenace?

Dans un article intitulé « 'The subject doesn't matter, there is none': Language, Subjectivity and Aporia in Beckett's *Unnamable* »<sup>103</sup>, Derval Tubridy envisage elle aussi la question de la subjectivité à travers le prisme de la déixis. Si Daniel Katz conclut sur l'aporie de l'impossibilité/nécessité de la subjectivité, c'est de ce constat d'aporie que Derval Tubridy fait le point de départ de son analyse. En effet, elle interroge la méthode aporétique déclarée à l'entrée de *L'Innommable*<sup>104</sup> en montrant, avec Derrida, que l'aporie est le lieu paradoxal d'un passage, d'un frayage à travers une impasse qui revêt le caractère d'un événement. Ici, l'aporie en jeu serait celle de la transgression de la limite

---

<sup>102</sup> Leslie Hill, *Beckett's Fiction: In Different Words*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, cité par Katz, *Ibid.*

<sup>103</sup> Derval Tubridy, « 'The subject doesn't matter, there is none': Language, Subjectivity and Aporia in Beckett's *Unnamable* », in *Other Becketts. Journal of Beckett Studies* 10, no.1-2, éds. D. Caselli, S. Connor, L. Salisbury (Tallahassee : Florida State University, 2001), 196-206.

<sup>104</sup> « [...] [C]omment procéder? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure [...] ? », *L'Innommable*, 7.

de la langue et de la parole au sens de Saussure. Il y va du passage entre la structure discrète de la langue, où la valeur de chaque terme dépend entièrement des autres termes du système clos sur lui-même, et l'actualité de la désignation. Après Lacan, Derval Tubridy montre que le « Je » en tant que *shifter* désigne le sujet de l'énonciation mais ne le signifie pas. Ainsi, comme nous l'avons déjà montré, le sujet s'approprie sa position de subjectivité grâce au langage, mais la subjectivité n'est jamais fixée, et donc, par extension, elle n'est pas attachée au sujet comme sa possession propre. Mais l'auteure complémente son point de départ derridien d'une référence à l'analyse lyotardienne de la *déixis*, s'appuyant sur un passage de *Discours, figure* qu'elle rapproche de la fameuse Lettre Allemande de Beckett: « Avec ces 'indicateurs', le langage est comme percé de trous par où le regard peut se glisser, l'œil voir au dehors et s'y ancrer, mais cet 'au-dehors' renvoie lui-même à l'intimité première du corps et de son espace (et de son temps). »<sup>105</sup> Avec ces « trous » percés dans le langage, Lyotard, sciemment ou non, confère aux déictiques la fonction exacte que Beckett assignait à la littérature dans sa lettre à Axel Kaun de 1937: « Ma langue m'apparaît de plus en plus comme un voile, qu'on doit déchirer pour arriver aux choses (ou au Rien) qui reposent derrière. [...] Y forer un trou après l'autre, jusqu'à ce que ce qui se tapit derrière, que ce soit quelque chose ou rien, commence à s'infiltrer – je ne peux pas m'imaginer de but plus haut pour un écrivain aujourd'hui. »<sup>106</sup> Le détour par Lyotard permet d'envisager l'emploi des déictiques dans *L'Innommable* comme l'instrument de cette torture du langage ouvrant

---

<sup>105</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (Paris : Klincksieck, 1971), 39 (Tubridy, « 'The Subject Doesn't Matter' », 201).

<sup>106</sup> Samuel Beckett, Lettre à Axel Kaun du 9 juillet 1937, in *Disjecta*, 52, ma traduction, « [I]mmer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zerreißen muss, um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen. [...] Ein Loch nach dem anderen in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt – ich kann mich für den heutigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen. » [*sic*]

sur son dehors. Le déictique dissout la certitude de la langue, la rendant dépendante de l'instance contingente de la parole, l'ouvrant à la profondeur du champ de la perception, à la corporéité de l'énonciation. Le refus de dire « je » correspondrait ainsi à un refus de l'incarnation, dont le parallèle dans le roman se trouve dans la dissolution du corps dont il ne reste plus qu'une voix. Pour Derval Turbidy, l'innommable est le seuil entre le monde et le mot, le viscéral et l'abstrait. Ce seuil n'est ni séparation exclusive d'un extérieur et d'un intérieur, ni gage de leur perméabilité l'un à l'autre – « je » n'est ni l'un ni l'autre, et un peu des deux tout à la fois: « je suis le tympan »<sup>107</sup> Ni idéal, ni réel, « je » se tient en dehors des deux domaines, interagissant avec eux dans la distance de son retranchement.

« L'innommable », dans cette lecture, pourrait donc être considéré comme le nom, impossible, de l'aporie. « Je », « tu », « il » sont les facettes d'une entité impossible à la fois une et multiple, qui perce dans le moment de l'aporie. Peu importe si la voix est fractale, quelque chose fait percée dans la structure du *logos*, déchire le voile de la langue.<sup>108</sup> Dans la définition que Jean-François Lyotard donne du nom propre après Saul Kripke, il est un *quasi-déictique*: il appartient au système de la langue dans la mesure où il est attaché à un référent qu'il désigne invariablement à travers les univers de phrase, indépendamment de la présence dudit référent dans le contexte de l'énonciation. Mais il a en même temps la capacité de désigner directement ce référent en contexte. Comme le « je » de *L'Innommable*, il a la faculté d'ajouter la langue et le réel, le monde et le mot. Comme l'écrit Derval Tubridy dans un autre article:

---

<sup>107</sup> *L'Innommable*, p. 160.

<sup>108</sup> Là est la différence majeure entre la lecture proposée par Daniel Katz et celle proposée par Derval Tubridy. Celle-ci propose une version dynamique du déictique, faisant droit à la « force viscérale » qu'il véhicule, là où celui-là repère des mécanismes qui se détachent d'une absence (ou d'une trace) originaires.

As Beckett makes evident in the title, the issue of naming is as problematic as the idea of saying « I ». The name operates in a similar way to the deictic in that it only makes sense when it denotes a specific referent (though it retains its signification beyond the insistence of utterance). The narrator of the novel cannot be named for to name is to further amplify the strength of the deictic term that he seeks to abolish. Like a deictic, the name reaches beyond language into the world of bodies. Through the name, the word becomes flesh, but this is an impossible situation for the narrator<sup>109</sup>

« L'innommable », s'il est donc un nom commun définissant un principe de circulation identificatoire polymorphe sous des noms d'emprunt, est tout aussi bien le nom propre paradoxal, qui ne fait que rendre possible l'ouverture d'un passage singulier sur la membrane. « L'I/innommable » est encore un signe linguistique, car on ne saurait détruire le langage que du dedans du langage. Mais il désigne également quelque chose hors discours, qui grouille à son entour, fondamentalement hétérogène. En ce sens il est le nom propre, qui n'en est pas un, qui correspond à ce « je », qui n'en est pas un, et permet de le prendre en référence. Le déictique, et le quasi-déictique qu'est le nom propre, ne marquent plus le lieu de l'émergence du sujet dans le langage, mais au contraire éloignent le locuteur de lui-même, et « perpétuent le décalage infini dans lequel 'je' est toujours 'il/elle' ». <sup>110</sup>

La question que nous nous posions au départ de savoir si l'Innommable est un nom propre ou un nom commun semble donc mal posée. Le trouble introduit dans le

---

<sup>109</sup> Derval Tubridy, « 'Words Pronouncing Me Alive': Beckett and Incarnation », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 9: Beckett and Religion; Beckett/Aesthetics/Politics*, eds. Mary Bryden and Lance St. John Butler (Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 2000), 98.

<sup>110</sup> Derval Tubridy, « Vain reasonings: *Not I* », in *Samuel Beckett: A Casebook*, éd. Jennifer Jeffers (New York and London : Garland, 1998), 125.



système déictique dans le roman place « l’I/innommable » en position de « super-déictique ». Il est le faisceau des voix irréconciliables qui ne sont propres à personne, la précipitation quasi-chimique, inéluctable, de tous les instants et de tous les lieux incommensurables où « je » est propulsé à la surface du discours, de tous les « il », de tous les masques, sans jamais qu’une identification soit possible. L’Innommable, c’est l’*x* du roman, la grande inconnue nécessaire à tout énoncé, dont nul ne figurera jamais ni les parties ni la somme, un *x* à la fois réel et imaginaire, discret et non-discret, fractal et intégral, matriciel et pointilliste, le point de contact des parallèles, ou, pour citer une expression chère à Beckett, une figure dont le centre est partout et la circonférence nulle part<sup>111</sup>. Il est le minimum qui permet que quelque chose soit dit, car il faut dire. Il est le postulat d’une identité qui permet le langage, et pourtant la marque que ce langage et que cette identité sont impossibles. « L’I/innommable » est l’opérateur par lequel le commun est structuré par le propre et sorti du chaos, le propre miné en retour par le commun qui l’entraîne avec soi dans les profondeurs de l’indistinction. Il est le paradigme de tout nom propre, qui n’est propre qu’en tant qu’il est impropre, (dé)figuré.

*L’Innommable* est le grand roman de l’indécidabilité. Cela tient sans doute à une nécessité de la forme romanesque, qui implique que la question de la référentialité du nom et du pronom soit liée à la question de l’énonciation narrative. J’avance l’hypothèse que cette question continue à être développée dans l’œuvre de Beckett alors même qu’elle tend de plus en plus vers l’abstraction et vers l’ascèse, et s’ouvre à de nouveaux media. Derval Tubridy remarque que la pièce *Pas moi* représente le contrepoint scénique de *L’Innommable*<sup>112</sup>: la bouche (seul élément du corps de l’actrice visible sur la

<sup>111</sup> Voir Samuel Beckett, « La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon », in *Disjecta*, 127.

<sup>112</sup> Cf. Tubridy, « ‘Words Pronouncing Me Alive’ », 98.

scène), dans son soliloque, profère une voix toujours multiple, frappée d'incohérence référentielle, jamais « moi », ni pleinement « je » ni pleinement « tu », ne pouvant être « soi » qu'en tant qu' « elle », cet autre créé dans le discours.<sup>113</sup> Le passage aux formes dialoguées permet également une représentation spatiale de la fragmentation de la voix qui demeure indécidable dans *L'Innommable*, corollaire d'une spatialisation des pôles pragmatiques de l'énonciation.

### II.2.b. « Ne te sens-tu plus toi-même? »: permutations (*Pas*)

La courte pièce *Pas*, créée en 1976, présente un dispositif formel étrange qui glisse du théâtre au récit. Le plateau est plongé dans le noir à l'exception d'une « aire de va-et-vient » d'une largeur d'un mètre à l'avant-scène. Une femme parcourt cette aire de gauche à droite et de droite à gauche selon un schéma et un rythme millimétrés. La pièce est structurée en trois moments séparés par un instant de noir sur le plateau, à l'exception d'un rai de lumière vertical qui reste toujours allumé. Dans la première partie de la pièce, une voix parvient à la femme du fond du plateau. Cette voix, notée « V. » dans le script, répond d'abord au nom de « Mère ». La femme visible sur le plateau répond au nom de « May » - un nom simplement noté « M. » dans le script. La pièce commence par un dialogue entre May et sa mère (la voix), avant que May n'aille et ne vienne en silence tandis que seule la voix continue à parler. Elle parle de May, décrit sa posture présente, évoque son passé. Dans un dernier moment du texte, la voix disparaît. Seule May continue à parler, annonçant qu'il s'agit d'un « épilogue ». Or voilà qu'elle se met à parler d'un nouveau personnage, Amy, et à rapporter un entretien d'Amy avec sa mère, tantôt

---

<sup>113</sup> Cf. Tubridy, « Vain Reasonings », 125.

« Madame Winter », tantôt « Madame W. » Cette dernière partie répète, avec variations, des éléments du premier temps de dialogue et du second temps du « monologue » de la voix. Le dialogue, dont les participantes étaient séparées dans l'espace et marquées comme deux voix énonciatives distinctes dans la première partie, se tient maintenant dans le même espace, énoncé par la même bouche. L'épilogue provoque une interprétation rétrospective de la première partie, dialoguée, de la pièce: s'agissait-il depuis le début d'un dialogue intérieur? Tout se passe comme si le processus de multiplication des voix à l'œuvre dans *L'Innommable* venait contaminer à rebours la forme théâtrale: là où le roman voyait éclater le postulat traditionnel de l'unité de la voix narrative énonçant un discours en première personne, le théâtre voit progressivement ramenée à une seule source d'énonciation la polyphonie qui lui est propre. La femme sur le plateau se parle à elle-même. Ou plutôt, elle entretient un dialogue « dans [s]a pauvre tête »: elle « ressasse tout ça » (10, 16), étant à la fois sa mère et sa fille, selon un mécanisme complexe qui repose sur des permutations de positions énonciatives, qui ont pour corollaire des permutations dans l'ordre des lettres des noms propres.

Observons de plus près le dispositif énonciatif de la pièce et les glissements opérés entre le dialogue, le récit de V. et l'épilogue. Dans le dialogue de M. et V., les postes d'énonciation semblent clairement identifiés. Les pronoms de première et deuxième personne permutent selon le schéma usuel de la conversation: May s'adresse à sa mère en tant que « je » s'adressant à un « tu ». La mère en retour devient « je » s'adressant à May grâce au pronom « tu ». Les référents sont affirmés de manière stable d'entrée de jeu, puisque les deux participantes valident leur identification en répondant à leur appellation:

M. - Mère. (*un temps. Pas plus fort.*) Mère.

V. - Oui, May. (8)

Dans le récit de la voix (second temps de la pièce), il semble d'abord que la stabilité référentielle permise dans le discours par la correspondance du nom et du pronom soit maintenue. La voix continue à dire « je », et prend maintenant May pour référent de son énoncé. Elle attire l'attention du spectateur sur la figure en déplacement sur le plateau à travers des expressions comme « voyez », elle compte le nombre de ses pas, la désignant logiquement par le pronom « elle ». La voix affirme même que May est le « nom de baptême de l'enfant »: l'identité semble garantie dans sa permanence grâce à la stabilité du nom propre qui recouvre ces permutations dans la pragmatique de l'énonciation. Pourtant, un trouble est introduit dans le récit de la voix: « jusqu'à la nuit où, à peine sortie de l'enfance, elle appela sa mère et lui dit, Mère, ceci ne suffit pas. » (12) Là où la première partie dialoguée avait établi un lien apparemment stable entre la mère et May, et où cette stabilité semblait étendue au système pronominal correspondant, le « je » ne correspond plus avec certitude à la position « mère de May ». Nous n'avons pas, comme la logique l'imposerait; « elle m'appela », mais « elle appela sa mère ». Un premier flottement, à peine perceptible, est introduit dans la référentialité de la voix.

Ce phénomène est systématiquement aggravé dans l'épilogue, avec l'introduction, dans le récit de May, d'un nouveau couple mère-fille: « La vieille Madame Winter, dont le lecteur se souviendra » (14) et « Amy – nom de baptême de l'enfant, comme le lecteur s'en souviendra » (15). L'introduction d'un « lecteur » paraît au premier abord simplement humoristique, puisqu'il s'agit d'une pièce de théâtre. Pourtant il semble aussi

qu'un va-et-vient soit à l'œuvre entre le script de la pièce et son actualisation scénique. Le lecteur-spectateur ne peut pas se souvenir du nom de personnages qui n'ont pas encore été mentionnés. Il est pourtant troublé par la similarité des noms de May et d'Amy, construits par simple anagramme, et la récurrence de l'expression « nom de baptême de l'enfant ». Pour le lecteur seul, un phénomène similaire est à l'œuvre avec le nom de la mère, dont le nom est abrégé en « Madame W. » après sa première occurrence complète. Le lecteur, disposant du script, avait été accoutumé à associer la position de la mère à la lettre « V. » Là où la lettre « m » avance d'un cran dans le nom pour former un nouveau nom de fille, un nouveau personnage de mère est créé par l'avancement d'un cran dans l'ordre de l'alphabet. Dans ce dispositif étrange, tout se passe comme si un nouveau degré de réalité narrative avait été créé sous le simple effet d'une permutation par avancée de lettres dans un ensemble contingent préétabli. Car cette permutation graphique correspond à une permutation dans la pragmatique de l'énonciation. Dans l'épilogue, M. parle pour la première fois d'un référent désigné par un pronom de troisième personne. Des indices dans le texte laissent à penser qu'elle parle d'elle-même. À la fin de son récit, juste avant l'épilogue, la voix indique que May « parle encore », « dit comment c'était, tâche de dire comment c'était » (12). Au début de l'épilogue est évoquée l'habitude du personnage féminin objet du récit de « rôder », « allant et venant, allant et venant ». Tout porterait donc à croire que ce personnage est bien May, cette femme sur le plateau qui ne fait qu'aller et venir sur la même ligne droite, et que l'histoire qui suit dans l'épilogue est une tentative de parler du passé, tantôt en le décrivant, tantôt en reproduisant une situation de dialogue entre mère et fille. Dans cette hypothèse, cela impliquerait alors que M. ne puisse parler d'elle-même, se prendre elle-

même pour référent de son discours, qu'en changeant de nom propre – et donc en parlant d'elle-même comme d'une autre. Mais si l'hypothèse de la permutation de la lettre désignant la mère est valable, cela signifie que le référent « mère » n'est pas non plus le même selon qu'il est en position de destinataire ou de référent de l'énoncé. Il semble qu'en dehors de l'adresse directe, qui voit le destinataire et le destinataire échanger leurs positions dans le dialogue et adopter alternativement la position d'un « je » et d'un « tu », toute stabilité référentielle inhérente à un nom propre soit fondamentalement remise en cause. Dans la seconde partie de la pièce, il semblerait que le nom de « May » ait pu être conservé grâce à la présence physique du personnage qui répondait au nom de « May » dans le contexte d'énonciation, sur le plateau. Mais alors, pourquoi la voix doit-elle exclure pour elle-même la possibilité de l'identité? Est-ce simplement du fait que sa source n'est pas localisable physiquement? Ce qui a changé entre le premier et le second épisode est la situation d'interlocution. Dans le récit de la voix, il n'y a plus de destinataire et de destinataire qui permutent, mais une voix qui décrit le personnage silencieux sur la scène, désormais soustrait au dialogue. Ce qui a disparu, c'est le destinataire qui assure le destinataire de son identité, de la coïncidence de son « je » et de son nom. Il semblerait alors que le « je » ne puisse recevoir une stabilité qu'en tant que situé dans une situation d'interlocution, et adressé en retour, c'est-à-dire identifié, par un « tu ». Le contenu du récit de la locutrice met en scène le fait que d'une phrase à l'autre, il est possible de « ne plus se sentir soi-même ». C'est seulement pour l'autre, par le nom sous lequel elle m'appelle, que je conserve une permanence référentielle, que mon identité perdure. Cette permanence de phrase en phrase, d'instant en instant, a quelque chose de miraculeux. Elle est si fragile qu'elle aussi chancelle, engloutie dans l'abîme du

doute: il n'est même plus certain que l'autre ait été là: « Amy: ... je n'ai rien vu, rien entendu d'aucune sorte. Je n'étais pas là. Madame W.: Pas là? Amy: Pas là. Madame W.: mais je t'ai entendue répondre. » (16)

Le nom propre, dans *Pas*, ne garantit pas l'identité d'un référent selon qu'il est « je », « tu » et « il ». « Il n'y a pas de pronom... Le *je*, le *il*, le *nous*, rien ne convient. »<sup>114</sup> Tout changement de point de vue ou de position énonciative hors de l'interaction directe (je/tu en contexte) supposera alors un changement de nom. Tout se passe alors comme si chaque profération de nom ou de pronom avait valeur de « création de réalité », comme si le locuteur inventait un nouveau monde. De *Malone Meurt à Compagnie*, le monde de Beckett est peuplé de ces personnages inventés par les personnages, plus vrais que nature, plus vrais qu'eux mêmes: « Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie »<sup>115</sup>. Je peux affirmer la stabilité référentielle d'autrui, mais jamais la mienne. Après tout, « être, c'est être perçu », selon la doctrine berkleyenne qui fournit le fil directeur de *Film*. Ce qui implique en retour une position bien précaire de la stabilité référentielle d'autrui: comment puis-je assurer qu'autrui est lui-même si je ne suis pas sûre d'avoir été là, d'avoir été la même, entre la phrase *p* et la phrase *p+1*? Le dispositif de *Pas* porte à sa limite l'assertion de *L'Innommable* selon laquelle « sans noms propres, pas de salut ». Le nom propre est révélé comme une convention; la fixité de la relation qui l'unit à son référent est encore érodée. La réalité du référent est remise en cause: a-t-il vraiment été perçu? Ce qui est perçu est-il bien stable d'instant en instant, de phrase en phrase? Dans *Pas*, l'instabilité du nom entraîne derrière elle toute la stabilité du réel. La forme théâtrale

<sup>114</sup> Comme l'affirmait Beckett dans un entretien portant sur *Pas*. In Juliet, *Rencontres*, 67.

<sup>115</sup> Beckett, *Compagnie*, 33.

permet à Beckett d'expérimenter cette stabilité du pronom et du nom propre: le réel chavire, mais il est néanmoins rattrapé *in extremis*, sauvé du naufrage intégral, par la présence physique du personnage sur scène. Peu importe le nom de cette femme: seul importe qu'elle ait un nom qui la désigne, et « la chute des pas ».

Beckett travaille donc la *déixis*, l'exhibe sous toutes ses coutures au moment où il les défait. Le nom est constamment démantelé comme unification, sur la peau du langage, d'une subjectivité factice – unité de principe dont le postulat, même réduit à son plus simple appareil, est pourtant requis pour continuer à dire. Le trouble semé dans la pragmatique référentielle renverse le sujet par une opération de transbordement qui le rend « innommable »; il est à la fois débordé et évidé en son dehors et en son dedans sous les attaques du doute intégral, qui, au fil des média rencontrés, réduit la certitude à la seule rencontre d'un corps et d'un nom, qui ne peut être « propre » qu'en tant que son incarnation est attestée par un tiers. Le nom propre, qui devrait être le garant de mon identité, est de plus en plus consumé par l'« illogisme brûlant » auquel aspire l'auteur.



### II.3. Le nom propre, zone d'inintelligibilité

#### II.3.a. Le nom enclavé - *Pochade radiophonique*

*Pochade Radiophonique*, sorte de fable dont la date de création est incertaine<sup>116</sup>, peut être envisagé comme une parodie du geste créateur et de sa relation à la critique, et d'une relation herméneutique à l'œuvre dans une certaine pratique psychanalytique. Un « animateur » et une dactylo, accompagnés d'un personnage muet, Dick, en charge de distribuer les coups de fouet, torturent Fox, pour l'amener à raconter des histoires qu'ils prennent très soigneusement en note. En dehors de ces séances, Fox est baillonné, séparé du monde extérieur par une cagoule, alimenté par voie de sonde. Le déroulement de la pièce représente le temps (un peu accéléré) de l'une de ces séances, où, pour la première fois, Fox « *nomme* quelqu'un » (76). L'animateur et la dactylo parviennent à lui arracher le nom d'une certaine « Maud », où ils voient la clé de toute l'entreprise, dont le déchiffrement devrait amener leur libération. Celle-ci, bien entendu, ne viendra pas, malgré les tentatives d'associations intra- et intertextuelles, les demandes de complément, les interpolations et autres forçages herméneutiques. Cette parodie de la réception critique nous laisse avec un sentiment d'ambivalence. Pourquoi le sens est-il si radicalement, si cruellement refusé? Peut-être est-ce tout simplement que l'animateur et la dactylo, que l'interprète, se trompent de quête, que le sens n'est pas là où nous le cherchons. Peut-être que le nom propre n'est pas fait pour révéler le secret dont il a été fait dépositaire, que la singularité qui le constitue ne renvoie pas seulement à un référent « réel », mais à tout un champ dont la signification n'est pas tant attachée au sujet auquel il réfère qu'au sujet qui le profère, et pour qui le nom véhicule cette signification. La signification du nom se

<sup>116</sup> Les éditions de Minuit assortissent le texte de la mention: "années 60?" (85).

déplacerait dans ce cas d'une qualité du référent à une qualité attachée de manière subjective, dans l'esprit du locuteur, au nom lui-même, le nom devenant opaque dans la mesure où le faisceau des significations qui lui sont attachées peut inclure des associations affectives, inarticulées, et donc éminemment singulières. Et il semble en effet que l'œuvre de Beckett soit émaillée de quelques noms propres qui fonctionnent comme le « Rosebud » wellésien, comme par exemple l'obscur « boucherie-charcuterie Connolly » dont « tu sors ... en tenant la main de ta mère » dans *Compagnie*.<sup>117</sup>

Observons d'abord le fonctionnement d'ensemble des noms propres dans *Pochade radiophonique*. Ils se répartissent en trois catégories. Il y a tout d'abord les noms de personnages. L'animateur et la dactylo ne sont pas désignés par des noms propres. Ils n'en ont pas besoin: le dialogue les situe en contexte dans l'échange des positions d'adresse (« vous » et « je »). Les deux autres personnages, au contraire, ne s'inscrivent pas pleinement dans l'interlocution. Fox reçoit des ordres de l'animateur, mais ses prises de parole échappent radicalement à l'ordre du discours, s'inscrivant plutôt dans l'ordre du récit – à l'exception de sa dernière supplique: « Laissez-moi partir! Je veux aller claquer dans les galets! » (79). Le reste du temps, il est soit le locuteur d'un récit décroché de toute marque d'adresse, soit le référent du dialogue de l'animateur et de la dactylo. Son nom propre sert donc à le distinguer en tant qu'individu singulier à qui l'animateur s'adresse. Le dernier personnage, Dick, est muet. Étranger à tout dialogue, il n'existe que par son nom proféré par l'animateur qui lui donne des ordres, et par les bruits de fouet qui indiquent qu'il exécute cet ordre<sup>118</sup> – n'oublions pas qu'il s'agit d'une pièce

---

<sup>117</sup> Beckett, *Compagnie*, 12.

<sup>118</sup> Il y aurait ici beaucoup à dire, dans une perspective onomastique, sur le personnage de Dick. Si l'on admet l'idée selon laquelle *Pochade radiophonique* propose une image, quoique grotesque et déformée, de la création artistique et de sa réception, que faire du fait que Fox, dont les paroles sibyllines ne sont

radiophonique. Les noms des personnages servent donc à les repérer en discours.

Aux noms de personnages s'ajoutent trois noms d'auteurs auxquels l'animateur fait référence: Mauthner (69), Dante – à travers la périphrase « le divin Florentin » (72), mais aussi par une allusion au personnage de Béatrice – et Sterne (76). Ces « vieux souvenirs de critique littéraire » (76), s'ils contribuent à parodier la pédanterie d'un discours critique féru de *name dropping*, ouvrent néanmoins des fenêtres intertextuelles importantes pour la signification de l'œuvre. D'un point de vue strictement pragmatique, ces noms ne désignent pas des individus présents dans le contexte d'énonciation, mais renvoient toutefois à un horizon référentiel commun au locuteur et à ses destinataires – la dactylo, l'auditeur. Dans ce contexte, « Mauthner » désigne un certain corpus philosophique, une certaine conception du langage, exprimée dans les *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, auquel le destinataire peut se reporter. Bien que l'individu « Mauthner » ne soit pas présent dans le contexte d'énonciation, la mention de son nom présume un consensus des interlocuteurs quant à sa référentialité.<sup>119</sup>

Par contraste, on voit que le nom de Maud, lâché par Fox dans son récit, est intelligible du locuteur seul. Il s'agit d'une occurrence unique, sortant de nulle part, qui n'est accompagnée d'aucun contexte qui permette de l'identifier. Or ce nom semble associé à une forte dimension affective: après avoir relaté l'épisode où vient s'inscrire le nom de Maud, Fox se met à pleurer. Ce seul fait ne permettrait pas de lire la charge affective libérée comme étant liée au seul nom propre. Mais plusieurs éléments du dialogue qui suit immédiatement l'épisode semblent localiser cette charge sur le nom.

---

pas sans rappeler la prose tardive de Beckett lui-même, ne peut parler que sous les coups de fouets d'un personnage au nom plus qu'évocateur, guidé par les ordres d'un personnage lubrique qui fantasme “une petite bête” dans “les jolis dessous” de sa collègue et subordonnée?

<sup>119</sup> Cette ouverture intertextuelle sur Mauthner et sa théorie linguistique selon laquelle il n'y a de réalité que subjective viendrait bien sûr confirmer l'analyse du nom propre qui suit, comme véhicule d'une signification absolument individuelle, liée à un contenu d'expérience subjectif.

Le premier élément est véhiculé par une dimension intertextuelle. L'animateur évoque « les oeuvres de Sterne », car il lui semble « qu'il y a là, quelque part, une larme qu'un ange vient recueillir » (76). Beckett inscrit la référence intertextuelle dans une stratégie complexe, qui vise à la fois à jeter le discrédit sur la pratique citationnelle tout en tirant des effets très sérieux. C'est la larme qui motive apparemment la référence à Sterne. Pour l'animateur, la référence n'est qu'une digression pédante et inefficace. Un second niveau de signification, plus cryptique, est pourtant véhiculé par le nom « Sterne », portant sur l'opération même de la nomination. Le père de Tristram Shandy affirme que le nom d'une personne exerce une influence importante sur sa nature et sur son destin, et décrète que son fils recevra le nom particulièrement positif de Trismégiste. Mais la femme de chambre se trompe de nom auprès du curé qui baptise l'enfant Tristram – le pire nom possible dans la théorie du père, condamnant l'enfant à une vie de souffrances, et le privant de la faculté de comprendre les sources de ses malheurs.<sup>120</sup> L'animateur demande à la dactylo de noter sa référence à Sterne, avant de recentrer le débat: « Qui est cette femme... » (76) Encryptée dans le texte à travers ce phénomène gigogne complexe, l'impossibilité de sonder le nom est placée au premier plan. Le nom de « Maud » résiste à livrer son programme, à expliquer le destin – et l'identité – de son référent, comme il le devrait dans la « logique » de Monsieur Shandy Père. Cette résistance du nom est transposée au niveau de la pratique citationnelle elle-même, puisque l'animateur, derrière le nom « Sterne », associe la signification « larme », et non la signification « nom » - aveugle à ce qu'il a devant les yeux. On voit encore une fois qu'une multitude de significations peuvent être associées à un nom propre, et que ces

---

<sup>120</sup> Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Volume 4, ch. XI, <http://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/iv.100-119.html#ch.11> (consulté le 18 Mars 2014)

associations sont largement subjectives.

Le second élément permettant d'associer la charge affective au nom propre a des conséquences plus radicales pour la question de pragmatique du nom propre qui nous préoccupe. À l'animateur qui demande confirmation que le nom de « Maud » a été proféré par Fox pour la première fois, la dactylo répond: « Tout à fait sûre, monsieur. Voyez-vous, ma nounou s'appelait Maud, ce qui fait que le nom m'aurait frappé, s'il l'avait prononcé. » (76) Pour la dactylo, le nom de « Maud » est associé à un souvenir de la première enfance – un souvenir affectif, qui « frappe ». Ici le fonctionnement pragmatique du nom propre est renversé. Il ne sert plus à désigner de manière stable un référent unique et fixe à travers les permutations de l'interlocution et les univers de phrase. Au contraire, il ouvre un horizon référentiel et émotif à *l'intérieur* du locuteur. Dès lors, le nom n'est pas susceptible d'entrer dans l'échange, dans la communication, dans la mesure où il recouvre un noyau affectif, hors discours, absolument personnel et singulier. Sa profération déclenche une réaction affective qui n'est pas partagée, qui résiste à la prise logique et dialogique. Le nom n'est plus attaché à des qualités du référent lui-même, mais à une expérience subjective qui a été éprouvée dans le passé à l'occasion d'un référent porteur du même nom, et que la profération du nom suffit à raviver. S'il y a partage, cela ne peut être que de la conscience de la singularité non partageable de l'affect lié au nom, par empathie. Tout l'enjeu du texte est de montrer que rien ne peut être dit de ce nom qui cristallise une expérience, qu'il se dérobe toujours à la saisie, tout en répercutant pourtant ses effets à l'affleurement du discours.

Le récit de Fox est fragmentaire, décousu, agrammatical. Dans la séance précédente, remémorée par la dactylo, il avait évoqué une taupe qu'il avait recueillie,

soignée et nourrie. Au début de la séance présente, tout se passe comme si Fox avait intériorisé le point de vue de cet animal: « j'allais dans les galeries.[...] moi j'arrivais, par les couloirs » (74). Ce récit étrange, dont l'auditeur ne dispose d'aucune information quant au contexte, amorce plusieurs thèmes majeurs: labilité du point de vue, déplacement souterrain; temporalité du « mort vif » (74). Ce réseau thématique est condensé et compliqué dans le fragment central du récit de Fox, qui apparaît très exactement au milieu de la pièce:

F. – ... fatigue, quelle fatigue, j'avais mon frère dans le ventre, mon vieux jumeau, être à sa place et lui à – ah mais non, mais non. (*Un temps. Coup de règle.*) Moi, me relever, repartir, vous voulez rire, c'était lui, il avait faim. Fais-toi ouvrir me disait Maud, on t'ouvre le bide, ce n'est rien, je lui donne le sein s'il vit encore, ah mais non, mais non. (*Un temps. Coup de règle.*) Mais non. (75)

Le nom de Maud est pris dans une scène fantasmagorique récurrente dans les œuvres de Beckett, selon laquelle un autre, un « jumeau », un « double », est prisonnier à l'intérieur de soi, non-né, à peine vivant, « mort vif ».<sup>121</sup> À son grand regret, le locuteur ne peut pas changer de place avec son jumeau en lui. Il semble aspirer à cette existence larvaire et intra-utérine, gage d'immobilité et de silence – à défaut, il irait tout aussi volontiers « claquer dans les galets ». Mais c'est précisément cette larve enclavée en lui, qui pourrait tout aussi bien être déjà morte, qui semble l'obliger à continuer à se mouvoir – qui fait durer le supplice. Le locuteur, par cet autre mort-vif en lui, n'est ni tout à fait

<sup>121</sup> On retrouve cette obsession, par exemple, dans la seconde des *Autres foirades*: « J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait pourtant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, c'est comme ça que je vois la chose, c'est lui qui a crié, c'est lui qui a vu le jour, moi je n'ai pas crié, je n'ai pas vu le jour », in Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades* (Paris : Minuit, 2004 [1976]), 39. Worm pourrait également être lu comme un cas de cet être larvaire enclavé.

mort, ni tout à fait vif lui-même. Ce jumeau est-il « la... chose » dont l'expression mettrait fin à la torture? Si l'extraction du jumeau permet enfin au locuteur d'être rendu « à ses chères solitudes », alors Maud, qui propose une césarienne et offre d'allaiter le rejeton, est à la fois une figure nourricière et une figure meurtrière – la « Béatrice » qui devra guider le locuteur au Paradis. Au-delà de cette double fonction possible, qui s'inscrit dans l'association courante chez Beckett de la mère et de la mort (*naître/ n'être ; womb/tomb*)<sup>122</sup>, Maud demeure pleinement énigmatique. Là où le nom propre, inscrit dans un réseau de noms propres, devrait garantir l'inscription d'une réalité partagée, Beckett en fait une bulle de singularité inaccessible à tout échange, un point d'affect aveugle et muet. Ici, le nom déclencheur d'affect est un nom féminin associé à la fonction maternelle: il est question de parturition, d'allaitement, de soins. Ouvrant sur une relation archaïque, pré-linguistique, tant dans le récit de Fox que pour la dactylo, le nom de « Maud » est incrusté dans le langage en tant qu'il en est forclos, enclavé dans le récit comme le jumeau est enclavé dans Fox: inaccessible source de tourments.

Cette scène du jumeau enclavé résonne avec une scène marquante évoquée par Beckett à plusieurs reprises, liée à une conférence à laquelle il assista le 2 octobre 1935 en compagnie de Wilfred Ruprecht Bion, avec qui il avait entamé une psychanalyse peu après Noël 1933.<sup>123</sup> C.G. Jung, invité à la clinique Tavistock de Londres pour y parler des rapports de la psychopathologie et de la création artistique, évoqua le cas d'une petite fille morte apparemment d'une maladie infectieuse peu après l'avoir consulté. Dans un entretien avec Charles Juliet, Beckett se souvient que Jung s'interrompit, et dit, comme s'il venait de le comprendre: « Au fond, elle n'était jamais née » – comme le dit

<sup>122</sup> Cf. Sardin, *Passions maternelles*, 12.

<sup>123</sup> Cf. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* (New York : Grove Press, 1996), 168.

également le personnage de Maddy Rooney dans la réécriture fictionnelle de l'épisode incluse dans *Tous ceux qui tombent*.<sup>124</sup> Beckett précise à Charles Juliet: « J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné. Assassiné avant ma naissance. Il me fallait retrouver cet être assassiné. Tenter de lui redonner vie... » « J'ai toujours eu le sentiment que moi non plus, je n'étais jamais né. »<sup>125</sup> L'écriture, pour Beckett, consisterait à retrouver cet embryon mort-vif.<sup>126</sup>

Dans le cycle de cinq conférences qu'il donne à la clinique Tavistock du 30 septembre au 4 octobre 1935, Jung présente son modèle de la psyché et de l'inconscient personnel et collectif.<sup>127</sup> Dans la troisième conférence – celle à laquelle Beckett assiste – il commence par revenir sur le modèle de la psyché qu'il schématise selon des cercles concentriques, représentant les fonctions ecto- puis endopsychiques, agencées autour d'un noyau de noir total représentant l'inconscient. Dans le modèle jungien, l'ego est fondamentalement composite, il forme lui-même un « complexe » à part entière, qui n'est pas différent des autres complexes. Usuellement nous considérons que l'ego est un centre en pleine possession du corps, que la conscience est unitaire. Or, Jung affirme: « the so-called unity of consciousness is an illusion. It is really a wish-dream. We like to think we are one; but we are not, most decidedly not. We are not really masters in our house. » (81) Car pour lui, les complexes sont des groupes autonomes d'associations qui ont leur propre mouvement, et vivent leur vie indépendamment de nos intentions: « a complex

---

<sup>124</sup> Reproduit dans Juliet, *Rencontres*, 15-17.

<sup>125</sup> Ibid., 15.

<sup>126</sup> Didier Anzieu voit dans la scène « elle n'était jamais née » une « révélation » à la fois « initiale et initiatique »: « son œuvre sera son véritable acte de naissance, acte à répéter pour bien s'assurer du résultat, *L'Innommable* exprimera clairement la souffrance de ne pas être né et le travail d'accouchement par la parole. » *Beckett et le psychanalyste*, 193. Voir aussi Bizub, *Beckett et Descartes*, 45 ; 268.

<sup>127</sup> Carl Gustav Jung, *Analytical Psychology: its Theory and Practice. The Tavistock Lectures* (London, Routledge, 1968).



with its given tension or energy has the tendency to form a little personality of itself. It has a sort of body, a certain amount of its own physiology. » (80) Ainsi, Jung va jusqu'à conférer « une sorte de corps » aux complexes. Dans la condition schizophrénique, ces complexes s'émanent du contrôle conscient au point de devenir visibles et audibles: « They appear as visions, they speak in voices which are like the voices of definite people. » (80) Jung anthropomorphise ainsi les effets de l'inconscient, qui deviennent comme des personnes en nous. Et il ajoute: « This personification is not in itself necessarily a pathological condition. » (80) Car cette condition schizophrénique n'est en aucun cas étrangère à l'activité des poètes. Elle est même la condition de possibilité de la création artistique.

Jung développe ensuite ses théories sur l'inconscient personnel et l'inconscient collectif (avec la notion d'archétype), tout en continuant d'insister lourdement sur le fait que l'inconscient ne peut pas être connu, mais peut seulement être pressenti par ses effets. C'est lors de sa réponse à la première question, qui porte sur les rêves des enfants, que Jung aborde le cas de la petite fille, qui a tant impressionné Beckett. Il commence par expliquer les rêves « archétypaux » (ou mythologiques) des enfants par la proximité de l'enfant qui commence à prendre conscience de son existence avec « le monde psychologique originel » dont il vient à peine d'émerger, et qu'il définit comme « a condition of deep unconsciousness » (106) – une union avec l'inconscient collectif. Des problèmes peuvent survenir si un enfant conserve ces contenus à la surface de leur conscience pendant trop longtemps, auquel cas il sera frappé d'une incapacité à s'adapter: « he is haunted by a constant yearning to remain with or to return to the original vision. There are very beautiful descriptions of these experiences by mystics and poets. » (106).

C'est précisément ce qui est arrivé à cette petite fille de dix ans, une « enfant éthérée » (*ethereal child*) sujette à des rêves mythologiques, et en qui Jung reconnaît un défaut d'arrachement à cette forme d'inconscient profond: « Her father consulted me about these dreams. I could not tell him what I thought because they contained an uncanny prognosis. The little girl died a year later of an infectious disease. She had never been born entirely. » (107)

On voit combien cette conférence résonne avec les enjeux au cœur de l'écriture beckettienne: les contenus psychiques, qu'ils soient conscients ou inconscients, y sont présentés comme des assemblages de composants, des complexes non unitaires ayant chacun une vie indépendante, presque un corps. Il s'agit maintenant de revenir à *Pochade Radiophonique*, et de voir si l'on peut tirer de ce détour par un certain modèle de l'inconscient des échos qui nous éclairent. Car peut-être peut-on voir dans cette zone inaccessible de l'inconscient ce jumeau mort-vif qui oblige à vivre, à écrire? Comment comprendre le dispositif du récit de Fox, qui combine ce sentiment d'avoir en soi un être jamais né à une présence féminine extérieure, à la fois nourricière et meurtrière? La question est mal posée. Car il ne s'agit pas ici de comprendre, mais bien plutôt d'entrevoir un point aveugle, une zone d'inintelligibilité, qui toujours échappera au discours, malgré toutes les tortures – y compris celle de la technique psychanalytique. Comprendre, c'est l'affaire de l'animateur et de la dactylo – une affaire toujours manquée. Ce qu'il s'agit d'entrevoir, en dernière analyse, semble bien être ce dispositif de l'enclave, ce fait que « la... chose » (80), la source et la destination de l'écriture, n'apparaîtra jamais qu'en tant qu'elle se refuse à toute saisie, éternellement retranchée. Et, nous allons le voir, l'inconscient et le nom ont partie liée.

La figure de l'enclavement constitue le cœur du dispositif de *Pochade radiophonique*. Si le terme de « pochade » désigne une peinture esquissée en quelques coups de pinceaux, ou une œuvre rapidement écrite, on y retrouve aussi le mot « poche ». La pièce tourne autour de poches de résistance incompressibles et inaccessibles, aussi bien pour Fox que pour l'animateur et la dactylo, et dont l'incrustation semble autant inopérable qu'opérante. Car pour pouvoir faire cesser la torture de devoir dire, il faudrait pouvoir extraire cette chose indistincte, apparemment indicible:

A (*avec douceur*). - [...] C'est dur, nous le savons. Cela ne dépend pas entièrement de vous, nous le savons. Vous pourriez couler de source jusqu'à votre dernier soupir sans que pour autant la... chose soit dite qui vous rende à vos chères solitudes, nous le savons. Mais, cela dit, une chose est sûre. Plus vous parlerez, plus vos chances seront grandes. (79-80)

Pourtant, l'échec de toute parole est inscrit dans le texte même, à travers de nouvelles images empruntées aux sciences naturelles. L'animateur continue ainsi à exhorter Fox à parler:

Traitez le sujet! - quel qu'il soit! (*Il renifle.*) Plus de variété! (*Renifle.*) Ces éternels sites sauvages, c'est beau (*renifle*), mais ce n'est pas là que gîte le lièvre, ça m'étonnerait. (*Renifle.*) Ces schistes micacés, si vous saviez (*renifle*) l'effet que ça peut faire, à la longue. (*Renifle.*) Et votre faune! Ces rats à poche! (80)

Il faudrait « traiter » de Maud, il faudrait « traiter » du jumeau, il faudrait « traiter » de « la...chose », mais Fox ne fait que décrire des paysages, peuplés d'animaux. Or ces descriptions sont minées par des images d'inclusion, comme celle du « rat à poche ». Ce

rongeur possède des « abajoues » qui s'ouvrent sur l'extérieur et lui servent à stocker la nourriture, qu'il vide à l'aide de ses pattes avant. La poche du rat n'a pas pour fonction de « traiter », d'ingérer, de transformer la nourriture, mais de la transporter.<sup>128</sup> L'animal porte la nourriture dedans-dehors : la poche est un repli dans son corps dont la membrane préserve pourtant cette nourriture de tout contact avec l'intérieur, de toute influence nourricière. Dans l'abajoue, l'intégrité du corps étranger est préservée à même le corps hôte dans lequel il est temporairement enclavé. Mais c'est surtout la métaphore géologique, filée de manière souterraine dans toute la pièce, qui vient inscrire des effets de sens. Le schiste micacé est en effet un type de roche métamorphique. Sous l'effet de très fortes pressions et températures, des argiles subissent des transformations de plusieurs ordres. Une transformation mécanique conduit à la présentation d'un feuilletage en plans parallèles. Elles subissent également des transformations chimiques: les composants minéraux sont modifiés, et conduisent à l'apparition de micas, particules rocheuses incrustées au sein du plan de schistosité, le tout résultant d'un unique processus de formation. Ce processus est irréversible. Pour faire parler Fox, l'animateur tente de « REDUIRE la pression, au lieu de l'augmenter » (73). Mais si l'on suit le fil de la métaphore rocheuse, tant qu'il y a pression, le processus métamorphique continue à opérer. Pour pouvoir atteindre le mica enkysté, il faudrait faire exploser l'ensemble de la roche, désagréger le sujet – autant dire « claquer dans les galets ».

La version anglaise renforce encore la métaphore: « Peter out in the stones »<sup>129</sup> Le terme *to peter out*, apparu en 1846 dans l'argot des mineurs américains, et donc en pleine

---

<sup>128</sup> La version anglaise ne parle pas de poche, mais insiste sur le caractère souterrain et le fait de creuser: « fodient rodent ». Samuel Beckett, « Rough for Radio II », in *Samuel Beckett, The Complete Dramatic Work* (Londres : Faber and Faber, 1986), 282.

<sup>129</sup> Ibid., 281.

période de ruée vers l'or, signifie « s'éteindre », « se tarir », « s'émousser ». Plusieurs étymologies ont été suggérées, qui permettent toutes, combinées, de jeter une nouvelle lumière sur le texte qui nous occupe. « *to peter* » (s'épuiser, 1812) pourrait provenir de « *St. Peter* », Saint Pierre, ou encore du français « péter », ou encore de « *salpeter* », le salpêtre, ingrédient de la poudre explosive utilisée dans les mines. Il s'agit bien de tout dynamiter, mais on n'obtiendra qu'une nouvelle « foirade »: la ruine de tout fondement, la réécriture à l'envers de l'évangile selon Mathieu (16:18): « Thou art Peter, and on this rock I will build my church. » Ici tout fondement est emporté par le souffle de l'explosion – *petered out*. Plus de pierre stable où construire, mais un éboulement généralisé, des galeries souterraines, du sable, de la boue<sup>130</sup>. Car la pierre où l'on bâtit ne saurait être recouverte par aucun métamorphisme, aucune modification de pression: elle est escamotée du texte, amputée du sujet fragmentaire qui ne porte sa complétude en lui qu'en tant que perdue: Fox crève du désir de retrouver « les galets », mais peut-être aussi cette pierre fondatrice – le *-rock* qui manque à Fox pour donner « Foxrock », le nom de la banlieue de Dublin où Beckett est né et a grandi.

Les images d'enclavement conduisent donc à l'excavation du nom, mais une excavation qui n'ouvre que sur un site évidé, éventré d'un contenu qui n'est présent qu'en tant qu'absent. Fox tant qu'il sera vivant sera amputé de ce *-rock*, son membre fantôme. Fox est la partie émergée de la personne, la partie discursive, vouée à chercher cet autre inaccessible en soi. La scène du jumeau mort-vif, dans sa résonance avec la conférence de Jung, permet de rapprocher cette partie escamotée du nom propre d'une conception fragmentaire de la psyché qui fait droit à une vision dynamique de l'inconscient. Toujours

---

<sup>130</sup> Sur l'importance des images du sable et de la boue dans l'œuvre de Beckett, cf. Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, 140-141.

enclavé, inaccessible, il se laisse sentir par ses effets sur le texte: ce *-rock* manquant, pierre de touche de l'œuvre, est disséminé dans le texte comme cette figure d'inclusion opérante. Pour regagner la paix intra-utérine, il faudrait que « la... chose » soit enfin dite, dissoute, prélevée par opération pour être rendue inopérante. Pour regagner l'enfance il faudrait procéder à une lithotomie – le dispositif de la pièce n'est pas sans rappeler le fameux tableau de Bosch intitulé *L'excision de la pierre de folie*. Pour regagner la complétude de *Foxrock*, il faudrait mourir.

