

SUICIDE D'EDOUARD LEVE

UNE ANALYSE DES JEUX NARRATOLOGIQUES DANS L'ŒUVRE TROUBLANTE
D'EDOUARD LEVE

Leau Gabriels

01306582

Promotor: Prof. dr. Alexander Roose

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master of arts in de richting Taal- en letterkunde, Frans -
Scandinavistiek

Academiejaar: 2016-2017

À Yannick.

Merci à monsieur Roose, pour son intérêt dans mon sujet. Son aide m'a permis de réaliser un travail dont
je suis fier.

Merci à Sibel, Clara et Schulze, pour leur patience.
Un grand merci à mes parents, pour leur soutien éternel.
Et merci à Cato, Tilde, Hanne et Sachka pour ces quatre ans d'études magnifiques.

Thank you, mister Bolton.

Table de matières

Introduction	11
1. Analyse de <i>Suicide</i>	13
1.1. Réalité questionnable et idéalisation du personnage	13
1.2. L'identité dissociée du protagoniste	14
1.3. Rôle de la littérature	16
1.4. Les métaphores de la mort	19
1.5. Contradictions	22
1.6. Les annonces du suicide	23
2. Analyse théorique de <i>Suicide</i>	27
2.1. Analyse narratologique	27
2.1.1. Chronologie : l'aspect atemporel de <i>Suicide</i>	27
2.1.2. La confusion auprès du lecteur : procédés levéens	28
2.1.3. Le narrateur et son fonction brouilleur	30
2.2. Analyse du genre de <i>Suicide</i> : l'aspect autofictionnel	33
2.2.1. Autofiction : définition	33
2.2.2. La mise en scène d'un « autre » et l'importance du « tu »	33
2.2.3. La forme épistolaire	36
2.2.4. L'aspect atemporel et le rôle de la chronologie	36
3. L'œuvre d'Edouard Levé : une analyse	39
3.1. Edouard Levé : photographe	39
3.2. Edouard Levé : écrivain	41
3.3. Autoportrait : une analyse	42
3.3.1. La famille	43
3.3.2. Amour et (homo)sexualité	45
3.3.3. Littérature et procédés d'écriture	46
3.3.4. Le désir suicidaire et l'omniprésence de la mort	48
3.4. Suicide et Autoportrait : parallèles et références directes	50
Conclusion	55
Bibliographie	59

<22834 mots>

Introduction

Edouard Levé était un écrivain et artiste contemporain français, né en 1965 et mort en 2007. Son ouvrage littéraire a changé les bornes de la littérature française moderne. Non seulement en dévoilant les stéréotypes de cette littérature, mais également en les critiquant d'une manière implicite, Levé a su prendre sa place importante dans le monde littéraire francophone. Il commence sa carrière d'artiste avec la photographie : les images qu'il capte ou met en scène lui permettent vite de passer d'un peintre inconnu à un photographe apprécié et très connu. C'est avec ses séries photographiques qu'il devient exemple de l'art contemporain français. La modernité de ses sujets se poursuit par la suite dans son œuvre littéraire : son premier texte, *Œuvres*, rassemble clairement le côté artiste et écrivain de Levé. La limite entre le conceptuel et le littéraire disparaît lentement dans son œuvre, avec d'autres manuscrits comme *Journal* et *Autoportrait*. Cet effacement permet à Levé de jouer non seulement avec les images qu'il a en tête ou qu'il conceptualise, mais aussi, et surtout, de jouer avec l'aspect langagier qui se cache derrière chaque ouvrage de sa main.

En 2007, l'artiste et photographe écrit le manuscrit de *Suicide*. Dix jours après l'avoir remis à son éditeur, il se suicide. Le manuscrit, publié posthume, forme la clôture de la carrière littéraire de l'écrivain, constituée de trois autres textes qu'il écrit et publie avant sa mort volontaire. *Suicide* clôture de plus la vie de l'auteur, en se concentrant sur le sujet du désir de mourir d'un de ses amis de jeunesse. Le texte, où l'auteur s'adresse à cet ami de jeunesse qui s'est suicidé, laisse le lecteur à l'incertain : soit l'auteur s'adresse à quelqu'un d'autre, soit cette lettre est un dialogue avec lui-même. Imaginons que l'adressé soit une autre personne : elle peut alors être réelle ou fictive.

L'adressé, qui peut être considéré comme le protagoniste, se suicide à 25 ans et l'auteur de *Suicide* essaie de reconstruire sa vie. Un mot suffit pour décrire cette histoire du personnage sans nom : incohérent. Les événements constituant ce texte se suivent rapidement, sans lien entre eux, et des traits du caractère du protagoniste se contredisent souvent, tout comme d'autres aspects qui révèlent des inconsistances dans ce texte. Les anecdotes sont à chaque fois très courtes – c'est seulement vers la fin du roman qu'elles deviennent plus longues – et ce rythme rend la chronologie du roman difficile à suivre. Levé s'inscrit de cette manière, non seulement avec *Suicide* mais également avec d'autres de ses ouvrages, dans la tradition d'écrivains modernes comme Georges Perec¹ ou encore Pierre Drieu de La Rochelle. De plus, à la fin du texte de *Suicide* se trouvent des tercets, qui forment ensemble un long poème de la main du suicidé. Ces vers constituent, selon Levé et le narrateur du récit, la base de ce manuscrit. Aussi, le lecteur se demandera-t-il pourquoi ils ne se trouvent pas au début du récit.

¹ Certains rapports peuvent s'établir entre l'ouvrage levéenne et des romans de Perec dans le genre de *Un homme qui dort*, ou encore *Je me souviens*.

L'acte final et fatal de l'écrivain bouleverse la lecture de *Suicide* : est-ce qu'il s'agit du dernier message que Levé voulait laisser au monde ? Stéphane Girard explique que « la rédaction d'un ouvrage sur le thème du suicide garantirait en quelque sorte le caractère réfléchi de l'acte suprême qui l'accompagne peu après, à défaut d'en donner, pour la postérité, une explication (si telle chose se peut) le justifiant.² » Est-ce qu'il s'agit, en effet, d'une lettre d'adieu de la part de Levé ? Pouvons-nous y trouver les raisons de son malheur, qui se trouve dès lors à la base de son suicide ? Est-ce que Levé écrit ce manuscrit « pour ne plus avoir à parler³ » ? La pendaison de l'artiste, qui a mis fin à ses jours en 2007, peut, selon certains, être considérée comme « une dernière installation⁴ » artistique de sa main. D'autres évitent le plus possible de lire son ouvrage dans la succession de son sort tragique, et espèrent garder, de cette façon, une certaine neutralité et objectivité par rapport aux textes de Levé.

Philippe Lançon explique dans son article sur la mort d'Edouard Levé et son manuscrit de *Suicide* que la langue des morts « paraît donner sens à l'acte qui nous inquiète et cohérence à une vie qui en a peu. On a peut-être tort, peut-être pas. On est souvent pompeux ou exaspéré, interpréter rend si bête, mais on ne peut pas s'en empêcher : la mort volontaire n'est pas une signature comme une autre.⁵ »

Cette analyse cherche à répondre à la question de savoir si Levé a écrit son dernier manuscrit en parlant réellement de lui-même. Interpréter rend peut-être « bête », mais les questions suivantes nous hantent : est-ce que le protagoniste s'agit, en réalité, d'un personnage fictif, que Levé a inventé afin de rendre la distance plus grande entre lui-même et la vie qu'il a vécu ? Ou est-ce qu'il s'est inspiré d'une personne réelle ? Est-ce que le but de cette mise-en-scène est dès lors artistique, ou s'agit-il plutôt d'un « art thérapie⁶ » ? Les aspects qui permettent à Levé de brouiller et de confondre son lecteur sont les éléments les plus intéressants à analyser. Comment doit ce texte troublant et déroutant être lu ? Et quels sont les procédés précis qui permettent justement de rendre le texte tellement troublant pour le lecteur ?

Nous commençons ainsi avec une analyse littéraire de *Suicide*. Est-ce qu'il est possible de constater, dans ce dernier manuscrit de Levé, des annonces du sort tragique de l'écrivain ? La chronologie et le narrateur absents forment une stratégie de l'auteur d'augmenter la confusion auprès de son lecteur. D'autres éléments troublants sont omniprésents dans cette œuvre et feront l'objet de l'analyse. La narratologie et les différentes stratégies employées par l'écrivain permettent encore plus de créer cette confusion de lecture : une analyse théorique de l'œuvre levéenne éclaircit dès lors les nombreux procédés narratologiques et linguistiques employés par l'auteur. De plus, dans le but de relier la vie du protagoniste de *Suicide* à la vie d'Edouard Levé, une analyse de l'intégralité de son œuvre se nécessite. Une comparaison entre l'œuvre autobiographique de Levé, *Autoportrait*, et son dernier manuscrit *Suicide*, explicite, par la suite, encore plus les liens entre les deux suicidés.

² Stéphane GIRARD, *Plasticien, Ecrivain, Suicidé – Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Edouard Levé*, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 22.

³ Edouard LEVE, *Autoportrait*, P.O.L éditeur, Paris, 2013 (2005), p. 27-28.

⁴ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 25-26.

⁵ Philippe LANÇON, *Le moi se meurt*, dans La Libération publié le 19 mai 2005.

⁶ Edouard LEVE, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 53.

1. Analyse de *Suicide*

1.1. Réalité questionnable et idéalisation du personnage

Les mots « incohérent » et « contradictoire » résument parfaitement le texte de Levé. Ces caractéristiques remarquables font en sorte que la réalité de cette histoire est à chaque moment interrogée par le lecteur : est-ce qu'il s'agit d'une personne qui a réellement existé ? Est-ce que l'auteur a tout inventé ? Est-ce que l'histoire est telle quelle ou s'agit-il d'une idéalisation du suicidé ? Non seulement l'incohérence et les contradictions, dont nous parlons dans le dernier chapitre, permettent d'interroger la réalité du roman, mais plusieurs passages poussent le lecteur à la remettre en question. L'ordre du texte, dans lequel le poème suit le récit et non inversement, augmente cette confusion.

Le doute est jeté dès les premières pages, dans lesquelles l'auteur de *Suicide* suggère que le personnage n'est pour lui qu'un soutien morale.

Ta vie fut une hypothèse. [...] Tu fus et tu resteras un bloc de possibilités. [...] Quand je doute, je sollicite tes avis. Tes réponses me satisfont plus que celles qu'ils [les vivants] pourraient me donner. Tu m'accompagnes fidèlement, où que je sois. Ce sont eux les disparus. Tu es le grand présent. Tu es un livre qui me parle quand je le veux. Ta mort a écrit ta vie.⁷

La confusion auprès du lecteur augmente encore plus lorsqu'il parle de la maison où le suicidé vivait avec sa femme, et dont la cave forme la scène de sa mort. L'auteur essaie de décrire la maison, mais décide vite à abandonner cet objectif : « Cette maison était dans une rue, elle avait un toit et une façade arrière. Mais rien de tout cela n'existe.⁸ » Il s'agit ici du seul passage qui dit explicitement que l'existence du personnage et de l'histoire peut être fictive. Le lecteur ne peut pas réellement en tirer des conclusions, vu que l'auteur précise auparavant que les « décors » qu'il s'imagine du suicide sont « ceux qu'[il a] imaginés la première fois que l'on [lui] fit le récit de ton suicide.⁹ » Le rapport qu'entretient l'écrivain avec la scène de mort de son ami est donc purement fictif : il n'en est pas un témoin direct. Ce passage laisse à supposer au lecteur que la plupart des épisodes évoqués par l'auteur seront des inventions de son imagination.

L'anonymat du personnage renforce le doute auprès du lecteur : le suicidé est le protagoniste de ce texte mais son nom n'est jamais mentionné. S'agit-il d'un choix de l'auteur, afin de respecter la famille du suicidé, ou d'une autre méthode d'embrouillement ? Le manque d'un nom pour le personnage principal pousse à douter, de nouveau, de la réalité et de l'existence de celui-ci.

¹ Edouard LEVE, *Suicide*, P.O.L., Paris, 2008, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*

Il peut s'agir d'une personne qui a réellement existé, mais qui, après son suicide, a été adopté par le narrateur comme une sorte de personnalité supplémentaire, une voix dans sa tête qui l'accompagne et le soutient. Cette personnalité double, voire multiple, apparaît également dans le suicidé. Nous en parlerons dans le chapitre suivant. Il est aussi possible que ce personnage n'ait jamais existé, et qu'il est le fruit d'une invention du narrateur. Toutes ces questions n'auront jamais de réponses, et le fait que l'auteur s'est suicidé par la suite laisse à supposer que ce texte est en partie autobiographique. Nous nous concentrons sur cet aspect par la suite.

Certains passages poussent à croire que le suicidé a été idéalisé par Levé. Notamment à la fin du texte, où l'auteur se concentre sur les possibles raisons et motifs du suicide, en référant au vœu du suicidé de ne pas avoir des enfants. Il déclare : « Je ne souffre pas en repensant à toi. Tu ne me manques pas. Tu es plus présent dans mon souvenir que tu ne le fus dans notre vie commune. Si tu vivais encore, tu serais peut-être devenu un étranger. Mort, tu es aussi vivant que vif.¹⁰ » L'auteur se rend donc compte que ce personnage a été idéalisé après sa mort et est ainsi devenu une obsession. L'aveu de cette obsession montre autre chose : le narrateur n'est pas obsédé par la vie du suicidé, mais par l'idée du suicide.

Quand on m'annonce un suicide, je repense à toi. Pourtant, quand on m'annonce que quelqu'un est mort d'un cancer, je ne repense pas à mon grand-père et à ma grand-mère, qui en sont morts. Ils le partagent avec des millions d'autres. Tu es propriétaire du suicide.¹¹

Le personnage principal n'est donc pas le résultat d'une idéalisation, mais d'une personnification du suicide et de la mort choisie.

1.2. L'identité dissociée du protagoniste

La chronologie du roman et le doute permanent par rapport à la réalité du protagoniste fondent la confusion auprès du lecteur. Par ailleurs, le protagoniste a une identité dissociée : il se sent parfois étranger à lui-même – il ne se reconnaît pas dans le miroir – et même étranger à sa femme et à sa famille. L'aliénation du personnage face à soi-même forme le sujet principal de ce chapitre.