La présence-absence de *-rock* ouvre une perspective tout à fait nouvelle, souterraine cette fois, sur la question de la pragmatique du nom propre. Le nom de Fox n'est que la partie émergée dans le discours de l'iceberg référentiel. Une partie émergée qui est aussi une partie amputée. Fox le renard n'atteindra jamais, malgré toutes les tortures exégétiques, le lièvre qui gîte dans sa tanière, le *-rock* qui gît en lui. Dès lors, quelle réalité peut être établie autour de noms toujours grevés, inadéquats? L'animateur voudrait un « sujet traité » - or *Pochade radiophonique* nous montre précisément qu'il n'y a de sujet que « poché ». L'animateur, image de la critique, tente « scientifiquement » de rétablir les faits quant à Fox, de recouper des informations (inexistantes) quant à la signification et quant au référent de Maud, d'échafauder des hypothèses. Tâche vaine s'il en est, puisque cette pierre de folie qu'il tente « d'exciser » a été perdue au moment où Fox est sorti de la « zone du noir central », de la relation primordiale, où il est entré dans le discours et devenu Fox au prix du sacrifice de *-rock*. La pierre sur laquelle construire le réel est évanouie, poche vide et pourtant active dans les souterrains de la conscience – toute certitude sur laquelle on pense pouvoir construire l'édifice de la réalité est laminée par la possibilité d'un glissement de terrain.

### II.3.b. Le nom propre, « zone dangereuse » au carrefour de la communication?

#### - *Quad*

Au terme de cette exploration du fonctionnement pragmatique du nom propre au fil de l'œuvre de Beckett, on pourrait voir dans la pièce pour la télévision *Quad* une mise en scène qui récapitulerait son fonctionnement, à la fois comme instance prise dans un réseau de communication et comme poche absolument singulière et inaccessible d'inintelligibilité.

*Quad* est une entreprise combinatoire sans paroles « pour quatre interprètes, lumière et percussions »<sup>131</sup>, visant à l'épuisement des possibilités du dispositif de départ. Quatre personnages, vêtus de tuniques de couleurs différentes, circulent sur les côtés et les diagonales d'un carré ABCD, chacun se voyant attribuer une couleur de lumière et un son particuliers. La pièce finit quand toutes les possibilités de circulation et de croisement de ces personnages (en solo, duo, trio ou quatuor), et toutes les combinaisons de lumière, de percussions et de costumes corollaires, ont été épuisées. Cependant, un espace reste radicalement inexploré, intouchable : le centre E, où les personnages doivent se croiser. (Figure 1). Dans le script décrivant le dispositif, Beckett mentionne le « problème » suivant: « Négociation de E sans rupture de rythme lorsque trois ou quatre interprètes se rencontrent en ce point. Ou, si ruptures admises, comment exploiter au mieux? » (14) Et, dans une note, il vient résoudre ce problème technique en conférant à ce point de friction E une caractéristique non plus technique, mais qualitative: « E supposé zone de danger.

<sup>131</sup> In *Quad*, 9. La pièce, écrite en anglais en 1980, fut mise en scène et réalisée par Beckett en 1981, produite par la Süddeutscher Rundfunk et diffusée le 8 octobre 1981 sous le titre *Quad I&II*. La version II correspond à l'application pratique du script, qui a amené des modifications nécessaires. Dans la version du texte reproduite par les éditions de Minuit, cette version est représentée par les « Notes de Samuel Beckett » ajoutées à la fin de la version I. La version réalisée renonce à distinguer des couleurs de lumière et de costume, et renonce également aux différents bruits de percussions. La version filmée correspondante est disponible sous ce lien: <http://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M>, consulté le 17 mars 2014.

D'où déviation. Manœuvre établie dès le départ par le premier solo à la première diagonale (CB). » (14) Même lorsqu'un seul personnage parcourt la diagonale, il ne franchit pas le point E, alors qu'aucun obstacle ne l'en empêche. Le centre E, rebaptisé « zone de danger », est toujours contourné, selon le schéma suivant<sup>132</sup>:

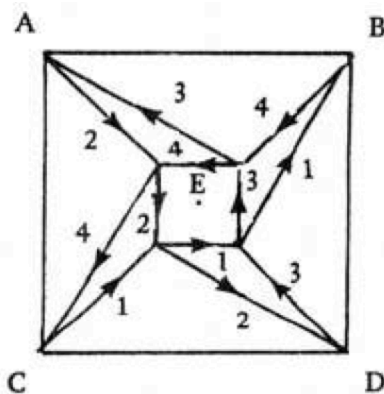


Figure 1.

Le « ballet » muet dessine un espace logique de relations dont le point focal est aveugle. Comme le nom propre dans sa pragmatique chez Beckett, le point E fonctionne comme une poche intouchable, inintelligible, et pourtant nécessaire à l'ordonnement du donné, point de mire vers lequel tout converge.

Comme dans les séries de *Watt*, toutes les possibilités sont épuisés dans *Quad*, méthodiquement, l'une après l'autre. *Quad* est l'épure mathématique qui spatialise l'étalement des possibilités multiples incluses sous tout donné. Dans les conditions définies à l'entrée du dispositif, voici toutes les combinaisons possibles, et voici comment sera épuisé le réel. La combinatoire est la formule qui permet à Deleuze d'avancer sa théorie sur les « disjonctions inclusives », qui trouve ici son expression formelle la plus

<sup>132</sup> Source: *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett* (Londres : Faber and Faber, 1984), 293.



claire. Aucune configuration n'est préférée à une autre; toutes se succèdent, sans hiérarchie, mécaniquement. Toutes les manières dont les personnages peuvent se croiser en E sont accomplies. Si l'on accepte de comparer ce fonctionnement à celui du nom propre, alors on voit que le dispositif présente, étale, toutes ses configurations possibles – toutes ses virtualités, sans sélection d'une option privilégiée d'actualisation. Pourtant, ces configurations n'existent que par les permutations des éléments autour de E. Le nom propre, comme le point E, n'est accessible que du dehors; ses contours sont tracés par les allées et venues des interprètes qui permutent autour de lui sans jamais en pénétrer l'intérieur. Comme le nom propre, le point E est donc défini, dessiné de l'extérieur par la permutation des positions et des trajectoires des personnages: par une configuration, une position logique et non par une qualité essentielle.

Le ballet de *Quad* pourrait chorégraphier, par sa structure combinatoire, un espace logique de communication transparente. Pourtant, cette poche de résistance ménagée en son sein, cet espace inaccessible qu'est ce centre gravitationnel, vient miner du dedans cette transparence, la retourne comme un gant. Deleuze voit dans le décrochage des personnages en E le mouvement qui permet à Beckett de dépotentialiser l'espace, par suppression technique de tout événement, de toute rencontre.<sup>133</sup> L'événement ne peut pas se produire; l'espace ne peut pas le réaliser. Le « réel », compris ici comme l'ensemble des configurations possibles dans un dispositif fini, est épuisé par l'accomplissement de ses virtualités, qui n'est qu'une actualisation dérisoire. L'événement est impossible: si le réel est la certitude quant à un état de faits, alors *Quad* montre que la certitude (mathématique) ne fait jamais que graviter autour d'un irrationnel dont elle trace l'orbe, son premier moteur immobile. Le nom propre fonctionne chez Beckett comme le point E:

---

<sup>133</sup> Deleuze, « L'épuisé », 82-83.

fixité nécessaire à la convergence des trajectoires, pôle de cohérence des possibles, moteur de leur actualisation, il se dérobe toujours à toute essentialité. Il est un *quod* sans *quid*. *Quad*. Atoll. Innommable. Pépite d'inintelligibilité irradiante. À l'autre extrémité de l'œuvre de Beckett, on retrouve, transformée, une image qui était déjà présente dès les premiers essais sur l'art: celle d'une « zone de danger » figurée comme espace irrationnel inaccessible au sein d'une figure géométrique. En effet, dans « Les Deux besoins »<sup>134</sup>, il parodiait déjà « les aposteriori foireux de l'Esprit et de la Matière » (57), proposant pour définition de l' « autologie créatrice » cette figure du « dodécaèdre régulier » (56 ; Figure 2), dont le centre était qualifié de *lubricum et periculorum locus*:

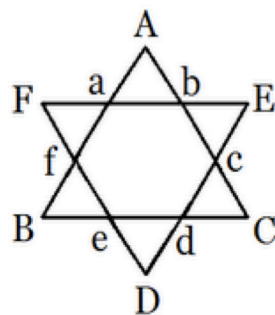


Figure 2.

Ce « dodécaèdre », « divine figure dont la construction dépend d'un irrationnel, à savoir l'incommensurabilité de la diagonale de carré avec le côté, sujet sans nombre et sans personne » (56), trace en son sein un trou qui est un « enfer d'irraison d'où s'élève le cri à blanc » (56), un cri qui n'est pour autant jamais une réponse, qui serpente autour du trou noir qui est à la fois son origine, son principe et sa fin inassignables, et qui comme la mort ne saurait se regarder en face. Dans *Quad*, le point E est situé sur la diagonale du

<sup>134</sup> Samuel Beckett, « Les Deux besoins », in *Disjecta*, 55-57. C'est E. Bizub qui attire l'attention sur la pertinence de ce rapprochement, *Beckett et Descartes*, 237-238.

carré, cette même diagonale dont on dit qu'Hippasos fut lynché par les disciples de Pythagore pour avoir découvert qu'elle dépendait d'un irrationnel. La « zone de danger », le « *lubricum et periculorum locus* » (57), est dangereuse en tant qu'elle est ce principe d'inintelligibilité absolu au cœur de tout intelligible, la fondation même de tout réel, la face cachée du *cogito*.<sup>135</sup> Cette zone que personne ne veut ni ne peut voir, sous peine de voir tout le réel englouti sous la vague de l'indistinction. Et nous avons vu, avec *Pochade radiophonique*, combien cette « zone dangereuse » a partie liée à l'inconscient, au matriciel, au pré-linguistique – à l'enfance. Chez Beckett, le nom propre a partie liée à cette structure duelle : élément logique servant à désigner un individu singulier à l'exception de tous les autres dans une structure d'échange, une combinatoire, il réfère pourtant toujours aussi à une part éminemment obscure dans cet individu, qui toujours sera en retrait de la saisie logique, et qui pourtant oriente, polarise, tout le discours.

---

<sup>135</sup> Edward Bizub rapproche cette zone de la *khôra* derridienne, cet X qui résiste à toute définition, et qui de par l'absence d'article en grec ressemble à... un nom propre, mais qui, privé de référent réel, ne fait que désigner un référent qui a pour propriété de n'avoir rien en propre et de rester informe (*Beckett et Descartes*, 273-275). D'autres hypothèses intéressantes ont été émises quant à cette « zone de danger » dans *Quad*. Dans son ouvrage *Women and Ireland as Beckett's Lost Others. Beyond Mourning and Melancholia* (Londres : Palgrave MacMillan, 2010), Rina Kim y voit la localisation de « l'autre perdu », voire de la mère comme objet internalisé (« *the internalized (m)other* », 19). Pour Rina Kim, cette « zone de danger » ne représente pas simplement le moi qui serait inconnu et étrange pour le sujet, mais aussi le moi en tant qu'il a incorporés des « autres », et les a conçu, de manière erronée, comme des objets réels. La thèse de Kim consiste à montrer que ces « autres perdus » (*lost others*) sont manifestés dans l'œuvre de Beckett sous les traits de l'Irlande et des femmes. L'auteure montre qu'un avant-texte de *Quad* de 1963 figure un dialogue entre une mère et son fils, et suggère que Beckett aurait eu sa mère à l'esprit dès la création de *Quad*.

### III. ÉDOUARD LEVÉ – réalités suspendues

Comme l'œuvre de Samuel Beckett, l'œuvre d'Édouard Levé est ancrée dans le doute. Dans *Suicide*<sup>136</sup>, qui décrit un personnage similaire par bien des aspects à la description que Levé fait de lui-même dans *Autoportrait*<sup>137</sup>, au point que l'œuvre a pu être caractérisée d'« autofiction spéculaire »<sup>138</sup>, il écrit : « Tu te livrais à d'interminables séances de doute. Tu te disais expert en la matière. Mais douter te fatiguait tant que tu finissais par douter du doute. » (30) Ce scepticisme, élevé au rang de discipline, pourrait caractériser l'ensemble de la démarche artistique de Levé. Ses photographies, ses œuvres littéraires, ses propositions d'œuvres plastiques, introduisent un trouble dans les apparences, dont elles font vaciller la certitude de manière systématique.

Pourtant, son art s'inscrit dans une perspective éminemment réaliste. Photographe, il reste fidèle à la technique argentique. Dans une « interview par lui-même », publiée en marge de ses séries photographiques de *Reconstitutions*, il affirme : « j'ai choisi un médium, la photographie, *qui duplique le réel*, et je n'ai rien retouché. »<sup>139</sup> Comment douter de la réalité d'une photographie pensée comme le duplicata direct de la réalité ? Écrivain, il aspire à une « écriture blanche », dénuée de toute marque de subjectivité, et cherche la poésie dans « le compte rendu factuel » (Au :

<sup>136</sup> Édouard Levé, *Suicide* (Paris : Gallimard, <Folio>, 2009, [P.O.L., 2008]), dorénavant S.

<sup>137</sup> Édouard Levé *Autoportrait* (Paris : P.O.L., 2013 [2005]), 82, dorénavant Au.

<sup>138</sup> Laurie Laufer, « Le suicide à l'adolescence. Edouard Levé, anatomie d'un suicide », in *Adolescence*, no. 72 (2010/2), 410-411.

<sup>139</sup> Édouard Levé, « Interview d'Édouard Levé par lui-même », in *Angoisse/ Reconstitutions* (Paris : Editions Nicolas Chaudun, 2008), 84 (mes italiques), dorénavant I.

43-44) Il déclare : « Tout ce que j'écris est vrai » (Au : 82). Difficile en effet de ranger dans la catégorie traditionnelle de la fiction<sup>140</sup> une œuvre de photographie argentique non retouchée, un *Autoportrait* constitué d'assertions « vraies » mises bout à bout sans autre logique que l'accumulation, un collage d'articles de presse dont ont simplement été effacées les indications contextuelles (*Journal*<sup>141</sup>), une série de 533 descriptions d'œuvres réalisables quoique pour la plupart non réalisées (*Œuvres*), ou bien même un volume, pourtant appelé *Fictions*<sup>142</sup>, qui comprend à la fois des fragments poétiques et leur pendant photographique<sup>143</sup>. Et *Suicide*, 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 narrateur<sup>144</sup>, 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 chez son éditeur. Impossible de ranger ces textes dans une catégorie rassurante, indépendante d'une actualisation des écrits dans le monde « réel », où spéculation et scepticisme n'affecteraient pas la réalité du réel protégé par son autonomie en regard de la « fiction ».

C'est du sein même de cet art réaliste que Levé vient faire planer le doute sur la réalité. En effet, dans ses photographies comme dans ses textes, Levé part « d'un registre

---

<sup>140</sup> 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*, eds. Françoise Lavocat et Anne Duprat (Paris : Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2010), 11-31.

<sup>141</sup> Édouard Levé, *Journal* (Paris : P.O.L., 2004), dorénavant J.

<sup>142</sup> Édouard Levé, *Fictions* (Paris : P.O.L., 2006).

<sup>143</sup> Les fragments font part du point de vue de l'un des personnages de l'image sur la scène photographiée. Chloé Conant décrit et analyse le dispositif dans « Histoires d'images et de textes : les œuvres photofictionnelles de Sophie Calle et d'Édouard Levé », in *Littérature et Photographie*, eds. Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008), 366-367. Dans la mesure où le nom propre n'entre pas en jeu dans cette œuvre, je l'écarterai du corpus d'étude.

<sup>144</sup> 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, *Suicide à l'adolescence*, 410-11.

réaliste et documentaire, [qu'il fait] glisser vers l'étrange. » (I : 87) Mais pas question, chez cet admirateur de Borgès, de glisser vers une forme de « réalisme magique », ou d'emprunter les codes du fantastique. S'il ébranle la réalité, ce n'est pas en la doublant d'une nappe fictionnelle qui l'ouvrirait à une surnaturalité quelconque, c'est au contraire en plongeant dans les entrailles de la réalité qu'il démembré et neutralise au seuil de sa constitution pour en interroger l'étoffe. L'hypothèse qui anime ce chapitre est que l'art « réaliste » de Levé sème le doute sur la réalité en l'ouvrant de l'intérieur à une instabilité référentielle. Parce qu'elle est constamment située à la croisée des arts visuels et des arts du langage, son œuvre dispose de nombreux leviers pour travailler le lien qui unit le référent aux processus de nomination, de désignation et de signification qui en établissent la réalité. Et, en déboulonnant ainsi les mécanismes de la référence, Levé touche aussi aux questions de la contingence, de la potentialité et de la nécessité, en situant son œuvre à la frontière poreuse du virtuel et de l'actuel.

Pour comprendre le sens ici attaché à ces termes, observons l'*œuvre* numéro 72, dont la description est la 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. » (Oe: 37) Cette proposition 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 proposant une *œuvre* à partir des résidus de ces éliminations qu'il recueille, Édouard Levé donne à voir ce processus d'escamotage du virtuel qui est constitutif de toute actualité, il cristallise ces virtualités dans l'actualité

paradoxe 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 demeure à l'état de description littéraire, *fictive*. Elle décrit au présent dit « de vérité générale » une œuvre qui n'existe pas dans la réalité, mais qui pourrait être réalisée. Chez Levé, l'opposition de la fiction et de la réalité 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 compliquées au bord de leur indistinction. L'objet, qu'il soit *réel* ou *fictif*, est figé dans l'instant où affleure son partage entre actualité et virtualité, et, de par cette neutralisation qui le fige, est déréalisé.

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 neutralisation. De manière générale, Levé place le nom propre et la question de la référence au premier plan de ses travaux aussi bien photographiques que littéraires. Il désarticule ou perturbe les opérations qui allient le nom propre à son référent ou à ses significations, aboutissant ainsi à des effets de déréalisation ou d'étrangeté – et ceci même, voire surtout, lorsque ses dispositifs ne reposent pas sur la mise en avant du nom mais sur l'opération inverse d'effacement de tout nom propre. L'enjeu de ce chapitre est d'observer la manière dont Édouard Levé, en travaillant la matérialité, la référentialité et la signification du nom propre, perturbant profondément et durablement l'accès à la « réalité » dont il met en lumière l'établissement par la même occasion, en s'interrogeant sur les effets et les conséquences de ces procédés.

Si les œuvres d'Édouard Levé sont l'objet d'un intérêt toujours croissant, comme

en témoignent les traductions récentes de ses textes dans plusieurs langues, elles ont fait l'objet de peu d'études universitaires. Outre des articles de quotidiens ou de fanzines, qui incluent des comptes-rendus d'exposition et des faire-part du suicide de l'artiste, quelques études académiques ont paru, dans des articles portant sur la combinaison de la photographie et de la littérature<sup>145</sup>, sur les questions de la fictionnalité et du réalisme<sup>146</sup>, sur la question du lieu dans ses photographies<sup>147</sup>, ou qui analysent la figure du suicide<sup>148</sup>. Dans *Esthétique du stéréotype. Essai sur Édouard Levé*, qui constitue à ce jour la seule monographie consacrée à l'œuvre de Levé sous ses deux versants photographique et littéraire, Nicolas Bouyssi affirme lui aussi que « les œuvres de Levé tournent toutes autour de cette question du nom [...]. »<sup>149</sup>. L'objectif de l'auteur est « de prendre Levé comme exemple [...] afin d'enquêter [...] sur ce que pourrait être un certain art contemporain et une certaine littérature actuelle »<sup>150</sup>. Dans ce cadre, la tension du propre et du commun est considérée comme symptomatique d'une tendance contemporaine à la muséification, à la pétrification des êtres et des choses, au stéréotype, qu'il relie à l'évolution de nos sociétés sous l'effet de l'accélération de la communication. Il situe son analyse du nom propre chez Levé autour « de son aspect qualitatif (propre) et de son

<sup>145</sup> Cf. Chloé Conant, « Histoires d'images ».

<sup>146</sup> Cf. Pascal Mougin, « La fiction à force de réel : Jean-Charles Massera/ Édouard Levé, in *Fiction et réel*, eds. France Fortier, Francis Langevin, *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire* 4, no. 2 (Printemps-été 2009), consulté le 3 Septembre 2014, <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/629>.

<sup>147</sup> Cf. Muriel Berthou Crestey, « L'Esprit des lieux dans les photographies d'Édouard Levé », « L'Esprit des lieux dans les photographies d'Édouard Levé ». *Le regard à Facettes. Carnet de recherches visuelles* (blog), 7 juin 2010, consulté le 29 août 2014. <http://culturevisuelle.org/regard/archives/94>.

<sup>148</sup> Laurie Laufer, « Le suicide à l'adolescence »; mais aussi Etienne Ruhaud, « Édouard Levé, écrire le suicide », in *Opéra Fabuleux* (blog), 16 janvier 2013, consulté le 30 août 2014, <http://etiennerruhaud.hautetfort.com/archive/2013/01/16/critique-ecrire-le-suicide-d-edouard-leve-note-parue-dans-di.html>.

<sup>149</sup> Bouyssi, *Esthétique du stéréotype*, 14.

<sup>150</sup> *Ibid.*, 20.



aspect quantitatif (commun). »<sup>151</sup> Selon lui, les œuvres de Levé « répètent que le nom est devenu commun », que la spécificité du propre est réduite à du commun afin d'être communicable immédiatement et sans perte, dans une logique de *name dropping*. Pour Bouyssi, les neutralisations de Levé exhibent ce gel des êtres et des choses dans une univocité réductrice impliquée par la tyrannie de la transparence de la communication, tout en lui opposant une opacité énigmatique qui permet de se soustraire à la tentation stéréotypique. Ses œuvres visent à rechercher le propre dans le commun tout en montrant ce qu'il y a de commun dans ce qui devrait nous être propre, et s'installent dans l'espace oxymorique, dans le champ de tension entre ces deux propositions.<sup>152</sup>

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 »<sup>153</sup>, le sens délivré par ce « quelque chose » varie de phrase en phrase. Le recours à Lyotard lui permet d'opposer la logique « nominaliste et castratrice » (oedipienne et négatrice de la pluralité (et) du désir) du *name dropping*, qui soude l'individu dans l'univocité fixe du référent, du nom et du sens, à une logique « photographique et partouzarde » (désirante et ouverte à la polyvocité) qui serait celle de Levé, tolérant plusieurs référents et plusieurs sens sous un seul nom élastique, comme dans le cas des *Portraits d'Homonymes* ou de la série *Angoisse*.<sup>154</sup> Bouyssi fait coïncider cette opposition avec la distinction, cette fois tirée des travaux de Deleuze et Guattari, entre nom propre et signature. Le nom propre « ceinture l'individu » dans la

---

<sup>151</sup> Ibid., 15 (déjà cité).

<sup>152</sup> Cf. *ibid.*, 98.

<sup>153</sup> Ibid., 43.

<sup>154</sup> Ibid., 45.

problématique familiale oedipienne. Selon Bouyssi, cette « version psychanalytique » du nom propre réduit l'individu « à du commun (du plus que 1) parce que le nom, dans cette version, est toujours ce à quoi on se réfère (le nom du père), et il contraint à se retourner vers le passé afin de savoir qui l'on est. »<sup>155</sup> Au contraire, la signature, ouverte au devenir et à la multiplicité, est « tournée vers l'événement et non la répétition ». Comme l'a montré Jacques Derrida (que Nicolas Bouyssi ne cite pas), la signature est marquée par ce paradoxe de devoir avoir « une forme répétable, itérable, imitable » pour pouvoir fonctionner et être rattachée à la source d'un énoncé et marquer l'événement singulier de sa production : paradoxe de « la reproductibilité pure d'un événement pur. »<sup>156</sup> Bouyssi convoque les théories dans une constellation sur mesure qui lui permet d'analyser cette tension de la logique nominaliste travaillée chez Levé par une logique qui défait l'identité du dedans. Et cette opposition recoupe également les questions du virtuel et de l'actuel, dans la mesure où la coïncidence stricte du nom propre, de son référent et de sa signification ignore les potentialités multiples dudit référent, qui coexistent à l'affleurement de sa facette réalisée. « Le propre n'est pas dans le nom mis en commun, communicable, du *name dropping*, parce qu'il n'y a alors propriété qu'à condition de figer en un stéréotype ce qui ne peut pas l'être, à savoir un référent soumis au temps, à la fois actuel et virtuel. »<sup>157</sup>

Le présent chapitre s'engouffre et s'installe dans cette brèche. Là où Nicolas Bouyssi utilise cette constellation théorique pour souligner la distinction de deux logiques sous-jacentes à deux modes d'appréhension de l'identité, je propose de focaliser l'attention, non pas sur ce qui fait la propriété ou la singularité d'un individu, mais sur la

---

<sup>155</sup> Ibid., 12.

<sup>156</sup> Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, (Paris : Minuit, 1972) 392-393.

<sup>157</sup> Bouyssi, *Esthétique du stéréotype*, 45.

manière dont les perturbations des opérations touchant à la coïncidence de la désignation, de la nomination et de la signification, en élargissant la question de la référentialité à l'inclusion de la virtualité, affectent la constitution et la compréhension même de la réalité.

### **III.1. La réalité à l'index: actualiser la virtualité (Gros plan sur le nom)**

#### **III.1. a. Un art de la référence**

Dans *La Chambre claire*, Barthes résumait une caractéristique essentielle de la photographie dans l'expression « *ça a été* »<sup>158</sup>. Le référent « adhère » à l'image photographique, qui agit ainsi comme une garantie de la réalité, une preuve d'existence 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 de désignation 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. » (Oe: 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

---

<sup>158</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, (Paris : Gallimard, <Cahiers du Cinéma>, 1980), 124.

s'attache à faire disjoncter dans nombre de ses photographies en manipulant les légendes, ou le texte inscrit dans l'image elle-même<sup>159</sup>, 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.

En effet, il 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. » (Oe: 169) Par la convention du tiroir verbal du présent actuel qui pose la présence de ce qui est décrit dans un champ perceptif, le lecteur est invité à se représenter un objet singulier. Cet objet est nommé<sup>160</sup>. 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 succinte 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, de l'actualité et de la réalité. 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 une coquille vide, arbitraire, où viendrait se loger, comme un bernard-l'hermite, le référent, traînant après lui ses significations

<sup>159</sup> Muriel Berthou Crestey a analysé spécifiquement l'effet de l'inclusion d'un signifiant linguistique au sein des photographies des séries *Angoisse* et *Amérique*, notant que le signe linguistique confère au territoire un « esprit des lieux ». Article cité.

<sup>160</sup> 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 dans ce contexte restreint lui attribue un fonctionnement similaire à celui du nom propre.

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.

Il s'agit donc d'analyser un certain nombre des procédés de perturbation de ces opérations par lesquels Levé neutralise le réel. Dans ce chapitre, 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.

### **III.1. b. Distorsion de la référence**

Dans la série de photographies *Portraits d'Homonymes*<sup>161</sup>, 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

---

<sup>161</sup> 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.

trouvent ainsi juxtaposés deux signes d'identité contradictoires: le visage, inconnu, et le nom, célèbre. (Oe: 38)

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 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 irréel.<sup>162</sup>

De manière générale, l'œuvre de Levé est hantée par le double, à l'instar de cet

---

<sup>162</sup> Chloé Conant, « Histoires d'images », 367 : « 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*. In « Histoires d'images et de textes... ».

Edward Lee photographié à Versailles, dans l'Etat de New York<sup>163</sup>. 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 Bouissy, Édouard Levé « suggère [...] que le nom propre n'est pas ce qui fédère un être et encore moins une existence. »<sup>164</sup> S'il permet l'embranchement de descriptions qui pourraient être attachées à un référent avec sa désignation dans un plan d'existence singulier, il agit aussi comme un lien hypertexte qui permet de naviguer entre plusieurs mondes possibles. Pire: là où le lien hypertexte permet de changer de contexte tout en maintenant l'attache rigide du nom et du référent, le nom propre, chez Levé, n'est plus fixement et exclusivement lié à un référent singulier. Il est la condition de possibilité *a priori* où peuvent venir s'actualiser des réalités – actualisation qui n'est jamais nécessaire ni stable.

---

<sup>163</sup> Édouard Levé, *Amérique* (Paris : Éditions Léo Scheer, 2006), pas de pagination ; voir également Au: 28.

<sup>164</sup> Bouissy, *Esthétique du stéréotype*, 16.



Figure 3. Édouard Levé, *Angoisse, Angoisse de nuit*, 2000  
Photographie. Tirage Lambda couleur contrecollé sur aluminium  
100x100 cm - Edition à 5 exemplaires – Collection privée ©  
ADAGP, Paris 2016.  
Courtesy Succession Edouard Levé et galerie Loevenbruck, Paris



### III.1. c. Distorsion de la signification

Dans la série *Angoisse*<sup>165</sup>, 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 »,... 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. C'est de ce sens que provient le nom de la commune d'Angoisse, par l'intermédiaire de l'occitan *engoissa*.<sup>166</sup> 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. »<sup>167</sup> L'ambivalence du *de* qui introduit le

<sup>165</sup> Édouard Levé, *Angoisse/ Reconstitutions*.

<sup>166</sup> « Le nom occitan des communes de la Dordogne, Site internet réalisé par le Conseil Général de la Dordogne, 2009, consulté le 2 Septembre 2014, <http://communes-oc.cg24.fr/cantons/lanouaille/ANGOISSE.htm>.

<sup>167</sup> Édouard Levé, « La langue iconique d'Édouard Levé. Entretien avec Édouard Levé en 2001 », propos recueillis à Paris le 2 décembre 2001 par Yannick Vigouroux, mis en ligne le 24 octobre 2007 in *Lacritique.org*, consulté le 16 mai 2014, <http://www.lacritique.org/article-la-langue-iconique-des-reves->

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 très largement parasitée par une signification surajoutée, induite par la remotivation du nom propre.

### III.1. d. Travail de la matérialité

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 » (Oe: 112). Chez Levé, le nom propre est toujours énigmatique, que ce soit par sa matérialité, par sa signification ou par sa référence.

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'embrayer 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 la manifestation, 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.

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 cette manifestation de virtualités, son escamotage conduit à la virtualisation de l'actualité, selon des modalités qu'il s'agit maintenant d'examiner.

### III.2. Virtualiser l'actualité. (Disparition du nom propre)

Pour analyser les enjeux de cet escamotage du nom propre, je me focaliserai sur le doublon constitué par la série photographique *Actualités*<sup>168</sup> et sa « version textuelle »<sup>169</sup>, *Journal*. Série photographique et texte ont été élaborés selon des techniques comparables, et lient la problématique du traitement médiatique de l'information à celle de la constitution de la réalité. *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 construit 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*, au titre aussi condensé qu'ambigu, réalise une opération similaire, en présentant cette fois une ostension sans signification ni nomination: des scènes typiques de la vie politique où le pouvoir met en scène sa propre image (une inauguration, un discours,...), sont reconstituées à partir de centaines d'images de presse. Dans son auto-interview, il indique à propos de cette série :

<sup>168</sup> Édouard Levé, série photographique *Actualités*, in *Reconstitutions* (ouvrage cité). Dorénavant Ac.

<sup>169</sup> D'après un mot de Levé dans un entretien avec Mathilde Villeneuve pour *ParisArt*, « Édouard Levé », 15 juin 2003, consulté le 16 mai 2014, <http://www.paris-art.com/interview-artiste/edouard-leve/edouard-leve/31.html#haut>.

Je suis parti de ce constat: la presse témoigne d'événements chaque jour nouveaux, mais les photographies qui les illustrent se répètent tant que, sans légendes, on pourrait les confondre. J'ai supprimé les signes distinctifs qui caractérisent ces images: date, lieu et identité des personnages. Le fond est gris, on ne sait pas où se déroule l'action, et les modèles sont anonymes. Le titre, abstrait, ne fait pas référence à une date ou à un événement spécifiques. Enfin, les modèles sont inexpressifs, pour ne pas dramatiser l'action, et la rendre plus abstraite. (I : 84-85)

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 neutralisent le contenu. 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. 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. Pour Pascal Mougin, cette démarche vise à « transformer le réel en espèce de fiction de lui-même », en « visit[ant] de l'intérieur les discours dominants » pour « rendre opaque, c'est-à-dire visible, leur transparence habituelle ». <sup>170</sup> Reconnaisant que la série photographique *Actualités* constitue la « matrice formelle » du texte, il la décrit comme « une critique du réel comme prétexte à image » en pointant de manière générale des

---

<sup>170</sup> Mougin, « Fiction à force de réel », 12. Nicolas Bouyssi affirme au sujet des *Reconstitutions* qu'« il ne s'agit pas seulement d'accentuer l'éternelle béance qui existe entre les noms et ce qu'ils désignent, mais d'annuler ce qui fonde l'assurance quotidienne et naturalisée de notre regard devant le réel. », *Esthétique du stéréotype*, 78.

phénomènes de « codification du réel en vue de sa représentation médiatique ».<sup>171</sup> À ses yeux, le travail sur le texte effectué dans *Journal* est « plus complexe » dans la mesure où la neutralisation de toute référentialité définie, dont il analyse en détail les nuances et les effets, « fictionnalise » le texte et le monde et déclenche une « expérience » de défamiliarisation du lecteur. Il s'agit ici de montrer que le pan photographique du projet, bien plus qu'une simple critique de la représentation médiatique du réel, inclut également cet effet de « fictionalisation ». La représentation médiatique, elle-même une forme de fictionalisation du réel, en ce qu'elle intègre les faits dans ses codes de présentation et de narration, est ici exposée. Pour analyser les mécanismes et les enjeux de cette fondamentale remise en cause, je propose de concentrer l'analyse sur une photographie en particulier: *La Conférence*, qui ouvre la série *Actualités*.



Figure 4. Edouard Levé, *Actualités, La conférence*, 2001.  
Photographie. Tirage Lambda couleur contrecollé sur aluminium  
40x100cm – Edition à 5 exemplaires. © ADAGP, Paris 2016.  
Courtesy Succession Edouard Levé et galerie Loevenbruck, Paris

<sup>171</sup> Mougín, « Fiction à force de réel », 17.

Afin de mieux cerner les enjeux de cette photographie, je contrasterai d'abord sa construction et ses opérations référentielles avec l'une des photographies de presse dont elle aurait pu être inspirée, sélectionnée arbitrairement parmi une banque d'images, en me basant sur les critères dégagés par Roland Barthes dans ses écrits sur la photographie. Si de nombreuses théories de la photographie<sup>172</sup> ont vu le jour depuis son essai fondateur de 1961 intitulé « Le Message photographique »<sup>173</sup>, et depuis *La Chambre claire* parue en 1980, les écrits de Barthes, qui demeurent l'un des outils analytiques les plus complets à la croisée de la sémiologie, de la pragmatique et d'une phénoménologie faisant droit à l'affect, constituent, de manière implicite et explicite et au niveau même de la configuration de ses images, une référence constante dans les travaux de Levé. Nouvelle forme de référentialité, elle aussi détournée.

### III.2. a. Pragmatique de l'image de presse

Dans « Le Message photographique », qui porte expressément sur la photographie de presse, Barthes définit son objet comme un « message » dont le contenu est, « par définition, la scène elle-même, le réel littéral. »<sup>174</sup> S'il admet une « réduction » de perspective, de proportion ou de couleur, entre l'objet et son image, l'image n'en est pas moins « l'*analogon* parfait » du réel. « Ainsi apparaît le statut particulier de l'image

---

<sup>172</sup> Pour une analyse synthétique du développement de la théorie de la photographie, en lien notamment avec sa prétendue valeur de vérité, à la faveur des développements philosophiques, médiatiques et sociaux, cf. Pál Gyöngyi, « Le Dispositif photo-littéraire dans la seconde moitié du XXème siècle. Analyse de l'œuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche » (Thèse de Doctorat, soutenue le 2 avril 2010 à l'université de Szeged, sous la direction de Gyimesi Tímea et Jean-Pierre Montier), 24s, consulté le 3 septembre 2014, <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/48/13/29/PDF/thesePal.pdf>.

<sup>173</sup> Roland Barthes, « Le Message photographique », in *Communications*, no. 1 (1961), 127-138.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 128.

photographique: *c'est un message sans code.* »<sup>175</sup> Barthes met en garde contre une tentation « mythique »: si ce « message dénoté » se transmet sans code, il coexiste avec un « message connoté »<sup>176</sup>, codé, qui se développe à partir de lui. L'image est d'une part produite, « traitée selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques », et d'autre part « elle est *lue*, rattachée plus ou moins consciemment par le public qui la consomme, à une réserve traditionnelle de signes »<sup>177</sup>. Au delà des procédés de connotation internes à l'image (tels le trucage ou la pose), le paratexte (légende ou article) vient également en infléchir la lecture. Barthes conclut son analyse par cette remarque dont nous allons voir combien elle résonne avec les *Reconstitutions* de Levé:

en essayant de reconstituer dans sa structure spécifique le code de connotation d'une communication aussi large que la photographie de presse, nous pouvons espérer retrouver, dans leur finesse même, les formes dont notre société use pour se rasséréner, et par là-même saisir la mesure, les détours et la fonction profonde de cet effort (138)

Levé semble bien s'engouffrer dans ce projet d'une reconstitution d'un code de communication visant à éclairer, par delà sa structure même, ses motivations anthropologiques. Étudier les moyens de communication revient – c'est l'enjeu de toute médiologie – à repérer la constitution de configurations aussi bien sociales et épistémologiques que techniques du réel.

Dans *La Chambre claire*, Barthes élargit considérablement son analyse qui était

---

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> Ibid., 130.

<sup>177</sup> Ibid.



jusqu'alors restreinte au message de la photographie de presse. Il s'attache à la photographie en général, et inclut en sus du contenu de l'image à proprement parler les pôles pragmatiques de l'émetteur et du récepteur. Ainsi, il distingue trois pratiques liées à la photographie: « faire, subir, regarder » (22). Ces trois pratiques sont liées à trois positions ou fonctions: l'*operator*, qui réalise la photographie, le *spectator*, qui la contemple, et le *spectrum*, qui est la personne ou l'objet dont l'image est capturée. La photographie peut affecter le *spectator* selon deux modalités, qui sont liées à l'opposition définie par Barthes entre le *studium* et le *punctum*. Avec le *studium*, les intentions de l'*operator* sont reconnaissables: il informe, il représente, il surprend, il donne une signification, il suscite le désir. Le *spectator* reconnaît ces intentions de l'*operator* avec plaisir, mais jamais avec jouissance. Avec le *studium*, le sujet est central, et son agence nécessaire: l'objet est capturé par un sujet (l'*operator*) afin d'être assujetti à l'intentionnalité, au regard d'un autre sujet qui le vise (le *spectator*). Lorsque la réalité, le *spectrum*, est capté par l'*operator* sans trouble on obtient ce que Barthes nomme une image « unaire »: « La Photographie est unaire lorsqu'elle transforme emphatiquement la « réalité » sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion): aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance. » (69) L'image unaire a pour vocation d'être objective, de restituer la réalité « telle quelle », d'en être le document. Les images de presse, par leur vocation documentaire, sont un cas exemplaire de ces images unaires.<sup>178</sup> Construites intentionnellement avec la seule vocation d'être « reçues (d'un seul coup) », elles sont destinées à être déchiffrées sans interruption par un « détail » qui

---

<sup>178</sup> L'autre exemple donné par Barthes est la pornographie – autre sujet qui fait l'objet d'une série des *Reconstitutions*. Là encore, tout se passe comme si Levé inscrivait son entreprise dans un dialogue ludique avec Barthes, en s'installant de manière systématique dans les interstices des opérations référentielles qu'il identifie pour les faire exploser.

viendrait « couper ma lecture » (70). Le *studium* de la photo de reportage est voué à être immédiatement lisible, sans que rien de superflu au message voulu par l'opérateur ne vienne interpellé, parasiter l'attention du destinataire. Au contraire, le *punctum* n'est pas visé par l'intentionnalité du *spectator*, mais vient de l'image pour désaisir le sujet qui la contemple: le *punctum* jaillit, s'impose à moi sans avoir été visé. Un spectateur peut trouver un *punctum* dans une photo de presse, mais celui-ci, en règle générale, n'y aura pas été mis volontairement par l'*operator*.

Revenons vers l'archétype de la conférence, en nous arrêtant d'abord à l'une des images de presses entre mille qui en est à la fois, virtuellement, la source et l'instanciation, pour observer le fonctionnement pragmatique de ces catégories barthésiennes dans un cas concret d'image unaire (Figure 5).



Figure 5. La délégation française à la conférence de l'ONU à Doha : Delphine Batho, Laurent Fabius et Pascal Canfin. © Photo AFP Karim Jaafar

L'*operator*, le photographe de presse Karim Jafaar, a cadré l'image de telle sorte que des éléments contextuels permettent aux spectateurs du monde entier de la comprendre immédiatement. D'emblée, on peut dire qu'en 2012, une conférence sur le climat des Nations Unies a eu lieu à Doha, et que le gouvernement Français y a délégué, entre

autres, Laurent Fabius et Pascal Canfin, qui ont pris part à un panel où des questions politiques ont été débattues. Le spectateur voit cette image comme le document de cet événement, comme la preuve de la réalité de cette conférence, et il peut y associer des significations – comme par exemple les explications et commentaires qui accompagnent cet image dans le quotidien *Sudouest*, dont elle est tirée.<sup>179</sup>

Dans un entretien avec Mathilde Villeneuve, Levé affirme à propos de ce type d'images:

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.<sup>180</sup>

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. Et pour ce faire, comme l'a également montré Nicolas Bouyssi, le message doit être réduit à un stéréotype.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Photographie illustrant l'article « Climat : accord surprise à la conférence de Doha », *Sud Ouest*, 9 décembre 2012 à 11h24, consulté le 8 mars 2016, <http://www.sudouest.fr/2012/12/09/climat-accord-surprise-a-la-conference-de-doha-903945-706.php>.

<sup>180</sup> In Villeneuve, « Édouard Levé ».

<sup>181</sup> Bouyssi, *Esthétique du stéréotype*, notamment 31-34

### III.2. b. Pragmatique de l'archétype

En déduisant les caractéristiques communes de centaines d'images de presse qu'il remet en scène dans ses *Reconstitutions*, Levé reconstitue de tels stéréotypes. Les scènes archétypales, réduites à une gestuelle minimale, aboutissent à un effet d'irréalité produit par la friction de plusieurs systèmes référentiels dont la présence, seulement virtuelle, affleure à la surface d'une image pourtant construite dans le sens de la plus grande univocité. Il s'agit maintenant d'observer les modalités de ce parasitage, et ses effets sur le spectateur.

Que se passe-t-il au niveau de la référentialité du *Spectrum* ? Le référent, ici les modèles anonymes photographiés en studio, adhère bien sûr à l'image. Pourtant, il est impossible de contextualiser cette image. Les noms propres ont disparu des panneaux dédiés à cet effet. Les visages de ces acteurs inconnus n'ont jamais été rencontrés par le spectateur. À part le *shooting* en studio, l'image ne renvoie à aucun événement réel. La référence a été tronquée. Et pourtant, l'image archétypale renvoie à toutes les images de presse similaires référant à des événements réels dont elle a été abstraite, et qu'elle contient de manière virtuelle. Ces images sont elles aussi le référent de l'image reconstituée. Ainsi, l'archétype propose deux degrés de référentialité superposés. Le référent immédiat de l'image archétypale est à la fois, virtuellement, le dérivé et la source de toutes les images contextualisées. Un degré supplémentaire de séparation du référent « réel » a été introduit. Et ce degré de séparation est un code. Car l'abstraction du dénominateur commun de centaines d'images de conférences implique l'abstraction d'une grammaire, d'un code de ces images. La référence immédiate, le *spectrum* de l'image, est alors l'incarnation du code qui régit la constitution des centaines d'images

dont il a été abstrait, et dont la présence persiste dans l'image sur un mode secondaire, spectral. La référence est brouillée par l'interférence de ces deux systèmes référentiels concurrents, l'un virtuel, l'autre actuel, et donc neutralisée. Neutre, *ne-uter* : ni ici, ni là, ni présent, ni absent, flottant.

Un problème similaire se pose au niveau de l'*operator*. Cette photographie a été prise par Édouard Levé. Mais parce que c'est une image archétypale qui a été reconstituée d'après une multitude d'images, elle contient aussi l'agence de tous les *operators* d'images similaires référant à des événements réels. L'*operator* actuel orchestre son parasitage par tous ces *operators* virtuels, et met en scène une image qui implique sa mort en tant que sujet auctorial. L'archétype, en produisant la coexistence de ces deux systèmes référentiels au sein de la même image, implique donc un dessaisissement partiel du sujet au moment même où la simplification de l'image devrait asseoir le pouvoir immédiat de sa visée intentionnelle.

Une telle ambivalence affecte également la réception par le *spectator*. Tout indice contextuel que le *spectator* pourrait utiliser pour en interpréter la référentialité a été éradiqué de l'image, conduisant à ce que Levé appelle, dans son auto-interview, une « impression d'irréalité » (I:86). Là encore, l'étrangeté de l'image provient du fait que sa référence est dédoublée, à la fois présente et absente. Ces modèles sont la marque, présente, de l'absence des centaines de référents virtuels auxquels ils sont substitués, qui ont été oblitérés, mais dont l'absence hante l'image. Le *spectator* est prisonnier d'un enfer logique, pris en tenailles entre cette absolue présence et cette absence palpable, renvoyé sans cesse de l'une à l'autre, incapable de développer le processus linéaire et cohérent qui lui permettrait d'attacher des significations stables ou univoques à l'image.

Le *studium* est irrecevable, indéchiffrable, énigmatique. Le trouble produit par le paradoxe de cette accessibilité à la fois immédiate et empêchée du *spectrum* dans sa double dimension actuelle et virtuelle est encore redoublé par la neutralisation de tout trait expressif, de toute caractéristique potentiellement saillante – effacement rendu nécessaire par la visée archétypale de la reconstitution, qui, pour contenir virtuellement toutes les inflexions des images de référence, bref, pour devenir le modèle de ses modèles, doit revenir au degré zéro, non seulement de la référentialité, mais aussi de l'expressivité.

L'inexpressivité de cette composition, qui permet le décrochage de sa référentialité s'ouvrant du sein de la référentialité la plus restreinte et la plus immédiate à une référentialité secondaire et infinie, produit également sur le *spectator* un effet glaçant, presque mortuaire. Ces modèles figés et sans expression ressemblent, au mieux, à des statues de cire. Tout se passe comme si Levé avait éradiqué de sa composition tout point d'accroche qui pourrait venir résonner avec l'émotivité du *spectator*. Dans cette image minimale, pas de « détail donné par chance et pour rien »<sup>182</sup> tout est soigneusement millimétré, tout est *studium*. Rien qui vienne « annuler » la photographie « comme médium » comme « signe », pour donner « la chose même » à un corps.<sup>183</sup> Même le regard du personnage central est soigneusement décentré pour ne pas fixer l'objectif de la caméra, et va se perdre hors-champ, ne s'attachant à rien, flottant dans le vide, déjouant toute possible apostrophe du spectateur du dedans de l'image. La composition lisse et léchée est agencée en vue d'interdire le jaillissement d'un *punctum*. Mais peut être est-ce précisément en cela que l'image agirait en quelque sorte, dans sa totalité, comme un

<sup>182</sup> Barthes, *La Chambre claire*, 72.

<sup>183</sup> Ibid., 77. Barthes ajoute : « Certains détails pourraient me poindre. S'ils ne le font pas, c'est sans doute qu'ils ont été mis là intentionnellement par le photographe. » (79)

*punctum*<sup>184</sup>, dans le sens où elle fige son audience par une glaciation en miroir et la frappe de stupeur, voire de stupidité. La froideur de la composition réverbère et catalyse en effet le trouble référentiel qui empêche, du moins dans un premier temps, la constitution d'une chaîne interprétative ou signifiante à son sujet. Le spectateur voit son intelligence et son émotivité capturés, captivés par l'image dans un mécanisme de fascination.