Environ au milieu du roman se trouve le passage où cet aliénation du personnage se voit pour la première fois. Le suicidé essaie de devenir, ou incarner, quelqu'un d'autre.

Face à ton miroir, heureux ou insouciant, tu étais quelqu'un. Malheureux, tu n'étais plus personne : les lignes de ton visage s'éteignaient, tu reconnaissais ce que ton habitude te faisait nommer « moi », mais tu voyais quelqu'un d'autre te regarder. [...] Tu jouais alors à mimer des conversations avec des tiers imaginaires. Tu croyais devenir fou, mais le ridicule de la situation finissait par te faire rire. Jouer les personnages d'une saynète te faisait exister à nouveau. Tu redevais toi-même en incarnant autrui.¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 40.

La dissociation du personnage continue au long du roman. Il revient à travers l'image du miroir : « En te rasant, dans la glace, tu crus voir un étranger. C'était bien ton visage, mais le décor, qui ne te ressemblait pas, et l'absurdité de la situation te faisait penser que tu étais quelqu'un d'autre.¹³ ». L'auteur file cette métaphore, laissant croire au lecteur que le protagoniste souffre d'une condition mentale qui le sépare de sa propre identité : « Tu croisas un miroir, ton visage était couvert de plaques rouges et jaunes. Tu t'approchais, tu reconnus ta physionomie, mais elle te semblait être celle de quelqu'un d'autre.¹⁴ »

Même la femme du suicidé devient elle-même miroir : « Le regard de ta femme rayonnait de la joie de te voir heureux [...] Tu ne fis pas attention à ton bonheur, jusqu'au moment où tu compris, en la regardant, combien tu étais heureux d'être là. Elle était ton miroir.¹⁵ » Elle semble être un aspect positif dans sa vie, mais elle demeure une étrangère :

Tu t'approchas d'une photographie de ta femme placée sur une étagère de la bibliothèque. Tu la regardas avec indifférence, comme s'il s'agissait du portrait d'une inconnue affiché sur un photomaton. Pendant que tu t'inquiétais de ton insensibilité, tu entendis des pas sur le plancher.¹⁶

Même au sein de sa famille, il donne l'impression de se sentir étranger. Nous pouvons interpréter le passage suivant comme une marque de sa propre personnalité dissociée, ou encore d'une jeunesse malheureuse. Cet aspect, tout comme celui du mariage malheureux, peuvent alors former une raison de plus pour son suicide. Le suicidé se promène avec son frère et sa sœur et s'y sent exclus : « Tu regardais ton frère et ta sœur : leurs corps se ressemblaient, mais tu ne ressemblais ni à l'un ni à l'autre. Ils étaient si heureux ensemble qu'ils ne se demandaient pas pourquoi tu étais lointain.¹⁷ » Cet aveuglement est une autre raison du suicide et de l'aliénation du suicidé.

Hormis les métaphores du miroir et les descriptions conjugale et familiale, d'autres passages dévoilent une personnalité dissociée. Le personnage s'attribue une autre personnalité, à l'aide de formulaires administratifs :

Tu cochais les mauvaises cases de formulaires administratifs pour jouer à te fabriquer une autre identité sous ton propre nom. Il t'arrivait de cocher « Oui » à « Je suis en arrêt maternité », d'écrire « 3 » à « Nombre d'enfants », et d'écrire « Australien » à « Nationalité ».¹⁸

Le narrateur explique également que le suicidé avait un projet pour construire sa propre tombe :

Tu projetais de faire construire ta tombe. Tu ne voulais pas laisser aux autres le soin de choisir ta résidence la plus durable. Elle serait en marbre noir brillant, plate, et sans ornements. Devant elle, une stèle indiquerait ton nom, ta date de naissance, mais aussi celle de ta mort, à quatre-vingt-cinq ans. [...] Les dates seraient gravées de ton vivant. Tu imaginais les réactions des promeneurs du cimetière, voyant une date de mort par anticipation, située plusieurs décennies dans le futur. Plusieurs scénarios pourraient se produire. [...] Ou bien tu mourrais l'année annoncée, à quatre-vingt-cinq ans. Soit naturellement, [...] soit en te suicidant, si tu voulais tenir la promesse gravée

¹³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

dans le marbre. [...] Ton suicide a mis fin à ces hypothèses complexes, mais ta femme, qui connaissait ton projet, a fait construire ta tombe d'après les dessins que tu as laissés. Elle a fait graver sur la stèle noire tes dates de naissance et de mort. Vingt-cinq ans les séparent, et non quatre-vingt-cinq : il n'est venu à l'idée de personne d'autre que toi de plaisanter avec ta mort.¹⁹

Il est difficile de dire si le protagoniste se moque de la mort ou s'il s'agit plutôt d'une prophétie de sa part. Le scénario possible d'un suicide peut être vu comme une indication du destin du protagoniste. Les dates indiquent également que le suicidé tend vers une autre identité, celle d'un mort ou d'un vieux. Ce passage est le premier à mentionner ces idées du personnage principal par rapport à ou autour de la mort.

Les métaphores autour du miroir et les descriptions familiale et conjugale permettent donc de mettre en évidence, en démontrant l'aveuglement de la famille et de la femme du protagoniste, l'aliénation de ce dernier.

Aussi, le protagoniste imaginait-il d'autres identités possibles, et essayait-il également de se conformer à ses identités construites ou imaginaires. Ces jeux d'identité lui permettait de retourner vers sa propre identité : « Jouer les personnages d'une saynète te faisait exister à nouveau. Tu redevais toi-même en incarnant autrui.²⁰ » Non seulement est ici mis en avant le jeu de personnalités et le changement d'identité, mais également l'idée de confondre le narrateur et le protagoniste peut ici être remarquée. Ce passage relie Levé plus fortement à son personnage principal : a-t-il mis en scène son ami de jeunesse afin de mieux se connaître lui-même ? Cette question retourne à celle de savoir si cette œuvre est (ou non) à partie autobiographique.

1.3. Rôle de la littérature

Dans ce texte levéen, la littérature joue un rôle important. L'auteur met en évidence ses idées sur la littérature, non seulement sur celle qu'il lit mais également - et surtout - sur celle qu'il écrit. De cette façon, il essaie de dévoiler à son lecteur le but de son propre texte.

La littérature permet au protagoniste, mort, d'être conservé sous la forme d'un objet matériel. La survie du suicidé peut être garantie par une tradition orale : « [...] vivre en parole dans la mémoire de leurs enfants. Pendant combien de générations vivras-tu ainsi, en personnage oral ?²¹ ». Mais le suicidé comme sujet littéraire permet de préserver sa vie sous forme matérielle. Le texte de Levé peut donc être vu comme un soutien mental pour son auteur, tout comme le protagoniste même : « Tu es le grand présent. Tu es un livre qui me parle quand je le veux. ²²»

L'idée de l'éternité s'attache à cette obsession de la préservation de soi : « Je ne m'explique pas sous quelle forme tu survis à ton suicide, mais ta disparition est si inadmissible qu'avec elle naît cette folie :

¹⁹ *Ibid.*, p. 60-62.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 15.

croire en ton éternité.²³ » L'aspect éternel de la littérature se traduit en bibliothèques dans le texte, et se concentre dès lors sur les « morts vivants » :

Aux bibliothèques le passé, aux librairies le présent. Pourtant, tu t'intéressais plus aux morts qu'aux contemporains. Tu lisais surtout ceux que tu appelais « les morts vivants » : des auteurs défunts que l'on continue de publier.²⁴

Le suicidé et donc le protagoniste du texte est, en réalité, lui-même devenu un de ces morts vivants : il n'est peut-être pas l'auteur de ce texte, mais il l'est de sa propre vie, et surtout de sa propre mort. Il forme, à cause de cette mort choisie, le sujet d'un texte littéraire qui continue à se disperser et à être lu. Le texte peut dès lors être vu comme une (seconde) tombe pour le protagoniste : son corps se trouve dans la tombe qu'a fait créer sa femme selon les consignes spécifiques du suicidé, mais son âme et sa vie sont conservées en forme de ce texte.

Le vœu de conserver ne fait pas seulement l'objet de l'écrivain de *Suicide*. Dans ce texte, l'importance que met le protagoniste dans la conservation de soi s'éclaire grâce au rôle qu'il attribue à la littérature. Cette dernière prend forme sous les agendas que garde le protagoniste :

Tu conservais des agendas des années passées. Tu les relisais quand tu doutais d'exister. Tu revivais ton passé en les feuilletant au hasard, comme si tu survolais une chronique de toi-même. [...] 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 ?²⁵

Le désir de préserver ne vient donc pas seulement de la part de l'auteur du texte, mais également du protagoniste. Ce vœu d'éternité, tant de Levé que du suicidé, se traduit en forme d'œuvres littéraires, ou au moins écrites et matérielles. Il se relie également avec l'idée, transperçant l'entièreté du texte, du temps qui passe et de la mémoire qui se détériore. Le protagoniste ne croît pas à « cette hypothèse selon laquelle la mémoire enregistre tout, mais que nous ne sommes capables d'en restituer qu'une partie, selon ses caprices.²⁶ » La littérature lui permet dès lors de voir le monde d'une manière plus objective, même si, parfois, elle permet de constater cette détérioration de sa mémoire, comme démontre la dernière phrase de la citation ci-dessus. L'écoulement définitif du temps est un aspect qui revient surtout en forme de métaphores, mais peut déjà se constater explicitement lorsque le narrateur déclare que « [l]e temps nous manquera²⁷ ».

L'aspect de la mort est utilisé par l'auteur pour expliquer l'incohérence de son texte :

Seuls les vivants semblent être 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, donc la vie, est absurde. La tienne n'avait pas encore atteint la cohérence des choses faites. Ta mort la lui a donnée.²⁸

²³ *Ibid.*, p. 34.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

La mort du protagoniste aurait donc permis de rendre le texte plus cohérent, mais l'auteur, ayant écrit le texte et étant toujours en vie, explique son inconsistance. L'incohérence dans la littérature se dévoile être important, car le suicidé la considère comme plus réaliste : « Un dictionnaire ressemble plus au monde qu'un roman, car le monde n'est pas une suite cohérente d'actions, mais une constellation de choses perçues.²⁹ » Pour cette raison, la vie du personnage ne peut, selon l'écrivain, être écrite de façon cohérente, ni chronologique : « Décrire ta vie dans l'ordre serait absurde : je me souviens de toi au hasard.³⁰ » Un rapport s'établit alors avec le questionnement sur la réalité du personnage et son idéalisation par l'auteur.

Le rôle important que joue la littérature dans la vie du suicidé est basé sur une idée proustienne par rapport à celle-ci : « Dans les livres, la vie, qu'elle soit documentée ou inventée, te semblait plus réelle que celle que tu voyais et entendais par toi-même. [...] Lecteur, tu avais le pouvoir d'un dieu : le temps t'était soumis.³¹ » De nouveau, le temps qui passe joue un rôle important. L'idée de Proust que la littérature est la seule vie qui vaut la peine d'être vécue, revient donc fortement comme idée du suicidé. Elle peut se mettre en rapport direct avec son suicide : la vie réelle ne lui suffit pas. Aussi le lecteur peut voir une sorte d'escapisme dans ce désir de lire et se déplacer dans un monde fictif (ou une autre identité).

« Ceux qui te connurent relisent chacun de tes gestes à la lumière du dernier. L'ombre de ce grand arbre noir cache désormais la forêt que fut ta vie.³² » L'écrivain affirme que la vie du protagoniste se raconte, à cause de son acte final, à l'envers, son suicide étant le début, pour beaucoup, de son histoire. Est-ce que l'auteur, ayant écrit tout un roman sur la vie d'un homme qui s'est tué et qui est pour lui la personnification du suicide, ne fait pas la même chose ? Ce passage ne traite peut-être pas de la littérature en général, mais questionne le but du roman et de l'auteur mêmes.

La littérature joue donc, tant pour l'auteur que pour le suicidé, un rôle important. Elle permet de conserver une identité et de se battre contre la perte de mémoire et le découlement du temps. L'auteur a créé, avec son texte, une deuxième tombe pour son ami de jeunesse suicidé. Le protagoniste se conserve à l'aide d'agendas. L'escapisme et la mélancolie vont également de pair avec cet aspect littéraire, et l'idée proustienne du suicidé par rapport à la littérature peut être vue comme une autre raison de sa mort. Les passages qui se concentrent sur cet aspect littéraire permettent de constater les idées personnelles de l'auteur par rapport à son œuvre et le but de celui-ci.

²⁹ *Ibid.*, p. 37-38.

³⁰ *Ibid.*, p. 38.

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² *Ibid.*, p. 33.

1.4. Les métaphores de la mort

Les métaphores utilisées par Levé sont surtout des figures de style qui concernent la mort. Elles annoncent d'une sorte le malheur du protagoniste et le rôle important, et permanent, que joue la mort dans ce texte.

Les métaphores qui se concentrent sur la mort sont nombreuses, et la nuit forme la métaphore la plus évoquée. Aussi, la première grande métaphore qui évoque la mort focalise sur le temps qui s'écoule :

[Ton grand-père] souriait en silence lorsqu'on le voyait passer avec sa canne à pêche, longeant les arbres pour prendre le chemin qui le menait au bord de la rivière qui marquait les limites du parc et où il allait passer l'après-midi. Un jour où je faisais des acrobaties sur des branches au-dessus de l'eau, ma montre y est tombée. Des années plus tard, au cours d'un été sec, la rivière étant basse, ton grand-père l'a retrouvée. Je l'ai remontée. Elle s'est remise en route. Tu étais mort depuis deux ans.³³

Cette métaphore peut à la fois être reliée au temps qui s'écoule et à la mort. Mais en même temps, elle met en scène la continuation de la vie, même pour ceux qui ont perdu un fils, un petit-fils ou un ami. Elle représente donc la mort, mais également la vie. En outre, elle peut être mise en rapport avec un vers des tercets qui se trouvent à la fin du roman : « Le temps me manque³⁴ ». L'entière des tercets peut être considéré comme une collection de métaphores.

Toutefois, Levé ne se tient pas uniquement aux métaphores classiques pour évoquer la mort. Le terrain de tennis privé d'une voisine constitue pour lui un point de départ pour une réflexion à la finitude :

Le tennis privé d'une demeure voisine était à l'abandon. A l'époque où il fonctionnait, il servait dix jours par an. Mal entretenu, il avait fini par être oublié, filet affaissé au centre, lignes blanches noircies, terre battue mangée par des champignons verts. Tu le voyais à travers les thuyas, au bord du parc de la propriété, entouré de grilles rouillées, délaissé par les adultes, redécouvert certains dimanches par les enfants, pareil à une maison hantée où rôdent en plein jour des fantômes en costume de sport désuet. Il t'effrayait comme un clochard de vingt ans ou une belle estropiée, figures blessées, à moitié vivantes. Bien que tu y voies ton autoportrait, tu ne contournais pas cette ruine moderne. Passer devant était comme longer une vanité. Les métaphores de la mort t'inquiétaient, mais tu n'en refusais pas le spectacle. Elles étaient des épreuves à surmonter pour apprécier la vie, dans le souvenir de son contraire.³⁵

Le suicidé voit ce terrain de tennis comme un image de la mort, et même comme son autoportrait. La détérioration peut représenter à la fois le vieillissement naturel de chaque être vivant, ou encore le

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

caractère destructif du suicidé, notamment lors de ses exercices de sport³⁶. Néanmoins, ces métaphores ne constituent, pour le protagoniste, pas d'indications de son sort malheureux. Consacrées à la lente destruction des choses, elles constituent un défi pour le suicidé. Elles sont des épreuves qui lui permettent de se rendre compte de l'importance de la vie.

L'idée des SDF et comment eux aussi forment une sorte d'autoportrait du personnage principal, revient à plusieurs endroits dans ce texte. Le premier passage évoque la visite du suicidé à Bordeaux, et comment les SDF représentent pour lui l'invisibilité³⁷. Dans un autre passage, le suicidé compare les SDF à « des spectres annonciateurs³⁸ » d'une de ses fins possibles. Ils se relient directement avec la métaphore de la ruine, qui est également omniprésente dans le texte :

Les clochards incarnaient le stade ultime d'un déclin vers lequel ta vie pouvait tendre. Tu ne les prenais pas pour des victimes, mais pour les auteurs de leur propre vie. Aussi scandaleux que cela paraisse, tu pensais que certains clochards avaient choisi de vivre ainsi. C'est ce qui t'inquiétait le plus : que tu puisses, un jour, choisir de déchoir. Non pas t'abandonner, ce qui ne serait qu'une forme de passivité, mais vouloir descendre, te dégrader, devenir une ruine de toi-même.³⁹

L'idée de cette ruine se relie directement au vieillissement et à la détérioration du corps humain. Levé se permet d'en construire une autre métaphore : celle de la jeunesse éternelle de son protagoniste, garanti par son suicide à l'âge de vingt-cinq ans. Mais également la conservation de l'esprit du suicidé, dont Levé est lui-même responsable grâce à son texte, peut être considérée comme un élément ayant poussé l'écrivain à créer cette métaphore.

Une ruine est un objet esthétique accidentel. L'embellissement, certain, n'est pas choisi. On ne fabrique pas une ruine, on ne l'entretient pas. La ruine tend vers le bas et le tas. Le plus beau est ce qui reste dressé malgré l'affaissement. Ton souvenir est ce haut et ton corps ce bas. Ton fantôme reste debout dans ma mémoire pendant que ton squelette se décompose dans la terre.⁴⁰

Tout devient dans ce texte référence à la mort. Même une paire de chaussures : le suicidé achète une paire d'occasion. Il est frappant comment ces chaussures lui vont parfaitement et que la forme des pieds qui ont précédé les siens est quasi la même. Cette découverte dans le magasin de vêtements d'occasion

³⁶ « L'excès de dépense physique t'avait éreinté. Tu décidas, à l'avenir, de mesurer tes efforts pour qu'ils ne se retournent pas contre toi. [...] Tu fis violence à ton corps vivant [...] », *ibid.*, p. 83.

³⁷ « Tu parvins sur une petite place que dominait le bureau de la poste. Sur les bancs avaient échoué des vieillards à la dérive. Un homme d'une cinquantaine d'années, à la ceinture duquel étaient accrochés plusieurs sacs en plastique de supermarché, contenant l'ensemble de ses effets personnels, déambulait en soulevant une épaule puis l'autre au rythme de ses pas. Il pointait l'index des objets invisibles et marmonnait des paroles incompréhensibles. A part toi, personne ne faisait attention à lui. Tu en déduis qu'il devait vivre dans le quartier, et que cette place était son salon. Quelques autres SDF traînaient, les uns assis au sol, les autres debout, immobiles, attendant on ne sait quoi. Ils étaient indifférents les uns aux autres, les passants les ignoraient. Ils étaient devenus invisibles. », *ibid.*, p. 47.

³⁸ *ibid.*, p. 71.

³⁹ *ibid.*

⁴⁰ *ibid.*, p. 16-17.

apparaît au suicidé « comme un signe⁴¹ ». Le lecteur découvrira par la suite que ces chaussures ont appartenu à un homme qui s'est également suicidé. Lors d'une réunion d'information d'un parti écologiste, une femme « avait reconnu les chaussures que tu portais. C'étaient celles qu'elle avait offerte à son neveu et que sa mère avait mises en vente après qu'il se fut suicidé.⁴² » Le « signe » que formait cette paire de chaussures pour le protagoniste est en réalité une annonce de la fin – et du déroulement de cette fin – de sa vie.

Les nuits qui sont évoquées dans le roman sont bien évidemment des métaphores de la mort. Pour le narrateur, le suicidé est « cette lumière noire mais intense qui, depuis ta nuit, éclaire à nouveau le jour qu'ils ne voyaient plus.⁴³ » La contradiction de « lumière » et « noire » forme un figure de style qui permet de contraster la tristesse de sa mort avec l'éclairage qu'offre cette mort à ceux qui ont survécu au protagoniste. Le narrateur filera cette métaphore tout au long du texte : « C'était la nuit dans le jour, une version négative de l'obscurité.⁴⁴ » Cette opposition permet de contraster la mort du protagoniste à la vie des survivants, et d'accentuer l'importance de sa mort dans leur vie, sans l'exagérer.

Le lecteur remarque une lente transformation de métaphores : le narrateur abandonne les références explicites à la mort pour les remplacer par des références à la nuit. Elles se concentrent sur l'idée de la nuit et le calme qui l'accompagne pour le protagoniste : « La violence du jour effaçait la clarté nocturne.⁴⁵ » Même l'hiver est pour lui la saison la plus apaisante, car la nuit tombe plus tôt : « Ta douleur s'apaisait avec la tombée de la nuit. La possibilité du bonheur commençait à cinq heures en hiver, et plus tard en été.⁴⁶ »

Le temps qui s'écoule est un élément important qui revient dans cette métaphore de la nuit : « La nuit, tu percevais moins l'écoulement du temps.⁴⁷ » La nuit signifie l'arrêt de cet écoulement du temps : « Tu avais moins envie de mourir la nuit que le jour et le matin que l'après-midi.⁴⁸ » Les tercets à la fin du roman sont les derniers à confirmer ce rapport spécial qu'entretient le personnage principal avec la nuit et permettent de constater son rôle pour le protagoniste :

Le jour m'éblouit
Le soir m'apaise
*La nuit m'enveloppe*⁴⁹

Toutes ces métaphores relient le rapport entre les difficultés de la vie et l'autorité du jour. La nuit est le temps le plus apaisant et heureux pour le personnage principal. Il semble penser que la mort le rendra plus heureux que la vie. Aussi, la métaphore de la nuit suggère la volonté du personnage de se suicider.

⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

⁴² *Ibid.*, p. 96.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 101.

Tu n'avais jamais pensé à marcher seul dans un cimetière la nuit. Une hantise inconsciente des fantômes t'en avait prémuni. [...] Tu n'avais pas peur des fantômes : tu pensais à la mort si souvent, depuis quelque temps, qu'elle t'était devenue familière. Voir ces tombes dans la pénombre te rassurait, comme si tu arrivais à un bal silencieux organisé par des amis bienveillants. Tu y étais le seul étranger, le vivant entouré de gisants qui l'aiment. [...] Dans ce décor de pierres adoucies par l'obscurité, ta pensée flottait comme si tu étais entre la vie et la mort. Tu te sentais étranger à toi-même, mais familier de cet endroit peuplé de défunts. Tu avais rarement éprouvé ce sentiment : être déjà mort.⁵⁰

La nuit et le cimetière sont ici pour renforcer la métaphore concernant la mort. Les pensées du suicidé autour de la mort sont mentionnées pour la première fois, et cette métaphore suggère dès lors son suicide. L'extrait montre cependant une autre métaphore importante : la ville qui souligne la solitude de l'individu. La fragmentation qui règne dans la grande ville moderne et la perte d'une forme de solidarité entre les individus sont ici insinuées. Une certaine nostalgie peut également y figurer : le cimetière permet au protagoniste de retourner dans le temps, de voir une partie du passé, mais surtout de constater ce qu'il – et beaucoup d'autres d'ailleurs – a perdu.

Par ces métaphores, l'auteur alimente un pressentiment auprès du lecteur, obligé à réfléchir sur le sort du protagoniste et la pression qu'exerce le temps qui s'écoule sur celui-ci.

1.5. Contradictions

Le texte de Levé semble souvent être contradictoire. Plusieurs éléments renforcent la confusion auprès du lecteur. Ils concernent souvent la personnalité du protagoniste, mais également son environnement et ils suscitent de la part du lecteur une forme de suspicion à l'égard de l'auteur.

Il est remarquable que les contradictions se trouvent surtout au début du roman et à la fin, comme si l'auteur avait oublié ce qu'il avait écrit. Une des premières grandes contradictions se trouve au début du roman : le père du protagoniste fait des recherches sur le suicide de son fils, dans le but de comprendre ses motivations : « Il note ses réflexions dans un classeur, toujours posé sur son bureau et sur lequel est écrit 'Hypothèses Suicide'⁵¹ », mais un peu plus tard, le narrateur note que « Expliquer ton suicide ? Personne ne s'y est risqué.⁵² ». Une autre contradiction au tout début du roman concerne le suicide et son impact sur l'environnement du protagoniste : « Ton suicide fut la parole la plus importante de ta vie⁵³ », mais un peu plus loin, l'auteur note que « l'ombre de ce grand arbre noir cache désormais la forêt que fut ta vie⁵⁴ ». Si donc le suicide fut la parole la plus importante du suicidé, en aucun cas ne peut être résumée sa vie à cette parole. Le narrateur, qui a créé une personnification du suicide à travers le protagoniste, prend donc deux positions différentes, voire contradictoires : d'un côté il admet que le suicide du protagoniste se trouve à la base de l'obsession de sa part pour lui, de l'autre il considère l'attention

⁵⁰ *Ibid.*, p. 68-69.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

⁵² *Ibid.*, p. 21.

⁵³ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

consacrée à cette mort choisie comme exagérée. Elle efface l'importance qu'a eu sa vie réelle. La position de l'auteur par rapport au personnage principal est donc difficile à saisir.

Les contradictions qui suivent concernent surtout la personnalité du protagoniste. Aussi devient-il plus mystérieux pour le lecteur. Il peut donc s'agir d'un choix de la part de l'auteur, tout comme une inattention ou même une faute. Notamment le passage des antidépresseurs⁵⁵, qui peut, de nouveau, être vu comme un annonce du suicide, et qui s'oppose directement à l'extrait qui parle de son caractère énergique : « Ton corps, comme celui d'un animal, produisait plus d'énergie que nécessaire.⁵⁶ » Les antidépresseurs sont généralement des médicaments qui servent à donner de l'énergie aux patients qui en manquent. Le caractère destructif du protagoniste, qui apparaît dans son goût excessif pour le sport, s'oppose au respect qu'il a pour son corps :

Tu as prémédité ta fin. Tu avais conçu le scénario pour qu'on retrouve ton corps immédiatement après ta mort. [...] Tu fis violence à ton corps vivant, mais tu ne voulais pas que, mort, on le retrouve victime d'autres dégradations que celles que tu lui avais infligées.⁵⁷

Enfin, l'absence d'une lettre expliquant son suicide suscite des interrogations. Le personnage principal se suicide mais ne laisse pas de derniers mots à sa femme, ni à sa famille. « Peut-être as-tu voulu préserver le mystère autour de ta mort, en pensant que rien ne devait être expliqué. Y a-t-il de bonnes raisons de se suicider ?⁵⁸ » Mais, en même temps, dès les premières pages, l'auteur attire l'attention du lecteur sur la bande dessinée qu'a laissé ouvert le protagoniste à une certaine page, et que sa femme a, par accident ou par émotions, fermé sans voir de quelle page il s'agissait. Le lecteur pourra donc s'imaginer qu'il y avait une sorte de dernier message. C'est ce que croit le père du personnage principal en cherchant dans la BD et en remplissant des dizaines de classeurs avec des hypothèses sur son suicide. Mais le lecteur ne saura jamais de quel message il s'agit.

1.6. Les annonces du suicide

Plusieurs extraits du texte annoncent, d'une manière ou d'une autre, le suicide du protagoniste. Malgré le fait que le suicide du personnage est annoncé dès les premières pages du livre, le lecteur s'interroge sur la responsabilité de son environnement : est-ce que personne n'a vu qu'il était malheureux ? Est-ce que ce suicide est aussi imprévu que fait croire l'auteur ? Nous analysons ci-dessous les passages les plus importants, c'est-à-dire annonceurs, par rapport à la mort choisie du personnage principal.