Ainsi, au niveau du *spectator*, comme au niveau du *spectrum* et de l'*operator*, la maîtrise du sujet sur le donné est remise en cause à travers cette image. Rendu interchangeable<sup>185</sup> à tous les niveaux de la pragmatique de la communication par cette nappe fantôme de référentialité qui court le long de l'archétype, le sujet en est aussi presque évincé sous l'effet de la prééminence du code, alors même que la communication était organisée par et pour lui en vue d'une efficacité maximale. Dans un entretien avec Michel Poivert, Levé résume l'opération à l'oeuvre dans ses reconstitutions photographiques en s'appropriant une remarque formulée par Roland Barthes au sujet du théâtre, qu'il reformule ainsi:

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.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Sans doute faut-il ici être prudent et ne pas généraliser ce que Barthes a théorisé comme un phénomène hautement singulier et subjectif. Le rapprochement est ici entendu comme une analogie structurelle.

<sup>185</sup> Cf. Bouyssi, *Esthétique du stéréotype*, 37.

<sup>186</sup> Édouard Levé, Entretien avec Michel Poivert, « Principe de reconstitution. Entretien avec Édouard Levé », *Bulletin de la SFP*, 7e série, no. 18 (avril 2004), consulté le 16 mai 2014, <http://www.sfp.photographie.com/bull/bull-leve.htm>.

Barthes définissait la photographie argentique comme un message sans code, qui présente le référent avec l'image à laquelle il adhère. Ici, Levé transforme la photographie en un code sans message. Le parasitage des pôles pragmatiques de l'image démantèle les mécanismes de la communication. L'image ne véhicule aucun message: elle ne véhicule plus qu'elle-même en tant que véhicule. *The medium is the message*. Modèle, *arché* virtuel amené à être actualisé, instancié dans une référentialité concrète, cette image flotte à la dérive, irréaliste.

### III.2. c. Illimitation référentielle et mise en question de la référentialité

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 ce flottement:

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'œil 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)

La décontextualisation produite par l'escamotage de l'indice référentiel, en neutralisant les possibilités d'actualisation, 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 – certaines jaillissant au gré de la fantaisie du spectateur, d'autres étant inscrites directement dans l'image par des phénomènes de citation.

C'est à l'une des ces références picturales inscrite dans la composition même de *La Conférence* que je souhaite m'attacher ici. Dans sa composition générale, la photographie rappelle le dispositif frontal qui structure « La Dernière Cène » de Léonard de Vinci.



Figure 6. Leonardo da Vinci, *La Cène*, 1495-98. Via Wikimedia Commons. Libre de droits.

La position des mains du personnage central de *La Conférence* reproduit presque exactement la position des mains de Jésus dans cette célèbre fresque. En outre, Levé est familier des références à des toiles de maîtres cachées dans une scène quotidienne, processus qui a guidé l'une de ses premières séries photographiques, intitulée

*Transfert*.<sup>187</sup> Tout porte donc à valider l'hypothèse d'un phénomène citationnel. L'histoire de l'art s'accorde à considérer *La Dernière Cène* comme la représentation des réactions des apôtres à la parole du Christ: « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me livrera. »<sup>188</sup> L'une des innovations majeures de Léonard consisterait à avoir représenté les mouvements de l'âme des personnages à travers leurs gestes. Or, en supprimant tout indice référentiel de sa photographie, Levé ramène le *studium* à un ensemble minimal de gestes et de postures. Dans son auto-interview, il affirme:

Lorsqu'une scène est décontextualisée, et que ne restent, comme signes d'identification des personnages, que les vêtements et quelques accessoires, leurs poses et leurs gestes deviennent les éléments sémiologiques essentiels. La position des corps, leur disposition dans l'espace, *le placement des mains* et le jeu des regards fonctionnent comme des indices de représentation du pouvoir. [...] En politique, si vous êtes un homme âgé, assis, placé au premier plan et au centre, vous êtes plus important que si vous êtes une femme debout, au second plan, sur le côté. (I:85, mes italiques)

La citation de *La Cène* serait donc, dans un premier temps, une nouvelle indication de l'importance à accorder à la position et à la gestuelle des personnages dans la réception de la photographie. « La Conférence » est la première photographie de la série *Actualités*, dont elle fournirait comme le guide de lecture. La référence à la théorie des mouvements de l'âme de Léonard viendrait réaffirmer un principe déjà contenu dans le dispositif même de la série: il faut savoir lire, déchiffrer, la manière dont le pouvoir est

<sup>187</sup> Édouard Levé, *Transferts*, in *Images au Centre 04 - Photographie, vidéo & patrimoine*. Valérie Belin, Sarkis, Édouard Levé, Bernard Plossu, (collectif), Cherbourg, Le Point du Jour, 2004. Catalogue d'une exposition au Musée des Beaux-Arts de Tours. Par ailleurs, Levé confie à Yannick Vigouroux que ses photographies ne sont pas influencées par le cinéma mais par la peinture des XVIème, XVIIème et XVIIIème siècles, dont il aime la dimension narrative. Vigouroux, « langue iconique ».

<sup>188</sup> Daniel Arasse, *Léonard de Vinci : le rythme du monde* (Paris : Hazan, 1997), 362s.

chorégraphié, car cette chorégraphie obéit à des codes. N'oublions pas que la série s'attache à des « images que le pouvoir donne de lui-même en se mettant en scène pour les médias » (I:85) En tant que telle, cette image rend manifeste le fait que le pouvoir est exercé par des hommes blancs d'au moins une cinquantaine d'années et pour la plupart mariés – donc hétérosexuels au moment où la photo a été prise, en 2001. L'orateur y est distingué par plusieurs signes distinctifs. Sa position centrale est soulignée par la symétrie des positions corporelles des deux couples de conférenciers placés de part et d'autre, et dont les têtes légèrement inclinées, en continuité parfaite avec l'orientation de leurs bras, forment les pentes d'une série de triangles qui rythment et structurent la composition. La sobriété élégante de son costume le détache encore des autres conférenciers dont les costumes, moins bien assortis, ont aussi un contraste moins tranché. Il est le seul personnage dont les mains indiquent un mouvement accompagnant un acte d'élocution. Les autres conférenciers ont une position d'écoute plus ou moins attentive, leurs visages inclinés dans la direction de l'orateur, à l'exception du personnage de gauche, qui prend des notes – le flou entourant sa main indiquant la rapidité de cette action. Pourquoi prend-il des notes? Est-ce pour aller dans le sens de l'orateur, une fois que son tour sera venu de parler? Est-ce pour le contredire? Est-il Judas, qui trahira l'orateur? Par la gestuelle des conférenciers, l'image renvoie donc aux figures du consensus et du dissensus, et au jeu du dialogue politique.

L'image interroge également la légitimité de la parole de pouvoir. D'où vient l'autorité de l'orateur? Chez Léonard comme dans toute la peinture religieuse, Jésus a une double nature, divine et humaine. Il est l'incarnation du Verbe. En démocratie, l'orateur a également une double nature, puisqu'il est investi par le peuple qui l'élit

comme son représentant. Il est donc une personne qui parle au nom d'une force qui le dépasse. Mais absolument rien, dans cette image, ne nous permet d'affirmer que l'orateur a été délégué par suffrage. Il pourrait tout aussi bien être bureaucrate, oligarque, ou même universitaire. Ce que l'image archétypale de Levé indique, c'est que la centralité de l'orateur n'est pas une conséquence de son pouvoir. Bien au contraire, il dérive son pouvoir de la structure de l'image qui lui donne sa centralité. L'image archétypale, en supprimant les noms propres pour mettre en lumière la chorégraphie du pouvoir, ne propose pas seulement une image de la manière dont le pouvoir se met en scène. Elle ouvre aussi à une interrogation sur la représentation politique en général. Peu importe son nom, son affiliation politique, peu importe le contenu de son discours, l'orateur est investi de son pouvoir par la seule force structurelle de l'image. Ici plus que jamais, c'est le médium qui est le message. Qui maîtrise le médium, possède le pouvoir.

En poussant encore un peu plus loin le parallèle structurel entre *La Conférence* et *La Cène*, on peut aboutir à des hypothèses de lecture intéressantes pour la question de la référentialité qui nous intéresse. *La Cène* ne renvoie pas seulement à l'épisode de l'annonce de la trahison de Judas. Elle dépeint aussi l'institution de l'Eucharistie. Chez Léonard, la main gauche de Jésus pointe vers le pain et le vin.<sup>189</sup> L'épisode du dernier repas du Christ, où il fonde son Église sur l'institution de l'Eucharistie, est la scène d'origine qui se trouve instanciée à chaque nouvelle messe (ou à chaque nouvelle cène). Lors de la communion, le fidèle reçoit le corps du Christ – qu'il soit consubstantié, transsubstantié ou présent seulement de manière symbolique. Le pain est le médium qui porte avec lui, qui *actualise* (du moins dans le rite catholique<sup>190</sup>) la présence réelle du

<sup>189</sup> Cf. Arasse, *Léonard de Vinci*, 363.

<sup>190</sup> Sur son site internet, l'église catholique de France décrit l'Eucharistie comme « une *actualisation* de la

Christ, elle même incarnation, actualisation du Verbe. La fresque de Léonard est une représentation de cette scène originaire biblique qui la précède chronologiquement. Au contraire, *La Conférence* ne renvoie à aucune scène originaire. Elle est moins une représentation qu'une incarnation de l'archétype de la conférence, dans le sens où cet archétype n'a pas d'existence historique concrète, mais est un idéal abstrait. Ici, l'image n'est pas construite d'après un événement, mais différents événements seront représentés d'après des codes, tels qu'ils sont incarnés dans cette image. D'une image l'autre, on a donc ce que Jean Baudrillard, dans *L'échange symbolique et la mort*, identifie comme « un renversement d'origine et de finalité »<sup>191</sup>. L'actualisation de la scène visible dans *La Conférence* n'est pas dérivée d'un modèle d'origine, elle n'est que la mise en scène d'un modèle dont s'origineront des effectuations en contexte. On passe d'un monde de la représentation du réel, où l'image tire sa référence et sa finalité du monde réel, à un monde inversé où la représentation devient le paradigme de toute réalité: l'image y devient le creuset de toute réalité future, puisque toute image référentielle n'est que l'application du code qu'elle définit comme paramètre de cadrage du réel. D'une image l'autre, c'est tout le système de la référentialité qui bascule: toute transcendance disparaît, y compris la transcendance du référent auquel le « réel » de l'image ne renvoie plus à proprement parler.

Ainsi, en reconstituant sous forme plastique l'archétype de la conférence, Levé donne corps à ce que Baudrillard identifie comme le « noyau générateur appelé modèle » « d'où procèdent toutes les formes selon des modulations de différences » au principe des

---

Pâque et non pas sa répétition ou son simple souvenir. » <http://www.eglise.catholique.fr/foi-et-vie-chretienne/la-celebration-de-la-foi/les-sacrements/leucharistie/>, consulté le 30 Août 2014. Mes italiques.

<sup>191</sup> Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort* (Paris : Gallimard, 1976), 87.

« simulacres de troisième ordre »<sup>192</sup>. D'après Baudrillard, l'âge industriel avait déjà ouvert la possibilité technique de reproduire des « êtres (des objets/signes) potentiellement identiques sur des séries infinies » (85). La production en série avait effacé le problème de l'origine et de la singularité de ces simulacres de deuxième ordre : « la technique est leur origine, ils n'ont de sens que dans la dimension du simulacre industriel. » (85) Avec le stade ultérieur des simulacres de troisième ordre, les formes sont « conçues à partir de leur reproductibilité même » :

Il n'y a plus contrefaçon d'original comme dans le 1er ordre, mais non plus série pure comme dans le 2ème : il y a des modèles d'où procèdent toutes formes selon des modulations de différences. Seule l'affiliation au modèle fait sens, et rien ne procède plus selon sa fin, mais procède du modèle, « signifiant de référence » qui est comme une finalité antérieure, et la seule vraisemblance. Nous sommes dans la simulation au sens moderne du terme » (87)

Cette époque de la « simulation » est régie par la prééminence du code, dont l'A.D.N. est donné comme exemple privilégié. Tout le donné – qu'il soit vivant, économique, social... – est conçu comme l'effectuation d'un code préexistant qui le détermine. Pour Baudrillard, la digitalité est le « principe métaphysique » qui guide toute une configuration opérationnelle définie par le contrôle cybernétique, la génération par des modèles, la modulation différentielle et le système du *feedback*. Ceci est corollaire d'une « extermination toujours plus poussée des références et des finalités » (89), dans la mesure où le code est lui-même à la fois l'origine et la finalité de l'effectuation singulière.

---

<sup>192</sup> Ibid.

Baudrillard s'attarde longuement sur l'application de cette théorie à la sphère médiatique, dans des pages qui résonnent largement avec l'analyse menée par Édouard Levé du fonctionnement de l'information. Il montre que chaque message médiatique n'est pas conçu en vue d'une représentation de l'objet « réel », mais en vue de la réponse qu'il produira chez le récepteur. L'image n'a plus d'autre fonction que celle d'un « test », puisqu'il s'agit pour le récepteur de décoder le message qui y a été encodé. « Toute lecture de message n'est ainsi qu'un examen perpétuel de code. » (98) La réalité se délite, dans la mesure où l'image médiatique y opère des sélections en vue de cette lisibilité directe – c'est le modèle cybernétique de la communication.

[L'objet] n'a plus rien à voir avec l'objet antérieur, pas plus que l'information médiatisée avec une « réalité » des faits. Tous deux, objet et information, résultent déjà d'une sélection, d'un montage, d'une prise de vues, ils ont déjà testé la « réalité » et ne lui ont posé que les questions qui leur « répondaient » (98)

La réalité a été absorbée par son traitement médiatique, phagocytée par le code. Baudrillard renvoie alors à Marshall McLuhan, et au fameux « *The medium is the message* », suggérant que dans l'ordre de la simulation, c'est le mode même du montage et du découpage de la « réalité » qui « règle le procès de signification » (100). Parce que tout message obéit à un code qui est son origine aussi bien que sa finalité, c'est le code lui-même qui devient le message. On entre alors dans ce que Baudrillard nomme « l'hyperréalisme de la simulation », qui consiste en une « satellisation du réel » sous l'effet de sa réduplication minutieuse (115).<sup>193</sup> Le réel est « hyperréel » par une

---

<sup>193</sup> Cette réduplication ouvre au monde du virtuel et à ce qu'il nommera *Le Crime Parfait* (Paris : Galilée, 1995), qui est l'extermination de la « réalité » dans son redoublement grâce aux technologies digitales

« irréalité » qui n'est « plus celle du rêve ou du phantasme », mais « celle de l'*hallucinante ressemblance du réel à lui-même* ». (112)

Ainsi, parce qu'elle est une telle image archétypale, et aussi parce qu'elle résonne avec une image proposant un autre mode de référentialité et de représentativité, *La Conférence* organise cette dissipation de la référentialité et suggère les conséquences inouïes de cette « satellisation du réel ». Pourtant, par cette multiplication des référentialités possibles qu'elle tolère, elle pointe également vers une mise en échec de l'hégémonie du code qu'elle met en scène. L'exhibition visuelle des codes de la communication conduit à l'empêchement de toute communication. Le réel, poussé à l'extrême de sa logique, s'en trouve déréalisé. Là où le propre de l'image contextuelle était réduit à du commun, à du communicable, l'archétype commun, parce que cette image lui donne corps, parce qu'elle a une matérialité énigmatique, rejoint la singularité du propre dans tout ce qu'elle a d'opaque. La double référentialité de l'image – la reconstitution en studio et les multiples images de presse dont la mise en scène est abstraite – conduit à cet effet paradoxal. Certes, l'image met en lumière les rouages implacables du fonctionnement de l'information à l'ère cybernétique que Baudrillard définit comme l'ère de la simulation, et ouvre au questionnement des conséquences politiques de ce fonctionnement médiatique dans la mesure où elle a pour objet la représentation du pouvoir par lui-même. Mais précisément parce que cette image s'exhibe en tant qu'image au carré et flotte dans une irréalité privée de référentialité, elle rend possible l'inscription d'autres références plus ou moins subjectives (comme par exemple celle de la fresque de Léonard), qui viennent en court-circuiter l'univocité. Là

---

de Haute Définition. On commence à apercevoir les conséquences inouïes des technologies digitales pour notre perception de la « réalité ».



où le modèle contient déjà en principe tout *feedback* possible, là où l'émission dévore d'avance la réception, le spectateur est invité à proposer sa propre association, et donc à opposer au code de lecture inclus dans l'image son propre code de lecture. Comme Levé l'affirme à Mathilde Villeneuve, en photographie comme en littérature, « jusqu'à un certain point, moins l'auteur en dit, plus le lecteur imagine. »<sup>194</sup> En neutralisant tout indice référentiel, l'image restaure la possibilité de ce que Baudrillard, dans « Requiem pour les media », nomme une « relation symbolique d'échange », par opposition à la relation de communication:

dans la relation symbolique d'échange, il y a réponse simultanée, il n'y a pas d'émetteur ni de récepteur de part et d'autre d'un message, il n'y a pas non plus de « message », c'est-à-dire de corpus d'information à décrypter de façon univoque sous l'égide d'un code. Le symbolique consiste précisément à briser cette univocité du « message », à restituer l'ambivalence du sens, et à liquider du même coup l'instance du code.<sup>195</sup>

Une part d'opacité irréductible résiste à la transparence de la communication que l'image donne à voir, libérant la possibilité, même ténue, d'un échange au sens de Baudrillard. Les *Actualités* d'Édouard Levé procèdent à ce retournement inouï: elles font 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 de l'image le gage d'une actuelle singularité. Cette opacité accueille une résistance possible à l'hégémonie du code. *Actualités* pointe donc vers cette tension d'une réalité quotidienne

<sup>194</sup> In Villeneuve, « Édouard Levé ».

<sup>195</sup> Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Paris, Gallimard, <Tel>, 1972), 225.

virtuelle en ménageant l'événement d'une actuelle réalité.

Les photographies d'*Actualités* neutralisent la signification de ce qu'elles montrent en créant des scènes ambiguës ou opaques, en sorte que le spectateur peut associer plusieurs significations, de multiples réalités possibles, qui ne correspondent pas uniquement aux instanciations singulières du modèle archétypal dont elles sont comme les hypostases. Au contraire, le texte de *Journal* supprime la référence, mais emprisonne la signification dans une certaine univocité. Voici un exemple, pris au hasard: « Ses parents, son frère, sa sœur, ont la joie d'annoncer la naissance d'un garçon. » (J: 96) Le message, décontextualisé, est cependant conservé. Si Pascal Mougin montre que le lecteur, frappé par l'effet d'étrangeté qui se dégage de la neutralisation contextuelle de ce texte au présent, peut hésiter lorsqu'il s'agit de localiser la position d'énonciation de ce discours (entre la proximité d'un commentaire en direct et l'éloignement du compte rendu)<sup>196</sup>, il est pourtant difficile d'imaginer l'ouverture de ce prototype à un autre contexte référentiel qu'à celui d'un faire-part de naissance. 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. Or, nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, c'est exactement le sens dans lequel Levé travaille le nom propre dans le pan de son travail photographique où il met en avant le nom propre.

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.

---

<sup>196</sup> Mougin, « Fiction à force de réel », 20.

Pourrait-on alors considérer les « fragments »<sup>197</sup> des textes de Levé 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?

### III.3. L'aleph : identité, temporalité, virtualité

« Tu cochais les mauvaises cases de formulaires administratifs pour jouer à te fabriquer une autre identité sous ton propre nom. »

*Suicide*, 59.

#### III.3.a. « Il s'était collectionné lui-même »<sup>198</sup> - le nom propre et la preuve d'existence

Nous l'avons vu, pour Levé comme pour Barthes, « l'ordre fondateur de la Photographie » n'est « ni l'Art, ni la Communication, mais la Référence ».<sup>199</sup> Parce qu'elle « duplique le réel », la photo (du moins la photo argentique non retouchée) constitue une preuve d'existence, elle atteste de la réalité du référent à un instant  $t$  du passé et dans un lieu  $x$  de l'espace : *ça a été*. Rassembler les photographies d'un individu dans un album, c'est donc documenter son existence en présupposant sa continuité. On trouve dans les textes de Levé plusieurs figures de collectionneurs et d'archivistes. La collection unifie en un ensemble cohérent des articles autrement éparés. Collectionner revient à établir un lien d'appartenance entre chaque article de la collection et sa catégorie d'ensemble, dont la cohésion se trouve en retour renforcée. *Collectionner des*

---

<sup>197</sup> « 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)

<sup>198</sup> *Suicide*, 60.

<sup>199</sup> Barthes, *La Chambre claire*, 120.

preuves d'existence d'un individu doit s'entendre, chez Levé, dans ce sens fort où le travail de rassemblement est un travail préalable et nécessaire à la construction, à l'unification de l'individu. On le voit à travers l'histoire de ce collectionneur loufoque dans *Suicide* :

Tu t'émerveillais devant l'histoire de cet homme d'affaires parisien dont le loisir, obsessionnel, consistait à documenter son existence quotidienne. Il conservait les lettres, cartons d'invitation, tickets de train, de bus, de métro, de voyages en avion ou en bateau, ses contrats, notes d'hôtel, menus de restaurant, prospectus touristiques des pays visités, programmes de spectacles, agendas, carnets de notes, photographies... Une pièce de sa maison, tapissée de classeurs, servait de réceptacle à ses archives, en constante progression. Au centre, une table d'orientation chronologique déroulée en spirale signalait en couleurs différentes Paris, la France ou l'étranger, les continents, les mers, les mois et les jours. D'un coup d'œil, il pouvait visualiser son existence. Il s'était collectionné lui-même. (59-60)

Chaque document de la collection de cet homme renvoie à une expérience spécifique de son existence, localisée dans l'espace et dans le temps grâce à des indications de lieux et/ou de dates. Et si tous ces documents ne sont pas nécessairement nominatifs (comme, par exemple, les menus de restaurants ou les brochures touristiques), leur inclusion, en ordre chronologique, dans la collection personnelle d'un individu singulier, les rattache par la force de la série à son expérience personnelle. Chaque article constitue une trace, une preuve de son passage, chaque article dit: *ça a été*, et, par extension, *j'ai été*. En rassemblant autour de soi des preuves de son expérience, l'homme d'affaires tenterait de garantir sa cohésion personnelle à travers le temps et l'espace, en s'attachant des propositions dont les preuves empêchent de dénier qu'elles sont vraies. Il se prévient

ainsi de toute falsification à posteriori – qu'elle soit le fruit de l'oubli, de la nostalgie, ou de la mauvaise foi. Ce qui fait l'originalité de cette collection est son mode de présentation. L'existence de l'individu est représentée sous forme d'une frise chronologique qui combine également des indications de lieux. Mais le dispositif de la table d'orientation centrale permet également une perspective synchronique sur l'existence, qui traverse la chronologie et permet de la naviguer dans tous les sens. Placé au centre du dispositif, l'homme d'affaires embrasse du regard la collection des preuves de son existence qui en sont aussi, en quelque sorte, le duplicata, la représentation. Il y gagne le sentiment de sa continuité et de sa cohésion chronologique, mais aussi peut être une certaine assurance ontologique. Car le dispositif panoptique écrase aussi la durée qu'il déroule de manière spatiale, en la ramenant au point unique de la perspective centrale. L'homme d'affaire, posté à sa table d'orientation, peut se dire: « il est vrai de dire que j'ai été à tous ces endroits », rabattant ainsi l'éclatement pluriel des espaces et des temps sur un référentiel de base qui est ce centre de la spirale au moment précis où il s'y tient.

Tout délirant et illusoire que puisse paraître ce dispositif<sup>200</sup>, il présente pourtant un aspect matriciel de l'écriture de Levé, en permettant de penser la collusion de l'instant et de la durée, et la négociation de leur rencontre dans une œuvre informée aussi bien par les arts plastiques que par les art du temps. Cette anecdote définit l'architecture d'un

---

<sup>200</sup> Gardons nous surtout de minimiser la portée du dispositif imaginé en rangeant son auteur dans une catégorie rassurante empruntée à la psychiatrie. Le développement des nanotechnologies permet aujourd'hui la réalisation technique de ce programme « obsessionnel » de documentation objective de l'existence, et l'externalisation de notre mémoire. Au printemps 2013, la firme suédoise MemotoAB lance « Memoto », depuis rebaptisé « Narrative Clip ». L'objet est une petite caméra que l'on clipse sur ses vêtements, et prend une photographie toutes les trente secondes. La vie quotidienne est documentée de manière automatique, sans cadrage – la série des images ainsi captées redouble au plus près l'existence. La page d'accueil dédiée à la promotion et à la vente de l'appareil indique, parmi plusieurs slogans: « Remember every moment ».

Cf. <http://getnarrative.com/>, consulté le 26 août 2014.

centre d'observation panoptique d'un individu, que Levé compare ailleurs, empruntant le titre d'une nouvelle de Borgès, à un « aleph », qui est un point unique de l'espace contenant tous les points, « le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles »<sup>201</sup>. Instancié de manière concrète dans l'histoire de l'homme d'affaires, ce point idéal d'observation et de convergence est l'objet d'une recherche constante dans les travaux de Levé, et motive en partie la forme de ses textes, comme on le voit dans ce passage de *Suicide* où l'aleph vient orienter une certaine attitude par rapport aux récits, qui implique une reconfiguration de la narration traditionnelle et de sa chronologie:

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 traduisais 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

---

<sup>201</sup> Jose Luis Borgès, « L'Aleph », in *Œuvres Complètes, vol. I* (Paris : Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1993), 660. Dans la nouvelle de Borgès, un double fictionnel de l'auteur, lui aussi nommé Borgès, a l'occasion de contempler un aleph dans la cave de Carlos Argentino Daneri, qui grâce à ce point d'observation écrit une description de la planète sous la forme d'un poème épique (on reconnaît une évocation moqueuse du *Canto General* de Pablo Neruda). Or l'ensemble de la nouvelle consiste en un réseau de considérations sur le deuil, le portrait et l'oubli. On a beau pouvoir contempler le vaste univers, et saisir l'instant dans une représentation, « notre esprit est poreux en face de l'oubli » (666), et rien n'empêchera le souvenir des êtres aimés de s'éroder. Pas même leurs « nombreux portraits » (653).

synthétique du donné narratif, qui peut être désarticulé, reconfiguré et condensé *a posteriori*. 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 bien l'instantané qui contient tous les aspects de son existence.

### **III.3. b. Vertige documentaire – *Autoportrait***

Le récit ainsi désarticulé par la lecture devrait donc, comme la photographie, spatialiser 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). Le dictionnaire, comme le monde, n'est pas chrono-logique; il n'y a qu'une suite d'entrées, d'événements, qui communiquent certes entre eux, mais dont l'ordre n'a pourtant pas de logique, sinon l'arbitraire d'un ordre surimposé après coup. 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 énonce.<sup>202</sup>

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 »? 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 (« je »), de destinataire (« tu »), ou de référent (« il/elle ») de l'énoncé <sup>203</sup>. *Autoportrait* fonctionnerait donc comme un étalage d'une foule de descriptions qui peuvent être attachées au nom propre auquel renvoie le pronom « je », descriptions dont la

---

<sup>202</sup> 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)

<sup>203</sup> Cf. Lyotard, « Emma », 88.



multiplication permettrait une saisie panoramique du référent. L'ouvrage 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'ouvrage<sup>204</sup>, 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, qui contient tous les points de vue sur cet individu non seulement en synchronie, mais aussi en diachronie.

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 pense.<sup>205</sup> Qu'en est-il des moments qui échappent à ma pensée? À ma perception consciente? À ma mémoire? Qu'en est-il de l'existence de l'homme d'affaires, dans la série chronologique de sa collection, entre deux documents? Chez Édouard Levé, si l'archive a valeur de preuve d'existence, on peut toujours douter d'exister. 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, qui rassemble virtuellement en un même point de l'espace et du temps toutes les assertions que l'on peut attacher à un individu, 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

---

<sup>204</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris : Seuil, <Poétique>, 1975), 22s.

<sup>205</sup> Descartes, *Méditations Métaphysiques*, Méditation seconde, déjà cité.

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, pas gardé en mémoire. Comme l'indique Nicolas Bouyssi, sous le nom se tapit aussi « l'essentiel [...] qui dure involontairement et accompagne comme son ombre l'instant et la fugacité du présent »<sup>206</sup>. Ceci vaut autant dans le passé qui n'a pas été documenté que 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 peut se donner 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*. »<sup>207</sup> Si l'aleph de l'individu n'est accessible que pour un tiers, sur un mode utopique et hautement singulier, on commence également à pressentir ce que l'aleph a de mortuaire. Répondant à un questionnaire pour le magazine *Les Inrockuptibles*, Levé répond à la question « Sous quelle forme aimeriez-vous revenir [après la mort] » de la sorte: « *L'aleph* de Borgès. »<sup>208</sup> Seule la mort semblerait pouvoir

<sup>206</sup> Bouyssi, *Esthétique du stéréotype*, 46.

<sup>207</sup> Barthes, *La Chambre claire*, 110.

<sup>208</sup> *Les Inrockuptibles*, Novembre 2001, article mis en ligne sur le site de la galerie Loevenbruck (Artistes, Édouard Levé, Presse), consulté le 20 Octobre 2014,

arrêter la multiplication à l'infini des descriptions. Alors, et alors seulement, cette prolifération des possibles trouve son point d'arrêt, et la diffraction arbitraire de la virtualité sous l'actualité peut être résorbée dans la tentative d'une reconstitution après-coup d'une trajectoire cohérente. Comme l'indique cette remarque de *Suicide*,

Seuls les vivants semblent incohérents. La mort clôt la série des événements qui constituent leur vie. Alors on se résigne à leur trouver un sens. Le leur refuser reviendrait à accepter qu'une vie est absurde. La tienne n'avait pas encore atteint la cohérence des choses faites. Ta mort la lui a donnée. (23)

Une vie peut être résumée, *a posteriori*, et se voir attribuer un sens dans une tentative de saisie discursive. Mais on ne peut la saisir dans son caractère de « halo instantané » que sur le mode utopique et spectral du *punctum*, qui vient frapper le regardeur du dedans de l'image et lui restituer illusoirement la présence de l'être perdu dont il croit reconnaître l'*air*. Le fantôme de Levé, tel que l'indique sa remarque aux *Inrockuptibles*, semble ici être celui d'une collection totalisante et unificatrice *postmortem*, qui ne le résumerait pas, mais re-présenterait chaque facette de son identité d'un seul coup d'oeil.

### **III.3. c. Œuvres – enjeux de la signature « pré-posthume »**

En 2002, Édouard Levé publie un ensemble de fragments au statut étrange. Le texte se présente comme une collection de 533 propositions d'œuvres, dont certaines ont été réalisées, et d'autres non. En intitulant le volume *Œuvres*, Levé condense une nouvelle fois dans un titre lapidaire des enjeux complexes et multiples nichés dans les

détours de la polysémie. Un lecteur moyen s'attend, en ouvrant les *Œuvres* d'un auteur, à y trouver collectées plusieurs productions littéraires réalisées par cet auteur au cours de sa carrière. Ce genre de collection est le plus souvent le fait d'un éditeur qui cherche à ramasser, en un seul volume, les travaux qu'un artiste a produits dans différents contextes, à différentes époques, afin d'en présenter un panorama évolutif. Et si ce travail éditorial, le plus souvent posthume, peut également avoir lieu du vivant de l'auteur, c'est généralement à un moment avancé de sa carrière, dont il présente une sorte de rétrospective. L'apposition du nom de l'auteur sur la couverture, près du titre *Œuvres*, garantit l'unité de la source de ces textes qui ponctuent alors sa carrière, et ramène sur un plan unique différentes couches temporelles. Cette rétrospective n'est jamais vraiment accomplie qu'après la mort de celui qui signe – les *Œuvres* peuvent alors être dites *complètes*. Or *Œuvres* est le premier texte jamais publié par Édouard Levé. En choisissant ce titre, qu'il semble au premier abord amputer de ce sens commun pour le réduire au sens très littéral d'une collection de descriptions d'œuvres plastiques, il tire parti de l'horizon d'attente qu'il déjoue et fait vaciller plusieurs évidences. Tout d'abord, il porte une nouvelle fois la frontière du virtuel et de l'actuel à la limite où elle chancelle. Ce faisant, il ébranle également la linéarité du temps, en jouant avec l'idée d'un « agenda pré-posthume »<sup>209</sup>.

C'est cette fois en jouant de l'autonomie et de la friction des diverses strates médiales impliquées dans *Œuvres*, qu'il échelonne en autant de plans d'existence aux statuts distincts, que Levé trouble profondément la distinction de l'actuel et du virtuel. La nature essentiellement plastique des œuvres qui y sont décrites a tendance à nous faire oublier qu'*Œuvres* est avant tout un travail de littérature. Levé s'amuse de n'être pas pris

---

<sup>209</sup> In Villeneuve, « Édouard Levé ».

au sérieux en tant qu'écrivain dans *Autoportrait* : « Bien que j'aie publié chez lui deux livres, mon éditeur continue à me présenter comme un artiste, si j'étais comptable, en plus d'être écrivain, je me demande s'il me présenterait comme un comptable. » (67-68)

Sans doute son écriture volontairement neutre tend-elle à se faire oublier au profit du message qu'elle communique, des images qu'elle convoque, des processus qu'elle décrit. Pourtant, il affirme à Michel Poivert : « C'est à l'origine un travail littéraire. Si certaines [œuvres] ont été réalisées – comme des images de la série Pornographie – ou bien si certaines images de cette même série ont donné lieu à des performances, il ne s'agit pas d'un programme de travail, ou d'un catalogue raisonné par anticipation »<sup>210</sup>. La nature littéraire de l'ouvrage crée une référentialité double, entre le monde du texte et le monde physique, où les œuvres sont amenées à être ou à ne pas être réalisées. S'il existe une porosité entre ces deux plans d'existence, ils demeurent pourtant indépendants. Comme il l'explique à Mathilde Villeneuve : « je n'écris pas pour justifier mon travail plastique. Ma littérature est autonome. Je ne me critique pas, je ne me commente pas. Au mieux, je décris ce que je fais. » Levé suggère par le dispositif d'*Œuvres* que la réalisation physique de l'œuvre décrite dans le texte n'a qu'une influence secondaire sur son statut en tant qu'œuvre « réelle ». Avant la distinction d'une œuvre actuelle ou virtuelle, il y a l'idée de l'œuvre et le travail littéraire. De l'inaccompli à l'accompli, de l'œuvre décrite à l'œuvre matérialisée, il n'y a alors plus, dans cette optique étrange, qu'une différence de degré, l'actualisation d'un programme dans le monde physique.

En faisant d'*Œuvres* une œuvre littéraire, Levé place en effet son texte à la charnière indécidable entre cette actualité complète d'un morceau de littérature qui est à

---

<sup>210</sup> In Poivert, « Principe de Reconstitution ». Pour la description littéraire qui a été réalisée en série photographique, voir *Œuvres*, n°149.

lui même sa propre référence (et qui a sa propre existence concrète, dans le monde physique, en tant qu'œuvre littéraire) et cette virtualité d'un programme de travail à transposer, à réaliser sous forme plastique dans le monde physique. On le voit de manière exemplaire avec le fragment inaugural d'*Œuvres*, qui fait basculer l'ensemble du recueil dans cette zone trouble où actualité et virtualité semblent se chevaucher : « 1. Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées. » (7) Cette proposition décrit le dispositif du livre, dont elle fournit comme le mode d'emploi. Pourtant, en tant que fragment numéroté, elle appartient pleinement à ce dispositif: elle est une description d'œuvre, et contient par conséquent une contradiction logique, dans la mesure où son énonciation réalise une œuvre dont son énoncé déclare qu'elle n'est pas réalisée. On pourrait objecter que l'indéfinition de la description (« un livre », « l'auteur ») empêche d'identifier *Œuvres* comme la réalisation de la proposition n°1 qui l'inaugure. Pourtant, cette proposition attribue l'ensemble des descriptions d'œuvres à un seul et même auteur. Les œuvres n°2, n°3, n°4, etc., sont attribuées à l'auteur dont le nom figure sur la couverture: Édouard Levé. L'exigence de la série attribue donc en retour la proposition n°1 à ce même auteur, désignant « un livre » comme *ce* livre intitulé *Œuvres*, et « l'auteur » comme *cet* auteur, Édouard Levé. On se trouve donc face à cette aberration: la réalisation et la non-réalisation sont tenues ensemble simultanément dans la même phrase, et l'auteur fait œuvre, fait *Œuvres*, de ne pas faire œuvre.

Parce que les 533 fragments sont réunis dans un même espace textuel, sans distinction, et collectionnés autour du nom de celui qui en a eu l'idée et qui figure sur la jaquette de l'ouvrage, ils ont tous le même degré de réalité. Seule est déterminante la réalité tangible du texte ainsi rassemblé, qui prévaut sur le degré de réalisation dans le

monde physique de l'œuvre décrite – virtuelle ou actuelle, inaccomplie ou accomplie. Cela ne revient pas à dissoudre complètement la distinction du virtuel et de l'actuel, mais la rend néanmoins extrêmement poreuse. Comme dans *Autoportrait*, et à travers une structure textuelle largement comparable, Levé étend l'acception commune de la réalité, qui implique son adéquation avec l'actualité du référent, en l'ouvrant à la prise en compte des multiples virtualités incluses en puissance dans le référent mais qui n'ont pas été concrétisées dans un processus d'actualisation. Ici, cette opération est réalisée par la collusion de différentes facettes médiales dont la stratification permet l'élaboration, pour une même œuvre, de deux strates de référentialité continues mais distinctes: celle du texte et celle du monde physique. Considérer *Œuvres* comme un texte littéraire permet donc de comprendre que monde du texte et monde physique ne s'opposent pas comme monde virtuel et monde actuel. Bien au contraire, dans sa structure même, *Œuvres* prétend élever la virtualité à la dignité de l'actualité.

Ceci a notamment des conséquences vertigineuses pour la conception de la temporalité. Car si la distinction entre le virtuel et l'actuel tend vers sa confusion, et si le primat de la réalité physique recule derrière la réalité textuelle qui prévaut, cela signifie que toute potentialité non accomplie peut tout aussi bien être considérée comme achevée, même si elle ne l'est que virtuellement. Pascal Mougin note que l'effectuation plastique de l'œuvre n'est pas inutile, mais qu'elle n'apporte aucune « valeur ajoutée [...] qui serait à mettre au compte d'une créativité, d'une idiosyncrasie ou d'un génie d'auteur. »<sup>211</sup>. C'est toute la linéarité temporelle qui structure notre perception entre un passé, un présent et un futur, qui chancelle alors. Dans cette hypothèse, je n'aurais plus besoin de me projeter dans un futur où j'aurais l'occasion de réaliser les potentialités que je me

---

<sup>211</sup> Mougin, « Fiction à force de réel », 23.

représente dans le présent, puisque m’imaginer ces potentialités équivaldrait à les réaliser. Si la frontière de l’accompli et de l’inaccompli se dissout de la sorte, alors sa dissolution entraîne avec elle la distinction claire du passé et du futur. On le voit dans cette expérience de pensée relatée dans *Suicide* :

Tu voulais connaître ton avenir, moins pour te rassurer que pour vivre par anticipation la vie qui t’attendait. Tu rêvais d’un agenda exhaustif, dans lequel tes jours seraient écrits jusqu’à ta mort. Tu pourrais te préparer aux joies et aux épreuves du lendemain, comme à celles des jours lointains. Tu pourrais consulter le futur comme on se souvient du passé, et y circuler à ta guise. (66)

Par cette expérience de pensée, Levé étend au futur le fantasme d’une vue panoptique instantanée qui condenserait la durée d’une existence en un point de l’espace et du temps qui, dans la collection de l’homme d’affaires, était limitée au passé. Or ce fantasme est d’une certaine manière réalisé par le dispositif mis en place dans *Œuvres*. S’il affirmait à Michel Poivert qu’*Œuvres* n’est pas un catalogue raisonné par anticipation, afin de souligner l’autonomie proprement littéraire de ses écrits par rapport à leur réalisation plastique, il adopte un point de vue inverse dans son entretien avec Mathilde Villeneuve. Lorsqu’elle cherche à savoir si l’écriture contient un pouvoir d’achèvement par rapport à l’œuvre matérielle qui n’a pas été réalisée, Levé répond :

Je dirais au contraire que l’écriture révèle un manque : elle montre le travail qui me reste à faire. Je pourrais passer ma vie à réaliser les 533 œuvres que j’ai décrites. Le livre fonctionnerait alors comme un catalogue raisonné pré-posthume, un programme de vie à accomplir, un agenda jusqu’à ma mort dont toutes les pages



seraient remplies.<sup>212</sup>

Le retournement de point de vue entre les deux entretiens est symptomatique de cette double référentialité à l'oeuvre dans *Oeuvres*, qui veut que l'oeuvre littéraire et l'oeuvre plastique soient à la fois indépendantes et liées: indépendantes en ce qui concerne les espaces de leur réalisation(s), mais liées par la matrice qui est l'idée de l'auteur. Ce feuilletage des réalités a des conséquences incalculables. Car si une oeuvre pensée est considérée comme virtuellement déjà achevée, alors rien n'a besoin d'être réalisé pour exister et être attribué à son auteur. Ce qui implique, d'une part, une multiplication virtuellement infinie des descriptions possibles attribuables à cet auteur, qui n'est plus limité par son existence physique et ses réalisations concrètes. Mais, notamment rapporté à l'expérience de pensée de *Suicide*, cela implique aussi, en contrepartie, qu'en tout point de son existence, une vie est déjà virtuellement vécue. « Quinze ans est le milieu de ma vie, quelle que soit la date de ma mort. » (Au : 91) Et si les oeuvres n'ont plus besoin d'être accomplies, si le programme de vie peut être vécu par anticipation, on peut logiquement « s'achever » à tout moment, dans un sens aussi bien virtuel que terriblement concret.

### **III.3. d. *Excursus méthodologique: le suicide***

Il ne s'agit en aucun cas ici de prétendre chercher une explication ou une justification logique au suicide d'Édouard Levé. Bien au contraire, si les conséquences de cette structure d'*Œuvres* nous enseignent une chose, c'est bien que la spéculation intellectuelle, l'expérience de pensée dans une réalité virtuelle, est logiquement

---

<sup>212</sup> In Villeneuve, « Édouard Levé ».

indépendante de sa réalisation dans la réalité physique. Bien entendu, le fait que le geste de Levé succède immédiatement au dépôt du manuscrit de *Suicide* chez Paul Otchakovksy-Laurens le place dans une continuité directe avec l'œuvre et rend nécessaire l'interrogation du lien de ces deux événements. Mais le livre anticipe une réaction critique qui viserait à chercher dans les œuvres de l'auteur l'explication de ce geste. On y lit, mis en exergue par le détachement typographique dû à la brièveté du paragraphe (le plus succinct du texte): « Expliquer ton suicide ? Personne ne s'y est risqué. » (21) Certes, des éléments explicatifs y sont disséminés. Et il est tentant de voir dans l'œuvre de Levé, qui mêle constamment image et texte, l'écho de cette « bande dessinée » de *Suicide* :

Tu as laissé sur la table une bande dessinée ouverte sur une double page. Dans l'émotion, ta femme s'appuie sur la table, le livre bascule en se refermant sur lui-même avant qu'elle ne comprenne que c'était ton dernier message. [...] Ton père en a acheté des dizaines d'exemplaires, qu'il offre à tout le monde. [...] Il cherche la page, et dans la page, la phrase que tu avais choisie. Il note ses réflexions dans un classeur, toujours posé sur son bureau et sur lequel il est écrit: « Hypothèses Suicide ». [...] Il cite les bulles de la bande dessinée comme si c'étaient des prophéties. » (9-13)

On pourra toujours chercher dans l'œuvre ses signes annonciateurs, et sans doute y sont ils.<sup>213</sup> Mais on les manquera toujours, et toujours on manquera la singularité de ce geste radical qui n'appartient qu'à son auteur. Expliquer le suicide serait en somme le réduire à

---

<sup>213</sup> Jean-Max Colard rapporte qu'à l'annonce du suicide de Levé, Alain Robbe-Grillet aurait déclaré, pas surpris pour un sou: « Édouard levé était suicidaire. [...] C'est très évident dans ses photographies. Cette mortification de l'instant. » J.-M. Colard, « In Memoriam », *Les Inrockuptibles*, no. 640, 4 mars 2008, 103, consulté le 27 Août 2014, [http://www.jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/in-memoriam\\_p490\\_a0ac.pdf](http://www.jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/in-memoriam_p490_a0ac.pdf).

une interprétation, dans un geste d'appropriation critique de la mort, et limiter en retour le livre *Suicide* à un message d'adieu. En cédant à cette tentation, on court le risque d'enfermer la vie et l'œuvre de l'auteur dans une interprétation téléologique, et de relire son œuvre à l'aune de son dénouement. Bref, de faire de sa mort le prisme de la cohérence *a posteriori* de son existence une fois close la série des événements qui la constituent, une fois son œuvre achevée, signée. Or toute l'œuvre de Levé consiste en une récusation d'une telle univocité, et prend acte dans sa structure même de l'incohérence et de la contingence de l'existence. Ceci ne revient pas nécessairement à la renier, mais bien plutôt à tenter de déplacer la perspective commune – chrono-logique, et donc téléologique – selon laquelle nous lui attribuons un sens. Ainsi,

Ton suicide est devenu l'acte fondateur, et tes actes antérieurs, que tu croyais libérer du poids du sens par ce geste dont tu aimais l'absurdité, s'en trouvent au contraire aliénés. (34)

Choisir d'interpréter l'œuvre de Levé à l'aune de son suicide, ou, inversement tenter d'explicitier son suicide par ses œuvres, c'est donc courir le risque d'en « aliéner » la portée, en s'asservissant à la quête d'une hypothétique intention que l'auteur lui-même s'escrime à récuser. Plutôt que m'attacher à une explication de causes d'un geste intime, je prends donc le parti de décrire certains effets d'un geste dans l'économie générale d'une œuvre.