« Tu croyais qu'en vieillissant tu serais moins malheureux, parce que tu aurais, alors, des raisons d'être triste. Jeune encore, ton désarroi était inconsolable parce que tu le jugeais infondé.⁵⁹ »

Le malheur du personnage est ici mis en avant, tout comme sa tristesse, qui est également mentionnée lorsque le narrateur se concentre sur le caractère « nullipare », c'est-à-dire sans enfants, du couple : « Il

⁵⁵ L'expérimentation du suicidé avec trois différentes sortes d'antidépresseurs peut être retrouvé dans le roman de la page 72 à 77.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

t'arrivait de penser que la vie que tu menais ne valait pas la peine d'être prolongée. Mais ton enfant ne serait pas toi. Il serait lui-même. Rien ne disait que tu lui transmettais ta tristesse. Ne serait-il pas, par contradiction, prédestiné au bonheur ?⁶⁰ »

Ce caractère nullipare du couple peut néanmoins être relié à un autre élément : la sexualité. Cette dernière ne joue pas un grand rôle dans le texte et n'est pas souvent mentionnée. Les quelques passages qui permettent cependant de constater une sorte de sexualité, donnent l'impression qu'il s'agit plutôt de sentiments homosexuels. Notamment deux passages sous-entendent le caractère – possiblement – bisexuel, ou homosexuel, du protagoniste :

Tu étais portier et tu faisais le ménage [à un grand hôtel]. [...] En nettoyant les chambres, tu retrouvais des objets insolites. Un jour, dans le tiroir de table de nuit d'un homme que tu avais identifié comme « le banquier », tu as découvert un ensemble de revues pornographiques homosexuelles sous blister et un godemiché n'ayant jamais servi. [...] Tu n'avais rien ouvert. Les a-t-on retrouvés après ta mort ? Comment a-t-on interprété leur présence chez toi ?⁶¹

Ce passage ne présume pas que le protagoniste était réellement homosexuel, mais laisse la question ouverte pour le lecteur. Evoquant un autre passage qui pousse à croire que le protagoniste subit des sentiments d'une autre sexualité, Levé met le lecteur sur une voie de questionnement sur cette sexualité. Non seulement celle du protagoniste, mais également celle du narrateur, et donc de l'écrivain même :

Un homme t'a dit un jour « Je t'aime ». Ce n'était pas moi. De ton vivant, je n'y pensais pas, mais aujourd'hui, je peux te dire la même chose, bien qu'il ne s'agisse pas du même amour que celui qu'on te déclara. Mes paroles viennent trop tard. Elles n'auraient pas changé ta décision, mais elles auraient changé mon souvenir. Aimer quelqu'un à partir de sa mort, est-ce de l'amitié ?⁶²

La limite fine et facile à outrepasser entre l'amitié et l'amour brouille la relation qu'entretient le narrateur avec son protagoniste. Il s'agit néanmoins ici des deux uniques passages qui permettent de questionner la sexualité du suicidé, mais ce questionnement peut être considéré comme une autre raison pour le personnage principal de se suicider.

D'autres aspects qui peuvent être considérés comme des annonces de son suicide ont été mentionnés auparavant. Notamment la mélancolie et la nostalgie du personnage, qui apparaît dans la forme des agendas qu'il conserve, ou encore le rôle important de la littérature dans sa vie, parce qu'elle permet de rendre la vie plus réelle, de contrôler le temps et de se déplacer vers un endroit plus agréable, et du coup plus heureux. Cette volonté de s'échapper apparaît aussi dans l'attitude qu'il adopte en voyageant :

En voyage, une nouvelle destination te semblait plus désirable que l'endroit où tu étais, jusqu'à ce qu'arrivé tu constates que l'inassouvissement te suivait : le mirage se déplaçait jusqu'à la prochaine étape. Pourtant, les stations précédentes s'embellissaient à mesure que tu t'en éloignais. Le passé s'améliorait, le futur t'attirait, mais le présent te pesait.⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶³ *Ibid.*, p. 35.

Le manque de psychanalystes et de psychologues dans la ville où il vécut, tout comme les antidépresseurs qui lui ont été prescrits⁶⁴, permettent au lecteur de créer un image plus adéquat du malheur de ce personnage et de son état mental. Le narrateur affirme que le suicidé « n'a pas fréquenté de psychanalyste, mais [il passait] beaucoup de temps à [s]'analyser.⁶⁵ » La construction de sa propre tombe montre également que les idées concernant la mort sont très présentes auprès du protagoniste. Même dans les clochards ou les SDF, le suicidé voit une fin possible à sa propre vie :

Tandis qu'assis dans le métro tu te représentais ce que serait ta vie à sa place, ton voisin se leva en titubant, et partit rejoindre un groupe de clochards ivrognes sur le quai du métro. L'un d'entre eux était affalé par terre et dormait bouche ouverte, le ventre à l'air, une chaussure défectueuse. Il ressemblait à un mort. Voilà peut-être ce que tu redoutais : devenir inerte dans un corps qui respire, boit et se nourrit encore. Te suicider au ralenti.⁶⁶

Le suicide du personnage n'a pas été précédé de tentatives ratées⁶⁷ et cette donnée montre bien que l'environnement du protagoniste, en contraste avec le malheur et la tristesse évoqués par le narrateur, n'a pas su se rendre compte de sa condition mentale. Néanmoins, certains passages permettent de constater que le protagoniste était malheureux. Un soir où il est invité au dîner chez des amis, « [il] répondit[t] à l'hôte qui, en [lui] ouvrant la porte, [lui] demandait comment [il] allai[t] : « Mal. »⁶⁸ » Le protagoniste décide cependant de ne pas continuer sur les raisons de son mal-être, afin de ne pas rendre l'atmosphère du dîner trop pesante. Il se demande lui-même comment il est possible que ses différents états de malheur et même de dépression ne se remarquent pas par son environnement :

Tu t'étonnais que tes états de conscience puissent être si variables sans que ton entourage s'en aperçoive. Il t'arrivait de confesser à une personne avoir été très déprimé au cours d'un dîner en sa compagnie plusieurs mois auparavant. Ahurie, celle-ci découvrait son aveuglement comme une bombe à retardement.⁶⁹

Le narrateur, et donc l'auteur, lui-même a été aveugle par rapport à l'état mental de son ami de jeunesse. Il ne se culpabilise pas, mais se demande si « ce sourire, le dernier que je t'ai vu, était une moquerie, ou au contraire une bienveillance portée par celui qui sait que, bientôt, il ne prendra plus part aux plaisirs terrestres.⁷⁰ »

Après sa mort, les gens qui l'entouraient se sentent parfois coupables, mais le narrateur déclare, à la place du protagoniste, que « l'envie de vivre ne pouvait pas t'être dictée. Tu ne pouvais pas être heureux sur commande, que l'ordre te soit donné par quelqu'un d'autre ou par toi-même.⁷¹ » Les sentiments de culpabilité de son environnement entrent en résonance avec les regrets possibles du protagoniste :

⁶⁴ « Dans la ville où tu vivais, il n'y avait ni psychanalyste ni psychiatre. Tu te demandas si ton mal-être pouvait être attribué à un dysfonctionnement physique. Tu pris rendez-vous avec un médecin généraliste, qui te prescrivit un antidépresseur. », *ibid.*, p. 72.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

Des regrets ? Tu en eus pour la tristesse de ceux qui te pleureraient, pour l'amour qu'ils t'avaient porté, et que tu leur avais rendu. Tu en eus pour la solitude dans laquelle tu laissais ta femme, et pour le vide qu'éprouveraient tes proches. Mais ces regrets, tu ne les ressentais que par anticipation. Ils disparaîtraient avec toi-même : tes survivants seraient les seuls à porter la douleur de ta mort. Cet égoïsme de ton suicide te déplaisait. Mais dans la balance, l'accalmie de ta mort l'emporta sur l'agitation douloureuse de ta vie.⁷²

Est-ce que ce passage constitue une sorte de lettre d'adieu, les derniers mots longtemps désirés du protagoniste ? Ou est-ce qu'il s'agit réellement des derniers mots de l'auteur lui-même, qui se suicide dix jours après avoir remis ce manuscrit ? Est-ce qu'il est possible de dire que ce texte constitue, dès lors, le dernier message qu'il veut faire passer au monde ?

Par ailleurs, le narrateur pose une question essentielle qui s'adresse peut-être au lecteur :

Tu préférais le commencement, parce que le désir l'y emportait sur le plaisir. Au commencement, les événements conservent le potentiel que l'achèvement leur fait perdre. Le désir se prolonge tant qu'il ne s'est pas accompli. Quant au plaisir, il signe la mort du désir, et bientôt celle du plaisir même. Il est curieux qu'aimant les débuts, tu te sois supprimé : le suicide est une fin. Jugeais-tu qu'il soit un commencement ?⁷³

⁷² *Ibid.*, p. 98-99.

⁷³ *Ibid.*, p. 78.

2. Analyses théoriques de l'œuvre levéenne

2.1. Analyse narratologique de *Suicide*

L'œuvre d'Edouard Levé est un grand jeu narratologique. L'incertitude par rapport au narrateur et au personnage principal - la question de savoir s'il s'agit d'une et de la même personne - demande une analyse. Pour ce faire, nous avons consulté l'œuvre théorique de Bart Vervaeck sur la narratologie, *Vertelduivels*. La question de savoir si le protagoniste est, dans ce roman, réellement le narrateur et l'écrivain, restera en suspens. Nous nous concentrons sur les procédés de confusion et le rôle important que joue le lecteur dans la construction et la réception du texte.

2.1.1. Chronologie : l'aspect atemporel de *Suicide*

Dans *Suicide*, la chronologie est quasi absente et impossible à établir : le narrateur passe d'un fragment à l'autre, sans indications de changements et même sans qu'il y ait de relation entre les deux. L'incohérence de ce trajet oblige le lecteur de douter du narrateur et de son omniscience.

La définition d'une « histoire » de Vervaeck joue un rôle dans l'idée de cette cohérence :

*Voor ons volstaan zinvolle relaties tussen gebeurtenissen, of die verbindingen nu temporeel of causaal of andersoortig zijn. Ze kunnen evengoed metaforisch, metonymisch of thematisch zijn, zolang ze maar door de lezer als betekenisvol gezien worden.*⁷⁴

L'embranchement des différents fragments du texte de Levé est donc, selon Vervaeck, de la responsabilité du lecteur. Vervaeck parle même du « goodwill ⁷⁵ » du lecteur. Que ces relations ne soient pas toujours chronologiques, ne forme aucun problème : chaque relation, qu'elle soit métaphorique, métonymique, ou d'une autre sorte, suffit pour permettre au lecteur de créer un ordre séquentiel et donc une suite de différents fragments. Cette suite ne se limite pas au temps⁷⁶.

L'importance de ces relations causales, peu importe la présence d'une chronologie, est augmenté grâce aux procédés que Genette appelle « l'accélération » et « l'ellipse ». Dans le texte de Levé, il est plus que probable que plusieurs événements de la vie du protagoniste sans nom n'ont pas été mentionnés. Genette nomme ce procédé ellipse⁷⁷. L'accélération consiste en un résumé des faits, où le temps du récit est beaucoup moins important que celui des faits réels, de la réalité. Il est même possible de considérer toute l'œuvre de *Suicide* comme un résumé : le résumé de la vie d'un suicidé.

⁷⁴ Luc HERMAN & Bart VERVAECK, *Vertelduivels – Handboek verhaalanalyse*, VUB Press | Vantilt, s.l., 2005, p. 21.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

Dans un roman ou une œuvre chronologique, il est possible de distinguer des analepses ou des prolepses. Mais à cause de l'atemporalité du texte de Levé, il est impossible de dire dans quel ordre il faut voir ou placer les différents événements et fragments évoqués. Vervaeck réfère dans ces cas à des anachronies, un terme qu'il a également emprunté de Genette :

Complexer wordt het als de verschillende herinneringen niet duidelijk gerelateerd zijn. Vele autobiografische romans bevatten een werveling van herinneringen en vooruitblikken, die associatief met elkaar verbonden zijn en die je als lezer niet duidelijk kunt situeren. Je weet dan ook niet of herinnering A ten opzichte van B vooruit of achteruit gaat. Fragmenten die je niet kunt dateren, noemt Genette anachronieën⁷⁸.

Ces anachronies permettent au lecteur d'établir toutes sortes de relations entre les différents fragments qui lui sont proposés. La méthode anachronique et atemporelle permet donc de rendre plus clair au lecteur la thématique, et de garder, en même temps, une certaine tension dans le texte⁷⁹. Dans son étude sur l'œuvre levéenne, Stéphane Girard décrit ce mécanisme : « [C]'est précisément le propre du cut-up que de re-contextualiser des éléments épars et d'engendrer un effet de choc par le montage (métaphorique en son fonctionnement) de ces fragments hétérogènes. ⁸⁰»

Bref, les relations entre les différents fragments du texte de Levé sont à établir par le lecteur même, selon la théorie de Vervaeck. Il défend également l'idée qu'une chronologie n'est pas d'une grande importance pour une histoire, et qu'il y a plusieurs manières d'écrire un roman qu'en respectant l'ordre chronologique des événements évoqués. Comment ce procédé atemporel appliqué par Levé dans son manuscrit lui permet de créer une atmosphère trouble et confuse, devient plus clair lorsque nous analysons le rôle et le type du narrateur et les autres procédés de narration utilisés.

2.1.2. La confusion auprès du lecteur : procédés levéens

Les différentes méthodes mobilisées pour augmenter la confusion du lecteur dans *Suicide* sont nombreuses. Pour commencer, la forme du texte, c'est-à-dire une lettre, forme le premier élément frappant. Il est impossible de parler d'un roman épistolaire, vu qu'il ne s'agit pas d'un échange de lettres. Le récit est une seule longue lettre : celle d'Edouard Levé, écrite à son ami de jeunesse, qui se suicide à 25 ans. Dès lors, le texte a une « fonction plus thérapeutique (?) que foncièrement communicationnelle⁸¹ ». Vervaeck estime, par rapport au roman épistolaire, que « de geadresseerde van een brief treedt vaak op als figuur in het verhaal⁸² ». Il est flagrant que, dans le texte de Levé, l'adressé est même le seul personnage dans l'histoire. Même le rôle du narrateur y est peu d'importance. Girard trouve que l'ouvrage de Levé « fonctionnerait de la sorte, à la fois comme un monologue intérieur [...] et comme un dialogue unidirectionnel entre le je et le tu qui passerait par l'intermédiaire de cette « lettre ». ⁸³ »

⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁰ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 160.