Revenons au terme de « pré-posthume », qui a motivé cette digression. Ce terme explicite l'enjeu qui est déjà au cœur du titre ambigu *Œuvres*, qui combine l'*a posteriori*

d'une collection constituée, dont la totalité n'est achevée qu'à la mort de l'auteur, et l'*a priori* de la non réalisation matérielle de la majorité de ces œuvres. En signant *Œuvres*, en signant ses œuvres, Édouard Levé associe ces œuvres à son nom propre, dont elles deviennent autant d'attributs. Ces attributs, nous l'avons vu, sont à la fois actuels (dans le plan d'existence littéraire) et virtuels (dans le plan d'existence physique). Mais la déconnexion des deux plans d'existence a en retour un effet sur le lien du nom lui-même à son référent. Si l'achèvement de l'œuvre est déconnecté de sa matérialité concrète, si la signature ne dépend plus de l'actualisation matérielle des œuvres et trouve une forme d'actualité pleine dans le mode conditionnel, alors la signature est émancipée de l'existence de son référent, et continue à avoir une vie autonome après la mort de celui-ci. En créant un art hypothétique et les conditions d'une inclusion de la virtualité comme partie intégrante de la réalité, Levé permet l'embranchement d'une multitude de descriptions sur son nom propre et l'ouvre à l'infini des possibles, indépendamment de son existence physique en tant que porteur de ce nom. *Autoportrait*: « ma mort ne changera rien » (88). *Suicide* : « mort, tu es aussi vivant que vif » (97) En ce sens inouï, le suicide de l'auteur serait, dans l'économie de son œuvre, non pas tant le geste qui clôt son œuvre dans un moment de totalisation et d'unification que le geste qui l'ouvre d'une manière inédite à une forme d'immortalité, en faisant de son nom le point où peuvent venir s'attacher, de manière dynamique, des descriptions et des significations possibles indépendamment du fait que celui qui le porte n'est plus vivant. Comme l'indique Nicolas Bouyssi, « la mort n'est plus une chose tragique. Elle est ce qui permet au nom propre de se transformer en signature »<sup>214</sup>. Mais cette signature n'est pas un achèvement. Si elle garantit la cohérence minimale *a posteriori* d'une existence et d'une œuvre, et fournit le point d'ancrage

---

<sup>214</sup> Bouyssi, *Esthétique du stéréotype*, 14.

minimal qui pose que le signataire a existé, elle ne l'enferme pas dans une signification téléologique, mais l'ouvre au contraire à une forme étrange de survie. La signature est créatrice, elle est l'affirmation à la fois rétrospective et prospective d'un désir. Elle ne « complète » pas les œuvres de l'auteur au sens où elle les achève en bouclant la boucle du « pré-posthume ». Elle ouvre au contraire une fenêtre sur un fourmillement, dynamique et tragique, de potentialités dont l'énonciation, en théorie infinie, ne peut plus être faite qu'au mode conditionnel passé. En effet,

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. (15)

#### IV. RENAUD COJO – réalités potentielles<sup>215</sup>

« If I got put into a pocket, if I got said ‘oh well, he’s *that*’, it would rip my guts out as a writer. Because my writing is based on the idea of transience. My writing is a very clear understanding that nothing in this world is a real reality, it’s not something that you can hold on to. »

— David Bowie.<sup>216</sup>

« Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir »

— Marcel Proust.<sup>217</sup>

Le spectacle du metteur en scène et acteur bordelais Renaud Cojo (de son vrai nom Renaud Couranjou) intitulé...*Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust*, créé le 5 mars 2009 au Carré – Les Colonnes à Saint-Médard-en-Jalles, explore la porosité des frontières de l'identité à travers les notions conjointes de pseudonymie et de schizophrénie, rendues dynamiques et transversales à la scène et à la vie. Cette pièce est le premier opus d'une « trilogie involontaire » qui s'inscrit dans un

<sup>215</sup> Je tiens à exprimer chaleureusement toute ma gratitude à Renaud Cojo, qui m'a si généreusement accueillie à Bordeaux sur la représentation d'*Oeuvre/Orgueil* au Théâtre National de Bordeaux Aquitaine les 28 et 29 janvier 2014, et m'a accordé un long et riche entretien. J'ai également grâce à lui pu accéder à la captation qui a été réalisée du spectacle...*Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust* lors de sa centième représentation le 13 juillet 2008.

<sup>216</sup> David Bowie, Interview pour MTV News de 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=zri74q3HDDY>, accès 31 janvier 2016.

<sup>217</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris : Gallimard, <Folio/Essais>, 1954), 127.

dialogue avec le travail d'Edouard Levé. Ce dialogue, qui constitue explicitement l'objet du troisième volet de cette trilogie, *Œuvre/Orgueil (Une hypothèse de l'art. Performance/ Exposition)*, créé le 17 janvier 2013 au Carré – Les Colonnes à Saint-Médard-en-Jalles, parcourt également ses deux œuvres précédentes. Dans le descriptif du spectacle, il affirme en effet: « Au cours de mes deux derniers travaux, ...*Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust* » et « ...*Plus tard, j'ai frémi au léger effet de reverbe sur I Feel Like A Group Of One (Suite Empire)*, je n'ai eu de cesse de rencontrer le travail d'Edouard Levé. »<sup>218</sup> Dans ces trois propositions de spectacle, Renaud Cojo interroge le « processus même du geste de création ». Il ne s'agit pas d'adapter le travail de Levé à la scène, mais plutôt, dans son sillage, de se tenir au seuil de la réalisation, là où l'œuvre est réduite au germe embryonnaire d'une œuvre potentielle. Nous avons vu qu'Édouard Levé se tient à ce seuil, le plus souvent, en limitant l'œuvre à sa description, ou, quand il la réalise, en neutralisant les rouages du nom propre dans une fixité glaciale qui exhibe les mécanismes d'établissement de la réalité. Mais comment contenir un spectacle de théâtre au seuil de son accomplissement, quand le terme même de « performance », que ce soit au sens des *performance studies* ou de la linguistique, implique bien l'idée de l'accomplissement d'une action ?<sup>219</sup> Comment, au théâtre, produire une œuvre non pas thétique, mais hypothétique ? Comment y faire œuvre de ne pas faire œuvre ?

<sup>218</sup> <http://www.ouvrechien.com/maintenant/oeuvre.html>, dernier accès 20 février 2016. J'ai assisté à ce spectacle ...*Plus tard, j'ai frémi au léger effet de reverbe sur I feel like a group of one (Suite Empire)*, deuxième volet de la trilogie, dans le Off du festival d'Avignon, au théâtre de la Manufacture, en 2012. Aucune captation n'a été réalisée pour ce spectacle, ni pour *Œuvre/Orgueil*. Les titres des spectacles seront dorénavant abrégés, respectivement, en *Ziggy Stardust*, *Suite Empire* et *Œuvre*.

<sup>219</sup> Richard Schechner définit la performance comme « *showing doing* », la monstration d'un acte en train d'être accompli et organisé en vue de cette monstration. R. Schechner, *Performance Studies : an Introduction* (Londres, New York : Routledge, 2006 [2002]), 28.

Pour comprendre la manière dont ce désir d'hypothèse se formule au niveau du plateau, et rencontre la question du nom propre comme charnière de la réalité qui est notre objet d'étude, il nous faut emprunter un détour et nous plonger là où tout commence, c'est à dire à la fin. La trilogie de Cojo, et tout particulièrement ...*Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust*, qui retiendra l'essentiel des analyses dans ce chapitre, s'inscrit dans le moment d'une double crise, qui jette le doute sur les formes convenues du théâtre et de l'identité. En entretien, Cojo évoque un malaise, une lassitude vis-à-vis d'une certaine manière de produire le théâtre, ressentis après avoir gagné la reconnaissance du monde du spectacle à Avignon en 2002, où il avait mis en scène une pièce de Daniel Keene, *La Marche de l'architecte*.<sup>220</sup> Sa critique vise la lourdeur des rouages de l'institution théâtrale<sup>221</sup>, qui réclame un « acte de théâtre »<sup>222</sup>. Dans ce ronron de la mécanique institutionnelle du spectacle vivant, il voit une « substitution des programmeurs sur des publics potentiels qu'ils disent connaître mais dont ils ne connaissent pas du tout les désirs », conduisant à un étouffement d'une parole radicale qui interrogerait sans complaisance les tréfonds de l'âme humaine, et où pourrait émerger la question du désir. Il affirme :

Le théâtre, c'est le lieu de la parole radicale. [...] C'est à dire que notre humanité ne peut pas se construire seulement sur la notion humaniste. Elle se construit aussi sur cet appétit de chaos, sur cet appétit d'étrangeté, sur appétit de barbarie, sur ce

<sup>220</sup> Entretien du 28 janvier 2014 avec l'artiste.

<sup>221</sup> Dans le descriptif de *Suite Empire*, Cojo explique concrètement cette frustration : « L'image récurrente du metteur en scène et son administrateur-trice en quête de producteurs et diffuseurs avec lesquels il leur faudra certainement déjeuner 15 fois sur Paris pour espérer un apport de production ou une date de pré-achat; tenter d'avoir un rendez-vous téléphonique après l'envoi d'un énième dossier de presse réactualisé ; ou encore, passer un an et demi à expliquer un projet bien tari une fois les deniers enfin réunis... aura cessé de séduire ce papa de 44 ans, qui ne trouve plus très sérieux de gaspiller ainsi son désir. <http://www.ouvrelechien.com/archives/82.html>, dernier accès 19 février 2016.

<sup>222</sup> Entretien du 28 janvier 2014.



trouble, que pose clairement la question du théâtre, que la mythologie grecque a fondée. Si on a créé les mythes, c'est pour parler de nous. Aujourd'hui ces mythes ne me suffisent pas à moi, pour explorer avec du vivant ce que je traverse sur un plateau. Alors comment créer du désir par rapport à cela ? Je pense que c'est tout à fait possible, mais on n'a pas encore créé les outils pour cela. Les théâtres n'ont pas encore créé les outils pour cela.<sup>223</sup>

Il s'agit donc de créer ces outils, de brancher la scène sur ces forces vivantes, en liant désir et représentation *contre* la représentation, et expérimenter un théâtre qui serait plutôt une « présentation de ce que nous sommes et de ce qui nous traverse »<sup>224</sup>. *Ziggy* est le spectacle de cette transition, dans la mesure où il permet au metteur en scène de clarifier sa position vis-à-vis de l'institution théâtrale mais aussi, plus précisément, d'interroger et de réaffirmer ses propres motivations par rapport au geste créateur. Ce caractère de rupture et de transition est inclus dans le spectacle, jusque dans son titre même. Cojo explique qu'il travaillait à la répétition de son spectacle précédent, *Elephant people*, et que pendant la pause, c'est-à-dire à un moment qui vient *après* la répétition et le travail de théâtre, et pour son plaisir personnel, il a demandé à un musicien présent sur scène de lui jouer l'introduction de « Ziggy Stardust », avant-dernière chanson de l'album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, enregistré par David Bowie en 1972.<sup>225</sup> Ce moment séminal, où Christian joue les premiers accords de cette

---

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> L'expression est utilisée par Cojo lors d'un entretien filmé avec Bruno Tackels, dans le cadre du festival « Hybrides », 3<sup>ème</sup> édition, Montpellier, 2011, dernier accès 19 février 2016, <https://vimeo.com/25354795>.

<sup>225</sup> Lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 28 janvier 2014, Cojo explique : « En fait, quand je demande à Christian, il est sur le montage d'un spectacle, on monte *Elephant People*, et on vient de répéter. Tu répètes pour la représentation. « Re- re- ». Pour mon plaisir personnel et parce que je ne peux pas le faire, je demande à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust. Mais ça vient *après* le théâtre, ça vient *après* la répétition. Après le moment où je dis, on arrête de travailler, on passe à autre chose, au plaisir ».

chanson, situe donc le projet dans une rupture avec un théâtre de représentation et l'installe dans un espace ludique et désirant. Ce moment a été filmé, et la vidéo est projetée sur scène. Mais elle n'est montrée qu'à six minutes de la fin. Car l'ensemble du spectacle s'engouffre dans ce moment flottant dont il jaillit, où l'inspiration naît à l'écoute de quelques accords de guitare hésitants, dans l'intervalle où le guitariste cherche la note juste, la bonne « clé ». Cette articulation du son, émergeant de quelques accords jetés au hasard vers une forme peu à peu reconnaissable, semble correspondre à une articulation du désir et met en branle une quête théâtrale et personnelle. Elle motive chez l'artiste une recherche des sources profondes de son désir de théâtre, corollaire d'une recherche des ressources théâtrales mobilisables pour rendre compte de cette recherche. Cojo s'installe dans ce moment d'interruption, marqué typographiquement par les trois points du titre, qui indiquent un suspens où s'engouffrera le mouvement simultanément rétrospectif et prospectif de l'anamnèse. C'est pourquoi la structure du spectacle peut rappeler celle d'*À la recherche du temps perdu* : tout son déroulement n'aura fait que mener au moment où son créateur découvre sa véritable vocation créatrice, le halo inarticulé et évanescent où s'enracine son désir, transformant ainsi l'œuvre en un document vivant de sa propre genèse erratique, formée par l'exploration d'hypothèses. Encadrant le spectacle – au début, à travers les points de suspension qui précèdent le titre, et à la fin, à travers les premiers accords balbutiants de l'introduction de « Ziggy Stardust » joués par Christian – la trouée du désir happe l'ensemble de l'œuvre ré-absorbée dans son amont, renversant comme un gant le temps de la représentation. C'est en ce sens que l'œuvre de théâtre peut faire œuvre de ne pas faire œuvre : en ce que la représentation finit là où elle commence.

Ce désir d'inachèvement de l'œuvre, qui habite le travail de Cojo en résonance avec celui d'Édouard Levé, correspond aussi à un désir d'inachèvement de soi. L'œuvre, figée dans son achèvement, est mortifère: détachée du créateur, elle ne correspond plus au désir de créer, d'inventer des possibles. Une fois sa forme finale consommée, elle se voit désertée du geste qui l'a portée, et contamine en retour le créateur de son inanité en devenant un attribut figé attaché à son nom propre. Reprenant l'interrogation formulée par Nicolas Bouyssi au sujet du travail d'Édouard Levé, Cojo pose ainsi la question du désir d'inachèvement en lien avec l'identité « propre » : « Comment concevoir un propre et éviter le stéréotype ? Comment parler de soi et à autrui sans se mythifier, sans se survaloriser (ou se stéréotyper) pour être certain d'être compris ? » Question à laquelle il ajoute : « Pourquoi traverser dans le spectaculaire et l'art [...] la perspective d'être commun ? »<sup>226</sup> Si ces questions figurent dans le descriptif d'*Oeuvre /Orgueil*, elles jouent déjà un rôle structurant dans *Ziggy*, notamment à travers les questions de l'imitation et du pseudonyme.

En effet, faisant table rase du théâtre pour le réinventer à partir de son propre désir, il reste au metteur en scène à enquêter sur les sources et les tribulations de ce désir, qui, pour l'individu Renaud Cojo, entre en résonance avec la figure du Ziggy Stardust, alter ego glam-rock inventé et incarné par David Bowie pour la première fois au début de l'année 1972, et « suicidé »<sup>227</sup> par lui le 3 juillet 1973 sur la scène de l'Hammersmith Odeon à Londres. Le personnage de Ziggy Stardust devient « l'axe » d'une forme théâtrale « transgenre » où Renaud Cojo met ses pas dans les pas de Bowie, de la

<sup>226</sup> Cf. Bouyssi, *Esthétique du stéréotype*, 37, cité dans le descriptif d'*Oeuvre/Orgueil*, <http://www.ouvrelechien.com/maintenant/oeuvre.html>,

<sup>227</sup> L'expression est de Jean-Pierre Thibaudat, « La schizophrénie de Renaud Cojo, fan du Ziggy Stardust de David Bowie », *Théâtre et balagan* (blog), 9 juin 2010, hébergé par le site *Rue89*, dernier accès 17 février 2016, <http://rue89.nouvelobs.com/blog/balagan/2010/06/09/la-schizophrénie-de-renaud-cojo-fan-du-ziggy-stardust-de-david-bowie-154061>.

naissance de Ziggy jusqu'au moment où le chanteur se débarrasse de cet « hétéronyme » devenu trop « encombrant »<sup>228</sup>. Dans cette quête, Renaud Cojo rencontre une foule d'anonymes qui eux aussi s'identifient à ce personnage mythique, et qui deviennent, virtuellement ou littéralement, des acteurs d'un spectacle exposant les hasards de sa composition.

Dans sa réinvention critique d'un théâtre correspondant à son désir, Cojo érafle plus d'une catégorie traditionnelle du théâtre, et pose également des questions qui débordent le cadre de la scène, telles la mise en scène de soi et l'identification. On songe évidemment, en premier lieu, au sens traditionnel du terme au théâtre : celui d'une identification émotionnelle du spectateur avec le personnage, l'*Einfühlung* du théâtre dramatique rejetée par Brecht. Qu'est-ce qui se joue dans la fascination éprouvée pour un personnage, dans l'identification entendue non pas seulement comme correspondance empathique, mais comme désir d'être (comme) l'autre, pouvant aller jusqu'au vol de son image? Mais Cojo explore également la question de l'acteur et de son rapport au personnage qu'il incarne, évoquant au passage (et non sans ironie : « pense à quelque chose de triste ! ») la mémoire affective de Stanislawski. Cette méthode de formation de l'acteur invite à s'appuyer sur une réserve de sentiments éprouvés personnellement pour vivre ses différents personnages de l'intérieur et les animer du souvenir d'expériences réelles.<sup>229</sup> Du point de vue de l'acteur comme du spectateur, le dispositif théâtral repose donc traditionnellement, sur une certaine malléabilité du moi, une porosité de ses frontières, une multiplicité des traits (exprimés ou non) au sein de l'individu. Le théâtre

---

<sup>228</sup> « Hétéronyme encombrant » : voici les deux premiers mots du descriptif du spectacle de Cojo. <http://www.ouvrelechien.com/maintenant/ziggystardust.html>, dernier accès 20 février 2016.

<sup>229</sup> Cf. Constantin Stanislawski, *La Formation de l'acteur (an actor prepares)*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier (Paris : Payot, 1979), 167-193.

serait-il par essence un dispositif schizophrène ? La schizophrénie, dont les acceptions les plus diverses circulent à tous les niveaux de la pièce comme son paradoxal principe de cohésion, vient troubler les frontières du sujet. Au fil du spectacle, à travers la lecture d'articles Wikipédia, de pages de Carl Gustav Jung ou Harold Searles, ainsi que dans des monologues comiques adressés au public, la schizophrénie est définie dans son sens clinique général d'une perte de contact hallucinatoire avec la réalité, mais surtout dans le sens, plus vague, d'une difficulté pour le sujet à discerner clairement les contours, voire l'unité, de son identité physique ou psychique. Elle peut revêtir pour Cojo un dernier sens, technique celui-là, et important dans la mesure où internet et les réseaux sociaux constituent l'un des enjeux majeurs du spectacle. Outre le jeu des acteurs sur le plateau, la quête des sources du désir, menée à travers différents temps et différents espaces en amont du spectacle, est représentée à travers plusieurs strates médiales, toutes branchées à la scène. La « schizophrénie », terme qu'on emploie couramment au sens général d'une dissociation de différents plans de réalité pour caractériser la part de nos vies passée en ligne, frappe donc également la scène, caractérisée par ce feuilletage de plans d'existence dont il faudra interroger la convergence.

Ainsi, ce chapitre explore les enjeux du pseudonyme dans *...Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust*, où il rencontre les questions de la schizophrénie et du processus créateur. Précisons d'emblée que le propos ne s'y appuiera pas sur un sens clinique de la schizophrénie (dont Laplanche et Pontalis rappellent d'ailleurs que le cadre nosographique ne fait pas consensus<sup>230</sup>), mais tentera plutôt de se faire l'écho de l'usage productif qu'en fait Cojo, en traquant, notamment, les

---

<sup>230</sup> Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, article « schizophrénie » (Paris, Puf, <Quadrige>, 2007 [1967]).

perturbations d'opérations de nomination, de désignation et/ou de signification impliquées par ce terme. Cojo produit une œuvre labile et tourbillonnante qui s'applique à introduire un flou débordant toute stabilisation durable des opérations de nomination et de signification autour du référent présenté sur scène, opérations qui permettent d'établir l'identité d'un individu à travers le temps. Le spectacle vivant, art de la référence directe, est défini par sa situation d'énonciation – qu'elle soit simple (un corps sur scène s'adresse au public) ou « double » (le dialogue des personnages sur scène est également destiné au public). Mais qui dit « je » ? Est-il possible de distinguer l'acteur doté d'un nom, enregistré à l'état civil, du personnage lui aussi doté d'un nom fictionnel ? Que dire du cas de l'artiste de théâtre Renaud Cojo, de son vrai nom Renaud Couranjou, mettant en scène des spectacles où il se joue mettant en scène le spectacle en train d'être montré ? Et plus particulièrement, d'un spectacle où il se joue mettant en scène un spectacle ayant pour objet son identification au personnage de Ziggy Stardust, alter ego créé par David Bowie, de son nom civil David Robert Jones ? Etant donnée l'hypothèse du pseudonyme, et dans ce brouillage chaotique des frontières de la nomination, de la désignation et de la signification, peut-on encore identifier un lien bijectionnel unifiant un individu comme la coïncidence rigide et fixe d'un référent en contexte et d'un nom qui lui est assigné, et dont la fixité garantirait la possibilité de la réalité ? Nous tracerons ces questions chez le modèle ou pivot du spectacle, Ziggy Stardust/David Bowie, chez les imitateurs du personnage, et enfin chez Cojo lui-même. Mais avant cela, nous commencerons par voir comment, au cœur du spectacle, Cojo propose lui-même, en creux, une forme de théorie de la pragmatique du nom propre schizophrène.

#### IV.1. Pragmatique du nom propre schizophrène

Le lien du nom propre et de la schizophrénie est directement thématiqué par l'entremise d'une scène comique d'adresse au public, qui survient au milieu exact du spectacle, et dont elle constitue un pivot. Renaud Cojo annonce, avec le plus grand sérieux, qu'il va prendre cinq minutes pour aborder la question de la schizophrénie, non pas en termes cliniques ou médicaux, mais dans son lien au monde de l'art et aux artistes. Selon une brève définition, la maladie serait caractérisée par un épisode où le sujet, comme guidé par une main étrangère, se sent habité et fait des choix qu'il n'aurait pas fait initialement. Puis, avançant que cette maladie s'attaque en priorité aux artistes, Cojo donne à l'appui de cette thèse une série de « cas », dans une scène qui croise le jeu de devinettes et la blague sur les Belges (la Belgique étant elle-même présentée comme un pays schizophrène...). Chaque artiste, avant d'être nommé, est d'abord présenté par une série de qualités, qui offrent au spectateur des pistes pour deviner son identité. Ainsi, nous sommes d'abord invités à considérer le cas d'un peintre flamand « du 15<sup>ème</sup>, 16<sup>ème</sup> siècle », dont la patte est décrite dans un discours pseudo-savant parodiant l'érudition jargonante de l'historien d'art. Il est question d'une multitude de signes présents sur la toile, avec du céleste, du monstrueux, des créatures mi-animales mi-géniales, « en arrière plan le jardin, en second plan le délice », avec une « multitude de conventions amorphes, anamorphes », l'artiste « s'enjoign[ant] de cette petite schizophrénie ». Vient alors le moment de révéler l'identité de ce personnage historique. Or ce n'est pas un portrait de Jérôme Bosch qui apparaît sur les écrans au moment où Cojo articule lentement ce nom, mais deux photographies, d'ailleurs peu flatteuses, de personnages contemporains : le chanteur de variété C. Jérôme et l'ancien président américain George W. Bush.

Cette grosse plaisanterie, dont l'efficace tient notamment au contraste entre l'élitisme faussement pincé de la référence au peintre et le ridicule des figures composant le rébus, repose sur un jeu avec la matérialité du nom propre, et s'inscrit dans la lignée des jeux de mots potaches affectionnés par Cojo. De même, le nom du metteur en scène Jan Fabre (dont le titre du spectacle *Je suis sang* fournit l'occasion d'un nouveau jeu sur le signifiant, qui lui-même motive le diagnostic de schizophrénie, puisque « cent c'est vraiment beaucoup ») devient un composé de l'acteur Jean Yanne et de la présentatrice de télévision Denise Fabre ; Emir Kusturica (qui n'est pas Belge, mais d'origine serbo-croate, autre exemple pour Cojo d'une schizophrénie d'État) est figuré par un émirati, le commandant Cousteau et la chanteuse Rika Zaraï. Aussi potache soit-il, ce ressort comique met en exergue un problème crucial de référentialité. Le référent reçoit des significations (les attributs qui servent à faire deviner son identité), il est nommé (Jérôme Bosch). Mais, au moment d'être désigné, l'embranchement disjoncte, et l'établissement de l'identité du référent est contrecarrée : la désignation bifurque et se dédouble, ouvrant sur des champs de référentialité hétérogènes. L'image devrait adjoindre la désignation (quoiqu'indirecte, par le biais de l'image photographique) à la signification et à la nomination, dans une séquence telle que celle-ci : « Au 15<sup>ème</sup>, 16<sup>ème</sup> siècle a vécu un peintre flamand qui a peint *Le Jardin des délices*, il s'appelle Jérôme Bosch, voici son portrait. » Ici, la désignation ne vient pas doter de réalité le nom qu'on associe à une définition, elle vient au contraire scinder le référent, contaminé, sous l'effet d'une homonymie en deux temps, par l'arbitraire du nom. Et si un seul référent, une seule personne, contenait plusieurs personnalités ? Pris au sérieux, ce déraillement du train de la référence hors des rails de la nomination ouvre une brèche abyssale dans la stabilité identitaire. A travers l'hypothèse



de l'homonymie multipliée, il suggère que le nom propre scelle une unicité de convention, factice. Bien évidemment, il ne s'agit pas de suggérer qu'il y a un quelconque rapport, autre que de proximité sonore arbitraire, entre Jérôme Bosch, un chanteur *has been* et un politicien texan. Mais ce jeu de mots purement arbitraire suggère bien que l'établissement de l'identité à la croisée de la nomination, de la désignation et de la signification est lui aussi purement contingent. Par extension, si un nom permet d'associer certaines significations à un référent, ni le référent seul, ni la signification que le référent se voit attribué par l'entremise du nom, n'épuisent l'identité : le nom ceinture l'identité de part et d'autre comme une camisole de force.

La notion de schizophrénie, entendue comme scission du sujet en plusieurs facettes plus ou moins hétérogènes, permet de douter du lien rigide qui doit unir le nom propre à la personne qu'il désigne : car la logique du nom propre repose sur le postulat, aussi nécessaire que réducteur, d'un sujet unitaire, aux contours hermétiques et inamovibles. Parce qu'il nous positionne dans une chaîne de significations à des fins de communication – « Jérôme Bosch » est égal à « peintre flamand ayant vécu au 15<sup>ème</sup> et 16<sup>ème</sup> siècle », Renaud Cojo est un metteur en scène de théâtre, ... – le nom propre réduit le sujet à une univocité communicable, qui relève du stéréotype. L'enjeu d'un art hypothétique sera de revendiquer, en les manifestant, le foisonnement référentiel intérieur qui se tapit sous l'unification nominale, et d'emboîter le pas à ceux qui clament que « je est un autre »<sup>231</sup>. Si le nom propre scelle l'identité comme on scelle une pierre tombale, faudrait-il alors, pour continuer à être et à affirmer son désir, en passer par des noms « communs », des pseudonymes ou des noms d'emprunt ?

---

<sup>231</sup> C'est Jean-Pierre Thibaudat qui fait ce rapprochement avec la voyance rimbaldienne (Thibaudat, « La schizophrénie de Renaud Cojo »).

## IV.2. Un hétéronyme sur une autre scène

Avant d'aborder les questions du pseudonyme et de l'identification, commençons par rappeler brièvement le dispositif dans lequel elles sont déployées. En conformité avec le désir de produire un spectacle à rebours du théâtre, le plateau est agencé de manière à rendre visibles les ficelles de la représentation. Lorsque le spectacle débute, avant l'entrée en scène des personnages, le public peut voir, au tout premier plan et lui tournant le dos, les techniciens installés devant leurs consoles. Ce premier plan n'est pas éclairé, mais Cojo interagit très souvent avec ces techniciens, acteurs à part entière du spectacle. Sur le côté gauche du plateau se trouve une table d'opération, surmontée d'une antique lampe chirurgicale. Derrière cet attirail, sur une tablette à instruments chromée où se trouve tout un attirail d'accessoires – papiers, marqueurs, gadgets, poupées vaudous, qui seront tirés du néant au fil du spectacle – trône un ordinateur portable. Sur le côté droit de la scène est reconstitué un petit salon constitué de deux fauteuils années soixante-dix, orné de plantes vertes et d'une lampe d'appoint, et où se trouve un petit téléviseur dont l'écran fait face au public. Ce salon reçoit chaque soir une personne différente, connaissance ou personne rencontrée au hasard avant la représentation, qui vient lire des passages choisis de textes portant de près ou de loin sur la schizophrénie. Au centre de la scène, comme séparant ces deux espaces, trône la réplique d'une cabine téléphonique anglaise rouge de type K2, telle que celle qui figure au dos de la pochette du vinyl original de l'album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Enfin, en hauteur, à gauche et à droite de la cabine et au dessus du salon et de la table d'opération, des moniteurs où seront diffusées de nombreuses séquences filmées : documents réalisés par Cojo lui-même, images d'archive de Ziggy Stardust, mais aussi vidéos de reprises jouées par des

amateurs de Bowie, mises en ligne sur des plateformes de partage, et auxquelles Cojo accède directement depuis l'ordinateur présent sur le plateau, connecté à internet. De ces diverses séquences vidéo, Cojo avance d'ailleurs, interrogé sur leur relation au plateau, qu'elles constituent « les textes du spectacle », tandis que la parole délivrée par les comédiens en direct n'est pas « figée dans l'écriture », mais plutôt envisagée comme une « parole vivante », une « partition organique ».<sup>232</sup> Enfin, une petite caméra manuelle est employée en temps réel sur le plateau, où elle agit comme une « loupe »<sup>233</sup> mettant en relief certains détails – une page d'écriture, l'acteur en train de se grimer en Ziggy Stardust – mais est aussi employée comme un agent rythmique, cadrant l'accidentel ou tourbillonnant au fil des gestes saccadés de qui la porte.

Ce qui unifie ce dispositif, c'est la figure de Ziggy Stardust. Quoique le spectacle de Cojo, dans la mesure où il s'intéresse au phénomène de fascination plus qu'à l'objet de la fascination lui-même<sup>234</sup>, ne soit en aucun cas hermétique au spectateur profane, il convient néanmoins de rappeler la nature et les enjeux du mythe construit autour de ce personnage fictionnel. Ziggy Stardust, figure androgyne et charismatique à l'aspect inédit, est une superstar du rock qui tente, alors que la fin du monde est annoncée dans cinq ans (« Five Years »), d'apporter aux humains un message d'espoir de la part d'extraterrestres (le fameux « Starman » de la piste quatre). Le personnage, accompagné de ses araignées de Mars, fait l'une de ses premières apparitions télévisées dans la très populaire émission *Top of the Pops* sur BBC1 le 6 juillet 1972. Bowie, arborant une

---

<sup>232</sup> Entretien du 28 janvier 2014.

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> Cf. descriptif du spectacle : « Le phénomène fascine. Non pas l'objet de fascination comme étude empirique de 'l'être à part' inventé par la création de David Bowie, mais le rapport au fascinant ».

coiffure excentrique d'un orange aussi flamboyant que l'est le rouge des bottes de l'espace vernies qui complètent sa combinaison multicolore, y passe son bras autour des épaules du guitariste Mick Ronson (personnage secondaire du spectacle de Cojo), lui-même vêtu d'une combinaison moulante dorée et portant de longs cheveux blond platine. Cette émission fait scandale autant qu'elle fait date, puisque, outre la provocation que constitue à l'époque l'accoutrement transgenre et la suggestion de bisexualité à une heure de grande écoute, elle propulse la chanson (et le concept de l'album) dans le peloton de tête des hit-parades. La jeunesse des années soixante-dix débutantes, marquées par le conservatisme et sonnant le glas des « Trente Glorieuses », est visée par ce message transmis par le messie Ziggy Stardust : « There's a starman waiting in the sky, he told us not to blow it 'cause he knows it's all worthwhile. He told me : let the children lose it [...] ». Et, pour parfaire cet appel à l'excentricité qui exclut les générations plus âgées (« don't tell your papa »), Ziggy Stardust s'adresse à chaque téléspectateur en particulier, pointant son regard et l'index vers la caméra en chantant « I had to phone someone so I picked on you » avec un rictus licentieux. Dans le sillage de cet appel à faire fi des conventions et à s'inventer soi-même, le look Ziggy Stardust se répand comme une trainée de poudre : le personnage devient l'une des icônes culturelles les plus influentes et imitées du dernier quart du vingtième siècle.<sup>235</sup>

Bowie avait donc créé un personnage auquel des millions de jeunes gens s'identifiaient, et qui venaient l'aduler lors de concerts dont la mise en scène spectaculaire empruntait beaucoup au théâtre.<sup>236</sup> Mais outre cette fascination de masse

---

<sup>235</sup> Sur ces quatre minutes télévisuelles et leurs conséquences, voir Dylan Jones, *When Ziggy played guitar. David Bowie and four minutes that shocked the world* (Londres : Random House, 2012).

<sup>236</sup> Bowie a été formé aux arts du spectacle, et notamment au mime et au théâtre kabuki, par Lindsay Kemp, dont il joint la troupe en 1967. Voir par exemple ces propos de Lindsay Kemp recueillis le 12 janvier

pour ce personnage hautement théâtral, mis en scène comme une figure christique, c'est aussi la gestion flottante des frontières identitaires de Bowie/Ziggy qui fait l'objet de l'exploration menée par Renaud Cojo sur scène et hors les murs. Ziggy Stardust est pour Bowie plus qu'un pseudonyme : c'est, nous dit Cojo dans le descriptif du spectacle, un « hétéronyme », et même un « hétéronyme encombrant ».

Un pseudonyme est un nom qu'un individu se choisit pour exercer une activité spécifique, le plus souvent dans une sphère publique : ainsi du nom de plume, du nom de scène, ou encore du pseudonyme adopté sur les réseaux sociaux. La linguiste Georgeta Cislaru note que

Le pseudonyme est cette ressource linguistique qui permet de sélectionner et de sémiotiser des aspects d'un individu qu'un nom ou un prénom représentent généralement sans sa globalité « matérielle et spirituelle », et dans sa continuité temporelle. ... Qu'il s'agisse de tels ou tels autres aspects, les pseudonymes permettent de les cerner et de les ériger en représentation identitaire dominante.<sup>237</sup>

Le pseudonyme correspond donc, linguistiquement, à un cadrage volontaire de l'identité, mettant en avant certains aspects et, dans le même mouvement, en masquant d'autres. De l'état civil au pseudonyme, il y aurait l'écart de soi à une certaine représentation de soi. L'hétéronyme exaspère cet écart jusqu'à doter cette représentation (mais est-elle alors encore représentation de « soi » ?) d'une vie autonome. Le *Larousse* définit l'hétéronyme comme un « pseudonyme auquel un écrivain a cherché à donner une existence concrète,

---

2016 pour *The Guardian* par Chris Wiegand, dernier accès 20 février 2016, <http://www.theguardian.com/stage/2016/jan/12/lindsay-kemp-david-bowie-ziggy-stardust-interview>.

<sup>237</sup> Georgeta Cislaru, « Le pseudonyme, nom ou discours ? D'Étienne Platon à Oxyhre », in *Le nom propre en discours*, eds. Michelle Lecolle, Marie-Anne Paveau et Sandrine Reboul-Touré, *Les Carnet du Cediscor. Publication du Centre de recherches sur la didacticité des discours ordinaires*, no. 11, (2009) §26, pas de pagination, dernier accès 28 février 2016, <http://cediscor.revues.org/746>.

en lui prêtant une biographie, une œuvre, une évolution distinctes de la sienne propre ». L'hétéronyme n'est plus la marque d'une présentation de soi, mais bien celle d'un autre soi distinct de soi: le nom de l'*alter ego*. Le cas « Ziggy Stardust » redouble encore cette scission de soi, puisque, comme le remarque Renaud Cojo, ce nom est donc l'hétéronyme d'un pseudonyme :

Hétéronyme encombrant du David Bowie glam rock, Ziggy Stardust est un personnage fascinant de la pop culture. Fiction totale, cet extraterrestre accompagné de ses araignées martiennes, homme venu des étoiles, tombé sur Terre, personnage masqué, double de l'alter ego, condense la schizophrénie essentielle sur laquelle se fonde la figure du chanteur et par là amplifie la question du sujet. Qui parle quand Ziggy chante ? Qui dit « je » ? David Jones, David Bowie ? Ziggy Stardust ? Qui est le sujet ?<sup>238</sup>

Quelle est cette « schizophrénie fondatrice » ? Il ne s'agit pas seulement d'une hésitation référentielle propre à la scène (est-ce l'acteur ou le personnage qui parle ?), mais bien d'un brouillage essentiel des frontières de la subjectivité du créateur incarnant sa créature qui lui échappe pour le dévorer de l'intérieur. Bowie emploie lui-même le terme de schizophrénie pour caractériser son rapport à ses personnages, lors d'un documentaire filmé en 1974 en marge de sa tournée américaine, alors que Ziggy Stardust avait été remplacé, au panthéon des hétéronymes, par les personnages d'Aladdin Sane puis du Thin White Duke.<sup>239</sup> On y voit Bowie tirer d'une malle une foule de costumes de scène, expliquant leur quantité, au cours d'un même spectacle, par la « schizophrénie » qu'il

<sup>238</sup> Descriptif du spectacle, <http://www.ouvrelechien.com/maintenant/ziggystardust.html>

<sup>239</sup> Il s'agit simplement d'interroger les phénomènes de brouillage identitaire décrits par le chanteur. Comme le rappelle d'ailleurs le psychanalyste consulté par Cojo lors de la pièce, Bowie n'était pas schizophrène : c'est son frère aîné Terri qui l'était.

associe au personnage d'Aladdin Sane : chaque changement de costume représente pour lui une facette de la personnalité.<sup>240</sup> Et, évoquant sa confusion à l'époque où il incarnait ces personnages, il affirme :

One half of me is putting a concept forward and the other half is trying to sort out my own emotions. And a lot of my space creations are in fact facets of me, I have now, since, discovered. But I wouldn't even admit that to myself at the time – that I would just make everything a little kind of upfront personification of how I felt about things. Ziggy would be one thing and it would relate to me, now I find. And Major Tom in Space Oddity was something, Aladdin Sane, they are all facets of me. And I got lost at one point. I couldn't decide whether I was writing characters of whether the characters were writing me, or whether we were all one and the same.<sup>241</sup>

Le personnage est donc plus qu'une présentation contrôlée d'aspects choisis d'une identité plus vaste, plus qu'un « concept » inventé, incarné puis laissé au vestiaire après le spectacle : c'est une « personnification directe », « sans circonvolution », d'un état de la subjectivité – une personnification qui n'est pas vécue sur le moment comme cette expression d'un aspect de soi sous forme humaine, mais comme la création d'un personnage pour ainsi dire *ex nihilo*. Si l'hétéronyme est encombrant, au sens où il enferme l'artiste dans un rôle et une image réclamés du public, il est donc même dangereux : à donner chair à une facette de soi, placée hors de soi comme un autre, on risque de ne plus distinguer ses propres frontières. Là où le pronom « je » remplace le pseudonyme, le sujet s'avance masqué. Mais là où le sujet se crée un hétéronyme, l'un

---

<sup>240</sup> *Cracked Actor*, documentaire réalisé en 1974 par Alan Yentob pour la BBC, diffusé pour la première fois sur BBC2 le 26 janvier 1975.

<sup>241</sup> Ibid.

des deux est voué à sa disparition élocutoire : qui dit « je » ? Y a-t-il assez de place, en une seule bouche, pour deux locuteurs, quand bien même l'un serait fictionnel ? Affolée dans le passage d'un « je » à l'autre, la relation pronominale se desserre jusqu'à risquer de se dégonder. À incarner l'autre comme soi-même, le *performer* ne risque-t-il pas de se transformer lui-même en un autre ?

Pour explorer ces questions qui traversent le spectacle, Cojo propose un montage de séquences vidéo réalisées en amont du spectacle. Les vidéos qu'il a lui-même réalisées, et où il se met en scène, sont le fruit de « missions » qu'il s'est assigné : retourner sur les pas de Ziggy, devant les studios Trident à Londres où il a vu le jour, devant l'Hammersmith Odeon où Bowie a mis fin à ses jours, partir à la rencontre des adorateurs de Ziggy pour comprendre ce qui pousse un individu à endosser les oripeaux du personnage, mais aussi partir à la rencontre de soi-même, à la frontière floue du soi professionnel et du soi intime, soi-même déguisé en Ziggy Stardust sur le divan d'un psychanalyste. Sur le plateau, où les perruques Ziggy Stardust sont la norme (techniciens compris) Cojo interagit avec ces vidéos, comme nous le verrons plus loin. Mais il interagit également avec les vidéos mises en ligne par des imitateurs de Bowie anonymes – ou plutôt pseudonymes. C'est ce phénomène qu'il s'agit maintenant d'analyser.



### IV.3. Pseudonyme et possibilité

Dans le descriptif du spectacle, Cojo annonce : « Qu'ils se choisissent comme nom Clatty Brown, Guitarad, Eliminazi, ou Eddie The Kook, ils sont plus de 300 à avoir 'posté' leur reprise personnelle sur le site communautaire Youtube ». Pendant qu'une jeune femme, assise dans le petit salon, lit un extrait tiré de *L'effort pour rendre l'autre fou* d'Harold Searles, Cojo, caméra pointée sur son ordinateur, visite le site Youtube, parcourant la longue liste de ces musiciens amateurs qui y ont proposé, sous des noms plus ou moins fantasques, une reprise de chanson tirée de l'album *Ziggy Stardust*. Une fois la scène de lecture terminée, l'acteur clique sur l'un des liens. Apparaît alors à l'écran un quinquagénaire d'aspect fort commun et fort sage, col de chemise rentré sous un chandail mal assorti, assis face à la caméra sur une chaise d'une salle-à-manger bourgeoise sans âme – tentures à franges, cordons à glands dorés, chandelier en applique.<sup>242</sup> Cet homme interprète, raide comme un i, avec un sens du rythme et une justesse discutables, la chanson « Ziggy Stardust ». Cojo, placé face à l'écran, se joint à son interprétation dans une séance de duo transmédiat, hissé sur ses bottes à plateforme vernies rouges, à grand renfort de mimiques, déhanchements et gloussements haut-perchés. Si, partition à l'appui, il manifeste parfois un certain désaccord sur l'interprétation hésitante ou trop lente de certains passages, il mime toutefois une symbiose avec la musique, comme un enfant qui, ignorant qu'il a un public, jouerait les vedettes de la chanson en gesticulant devant un microphone imaginaire. Quoiqu'il se moque gentiment des imitateurs (et de lui-même le premier), Cojo les prend aussi extrêmement au sérieux – des plus grands talents aux pires casseroles. Dans un

---

<sup>242</sup> Vidéo mise en ligne sur Youtube le 26 janvier 2008 par HarvestMoon713, accès le 12 février 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=KoK0CfpAQbg>.

paragraphe tiré du descriptif du spectacle, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, il écrit :

Il suffit par exemple de jeter un œil sur la conviction investie de Harvest Moon, dont on ne connaîtra rien à l'avance du drame qui se joue dans cette salle à manger pourvue d'une vitrine renfermant les mystères d'une collection de verre en cristal, pour deviner dans cette transfiguration une échappée en solitaire vers des galaxies meilleures. [...] De ce probable Illinois où il exerce en secret seul face à sa caméra numérique, témoin complice d'une évasion offerte à cette fenêtre ouverte sur la globalité du monde, Harvest Moon donne à voir l'autre partie d'un lui-même inaccompli. Dans une autre vie, il aurait été, lui aussi une « Rock'N'Roll Star ». Pour le moment, c'est un agent comptable qui nous fait croire à la possibilité d'un « Il », une identité neuve...<sup>243</sup>

Ainsi, cet homme, qui se choisit le pseudonyme d'HarvestMoon173 pour poster cette vidéo, incarne le grand écart entre l'ennui supposé d'un quotidien ordinaire et le désir d'une vie excentrique et formidable, celle d'une star du rock. On voit combien la question de l'inachèvement, par laquelle nous avons commencé, est intrinsèquement liée au fonctionnement du pseudonyme. Le nom propre, tel qu'il est inscrit à l'état civil, repère l'individu en contexte autant qu'il l'inscrit dans le déterminisme de chaînes signifiantes dont les ramifications se développent à partir du moment où tel nom est assigné à tel nouveau-né. A chaque étape de la vie, chaque décision engage le porteur du nom propre dans une voie sans retour : ainsi, à un instant de sa vie, cet homme qui a choisi, dans un espace spécifique, le pseudonyme d'Harvest Moon (s'appelle-t-il Smith ? Dupont ? ou bien Jones ?) aura sans doute fait le choix raisonnable d'apprendre un métier plutôt que

---

<sup>243</sup> Descriptif du spectacle en ligne.

d’embrasser une voie artistique plus incertaine et moins lucrative. Sans doute peut-on conjecturer, comme le fait Cojo, qu’il aura fait le choix d’un mode de vie qui l’aura amené dans cette salle-à-manger pas franchement « rock and roll ». Dans sa « branche », le nom civil de cet homme le situe par rapport à ses interlocuteurs professionnels; ce même nom est associé à des transactions bancaires, à une carte d’assurance maladie, à un réseau d’amis, de parents, d’enfants peut-être. Comme si chaque nouvelle décision, sélectionnant une voie parmi un ensemble déjà restreint de possibilités, était une nouvelle restriction de sens possibles, le réseau des noms, maillant le sens, semble emprisonner le réel au rets d’une actualité univoque. Or le pseudonyme permet de faire bifurquer les rails du quotidien et d’explorer des voies qu’il ne serait pas possible d’explorer sous son nom propre, trop fortement concaténé dans ce maillage déterminant. Le nom d’ « Harvest Moon » ouvre à cet homme un plan d’existence alternatif où s’essayer à de nouveaux possibles, laissés dormants, inexprimés, en lui-même.

Mais comment comprendre les implications référentielles de l’expression de « possibilité d’un ‘Il’ » ? S’engageant sur cette voie d’existence parallèle sous le masque du pseudonyme, l’individu ne souhaiterait-il pas y incarner son meilleur « soi », et se propulser, par l’intermédiaire du pseudonyme, dans l’incarnation d’un « je » en assumant toutes les qualités, plutôt que de s’y rapporter à la troisième personne ? Ou bien est-ce alors le nom civil, quotidien, que le pronom « il » vient remplacer ? Pour tenter de comprendre les enjeux de ce flou référentiel, il faut revenir à l’extrait de l’ouvrage d’Harold Searles lu par la jeune femme sur le plateau juste avant cette scène de duo intermédial, et s’intéresser au phénomène de résonance (et non pas d’explication) à l’œuvre entre ces deux séquences. Cet extrait, tiré d’un article intitulé « Les sources de

l'angoisse dans la schizophrénie paranoïde»<sup>244</sup>, traite de la schizophrénie et du dédoublement de personnalité en lien avec la question du nom propre et du pseudonyme. Il s'agit d'un cas rapporté par Searles dans le cadre d'une analyse des « préoccupations des paranoïdes concernant la figure persécutrice. » Il y avance que cette figure « se prête [...] au réfléchissement ou à la personnification des traits que le patient répudie le plus vigoureusement en lui-même et projette sur le monde extérieur ». La figure persécutrice serait donc la personnification de traits du patient lui-même, mais que, ne sachant accepter, celui-ci projette en une figure extérieure. Ainsi, le patient « ne peut trouver la paix par l'acceptation amicale de la figure persécutrice, car cela reviendrait à admettre dans sa propre image de lui-même différents traits qui lui font horreur. » La schize du sujet constituerait donc une séparation de traits acceptables et de traits inacceptables dans l'image de soi. C'est ici qu'intervient le cas d'un patient ayant adopté le nom d'une icône culturelle, rejetant sous son nom propre des traits incompatibles avec son concept de lui-même, dans ce long paragraphe qui est celui lu sur scène :

Ce mécanisme est particulièrement net chez les patients dont les projections ne s'attachent à aucune figure de la vie réelle, mais à un *alter ego* purement culturel. Un de ces patients avait changé son nom, à l'âge de douze ans, de John Costello en John Cousteau, pour essayer, manifestement, de se constituer une identité plus acceptable à ses yeux. Un jour [...] il arriva à une séance, tremblant et transpirant visiblement, et me raconta sa fureur lorsque, quelques jours plus tôt, à l'occasion d'un examen médical, la secrétaire l'avait appelé par erreur « John Costello ». Il s'excitait de plus en plus en parlant et me dit : « Je n'aime pas John Costello – c'était un égoïste puant... le nom me reste en travers de la gorge. » Une autre

---

<sup>244</sup> Harold Searles, « Les sources de l'angoisse dans la schizophrénie paranoïde », in *L'effort pour rendre l'autre fou*, trad. Brigitte Bost et Pierre Fédida (Paris : Gallimard, <Connaissance de l'inconscient>, 1977).

patiente, qui souffrit, pendant très longtemps, de l'illusion délirante d'avoir des « doubles » auxquels elle attribuait tous les sentiments, attitudes et comportements qu'elle avait chassés de son concept d'elle-même, parvint un jour à exprimer au cours d'une séance sa haine intense pour ces « doubles ». « Je voudrais qu'ils grillent, me dit-elle. On devrait leur tirer dessus. Ce sont des escrocs. » Je lui dis : « Vous avez l'air de les haïr autant que vous haïssez les psychiatres », et elle approuva. J'ajoutai : « Vous avez l'air de penser que les doubles sont vos ennemis autant que les psychiatres. » Elle répliqua avec véhémence : « Ils [les doubles] *sont* les ennemis. »<sup>245</sup>

Searles analyse le changement de nom du patient, empruntant le patronyme de Jacques-Yves Cousteau, comme une tentative de constitution identitaire à partir du rejet de caractéristiques intolérables pour le sujet, et qui sont attachées à son nom propre. On peut d'ailleurs noter que le nom devant désigner l'identité perçue comme acceptable par le sujet est dans ce cas précis également emprunté à un explorateur : si Ziggy Stardust est contemporain de la fascination mondiale pour la conquête spatiale, Jacques Cousteau est le héros d'une autre conquête, celle des fonds sous-marins et leur lot de créatures étranges et mystérieuses, marchant (ou plongeant) dans les pas de Jules Verne, nouveau Capitaine Nemo en chair et en os. Le Capitaine Nemo ne s'embarque-t-il pas à bord du Nautilus pour échapper à la vie sur terre, gangrenée par la haine et le vice des hommes ? Quels que soient les motifs qu'il attache à ce nom de Cousteau, ce patient assume l'identité « John Cousteau », rejetant sous son identité civile des traits qu'il renvoie à du non-moi : à du « il ». Le pronom « je » ne remplace plus ici le nom reçu à la naissance, mais bien le nom perçu comme plus propice et plus adéquat à une image positive de soi, choisi à l'âge de douze ans. « Il », la figure persécutrice, est dans ce cas l'identité

---

<sup>245</sup> Ibid.

attachée au nom civil dont le sujet s'est extrait par l'intermédiaire du pseudonyme, revendiquant une autre filiation ou identification. Le deuxième cas rapporté par Searles, et également lu sur scène dans le spectacle de Cojo, présente un phénomène de projection similaire : la patiente, sans qu'il soit question de pseudonymie, évince de son « je » (et de son « concept d'elle-même ») toutes les caractéristiques indésirables, personnifiées en des doubles rejetés hors d'elle : des « ils ». Dans un cas comme dans l'autre, la création du double permet de réserver le « je » comme siège d'un « moi » acceptable, d'une identité positive, tandis que « il », le double, est le réceptacle de tous les sentiments et comportements négatifs expulsés hors du « moi ».

Nous voici revenus à la question qui motivait ce détour : comment comprendre les implications référentielles de l'expression « la possibilité d'un 'Il' » ? Le spectacle, progressant de la lecture de Searles à la diffusion de l'interprétation de la chanson « Ziggy Stardust » par un homme a priori quelconque sous le pseudonyme d'HarvestMoon173, suggère une résonance entre les phénomènes de dédoublement pathologique décrits par le psychiatre et les enjeux de l'assomption du pseudonyme par ce guitariste amateur. Or, si l'on choisit un pseudonyme pour y rassembler un concept idéal de soi, pour être plus volontiers « je », si l'on exclut hors des frontières du moi les traits indésirables, les rejetant en un « il », comment comprendre logiquement le lien établi par Cojo dans le descriptif de son spectacle entre « il » et la promesse d'une identité neuve, identité qui devrait correspondre à un « je » ?

#### IV.4. « Pronom propre » vs « pronom commun »

Il nous faut reprendre cette question sous un angle complémentaire. En effet, à travers un nouveau jeu sur le signifiant, l'expression de « possibilité d'un 'Il' » constitue aussi (et peut-être surtout) une allusion au roman de Michel Houellebecq paru en 2005, *La Possibilité d'une île* – nouvelle histoire d'extraterrestres et d'apocalypse, où l'île représente à la fois une île réelle des Canaries où une secte aménage une ambassade pour accueillir les extraterrestres, créateurs de l'humanité, dont elle annonce le retour sur terre, et un lieu idéal où échapper, loin des hommes, à une existence vide et médiocre. L'« île/il », chez Cojo, revêt des atours nettement plus riants et moins cyniques, tout en semblant mêler ces deux caractéristiques : le pseudonyme permet d'échapper à son quotidien en se faisant soi-même extraterrestre. Dans cette hypothèse, il correspondrait autant à une revendication de singularité identitaire (« je ») qu'à un mot de passe permettant de proclamer une certaine communauté avec Ziggy, degré intermédiaire entre l'identité quotidienne et l'identification pathologique avec l'autre. Cet « il » participerait donc d'une zone tampon où la référentialité est brouillée, comme un refuge hétérogène à l'espace quotidien, où le sujet, sous le masque d'un pseudonyme, irait à la rencontre de son idole en assumant certains de ses traits. Car, dans les cas où la pseudonymie ne relève pas d'une définition clinique de la schizophrénie, il n'y a pas de substitution totale du « je » au « il » – tout au plus un désir d'élargissement du « je » à des qualités représentées par l'autre. Cet « il » n'est donc pas un gage de singularité, mais bien de communauté : on passe du « propre » au « commun ».

En effet, non seulement « je » trouve le gage d'une singularité idéale dans l'imitation d'un autre dont il s'approprie les qualités (qui ne sont donc déjà plus propres),

mais en outre, cette fascination pour l'idole à laquelle on s'identifie est un phénomène de masse. Sur la scène virtuelle qu'offre la plateforme de partage de vidéo, « cette fenêtre ouverte sur la globalité du monde », Harvest Moon n'est pas seul. Youtube est bien défini par Cojo comme un « site communautaire ». Chaque inscrit peut y poster des contenus, commenter et noter les vidéos d'autres utilisateurs. Cet « il », plutôt qu'un pronom personnel renvoyant à un référent singulier, serait donc plutôt le pronom impersonnel, commun à tous les pseudonymes, à tous les imitateurs, qui les traverse et les rassemble, le pronom personnel/impersonnel correspondant à un nom d'emprunt partagé : Ziggy Stardust.

Ainsi, celui qui endosse le personnage de Ziggy Stardust se détache de la réalité établie par son nom « propre » pour accomplir quelque chose que ce nom, et la réalité qui lui est attachée, ne permet pas. Et sortant du nom où il a été situé, il s'inscrit dans la communauté, dans le réseau virtuel, de tous les autres qui s'identifient virtuellement à ce personnage. C'est ainsi que « Ziggy est l'autre partie d'un 'moi' interstellaire, satellisé à jamais dans la mémoire d'un possible. » Cette dernière proposition suggère que l'enregistrement, posté sur la toile, permet la capture d'un moment et constitue une forte revendication d'existence. La virtualité de soi, mise en avant à travers la vidéo, est réactualisable à l'infini, « satellisée » au sens figuré comme au sens le plus littéral: stockée dans les serveurs d'une grande multinationale du web, cette image d'une identité en puissance voyage à la vitesse de la lumière, au gré des signaux satellitaires et des câbles internet, dans l'espace et au fond des mers. La plateforme virtuelle constitue l'île où « je » peut jouer virtuellement à être « il » *ad vitam aeternam*. Comme Edouard Levé, Renaud Cojo envisage la question d'une existence au conditionnel passé – non pas par



l'idée d'une vie hypothétique par anticipation avant le suicide, mais par celle d'une vie hypothétique par procuration dans un plan d'existence alternatif, qui perdure grâce à la toile.

Ziggy devient le nom d'un « autre » partagé, commun, logé au fond de soi : un « il » impersonnel sur lequel se fonde la possibilité d'un autre « je » inscrit dans un « nous ». Cojo évoque en effet un « nous » formé par cette communauté des fidèles du mythe Stardust, affirmant qu'au moment où il se trouve dans cette crise de doute vis à vis du théâtre décrite en introduction, il est important pour lui de « retrouver [le personnage de Ziggy Stardust] avec ce 'nous' réunifié. Tous ceux qui à travers leurs vies dissoutes auront permis à Ziggy de se cacher, les 'posteurs' de Youtube, les collectionneurs « fous », les arpenteurs infatigables de Heddon Street, les 'lad in sane' » A en croire cette description d'une fabrique communautaire, Ziggy, pourtant « assassiné » par Bowie, continue à vivre dans ces admirateurs qui lui prêtent leur corps. Bernard l'hermite fictionnel, il serait la personnification, toujours renouvelée, d'une parcelle d'inconscient collectif, que la « plateforme communautaire de partage de vidéos » ne ferait que rendre visible. Si, dans le second opus de sa trilogie théâtrale, Cojo revient sur la possibilité d'une « fabrique » communautaire à travers les réseaux sociaux, pour poser un regard beaucoup moins optimiste sur ces « nouveaux marchands d'amis »<sup>246</sup> et le type de présentation de soi qui y est pratiqué, il semble que la plateforme virtuelle soit encore avec *Ziggy* ressentie comme un possible espace utopique de partage.

Ce mécanisme d'identification communautaire que Cojo croit repérer à

---

<sup>246</sup> C'est le terme employé par Cojo dans le descriptif du spectacle. Voir aussi le commentaire d'Eric Demey sur le spectacle, reproduit sur la page du spectacle.

l'affleurement des pages de Youtube et Dailymotion renverrait donc à un inconscient collectif, dont le metteur en scène trouve le modèle chez Carl Gustav Jung. Plusieurs passages, tirés de l'article « Connaissance et création », sont lus sur scène, dont le suivant, qui propose une lecture des relations de l'auteur à ses personnages en termes d'images arrachées à une expérience originelle commune à l'humanité :

Si les dons créateurs dominent au sein d'une personnalité, l'inconscient, en tant que puissance formatrice de vie, en tant qu'instance suprême d'une destinée, l'emportera sur la volonté consciente ; et le conscient se verra souvent entraîné par l'impétuosité d'un courant souterrain, tel un témoin un peu désemparé des événements. L'œuvre en croissance, c'est la destinée du poète : elle exprime, elle est sa psychologie. Ce n'est pas Goethe qui a « fait » le Faust, c'est la composante psychique Faust qui a fait Goethe. – Qu'est d'ailleurs le Faust ? Faust est plus qu'une indication sémiotique et plus que l'allégorie d'une chose connue depuis longtemps ; Faust est un symbole, l'expression d'une donnée agissante et vivante, depuis toujours, dans l'âme allemande, que Goethe, à cet égard, n'a fait qu'accoucher.

Rien ne serait plus faux que de supposer que le poète puise dans une matière traditionnelle : il puise bien plutôt dans l'expérience originelle, dont l'obscur nature nécessite des figures mythologiques ; c'est pourquoi elle les attire avec avidité pour s'exprimer grâce à elles.<sup>247</sup>

Dans ces pages, Jung avance que la création n'est pas tant le fait du sujet conscient, mais d'aspects inconscients de sa personnalité qui sont en communication avec une expérience pré-individuelle, commune, sinon à l'humanité, du moins à quelque chose qu'on pourrait peut-être nommer un *Zeitgeist*. Ici, Jung propose une vision dynamique de l'inconscient,

---

<sup>247</sup> Carl Gustav Jung, « Connaissance et création », in *L'âme et la vie*, textes réunis et présentés par Jolande Jacobi, trad. Roland Cahen et Yves Le Lay (Paris : Le livre de Poche, 2012 [Buchen/Chastel, 1963]), 219-20.

conçu comme force donnant naissance à des formes et des figures mythologiques à partir d'une « expérience originelle ». Le personnage créé est rattaché à un inconscient collectif par dessus l'inconscient individuel. L'inconscient jungien, parce qu'il envisage cet aspect collectif, semble permettre de raccorder les deux aspects de l'identification à un personnage qui nous préoccupent ici : celle du créateur et celle du spectateur.

En effet, nous l'avons déjà vu, abordant l'importance des travaux de Jung dans l'œuvre de Samuel Beckett, que Jung envisage le Moi comme un « complexe » parmi d'autres, lui-même composite. Dans le texte de conférence donné à la clinique Tavistock en 1935 que nous discutons alors, l'unité psychique est présentée comme une illusion ; au contraire, les complexes sont des groupes autonomes d'associations qui ont leur propre mouvement, et vivent leur vie indépendamment de nos intentions. Le complexe, présentant une configuration particulière d'énergies, tend à former une petite personnalité indépendante. Ainsi, Jung va jusqu'à conférer « une sorte de corps » aux complexes, une certaine configuration physiologique.<sup>248</sup> Dans la condition schizophrénique, ces complexes s'émancipent du contrôle conscient au point de devenir visibles et audibles, comme des corps et des voix extérieurs.<sup>249</sup> Jung anthropomorphise ainsi les effets de l'inconscient, qui deviennent comme des personnes en nous. Reconnaissant que nous ne sommes pas vraiment maîtres dans notre propre maison, le modèle proposé par Jung permet d'établir un continuum entre la schizophrénie et la création artistique, entre lesquels il n'y aurait, somme toute, qu'une différence de degré de contrôle conscient.

Le modèle jungien permettrait donc de rendre compte des questions de personnification qui sont en jeu dans l'œuvre de Bowie, relayées par ce vers tiré de la

---

<sup>248</sup> Jung, *Analytical Psychology*, 80.

<sup>249</sup> Ibid.

chanson « Teenage Wildlife » (qui figure dans le titre du second opus de la trilogie théâtrale de Cojo) : « I feel like a group of one », « je me sens comme un groupe à moi tout seul ». Dans ce groupe composite qui constitue le Moi particulièrement malléable de l'artiste, la composante « Ziggy Stardust » serait la personnification d'une « composante psychique » particulière, communiquant avec une « expérience originelle ». Ce n'est pas Bowie qui a créé volontairement la composante Ziggy, nous dit Cojo à travers Jung, mais l'inverse. Ziggy est une composante trans-individuelle, un archétype commun à l'humanité, qui se trouve simplement avoir été mis en forme et amené au jour par Bowie. Cojo suggère que Ziggy Stardust peut être érigé en objet de fascination du fait d'un phénomène de résonance de cette « expérience originelle », pré- et trans-individuelle, dans l'âme d'une multitude de personnes : c'est une portion d'identité commune à une multitude de personnes.

Si l'on rapporte ces considérations à la question du nom et de la référence qui nous préoccupent, on voit que l'hypothèse jungienne des composantes psychiques et de l'inconscient collectif complique encore le lien du nom au référent, en ouvrant ce référent, d'une part, à une multiplicité de l'intérieur, mais aussi en assignant au personnage dans lequel l'« expérience originelle » se voit personnifiée une forme d'existence trans-individuelle, et donc multi-référentielle. Dans un autre passage de « Connaissance et création » (non cité dans le spectacle de Cojo), Jung affirme que

[c]elui qui parle en image originelles s'exprime, en somme, par des milliers de voix [...]. Ce serait, à mon sens, passer complètement à côté de l'essentiel que de prétendre ramener au seul domaine personnel ce monument poétique qu'est le Faust qui prend ses assises dans l'âme de l'humanité. Car, chaque fois que l'inconscient

collectif s'incarne dans le vécu et se marie à l'esprit du temps, cela engendre un acte créateur qui concerne toute notre époque ; cette œuvre est alors, dans le sens le plus profond, un message adressé à tous les contemporains.<sup>250</sup>

Parce que Goethe puise Faust dans l'expérience originelle, le personnage de Faust ne s'exprime pas seulement par la voix de Goethe, mais aussi indirectement par la voix de tous les lecteurs et spectateurs en qui la composante psychique « Faust » résonne. De même avec le personnage de Ziggy Stardust, dont la voix résonne aussi bien à travers le corps de Bowie qu'à travers celle de ses imitateurs.

En intégrant au spectacle des vidéos mise en ligne (on pourrait aussi bien dire en orbite) sur internet, Cojo ouvre donc la scène à une étrange utopie référentielle, celle d'un nom propre (Ziggy Stardust) qui ne désignerait, en définitive, plus tant un référent singulier qu'un principe identitaire rhizomatique, transindividuel, démontrant en retour qu'il n'y a d'identité individuelle que composite. S'approchant de Ziggy, s'appropriant certain de ses traits, l'imitateur se choisit un pseudonyme qui lui ouvre « la possibilité d'un 'il' » au fonctionnement pronominal éclaté : les frontières entre « je », « il », « nous », deviennent poreuses, indécidables. Là où Jean-François Lyotard, comme nous l'avons vu au cours du premier chapitre théorique, suggère que l'identité individuelle n'est garantie que par la concordance d'une disposition pronomiale triplée, à savoir que le porteur du nom est le même selon qu'il est placé en position de destinataire (« je »), destinataire (« tu ») ou référent (« il ») de la phrase où il est situé, on voit combien la question de la pseudonymie et de l'identification vient confirmer ce que ce modèle a de minimal et de précaire.

---

<sup>250</sup> Jung, « Connaissance et création », 223.

#### IV.5. « Qui dit ‘je’ ? »

Nous avons abordé les phénomènes de trouble référentiel impliqués par l'hétéronymie et la pseudonymie à travers les cas du modèle identitaire, Ziggy Stardust, ainsi que des imitateurs qui s'y identifient sur des plateformes en ligne. Il nous reste maintenant à analyser la manière dont le créateur du spectacle interagit avec ce modèle et ces émules, et opacifie la référentialité théâtrale dans le même mouvement où il interroge les motifs de sa fascination pour le modèle. Cette question qu'il adresse à propos de la créature de Bowie – « Qui parle quand Ziggy chante ? Qui dit ‘je’ ? » – peut aussi bien lui être adressée.

Cette question se pose dès le début du spectacle. Immédiatement après une séquence de dialogue filmé entre Cojo et Christian, où l'on apprend que Christian ne fera pas partie du spectacle comme le projet le prévoyait car il doit aller travailler dans un bar à Lyon, le spectacle commence par la première chanson de l'album *Ziggy Stardust*, « Five Years ». Tandis que le guitariste Elliott Manceau, placé à l'intérieur de la cabine téléphonique centrale, interprète la chanson, Cojo, allongé sur la table d'opération, la tête posée sur une perruque Ziggy Stardust qui lui fait comme un oreiller, et filmé en gros-plan par une caméra manuelle, déclame la traduction française du texte de la chanson. Le spectateur est d'emblée plongé dans le drame qui ouvre l'album *Ziggy Stardust* : la nouvelle vient de tomber, il ne nous reste que cinq ans à vivre. « Il faisait froid, il pleuvait, je me suis senti comme un acteur », traduit-il : mais dès cette première chanson, qui dit « je » à travers la bouche de Cojo ? Est-ce la simple traduction distanciée du « I » prononcé par Ziggy, et dont on vient d'évoquer toute l'ambiguïté ? Cojo reprend-t-il à son compte cette traduction ? Au vers suivant, la traduction est modifiée : « *And I thought*

*of Ma and I wanted to get back there* » est traduit : « et j'ai dit à M'man [*cri*] 'non!! Je ne veux pas que tu reviennes' ». Erreur de traduction ou lapsus volontaire, infantilisme assumé à fins comiques ou trace d'un désespoir bien réel, ce glissement indique une interférence subjective dans l'interprétation de la chanson. Plus que d'une simple re-performance des œuvres de Bowie, il y va de la traversée d'une identification personnelle. Pendant cette scène, des séquences défilent sur d'autres écrans : des archives de Bowie dans une loge en train d'être maquillé en Ziggy Stardust alternent avec le film de Cojo lui-même en train d'être maquillé. L'identification semble totale – musique et apparence – sans que l'on sache *qui*, en quelle fonction, s'identifie à Ziggy.

En effet, d'un bout à l'autre du spectacle, Cojo incarne à la fois, et de manière indissociable, le metteur en scène/performer, qui assemble les éléments d'un spectacle en devenir, et l'homme du commun fasciné par Ziggy Stardust. C'est cette indécidabilité même qui est l'objet du spectacle – comme en attestent d'autres passages de Jung lus sur scène, portant sur la nécessaire distinction d'un « moi » créateur et d'un « moi » personnel.<sup>251</sup> Sans doute cette œuvre présente-elle de nombreux traits biographiques qu'il importe à l'artiste d'évoquer, de manière trompeusement loquace ou au contraire totalement cryptée. S'il n'hésite pas à évoquer, lors d'un dialogue avec le stagiaire qui l'accompagne sur scène, son récent divorce, on devine cependant que le décor de salle d'opération peut renvoyer à des événements peut-être d'autant plus déterminants qu'ils ne sont jamais déterminés dans le discours explicite.<sup>252</sup> Toutefois, cet aspect biographique à proprement parler n'est jamais présenté sans la distance du jeu, et il est largement

<sup>251</sup> Voir notamment Jung, « Connaissance et création », 222 et 224.

<sup>252</sup> Dans un entretien réalisé en février 2012 avec Alain-Julien Rodefoucauld (le psychanalyste du spectacle, avec qui Cojo a gardé un contact amical suite au premier entretien), Cojo, à propos de l'univers évoqué par la table d'opération, affirme qu'il « le côtoie beaucoup ».

compliqué d'un propos théâtral sur l'identification. Comme le note Jean-Pierre Thibaudat, les « dérives identitaires » de Cojo sont émaillées de « tranches d'authenticité dont on se demande si elles ne sont pas en partie fabriquées ».<sup>253</sup> Cojo se campe en metteur en scène obsessionnel, condescendant avec la jeune femme qui fait la lecture ainsi qu'avec le stagiaire, provoquant de nombreux moments très drôles de par l'écart entre la loufoquerie de l'objet qu'il se joue en train de créer et l'esprit de sérieux professionnel qu'il surjoue.

S'il s'amuse à brouiller ainsi les cartes aussi bien sur scène que dans de nombreuses vidéos de « missions » diffusées sur les écrans, il semble toutefois que sa maîtrise des masques soit ébranlée lors d'une « mission » particulière qui l'amène chez un psychanalyste – séance filmée en caméra cachée dont sept extraits scandent le spectacle. Lors du premier extrait, on commence par voir, Cojo, déguisé et maquillé en Ziggy Stardust en pleine journée dans une rue pavillonnaire bordelaise, fixer à ses vêtements une caméra cachée en expliquant: « Aujourd'hui j'ai rendez-vous avec un psychanalyste. Je suis en Ziggy Stardust. C'est important de faire ce rendez-vous pour comprendre ce qui m'anime quand je propose ce genre de spectacle. » Il est ensuite reçu par le psychanalyste, à qui il explique sa tenue par le contexte de son projet théâtral. Le psychanalyste lui fait d'emblée remarquer: « Vous prenez rendez-vous, et vous commencez par me dire: 'je ne suis peut-être pas la personne que vous vous attendiez à voir.' Première question: qu'est-ce qui vous laisse penser que je m'attendais à voir quelqu'un ? » Puis le psychanalyste poursuit son interrogation (la diffusion de la séance est toutefois interrompue par plusieurs scènes sur le plateau): « Quand vous utilisez la tenue que vous évoquez, c'est-à-dire quelque chose qui renvoie à Ziggy Stardust, qui

---

<sup>253</sup> Thibaudat, « La schizophrénie de Renaud Cojo ».



parle, pour vous ? C'est votre amour pour la musique de David Bowie ? qui parle ? » Ce à quoi Cojo répond en expliquant qu'en plus de son déguisement, il a un nom d'artiste, et que donc la « reconnaissance de son travail » ne se fait pas sous sa « filiation familiale ». Ces détours par des considérations onomastiques n'ont pourtant pas l'air d'impressionner outre mesure le psychanalyste, qui recentre sa question : « c'est le metteur en scène qui est là, non ? » Cojo confirme mais complète en tirant à nouveau sa présentation sur le terrain familial, expliquant qu'étant petit garçon, et « donc avant d'être metteur en scène », il a le souvenir d'avoir entendu la musique de Bowie/Ziggy Stardust à la radio, pendant que sa mère faisait le ménage. Interrogé sur ses débuts au théâtre, il évoque son premier rôle à l'âge de sept ans, dans l'atelier de théâtre de la coopérative de son père.

Il semblerait que Cojo vienne en consultation avec l'intention d'interroger le psychanalyste sur une constellation familiale, dimension intime qui irait main dans la main avec la démarche de travail qu'il est venu expliquer pour la clarifier. S'interrogeant sur son désir, il semble que Cojo positionne d'emblée ce désir comme le lieu d'un manque. En effet, lorsque le psychanalyste lui demande : « c'est la monstration qui vous intéresse ? », Cojo répond : « c'est la démonstration de ce que j'aurais peut-être imaginé être. » L'emploi du conditionnel passé, temps du regret des virtualités révolues, contraste avec le présent performatif de la démonstration : il s'agirait pour Cojo, à l'instar des imitateurs sur Youtube, d'investir un espace (la scène ; le cabinet du psychanalyste) où actualiser sur le tard des virtualités manquées – et donc de combler dans le présent un manque passé, causé par un manque sans doute plus déterminant, dont Cojo semble rechercher l'archéologie dans une causalité familiale. Or le psychanalyste n'a de cesse d'éluder ce matériel familial, préférant remarquer la coïncidence dans le temps de la

première expérience sur les planches de Cojo (né en 1966) avec la sortie mondiale de l'album *Ziggy Stardust*, et l'évocation de l'identification à Ziggy Stardust comme une forme de « rite de passage » servant à opérer une certaine « traversée ». Cojo se présente au cabinet du psychanalyste en brouillant ostensiblement les cartes – est-il un homme fils de ses parents, un metteur en scène de théâtre, un imitateur de Ziggy Stardust ? Il insinue que ces identités diverses s'interpénètrent, sans frontières étanches – et ce faisant se fabrique une série de masques, qui empêchent littéralement de distinguer son visage et troublent son identité de locuteur. Nullement dupe de ces jeux de masques, le psychanalyste commence tout de suite par chercher à savoir en quelle capacité Cojo se présente à lui, et, par la même occasion, en quelle capacité il s'identifie à Ziggy Stardust (en tant qu'homme du commun ou en tant que metteur en scène). C'est seulement une fois établi que Cojo se présente en tant que metteur en scène que la fonction de la figure de Ziggy Stardust peut être interrogée.

La remarque du psychanalyste permet d'avancer que le théâtre pourrait représenter, dans l'histoire du désir de Cojo, l'ouverture d'une trajectoire vectorisée par l'appel de la figure de Ziggy Stardust. Cette hypothèse invite à interroger à nouveaux frais la notion de « schizophrénie ». Nous avons vu que cette notion fournit, en tant qu'étiquette générale, un outil permettant d'explorer le dédoublement de personnalité en jeu dans l'acte créateur. Si plusieurs acceptions sont déclinées dans un discours explicite, elles sont généralement associées à la dimension négative d'une perte – perte de contact avec la réalité, perte de l'étanchéité des frontières du moi. La remarque du psychanalyste ouvre la voie à une définition positive de la schizophrénie comme processus créateur, qui

pourrait peut-être permettre de comprendre comment s'articulent le propos du spectacle et son dispositif.

Au fil du spectacle, la schizophrénie est envisagée, de manière explicite, sous un double aspect. Elle est explorée, d'une part, en tant que phénomène de dédoublement de personnalité, au plan de la personne. D'autre part, au niveau du thème tant qu'au niveau du dispositif même du spectacle, elle est comprise comme le rabattement d'une notion psychiatrique de perte de contact avec la réalité sur une définition de notre rapport aux média numériques, au sens général où internet nous projetterait dans un espace « virtuel » détaché de l'espace « réel » – la schizophrénie recouvre donc une acception médiale. Lors de la scène comique centrale où Cojo s'adresse au public pour définir en creux une pragmatique du nom propre schizophrène, Cojo évoque également cet aspect médial de la schizophrénie, par l'intermédiaire du néologisme de « détriphassage », qu'il définit comme l'introduction, au sein du corps déjà schizophrène (défini, nous l'évoquions plus haut, par l'emprise d'une voix ou d'une main perçues comme étrangères sur le corps dont elle guide le comportement), d'un troisième corps virtuel. Or cette définition pathologisante est utilisée par dérision, à rebours du sens commun. Interrogé en entretien sur la possibilité d'envisager ces diverses strates médiales branchées sur le plateau comme des extensions technologiques, Cojo renchérit : « ce sont des prothèses », et insiste sur le sens proprement *organique* de ces prothèses, en proposant une comparaison avec le film *ExistenZ* de David Cronenberg (où les humains, grâce à un « Pod » implanté à la base du dos directement sur la moelle épinière, peuvent être branchés via des câbles en matière organique à des consoles de jeu qui transportent leur esprit dans un monde

virtuel).<sup>254</sup>

Le spectacle auquel nous assistons n'est pas le document sophistiqué, multipliant diverses strates médiales, de tout ce qui aura conduit à son élaboration – ce qui ne serait, en dernière analyse, qu'une re-présentation de plus. Ce qui se produit sur scène est bien plutôt un mouvement de désorganisation, d'interpénétration de toutes les stratifications sous l'effet de la présence des corps sur scène, comme un grouillement de vie et d'impulsion créatrice. Si la schizophrénie, au sens où elle est définie au cours du spectacle, est le brouillage des contours de l'identité physique et psychique, alors c'est le plateau lui-même qui devient schizophrène. Non pas, non plus, au sens d'une perte de réalité, mais au sens d'une création de réalité. La stratification médiale n'atteste pas de notre perte de contact avec la réalité en conséquence de l'invasion de nos vies par les nouveaux médias numériques – une invasion que le dispositif du spectacle ne ferait que reproduire et représenter. L'agencement du plateau témoigne de la canalisation d'impulsions créatrices, d'une multitude de flux désirants interconnectés. En ce sens, l'ensemble du dispositif rappelle la description de la schizophrénie faite par Deleuze et Guattari dans l'*Anti-Œdipe* : « la schizophrénie est le processus de la production du désir et des machines désirantes. »<sup>255</sup> Chez ces auteurs, la schizophrénie n'est plus envisagée sous l'angle d'un manque affectant une personne ou une structure<sup>256</sup>, mais sous celui d'un processus qui interrompt la continuité de la personne. Refusant d'envisager le désir comme manque d'un objet, ils l'envisagent au contraire comme un flux d'intensités parcourant non pas tant une personne comme organisme ou totalité, mais des objets

<sup>254</sup> Entretien du 28 janvier 2014.

<sup>255</sup> Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I. L'anti-Œdipe* (Paris : Minuit, 1972-1973), 33.

<sup>256</sup> Cf. Gilles Deleuze, « Schizophrénie et société », *Encyclopedia Universalis*, vol.14, (Paris, 1975), article republié dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade (Paris : Minuit, 2003), 25-26.

partiels ou « machines ». « [U]ne machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, l'autre le coupe. »<sup>257</sup> Ainsi la bouche de l'enfant est une machine-organe qui vient se brancher sur la machine-source du sein, coupant son flux. L'inconscient est redéfini comme une usine : une production de machines désirantes comme branchements de flux. « C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs : chacun ses petites machines ». <sup>258</sup> Chacun constitue des branchements de flux selon des agencements singuliers. Le schizophrène, « producteur universel »<sup>259</sup>, produit des branchements toujours nouveaux, proposant « un meilleur modèle » du fonctionnement du désir « que le névrosé couché sur le divan. »<sup>260</sup> Là où la psychanalyse a enfermé le désir dans le carcan représentatif de la triangulation oedipienne, Deleuze et Guattari cherchent à le libérer hors du territoire familial. Ils posent donc la schizophrénie comme modèle pour penser un inconscient qui ne soit plus un « théâtre », qui échappe au drame d'Œdipe et au modèle de lieu-tenance qu'il implique (ceci, c'est papa, c'est maman). Opposant la schizophrénie à la névrose, ils opposent la production désirante à la représentation.

Il semblerait que l'agencement du plateau mis en place par Renaud Cojo dans le spectacle s'inscrive dans une telle vision désirante et productrice de la schizophrénie. Le plateau est schizophrène en tant qu'il est mis en mouvement par cette quête qui oriente le spectacle, esquissée en introduction, à savoir la quête de ce qui nous traverse, par delà la représentation. Ce flux désirant est littéralement branché sur des machines, à grand renfort de câbles, caméras, écrans, instruments de musique, téléphones, ordinateurs. Tout se passe comme si le spectacle mettait en espace la prémisse de l'*Anti-Œdipe* : si le désir

---

<sup>257</sup> Deleuze et Guattari, *Anti-Œdipe*, 9.

<sup>258</sup> Ibid.

<sup>259</sup> Ibid., 15.

<sup>260</sup> Ibid., 9.

(l'inconscient comme production désirante) n'est pas une scène de théâtre, mais une usine produisant sans cesse des agencements mécaniques de choses, alors la scène de théâtre explorant le désir remettra en cause la représentation pour privilégier un agencement productif et mobile de machines désirantes.<sup>261</sup>

Mais alors, comment relier cette acception de la schizophrénie comme agencement de machines désirantes, applicable au plateau, au propos du spectacle, qui semble envisager la schizophrénie sous l'angle de la personne – quand Deleuze et Guattari développent précisément un concept de la schizophrénie comme processus, créatif et positif, en opposition à un enfermement de la notion dans le cadre de la personne ? En effet, leur approche de la schizophrénie comme processus, et de l'inconscient comme usine, parce qu'elle pense la production selon un flux d'intensité impliquant un continuum entre l'homme et la nature (et sans que la nature puisse être distinguée de l'industrie)<sup>262</sup>, implique qu'on renonce à penser en termes de personne ou d'individu. Le sujet n'est plus pensé que comme le produit résiduel de la machine, changeant selon les gradients d'intensité qu'il traverse, naissant et renaissant sans cesse selon les états qui le déterminent : « [Le sujet n'est pas lui-même au centre, occupé par la machine, mais sur le bord, sans identité fixe, toujours décentré, *conclu* des états par lesquels il passe. »<sup>263</sup> Que peut signifier l'identification si l'identité est par définition instable ? Si « moi et non-moi ne veulent plus rien dire »<sup>264</sup> ?

---

<sup>261</sup> Deleuze et Guattari proposent en effet de passer d'un modèle de l'inconscient comme théâtre à un modèle comme usine : « La grande découverte de la psychanalyse fut celle de la production désirante, des productions de l'inconscient. Mais, avec Œdipe, cette découverte fut vite occultée par un nouvel idéalisme : à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre antique ; aux unités de production de l'inconscient, on a substitué la représentation ; à l'inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve...). » (*Anti-Œdipe*, 33.)

<sup>262</sup> Ibid., 11-12.

<sup>263</sup> Ibid., 29.

<sup>264</sup> Ibid., 10.

En remarquant, par dessus le roman familial, la coïncidence temporelle de la première expérience de la scène et du succès mondial de la figure de Ziggy Stardust, le psychanalyste consulté par Cojo semble indiquer le point d'un branchement où s'engouffrerait un processus désirant, au sens que Deleuze et Guattari donnent du processus après Karl Jaspers et Ronald D. Laing. Dans un article rédigé pour l'*Encyclopaedia Universalis* intitulé « Schizophrénie et société », Deleuze définit la notion de processus comme « une rupture, une irruption, une percée qui brise la continuité d'une personnalité, l'entraînant dans une sorte de voyage à travers un 'plus de réalité' intense et effrayant, suivant des lignes de fuite où s'engouffrent nature et histoire, organisme et esprit. »<sup>265</sup> La schizophrénie comme processus vient interrompre la continuité de la personne, et le délire, « à travers un 'plus de réalité' », constituerait par rapport à la réalité commune et connue une bifurcation, qui est aussi à entendre au sens d'un gain de réalité. Tout le champ de production (homme, nature, histoire, industrie), tout le corps comme organisme, tout l'esprit en tant que distinct du corps, sont engloutis de manière indistincte dans la trouée des flux d'intensités, et susceptibles d'être pris dans de nouveaux agencements machiniques inouïs, de faire l'objet de branchements inédits. En ce sens, le processus schizophrénique est créateur de réalité.

N'est-ce pas précisément un tel processus que Cojo n'a de cesse de montrer à l'œuvre à travers la fascination de Bowie, des imitateurs, de lui-même, à la figure de Ziggy Stardust ? N'est-ce pas un telle « percée » dans un quotidien sans surprises que cette figure messianique, promesse d'un espace inconnu, obscur, intrigant, permet d'opérer ? La « possibilité d'un 'il' » n'est-elle pas l'amorce d'un voyage vers « plus de réalité », au sens où le « branchement » aux intensités désignées par le nom de Ziggy

---

<sup>265</sup> Deleuze, « Schizophrénie et société », 26-7.

Stardust, ouvrirait la voie à un ailleurs rendu concret? Dans le même article, Deleuze précise la relation de l'identification et du nom propre :

Le délire [se construit] sur les noms de l'histoire. Noms propres : on dirait que les zones, les seuils ou les gradients d'intensité que le schizophrène traverse sur le corps sans organes (je sens que je deviens...) sont désignés par de tels noms de races, de continents, de classes ou de personnes. Le schizophrène ne s'identifie pas à des personnes, il identifie sur le corps sans organes des domaines et des régions désignés par des noms propres.<sup>266</sup>

Le schizophrène ne s'identifie pas à une personne. Il ne *s'identifie* pas : ce « je sens », présumé dans la vision de l'hallucination ou la pensée délirante, est sensation d'un changement d'intensités, d'un passage.<sup>267</sup> Il ne s'identifie pas à *une personne* : il ressent, dans ces changements d'intensités, la traversée de gradients ou de pôles isolés en tant que régions correspondant à des noms propres (Dieu, Napoléon, Ziggy Stardust) sur le corps sans organes. Pour expliquer cette notion de manière très sommaire et trop réductive, le corps sans organes n'ignore pas les organes, il ignore l'organisme comme régime totalisant dont la coordination et la collaboration constitue la personne (et qui coïncide habituellement avec un nom propre). « Antonin Artaud l'a découvert là où il était, sans forme et sans figure. Instinct de mort, tel est son nom. »<sup>268</sup> Sans forme et sans figure, le corps sans organes chez Deleuze et Guattari est constitué de flux d'intensités variables, « traversé d'axes et de gradients, de pôles et de potentiels » sur lesquels peuvent venir se brancher des machines-organes, comme objets partiels fonctionnant en connexion avec

---

<sup>266</sup> Ibid., p. 26.

<sup>267</sup> Deleuze et Guattari, *Anti-Œdipe*, 27.

<sup>268</sup> Ibid., 16.



d'autres pièces d'une machine. Radicalement étranger à la représentation, le corps sans organes tantôt repousse, tantôt attire les machines désirantes. Sur le corps sans organes, les noms propres ne désignent pas une personne, mais des zones d'intensité. Et ces noms propres ne sont pas tirés de la constellation familiale, ni ne la représentent, mais appartiennent au champ socio-historique.

Analysant les phénomènes d'identification des imitateurs de Ziggy Stardust, nous n'avons pas tranché pour de bon à quoi ils s'identifient au juste. Le concept de schizophrénie entendu comme processus permet d'envisager l'identification en dehors de la notion de personne, au sens où un sujet assumerait les caractéristiques d'un autre sujet, et par extension de comprendre le nom propre comme désignation non pas d'un référent personnel, mais d'une région d'intensités. Cette vision du schizophrène se sentant devenir femme ou dieu, traversé par des gradients d'intensités, constitue aussi bien le modèle de la multiplicité proposé par Deleuze et Guattari, qui va de pair avec l'absence d'un sujet unitaire, avec la fausseté de tout nom propre qui ne soit au préalable dépersonnalisé et multiplié : « Le nom propre ne désigne pas un individu. [...] Le nom propre est l'appréhension instantanée d'une multiplicité. »<sup>269</sup> Cette multiplicité complique la relation pronomiale. A la question « qui dit je ? », Deleuze et Guattari répondent : « Il n'y a pas d'énoncé individuel, il n'y en a jamais. Tout énoncé est le produit d'un agencement machinique, c'est-à-dire d'agents collectifs d'énonciation (par « agents collectifs », ne pas entendre des peuples ou des sociétés, mais les multiplicités). »<sup>270</sup> Comme l'explique ailleurs Deleuze, plutôt que de « sujet », il faudrait parler d'« agencement machinique collectif », du fait de ces multiplicités du désir. Le « collectif »

---

<sup>269</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris : Minuit, 1980), p. 51.

<sup>270</sup> Ibid.

n'est pas une référence à un champ social, mais décrit ce qui est d'ordinaire rattaché à l'individu. Or, toute « production d'inconscient » étant une « expression de désir », étant elle-même une « formation d'énoncés », l'énoncé ayant pour contenu le désir ne saurait être contenu sous un « je » : « Ce qui a pour contenu le désir s'exprime comme un IL, le 'il' de l'événement ». <sup>271</sup> Ce « il », impersonnel, comme le sont les intensités qu'il recouvre, devrait prévaloir sur le « je » qui le scinde en sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. Les multiplicités, irréductibles à l'un, à l'individu, à la totalité articulée, échappent à la fiction du sujet de l'énonciation.

Or il semblerait, au terme de ce détour théorique, qu'une telle analyse du désir dans son lien à l'affirmation d'une identité multiple puisse résonner sur de nombreux points avec le propos de Cojo. <sup>272</sup> Identification et pseudonymie sont corollaires d'une identité instable, multiple, en devenir. Le sens positif d'un processus semblerait alors unifier les diverses acceptions du terme de « schizophrénie » déployées au fil du spectacle. La figure de Ziggy Stardust, nom propre tiré du champ socio-historique, déliré par l'acteur-metteur en scène, canalise également les branchements à la scène d'une foule de machines désirantes. L'homme du commun peut s'identifier à Ziggy du fait des multiplicités constitutives de chacun. Ces multiplicités, exprimées ou au contraire tues

---

<sup>271</sup> Gilles Deleuze, « Quatre propositions sur la psychanalyse », in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade (Paris : Minuit, 2003), 75.

<sup>272</sup> A propos du spectacle *Suite Empire*, suite explicite de *Ziggy Stardust*, Séverine Garat, dans un texte de Novembre 2010 publié sur le site de la compagnie Ouvre le Chien sous le descriptif de ce spectacle, évoque elle-aussi une référence à Deleuze et Guattari, proposant de voir le montage à l'œuvre dans ce spectacle (dont la structure, constituée de films de « missions » réalisés en amont, s'apparente fortement à celle du spectacle précédent) à un « texte rhizome aux connections multiples, infinies et hétérogènes dont l'écriture et la lecture s'organisent en ruptures asignifiantes » - remarque qui pourrait également être appliquée à la structure de *Ziggy Stardust*. <http://www.ouvrelechien.com/archives/82.html>, accès le 19 février. Cojo lui-même évoque à propos d'internet « un langage par rhizome » (entretien cité avec Bruno Tackels).

sur les réseaux sociaux, sont d'ailleurs l'enjeu du second spectacle de sa « trilogie involontaire » :...*Plus tard j'ai frémi au léger effet de réverbère sur « I feel like a group of one » (Suite Empire)*. « Je me sens comme un groupe à moi tout-seul » : l'inclusion de cette formule de David Bowie, que nous citons plus haut, dans le titre de ce spectacle ne propose pas seulement une affirmation des multiplicités. Jointe à l'évocation de la réverbère, elle propose un modèle musical de la pièce, de la trilogie, du théâtre qui s'invente, et de toute forme de subjectivité. Comme l'indique une note placée au bas du descriptif de ce spectacle :

Le delay ou écho sert comme la reverbe à la spatialisation du son. D'ailleurs reverbe et delay sont à la base les mêmes choses à savoir des réflexions du son. La principale différence est, que le delay ou l'écho correspond à une ou plusieurs réflexions précises et distinctes tandis que la reverbe est le résultat du mélange d'une multitude de ces effets et qu'on n'entend plus distinctement les réflexions.<sup>273</sup>

Cette définition oppose le delay et la réverbère comme on opposerait la perspective monoculaire au cubisme. Le delay est une figure de la répétition du même : réfléchi sur une surface, le son revient au sujet, identifiable. Le delay est au son ce que l'image spéculaire est à la vue. Dans la réverbère au contraire, le son n'est pas réfléchi selon une direction précise, et s'éparpille dans de multiples directions aléatoires, revenant au sujet méconnaissable. Dans *Suite Empire*, le delay correspondrait au profil Facebook, façade contrôlée, policée, idéale de l'individu, « délire égocentré de l'Etre-Parfait »<sup>274</sup>. La réverbère au contraire, qualifierait la face cachée de l'ego affiché comme transparent – la

<sup>273</sup> Descriptif de *Suite Empire*, accès 8 mars 2016, <http://www.ouvrelechien.com/archives/82.html>.

<sup>274</sup> Ibid.

« foule qui grouille en nous », cette multiplicité des personnalités déclinées sous autant de profils pseudonymes créés par Cojo sur la toile, mais aussi la toile elle-même et les multiples connections inattendues qu'elle suscite, « tissage polymorphe ».<sup>275</sup> Le delay, c'est la clôture mortifère du sujet sur le même, sur lui-même – l'achèvement de soi dont Cojo reconnaît le refus dans les *Œuvres* d'Edouard Levé. La réverbe, c'est la reconnaissance des multiplicités qui nous constituent, et leur ouverture à la multiplicité d'autrui. Le delay, c'est aussi bien le théâtre dans ses formes les plus traditionnelles, le temps de la répétition, de la représentation, qui présentent à nouveau un présent déjà émoussé, figé dans la récurrence du même. La réverbe serait au contraire l'ouverture de la scène aux vibrations des intensités, à la résonance aléatoire avec les multiplicités autres.

### **Coda - « You're not alone »**

Evoquant le « suicide » de Ziggy Stardust par Bowie dans une nouvelle séquence vidéo, le psychanalyste (qui s'avère, nouveau hasard constitutif du spectacle, être un grand connaisseur de la vie et de l'œuvre de David Bowie) suggère que l'identification du chanteur à son personnage, d'un gage de multiplicité créatrice, bascule vers le risque d'un affaïssement dans l'unique :

Il y avait quand même chez Bowie quelque chose qui était d'éliminer Ziggy Stardust pour être. Si on est Ziggy Stardust, on *est* Ziggy Stardust – c'est-à-dire on est dans l'imitation, mais on n'*est* pas.

---

<sup>275</sup> Ibid.

S'il faut éliminer le double pour être, c'est bien que, s'identifiant à lui, les multiplicités sont à nouveau réduites à une unicité d'emprunt. Analysant, dans un horizon éthique, la reconnaissance dans son lien avec l'altérité, Christophe Bident met en garde contre une résorption de la « reconnaissance », figure jamais figée mettant au défi toute « stase identificatoire » dans l'identification. En effet, l'« achèvement [de l'acte de reconnaître] lui donne alors une coloration mystique (quand reconnaître, c'est subir la fascination, désirer l'incorporation, manifester et énoncer la fusion). »<sup>276</sup> Il s'agit précisément dans le spectacle, après avoir cédé à la fascination, de sortir de l'incorporation. Renaud Cojo commence à retirer l'épais maquillage rouge dont il s'était fait un masque de Ziggy. Sous les écrans, le plateau est plongé dans la pénombre, à l'exception de Cojo, qui parle au stagiaire placé en face de lui dans le noir. Il joue sa très vive surprise pendant que le psychanalyste l'emmène sur les traces de la folie dans l'œuvre de Bowie. Le psychanalyste reconnaît dans « Ouvre le chien », nom de la compagnie de Cojo, les paroles finales, en français dans le texte, de la chanson « All the Mad Men ». Tous deux font des hypothèses sur le sens de cette formule, aboutissant au chien du fusil : « si ça ne va pas, suicide toi ». Sur le plateau, l'acteur retire sa perruque, se cache le visage, fait entendre un sanglot. Ce moment, dont l'intensité dramatique contraste si fortement avec la tonalité comique et loufoque de l'ensemble du spectacle, marque le début d'une « dés-identification ». Si elle semble bien dotée d'une « connotation cathartique », cette reconnaissance progressive ne constitue toutefois pas un achèvement, mais au contraire une reconnaissance de l'altérité de l'autre.<sup>277</sup> Evoquant sur les écrans le dernier jour de

<sup>276</sup> Christophe Bident, *Reconnaissance. Antelme, Blanchot, Deleuze* (Paris : Calman-Lévy, 2003), 36.

<sup>277</sup> Ce second sens, théâtral, est un autre des aspects clotûrants et donc dénaturants du mouvement de la

Ziggy Stardust, Cojo revêt sur le plateau des vêtements de tous les jours par dessus ses collants dorés. Rester dans l'identification, être l'autre, mène à la frontière de la folie. A la fin de la vidéo, une scène musicale vient compléter la « dés-identification ». Sur la table d'opération, filmée en gros plan, Cojo forme un cœur avec ses mains sur le fond rouge des résidus de maquillage, qui étaient le masque de Ziggy. Elliott Manceau, jeune fan de Bowie rencontré sur Dailymotion, interprète sur scène la dernière chanson de l'album *Ziggy Stardust*, « Rock'n'Roll Suicide », à grand renfort de basses, stroboscopes et fumigènes, tandis que Cojo, dansant et tambourinant, finit par errer sur la scène, portant cette fois un masque rouge de lucha libre, alors que les dernières notes de la chanson se perdent dans la réverbère. Qui sera le nouveau « je », encore déboussolé au cœur des multiplicités, une fois le double désinvesti ? Le descriptif du spectacle évoque « l'expérience du metteur en scène de théâtre à ce moment de son histoire, [qui] assiste à cet autre interprétant l'Autre. Ce 'moi' metteur en scène se reconnaît précisément là, dans l'impossibilité de son ubiquité. » La fin du spectacle sépare ce qui était pris dans l'indistinction : le metteur en scène et l'admirateur de Bowie. Reste la reconnaissance d'un appel de « l'Autre », figuré de manière on ne peut plus littérale par cette cabine téléphonique au centre du plateau – « Autre » dont Ziggy ne serait, pour finir, qu'une hypostase.