⁸¹ *Ibid.*, p. 255.

⁸² Luc HERMAN & Bart VERVAECK, *op. cit.*, p. 28.

⁸³ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 255.

La typologie du protagoniste est l'élément qui se trouve à la base de ce texte : chaque fragment se concentre sur le personnage sans nom et essaie de montrer, et peut-être expliquer, le déroulement de sa vie très courte. Cette typologie n'est toutefois pas toujours explicite : la typologie indirecte – ou implicite selon Mieke Bal⁸⁴ - « steunt op elementen die in een relatie van contiguiteit staan met het personage. Het gaat dus om typeringen aan de hand van metonymische verhoudingen.⁸⁵ » Ces relations métonymiques dont parle Vervaeck, sont les fragments qui forment ensemble le texte de Levé. Il s'agit des manières dont réagit le protagoniste, comment il parle, comment il entretient ses relations personnelles, les caractéristiques de sa personnalité et de sa personne. Même le nom – et l'absence de celui-ci dans le texte -, tout comme l'alter ego, peut être vu comme un mélange entre une typologie métonymique et métaphorique :

Bij de metonymische karakterisering is geen sprake van versmelting, bij de metaforische wel. De grens is niet altijd even duidelijk. Twee zogenaamd afzonderlijke personages kunnen op zoveel punten overeenstemmen dat je toch van identificatie of versmelting zou kunnen spreken.⁸⁶

La métonymie est une forme de métaphore, un autre procédé qui permet à Levé de créer une ambivalence permanente dans son œuvre. La métaphore relie, selon Vervaeck,

uit elkaar liggende domeinen zonder ze ooit te verzoenen. [...] De interactie van de polen die in een metafoor verbonden worden, is op zichzelf al eindeloos. Ze wordt nog eindelozer door de wisselwerking met andere metaforen in de tekst en door het contact met de context. De narratologische analyse is dus nooit klaar⁸⁷.

Dans l'analyse de ce travail de Levé, les métaphores du temps - qui tournent autour de la mort - et de l'identité dissociée du protagoniste - comme les métaphores qui se concentrent sur le miroir - sont nombreuses. Elles permettent de créer une atmosphère permanente de malaise qui touche le lecteur. Ces différents fragments constituent un nouveau réseau et ce réseau fortifie, de cette façon, la thématique de l'identité fragmentée, problématisée par Levé.

Tous ces procédés peuvent, si nous utilisons un terme de Barthes, être considérés comme des « catalyseurs », s'enchaînant jusqu'au moment crucial du texte, et donc de la vie du protagoniste : son suicide. Selon Barthes, « omvat [de katalysator] geen risico, maar zorgt slechts voor de voortzetting van wat de kardinale functie aan de gang brengt.⁸⁸ » La fonction cardinale peut dès lors être considérée comme le suicide du personnage principal, et tous les différentes périodes et événements importants dans sa vie, qui l'ont conduit jusqu'à cette décision de se tuer, forment dès lors les éléments catalyseurs. De plus, la stratégie du narrateur pour augmenter la confusion de son lecteur se traduit directement dans ses exclamations qui se contredisent de manière permanente. L'absence de clarté et de cohérence dans l'œuvre de Levé sont donc à la base de ce sentiment de confusion du lecteur.

La confusion du lecteur porte principalement sur le statut du narrateur, et de l'auteur. La question la plus importante reste de savoir s'il s'agit d'un roman autobiographique, ou si le protagoniste de cette œuvre est un personnage autre que le narrateur et l'auteur. Dans ce débat, le nom est un élément important :

⁸⁴ Luc HERMAN & Bart VERVAECK, *op.cit.*, p. 72.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

l'absence du nom du protagoniste crée une distance entre lui et le lecteur. Cet éloignement permet dès lors au narrateur de brouiller les limites entre lui et le personnage principal de son texte. L'anonymat du suicidé peut également être vu comme une sorte de protection envers sa famille survivante, ou encore comme un moyen de suggérer que cet homme n'a jamais existé, vu qu'il n'a même pas de nom.

La métalepse narrative renforce ce trouble : le procédé où le narrateur s'adresse à son protagoniste⁸⁹ crée, une nouvelle fois, une distance entre ces deux personnages - malgré le fait que le reste du roman fait supposer qu'il s'agit d'une et de la même personne. Cette métalepse narrative se rapproche du caractère épistolaire (à sens unique) du roman. Dans le même genre peut être mentionné le rapprochement métaphorique, ou comme le nomme Vervaeck « de metaforische verdichting⁹⁰ ». Il s'agit du procédé narratologique où une personne se rapproche de l'autre jusqu'au point où les deux personnages différents ne sont plus à distinguer et deviennent donc un.

Le passage subtile d'un « self-narration » à un « self-narrated monologue », pour utiliser des termes de Cohn⁹¹, permet encore plus au narrateur et à l'écrivain de susciter le trouble du lecteur, voire même de le manipuler. Vervaeck précise que :

[i]n deze “zelf vertelde monoloog” zorgt het gebruik van de vrije indirecte rede ervoor dat de tegenwoordige tijd van het citaat vervangen wordt door de verleden tijd, zodat de verhalende passages, waarin de verteller aan het woord is, ongemerkt overgaan in indirect geciteerde monologen, waarin het personage aan het woord is.

Ce passage permet de poser une autre question sur le travail de Levé. S'agit-il des idées propres du protagoniste, ou plutôt des idées de Levé ? Et où se trouve la limite, où s'arrêtent les pensées du personnage principal sans nom, et commencent celles de son créateur, de son auteur ?

2.1.3. Le narrateur et son fonction brouilleur

Après avoir regardé de plus près le lien étroit entre le narrateur et son protagoniste, ces différentes questions nous mènent vers une autre méthode de narratologie, qui est peut-être la plus importante dans le texte de Levé. Le narrateur lui-même et sa façon de se comporter dans ce texte n'ont pas encore été analysés, malgré le fait qu'ils constituent le socle entre le lecteur et le texte.

Or l'analyse du narrateur est difficile. Il est clair qu'il s'agit d'un roman diégétique⁹² : le narrateur se trouve à la base du récit vu qu'il raconte l'histoire. Il en fait partie. Mais est-ce qu'il s'agit de la vérité, voire de la réalité, ou le narrateur manipule-t-il les faits pour manipuler son lecteur ? Vervaeck remarque qu'il est également possible de s'interroger sur la réalité des faits, et non seulement sur leur représentation : « Je ziet nog zo weinig van de oorspronkelijke scène, dat je je begint af te vragen of de beschreven gebeurtenis wel ooit heeft plaatsgevonden.⁹³ ». Il accentue, une nouvelle fois, que la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁹² *Ibid.*, p. 22.

⁹³ *Ibid.*, p. 23.

confiance faite au narrateur est la responsabilité entière du lecteur. Cette confiance a, selon lui⁹⁴, plus à voir avec la subjectivité du lecteur qu'avec les méthodes appliquées par l'écrivain et la position du narrateur.

La même question de confiance peut se poser par rapport aux sentiments et pensées représentés du protagoniste : est-ce qu'il s'agit de ses propres idées, ou ont-elles été influencées par celles de l'auteur et du narrateur ? Est-ce que la représentation est pure et réelle ? « Misschien denk je als lezer dat je de ideeën van het personage kunt zien, terwijl je je eigenlijk blindstaart op de formuleringen en opvattingen van de verteller die ideeën parafraseert.⁹⁵ » La dissonance et la consonance jouent un rôle dans cet aspect du narrateur. Lors d'une dissonance, ce dernier donne son opinion par rapport aux pensées du protagoniste. Lors d'une consonance, le narrateur n'a ni de voix, ni d'opinion dans le texte. Il est dès lors possible de croire que le protagoniste et le narrateur forment ensemble un seul personnage. Vervaeck déclare qu'il est impossible pour le lecteur de distinguer le narrateur du protagoniste, et que donc, comme auparavant, tout dépend du désir et de la volonté du lecteur.

Dans *Transparent Minds* (1978)⁹⁶, Dorrit Cohn explique que la forme en « tu » peut s'utiliser par le narrateur pour parler à lui-même, ou afin de s'adresser à son ancien « moi », une personne qu'il n'est plus. La relation entre le « moi » du narrateur et le « tu » du personnage reste importante.

La position du narrateur est également difficile à déterminer. Le schéma de N. Friedmann⁹⁷ permet de distinguer deux méthodes utilisées dans le texte de LeVé. L'« editorial omniscience » est un narrateur auctorial et omniscient, qui transcende le monde fictionnel. Il raconte l'histoire à l'aide de ses propres mots et n'est pas caché : une forme en « moi » peut donc être présente. De plus, ce narrateur a sa propre opinion. Nous parlons d'un « selective omniscience » lorsqu'un seul personnage raconte l'histoire, et le lecteur n'a donc qu'un seul point de vue à sa disposition. Selon Friedmann il ne s'agit pas réellement, ou plus d'un narrateur. Le narrateur de *Suicide* se trouve quelque part entre ces deux omnisciences. Il est le seul personnage qui permet au lecteur de comprendre l'histoire du suicidé, mais il ne s'agit pas de sa propre histoire. Le suicidé est également un personnage, et même le personnage principal. Malgré cette absence d'un autre point de vue, ce narrateur reste un vrai narrateur : il connaît toute l'histoire et même les pensées les plus intimes du protagoniste. Aussi, la focalisation rétrospective (c'est-à-dire, un retour dans le temps par le narrateur⁹⁸) et empathique⁹⁹ (vu qu'il n'hésite pas à se concentrer sur les émotions et les pensées du suicidé) permet-elle de croire en l'omniscience du narrateur.

L'aspect diégétique de *Suicide* se trouve à la base d'une autre difficulté à catégoriser ce texte. Lorsqu'un roman est homodiégétique, le narrateur a vécu l'histoire qu'il raconte. Le narrateur peut dès lors être allodiégétique, ce qui veut dire qu'il est un témoin du récit, ou autodiégétique, ce qui signifie qu'il a lui-même, personnellement, vécu l'histoire et en est le protagoniste. Lors d'un roman hétérodiégétique, il s'agit d'une histoire que le narrateur n'a pas vécu¹⁰⁰. Il est difficile de placer notre narrateur dans une seule manière de raconter. Le récit de *Suicide* se concentre souvent sur des pensées personnels du

⁹⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 88.

protagoniste que le narrateur ne peut pas avoir vécu. Certaines scènes, comme celle à Bordeaux où le suicidé hésite à tromper sa femme, sont également des événements tellement privés qu'il soit impossible que le narrateur en a fait partie. Trois instances narratives¹⁰¹ peuvent, en respectant les caractéristiques données par Vervaeck, être rapprochées du narrateur de Levé : premièrement, le narrateur est parfois extradiégétique et hétérodiégétique. Ceci signifie qu'il se trouve au-dessus de l'histoire et qu'il raconte certains événements auxquels il ne peut avoir participé. D'autre part, il est également extra- et allodiégétique, vu qu'il se trouve (toujours) au-dessus de l'histoire mais raconte des faits qu'il a vécu en personne (comme, par exemple, l'extrait où le grand-père du suicidé retrouve la montre du narrateur dans la rivière tout près de sa maison). Si nous considérons que le narrateur et le protagoniste sont la même personne, ce narrateur devient dès lors extra- et autodiégétique. Vu que nous considérons le narrateur de *Suicide* comme auctorial et personnel, il ne peut pas être un narrateur intradiégétique.

La position exacte du narrateur de *Suicide* est donc difficile à déterminer : plusieurs questions restent sans réponses. S'agit-il d'un narrateur à part, ou forme-t-il un ensemble avec son protagoniste ?

La manière dont le narrateur s'exprime peut permettre de répondre à ces questions. Le théoricien Brian McHale distingue sept manières de représenter la conscience. Deux d'entre elles peuvent s'appliquer au narrateur de *Suicide* : l'« indirect content paraphrase¹⁰²» et la « free direct discourse¹⁰³». La première méthode de représentation reste fidèle aux pensées et aux propos du protagoniste (ou des personnages) en ce qui concerne leur contenu. Le style est cependant adapté. La seule voix qui parle (au lecteur) est celle du narrateur. La seconde méthode, applicable au texte de Levé, se crée par la reproduction exacte des pensées du protagoniste, à tel point que même les sauts inexplicables et incohérents que fait le protagoniste font partie de l'histoire du narrateur, qui n'essaie pas à les transformer en phrases plus jolies, voire même compréhensibles.

Cette analyse narratologique de l'œuvre d'Edouard Levé est nécessaire pour voir la complexité et la multiplicité des méthodes utilisées par l'auteur. Malgré certaines clarifications, beaucoup de questions restent encore sans réponses, vu qu'il est, à partir de cette analyse, impossible de savoir si le narrateur et le protagoniste sont la même personne. Selon Vervaeck il restera toujours impossible au lecteur de distinguer l'un de l'autre. Il est donc inutile de chercher des réponses à ces questions. Nous pouvons cependant nous demander comment catégoriser le texte de Levé. S'agit-il d'un roman ? Est-ce que *Suicide* est une œuvre autobiographique, ou est-ce que ce texte doit plutôt être catégorisé comme de l'autofiction ?

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰² *Ibid.*, p. 96.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 98.

2.2. Analyse du genre de *Suicide* : l'aspect autofictionnel

Pour catégoriser le roman d'Edouard Levé pour comprendre à quel genre littéraire il appartient – vu qu'il s'agit, effectivement, de son premier manuscrit qui peut être nommé un roman¹⁰⁴ –, nous analysons cette œuvre à partir des textes *Autofiction* de Philippe Gasparini et *Littératures intimes* de Sébastien Hubier. Qu'est-ce que l'autofiction ? Est-ce que *Suicide* peut être considéré comme une œuvre autofictionnelle ? Quelles sont les caractéristiques que le lecteur peut retrouver dans ce roman et qui permettent de le considérer comme de l'autofiction ?

2.2.1. L'autofiction : définition

Selon Gasparini, le mot « autofiction » désigne aujourd'hui « un lieu d'incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion¹⁰⁵ », oscillant entre l'autobiographie et le roman puisqu'elle est référentielle, et donc autobiographique, et se concentre en même temps sur l'importance de la langue et de la renouveler¹⁰⁶. Surtout l'idée de Levé de construire une écriture qu'il appelle lui-même blanche permet de constater ce vœu renouvelant typique levéen. Hubier précise que des textes autofictionnels « s'inscrivent aux frontières de l'autobiographie et du roman, [...] entremêlent différents genres, [...] transposent la vie en roman et [...] reposent justement sur la dialectique du vrai et du faux¹⁰⁷ ». L'autofiction se marque par la nouveauté de son langage, et souvent par le fait de décrire ou de commenter le processus de son écriture¹⁰⁸. La « fiction » ne se concentre pas sur les événements évoqués par l'auteur dans le manuscrit, mais sur le « moi » qui forme le centre de ces événements, et qui paraît souvent être le seul lien qui les relie les uns aux autres¹⁰⁹. Ce « moi » étant une donnée invérifiable, le lecteur se retrouve être le seul responsable de la véracité de l'histoire. Il n'est cependant pas le départ du manuscrit : il est le point d'arrivée. L'auteur d'une autofiction ne cherche pas à raconter sa vie, il cherche à la comprendre¹¹⁰.

2.2.2. La mise en scène d'un « autre » et l'importance du « tu »

Cette démarche heuristique passe souvent par une mise en scène. L'auteur s'incarne dans un autre personnage. Ce personnage peut être le protagoniste, et remplacer de cette manière l'auteur, soit prendre une position observatrice par rapport au protagoniste, qui est dès lors l'écrivain. Peu importe la position de cet « autre », il permet à l'auteur d'avoir un point de vue différent sur soi, de « se considérer

¹⁰⁴ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰⁵ Philippe GASPARINI, *Autofiction, Une aventure du langage*, Editions Seuil, Paris, 2008, p. 7.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁷ Sébastien HUBIER, *Littératures intimes – Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003., p. 109.

¹⁰⁸ Philippe GASPARINI, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 127.

avec le regard d'un parfait étranger¹¹¹ ». Cette distance entre le lecteur et l'auteur permet au dernier de parler de soi sans dévoiler ses propres secrets, sans perte de soi et sans risque de trop se dénuder. La valeur de ce « changement identitaire » n'est dès lors plus heuristique, mais aussi et surtout protectrice : cette « stratégie de défense¹¹² » permet, comme mentionné, de créer une distance entre l'écrivain et le lecteur, mais également entre l'écrivain et son passé. Afin d'éviter qu'il retombe dans les périodes de malheur ou de tristesse dont il parle, il s'en distancie, à l'aide d'un « miroir¹¹³ » que représente dorénavant cet « autre ». Maurice Carturier explique, dans son travail *La figure de l'auteur*, que ce vœu d'être un autre permet aux écrivains qui mettent leur vie en fiction et sont « plus maîtres de leur écriture que d'autres », « de prendre des risques personnels [et psychologiques]¹¹⁴ ». Cette distance créée et, comme démontré, nécessaire, permet également de constater le rapport d'une œuvre autofictionnelle à la souffrance de son auteur¹¹⁵. De plus, elle peut lui servir afin de garder sa position supérieure par rapport à son histoire et à son lecteur¹¹⁶. Selon Hubier, l'autofiction est le lieu de la liberté :

L'un des privilèges de l'autofiction [...] serait donc de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d'un moi changeant, polymorphe, et de s'affirmer libre enfin d'idéologies littéraires en apparence dépassée. Elle offre à l'écrivain l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fonction de celle-ci, d'être tout à la fois et lui-même et un autre.¹¹⁷

Levé est un expert en la matière. Il se déplace dans un protagoniste autre qui lui. Il a adopté, surtout dans son dernier manuscrit, cette stratégie. Sa recherche d'une « écriture blanche », c'est-à-dire neutre, dans les traces de Flaubert et d'autres, lui permet de poser

la question moderne par excellence [...] : « qui parle ? ». Car en y regardant de plus près, on ne peut qu'en arriver, invariablement, à un questionnement de nature identitaire en lisant Levé, « [l]e double et le dédoublement, le trouble et la duplication [étant] au cœur de son travail », nous dit-on. « Effet garanti de vertige identitaire.¹¹⁸ »¹¹⁹

Cet autre se présente, le plus souvent, sous forme de « il » ou « elle », mais il n'est pas exceptionnel que ce protagoniste soit mis en scène à l'aide du pronom personnel « tu », comme dans *Suicide* d'Edouard Levé. Il est cependant frappant que l'usage d'un « tu » s'applique quasi exclusivement lorsqu'un auteur s'adresse à « un autre lui-même¹²⁰ ». Impossible de savoir si Levé s'adresse à une version plus jeune de lui-même ou à une personne différente, qui a réellement existé, mais il est probable que cet ami de jeunesse qui représente le protagoniste du roman levéen est un personnage réel et non fictif. Le « tu » utilisé dans ce manuscrit ne fait donc pas référence à l'auteur, mais à un être humain autre que lui. L'effacement du personnel de l'auteur laisse l'ouverture à la réalité (qu'elle soit fictive ou non) de son

¹¹¹ Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 28.

¹¹² Philippe GASPARINI, *op. cit.*, p. 127-128.

¹¹³ Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁴ Maurice CARTURIER, *La figure de l'auteur*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999, p. 213, cité dans Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁵ Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁸ Jacques MORICE, *L'écrivain et photographe Edouard Levé est mort*, dans *Télérama*, publié le 17 octobre 2007.

¹¹⁹ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁰ Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 46.

récit et nous pouvons y voir un suicide de plus : « Bien qu'il commande l'énonciation et rapporte sa propre expérience, l'auteur est sommé de « se consumer », Blanchot dit « se suicider » dans le texte.¹²¹ » Cette mort de l'auteur, selon Barthes¹²², permet également au lecteur de naître comme facteur important pour l'interprétation du texte : « Ultimement, donc, l'ethos auctorial semble vouloir s'effacer pour laisser sa place à la performance d'un artiste incarnant le rôle (provisoire) d'un lecteur, et la contradiction entre les deux activités ne se résout nullement.¹²³ » Aussi Girard¹²⁴ remarque-t-il que la focalisation joue un rôle important dans le roman de Levé. Comme mentionné lors de l'analyse narratologique de cette œuvre, il s'agit d'une focalisation interne, qui relie le « je » au « tu » et permet de confondre le lecteur en évitant de préciser quelle pensée correspond à quel personnage. Ce mélange empêche le lecteur de distinguer l'auteur du protagoniste. Le pronom « tu » est dès lors une manière de confondre le lecteur et de faire en sorte qu'il ne découvre pas l'apport personnel de l'écrivain qui se cache derrière.

L'absence d'un prénom du protagoniste représente un autre élément typique de l'autofiction levéenne. Girard résume parfaitement dans son travail les raisons pourquoi Levé a évité de donner un nom, de nommer ou de « pro-nommer » son personnage principal :

*[P]ro-nommer, c'est apostropher, et même le silence mortifère est la seule forme d'interlocution qui s'en dégage, reste néanmoins que, linguistiquement parlant, le pronom renvoie inéluctablement à un référent dont il dépend : il permet de faire exister l'autre par le discours, pour que le narrateur ait un miroir où se reconnaître, se projeter, et « être » à son tour... même si cette relation tend à l'annihilation de soi. Nous ne nous étonnerons donc pas de constater que narrateur et narrataire semblent parfois avoir eu la même vie, ce que confirme d'ailleurs l'éditeur de l'ouvrage lorsqu'interrogé au sujet de ce livre : « Après coup, observe [Paul Otchakovsky-Laurens], je me suis aperçu que dans *Suicide*, il y a beaucoup de choses qui appartiennent à Edouard Levé. Ainsi l'expérience des trois jours de « vacance » dans Bordeaux – « vacance » au sens fort du terme, non au sens de loisir – est bien la sienne¹²⁵ » L'ouvrage effectue ainsi une série de va-et-vient entre la vie du narrataire et celle de Levé.¹²⁶*

Le rapport important entre la vie de Levé et celle de son protagoniste est donc ici mis en avant par son éditeur. Girard appuie de plus sur l'existence de l'autre à l'aide d'un pronom, et insinue de cette façon, selon nous, que le protagoniste n'existe pas, vu qu'il n'a pas de prénom. Il confirme également que l'ami de jeunesse de Levé fonctionne comme un miroir pour l'écrivain – à savoir une manière de se regarder et de mieux se comprendre –, et lui permet de cette façon de parler de lui-même, caché derrière un masque. L'anonymat peut cependant former un argument contre cette thèse. Néanmoins, le lien entre les deux vies différentes est explicité et permet de voir clairement, tout comme par les événements décrits que par l'écriture utilisée dans ces descriptions, la tentative de Levé de laisser au monde un tout dernier message.

¹²¹ Philippe GASPARINI, *op. cit.*, p. 232.

¹²² Roland BARTHES, *La mort de l'auteur*, Ed. Seuil, Paris, 1984, p. 67.

¹²³ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 103.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 254-255.

¹²⁵ Minh Tran HUY, *Les lettres et le néant*, dans Le Magazine littéraire, publié en avril 2008.

¹²⁶ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 251.

2.2.3. La forme épistolaire

L'importance de cette forme personnelle en « tu » pousse à analyser de plus près la forme du roman : il s'agit d'une longue lettre à sens unique, écrit par Levé qui s'y adresse à son ami de jeunesse. L'utilisation du pronom personnel « tu » peut donc également s'expliquer par cette forme épistolaire de *Suicide*, le « tu » étant l'adressé de Levé. Hubier précise la relation étroite entre la lettre et l'autofiction : « Comme le roman épistolaire qui se développe à côté d'eux, ils nient leur caractère fictif et se présente comme l'effraction de réalités intimes tues jusqu'alors.¹²⁷ » De plus, il déclare que le roman épistolaire met l'accent sur le lecteur et permet à celui-ci de lui-même décider de la véracité du texte :

La lettre, qui est le moyen à la fois de déclencher les événements et d'en rendre compte, déplace l'accent de l'auteur vers le lecteur qui reconstitue lui-même la trame du roman, en reconstruit les sens à partir de fragments contradictoires, en interprète les différents points de vue antithétiques. Dans cette perspective, tout roman épistolaire peut être considéré comme une œuvre ouverte dont les significations prolifèrent en même temps que se multiplient les péripéties de personnage parlant de leur nom propre.¹²⁸

Il est cependant important de remarquer que le « tu » dans *Suicide* ne s'adresse pas, comme le précise la citation ci-dessus, au lecteur, mais à l'ami de jeunesse de Levé. L'interprétation est néanmoins de la responsabilité entière du lecteur, c'est à lui de mettre un ordre dans l'ordre atypique de l'œuvre levéenne.

2.2.4. L'aspect atemporel et le rôle de la chronologie

Par ailleurs le lecteur doit aussi reconstruire la chronologie de l'histoire que le narrateur lui raconte. Le caractère atemporel du roman permet de déplacer l'accent sur le thématique du texte et de créer des relations qu'une chronologie aurait rendu moins visibles. Hubier explique que « ces œuvres ne nient pas qu'un ordre, peut-être, existe : mais elles estiment que c'est au lecteur de le découvrir.¹²⁹ » Le caractère atemporel de cette œuvre peut donc être considérée comme poétique.

Néanmoins, l'absence d'une chronologie dans cette œuvre s'explique aussi autrement. *Suicide* est une reconstruction de mémoires de son auteur, autour d'un ami de jeunesse. Le fait de reconstruire implique quasi directement qu'il s'agit d'un travail de la mémoire de l'écrivain, ce qui implique à son tour l'oubli. Seulement les événements les plus importants sont encore présents dans la mémoire de l'auteur, le temps ayant érodé les faits d'une signification moins importante. Cette « réfiguration du temps¹³⁰ » n'est dès lors jamais sans défaillances et forme une autre explication pour le caractère atemporel d'une autofiction.

Un dernier élément que met en avant Gasparini est l'importance de cette reconstitution de mémoire et du temps passé : « Le temps constituant le motif et la matière, le fond et la forme de son récit, le

¹²⁷ Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 49.

traitement qu'il lui fait subir est plus significatif que ce qu'il en dit explicitement¹³¹ ». L'auteur choisit non seulement ce qu'il montre à son lecteur, mais également dans quel ordre. Comme mentionné, il essaie de mettre l'accent sur le thématique et certains événements cruciaux dans la vie de son protagoniste. Il est dès lors également important de remarquer que cet ordre est artificiel et travaillé par son écrivain, avec un but bien spécifique. Dans ce dernier texte levéen, il s'agit d'augmenter le désarroi du lecteur, en brouillant les différences entre l'écrivain et le protagoniste. Par ailleurs, cette stratégie permet de garantir une certaine conservation de soi et d'arrêter le temps qui passe¹³².

Il n'est donc pas faux de conclure que le dernier manuscrit de la main de Levé peut être considéré comme une œuvre autofictionnelle. La vie de l'auteur se rapproche de celle de son protagoniste, comme l'a confirmé son éditeur. Une analyse de son *Autoportrait*, tout comme de son œuvre photographique et le reste de ses textes, permettra sans doute de mieux comprendre le lien étroit entre le protagoniste suicidé et son auteur suicidé.

¹³¹ Philippe GASPARINI, *op. cit.*, p. 307.

¹³² Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 72.

3. L'œuvre d'Edouard Levé : une analyse

Les théories concernant la narratologie et l'autofiction n'ont, malgré d'avoir clarifié quelques aspects du récit de Levé, pas réussi à répondre à toutes nos questions. Il ne reste plus qu'une chose à faire : consulter Edouard Levé même. Mais comment consulter quelqu'un qui s'est pendu, il y a dix ans ? L'œuvre qu'il nous a laissée après sa mort choisie nous permet de comprendre plus sa manière de penser et surtout, sa manière de créer.