## V. INVADER – Réalités anonymes.

Pourquoi intégrer à un travail sur le nom propre l'œuvre d'un artiste dont le matériau, en deux ou en trois dimensions, se limite à de petits carrés de couleurs sans aucun recours au langage ?

Depuis 1998, l'artiste parisien Invader cimente dans les rues du monde entier de petites figurines pixelisées, faites de carrés de mosaïque. Ces figures sont tirées du jeu vidéo « Space Invaders », créé par la firme Taito pour la console de jeux Atari en 1978. Premier jeu vidéo interactif basé sur le « slide-and-shoot » (où le joueur peut faire glisser son personnage à gauche et à droite d'une main, tout en tirant de l'autre), « Space Invaders » consiste à empêcher les petits extraterrestres (space invaders) de gagner le sol terrestre (le bas de l'écran), en leur tirant dessus.<sup>278</sup> Invader n'empêche pas les extraterrestres d'atteindre la terre, mais au contraire les dissémine à la surface de la planète – dans un matériau fait pour durer.<sup>279</sup> Revendiquant un anonymat radical, et bien que l'artiste clame n'avoir découvert le milieu du graffiti qu'après avoir commencé ses invasions,<sup>280</sup> la démarche urbaine d'Invader s'inscrit en effet dans la lignée de la pratique dite du *name writing*. Si l'on s'accorde à dater l'origine du graffiti moderne, défini comme associant un nom (ou pseudonyme) et une typographie ou un style particulier, au

<sup>278</sup> Cf. Invader et Jo Cohen-Skali, *L'invasion de Paris. Livre 01 : la genèse*, troisième édition, Autopublication, 2012, p. 19 (ci-après cité comme *L'invasion de Paris 1.2*)

<sup>279</sup> Paul Ardenne qualifie cette pratique de « tag en dur », in « Refigurer Paris », in Invader, *L'Invasion de Paris. Livre 02 : Prolifération*, première édition, (ci-après cité comme *L'invasion de Paris 2.0*), 7-8, également disponible sur le site d'Invader, [http://space-invaders.com/post/text\\_ardenne/](http://space-invaders.com/post/text_ardenne/), dernier accès 24.08.2015.

<sup>280</sup> Cf. *L'invasion de Paris 1.2*, 31.

« Kilroy was here » répandu par les GI sur le sol européen lors de la seconde guerre mondiale,<sup>281</sup> les pratiques de *name writing* se développèrent essentiellement à partir des années cinquante et soixante, quand des graffeurs comme Cornbread, Top Cat ou Cool Earl commencèrent à écrire leur pseudonyme dans les rues de Philadelphie, puis sur les trains de New York. Ces pratiques se développèrent rapidement d’abord dans le sens de l’étendue. Il s’agit d’inscrire son nom le plus grand nombre de fois possible sur le territoire le plus vaste possible, dans le but de le rendre célèbre – c’est l’objectif du « *getting up* ». D’autre part, ces pratiques évoluent dans le sens de la profondeur, avec le développement du *style writing* – impliquant cette fois un travail approfondi de l’esthétique des lettres.<sup>282</sup>

On le voit, l’histoire du graffiti est une affaire de noms. Inscrire son nom, apposer son pseudonyme ou son emblème sur une surface publique vise à lui assurer un maximum de visibilité, et donc de célébrité dans la communauté underground de ceux qui peuvent le reconnaître. Cette communauté s’en trouve par là même constituée, excluant par définition l’ensemble de ceux qui n’ont pas cette capacité de reconnaissance. Le geste de cette exclusion est porté comme une provocation dans l’espace commun. L’illégalité du geste s’appropriant la surface publique constitue d’emblée le graffiti comme une

---

<sup>281</sup> En effet, les spécialistes du *street art* font remonter le graffiti moderne à ce moment de la seconde guerre mondiale où un nom et sa version « graffée » furent associés pour la première fois, à travers le graffiti « Kilroy was here ». Le graffiti se compose, outre cette inscription, d’un dessin représentant la partie supérieure de la tête chauve d’un homme dont le nez proéminent dépasse d’un mur auquel il se tient des deux mains. Les origines de ce graffiti sont sujettes à des théories diverses. Selon Magda Danysz, un ouvrier d’une usine de bombes de Detroit nommé Kilroy aurait prit l’habitude d’inscrire « Kilroy was here » sur chaque objet de l’usine qu’il devait inspecter. Les bombes étaient ensuite envoyées en Europe, où Kilroy devint célèbre. Pour d’autres, le véritable Kilroy serait plutôt James Kilroy, un cadre de chantier naval qui aurait pris l’habitude de laisser ce graffiti sur les navires qu’il avait inspectés.<sup>281</sup> Quoi qu’il en soit de cette origine, le graffiti se répandit très rapidement lors de la guerre. Alors que les troupes américaines progressaient sur le continent Européen, les soldats commencèrent à écrire « Kilroy was here » sur tous les murs qui tenaient encore debout après les bombardements, entretenant la légende d’un super-GI dénommé Kilroy qui les aurait précédés. Plus tard, Kilroy devint un symbole lors de manifestations pour la paix.<sup>281</sup> Magda Danysz et Mary-Noëlle Dana, *From Style Writing to Art. A Street Art Anthology*, (Rome : Drago, 2010), 35 ; Fiona McDonald, *The Popular History of Graffiti from the Ancient World to the Present*, (New York : Skyhorse Publishing, 2013), 79.

<sup>282</sup> Voir Danysz et Dana, *From Style Writing to Art*, 36s.



pratique éminemment politique, qui interroge le tracé des lignes délimitant ce « partage du sensible » que Jacques Rancière définit comme « ce qui fixe en même temps un commun partagé et des parts exclusives », et qui « définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. »<sup>283</sup> L'espace urbain est loin de se limiter à la forme d'une ville et à la manière dont nous percevons ces formes ; d'emblée, cet espace, qui est aussi bien architectural-urbanistique que politique, est façonné par la manière dont les individus et les collectivités s'y inscrivent.

Dans son article « Kool Killer, ou l'insurrection par les signes »<sup>284</sup>, dédié à l'inédite vague de graffiti qui a déferlé sur les murs et les trains de New York à partir du printemps 1972, Jean Baudrillard montre que, là où les émeutes urbaines s'abattent sur la ville alors visée comme « le lieu du pouvoir économique et politique », ce type nouveau d'intervention s'en prend à la ville en tant qu'« espace/temps du pouvoir terroriste des media, des signes et de la culture dominante. » (9) La ville, dont l'agencement est conçu sur la base d'un zonage des activités et des besoins, espace saturé des signes pleins des media et de la publicité, possède, inscrit dans son tracé même, les modèles de comportement auxquels les individus sont voués à s'identifier – devenant par là même prévisibles, indifférents, commutables, et donc anonymes (11). Dans ce panorama peint par Baudrillard, l'insurrection ne consiste pas tant à clamer son existence singulière et son affranchissement vis-à-vis des modèles: « ceci ne serait encore que la révolte de l'identité : combattre l'anonymat en revendiquant un nom et une réalité propre. » (12) Au

---

<sup>283</sup> Jacques Rancière, « Le partage du sensible », interview disponible sur le site de l'European Graduate School. Dernier accès 21 Août 2015, <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/articles/le-partage-du-sensible-interview/>.

<sup>284</sup> « Kool Killer, ou l'insurrection par les signes ». Ce chapitre, initialement paru dans *L'Échange symbolique et la mort* (Paris, Gallimard, 1976, p. 118-128) est disponible en ligne en version bilingue sous ce lien : <http://lpdme.org/projects/jeanbaudrillard/koolkiller.pdf> (dernier accès 24 août 2015). C'est à la pagination de cette édition que je me réfère ici.

contraire, si les graffitis, en faisant irruption dans leur espace, peuvent perturber les signes pleins de la ville, c'est qu'ils sont des « signifiants vides », pseudonymes tirés des comics, parfois joints d'un numéro de rue, dépourvus de signification, de référence. Ils sont plutôt des formes d'« appellation totémique », revendiquant « l'exclusivité radicale du clan » (12) – une forme d'appellation symbolique « niée par notre structure sociale, qui impose à chacun son nom *propre* et une individualité *privée*. » (13) Ainsi, interpréter le graffiti comme une revendication de liberté et d'identité personnelle participe encore, selon Baudrillard, d'une « interprétation humaniste bourgeoise, qui part de *notre* sentiment de frustration dans l'anonymat des grandes villes. » (20) Ainsi, la révolte des jeunes graffeurs newyorkais « récuse à la fois l'identité bourgeoise et l'anonymat » de la ville (20-21), affirmant une forme de socialité dont la pratique spatiale décrit les contours d'une communauté exclusive.

Si Invader s'inscrit clairement dans la continuité de cette tradition invasive et insurrectionnelle du graffiti qu'il enrichit, il la déplace toutefois autant qu'il la prolonge.<sup>285</sup> Invader oblitère le pseudonyme, et lui substitue une marque anonyme, qui demeure pourtant si distinctive par son style et sa visibilité proliférante qu'elle continue d'agir comme une signature, émanant clairement de l'artiste Invader : « Invader est encore le seul envahisseur à l'œuvre, et chacun des space invaders posés représente la trace de son passage », pouvait-on lire en 2003 dans le premier guide d'invasion de Paris.<sup>286</sup> Comme si le *style writing* s'émancipait de son origine calligraphique, chaque nouvelle mosaïque est une nouvelle signature, et les multiples space invaders disséminés

---

<sup>285</sup> Le nom d'Invader sur la plateforme de partage d'images Instagram est d'ailleurs « Invaderwashere » : <https://instagram.com/invaderwashere/>, accès le 30 août 2015.

<sup>286</sup> In *L'Invasion de Paris I.2*, 66. Près de dix ans plus tard, l'historien de l'art Paul Ardenne estime en effet que le style d'Invader, pourtant souvent imité, reste reconnaissable entre mille. Par ailleurs, le versant digital assure l'authenticité des pièces, puisque chacune est intégrée dans une base de données.

sont comme des traces du passage de leur auteur anonyme, reconnus comme tels par une communauté globale d'amateurs. Cette signature stylistique, qui attache l'œuvre à l'artiste, permet donc de considérer le projet d'invasion comme une œuvre relevant du postgraffiti, participant des enjeux évoqués à l'instant.

Mais, simultanément, les diverses mosaïques ne sauraient être uniquement considérées comme une signature, puisque la technique employée, reproductible, laisse planer le doute sur l'identité de l'artiste. S'agit-il même un individu unique ? S'agit-il d'un collectif ?<sup>287</sup> Ces petits extraterrestres de pixels sont-ils venus d'eux-mêmes coloniser la terre ? Le projet, oblitérant le nom propre, oblitère l'autorité et revêt une dimension supplémentaire. L'enjeu n'est plus seulement d'inscrire une marque dans l'espace commun, et de faire bouger les lignes de son partage. En important des figures tirées d'un jeu vidéo dans le monde « réel », physique, Invader trouble les frontières de deux plans de réalité jusque là distincts : la rue devient perméable à la « virtualité » à mesure que le jeu vidéo est spatialisé. Se pourrait-il que l'anonymat général du projet manifeste, en miroir, cet anonymat des grandes villes dont parlait Baudrillard en 1976, aggravé par quarante ans de développements technologiques et la révolution 2.0, où les individus, séduits par les modèles qu'ils décodent et réalisent, deviennent commutables en dépit, ou peut-être à cause, de leur identité « propre » fixée par leur nom ? En effet, chaque mosaïque, absolument unique, voit sa singularité définie de manière différentielle selon la permutation de couleurs et de positions dans une grille plus ou moins fixe de petits carrés, ou pixels. Chacune est également identifiée par un numéro (indiquant

---

<sup>287</sup> « Graffiti Artist Space Invader », interview filmée réalisée par G4 Videogame TV, mise en ligne 4 avril 2006, accès 24 Août 2015, <http://www.g4tv.com/videos/10916/graffiti-artist-space-invader/>: « I prefer to be masked. I like the idea that nobody knows my face, nobody knows my name, then people can imagine a lot of things. I like the idea of having like a little army all around the world. »

l'ordre chronologique de la pose) et une géolocalisation. Ces repères chronotopologiques, enregistrés dans une base de données, fonctionnent comme un équivalent numérique du nom propre ; ils permettent de référer à un individu en particulier, à l'exclusion de tous les autres, en présence de l'œuvre ou hors contexte (et ce même lorsque les pièces sont détruites par des propriétaires ou des braconniers). Le dispositif dans son ensemble est donc constitué d'un versant physique doublé d'un versant numérique : la base de données où chaque pièce est collectée et archivée. Chaque space invader singulier se définit par une combinatoire de pixels dans un réseau de relations physiques et virtuelles, et définit en retour l'identité comme ce squelette minimal de relations à l'intersection de réseaux divers, flux de nœud en nœud dont la somme pourrait bien faire une ville.

L'enjeu de ce chapitre est d'interroger la manière dont la démarche d'Invader, au carrefour de l'anonymat et de l'identité singulière, interagit avec l'espace urbain dans ses aspects multiples (phénoménologique, politique, technologique, médiatique). Dans quelle mesure ses interventions peuvent-elles éclairer, interroger, voire bouleverser la manière dont nous percevons l'espace urbain et dont nous nous y inscrivons en tant qu'individus et en tant que collectivités?

## V.1. Contours d'un projet viral

« La vera pittura per l'eternita essere il mosaico »<sup>288</sup>

Dans une interview radiophonique réalisée en Août 2014, Invader revient sur l'histoire de son projet, et affirme :

Toute cette démarche c'est pour montrer au monde que le monde avait changé justement. Qu'avec les nouvelles technologies, l'informatique, les jeux vidéo, internet, les mobile phones, on est vraiment rentrés dans une nouvelle ère pour l'humanité, et finalement Space Invaders à mes yeux représente l'avènement de tout ça. C'est la préhistoire de l'informatique, c'est la préhistoire du jeu vidéo, c'est le petit virus qui a changé complètement nos modes de vie, et ce n'est qu'un début.<sup>289</sup>

« Space invaders » : envahisseurs venus de l'espace, envahisseurs d'espace. L'hésitation sur le sens du génitif fait de ce nom la matrice parfaite tenant ensemble les prémisses du projet artistique d'Invader, qui inscrit dans l'espace physique un marquage importé d'un jeu vidéo, et qui, parce qu'il transforme ainsi la rue en un « Reality Game »<sup>290</sup>, suggère que notre réalité est toujours déjà « augmentée ». En 2003, Invader résumait sa démarche à trois grands principes : « la rencontre entre la mosaïque et le pixel, la transposition d'un

---

<sup>288</sup> A la question « Pourquoi la mosaïque ? », Invader répond : « Parce qu'il s'agit d'un matériau parfait pour être utilisé sur des surfaces urbaines extérieures. C'est inaltérable et les couleurs ne ternissent pas avec le temps. Déjà au XV<sup>ème</sup> siècle, le céramiste Domenico Ghirlandaio déclarait : 'la vera pittura per l'eternita essere il mosaico' (la véritable peinture pour l'éternité est la mosaïque). Enfin, parce que c'est carré et ça ressemble au pixel. » In *L'invasion de Paris 1.2*, 31.

<sup>289</sup> Propos recueillis par Victor Milchberg à l'occasion de l'émission de radio « Les Déambulations de Victor » diffusée sur Mouv' le 23 août 2014, accès le 8 mars 2016, <http://www.mouv.fr/diffusion-rencontre-avec-le-street-artist-invader-seconde-partie>

<sup>290</sup> Annick Rivoire, « Paris, en plein dans le 1000 », introduction au catalogue de l'exposition *1000* à La Générale et à la Galerie Le Feuvre du 7 juin au 2 juillet 2011 (Paris : Galerie Le Feuvre, 2011), pas de pagination.

jeu vidéo dans la réalité, et un processus d'invasion à échelle planétaire.»<sup>291</sup> La mosaïque, art ancestral de l'habitation, fixe sur nos murs ces icônes de l'immatériel, dont nous oublions combien il informe la matérialité même de nos vies – la forme d'une ville, le cœur des mortels, le rythme de leurs changements. Les envahisseurs venus de l'espace « virtuel » colonisent l'espace de la « réalité » pour s'y installer. Comme le rappelle Invader dans les pages d'introduction au premier guide d'invasion de Paris, dont la première édition a paru en novembre 2003, le jeu vidéo Space Invaders fut le premier à introduire le « high score ». Au contraire des jeux de l'époque, qui avaient une limite de temps fixe pour chaque partie, Space Invaders permet de jouer à l'infini, et de voir les meilleurs scores des différents joueurs indiqués sur l'écran – une incitation à ne jamais arrêter la partie pour marquer toujours plus haut.<sup>292</sup> Conformément à cette ouverture à l'infini, Invader affirme : « I don't think I will stop ».<sup>293</sup> L'invasion des pixels est planétaire, inéluctable – toute la question étant de savoir si, et comment, les terriens s'adapteront à ce virus dans leur environnement.

### **V.1.a. Invasion urbaine, invasion globale**

Le premier space invader a été posé en 1996 dans une ruelle du onzième arrondissement parisien, non loin de la station Ledru-Rollin. Toutefois, c'est seulement en 1998 que cette « sentinelle » a été rejointe par d'autres envahisseurs d(e l)'espace, et que « le programme 'Invasion de l'espace' » a été véritablement enclenché.<sup>294</sup> Ce jeu grandeur nature obéit à des règles précises, concernant la méthode comme le nombre de

---

<sup>291</sup> *L'invasion de Paris 1.2*, 31.

<sup>292</sup> *L'Invasion de Paris 2.0*, 19.

<sup>293</sup> G4 Videogame TV, « Graffiti Artist Space Invader ».

<sup>294</sup> Cf. *L'invasion de Paris 1.2*, 31. Pour l'identification et la localisation de cette « sentinelle », il suffit de se reporter aux chapitres 2 (« Album ») et 3 (« Positions ») du guide, 70-71 et 194-195 respectivement.

points à collectionner. Ainsi, chaque invasion d'une ville est planifiée et documentée avec soin, et chaque mosaïque posée apporte un nombre de points défini au joueur/artiste. Chaque space invader est répertorié par numéro, localisation, date et nombre de points marqués, et toutes ces informations sont entrées dans une base de données.<sup>295</sup> Deux photographies y sont également archivées : l'une isole la pièce en gros plan, tandis que la seconde, en plan large, la présente dans son environnement. En 2003, Invader affirmait réaliser un plan d'invasion pour chaque ville envahie : « C'est la première chose que je fais lorsque j'arrive dans une nouvelle ville, je me procure un plan qui me permet de donner une forme à l'invasion qui va suivre. Lorsque j'ai un budget pour cela, je fais imprimer un plan de la ville que je redessine avec la position des space invaders qui ont été posés. »<sup>296</sup> Avant décembre 2014, on pouvait accéder, sur le site internet d'Invader, à la fois à des cartes d'invasion et à des photographies *in situ* correspondantes. Cela n'est plus le cas, et tout ce à quoi le visiteur a accès est une visualisation générale des villes qui ont été envahies, ainsi que quelques photographies. Aujourd'hui, les cartes ne sont plus disponibles que dans leur format papier. Le 26 Août 2015, 65 villes avaient été envahies de par le monde, pour un total indiqué de 3163 space invaders, dont 1173 disséminés dans les rues de Paris.<sup>297</sup>

Si l'invasion frappe surtout les villes, elle ne s'y limite pas exclusivement. Le plus haut space invader terrestre est situé à 2362 mètre d'altitude, à l'arrivée du téléphérique

---

<sup>295</sup> *L'invasion de Paris 1.2*, 31.

<sup>296</sup> Cf. *L'invasion de Paris 1.2*, 31.

<sup>297</sup> Ces chiffres se basent sur les indications de la carte mondiale en ligne de l'invasion (<http://www.space-invaders.com/world/>), ainsi que sur le score indiqué pour Paris à partir de cette même carte (<http://www.space-invaders.com/world/paris/>) le 26 Août 2015. Le 28 Août ce chiffre est passé à 1174 space invaders parisiens, PA-1174 ayant été posé 266, rue de Charenton, dans la nuit du 27 au 28 Août (cf. <http://www.streetartnews.net/2015/08/pa1174-giant-invasion-by-invader-in.html>). Mise à jour du 8 septembre 2015 : le site dénombre 3167 space invaders, dont 1177 à Paris. Et ainsi de suite.

dans le village d'Anzère, en Suisse.<sup>298</sup> Il existe également deux space invaders sous-marins, posés en 2007 dans la baie de Cancun.<sup>299</sup> Le 12 Août 2012, Invader s'est attelé à la conquête de l'espace, en envoyant la mosaïque SpaceOne dans la stratosphère.<sup>300</sup> Le processus d'invasion prolifère de manière exponentielle, saturant toujours plus d'espace sur des surfaces excédant largement l'urbain. Au premier semestre de l'année 2015, Invader a envahi la savane africaine ainsi que la station spatiale internationale, tout en continuant à réaliser plusieurs vagues d'invasions dans différentes villes. Ces développements suggèrent que le projet ne s'inscrit pas dans une pensée traditionnelle de l'espace urbain – tel qu'il est défini, par exemple, par l'Insee<sup>301</sup> – en tant qu'espace bâti continu orienté selon un ou plusieurs pôles. Si l'on considère au contraire que le projet s'inscrit bien dans une pensée de l'espace urbain, alors ces invasions suggèrent que la définition restreinte de cet espace doit être remise sur le métier, étendue, afin de prendre en compte l'intégralité de l'espace, tant rural qu'urbain, tant terrestre que sous-marin ou sidéral, *tant numérique que physique*, conquis et créé par l'humanité. L'espace mondial est bien entendu conditionné, produit, par les pratiques sociales elles mêmes conditionnées par l'idéologie et les technologies de la communication. Après tout, Facebook aussi a des murs.

---

<sup>298</sup> Cf. « About Invader », site internet d'Invader, Copyright 2014, dernier accès le 26 août 2015, <http://www.space-invaders.com/about/>.

<sup>299</sup> Cf. « Sous les mers », site internet d'Invader, Copyright 2014, dernier accès le 26 août 2015, <http://space-invaders.com/post/subinvasion/>.

<sup>300</sup> Cf. « Art4Space », site internet d'Invader, Copyright 2014, dernier accès le 26 août 2015, <http://space-invaders.com/post/ART4SPACE/>.

<sup>301</sup> « Espace Urbain, Définition », Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques, dernier accès 29 Juillet 2015, <http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/espace-urbain.htm> : « L'espace urbain est l'ensemble, d'un seul tenant, de plusieurs aires urbaines et des communes multipolarisées qui s'y rattachent. Dans l'espace urbain multipolaire, les aires urbaines sont soit contiguës, soit reliées entre elles par des communes multipolarisées. Cet espace forme un ensemble connexe. Un espace urbain composé d'une seule aire urbaine est dit monopolaire. »



### V.1.b. Invasion médiatique

En effet, le processus d'invasion se caractérise par une prolifération non seulement numérique et spatiale, mais aussi modale. Pour Invader, tous les media sont bons. Les deux volumes du guide d'invasion de Paris listent quelques unes des prolongations du projet dans l'espace public qui, si elles ne sont pas comptabilisées en termes de scores, sont toutefois autant de variations qui contribuent à sa viralité. On dénombre ainsi, de manière non exhaustive: des peintures ou graffitis faits au marqueur sur diverses surfaces, l'invasion du parvis du centre Pompidou en 2001 (matériau choisi : des carrés de moquette), des stickers « One point », dont un collé sur le revers de la veste de Jacques Chirac, alors Président de la République, en octobre 2000,<sup>302</sup> de nombreuses installations et sculptures, la confection de chaussures à semelles en relief « Invader », qui peuvent tamponner des space invaders au sol à chaque pas, ou encore l'invasion systématique des billets de banque grâce à un tampon-encreur miniature.<sup>303</sup> Les organes d'information institutionnels ont également été envahis, avec, notamment, l'invasion spectaculaire, réalisée en collaboration avec le journal *Libération*, qui a vu tous les « A » de ses titres, gros et petits, trafiqués pour former un space invader, dans l'édition du journal datée du 11 juin 2011. Le catalogue de l'exposition *1000*, réalisée en 2011, liste également l'invasion d'une boule à facettes et d'un moule à gaufres.

L'invasion est caractérisée par un détournement de tous les supports envisageables. Invader s'est toujours prouvé être un expérimentateur avide de nouvelles technologies, au fil de leur développement. Aux débuts de l'entreprise en 1998, il n'utilisait même pas d'appareil photo numérique ou d'ordinateur pour enregistrer et archiver la base de

<sup>302</sup> Cf. *L'Invasion de Paris 1.2*, 50-56.

<sup>303</sup> Cf. *L'Invasion de Paris 2.0*, 106-110.

données de son invasion. Dans le second guide d'invasion de Paris, qui répertorie les 500 pièces disséminées dans Paris entre 2003 et 2011 (de PA-501 à PA-1000), l'artiste affirme avoir abandonné la photographie argentique autour de la pièce 650 (sans doute, donc, autour de 2004 ou 2005) – un passage au numérique constituant un changement de méthode considéré comme « radical », et qui aurait permis aux images de gagner en richesse.<sup>304</sup> Invader a progressivement intégré la photographie et les bases de données numériques, puis les smartphones dans son travail – non seulement comme un outil, mais comme son matériau même. Ce faisant, Invader témoigne de manière critique du passage progressif d'un rapport analogique (physique) à un rapport numérique (mathématique) au donné. Nombre de ses expérimentations artistiques, dans la rue ou en galerie, cherchent à intégrer le bouleversement des pratiques amateur de photographie induit au début des années 2000 par la généralisation puis la standardisation rapide des caméras numériques intégrées aux téléphones portables.<sup>305</sup> Se livrer à une réflexion artistique sur le pixel implique non seulement de penser le statut de l'image et de sa composition à l'aune du tournant numérique – une dimension dont atteste déjà le projet de « Rubikcubisme » à partir de 2005<sup>306</sup> –, mais aussi de prendre en compte les bouleversements liés aux technologies mobiles de communication dans nos habitudes perceptives et nos pratiques quotidiennes. Comme on peut le lire sur son site internet :

---

<sup>304</sup> Cf. *L'Invasion de Paris 2.0*, 123.

<sup>305</sup> C'est en mai 1999 que la firme japonaise Kyocera a mis sur le marché le premier téléphone portable équipé d'une caméra numérique, le VP-210, capable de fonctionner comme un visiophone ou comme un appareil photo. Cf. <http://www.cnn.com/TECH/ptech/9905/18/japan.phonetv/>, dernier accès 28 août 2015. En juin et en novembre 2000 respectivement, Samsung et Sharp Corporation lancent des mobiles équipés d'appareils photos numériques, le SCH-V200 et le Sharp J-SHO4. Rappelons que le premier modèle de l'iPhone n'a été mis sur le marché qu'en juin 2007.

<sup>306</sup> De ce pendant de l'œuvre d'Invader, dont, dans les limites de ce travail, nous n'avons malheureusement pas l'espace d'aborder, on lit la définition suivante : « [ru-bic-cu-biz-me] (n.m.) : Courant artistique, né au début du 21<sup>è</sup>m siècle à Paris. Il se caractérise par l'utilisation de Rubik cubes comme medium et a été créé par un artiste répondant au pseudonyme Invader. » « Rubikcubism », site internet d'Invader, accès 28 août 2015, <http://www.space-invaders.com/post/rubikcubism/>

En 2008, Invader s'empare d'une nouvelle technologie : les QR codes, des images composées de petits carrés noirs et blancs qui permettent de délivrer du contenu via un smartphone. Il les transpose dans son matériau de prédilection, la mosaïque et, en guise de signature, modifie légèrement l'image pour y camoufler un space invader sans pour autant altérer le code. Derrière l'œuvre physique et son image, il cache alors des messages qui seront dévoilés au spectateur muni d'un décodeur : « Ceci est une invasion », « Nice art », « I love you » ou « not for sale »...<sup>307</sup>

Détournant le médium des QR codes, codes barres améliorés qui délivrent des informations sur des produits de consommation via l'interface du smartphone des consommateurs, Invader retourne le projet d'invasion comme un gant : là où la dissémination des space invaders dans les rues spatialise le virtuel, la dissimulation d'un message virtuel derrière un portail matériel virtualise l'espace. Le portail entre monde physique et monde virtuel est ainsi instauré dans les deux sens.

Faisant feu de toute innovation technologique, il épouse ainsi la révolution des technologies 2.0, qui, au contraire de la première version du World Wide Web, échappent à la limitation technique qui faisait des usagers des lecteurs passifs, en permettant désormais à chacun de générer des contenus et d'interagir sur des plateformes sociales virtuelles, Invader a publié en Juillet 2014 une application de géocatching qui permet à ses utilisateurs de « flasher » les mosaïques qu'ils découvrent dans les rues en les scannant avec leur smartphone, et de participer à une compétition en ligne sur une plateforme réunissant des joueurs du monde entier. L'utilisateur prend une photographie de la mosaïque, dont la forme est alors comparée à la base de données officielle.

---

<sup>307</sup> « QR Codes », site internet d'Invader, accès 28 août 2015, <http://www.space-invaders.com/post/qrcodes/>

Simultanément, la position GPS est également analysée, afin d'éviter toute triche (comme l'utilisation de photos prises à partir d'un livre ou d'internet). Si les deux données correspondent, alors le joueur gagne un nombre de points prédéfini. Un bonus de 50 points est attribué à qui trouve un space invader dans une nouvelle ville. En juillet 2015, il y avait environ 4000 joueurs de FlashInvaders dans le monde.

L'application « FlashInvaders » ne fait que couronner un parcours fait d'invasions de divers supports perceptibles et de colonisations de divers modes de perception et ajoute une nouvelle strate à un projet déjà fort complexe, dont on voit qu'il s'attaque aussi bien à l'espace urbain qu'aux media à travers lesquels nous nous y inscrivons. Si pour Baudrillard la vague du graffiti à New York constituait une « insurrection par les signes », c'est que

pour la première fois les media [étaient] attaqués dans leur forme même, c'est-à-dire dans leur mode de production et de diffusion. Et ceci justement parce que les graffiti n'ont pas de contenu, pas de message. [...] Ceci procède d'une sorte d'intuition révolutionnaire – à savoir que l'idéologie profonde ne fonctionne plus au niveau des signifiés politiques, mais au niveau des signifiants.<sup>308</sup>

Sous ce label de « signifiants », Baudrillard entend bien sûr la prééminence du code, telle qu'elle définit selon lui la disparition de la réalité sous l'influence de l'idéologie cybernétique, ce « monopole du code, partout diffus dans le tissu urbain, qui est la véritable forme du rapport social. »<sup>309</sup> On le sait, pour Baudrillard, le réel a été anéanti et absorbé par le système autoréférentiel des signes. Dans l'introduction de *Simulacres et*

---

<sup>308</sup> Baudrillard, « Kool Killer », 14-15.

<sup>309</sup> Ibid., 11.

*Simulation*, il postule une « précession des simulacres », qui veut que l'espace soit résorbé en hyperspace comme le réel est résorbé en hyperréel – d'avance capté, médiatisé, informé par le code. Dans cette optique, ce n'est plus le territoire qui précède la carte, mais la carte qui précède le territoire et s'y confond. Ainsi, « dans ce passage à un espace dont la courbure n'est plus celle du réel, ni celle de la vérité, l'ère de la simulation s'ouvre donc par une liquidation de tous les référentiels – pire : par leur résurrection dans un système de signes. »<sup>310</sup> Il n'y aurait plus d'espace que toujours déjà médiatique, et plus de différence entre le réel et le virtuel, faute d'existence pleine du référent liquidé-ressuscité – zombie.

En brouillant toujours davantage le partage de la réalité, de la virtualité et de la fiction, Invader remet sans cesse sur le métier la question de savoir ce qu'est l'espace, ce qu'est l'espace urbain, ce qu'est l'espace urbain habitable – ce qu'est habiter. Il questionne les modes de production, de perception et d'interaction avec l'espace et le donné. Dans quelle mesure ce projet interfère-t-il avec la carte ? Avec le territoire ? Remet-il en cause leur dissociation ?

---

<sup>310</sup> Jean Baudrillard, « La précession des simulacres », *Simulacres et Simulation* (Paris : Galilée, 1981), 11.

## V.2. La carte et le territoire

« L'accélération de la mise en données du monde rend, effectivement, toujours moins pertinent le fait de penser comme séparés monde connecté et monde physique, cyberspace et réalité. »<sup>311</sup>

Une carte est un système référentiel qui combine une topographie et une toponymie : c'est la représentation schématique de l'espace et de son organisation, comportant les noms que les parties de cet espace ont reçus. Les noms de rue permettent l'orientation : ils rendent l'inconnu navigable par la surimposition, à l'expérience physique de l'espace, des noms dont la relation de l'un à l'autre est rigidement fixée et qui permettent à la topographie, à laquelle ils sont également rigidement fixés, de n'être pas ambiguë. La carte est une abstraction de l'espace qui permet l'orientation. En tant que telle, elle s'oppose au territoire, qui est la formation concrète de l'espace par le biais de l'expérience vécue. Je n'ai pas besoin de connaître les noms des lieux de mon quartier pour orienter mon corps dans l'espace. Si les noms de rue étaient retirés du jour au lendemain, je saurais toujours comment me rendre à la boulangerie, au tabac, à la pharmacie, au travail. Alors que le territoire est un espace défini par les corps qui l'habitent, une carte, et le système signalétique qui lui correspond, est une représentation abstraite du territoire, réalisée par une instance centralisatrice, comme l'Institut National de Géographie, ou Google Maps.

Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau exploite cette opposition, sommairement tracée, de la carte et du territoire, en opposant un principe panoptique et

---

<sup>311</sup> Comité invisible, *À nos amis* (Paris : La Fabrique, 2015), 117.

un principe pratique.<sup>312</sup> Partant d'une contemplation de New York depuis le haut du World Trade Center, l'essai commence par définir la vue panoramique comme « l'analogie du fac-simile que produisent, par une projection qui est une sorte de mise à distance, l'aménageur d'espace, l'urbaniste ou le cartographe » : un « simulacre théorique » ne pouvant exister qu'à partir de l'oubli et de la méconnaissance des pratiques de ceux qui écrivent l'espace par leurs déplacements ordinaires.<sup>313</sup> La carte correspond à un « concept de ville [...] instauré par le discours utopique et urbanistique », et qui repose sur une organisation fonctionnaliste impliquant d'une part la gestion de ce que l'on peut traiter et d'autre part l'élimination de l'intraitable (« anormalité, déviance, maladie, mort, etc. »), impliquant la « production d'un espace disciplinaire ».<sup>314</sup> Face à un concept de ville en perte de vitesse, Michel de Certeau pose la question de pratiques qui seraient étrangères à ces constructions visuelles et panoptiques :

à ces appareils producteurs d'un espace disciplinaire, quelles *pratiques de l'espace* correspondent, du côté où l'on joue (avec) la discipline ? La conjoncture présente d'une contradiction entre le mode collectif de la gestion et le mode individuel d'une réappropriation, cette question n'en est pas moins essentielle, si l'on admet que les pratiques de l'espace trament en effet les conditions déterminantes de la vie sociale.<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> C'est Derval Tubridy qui a attiré mon attention sur la productivité du texte de Certeau pour une approche d'Invader du haut vers le bas, lors du Joint Symposium de l'International Research Training Group Interart Studies à la Freie Universität de Berlin le 8 Novembre 2013. Je l'en remercie chaleureusement.

<sup>313</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (Paris : Gallimard, <Folio Essais>, 1990 [1980]), 141.

<sup>314</sup> Ibid., 143-146

<sup>315</sup> Ibid., 146.

Quelles seront en effet les formes de la vie sociale correspondant aux formes fonctionnalistes-disciplinaires de planification urbaine ? Michel de Certeau en appelle à des pratiques gratuites échappant au maillage disciplinaire, pratiques au ras du sol décrivant des parcours hors des circuits transparents tracés d'avance à des fins de productivisme et de surveillance. Il en donne comme exemple privilégié le « style d'appréhension tactile et kinésique » qu'est la marche, qui actualise le système urbain, tout en soumettant sa littéralité transparente à l'épaisseur de la figuralité.<sup>316</sup> Et c'est précisément le graffiti newyorkais que l'auteur choisit comme illustration de ces « figures cheminatoires » qui,

au système technologique d'un espace cohérent et totalisateur, « lié » et simultané, [...] substituent des parcours qui ont une structure de mythe, si du moins on entend par mythe un discours relatif au lieu/non-lieu (ou origine) de l'existence concrète, un récit bricolé avec des éléments tirés de dits communs, une histoire allusive et fragmentaire dont les trous s'emboîtent sur les pratiques sociales qu'elle symbolise.<sup>317</sup>

Le graffiti vient apposer, sur les surfaces de la ville planifiée et zonée à partir d'une perspective « d'en haut », la marque des pratiques des habitants d'en bas, qui s'approprient les lieux en y greffant leurs vies. En disséminant ses space invaders aux quatre coins des villes, Invader répand une fiction déconnectée de la fonctionnalité systémique, fiction référant à une pratique ludique, à l'enfance d'une génération. La figuralité des mosaïques ne parasite pourtant pas seulement la transparence du système en lui opposant l'épaisseur de la pratique, l'univocité de la carte en lui opposant la richesse

---

<sup>316</sup> Ibid., 152.

<sup>317</sup> Ibid., 154.



polysémique et obscure du territoire. Bien au contraire, cette perturbation, dans le cas de l'invasion des spaces invaders, opère à la fois au niveau horizontal du terrain (« *Street-view* ») et vertical de la vue satellitaire (« *bird-eye view* »).

### V.2.a. *Street-view* - Territorialiser la carte

Invader a souvent défini son activité comme une manière de « répandre des virus dans un système. »<sup>318</sup> Un virus s'attache à des structures existantes et perturbe le fonctionnement global du système. Invader aime interférer avec la signalétique, comme en témoignent les nombreuses mosaïques positionnées directement sur ou à proximité d'une plaque signalétique,<sup>319</sup> ou encore plusieurs mosaïques qui, par leur couleur blanche sur fond bleu marine à bordure vert bouteille, imitent explicitement le design des plaques de rue parisiennes.<sup>320</sup> En tant que réseau disséminé dans les rues, les space invaders introduisent une perturbation dans le système signalétique urbain, en particulier les noms de rue, qui correspond à une certaine articulation de l'espace. Abordons sous l'angle de l'autorité cette interférence ainsi établie – et ce dans les deux sens recouverts par ce terme : celui d'instance productrice et celui d'instance légitime et légitimante. Une plaque signalétique, indiquant un nom de rue, réfère à une autorité centrale qui a le pouvoir de nommer l'espace public. Un space invader, au contraire, est, paradoxalement, une signature anonyme, qui s'approprie l'espace urbain et le rend à sa matérialité par un simple déplacement du regard. Au niveau horizontal de la rue, l'invasion interrompt

<sup>318</sup> In Reiss, « Bomb It : Space Invader ».

<sup>319</sup> A titre indicatif, on peut se référer, entre de très nombreux autres exemples, à PA-072, PA\_112, PA-146, PA-536, PA-598, PA-630, PA-650, ...

<sup>320</sup> Voir notamment le space invader PA-1129. J'ai d'ailleurs découvert ce space invader étant moi-même perdue dans Paris, alors que je cherchais un nom de rue pour pouvoir m'orienter. Mais d'autres space invaders, tout au long de la carrière de l'artiste, suivent ce motif – cf. PA-098, ou encore PA-1177 (visible sur Instagram : <https://instagram.com/p/7U6n9PoMCN/?taken-by=invaderwashere>, accès 8 septembre 2015)

l'espace rationnel, légal de la carte, et le transforme en territoire. Comme le note Jean Baudrillard, employant une image deleuzienne, au sujet du graffiti newyorkais, là où la ville est constituée comme un entrecroisement de flux canalisés, « les graffiti, eux, sont de l'ordre du territoire. Ils territorialisent l'espace urbain décodé – c'est telle rue, tel mur, tel quartier qui prend vie à travers eux, qui redevient territoire collectif ».<sup>321</sup> La mosaïque, signe surnuméraire et dépourvu de signification déposé dans le système fonctionnaliste urbain, arrête la lecture usuelle de l'espace : le signe ne réfère plus à un lieu, une direction, une interdiction, à un produit à acquérir, mais se refuse à tout décodage quant à son sens ou sa référence. En signant le système d'une signature individuelle, la mosaïque noyauté son quadrillage utilitaire, arrête ou dérouté l'écoulement des flux, à la manière d'un bug informatique. Elle entrouvre ainsi l'espace et le temps d'une réflexion sur l'espace et le temps communs et sur la position du corps individuel dans ce temps et cet espace. Ce faisant, la signature qu'est le space invader restitue l'espace public aux corps qui l'habitent, dégagés pour un temps de leur statut d'usagers.

A l'échelle locale, le réseau des space invaders propose donc une manière alternative de faire l'expérience et d'articuler la ville. Là encore, il s'inscrit dans le droit fil du graffiti, qui, en tant qu'affirmation singulière et désirante, a souvent été rapproché de la psychogéographie situationniste, et de sa pratique corollaire, la dérive urbaine. On le sait, l'Internationale Situationniste dénonce la société du spectacle et blâme l'urbanisme fonctionnaliste pour l'organisation dans l'espace de l'hégémonie de la société de consommation et l'aliénation des citoyens. La psychogéographie entend étudier l'expérience affective que font les individus d'un espace donné. Les situationnistes pratiquent une dérive émotionnelle dans l'espace urbain en se lassant

---

<sup>321</sup> Baudrillard, « Kool Killer », 13.

guider par les atmosphères des lieux et par leur intérêt purement immotivé – on passe d’une direction vectorielle à un parcours sensoriel. Ainsi, le *Guide psychogéographique de Paris* (aussi nommé *Discours sur les passions de l’amour*), élaboré par Guy Debord en 1957, représente plusieurs quartiers de la capitale qui ne sont pas d’un seul tenant, comme l’ordonnerait la continuité urbaine, mais sont comme des ilots séparés correspondant à des « unités d’ambiance », et reliés par des flèches de différentes tailles et formes, indiquant différentes « pentes psychogéographique de la dérive », ou modes de progression.<sup>322</sup> L’enjeu est de réintégrer le désir dans un paysage organisé par le Spectacle. Comme cela a souvent été noté, le travail urbain d’Invader peut facilement être comparé à cette pratique – Paul Ardenne qualifie d’ailleurs son entreprise de « psychogéographique ».<sup>323</sup> La sélection des lieux d’intervention est extrêmement précise. Sur son site, Invader affirme que le choix de l’emplacement des mosaïques « est un élément essentiel du processus qui est totalement subjectif, il s’agit pour moi de trouver les points névralgiques des villes que je parcours. Cela prend beaucoup de temps, c’est un long travail de repérage. Je compare souvent cela une acupuncture urbaine. »<sup>324</sup> Le repérage fait en amont de la sélection des emplacements d’invasion relève ainsi de ce qu’on pourrait qualifier de dérive urbaine élevée au rang d’art de vivre, comme semble l’indiquer lui-même Invader dans un court texte intitulé « Paris sous les Pixels » :

---

<sup>322</sup> Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris, Discours sur les passions de l’amour, pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d’unités d’ambiance*, dépliant édité par le Bauhaus Situationniste, imprimé chez Permild & Rosengreen, Copenhague, mai 1957. L’image est reproduite en ligne par *La Revue des ressources*, en illustration de l’article de Guy Debord “Théorie de la dérive”, initialement paru dans *Les Lèvres nues* n°9, novembre 1956, également reproduit, et sur lequel s’appuient mes propos sur la dérive urbaine:  
<http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>, dernier accès 29 août 2015.

Voir également Patrick Marcolini, *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, (Montreuil: L’échappée, 2012), 79-110.

<sup>323</sup> Ardenne, « Refigurer Paris ».

<sup>324</sup> « About Invader », Site internet d’Invader.

Au fil des années ce projet est devenu mon mode de vie et Paris ma galerie. Si Paris est la ville la plus envahie au monde c'est parce que j'y vis et je ne cesse de la parcourir, de l'observer, de la marquer et de la photographier. Elle est mon interface avec les parisiens qui peuvent suivre la progression de cette invasion au jour le jour.<sup>325</sup>

Tout se passe ainsi comme si Invader semait derrière ses pas, au fil de sa dérive, des traces de son passage – de petits cailloux qui seraient autant d'invitations à des trajectoires insolites.

Trouver une mosaïque étonne et suspend pour un temps l'articulation des mouvements et des destinations. Cette ouverture vers un ailleurs possible larvé sous les trajectoires fléchées usuelles est d'ailleurs l'une des fonctions que Michel de Certeau attribue aux noms propres qui égrènent la ville. Loin d'y voir uniquement les repères transparents vissés au territoire par la main de l'Etat pour orienter les usagers et garantir la circulation fluide des biens et des personnes, il y voit des « tropismes sémantiques » qui exercent sur le marcheur leur appel séducteur, ou au contraire le dissuadent. Ainsi,

La marche [...] est attirée ou repoussée par les nominations aux sens obscurs, alors que la ville, elle, se mue pour beaucoup en un « désert » où l'insensé, voire le terrifiant, n'a plus la forme d'ombres mais devient [...] une lumière implacable, productrice de texte urbain sans obscurité que crée partout un pouvoir

---

<sup>325</sup> *L'Invasion de Paris 2.0*, 13. Pour Jean-Marc Avrila, « L'ensemble de son travail in situ, constitué de centaines de spaces invaders qui nous surveillent du coin de l'œil, n'est pas sans rappeler la notion de 'psycho-géographie' chère à Guy Debord et définie par Asger Jorn comme la 'science-fiction de l'urbanisme'. » Texte écrit pour la préface du catalogue de l'exposition Rubik Space à la galerie Patricia Dorfman, 2005, disponible sur le site d'Invader, [http://space-invaders.com/post/text\\_avrilla/](http://space-invaders.com/post/text_avrilla/), dernier accès 26 août 2015. Voir également « Arcade Project : Michelle Kuo on Space Invader », in *Artforum international* 45, no. 5 (janvier 2007). Dans cet article, Michelle Kuo note, outre les points communs du projet d'Invader avec la psychogéographie situationniste, un rapprochement possible avec le « Jeu de la guerre » créé par Guy Debord, qui implique la bataille de joueurs autour d'un territoire quadrillé.

technocratique et qui met l'habitant sous surveillance (de quoi ? on ne sait) [...]. Dans les espaces brutalement éclairés par une raison étrangère, les noms propres creusent des réserves de signification cachées et familières.<sup>326</sup>

Loin d'être les désignateurs rigides d'une localisation physique, les noms de lieux sont autant d'attracteurs polarisant ce que Certeau nomme des « énonciations piétonnières », qui actualisent l'espace théorique de la ville-panorama. La ville du cartographe est à celle du marcheur comme la langue est à la parole. Les graffitis « déportent les sens propres analytiques et cohérents de l'urbanisme » en produisant une « errance du sémantique », errance qui rend le pavé habitable.<sup>327</sup> Là où l'urbanisme fonctionnaliste organise l'espace en vue la plus grande efficacité des flux de circulation – une efficacité qui requiert l'univocité des nominations et des messages – la promenade autorise une appropriation de l'espace urbain qui recherche non le sens littéral, transparent, immédiat, mais obscur et figuré. L'énonciation piétonnière, en actualisant le système de l'espace, fait appel à la dimension figurale du langage. Le promeneur ne considère pas le nom de rue comme un fléchage de son environnement, mais comme un portail vers une dérive poétique qui le guidera de nom en nom.