3.1. Edouard Levé : photographe

Etant d'abord un plasticien, et ensuite un photographe, Edouard Levé se dévoile également être un écrivain d'une modernité frappante sur tous ses domaines artistiques. Ses peintures lui n'ont pas permis de connaître un grand succès, il a même brûlé la plupart d'entre elles : « J'ai fait cinq cent peintures, j'en ai vendu une soixantaine, une centaine sont stockées dans les communs d'une maison dans la Creuse, j'ai brûlé le reste.¹³³ » L'inspiration qu'il retrouve auprès de l'art de Le Caravage et George de la Tour¹³⁴ ne s'arrête pas à ses peintures : elle continue dans ses images photographiques. C'est cette photographie qui se trouve à la base du succès de l'artiste contemporain et permet de voir la relation importante qu'entretient Levé avec la langue. Sa première série de photographies, *Portraits d'Homonymes*, se consacre à la pluralité du nom propre. Réalisée en 1997, Levé y met en scène des personnes inconnues, mais qui ont le même nom que des célébrités. De sorte, le visage contrecarre le nom et de cette manière, s'oppose à la singularité et l'exclusivité du propre¹³⁵. Dans son manuscrit *Œuvres*, Levé décrit exactement cette série photographique :

77. Des homonymes d'artistes et d'écrivains trouvés dans l'annuaire sont photographiés. Sous le tirage couleur du visage, cadré comme sur un portrait d'identité, une plaque métallique indique leur prénom et leur nom. Se trouvent ainsi juxtaposés deux signes d'identité contradictoires : le visage, inconnu, et le nom, célèbre.¹³⁶

Angoisse est une autre série photographique de sa main. Comme il déclare lui-même dans son autoportrait : « Ce sont les noms qui m'attirent vers les lieux¹³⁷ ». Pour cette série, il se concentre, de nouveau, sur l'aspect linguistique qui permet de créer des titres absurdes pour ces photographies. Il met

¹³³ Edouard LEVE, *Autoportrait*, P.O.L. Editeur, 2003, p. 53.

¹³⁴ Yannick VIGOUROUX, *La langue iconique des rêves d'Edouard Levé*, interview dans *La Critique*, publié le mercredi 24 octobre 2007 (entretien datant du 2 décembre 2001).

¹³⁵ Julie GAILLARD, *Neutralisations : Le nom propre dans les "fictions" figeantes d'Édouard Levé*, Emory University, s.l., s.d., p. 114.

¹³⁶ Edouard LEVE, *Œuvres*, P.O.L. Editeur, 2002, p. 38.

¹³⁷ Edouard LEVE, *Autoportrait, op. cit.*, p. 17.

en scène « Angoisse de nuit », mais aussi « Eglise d'angoisse » ou encore « Place d'angoisse »¹³⁸. Dans un entretien avec Yannick Vigouroux, il déclare par rapport à cette série, qu'il a photographié :

[/]a 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. Dans mon esprit, ce village est vide et je n'ai pas souhaité montrer les habitants, même si je les ai photographiés. En effet, lorsque j'ai montré ces portraits d'« angouissés », car ils s'appellent comme cela, à quelques personnes, celles-ci ont éclaté de rire. Je suis assez respectueux des gens et des lieux que je photographie et je ne veux pas qu'ils deviennent des sujets de dérision. Mais plutôt de compassion.¹³⁹

Quelques années plus tard, Levé rejoue sur les significations des mots et des noms propres en voyageant aux Etats-Unis. Il y photographie les lieux qui ont un nom propre d'une ville d'un autre pays, notamment Berlin, Rome, mais aussi Calcutta et Delhi¹⁴⁰. Il essaie de répéter le but qu'avait sa série d'*Homonymes* : défaire la singularité du propre¹⁴¹. C'est lors de ce voyage en Amérique qu'il écrit son *Autoportrait*.

La dissolution des stéréotypes de notre société se poursuit. Non à l'aide de jeux de mots ou de noms propres, mais grâce aux clichés qui marquent nos médias. Selon Laurie Laufer, Levé est un « artiste marqué par la souffrance du double et du dédoublement, et par la destruction de son travail.¹⁴² ». Dans *Pornographie*, Levé met en scène plusieurs acteurs, habillés de manière formelle, dans des positions sexuelles typiques pour la pornographie moderne. L'aspect sexuel et érotique de la scène se perd entièrement et laisse place au dénudement du concept pornographique – grâce à son habillement, voilà encore une contradiction de mots qui peut être considéré comme un figure de style typique pour l'œuvre de Levé -, qui dès lors se dévoile être plutôt ridicule qu'excitant. *Rugby, Quotidien* et *Actualités* se concentrent plus sur la presse et les thèmes qui s'y développent. Dans la première série sont reproduites des scènes de sport dans un studio, de nouveau avec des acteurs habillés de manière formelle. Sans regarder le titre est-il impossible de savoir, pour l'observateur, qu'il s'agit de représentations de rugby. Ce sentiment de confusion se poursuit dans ses scènes de la vie quotidienne. *Actualités* se concentre plus sur des images couramment reprises dans – bien sûr – l'actualité et dévoile, de cette façon, les stéréotypes des médias. Dans un entretien avec Mathilde Villeneuve, Levé explique son intérêt pour ces stéréotypes :

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.¹⁴³

¹³⁸ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 31.

¹³⁹ Yannick VIGOUROUX, *op. cit.*

¹⁴⁰ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴¹ Julie GAILLARD, *op. cit.*, p. 114.

¹⁴² Laurie LAUFER, *Le suicide à l'adolescence Édouard Levé, anatomie d'un suicide*, Adolescence 2010/2 (n° 72), p. 409.

¹⁴³ Entretien par Mathilde Villeneuve avec Edouard Levé, via l'article de Julie GAILLARD, *op. cit.*, p. 117.

Toutes ces séries photographiques servent donc à déréaliser la scène, après avoir dénudé les « archétypes du traitement de l'information¹⁴⁴ », afin de démontrer la manière d'informer en supprimant l'information.

Une autre et dernière série de la main de Levé dont nous parlons (et qui constitue, ensemble avec *Homonymes*, une de ses toutes premières séries photographiques exposées¹⁴⁵) se concentre sur la réalisation de ses rêves, et se rapporte donc, de nouveau, à la ligne très fine, la limite quasi invisible et l'équilibre, voire le balancement, « entre imaginaire pur et pur documentaire¹⁴⁶ », ce qui caractérise l'œuvre levéenne et son « combat quotidien¹⁴⁷ ».

3.2. Edouard Levé : écrivain

Cette analyse de l'œuvre photographique de Levé¹⁴⁸ a permis de constater une importance significative de la langue. Non seulement Levé se concentre-t-il sur les archétypes de la société, dans le but de les déshabiller, mais également sur les différents liens qui peuvent s'établir entre un mot ou un nom propre et une image. Denis Briand parle du travail de Levé comme « une œuvre d'une cohérence implacable et troublante où la forme littéraire semble continuer et redoubler celle de la photographie.¹⁴⁹ » L'analyse de son œuvre photographique nous permet donc de passer à son œuvre littéraire, afin de relier l'une avec l'autre. Il est pourtant frappant qu'il confirme lui-même que « les mots ne [lui] intéressent pas plus que des pigments dans une boîte¹⁵⁰ », mais que toute son œuvre tourne jusqu'à maintenant autour de la relation quasi pragmatique entre la réalité et la langue. Dans *Autoportrait*, il reformule cette déclaration : « Je n'aime pas plus les mots qu'un marteau ou une vis.¹⁵¹ ». Il est cependant possible qu'il parle ici plus d'une langue blanche qu'il essaie d'approcher, que de sa propre œuvre littéraire.

C'est dans son premier roman, *Œuvres*, que nous pouvons remarquer la plus grande relation entre son art conceptuel et son art littéraire. L'équilibre constant entre le narratif et le conceptuel¹⁵² permet à Levé de devenir un auteur plus connu qu'il n'était photographe. Le manuscrit contient 533 œuvres dont il a eu l'idée mais qu'il n'a jamais, ou pas encore, réalisées (nous verrons qu'une partie de ces œuvres ont tout de même été créées par leur auteur après la publication de ce manuscrit). Impossible de parler de roman ici : selon les critiques, le contenu du texte est trop abstrait et conceptuel pour le définir comme un roman. Levé lui-même considère *Œuvres* plutôt comme un texte de poésie, vu que la poésie est un genre beaucoup plus libre qui permet aux écrivains d'expérimenter avec des formes différentes de littérature :

¹⁴⁴ Julie GAILLARD, *op. cit.*

¹⁴⁵ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁶ Minh Tran HUY, *op. cit.*

¹⁴⁷ Emmanuelle LEQUEUX, *Edouard Levé, explorateur du néant contemporain*, dans *Le Monde*, publié le 2 mai 2008.

¹⁴⁸ Toute l'œuvre photographique d'Edouard Levé est, encore aujourd'hui, exposée dans la galerie Loevenbruck à Paris. L'entièreté de son ouvrage peut également se consulter sur leur site internet : <http://loevenbruck.com/?&actu&actu>.

¹⁴⁹ Denis BRIAND, *Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature*, dans Emmanuel Bouju, *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

¹⁵⁰ Aurélie DJIAN, *"Thriller", de legor Gran*, dans *Le monde des livres*, publié le 15 octobre 2009.

¹⁵¹ Edouard LEVE, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵² Minh Tran HUY, *op. cit.*

Quand mon éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, m'a fait signer mon premier contrat, il fallait qu'on mette un genre pour mon livre. Aucune entrée ne convenait : Œuvres n'était pas catalogable alors que c'est un catalogue ! On a mis poésie. Au fond, poésie, c'est le genre qui accepte tout¹⁵³.

Nous retrouvons dans ce texte l'idée de photographier la ville d'Angoisse, notamment l'œuvre numéro 55, mais également celle qui se trouve à la base de sa série photographique *Amérique*, à savoir l'œuvre numéro 20. Il ne s'agit donc pas seulement d'une œuvre littéraire, mais réellement d'un assemblage d'idées créatives, réunies par Levé afin de créer des installations d'art, même si la plupart de ces idées ne sont pas réalisables. L'ouvrage permet également à l'auteur de « montre[r] le travail qui [lui] reste à faire ¹⁵⁴» et cet ouvrage « réalise les choses virtuellement, à défaut de pouvoir le faire physiquement. ¹⁵⁵»

Son travail conceptuel, son art, et son œuvre littéraire se confondent également dans son deuxième manuscrit, *Journal*.¹⁵⁶ Dans celui-ci, Levé rassemble des informations de journaux dans lesquels il a supprimé tout contenu personnel. Les nouvelles deviennent donc des boîtes vides : il n'y a plus aucune référence à la réalité. Les noms propres, les lieux, les dates et même les unités monétaires ont complètement été effacés. C'est le point culminant de la recherche levéenne d'une écriture blanche et entièrement neutre : « Je réécris jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible de retirer encore quelque chose, je retire ce qui dépasse, j'adore les résumés.¹⁵⁷ ». Par ce style il se rapproche du rêve d'autres écrivains comme Flaubert et Rousseau. L'abandon total de toutes ces données personnelles maintient le lecteur dans un état d'incertitude et de confusion. Cette façon de mettre en évidence la généralité des nouvelles et des journaux permet, tout comme sa série de photographie autour des stéréotypes d'actualités, d'« informer le lecteur sur la manière dont [c]e lecteur est informé¹⁵⁸ ». Le manuscrit ridiculise, d'une certaine manière, la presse actuelle, et n'hésite pas à critiquer des procédés qui sont devenus stéréotypés.

3.3. Autoportrait : une analyse

Pour comprendre ou mieux interpréter *Suicide*, il faut se concentrer sur l'avant-dernier roman de Levé : *Autoportrait*. C'est un de ses premiers livres qui rentre dans la catégorie de roman. *Autoportrait* est un recueil des pensées personnelles d'un auteur, organisées non pas dans un ordre chronologique, mais d'une manière « paratopique », c'est-à-dire sautant d'une idée à une autre, sans qu'il y ait un rapport entre les deux. Ce texte permet d'éclaircir les relations entre la vie personnelle de Levé et celle du protagoniste de *Suicide*. Plusieurs passages et thèmes permettent de relier les deux textes de Levé : il y a des parallèles entre les personnalités différentes (mais fortement ressemblantes) des deux protagonistes.

Lors de son voyage aux Etats-Unis, effectué pour réaliser sa série photographique de villes homonymes, Levé est hanté par l'idée qu'il mourra bientôt. Cette peur de la mort qui s'approche se traduit dans la

¹⁵³ Edouard Levé cité par MORICE dans « *L'écrivain et photographe Edouard Levé est mort* », cité par Stéphane GIRARD dans *op. cit.*, p. 262.

¹⁵⁴ Levé cité par VILLENEUVE dans « *Interviews : Edouard Levé* », cité par Jullie GAILLARD dans *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁵ Timothy BINKLEY, « *Pièce : contre l'esthétique* » in Gérard GENETTE, *Esthétique et poétique*, Ed. Seuil, Paris, coll. « Points », 1992, p. 55-56.