Sans doute les *space invaders* disséminés dans les rues de la ville ont-ils un fonctionnement similaire. En août 2015, *Invader* a ainsi cimenté, sous la plaque de la rue du Caire, dans le deuxième arrondissement de Paris (à l'angle de la place du Caire), une mosaïque représentant deux pyramides et deux dromadaires sous la lune. Si le nom de la rue, comme le passage du Caire adjacent, fait historiquement référence à la campagne de Bonaparte en Egypte, l'image détourne le nom de rue de sa référence aussi bien

---

<sup>326</sup> Certeau, *L'invention du quotidien*, 156.

<sup>327</sup> Ibid.

topologique qu'historique. Elle introduit, dans le système de repérage urbain, la dimension parasitaire d'une invitation au voyage, faisant coïncider dans l'espace le nom de cette rue spécifique de Paris et une ouverture sur l'imaginaire de l'Égypte. Cette mosaïque, qui interagit directement avec le nom de la rue plus qu'avec la plaque signalétique elle-même, fait figure d'exception dans le projet artistique. Toutefois les autres mosaïques, qui figurent les petits extraterrestres du jeu vidéo, ont un fonctionnement similaire. Ils n'ouvrent pas la référence à un lieu existant, mais sont comme un portail inter-dimensionnel vers la galaxie virtuelle. Tout comme la référence à la ville du Caire n'est pas univoque, mais médiatisée par l'imaginaire orientalisant lié à l'Égypte des pyramides, la référence au jeu vidéo n'implique pas simplement une collusion de deux espaces que rien ne lie. L'ouverture sur cette autre dimension s'accompagne d'une constellation d'associations affectives liées au temps libre, au jeu, à l'enfance, aux activités gratuites – tout l'inverse de l'espace et du temps du travail et de la productivité en vue de quoi la ville est organisée et où, comme les noms propres selon Michel de Certeau, les mosaïques « creusent des réserves de signification cachées et familières. »

Quelles transformations, quelles additions, apporte le degré supplémentaire de l'application pour smartphone FlashInvaders ? Tout d'abord, cette nouvelle application reflète avec une plus grande acuité l'évolution drastique de notre relation à l'espace induite par la généralisation des technologies mobiles de communication. La géolocalisation et navigation assistée par satellite a changé la manière dont nous nous orientons, en supprimant (ou du moins en réduisant très considérablement) la possibilité

de se perdre. Plus que jamais, nos trajectoires dans l'espace physique se font de la manière la plus efficace possible d'un point A à un point B. Mais parce que nous devenons dépendants de nos smartphones pour nous orienter, c'est notre perception de l'espace où nous évoluons qui se trouve transformée. Des études récentes ont montré que l'orientation par GPS induit un désengagement de l'individu par rapport à son environnement direct.<sup>328</sup> Les technologies numériques mobiles infiltrent ainsi l'expérience physique vécue, et contribuent à transformer le territoire lui-même en un réseau cybernétique d'origines et de destinations.

Encore une fois, Invader parasite le système existant et propose un mouvement de reterritorialisation. Peu après la publication de l'application, l'artiste a effectué une refonte de son site web, et supprimé l'accès aux cartes d'invasion, auxquelles on ne peut plus accéder en ligne. Ceci a des conséquences pratiques immédiates : l'utilisateur qui veut jouer à FlashInvaders et partir à la chasse aux mosaïques ne peut pas se référer à leur géolocalisation précise à l'aide de son smartphone. Tout au plus peut-il utiliser les cartes imprimées, quand elles existent – mais la plupart d'entre elles sont de volumineux livres d'art, peu pratiques, et sont la plupart du temps obsolètes et incomplets, dans la mesure où l'invasion est permanente et où de nouveaux space invaders apparaissent sans cesse tandis que d'autres disparaissent. Ainsi, l'utilisateur est forcé d'errer dans les rues, de se perdre, et de véritablement regarder autour de lui. L'application, loin de river les utilisateurs à leur smartphone et de les déconnecter de leur environnement à mesure qu'elle les connecte au web, contribue à réinscrire leur corps dans l'espace urbain, d'une

---

<sup>328</sup> Voir notamment Stefan Münzer et al., « Computer-assisted navigation and the acquisition of route and survey knowledge », in *Journal of Environmental Psychology* 26, no. 4 (décembre 2006), 300-308 ; ainsi que Toru Ishikawa et al., « Wayfinding with a GPS-based mobile navigation system : A comparison with maps and direct experience », in *Journal of Environmental Psychology* 28, no. 1, (mars 2008), 74-82.

manière qui n'est pas fonctionnelle, mais gratuite. Elle les oblige à scruter des endroits où ils n'auraient pas posé les yeux, et ainsi à regagner la conscience de la matérialité de la rue, qui n'est plus simplement un espace de passage. FlashInvaders crée une forme de psychogéographie 2.0.

### **V.2.b. *Bird-eye view* – Cartographier le territoire**

Le projet d'Invader intervient au niveau local de la rue, tout en se compliquant d'un versant global indissociable. Par le réseau qui non seulement relie, mais aussi répertorie tous les individus cimentés sur le globe, Invader répand également son virus dans l'espace de la carte. Cet espace abstrait ne correspond plus simplement à la perspective (pan)optique évoquée par Michel de Certeau – cette carte dont nous avons vu que la démarche d'Invader, au niveau local, a pour effet de la territorialiser. La base de données double le maillage spatial, perceptible sur le terrain, d'un réseau virtuel formant un système, puisque chaque individu ne prend sens que de manière différentielle par rapport aux autres individus (différence chiffrable en termes d'espace, de temps, de forme et de couleur). C'est là un trait essentiel qui distingue Invader du graffiti traditionnel. Le postulat de départ de l'invasion, qui transpose le pixel, symbole par excellence du monde « virtuel », dans le monde « réel », pour envahir ce dernier, métaphorise la numérisation de l'expérience commencée avec les débuts de la cybernétique suite à la seconde guerre mondiale et continuée par son développement 2.0. Le projet d'invasion systématique ne se limite pas à parasiter l'espace urbain, ou même l'espace médiatique : il relève également d'une pensée globale du système, dont il s'agit d'analyser les enjeux.

Les technologies de la communication permettent une configuration réticulaire de



l'espace, dépourvue de centre. Dans cet espace aussi bien physique que numérique, les individus ne sont pas définis comme des entités dotées d'une intériorité singulière, mais comme des nœuds dans un réseau de communication, recevant et émettant des données. Rappeler tout ceci est d'une évidence flagrante aujourd'hui, et l'attention médiatique récente dont ont fait l'objet les questions de surveillance de masse ne fait que conférer plus de visibilité au fait que l'idéologie de la communication, qui envisage les environnements physiques, biologiques, cognitifs et sociaux comme des systèmes clos fait de circuits en feedback, a infiltré notre expérience quotidienne, qu'elle contribue à informer. La forme même de nos villes, marquées depuis bien longtemps par les phénomènes d'étalement urbain ou de conurbation, correspond à cette organisation cybernétique des communautés, de l'espace, de la pensée, envisagés comme des systèmes. Pour comprendre la manière dont *Invader* s'inscrit dans ce panorama réticulaire contemporain et son corollaire de surveillance, il faut d'abord envisager, du moins à gros traits, la manière dont l'idéologie cybernétique peut avoir une influence sur l'organisation des rapports sociaux et spatiaux, et sur l'organisation même de la pensée. Je m'appuie ici sur les textes de Jean-François Lyotard dédiés au « postmoderne » et à *L'Inhumain*, où il envisage les formes contemporaines de l'espace et du temps en lien avec l'influence de ce qu'il nomme « le système » – « ce qu'il faut bien nommer, d'ici, la révolution du régime spatio-temporel de l'être ensemble. »<sup>329</sup>

Le système, et son développement, est basé sur la foi dans la valeur suprême de la vérité techno-scientifique, conditionnant le « vrai » à une procédure de vérification relevant d'une forme d'opérativité basée sur la prévision par contrôle exact des variables.

---

<sup>329</sup> Jean-François Lyotard, « *Domus* et la mégapole », in *L'Inhumain. Causeries sur le temps* (Paris : Klincksieck, 2014 [Paris, Galilée, 1988]), 184.

En serrant la planète comme une ceinture, la « zone », forme d'espace dont accouche le système, se répand comme une formidable puissance de traiter les événements. Ce traitement n'est plus du ressort, ou du contrôle, de l'homme, mais de la machine : « Le contrôle n'est plus territorialisé ni historicisé. Il est computerisé. Il y a un processus de complexification, disent-ils, que personne, aucun moi, pas non plus celui de l'humanité, ne meut, ni ne souhaite. »<sup>330</sup> Comme Lyotard le montrait déjà dans *La Condition postmoderne*, la mémoire gigantesque de l'ordinateur est source de pouvoir, puisque la masse des données permet une finesse accrue du calcul prévisionnel qui non seulement permet de réguler l'événement mais aussi de l'anticiper. Cet « affairément pragmatique [...] remet le soin de mémoriser à l'archivage anonyme. Mémoire de personne, sans coutume, sans récit, ni rythme. »<sup>331</sup> L'entreprise d'installation de l'homme – disons tout aussi bien son entreprise de domination de la nature – se retourne contre lui et l'évince en tant que maître du système. Ce n'est plus la raison des Lumières, qui guide l'installation des communautés, mais une logique algorithmique. Parce qu'il a « externalisé », pour ainsi dire, la « gestion » de son installation dans le temps (mémoire, mythe) et l'espace (lien des hommes avec la nature et entre eux) en la confiant à la techno-science, l'Occident accouche de formes qui ne sont plus organisées par un sujet pour un sujet sous l'égide de la raison, mais sont organisées par la machine en vue de la circulation efficiente des messages – une circulation où les humains ne sont plus agents nécessaires, mais objets contingents. Dans ce schéma, les vieux centres-villes ne sont plus l'espace dynamique où la *polis* se réinvente, mais des lieux fossiles, muséifiés, en tant que tels également enregistrables comme quantités d'information.

---

<sup>330</sup> Ibid., 187.

<sup>331</sup> Lyotard, « *Domus* et la mégapole », 184.

Si la métropole est un lieu où l'on s'installe, la mégapole est un lieu où l'information passe. Le mégapolitain est l'habitant du passage. « Ce n'est pas la maison qui passe, comme un *mobile home* ou la maison du berger, c'est à passer que nous demeurons. »<sup>332</sup> Ce passage n'est pas tant une circulation physique qu'une abstraction du corps résumant l'existence à une « télégraphie ».<sup>333</sup> Il n'y a pas de stabilité du réel, pas de stabilité du sujet : la seule permanence qui reste est celle du passage, de l'absence de permanence. La vitesse du passage de l'information, qui définit la mégapole, excède quantitativement les capacités humaines de perception et de compréhension. Dans « Zone », un texte initialement présenté à une conférence intitulée « le philosophe dans la cité » en 1992 et recueilli dans l'ouvrage *Moralités postmodernes*, Jean-François Lyotard résumait ainsi le développement exponentiel de la mégapole sur les ruines de la métropole moderne sous l'effet des technologies de l'information et de la communication – alors que la France n'avait rejoint l'internet mondial que depuis 4 ans, et bien avant l'heure de l'internet 2.0 (sans même parler des imprimantes 3D, qui ont le potentiel de révolutionner les circuits de production) :

Le dernier verrou mis à la propagation sauvage de la mégapole sautera quand la présence « réelle » au travail deviendra superflue. Le corps producteur est déjà un archaïsme, comme le sont l'horloge de pointage et les moyens de transport. Télécommunication et téléproduction n'ont pas besoin de villes bien faites. La mégapole ceinture la planète de Singapour à Los Angeles et Milan. Tout entière zone entre rien et rien, elle s'abstrait des durées et des distances vécues. Et chaque habitat devient un habitacle où la vie consiste en l'émission et la réception des

---

<sup>332</sup> Lyotard, « *Domus* et la mégapole », 187.

<sup>333</sup> Voir Jean-François Lyotard, « *Logos* et *technè*, ou la télégraphie », in *L'Inhumain. Causeries sur le temps* (Paris : Klincksiek, 2014 [Paris, Galilée, 1988]), 53-62.

messages.<sup>334</sup>

Les technologies de l'information et de la communication donnent forme aux relations entre les individus et, par extension, à l'empreinte de ces relations dans l'espace physique, que celle-ci apparaisse de manière spontanée ou qu'elle soit planifiée dans le cadre de l'aménagement du territoire. La numérisation de la communication et par extension de l'expérience sociale raccourcit le temps et l'espace – « temps réel », espace virtuel. La métropole moderne était caractérisée par une investigation « au sujet de la communauté et de l'espace-temps habitable », qui remettait sans cesse sur le métier le tracé des contours de la ville, décidant de manière concomitante de ses limites intérieures et extérieures, rejetant dans le faubourg les restes qui ne sauraient entrer dans sa composition, renégociant ces limites d'inclusion/exclusion. La mégapole n'est pas la simple extension du faubourg aux abords de la cité par l'addition toujours plus étendue de « zones résidentielles », elle abolit la distinction entre dehors et dedans, phagocytant la cité elle-même. La « zone » ceinture le globe de ses flux de messages.

À un niveau global, le glissement de la métropole à la mégapole implique la résorption du territoire dans la carte. On passe d'un rapport au monde physique, analogique, où l'homme est le centre du donné, à un rapport mathématique, numérique, où l'entreprise de domination de l'homme a conduit à sa propre éviction. Le territoire n'est pas seulement cartographié, il est infographié. Le filtrage cybernétique donne préférence à la carte sur le territoire – comme Baudrillard le constatait dans l'introduction à *Simulacres et simulation* – une simulation au perfectionnement de laquelle nous contribuons chaque jour en partageant, volontairement ou non, nos données

---

<sup>334</sup> Jean-François Lyotard, « Zone », in *Moralités Postmodernes* (Paris : Galilée, 1993), 28.

personnelles, dont la somme permet d'affiner les algorithmes, et donc en retour d'améliorer le code informant la simulation touchant nos pratiques, nos trajectoires, et donc nos espaces à modéliser. Le territoire est l'espace de l'habitat, tandis que la carte dessine un réseau d'habitacles. Dans la mégapole, on est seulement « domicilié ». Le domicile est à l'habitat ce que l'état civil est à la personnalité – une coquille vide servant à désigner des coordonnées spatiales et temporelles à des fins légales d'identification. On peut faire de son domicile une habitation si, comme l'indique l'étymologie de ce terme (d'*habitare*, fréquentatif d'*habere*, avoir) on le fait sien non pas par décret mais par l'inscription sans cesse répétée de son corps dans ses replis.

À ce passage de la métropole à la mégapole correspondrait, au niveau de l'individu, un passage d'un primat de l'ancrage référentiel physique du nom propre, qui identifie le citoyen qui le porte, au primat d'une cheville permettant l'articulation de diverses traces autour d'un nœud fixe. Le nom propre garantit l'identité de son porteur dans le monde physique et en ligne – il est devenu, ni plus ni moins, l'hyperlien qui garantit l'embrayage du réseau sur le monde physique, permet le positionnement de l'individu en tant que nœud de communication au sein des arborescences. Le nom propre devient une plateforme archivant un répertoire de comportements, définis essentiellement par les interactions et connections avec d'autres profils. En cela, son fonctionnement à l'articulation de la désignation et de la signification ne diffère en rien du fonctionnement usuel que nous lui avons attribué précédemment. Le nom propre ne fait qu'accomplir sa fonction de charnière en se voyant adjoindre la sphère « virtuelle » aux media usuels de signification du référent *in absentia*. La trace numérique du passage, dessinant comme une collection de soi-même par l'individu à travers le temps et faisant office de « preuves

d'existence » (pour citer Édouard Levé), si elle redouble l'expérience vécue d'une composante qui la numérise, ne permet pas plus de totalisation subjective garante d'une permanence de l'identité singulière dans une proximité de soi à soi. Jamais sans doute ce que Derrida nommait la « métaphysique de la présence », et son corollaire de « métaphysique du propre », n'aura été plus visible que par l'illustration en ligne de cette séparation du porteur et de son nom auquel continuellement viennent s'attacher de nouveaux attributs et de nouvelles significations qui demeurent enregistrées, étales, témoins d'énonciations mortes.<sup>335</sup> La personne cède la place au profil.<sup>336</sup> On passe d'un primat de la référence physique à un primat des signes.

Plutôt qu'importer les réseaux numériques, que nous avons créés et investis comme un univers parallèle superposé à notre réalité physique quotidienne, dans le monde « réel », Invader révèle le tissu urbain comme étant d'ores et déjà informé par ces réseaux. Son projet reflète le fait que nos villes ne sont pas à considérer comme des lieux stables où l'humanité travaille à parfaire son installation, mais des lieux de passage de flux d'information dirigés par des ordinateurs, où les humains – et leurs institutions –

---

<sup>335</sup> Le profil, devant garantir l'unité et l'essentielle singularité de l'individu, est non seulement manifestement détaché de son porteur (on pense aux cas des utilisateurs de Facebook après leur décès et de la continuation des notifications les concernant même après leur mort), mais ne prend sens que de manière relationnelle, et par les traces qu'il laisse de ces relations.

<sup>336</sup> Comme l'explique Louise Merzeau dans un article dédié à « La médiation identitaire » : « L'identité qui sert désormais de référent pour toutes les transactions ne peut se maintenir dans ses contours anciens. Les règles qui rapportaient la personne à une unité, une permanence ou une volonté volent en éclat, sous la double poussée d'une émancipation et d'une conversion machinique. Constamment sollicité, traqué, indexé, notre double numérique est livré au jeu dynamique des échanges et des modélisations. Pour tailler les messages sur mesure, les systèmes d'information doivent traiter la personne avant de traiter les contenus. Dans les sites marchands, les moteurs de recherche, les réseaux sociaux, l'individu est donc traduit en *profil*, c'est-à-dire en grappes de données calculables par des machines. » L. Merzeau, « La médiation identitaire », in *La théorie des industries culturelles (et informationnelles), composante des SIC*, éd. Bernard Miège, *Revue Française des Sciences de l'information et de la communication* (2012.1), dernier accès le 7 septembre 2015, <http://rfsic.revues.org/193>.

sont également de tels nœuds de passage, transformés en objets dont la traçabilité des gestes est une promesse de plus-value. Dans cette organisation sociale et spatiale réticulaire reflétée par le projet artistique, les individus sont définissables non pas par des qualités essentielles, mais de manière relationnelle et différentielle. Leur nom propre n'est qu'un repère dans un maillage communicationnel et fonctionnel, comme tel insignifiant, pure marque désignative de classification. Là où l'individualité, où la « propriété » attachée au nom propre, portée au pinacle par le réseau, peut être illusoirement entendue comme un ensemble qualitatif inaliénable garant d'une singularité et d'une authenticité du sujet, le réseau configure cette individualité de manière quantitative et algorithmique, aplanissant les différences individuelles à mesure que les comportements sont anticipés. L'identité profilaire 2.0 n'est pas antithétique de l'anonymat diagnostiqué aussi bien par Jean-François Lyotard que par Jean Baudrillard ou Michel de Certeau comme caractéristique de la ville panoptique - si tant est que l'on entende par « anonymat » le caractère de ce qui ne se distingue pas par un surplus de célébrité ou de visibilité. Au contraire, sous l'effet du codage algorithmique qui tend à niveler les comportements, l'anonymat des sociétés numériques, en ce sens, pourrait bien être renforcé, en dépit de la prolifération des moyens d'accroître la visibilité individuelle. Le réseau des space invaders représente aussi de manière ludique, outre l'invasion des pixels qui l'aura rendu possible, le fait que l'individu 2.0 n'est pas moins anonyme que son ancêtre non connecté. Du moins cet ancêtre habitait-il sa demeure. Mais peut-on habiter le passage ?

### V.3. Enfance de l'art, art de l'enfance

« La philosophie comme architecture est ruinée, mais une écriture des ruines, micrologies, graffiti peuvent faire l'affaire. »

— J.F. Lyotard.<sup>337</sup>

Cimenter des mosaïques représentant des figurines de pixels sur les murs des villes a des conséquences bien plus importantes que la simple importation de la fiction du jeu vidéo dans la réalité urbaine. L'invasion des mosaïques est bien plus qu'une réappropriation de l'espace public par le biais d'une affirmation individuelle : elle opère, comme nous l'avons vu, une reterritorialisation, en tentant de restituer à la ville son statut d'espace d'habitation. Le projet d'Invader accouple des traditions artistiques que tout paraît opposer : le graffiti et la mosaïque, un art des ruines et un art de vivre – et dont la relation est encore compliquée par l'introduction du pixel.

Comme nous l'avons vu, le graffiti moderne est né sur les décombres des villes européennes bombardées. « Kilroy was here » : Kilroy est passé par là, et a laissé une trace humaine dans un dangereux désert de métropoles écroulées, une signature mystérieuse et collective, un signe de solidarité et de ralliement face à la peur de l'ennemi et la déroute du système. Le graffiti est aussi, traditionnellement, un art de ceux qui ne vivent nulle-part – *drifters* et *hobos*, dont le code, griffonné à la craie ou taillé au couteau par les vagabonds aux abords de possibles asiles pour informer leurs successeurs du degré d'hospitalité auquel s'attendre, est également reconnu comme l'un des ancêtres du graffiti. Le *name writing*, quant à lui, s'origine des marges, du ghetto. Le graffiti, en tant que marque humaine apposée sur les ruines, est un index paradoxal : il indique que des

---

<sup>337</sup> Jean-François Lyotard, *Heidegger et « les juifs »* (Paris : Galilée, 1986), 76.



hommes habitent l'inhabitable. Étendu aux centres-villes et aux banlieues bourgeoises, où il est généralement considéré comme une dégradation, une scarification de l'espace vivable commun, il indique par contagion, comme le montrait également Lyotard, que « la zone devient toute la cité »<sup>338</sup> - ce qu'indiquait aussi Baudrillard en affirmant que les graffiti de New York « ne se circonscrivent pas au ghetto, ils exportent le ghetto dans toutes les artères de la ville, ils envahissent la ville blanche et révèlent que c'est elle le véritable ghetto du monde occidental. »<sup>339</sup>

A l'exact opposé du graffiti, la mosaïque, en tant qu'art décoratif ancestral, est un art de l'habitation, un art de la *domus*, au sens où le définit Lyotard : celui d'« [u]n mode de l'espace, du temps et du corps sous régime (de) nature. »<sup>340</sup> La *domus* désignerait le « temps commun, sens commun, lieu commun » de la vie harmonieuse d'une communauté qui épouserait le rythme de la nature, se satisfaisant de ses *fruges*. Bien sûr, Lyotard s'empresse de présenter ce « tableau bucolique » comme « la représentation d'une façade ».<sup>341</sup> La *domus* est constitutivement hors-scène, elle échappe à toute représentation, à tout archivage, à tout langage. Qui veut la saisir la manque toujours – mais ne peut que continuer à la manquer pour tenter de la saisir. La *domus* n'existe que reconstituée nostalgiquement comme l'illusion (inévitabile) d'une origine qu'il faudrait reconquérir, mais qui n'a toutefois jamais existé.

La ville politique, impériale ou républicaine, la ville ensuite centre des affaires économiques, aujourd'hui la mégapole répandue sur les ci-devant campagnes [...] met les *res domesticae* au réduit [...]. Elle ne connaît que le domicile. Elle

---

<sup>338</sup> Lyotard, « Zone », 28.

<sup>339</sup> Baudrillard, « *Kool Killer* », 13.

<sup>340</sup> Lyotard, « *Domus* et la mégapole », 181.

<sup>341</sup> *Ibid.*, 181 et 183.

domicilie les chefs de famille, les *domini*, elle les plie à la citoyenneté égalitariste, au salariat et à une autre mémoire, l'archive publique écrite, mécanographique, électronique. [...] Un autre réglage de l'espace-temps s'étant fait place, c'est à partir de lui que le régime bucolique s'aperçoit comme une mélancolique survivance.<sup>342</sup>

L'*urbs* ne (se) représente la *domus* que comme ce « tableau bucolique » dont on pourrait considérer la mosaïque comme un cas d'école, avec ses thèmes liées non seulement à l'histoire et à la mythologie, mais aussi aux scènes quotidiennes de labours ou de chasse, et la représentation des saisons. La mosaïque est une « façade », au sens de Lyotard, qui articule l'habitation sur la « nature » perdue, mythique, mais ressaisie dans la représentation comme socle commun des existences. La mosaïque participerait de cette recherche de la « nature » et de ses *fruges*, inscrivant la trace de la *domus* dans le domicile et le transformant en espace d'habitation.

Pour Lyotard, la mégapole est précisément caractérisée par la disparition de toute référence à la *domus*, ce qui la rend inhabitable :

Il y avait encore de la *domus* dans la métropole, *polis-mètèr*, ville mère, *mater* et patrimoine. La mégapole ne se réfère qu'à une grandeur qui excède l'échelle domestique.<sup>343</sup>

La métropole, cité philosophique, articulait le *logos* sur la *domus* constituée-perdue, la conservant – sous ce nom ou divers oripeaux – comme idéal régulateur. La mégapole, dépouillée de la référence à la *domus*, orbite de messages ne touchant le sol que par la

---

<sup>342</sup> Ibid., 183.

<sup>343</sup> Ibid., 188.

minime attache référentielle évitant sa dérive chaotique, ne *pense* pas, elle *calcule* en vue de l'efficienc e du système. La mosaïque antique était une façade qui, barrant l'accès à la *domus*, la contenait toutefois, comme par métaphore. Dans l'espace et le temps de la mégapole auto-référentielle, constituée comme système de signes à combiner, la *domus* a disparu, neutralisée par médiatisation. Tout tableau peint est d'emblée transformé en marchandise culturelle. Dès lors, demande Lyotard

Comment habiter la mégapole ? En témoignant de l'œuvre impossible, en alléguant la *domus* perdue. [...] On n'habite la mégapole qu'autant qu'on la désigne comme inhabitable. Sinon, on y est seulement domicilié. [...] Habiter l'inhabitable, c'est la condition du ghetto. Le ghetto est l'impossibilité de la *domus*. La pensée n'est pas dans le ghetto. Chaque œuvre à laquelle la pensée prodigue se résout *secrète* le mur de son ghetto, sert à neutraliser la pensée. Elle ne peut que laisser sa trace sur la brique. Faire des *graffiti* dans les media, ultime prodigalité, dernier hommage à la frugalité perdue.<sup>344</sup>

Tout au plus reste-il, pour tenter d'habiter la mégapole inhabitable, à graffer une « cellule peinte sur la pierre de la cellule » (comme Beckett l'écrivait de la peinture de Bram van Velde<sup>345</sup>), à faire signe vers un dehors de ce système des signes enserrant la planète dans son versant tant physique que virtuel.

La démarche artistique d'Invader rencontre la pensée du système, de la mégapole et de la *domus* élaborée par Lyotard en bien des points. « Vandaliser » les rues, comme le fait Invader, en y posant des œuvres relevant d'un art de l'habitation, dont les figures font écho à l'hégémonie du numérique, opère un renversement essentiel. Ce geste réinscrit

<sup>344</sup> Ibid., 189.

<sup>345</sup> Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, (Paris : Minuit, 1989), 58 : « cellule peinte sur le mur de la cellule, art d'incarcération. »

l'habitation humaine dans le réseau anonyme et inhumain de passage que ce geste-même révèle définir et informer la ville. Il parasite le « temps réel » du passage productif par une référence au temps et au monde « naturels » de la *domus* véhiculée par le support qu'est la mosaïque, enfance de l'art.

Mais peut-on véritablement, dans le cas d'Invader, où la mosaïque s'hybride de la rencontre avec le pixel, parler d'une référence à une « nature » perdue ? Doublée de sa rencontre avec le pixel, la mosaïque évoque aussi bien cette enfance de l'art qu'un art de l'enfance – celle, moins solennelle, d'une génération qui a vu apparaître les premiers jeux vidéos et ordinateurs<sup>346</sup> et continue à s'enthousiasmer pour des points gagnés ou perdus, prolongeant avec nostalgie le temps où l'on avait du temps à perdre et où rien d'autre ne comptait, à la salle de jeux, ou dans le salon familial devant le poste de télévision raccordé à la console de jeu par la prise péritel, plus tard en ligne. Annick Rivoire parle ainsi du « détournement/ retournement des Madeleines de Proust d'une génération biberonnée à Pong, Pacman et autres Rubik's Cube » qui serait « inscrit dans l'ADN du projet artistique. »<sup>347</sup> Poser, rencontrer un space invader, serait voyager dans le temps.

Prise sous cet angle, la nostalgie ne serait pas celle de la « nature », mais celle de l'enfance. La rencontre de la mosaïque et des symboles 8-bits des débuts du jeu vidéo suggère une convergence dans l'idéal d'une « origine », d'un âge d'or de fusion d'une totalité fantasmatique qui précéderait toute scission du sujet et du monde. Dès l'introduction de *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction*, Elissa Marder rappelle combien ce qu'elle nomme la « fonction maternelle » est culturellement liée à la symbolique du foyer, de l'origine, de la certitude, de la nature : « indeed the very place

---

<sup>346</sup> Cf. *L'invasion de Paris* 1.2, 31.

<sup>347</sup> Rivoire, « Paris, en plein dans le 1000 ».

of ‘place’ itself », pour suggérer une articulation de cette fonction maternelle et de la technologie.<sup>348</sup> Dans son chapitre dédié aux travaux d’Avital Ronell, elle avance ainsi :

the very investment in a certain repressive concept of the mother (as the grounding and stable incarnation of « nature », « origin », « connection », « meaning », « presence », « life »), is one of the critical sources of the technological drive. Paradoxically, therefore, the technological drive emerges from an attempt to (re)produce a « mother » who would and could preserve the (philosophical, masculine) fantasy of full presence, life, and unending connection. Technology is the result of a fantasy to make artificial life more lifelike than life by denying death, absence, disconnection, the improper, and sexual difference.<sup>349</sup>

L’idée même de la « mère », prise dans le nexus symbolique où elle se voit attachées ces notions de nature, originarité, connexion, sens plein, présence, etc., est la source de la pulsion technologique, qui viserait ainsi à « (re)produire » une « mère » préservant fantasmatiquement une présence pleine et une connexion infinie. Cette thèse d’Elissa Marder permet d’envisager la relation de la mosaïque et du pixel dans le projet d’Invader sous un jour nouveau. Si la technologie peut constituer un lien fantasmatique avec la fonction maternelle, peut-être est-il permis d’interpréter le jeu vidéo comme participant d’une connexion ininterrompue avec une « présence pleine » - mère-nature.

Avant même de parler de plateformes virtuelles et de consoles de jeu, il faut noter que plusieurs théoriciens de l’espace précédemment cités, s’appuyant sur la psychanalyse, envisagent l’ouverture de la réalité extérieure à partir de modalités ludiques remplissant des fonctions psychiques spécifiques. Ainsi, Lyotard comme

---

<sup>348</sup> Elissa Marder, *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction : Psychoanalysis, Photography, Deconstruction* (New York : Fordham University Press, 2012), 4s.

<sup>349</sup> Ibid., 116.

Certeau s'appuie sur *Par delà le principe de plaisir*, où Freud étudie la compulsion de répétition à travers l'analyse des jeux des enfants, et en particulier le cas célèbre du jeu du *fort-da* inventé par son petit-fils de 18 mois. L'enfant, pendant les absences de sa mère, avait l'habitude de jeter une bobine par-dessus le bord de son berceau, et de la faire réapparaître en tirant d'un coup sur le fil qui y était attaché ; les disparitions et apparitions répétées de l'objet étaient saluées des sons « o-o-o-o » (*fort*, d'après les gardiens de l'enfant) et « *da* ». Pour Freud, l'enfant canalisait ainsi la détresse ressentie suite à l'absence de la mère, et regagnait, à travers le jeu, la maîtrise fantasmatique de ses allées et venues. Pour Lyotard, qui, dans *Discours, Figure*, s'y appuie pour articuler le basculement d'une conception phénoménologique à une conception libidinale de l'espace, ce jeu, qui tient ensemble la possibilité pour l'objet d'être présent et absent, constitue l'ouverture même de la réalité (et du principe du même nom), puisqu'il ouvre la scène de la profondeur référentielle où l'objet est placé à distance, constitué-perdu. Dans cette optique, le jeu ouvre l'espace et sa profondeur à partir de la scission d'une totalité perdue avec la mère dont il a pour fonction de contrôler l'absence de manière fantasmatique. Michel de Certeau se base sur ce même moment freudien du *fort-da*, qui « constitue la localisation et l'extériorité sur un fond d'absence », pour définir les enjeux sous-jacents liés à la pratique de l'espace. Certeau ajoute que cette différenciation du moi et du monde peut remonter « jusqu'à la nomination qui déjà coupe de sa mère le fœtus » – un moment qu'il associe, dans le même paragraphe, au stade du miroir et à la reconnaissance par l'individu de son unité à travers l'image de l'autre, procès de « 'captation spatiale' qui inscrit le passage à l'autre comme la loi de l'être et celle du lieu. » Le rapport à l'espace, dans cette logique, serait pensé essentiellement comme le

retour de l'objet perdu – l'arpenteur regagnant la joie du *da*, de la présence, par dessus « l'arrachement à l'indifférenciation dans le corps maternel dont la bobine est le substitut. »<sup>350</sup>

Est-il possible de comparer le jeu vidéo à l'invention du petit-fils de Freud ? Si l'on file cette analogie, alors le câble qui relie la manette de jeu à la console serait dans la position de la ficelle, et la console elle-même dans la position de la bobine, substitut de la mère. Ce dispositif, marqué par une continuité de la présence, s'il ouvre toujours un espace par la mise à distance de l'objet, maintient pourtant pérenne la connexion, par dessus la séparation. Avec le jeu vidéo on aurait donc, si l'on admet l'hypothèse selon laquelle la technologie relève d'un fantasme de connexion à la « mère », en sus d'une maîtrise de l'absence creusant l'espace de la réalité, également une stase dans la jouissance auto-érotique qui précède l'objectivation et son corollaire de constitution subjective. Une stase qui ne prend fin qu'une fois la partie finie – et qui a donc le potentiel de ne jamais cesser quand le jeu est construit pour être illimité dans le temps. Si cette hypothèse s'avère fondée, cela implique que l'enfant jouant à un jeu vidéo évolue dans une sphère renvoyant fantasmatiquement à un hors-temps précédant toute division subjective, toute entrée dans le langage, temps de l'*infantia* – l'enfance dépourvue du langage – qui est au sujet comme la *domus* est à la communauté : inaccessible et pourtant fondatrice de toute habitation.

Si le projet d'Invader, par sa situation dans l'histoire de l'art et de la mosaïque, porte la trace d'un ancrage « naturel » de l'habitation comme *domus*, il atteste que cet ancrage est doublement perdu : perdu de manière constitutive, puisque toute mosaïque est une « façade » masquant la *domus* inaccessible; mais aussi au sens où l'enfance elle-

---

<sup>350</sup> Certeau, *L'invention du quotidien*, 163-164.

même s'est satellisée, en s'adjoignant la prothèse du jeu vidéo. La figurine du space invader est investie d'une charge affective liée à l'*infantia*, par-dessus, ou en-deçà, la « façade » qu'est lui-même le jeu vidéo et qui requiert la coordination des mouvements, la constitution du corps comme organisme, la réflexion stratégique. L'espace est ouvert sur un arrachement et une absence, mais le jeu vidéo semble permettre la continuité d'une connexion, fantasmatique et virtuelle, avec une présence pleine originaire.

Ainsi, la mosaïque transforme l'espace urbain en un espace habitable, d'une manière hautement complexe. Le pixel, symbole de l'idéologie cybernétique qui a transformé cet espace en une zone de passage, désigne cet espace comme inhabitable. Ce symbole se redouble toutefois, simultanément, d'une référence nébuleuse l'enfance. Art de l'enfance, le projet artistique scelle dans la rue la marque d'un temps désormais perdu où le temps n'était pas compté, mais aussi, par-dessus ce temps, d'un temps hors-temps, précédant l'ouverture de l'espace référentiel et de la réalité objective. Le temps du jeu, ouvrant un espace transitionnel entre le moi et la réalité, est sans cesse réactualisé par le processus d'invasion, qui le prolonge dans une partie infinie ne connaissant pas le *game over*. En lien avec cette enfance, le projet est ancré dans une dimension qui dépasse (ou précède) l'individu : parce que Space Invaders est une marque générationnelle, mais aussi parce que l'*infantia* est pré-nominale : précédant le langage et la dissociation du sujet et du monde, elle précède toute propriété, qui est toujours dépropriation.

La mosaïque-pixel devient une forme-sens : représentation éclatée d'une présence originaire jamais donnée à la conscience, fragmentation de tout donné jamais accessible que comme une agglomération pré-ordonnée de pixels reconfigurant le monde décomposé par et pour le code, et pourtant facteur de cohésion par l'espace affectif



qu'elle ouvre pour qui a passé son enfance passionnément connecté à la dimension parallèle de la salle de jeux. Ainsi, le « produit » du croisement de la mosaïque et du pixel, croisant lui-même le graffiti, est un manifeste qui clame que l'on peut s'installer sur les ruines du système et dans ses interstices : la communauté anonyme des anciens enfants se trouve (r)assemblée par un principe plus grand qu'eux et qui pourtant ne procède que d'eux, revenu du passé pour les interpeler.

#### **V.4. Anonymat vs surveillance**

Au retour sur investissement et aux messages, toujours changeants, dont la publicité tapisse et retapisse la ville, le projet d'invasion oppose la nostalgie du jeu et la marque itérative d'une enfance qui ne passe pas, qu'il cimente aux murs comme les Romains décoraient leurs maisons de motifs mythologiques ou animaliers, enracinant la demeure dans l'ordre la « nature ». Quant à nous, enfants cyborgs de la mégapole, notre « nature » est un terreau qui ne se prête guère à la croissance des racines. Toutefois la force de l'enfance peut-elle faire trouée dans la peau des media – peau des murs en dur de la ville concrète, peau de pixels de la ville médiatique. Le graffiti participe d'une affirmation de la singularité d'un désir contre les signes hégémoniques de la société de consommation. Interrogé sur la limite qui distingue l'art du vandalisme, Invader, dont l'activité est illégale à 99%, répond qu'il travaille pour le bien commun.<sup>351</sup> Mais, de la pratique historique du « *getting up* », liée à l'affirmation d'une identité singulière, à l'invasion anonyme de l'espace, on assiste à un changement de paradigme radical concernant la nature et les enjeux de l'invasion. L'invasion, paradoxalement, réapproprie

---

<sup>351</sup> In Reiss, « Bomb It : Space Invader » : « You know [advertising is] not to make people happy or to show nice pictures. [...] That's why I think I'm not a vandal. What I'm doing is good for the population. »

l'espace en y inscrivant la trace d'une absence collective de propriété.

Dans une interview, Invader oppose directement sa démarche artistique à l'affichage publicitaire, qu'il définit comme « une espèce de Big Brother ».<sup>352</sup> L'œil de la publicité cible l'attention et la réponse émotionnelle des individus avec la complicité des États, qui sous-traitent l'espace public à des entreprises privées et garantissent l'hégémonie de ces entreprises sur le visible via la surveillance policière. Le graffiti, en se réappropriant les codes de la publicité, montre ainsi que le pouvoir s'articule comme une modalité du visible: qui voit ? Qui est vu ? Qui conditionne les modalités du voir ? Outre ces modalités du « partage du sensible », délimitant le champ du politique par la partition du champ sensible en zones exclusives de participation et de non-participation, se pose évidemment la question de la manière dont ce pouvoir s'exerce. Kent Still montre, à partir de la lecture de l'œuvre de George Orwell proposée par Lyotard, que la terreur de Big Brother ne s'opère plus (du moins, pas dans les sociétés démocratiques, où elle n'est pas perçue comme terreur) par la force, mais par la séduction. Pour Baudrillard, la séduction consiste à forcer le spectateur dans la position de décodeur d'un message. Ainsi, la publicité est « un mur de signes fonctionnels faits pour être décodés, et dont l'effet s'épuise avec le décodage. »<sup>353</sup> Pour Lyotard, si cette dimension pragmatique de forçage dans une position de destinataire est également présente (selon des modalités différentes), le pouvoir des media s'exerce aussi, essentiellement, comme captation des énergies psychiques, qui, comme il le montre dans *Heidegger et « les juifs »* après Adorno, produit une dévastation de la sphère de l'intime, dans la mesure où les media, et leurs représentations prêtes à l'usage, saturent l'espace que les énergies psychiques

---

<sup>352</sup> in Reiss, « Bomb It : Space Invader ».

<sup>353</sup> Baudrillard, « Kool Killer », 13.

peuvent investir. Le travail, habituellement dévolu au rêve ou au symptôme, de régulation de ces énergies, se trouve ainsi externalisé, l'individu littéralement désaffecté, la ville désertée, la communauté énucléée.<sup>354</sup> Comme le montre Kent Still, le système fonctionne par une mobilisation totale des énergies psychiques en vue du développement, sous l'égide des média qui saturent l'espace du visible et du pensable. Cette mobilisation totale passe par une captation de l'affect indéterminé, transformé en émotion déterminée en étant pourvu d'un objet, et ainsi rendu productif aux fins du système : c'est ainsi que « l'inhumain » de l'affect est capté et résorbé dans l'inhumain du développement.<sup>355</sup>

La démarche d'Invader, dans le droit fil du graffiti, par le simple geste de placer des tags dans l'espace public, occupe un site de résistance et de subversion contre cette invasion spatiale et émotionnelle la publicité. Toutefois, cette résistance et cette subversion s'opèrent sur des modes très différents du graffiti ou *street art* traditionnels. L'objectif du « *getting up* », attaché au *name writing* et par extension au graffiti, obéit à une stratégie de marque (*branding*) : en répétant un nom, associé visuellement à un logo, dans l'espace public, en vue d'assurer à ce nom une certaine célébrité, cette pratique réplique exactement le procédé publicitaire, obéissant encore au mécanisme de Big Brother. Michelle Kuo note cette parenté, parfois incestueuse, du graffiti et de la publicité, et cite le cas exemplaire de Shepard Fairey :

what could be closer to the pervasive drift of global consumerism than a ubiquitous logo like Invader's? Graffiti meets branding in a partnership that is by now familiar:

<sup>354</sup> Cf. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, 83.

<sup>355</sup> Cf. Kent Still, « Lyotard on Affect and Media : Or the Postmodern-Version 2.0 Explained by Orwell's 1984 », in *Traversals of Affect : On Jean-François Lyotard*, eds. J. Gaillard, C. Nouvet, M. Stoholski (Londres : Bloomsbury, 2016).

Increasingly, urban art's yen for self-multiplication has transitioned from handpainted signage to the easily reproduced stencil or sticker. The collaborative procedures of the postwar avant-garde return as viral marketing. Shepard Fairey initiated similar tactics of network distribution for his now-omnipresent Obey Giant emblem (the abstracted black-and-white image of Andre the Giant) more than fifteen years ago; he was one of the first wave of street artists who repositioned themselves as graphic designers and *bona fide* admen.<sup>356</sup>

Un individu isolé infiltre, détourne les mécanismes de Big Brother, les révélant et se rendant lui-même célèbre par la même occasion – récoltant la gloire d'avoir fait un mauvais coup. Graffiti et *branding* ne sont que les deux faces d'une même médaille : tous deux visent à diriger les projecteurs sur un nom propre en particulier.

Invader n'obéit à ce schéma que pour mieux le subvertir. Il s'inscrit bien dans un dialogue avec la surveillance et le matraquage publicitaire, comme en atteste, par exemple, la mosaïque PA-626, où trois space invaders noirs sur fond blanc, disposés côte à côte, sont sous-titrés du message « R WATCHING U ».<sup>357</sup> Comme Big Brother, les envahisseurs de l'espace observent les humains, et le leur font savoir en langage sms. Mais Invader propose plus qu'une simple réappropriation ou parodie. Contrairement à d'autres artistes, qui révèlent tôt ou tard l'identité civile qui se cache derrière leur nom de rue, l'anonymat d'Invader est très soigneusement préservé, comme la clé de voûte de la démarche. Cet anonymat permet de douter de la source exacte de la signature, de chaque space invader. Ce ne sont pas seulement les mosaïques qui sont dépourvues de nom (quoiqu'elles fonctionnent, comme j'ai tenté de le montrer, tantôt comme des noms propres, tantôt comme des signatures) : la véritable identité de l'artiste lui-même n'est

---

<sup>356</sup> Kuo, « Arcade Project »

<sup>357</sup> Cf. *L'invasion de Paris 2.0*, 144-145.

connue de personne, à part quelques acolytes qui se comptent sur les doigts de la main. Il affirme que ses propres parents, et même ses voisins, le croient carreleur,<sup>358</sup> et ne se montre jamais en public sans porter de masque. C'est dans ce choix de l'anonymat que réside le potentiel de résistance de sa démarche artistique, pour des raisons que nous allons maintenant aborder – une résistance qui ne se prend jamais au sérieux, et tire sa force de son innocuité et de son espièglerie.

Dans une interview aux *Inrockuptibles* en 2011, Invader se plaint de ne pas être un bon cascadeur – un problème, dans sa profession, où la pose des œuvres et les cavalcades pour échapper à la police peuvent s'avérer acrobatiques – et suggère qu'une nouvelle génération, plus jeune et peut-être plus athlétique, vienne le remplacer : « C'est peut-être le moment de passer la main, car tout ça se déroule de façon spontanée, participative. »<sup>359</sup> L'anonymat, plus qu'une protection face à d'éventuelles représailles policières dans le cadre d'une activité illégale, est la condition de possibilité d'une dimension collective du projet. Invader affirme :

I prefer to be masked. I like the idea that nobody knows my face, nobody knows my name, then people can imagine a lot of things. I like the idea of having like a little army all around the world.<sup>360</sup>

Si le projet comporte une part de jouissance à l'idée d'être à soi-même sa propre armée, il est aussi une invitation à la participation collective – comme le suggèrent les « kits d'invasion », dont des séries sont régulièrement produites et mises en vente

---

<sup>358</sup> Cf. « Space Invader : 'You own the city' », entretien du 29 août 2013 pour *The Talks*, dernier accès 26 août 2015, <http://the-talks.com/interviews/space-invader/>; ainsi que Beauvallet, « Rencontre avec Invader »

<sup>359</sup> Beauvallet, « Rencontre avec Invader ».

<sup>360</sup> G4TV, « Graffiti Artist Space Invader »

sur le site d'Invader. De même, Invader souligne inlassablement qu'il n'y a rien de plus facile que de copier ses œuvres : il suffit d'aller acheter des carrés de pâte de verre et de la colle dans n'importe quel magasin de bricolage. Dès les débuts, comme l'indique l' « Epilogue » du premier guide d'invasion de Paris (regrettant la destruction fréquente des mosaïques), le projet envisageait une composante plurielle, participative : « Le niveau 02, actuellement en cours, ne possède pas de mode multi-joueurs. La population terrestre est donc limitée à un rôle d'observateur. [...] Le niveau 03 sera quant à lui équipé d'un mode multi-joueurs de type 'cherche et envahis'... »<sup>361</sup> En 2012, dans la « mise à jour » du guide d'invasion de Paris faisant état de la « prolifération » du projet dans la capitale, Invader fait le point sur un phénomène d' « émulations » et l'apparition de nombreux « copycats ». Il constate que des personnes

rejoignent spontanément ce projet en posant à leur tour des personnages pixélisés en carrelage sur les murs de la ville. Je m'attendais si peu à ce type de réaction que c'est à chaque fois avec un grand étonnement que je découvre un space invader qui n'est pas de moi. D'autant que ce phénomène émane des quatre coins de la planète et que je reçois régulièrement des offres de participation ou des photos d'invasions déjà réalisées. Je vois cela comme un hommage, et comme je l'ai déjà écrit dans l'invasion de Paris I.0, j'envisage l'idée d'un *mode multi-players*, mais ce programme est encore en développement.<sup>362</sup>

Mais surtout, ce sont les « chasseurs d'images », passionnés traquant les mosaïques dans les rues, les photographiant et les répertorient sur des sites de partage de photos tels

---

<sup>361</sup> *L'Invasion de Paris 1.2*, 66.

<sup>362</sup> *L'Invasion de Paris 2.0*, 98s.

Flickr, qui se sont approprié le projet et ont contribué, de manière autonome, à le rendre interactif.<sup>363</sup> Le spectateur de street art, découvrant une nouvelle pièce dans la rue, la photographie avec son smartphone, et parfois la partage sur le net. L'application FlashInvaders ne fait que prendre acte du geste du « collectionneur » ou du fan de street art qui n'est pas un contemplateur passif, mais un contributeur actif à un réseau de pairs. La frontière nette qui traditionnellement sépare production et réception est bouleversée, et l'art urbain intègre le web, qui, comme la rue, est un espace public présentant la possibilité d'une distribution la plus large possible sans médiation institutionnelle.<sup>364</sup>

Cette dimension fondamentalement participative du projet viral, qui s'est constitué en opposition aux institutions traditionnelles (aussi bien urbaines qu'artistiques), et repose largement sur le bricolage et le détournement d'objets, partage de nombreux traits communs avec l'idéologie hacker. En Juin 2003, répondant aux « 20 questions les plus posées » sur son projet, dans le cadre de son premier guide d'invasion parisien, Invader affirmait : « J'aime la figure du hacker, je crois en son idéologie. Comme un hacker, je répands des virus dans un système ».<sup>365</sup> Ailleurs, il avoue : « mes premiers projets artistiques ont été consacrés aux virus informatiques. Un gros travail, qui consistait à virusser la ville, son système... Mais ça, il y a trop de risques à en parler. »<sup>366</sup> L'invasion participe donc clairement d'une idéologie de l'hactivisme, proche de celle revendiquée par le mouvement des *Anonymous*. Sur Instagram, Invader pose d'ailleurs avec un

---

<sup>363</sup> *L'Invasion de Paris 2.0*, 102-103.

<sup>364</sup> RJ Rushmore, dans son ouvrage *Viral Art* dédié à la présence en ligne de l'art urbain et aux transformations de cet art liées aux variations des modes de distribution, envisage, a posteriori, les techniques de peinture à la bombe ou autres pochoirs comme des formes de hacking, c'est-à-dire de détournement d'objet en vue de la circulation d'un message. Le but étant la large distribution, le support – mur ou page web – importe peu, et l'art dans l'espace public relève toujours d'une forme de « hacking ». RJ Rushmore, *Viral art*, e-publication sous licence Creative Commons, 2013, 286, accès 6 septembre 2015, <http://viralart.vandalog.com/read/>.

<sup>365</sup> In *L'invasion de Paris 1.2*, 31.

<sup>366</sup> Beauvallet, « Rencontre avec Invader »

masque de Guy Fawkes<sup>367</sup> – emblème anarchiste britannique héroïsé par le personnage principal, masqué, du film *V for Vendetta*, et dont le masque a été adopté par les Anonymous dès leur première opération, lancée contre l'église de scientologie le 21 janvier 2008, pour éviter la reconnaissance faciale lors des manifestations.<sup>368</sup> C'est en anonymisant la paternité de son œuvre qu'Invader permet de penser qu'elle est le produit d'une « petite armée » - tout comme Anonymous peut clamer : « we are legion ».

On le sait, Anonymous est un mouvement décentralisé basé sur la participation citoyenne en ligne, qui utilise les réseaux pour coordonner des actions « virtuelles » ou physiques, visant la plupart du temps à contester des monopoles institutionnels et/ou financiers, ou encore des institutions (ou particuliers) perçus comme portant atteinte aux droits civiques et à la liberté d'expression en ou hors ligne. Anonymous était l'un des premiers supporters des mouvements Occupy et des Printemps Arabes. Le mouvement est né d'une communauté sur la plateforme de partage 4Chan, conçue comme un tableau d'affichage en ligne, où les contributeurs ont la possibilité de poster images, textes ou commentaires de manière anonyme. Dans un documentaire vidéo retraçant l'histoire du mouvement, l'un des membres historiques ayant participé à sa première action, répondant au pseudonyme de « Vendetta », affirme que l'idée d'Anonymous est venue d'une plaisanterie : parce que tous les billets postés sur 4Chan étaient anonymes, il se pourrait qu'ils soient le fruit d'un seul et même individu, nommé « Anonymous ». De l'extérieur, il n'y a, en effet, pas moyen de différencier les contributeurs.<sup>369</sup> Le masque de Guy Fawkes symbolise une idéologie de démocratie participative et directe où une myriade

<sup>367</sup> <https://instagram.com/p/zkENx9oMBd/>, dernier accès 12 septembre 2015.

<sup>368</sup> Cf. « Message to Scientology », vidéo mise en ligne sur le compte ChurchOfScientology le 21 janvier 2008, dernier accès le 6 septembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=JCbKv9yiLiQ>. (« For each of us that falls, ten more will take his place »)

<sup>369</sup> Cf. *We Are Legion : The Story of the Hacktivists*, film réalisé par Brian Knappenberger, production Luminant Media, 2012.



d'engagements individuels se cristallise en une action collective, une idéologie opposée au contrôle des pouvoirs centralisés – telle qu'elle est précisément rendue possible par l'outil de communication décentralisé qu'est internet.

Pourtant, qu'est-ce qui différencie un réseau comme Anonymous de réseaux sociaux comme Facebook, Instagram, Twitter et autres Snapchat ? Qu'est-ce qui ressemble plus au schéma d'une carte d'invasion d'Invader que l'image, visible sur la page d'accueil de Facebook, représentant un planisphère dont se détachent des silhouettes sans visage, reliées par des pointillés de continent en continent ? La différence réside évidemment dans le mode de distribution de l'information. Anonymous, réseau distribué de pair à pair et anonyme, est l'exact opposé de réseaux ayant su asseoir leur monopole, comme Facebook ou Google, qui, d'une part, sont organisés de manière centralisée (toute communication devant se faire par l'intermédiaire des serveurs de l'entreprise), et, d'autre part, requièrent des usagers l'utilisation de leur identité légale pour leur profil.<sup>370</sup> Facebook se veut une réplique en ligne de l'état civil, et conduit à la reproduction, trait pour trait, des caractéristiques de l'« identité bourgeoise » dont Baudrillard affirme qu'elle constitue le soutènement de nos interactions sociales et urbaines. L'attache physique du référent persiste, Facebook devenant (visant à devenir) la plateforme centralisatrice de la vie en ligne, et captant une part toujours croissante de la production d'information des individus.

Cette vision de l'identité individuelle en ligne, dont la pratique conduit à énucléer

---

<sup>370</sup> La politique appliquée par Facebook quant aux noms propres utilisés sur son réseau est la suivante : « Facebook is a community where people use their authentic identities. We require people to provide the name they use in real life; that way, you always know who you're connecting with. This helps keep our community safe. [...] The name you use should be your authentic identity; as your friends call you in real life and as our acceptable identification forms would show. [...] Pretending to be anything or anyone isn't allowed. » Facebook Help Center, « What Names are allowed on Facebook ? », <https://www.facebook.com/help/112146705538576>, accès 12 septembre 2015.

le référent de sa corporéité à mesure qu'il s'adjoint plus d'informations en ligne, a pour corollaire immédiat l'accroissement de la surveillance volontaire. Dans son récent ouvrage *À nos amis*, le Comité Invisible – groupe anonyme très proche, de par son nom et les idées qu'il défend, des mouvements hacktivistes ici en question – prend acte de la dualité des nouvelles formes de sociabilité et d'identité rendues possibles par les NTIC, soulignant que le problème de gouvernance et de transparence démocratique ne provient pas tant de la mainmise des GAFA sur les modes de vie, mais bien de la manière dont les usagers contribuent à leur propre surveillance – les technologies 2.0 ayant renforcé et parachevé le passage aux sociétés de contrôle.<sup>371</sup> Big Brother n'a plus besoin d'exercer sa terreur, puisqu'il a installé le siège de son contrôle en chacun de nous, avec notre consentement. Si le graffiti est un art révolutionnaire, sa révolution, pour être efficace, ne doit pas tant s'attaquer aux monopoles des conglomérats industriels ou médiatiques, mais aux nœuds de communication que sont devenus les individus eux-mêmes.<sup>372</sup> Les individus, et la ville que dessinent leurs interactions, ne sont plus définis par un ensemble de qualités inhérentes, mais de manière relationnelle et quantitative par sa position à l'intersection de divers flux à l'intérieur d'un système. Les collectifs anonymes prennent le contrepied exact de cette identité individuelle énucléée. Internet 2.0, en permettant aux

---

<sup>371</sup> Comité Invisible, *À nos amis*, 111-112 : « Le sujet occidental rationnel, conscient de ses intérêts, aspirant à la maîtrise du monde et gouvernable par là, laisse la place à la conception cybernétique d'un être sans intériorité, d'un *selfless self*, d'un Moi sans Moi, émergent, climatique, constitué par son extériorité, par ses relations. [...] Un Quantified Self qui voudrait bien contrôler, mesurer et désespérément optimiser chacun de ses gestes, chacun de ses affects. Pour la cybernétique la plus avancée, il n'y a déjà plus l'homme et son environnement, mais un être-système inscrit lui-même dans son ensemble de systèmes complexes d'informations, sièges de processus d'auto-organisation. [...] Derrière la promesse futuriste d'un monde d'hommes et d'objets intégralement connectés [...], il y a ce qui est déjà là : le fait que le plus polyvalent des capteurs soit déjà en fonctionnement – moi-même. « Je » partage ma géolocalisation, mon humeur, mes avis ».

<sup>372</sup> *Ibid.*, 114 : La vision la plus pétrifiante et la plus réaliste de la métropole à venir ne se trouve pas dans les brochures qu'IBM distribue aux municipalités pour leur vendre la mise sous contrôle des flux d'eau, d'électricité ou de trafic routier. C'est plutôt celle qui s'est développée à priori « contre » cette vision orwellienne de la ville : des « smarter cities » co-produites par leurs habitants eux-mêmes.

usagers qui ne maîtrisent pas la composition du code-source de contribuer des contenus en ligne, peut être un véhicule démocratique d'émancipation, en tant que réseau décentralisé et neutre : si le réseau permet la surveillance de masse à des fins de commerce et de police, il permet également, en principe, outre le partage du savoir, un contrôle nettement plus serré des actions des gouvernements par les citoyens, ainsi qu'une coordination nettement plus efficace d'actions citoyennes en ligne et dans le monde physique. Ici s'opposent un principe de gouvernement centralisé, privatisé et vertical, à un principe d'autogestion décentralisé, public, ouvert et horizontal.

Invader, très tôt, a expérimenté de telles actions anonymes collectives – bien avant que le mouvement Anonymous se cristallise. Dès la fin des années 1990, il collaborait avec l'artiste urbain Zevs sur des projets d'invasion, comme celle de Montpellier réalisée en Août 1999, sous le nom collectif d' « @anonymous ». L'artiste rend souvent hommage aux mouvements sociaux. Par exemple, un space invader portant un parapluie, posé à Hong Kong en 2014, rend hommage au mouvement connu comme « la révolution des parapluies », où les citoyens de Hong Kong ont massivement manifesté contre la limitation du suffrage universel décrétée par la Chine, et ont dû utiliser des parapluies pour se protéger des gaz lacrymogènes utilisés par les autorités. Le 12 janvier 2015, Invader postait sur Instagram une image d'une affiche « [logo space invader] est Charlie » ayant pour toile de fond la foule des manifestants du 11 janvier. Mais cette sympathie pour les mouvements sociaux ne se cantonne pas, loin s'en faut, aux limites du représenté. A ne s'en tenir qu'à ces limites, il faudrait au contraire reconnaître, avec l'artiste lui-même, que son projet ne s'intéresse pas prioritairement à un message de

nature politique:

Je n'ai pas de message à délivrer au monde et je ne suis pas non plus frontalement politique. Le geste est déjà politique en-soi puisque j'interviens dans 99% des cas sans autorisation. Pour le reste, je suis plus dans l'expérimentation artistique que dans la contestation. J'aime l'idée de décontextualiser l'art, de l'amener dans la rue, de surprendre les passants, tout en continuant à créer de nouvelles pièces. Tout cela laissera, je l'espère, une empreinte non seulement dans les rues de la ville mais aussi dans son histoire.<sup>373</sup>

Invader ne reconnaît à son invasion d'autre message que l'invasion elle-même.<sup>374</sup> S'il n'est pas « frontalement » politique et se refuse à délivrer un « message », son parasitage de tout medium constitue toutefois un acte hautement politique – comme le notait déjà Baudrillard dans un passage cité plus haut, selon lequel le graffiti est révolutionnaire non pas par son message (inexistant), par son signifié, mais parce qu'il révèle que l'idéologie profonde fonctionne au niveau du signifiant : « Rétorsion, réversion du code selon sa propre logique, sur son propre terrain, et victorieuse de lui parce que le dépassant dans l'irréfèrentiel. »<sup>375</sup> C'est précisément parce que le graffiti ne renvoie pas à une identité estampillée du sceau de l'état civil, mais à une identité choisie, prenant sens dans une communauté vécue, qu'il peut entrer en résonance avec une certaine pensée révolutionnaire. Invader – qui ne se départit jamais d'une forme d'humour qui résiste à tout esprit de sérieux – ne désolidarise pas simplement l'identité choisie, l'*alias*, de l'identité légale : il démantèle radicalement tout principe d'identité personnelle, en y substituant une signature anonyme potentiellement collective. L'individu n'est plus conçu

<sup>373</sup> « About Invader », Site internet d'Invader.

<sup>374</sup> « Mon message, c'est l'invasion. » *L'invasion de Paris 1.2*, 31.

<sup>375</sup> Baudrillard, « Kool Killer », 12.

comme un faisceau de propriétés, mais défini uniquement dans l'agir, par la série de gestes qui signent son inscription dans l'espace commun.

L'application FlashInvaders accomplit l'instauration d'une communauté basée sur la participation, en intégrant le smartphone de l'utilisateur dans la conception même de l'œuvre d'art. Elle crée une communauté anonyme de participants (chaque joueur joue avec un pseudonyme, qui reçoit le geste anonyme de l'œuvre, et le contresigne, le ratifie, en affirmant l'existence d'un espace et d'un temps qui ne sont pas dédiés à la communication de messages transparente, rapide et sans perte, en vue d'une maximisation de la performance du système, qui ne sont pas même contrôlés par le système, mais qui sont gratuits, et ludiques. « Flasher » un space invader redéfinit la communauté à la fois dans la rue et en ligne. L'application de géocatching reterritorialise un territoire que la généralisation des technologies mobiles de communication avait contribué à réifier et avait transformé en un espace de passage, sans inscription. Et si elle le fait, c'est précisément à travers cette même technologie mobile de communication. D'autre part, elle crée aussi une communauté en ligne, en rassemblant dans l'espace d'une même plateforme des joueurs du monde entier. Cet exemple de pratique participative propose une articulation de la ville à la fois en tant qu'espace physique et numérique, une définition qui étend les limites de l'espace urbain sans assujettir les humains à l'impératif cybernétique de l'efficacité. Elle se réapproprie la ville comme un espace libre de jeu, où l'espace et le temps ne sont pas gagnés ou perdus, mais vécus, gratuitement.

## EPILOGUE

« Nous (qui, « nous » ?) »  
– J.-F. Lyotard

Observer le nom propre dans sa fonction de charnière permettant l'articulation de la désignation et la signification pour établir la réalité (ou souvent la déstabiliser, dans le cas des auteurs et artistes envisagés) aura permis d'interroger la fabrique de la réalité. Cette investigation se situe à l'intersection de questions touchant à la spécificité de chaque art, à la constitution de l'identité (identité du monde, du sujet, du collectif), à de possibles évolutions de la réalité corollaires des développements technologiques et médiatiques traçables à travers les études de cas et les arts observés.

Beckett trouble la réalité en remettant en question, à travers les nombreux genres et média auxquels il s'est essayé, l'attache univoque unissant le nom (et le pronom qui le remplace) au référent. Si les noms propres, mis en série et en réseau, sont indispensables à l'orientation dans l'espace et dans le temps ainsi qu'à la compréhension continue du réel, leur fonction est pourtant purement logique et conventionnelle, et masque une instabilité plus essentielle, qui menace d'engloutissement tout donné. En particulier, l'unité et la stabilité subjectives sont l'objet d'attaques répétées. Placé dans un réseau de noms qui rend possible l'expérience de la réalité, le nom propre est à la fois l'index et le masque d'une singularité à jamais inaccessible – et qui toujours menace de déstabiliser la réalité.

Levé suspend la réalité en manipulant très explicitement, dans ses œuvres aussi bien photographiques que littéraires, les opérations touchant à la référence et à la signification du nom propre. Ses œuvres qui mettent le nom propre au premier plan neutralisent la réalité au

seuil de sa constitution, en capturant l'affleurement où le réel se départage par la sélection d'une possibilité qui s'actualisera au détriment d'autres potentialités demeurées virtuelles. Cette cristallisation pose le réel comme le produit d'une procédure d'établissement où le nom propre joue un rôle crucial, et non comme l'objet donné *a priori* d'une expérience. Au contraire, les œuvres où Levé organise la disparition du nom propre produisent un effet inverse de virtualisation de l'actualité, qui met au jour le fonctionnement stéréotypique de l'information (tant au sens journalistique que numérique), ainsi que, par extension, la contamination du réel (espace et temps) et de l'identité, appauvris par l'impératif de la communication.

Cojo virtualise également le lien du nom propre à son référent, brouillant les pistes de l'identité en rendant notamment indécidable l'attribution de la relation pronominale : une voix, un « je » pour une foule de noms ; un nom pour une foule de « je ». Ce faisant, il interroge la motivation du même jeu d'acteur, ainsi que du geste créateur. Proposant une pragmatique du nom propre schizophrène, Cojo cherche à libérer l'expression identitaire et multiplier proportionnellement les réalités possibles. La profusion, l'interpénétration, l'indistinction des espaces (la scène, la rue, internet), permettent d'illimenter les réalités possibles et les identités possibles, jamais figées, en devenir.

Oblitérant le nom propre, Invader positionne son invasion urbaine et médiatique à la limite d'une logique du nom propre et de la signature. Opérant comme un virus, il reproduit le système des noms propres qui structurent et permettent notre orientation spatiale tout en le faisant disjoncter. Mais son intervention urbaine, qui interagit directement avec son environnement, se situe aussi bien à un niveau pour ainsi dire métaphorique, puisqu'elle implante dans la ville le symbole de la révolution numérique qui depuis bien des années

transforme nos existences de manière plus ou moins sensible. Interrogeant la structuration nominale des villes, et les instances de légitimation qui l'informent, ce projet artistique interroge également, comme nous l'avons vu, la place de l'individu dans la ville et dans la collectivité politique, proposant avec cette signature anonyme un partage alternatif du sensible, et redoublant dans l'espace de nouveaux modes d'inscription politique rendus possibles par la révolution 2.0.

Les perturbations que ces quatre auteurs et artistes infligent au nom propre et à ses mécanismes référentiels éclairent ainsi ce que leurs œuvres nous disent de notre « réalité ». A travers le temps et les variations médiatiques, il est possible d'observer certaines évolutions caractérisant la nature de ses rapports constitutifs. Si Beckett met en exergue les enjeux du fonctionnement du nom propre dans une société (« l'état civil ») orientée par l'impératif scientifique du progrès (il faut « traiter le sujet »), les auteurs et artistes contemporains du corpus mettent en lumière quelques changements sensibles apportés autour du nom propre sous l'effet de l'accroissement des vitesses du développement des technologies mobiles de la communication. Cet accroissement des vitesses de communication, au cœur des réflexions de Lyotard sur l'inhumain, est central chez Levé, qui montre comment il conduit à une normalisation stéréotypique qui affecte aussi bien les médias que la nature de ce qu'ils médiatisent. Ce changement a également des implications spatiales et urbanistiques concrètes, mises en lumière par Invader, comme nous l'avons vu. Mais ces changements médiatiques permettent également la découverte de nouveaux potentiels pour l'individu et pour le collectif. Les réseaux, notamment sociaux, redoublent en ligne le maillage social, où chaque nom propre est un nœud repérant l'individu à qui il réfère. Ce nouvel espace est aussi le lieu où à chaque nom peut s'adjoindre une foule de



significations nouvelles, et où les relations constituant le réseau des noms peuvent être repensées. Ces possibilités sont également explorées par Cojo, qui voit dans les réseaux sociaux la promesse d'une possible réinvention de soi, mais qui, multipliant les potentialités « subjectives », irait également vers un effacement du sujet ; elles sont aussi au cœur du travail d'Invader, dont le travail, au carrefour du physique et du numérique, sonde également les conséquences collectives, politiques de l'anonymat. Ainsi, le nom propre, qui adjoint à une entité singulière des significations multiples, parce qu'il se redouble du profil et autres avatars en ligne, et se trouve aujourd'hui au cœur de transformations « identitaires » et politiques, et dont nous n'avons que commencé à penser les enjeux. Se pourrait-il que le nom propre, de par sa fonction de charnière, de carrefour, permette de penser les enjeux du passage d'un mode d'inscription personnelle à un autre, dans une réalité augmentée ? Et, peut-être, d'un mode d'intelligibilité du réel à un autre, dont nous serions les contemporains ?

Le 7 Janvier 2015, l'attaque meurtrière des locaux de Charlie Hebdo vint interrompre la rédaction de ce travail. En moins d'une heure, cet événement fut associé planétairement à un slogan, accompagné d'une typographie précise: « Je suis Charlie ». Entre le 7 et le 9 janvier, le hashtag *#jesuischarlie* était tweeté plus de cinq millions de fois à travers le monde – ce qui en fait à ce jour le tweet le plus important de l'histoire de la plateforme Twitter.<sup>376</sup> Au même moment, dans la presse française, *Libération*, titrait : « Nous sommes tous Charlie » (8 janvier 2015). C'était avant les « Je suis Charlie, mais », avant les « Je ne suis pas Charlie » : avant que l'on réalise que tout le monde ne comprenait

---

<sup>376</sup> Voir Louise Merzeau, « #jesuischarlie, ou le medium identité », in *Charlie et les autres*, *Medium* 43 (2015/2) : 36-46.

pas la même chose sous le terme de « liberté d'expression », et sous le nom de « Charlie ». La société française, l'occident, le « monde musulman », se déchiraient ou/et s'entredéchiraient, très concrètement, sur la réalité qu'articulait un nom propre. L'histoire immédiate entrainait en résonance avec cette remarque de Lyotard : « Autour des noms, la vengeance rôde »<sup>377</sup>.

Comment lire le passage de l'énoncé singulier, « bottom-up », horizontal, sur les réseaux sociaux (« Je suis Charlie »), à la proclamation « top-down », verticale, d'un unanimité nationale (« Nous sommes tous Charlie ») ? Est-ce que la somme des « je » crée un « nous », une communauté ? Une telle communauté peut-elle être proclamée d'en haut comme un « nous » auquel chaque « je » souscrirait *a posteriori* ? Ou se forme-t-elle par capillarité, par affinité des « je », pour former un « on », anonyme et non exclusif d'un « vous » ?<sup>378</sup> Mais aussi, à quoi réfère « Charlie » ? A un hebdomadaire satirique ? A l'événement d'un attentat ? Par débordement, à une constellation de valeurs sur lesquelles on pensait s'entendre, mais que cet événement aura révélées être pour le moins opaques ? Comment penser la convergence, l'articulation, de ces « je », de ces « nous », de ce nom et de ses possibles référents ? Il resterait ainsi à articuler une politique du nom propre, dans le sillage de Derrida mais surtout de Lyotard, qui, faisant du nom propre le siège du différend, en fait également le nœud d'où penser toute possible (ou impossible ?) universalité.

---

<sup>377</sup> Jean-François Lyotard, *Le Différend*, §92.

<sup>378</sup> Voir à ce sujet les remarques d'Augustin Besnier à propos de la référentialité du hashtag #OnVautMieuxQueCa lancé par un collectif de youtubers en février 2016 en protestation contre le projet de réforme du code du travail. Il voit dans le « on », distinct du « nous », la création d'une entité nouvelle et intermédiaire entre la personne et la masse : « #OnVautMieuxQueCa : 'on' peut être une révolution », *Rue89*, mis en ligne le 1<sup>er</sup> mars 2016 à 9h34, accès 30 mars 2016, <http://rue89.nouvelobs.com/2016/03/01/onvautmieuxqueca-peut-etre-revolution-263324>.

## Bibliographie

### I. Corpus

- BECKETT, Samuel. Lettre à Axel Kaun du 9 juillet 1937, dite « Lettre allemande ». In *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité par Ruby Cohn, 51-54. New York : Grove Press, 1984.
- . « Les Deux Besoins ». In *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité par Ruby Cohn, 55-57. New York : Grove Press, 1984, [écrit 1938].
- . « La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon ». In *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité par Ruby Cohn. New York : Grove Press, 1984, 118-132 [première parution dans *Les Cahiers d'art*, 1945-46].
- . « Peintres de l'Empêchement ». In *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité par Ruby Cohn, 133-137. New York : Grove Press, 1984 [première parution in *Derrière le Miroir*, n°11-12, juin 1948].
- . *L'Innommable*. Paris : Minuit, 2004 [1953].
- . *La Dernière bande*. Paris : Minuit, 1959.
- . *Comédie et actes divers, Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*. Paris : Minuit, 1972.
- . *Pour finir encore et autres foirades*. Paris : Minuit, 1976.
- . *Pas, suivi de Fragment de théâtre I et II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*. Paris : Minuit, 1978.
- . *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*. Londres : Faber and Faber, 1984.
- . « Rough for Radio II ». In *Samuel Beckett, The complete Dramatic Work*, 273-284. Londres : Faber and Faber, 1986.
- . *Compagnie*. Paris : Minuit, 1985.
- . *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Minuit, 1992.
- COJO, Renaud. ...*Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust*. Spectacle créé le 5 mars 2009 au Carré des Jalles à Saint-Médard-en-Jalles. Descriptif et fiche technique. Accès 8 mars 2016. <http://www.ouvrelechien.com/maintenant/ziggystardust.html>.
- . ...*Plus tard j'ai frêmi au léger effet de réverbe sur « I feel like a group of one » (Suite empire)*. Spectacle créé le 10 novembre 2010 au Carré des Jalles à Saint-Médard-en-Jalles. Descriptif et fiche technique. Accès 8 mars 2016. <http://www.ouvrelechien.com/maintenant/suiteempire.html>.
- . *Oeuvre/ Orgueil (Une Hypothèse de l'art. Performance/ Exposition)*. Spectacle créé le 17 janvier 2013 au Carré des Jalles à Saint-Médard en Jalles. Descriptif et fiche technique. Accès 8 mars 2016. <http://www.ouvrelechien.com/maintenant/oeuvre.html>.
- . *Renaudcojo* (Blog). Accès 8 mars 2016. <http://renaudcojo.wordpress.com/>.
- DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, <Critique>, 1967.
- . *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, <Tel Quel>, 1967.

- . *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972.
- . *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris : Galilée, 2005 [1984].
- . « Circonfession », in Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*. Paris : Seuil, <Les Contemporains>, 1991.
- . *Sauf le nom*. Paris : Galilée, 1993.

INVADER. *L'invasion de Paris 1.2 : La Genèse*. Autopublication. 2009.

- . *L'invasion de Paris 2.0 : Prolifération*. Autopublication. 2012.
- . *1000*. Catalogue de l'exposition *1000*. Solo Show à La Générale et à la galerie Lefeuvre à Paris (03-31/06/2011). Paris : Edition Galerie Le Feuvre, 2011.
- . site internet. Accès 29 février 2016. [www.space-invaders.com](http://www.space-invaders.com).
- . « Invaderwashere ». compte Instagram. Accès 29 février 2016. <https://instagram.com/p/7U6n9PoMCN/?taken-by=invaderwashere>.
- . « Space Invader : 'You own the city' ». Entretien, 29 Août 2013, *The Talks*, <http://the-talks.com/interviews/space-invader/>.
- . « Rencontre avec Invader, le héros du street-art » (avec J.D. Beauvallet). 15 Juin 2011, *Les Inrockuptibles*. Accès 8 mars 2016. <http://www.lesinrocks.com/2011/06/15/actualite/societe/rencontre-avec-invader-le-heros-du-street-art-1114087/>.

LEVÉ, Édouard. *Transferts*. In Valérie Belin, Sarkis, Édouard Levé, Bernard Plossu, (collectif), *Images au Centre 04 - Photographie, vidéo & patrimoine*. Cherbourg : Le Point du Jour, 2004. Catalogue d'une exposition au Musée des Beaux-Arts de Tours.

- . *Œuvres*. Paris : P.O.L, 2002.
- . *Angoisse*. Editions Philéas Fogg, 2002.
- . *Reconstitutions*. Editions Philéas Fogg, 2003.
- . *Journal*. Paris : P.O.L, 2004.
- . *Autoportrait*. Paris : P.O.L, 2005.
- . *Fictions*. Paris : P.O.L, 2006.
- . *Amérique*. Paris : Éditions Léo Scheer, 2006, pas de pagination.
- . *Suicide*. Paris : Gallimard, <Folio>, 2009 [P.O.L, 2008].
- . « Interview d'Édouard Levé par lui-même ». In *Angoisse/ Reconstitutions*, 84-87. Paris : Editions Nicolas Chaudun, 2008.
- (avec Yannick Vigouroux). « La langue iconique d'Édouard Levé. Entretien avec Édouard Levé en 2001 ». 2 décembre 2001. Mis en ligne 24 octobre 2007 in *Lacritique.org*, accès 8 mars 2016, <http://www.lacritique.org/article-la-langue-iconique-des-reves-d-edouard-leve>.
- (avec Mathilde Villeneuve). « Edouard Levé ». *ParisArt*, 15 juin 2003, pas de pagination. <http://www.paris-art.com/interview-artiste/edouard-leve/edouard-leve/31.html#haut>.
- (avec Michel Poivert). « Principe de reconstitution. Entretien avec Édouard Levé ». *Bulletin de la SFP*, 7e série, no. 18, avril 2004. Article en ligne, accès 16 mai 2014. <http://www.sfp.photographie.com/bull/bull-leve.htm>

- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck, 1971.
- . *Economie Libidinale*. Paris : Minuit, 1974.
- . *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Galilée, 1994 [UGE 1973].
- . « La Peinture comme dispositif libidinal ». In *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes*, vol. IVa, édité par Herman Parret, 76-101. Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 2012.
- . *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 1979.
- . *Le Différend*. Paris : Minuit, 1983.
- . *Le Postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*. Paris : Galilée, 1986.
- . *Heidegger et « les juifs »*. Paris : Galilée, 1986.
- . *L'inhumain : causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1988.
- . *Lectures d'enfance*. Paris : Galilée, 1991.
- . *Moralités postmodernes*. Paris : Galilée, 1993.
- . *Misère de la philosophie*. Paris : Galilée, 2000.
- (avec Niels Brügger). « Examen oral: Entretien avec Jean-François Lyotard ». In *Lyotard, Les Déplacements philosophiques*, édité par Niels Brügger, Finn Fransen et Dominique Pirotte, 137-154. Bruxelles: DeBoeck-Wesmael, 1993.

## II. Littérature secondaire :

- ANZIEU, Didier. *Beckett et le psychanalyste*. Paris : L'Aire / Archimbaud, 1994 [Mentha/Archimbaud, 1992].
- ARASSE, Daniel. *Léonard de Vinci : le rythme du monde*. Paris : Hazan, 1997.
- ARTUK, Simone Luise. *La conscience dans le néant à la lumière de la problématique d'identité. Une étude sur « L'Innommable » de Samuel Beckett*. Bonn : Romanistischer Verlag, 1990.
- BADIOU, Alain. *Beckett, l'incroyable désir*. Paris : Hachette, 1995.
- BAIR, Dierdre. *Samuel Beckett: A Biography*. Londres, New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- BAMFORD, Kiff. *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*. Londres, New York : Continuum, 2012.
- BARTHES, Roland. « Le Message photographique ». *Communications*, no. 1, (1961), 127-138.
- . *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, <Cahiers du Cinéma>, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'Échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976.
- . *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, <Tel>, 1972.
- . *Simulacres et Simulation*. Paris : Galilée, 1981.
- . *Le Crime parfait*. Paris : Galilée, 1995.
- BENNINGTON, Geoffrey. *Lyotard : Writing the event*. New York : Columbia University Press, 1988.
- . *Late Lyotard*. Charleston : CreateSpace, 2005.
- . *Derridabase*. In *Derrida*, Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Paris : Seuil, 2008.

- BENVENISTE, Émile. « De la subjectivité dans le langage ». In *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 1966, 258-266.
- BEN ZVI, Linda. *Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language*. *PMLA* 95, no. 2 (Mars 1980).
- BERTHOU CRESTEY, Muriel. « L'Esprit des lieux dans les photographies d'Edouard Levé ». *Le regard à Facettes. Carnet de recherches visuelles* (blog). 7 juin 2010. Accès 8 mars 2016. <http://culturevisuelle.org/regard/archives/94>.
- BIDENT, Christophe. *Reconnaissance. Antelme, Blanchot, Deleuze*. Paris : Calman-Lévy, 2003.
- BIET, Christian et Christophe Triau. *Qu'est-ce que le théâtre ?*. Paris : Gallimard, <Folio essais>, 2006.
- BIZUB, Edward. *Beckett et Descartes dans l'Oeuf. Aux sources de l'œuvre beckettienne : de Whoroscope à Godot*. Paris : Classiques Garnier, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, <Folio essais>, 2005 [1959].
- BONNEFIS, Philippe. *L'Innommable. Essai sur l'oeuvre d'E. Zola*. Paris : SEDES, 1984.
- BONNEFIS, Philippe et Alain Buisine (eds.). *La chose capitale, Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1981.
- BORGÈS, Jose Luis. *Œuvres Complètes, vol. I*. Paris : Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1993.
- BOUYSSI, Nicolas. *Esthétique du stéréotype. Essai sur Edouard Levé*. Paris : Puf, 2011.
- CASANOVA, Pascale. *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*. Paris : Seuil, 1997.
- CASELLI, Daniela, Steven Connor et Laura Salisbury (éds.). *Other Becketts. Journal of Beckett Studies* 10/1-2. Talahassee : Florida State University, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, <Folio Essais>, 1990 [1980].
- CISLARU, Georgeta. « Le pseudonyme, nom ou discours ? D'Étienne Platon à Oxyhre ». In *Le nom propre en discours*, édité par Michelle Lecolle, Marie-Anne Paveau et Sandrine Reboul-Touré. Pas de pagination. *Les Carnet du Cediscor. Publication du Centre de recherches sur la didacticité des discours ordinaires*, no. 11, 2009. Accès 8 mars 2016. <http://cediscor.revues.org/746>.
- CLEMENT, Bruno. *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil, 1994.
- COMITÉ INVISIBLE. *À nos amis*. Paris : La Fabrique, 2015.
- CONANT, Chloé. « Histoires d'images et de textes : les œuvres photo-fictionnelles de Sophie Calle et d'Édouard Levé ». In *Littérature et Photographie*, édité par Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel, 361-372. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- DANYSZ, Magda, et Mary-Noëlle Dana. *From Style Writing to Art. A Street Art anthology*. Rome : Drago, 2010.
- DEBORD, Guy. *Guide psychogéographique de Paris, Discours sur les passions de l'amour, pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités*

- d'ambiance*. Dépliant. Édité par le Bauhaus Situationniste. Copenhague : Permild & Rosengreen, 1957.
- . « Théorie de la dérive ». *La Revue des ressources*. [Les Lèvres nues n°9, novembre 1956.] Mis en ligne le 29 novembre 2011. Accès 8 mars 2016. <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>.
- DELEUZE, Gilles. « L'épuisé ». Postface à Samuel Beckett, *Quad et Trio du Fantôme*. Paris : Minuit, 1992.
- , « Schizophrénie et société ». In *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, 17-28. Paris : Minuit, 2003.
- . « Quatre propositions sur la psychanalyse ». In *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, 72-79. Paris : Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari. *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Minuit, 1972.
- , *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 1980.
- ENGEL, Pascal. *Identité et Référence. La théorie des noms propres chez Frege et Kripke*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1985.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? ». *Langue Française*, no. 92, 1991, 4-25. Accès 27 juin 2013. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_1991\\_num\\_92\\_1\\_6209](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1991_num_92_1_6209).
- GAUER, Denis. *Le discours de la première personne dans les textes en prose de Samuel Beckett*. Thèse de Doctorat, soutenue en octobre 1996 à l'université de Lille III, UFR d'Anglais, sous la direction de Régis Durand, microfilm.
- GROSSMAN, Évelyne. *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*. Paris : Minuit, 2004.
- GYÖNGYI, Pál. *Le Dispositif photo-littéraire dans la seconde moitié du XXème siècle. Analyse de l'oeuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*. Thèse de Doctorat, soutenue le 2 avril 2010 à l'université de Szeged, sous la direction de Gyimesi Timea et Jean-Pierre Montier. Accès 3 septembre 2014. <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/48/13/29/PDF/thesePal.pdf>.
- HUSSERL, Edmund. *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, 1986 [1929].
- ISHIKAWA, Toru, et al. « Wayfinding with a GPS-based mobile navigation system : A comparison with maps and direct experience ». *Journal of Environmental Psychology* 28, no. 1, mars 2008. Accès 29 février 2016. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0272494407000734>.
- JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1969, ouvrage imprimé.
- JONES, Dylan. *When Ziggy Played Guitar. David Bowie and Four Minutes That Shocked the World*. Londres : Random House, 2012.
- JULIET, Charles. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris : P.O.L, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. *Analytical Psychology: its Theory and Practice. The Tavistock Lectures*. Londres : Routledge, 1968.
- . « Connaissance et création ». In *L'âme et la vie*, textes réunis et présentés par Jolande

- Jacobi, traduit de l'allemand par Roland Cahen et Yves Le Lay, 203-229. Paris : Le Livre de Poche, 2012 [Buchen/Chastel, 1963],
- KATZ, Daniel. *Saying I no more. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*. Evanston : Northwestern University Press, 1999.
- KIJEK, Dimitri. *Défaire le nom propre. Passe, nomination, nom propre*. Paris, Epel, 2013.
- KIM, Rina. *Women and Ireland as Beckett's Lost Others. Beyond Morning and Melancholia*. Londres : Palgrave MacMillan, 2010.
- KLEIBER, Georges. *Problèmes de référence. Descriptions définies et noms propres, Recherches Linguistiques n°VI*. Etudes publiées par le centre d'analyse syntaxique de l'université de Metz. Paris : Klincksieck, 1981.
- . « Sur la définition des noms propres : une dizaine d'années après ». In *Noms propres et nomination*, édité par M. Noailly, 11-36. Paris : Klincksieck, 1995.
- KNOWLSON, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York : Grove Press, 1996.
- KRIPKE, Saul. *Naming and Necessity*. Oxford, Blackwell, 1980 [1972]. Traduction française par P. Jacob et F. Recanati sous le titre *La Logique des noms propres*. Paris : Minuit, 1982.
- KUO, Michelle. « Arcade Project : Michelle Kuo on Space Invader ». *Artforum International Magazine* 45, No. 5. (2007). Accès 1er juillet 2013. <http://www.thefreelibrary.com/Arcade+project%3A+Michelle+Kuo+on+Space+Invader.-a0158093808>.
- LACAN, Jacques. *Séminaire IX, L'identification*. Non publié. Accessible sur le site de l'Ecole Lacanienne de Psychanalyse. Accès 12 janvier 2016. <http://www.ecole-lacanienne.net/pictures/mynews/914863CF5409F7178C4EA24372C086E5/1961.11.29.pdf>.
- . « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». In *Ecrits I*, 89-97. Paris: Seuil, <Points>, 1966.
- LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Puf, <Quadrige>, 2007 [1967].
- LAUFER, Laurie. « Le suicide à l'adolescence. Edouard Levé, anatomie d'un suicide ». *Adolescence*, 2010/2, no. 72, 409-419.
- LAVOCAT, Françoise. Introduction à *Fiction et cultures*, édité par Françoise Lavocat et Anne Duprat, 11-31. Paris : Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2010.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000 [4<sup>e</sup> édition].
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, <Poétique>, 1975.
- LEVINAS, Emmanuel. *Noms propres. Agnon, Buber, Celan, Delhomme, Derrida, Jabès, Kierkegaard, Lacroix, Laporte, Picard, Proust, Van Breda, Wahl*. Montpellier : Fata Morgana, 1976.
- MARCOLINI, Patrick. *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*. Montreuil : L'échappée, 2012.
- MARDER, Elissa. *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction : Psychoanalysis, Photography, Deconstruction*. New York : Fordham University Press, 2012.
- MC LUHAN, Marshall. *Understanding Media : the Extensions of Man*. New York :



- McGraw-Hill, 1964.
- McLUHAN, Marshall, et Quentin Fiore, coordonné par Jerome Agel. *The Medium is the Massage : An Inventory of Effects*. Berkeley : Gingko Press, 2011 [1967].
- MERZEAU, Louise. « La médiation identitaire ». In *La Théorie des industries culturelles (et informationnelles), composante des SIC*, édité par Bernard Miège, *Revue Française des Sciences de l'information et de la communication*, 2012.1. Accès le 7 septembre 2015. <http://rfsic.revues.org/193>.
- . « #jesuischarlie, ou le medium identité », in *Charlie et les autres, Medium 43* (2015/2) : 36-46.
- MOUGIN, Pascal. « La fiction à force de réel : Jean-Charles Massera/ Édouard Levé ». In *Fiction et réel*, édité par France Fortier, Francis Langevin. @analyses. *Revue de critique et de théorie littéraire* 4, no. 2 (Printemps-été 2009). Accès 8 mars 2016. <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/629>.
- MÜNZER, Stefan et al. « Computer-assisted navigation and the acquisition of route and survey knowledge ». *Journal of Environmental Psychology* 26, no. 4 (décembre 2006) 300-308.
- NOUVET, Claire. « The Inarticulate Affect. Lyotard and Psychoanalytic Testimony ». In *Minima memoria. In the wake of Jean-François Lyotard*, édité par Claire Nouvet, Zrinka Stahuljak, Kent Still, 106-122. Stanford : Stanford University Press, 2007.
- . *Enfances Narcisse*. Paris: Galilée, 2009.
- . « For 'Emma' ». In *Traversals of Affect : On Jean-François Lyotard*, édité par J. Gaillard, C. Nouvet, M. Stoholski, 37-56. Londres : Bloomsbury, 2016.
- OPPENHEIM, Lois. « Re-visiting Stasis in the Work of Samuel Beckett ». In *Where Never Before. Beckett's Poetics of Elsewhere. La poétique de l'ailleurs. In honor of Marius Buning*, édité par Sjef Houppermans, Angela Moorjani, Danièle De Ruyter, Matthijs Engelberts et Dirk Van Hulle. Amsterdam, New York, Rodopi : 2009.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard, <Folio/Essais>, 1954.
- RABATÉ, Jean-Michel. « Quelques figures de la première (et dernière) anthropomorphie de Beckett ». In *Beckett avant Beckett, Essais sur les premières œuvres*, édité par Jean-Michel Rabaté. Paris : P.E.N.S., 1984.
- RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.
- . *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.
- READINGS, Bill. *Introducing Lyotard : Art and Politics*. New York : Routledge, 1991.
- RIVOIRE, Annick. « Paris, en plein dans le 1000 ». Introduction au catalogue de l'exposition 1000 à La Générale et à la Galerie Le Feuvre du 7 juin au 2 juillet 2011. Paris : Galerie Le Feuvre, 2011.
- ROSS, Ciaran. *Aux frontières du vide. Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2004.
- RUHAUD, Etienne. « Édouard Levé, écrire le suicide ». in *Opéra Fabuleux* (blog), 16 janvier 2013. Accès 8 mars 2016. <http://etiennerruhau.hautetfort.com/archive/2013/01/16/critique-ecrire-le-suicide-d-edouard-leve-note-parue-dans-di.html>.

- RUSHMORE, R.J. *Viral art*. e-publication sous licence Creative Commons, 2013. Accès 6 septembre 2015. <http://viralart.vandalog.com/read/>.
- SARDIN, Pascale. *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies : an introduction*. Londres, New York : Routledge, 2006 [2002].
- SEARLES, Harold. « Les sources de l'angoisse dans la schizophrénie paranoïde ». In *L'effort pour rendre l'autre fou*, traduit de l'anglais par Brigitte Bost et Pierre Fédida. Paris : Gallimard, <Connaissance de l'inconscient>, 1977.
- STANISLAWSKI, Constantin. *La Formation de l'acteur (an actor prepares)*. Traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier. Paris : Payot, 1979.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Texte accessible en ligne préparé par Masaru Uchida à partir des documents numériques de l'Oxford Text Archive. Accès 29 février 2016. <http://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/iv.100-119.html#ch.11>
- STILL, Kent. *Kant and the scandals of philosophy*. Thèse de Doctorat (Ph.D.), sous la direction de Rudolph A. Makkreel, Emory University, 2008. Emory University library.
- . « Lyotard on Affect and Media : Or the Postmodern-Version 2.0 Explained by Orwell's 1984 ». In *Traversals of Affect : On Jean-François Lyotard*, édité par J. Gaillard, C. Nouvet, M. Stoholski, 207-227. Londres : Bloomsbury, 2016.
- STOHOLSKI, Mark. « Apathēmata ». In *Traversals of Affect : On Jean-François Lyotard*, édité par J. Gaillard, C. Nouvet, M. Stoholski, 21-36. Londres : Bloomsbury, 2016.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre. « La schizophrénie de Renaud Cojo, fan du Ziggy Stardust de David Bowie », *Théâtre et balagan* (blog). Mis en ligne 9 juin 2010. Accès 8 mars 2016. <http://rue89.nouvelobs.com/blog/balagan/2010/06/09/la-schizophrenie-de-renaud-cojo-fan-du-ziggy-stardust-de-david-bowie-154061>.
- TSUSHIMA, Michiko. « The Appearance of the Human at the Limit of Representation : Beckett and Pain in the Experience of Language ». In *Samuel Beckett and Pain*, édité par Mariko Hori Tanaka, Yoshiki Tajiri et Michiko Tsushima. Amsterdam, New York : Rodopi, 2012.
- TUBRIDY, Derval. « Vain reasonings: *Not I* ». In *Samuel Beckett: A Casebook*, édité par Jennifer Jeffers. New York and London, Garland, 1998.
- . « 'Words Pronouncing Me Alive': Beckett and Incarnation ». In *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 9: Beckett and Religion; Beckett/Aesthetics/Politics*, édité par Mary Bryden et Lance St. John Butler. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 2000.
- . « 'The subject doesn't matter, there is none': Language, Subjectivity and Aporia in Beckett's *Unnamable* », in *Other Becketts. Journal of Beckett Studies* 10/1-2. Édité par Daniela Caselli, Steven Connor et Laura Salisbury, 196-206. Talahassee : Florida State University, 2001.
- WARDRIP-FRUIIN, Noah, MONTFORT, Nick (eds). *The New Media Reader*. Cambridge, Londres : The MIT Press, 2003.
- WELLER, Shane. « Unwords ». In Daniela Caselli (éd.), *Beckett and Nothing. Trying to understand Beckett*. Manchester, New York : Manchester University Press, 2010.

WILMET, Marc. « Le nom propre en linguistique et en littérature ». Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995. Accès 8 mars 2016.  
<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/wilmet130595.pdf>.

### III. Autres ressources (film et musique)

- BOWIE, David. *The Rise and Fall from Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Produit par David Bowie et Ken Scott. RCA Records. 1972.
- . Entretien avec MTV News, 1995. Mis en ligne 13 janvier 2016. Accès 8 mars 2016.  
<https://www.youtube.com/watch?v=zri74q3HDDY>.
- COJO, Renaud. *...Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust*. Spectacle créé le 5 mars 2009 au Carré des Jalles à Saint-Médard-en-Jalles. Captation réalisée de la centième représentation (13 juillet 2008). Film.
- (avec Bruno Tackels ). Entretien filmé, dans le cadre du festival « Hybrides », 3<sup>ème</sup> édition, Montpellier, 2011. Accès 8 mars 2016. <https://vimeo.com/25354795>.
- (avec Alain-Julien Rodefoucauld). Entretien filmé, février 2012. bonus du DVD *...Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust*.
- INVADER (avec G4TV). « Graffiti Artist Space Invader ». G4 Videogame TV, mis en ligne le 4 Avril 2006. Accès 8 mars 2016.  
<http://www.g4tv.com/videos/10916/graffiti-artist-space-invader/>.
- KNAPPENBERGER, Brian. *We Are Legion : The Story of the Hacktivists*. Film. Luminant Media, 2012.
- YENTOB, Alan. *Cracked Actor*. Documentaire sur David Bowie réalisé en 1974 pour la BBC, diffusé pour la première fois sur BBC2 le 26 janvier 1975.