¹⁵⁶ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁷ Denis BRIAND, *op. cit.*

¹⁵⁸ Levé cité par VILLENEUVE, dans Julie GAILLARD, *op. cit.*, p. 35.

volonté de recueillir des pensées personnelles de l'artiste : « Maintenant ça me fait sourire, mais bon... J'ai commencé à écrire en me disant qu'il fallait que je laisse vite une trace de moi car il me restait peut-être un mois à vivre (rires). D'où ces phrases décochées comme des flèches...¹⁵⁹» Pris par la panique, il écrit son autoportrait la nuit et continue à photographier le jour. Son état dépressif se traduit dès lors en « mille quatre cents phrases [qu'il écrit] sans se soucier d'une quelconque logique. [Ce travail] lui prend trois mois. Au final, il garde les choses en état, respectant l'ordre de l'écriture, retouchant juste les premières et dernières pages.¹⁶⁰ » L'aspect non-chronologique d'*Autoportrait* peut donc être considéré comme un choix non arbitraire : *Autoportrait* a été composé tel quel et les sauts d'une pensée à une autre sont le résultat d'un état de panique, et non un procédé littéraire choisi par l'auteur. « Au moment d'écrire ces mots, [il a] trente-neuf ans.¹⁶¹ »

3.3.1. Famille

Le lecteur ayant lu *Suicide* remarquera que les deux ouvrages ont plusieurs thèmes en commun. L'importance du thème de la famille saute aux yeux pour le lecteur de ces deux textes : dans *Autoportrait*, la relation (difficile ?) qu'entretient Levé avec sa famille est mise en avant. « Je n'ai pas honte de ma famille, mais je ne l'invite pas à mes vernissages.¹⁶² » est la première phrase qui parle de sa famille. De toute évidence, l'auteur entretient une relation maladroite avec sa famille. La conjonction de coordination « mais » oblige à interroger la phrase précédente. Est-ce qu'il a honte de sa famille, mais n'ose expliciter ce sentiment, ou est-ce qu'il évite d'inviter sa famille aux vernissages pour une autre raison ? La contradiction suggérée par ce « mais » peut également être considérée comme une manière de s'excuser pour leur absence aux vernissages et d'en donner la raison. Dans *Autoportrait*, Levé reprend ce même procédé : il augmente la confusion du lecteur par l'utilisation d'une autre conjonction, cette fois-ci de subordination. Cette phrase se concentre sur l'absence de volonté, ou l'absence même de besoin, de Levé de photographier sa famille : « Je ne fais pas de photographies de famille, bien que j'aime regarder les albums qu'a faits ma mère lorsque j'étais enfant.¹⁶³ » La relation qu'entretient Levé ici avec sa famille semble celle d'une être égocentrique : il ne s'intéresse pas, au présent, à sa famille. Il ne veut pas photographier sa famille, contrairement à son intérêt aux photos de sa jeunesse ou de son enfance, qui l'intéressent beaucoup plus. Une certaine nostalgie se propage également dans ces pages. Non seulement Levé semble un être égocentrique, qui n'éprouve de l'intérêt que pour sa propre personne, mais cet intérêt peut être aussi considéré comme un désir et une volonté de retourner au passé. Toutefois, Levé déclare immédiatement après qu'il n'est pas une victime de nostalgie : « Je n'ai pas la nostalgie de mon enfance, de mon adolescence, ni de la suite.¹⁶⁴ », ou encore « Je ne pense pas que les choses étaient mieux avant, ni qu'elles seront mieux plus tard.¹⁶⁵ » Ces déclarations permettent de remettre le lecteur sur le droit chemin, celui qu'a préparé l'auteur, même si cet auteur demeure plus

¹⁵⁹ Levé cité par Jacques MORICE, *L'écrivain et photographe Edouard Levé est mort*, dans *Télérama*, publié le 17 octobre 2007.

¹⁶⁰ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶¹ Edouard LEVE, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶² *Ibid.*, p. 12.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

troublant qu'éclairant. Cela dit, ces déclarations laissent sous-entendre, à nouveau, une certaine tristesse annonçant sans doute la fin tragique de l'écrivain.

La relation avec sa famille demeure apparemment compliquée :

J'ai eu beaucoup de mal à dire à ma mère que je l'aimais, j'ai attendu d'avoir trente-cinq ans. Ma mère m'a dit qu'elle m'aimait lorsque j'avais trente-neuf ans, ou elle me l'a dit avant mais j'ai oublié. J'ai dit à mon père que je l'aimais lorsque j'étais déprimé, à trente-cinq ans, je songeais à me suicider, je trouvais dommage de mourir sans le lui avoir dit. Je n'ai pas dit à mon frère que je l'aimais. Je n'ai pas dit à ma grand-mère que je l'aimais.¹⁶⁶

La difficulté d'exprimer ou d'explicitier des sentiments d'amour entre parents semble être un problème dont l'auteur n'est pas le seul à souffrir. Ce manque d'amour ou l'absence de l'expression du sentiment d'amour peuvent être une raison de son suicide, tout comme la relation compliquée (peut-être pas difficile, mais certainement troublante) avec sa famille. La description de la relation manquée avec son frère témoigne du désir de Levé de trouver un interlocuteur privilégié, un ami véritable, un confident :

Dans un ami je cherche un frère. Je n'ai pas trouvé un ami en mon frère mais je n'ai, hélas, pas fait l'effort de chercher. Mon frère était trop âgé pour que nous puissions être amis. Mon frère et moi, nous sommes comme le jour et la nuit, je suis peut-être la nuit.¹⁶⁷

L'opposition entre ces deux frères témoigne, une nouvelle fois, d'une relation compliquée. Mais c'est surtout la métaphore de la nuit qui dévoile un autre aspect important de la vision du monde de Levé : non seulement cette métaphore constitue le centre de *Suicide*, elle permet également dans *Autoportrait* de souligner une relation déséquilibrée entre les deux frères Levé. Dans cette relation mal-équilibrée (soit par Levé lui-même, soit par ses parents), Edouard Levé semble se sentir inférieur à son frère, ou au moins beaucoup moins lumineux et joyeux, vu que son frère représente pour lui le jour. Ce sentiment d'infériorité est peut-être créé par sa mère, qui l'appelle « le Bâton merdeux », puis simplement « Merde » : « Enfant, ma mère me surnommait parfois Edouard le bâton, parce que je passais mes journées à la campagne avec un morceau de bois, plus tard, lorsque je suis devenu turbulent, elle m'a appelé le Bâton merdeux, puis, plus simplement, la Merde.¹⁶⁸ » Ces sobriquets montrent la relation compliquée qu'Edouard Levé avait avec sa mère, or cette relation a été sans nul doute plus complexe que mauvaise : « Mon père est drôle. Ma mère m'aime sans m'envahir¹⁶⁹ » ou encore « Même si c'est un drôle de cadeau, je remercie mon père et ma mère de m'avoir donné la vie.¹⁷⁰ ». Ce sont des passages qui laissent au lecteur la possibilité de croire qu'il s'agit plutôt d'une famille tout à fait normale, quotidienne et ordinaire, dans laquelle chacun a sa part de fautes et de responsabilités.

Impossible donc de dire, pour le lecteur, s'il s'agit d'une relation malsaine ou plutôt normale. Le passage suivant suggère même que le narrateur, et donc l'écrivain, apprend beaucoup de sa famille et que la famille est pour lui une source d'inspiration qui lui permet d'améliorer sa propre vie :

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

Un de mes oncles a rencontré l'homme de sa vie en conduisant lentement sa voiture rouge décapotable dans les rues de Paris, l'homme en question, un immigrant hongrois, était désespéré, et marchait au hasard avant de se suicider, mon oncle s'est arrêté à sa hauteur et lui a demandé où il allait, ils ne se sont plus quittés jusqu'à ce que la mort les sépare.¹⁷¹

L'idée de la mort et même du suicide est un thème qui est sous-entendu dans chacun des passages de l'œuvre de Levé. L'amour et la sexualité qui sont représentés dans le passage ci-dessus, forment un autre thème sur lequel se concentre l'autoportrait de Levé, et qui permet, comme chacun des thèmes abordés, d'augmenter la confusion du lecteur.

3.3.2. Amour et (homo)sexualité

L'écriture blanche typique de l'œuvre levéenne évite de mettre en scène toute sorte d'émotions : « La description levéenne, quant à elle, laisse aussi transparaître, en filigrane, la subjectivité qui en est à l'origine.¹⁷² ». Absence totale de subjectivité et donc de sentiments, il est difficile de parler d'amour et de sexualité dans cette œuvre. A la base de cette neutralité omniprésente se trouve sans doute l'ennui de l'auteur par rapport aux histoires d'amour : « Les histoires d'amour m'ennuient. Je ne raconte pas mes histoires d'amour.¹⁷³ » Néanmoins, l'auteur dévoile dans quelques passages ses pensées sur l'amour. Ces passages suggèrent même quelques conflits et événements qu'a suscités sa sexualité.

Levé a toujours refusé d'embrasser une amante en présence de ses parents¹⁷⁴, même s'il déclare qu'« [e]ntre la solitude du ventre de [s]a mère et celle de [s]a tombe, [il] aurai[t] fréquenté beaucoup de personnes.¹⁷⁵ ». Une nouvelle fois, l'idée de la mort est sous-entendue dans cette pensée. L'amour apparaît dans la description de la vie familiale et la sexualité s'incruste dans le tableau des jeux d'enfants :

J'ai joué au papa et à la maman avec ma cousine, mais il y avait des variantes, cela pouvait s'appeler le docteur (inspection formelle des parties sexuelles), ou le voyou et la bourgeoise (mini-scenario de viol). Lorsque nous jouions au voyou et à la bourgeoise, ma cousine passait devant la balançoire sur laquelle j'étais assis, à l'écart de la maison familiale, je l'interpellais d'un air mauvais, elle ne répondait pas mais faisait semblant d'être affolée, elle commençait à courir, je la rattrapais et la conduisais de force dans la petite cabane, je fermais le verrou, je tirais les rideaux, elle essayait vaguement de s'enfuir, je la déshabillais, et simulais l'acte sexuel pendant qu'elle poussait des cris dont je n'ai jamais compris s'ils mimaient l'horreur ou le plaisir, j'ai oublié comment nous finissions.¹⁷⁶

Même sans indices de temps ou de l'âge des personnages, il est plus que probable que cette scène se déroule quelque part durant l'enfance de Levé. Des jeux « innocents » se trouvent ici à la base d'une

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷² Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷³ Edouard LEVE, *Autoportrait, op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁴ « Je n'ai jamais embrassé une amante devant mes parents. » dans Edouard Levé, *Autoportrait, op.cit.*, p. 12.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

première expérience sexuelle, ce qui donne lieu à d'autres descriptions : « J'ai fréquenté un collège où sévissaient plusieurs pédophiles, mais je n'en ai pas été victime.¹⁷⁷ »

Un autre aspect important, exploré par l'auteur, est l'homosexualité. Le sujet revient de manière fréquente (tout dans *Autoportrait*, que dans *Suicide*, d'une manière plus explicite dans le premier que dans le second) et semble une étape nécessaire pour le narrateur dans la recherche de sa propre sexualité : « Pour savoir si j'étais homosexuel, j'ai tenté de me masturber en pensant à des hommes, ça n'a pas marché.¹⁷⁸ » Il déclare également qu'il n'a jamais fait l'amour avec un homme¹⁷⁹, ni s'est fait sodomiser¹⁸⁰, mais que « le mode de vie gay [lui] va bien¹⁸¹ » et qu'il regrette d'être limité à son hétérosexualité. Son « inlassable curiosité¹⁸² » – bisexuelle ? – se prolonge même dans ses amitiés : « Je me lie facilement avec les femmes, je mets plus de temps avec les hommes. Mes meilleurs amis hommes ont quelque chose de féminin.¹⁸³ » Thème récurrent, également dans *Suicide*, l'homosexualité permet de croire au lecteur que cette sexualité cachée par l'auteur se trouve à la base, avec d'autres éléments, de son malheur et donc de son vœu de se tuer.

L'amour joue un rôle important, mais implicite, dans la vie de Levé. L'amour est accompagné par une sorte de mélancolie et par une interrogation permanente sur la personnalité du narrateur : « J'ai souvent aimé. Je m'aime moins que je n'ai été aimé. Je m'étonne qu'on m'aime.¹⁸⁴ » Cet étonnement traduit peut-être un manque de confiance en soi, ou même un manque d'amour pour sa propre personne. Ce double manque nourrit sans doute la mélancolie et la tristesse du protagoniste. Il déclare également que « l'amour [lui] donne d'immenses plaisirs, mais [lui] prend trop de temps.¹⁸⁵ » et qu'être seul, sans relation amoureuse « [lui] donne de la constance.¹⁸⁶ ». Son caractère maladroit par rapport à l'amour, annoncé dans son aveu à propos des difficultés à dire son amour pour ses parents, se traduit également par un sentiment maladroit qu'il éprouve lorsqu'un ami lui fait une déclaration de son amour : « Je serais très ému qu'un ami me dise qu'il m'aime, y compris si c'est par amour plutôt que par amitié.¹⁸⁷ ». Le seul amour qu'il arrive à expliciter est sa passion et son amour pour la littérature.

3.3.3. Littérature et procédés d'écriture

Le rôle que joue la littérature pour Edouard Levé apparaît clairement au lecteur de son dernier roman, *Suicide*. Mais son importance dans la vie de l'écrivain et du photographe est déjà suggérée dans le recueil de pensées qu'est *Autoportrait*. Il se concentre sur les romans qui l'ont inspiré ou l'ont touché :

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸² *Ibid.*, p. 58.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

*Je ne saurai jamais vraiment combien de livres j'ai lus. Raymond Roussel, Charles Baudelaire, Marcel Proust, [...] m'importent. J'ai moins lu la Bible que Marcel Proust. [...] Jack Kerouac me donne plus envie de vivre que Charles Baudelaire. La Rochefoucauld me déprime moins que Bret Easton Ellis. Olivier Cadiot me rend plus joyeux qu'André Breton. [...]*¹⁸⁸

Non seulement la littérature, mais aussi les procédés d'écriture constituent un sujet important pour Levé. Il se concentre, par exemple, sur la poésie, afin de préciser ce qu'il aime dans cette forme lyrique de la littérature :

*En poésie, je n'aime pas le travail sur la langue, j'aime les faits et les idées. Je suis plus intéressé par la neutralité et l'anonymat de la langue commune que par les tentatives des poètes de créer leur propre langue, le compte rendu factuel me semble être la plus belle poésie non poétique qui soit.*¹⁸⁹

Ce qu'il recherche donc dans la littérature qu'il « consomme » est également ce qu'il veut lui-même créer avec ses livres, la recherche de cette écriture blanche¹⁹⁰ étant le centre de son ouvrage. La raison pour laquelle son œuvre est tellement anti-chronologique est, selon lui, également le manque de temps (ce qui se rapproche de cette manière à la peur d'une mort proche qui lui surprend aux Etats-Unis) : « Décrire précisément ma vie prendrait plus de temps que la vivre.¹⁹¹ ».

« Je ne raconte pas d'histoires car j'oublie le nom des gens, je raconte les événements dans le désordre et je ne sais pas préparer la chute.¹⁹² » peut être considéré comme une autre explication pour l'absence de chronologie et de liens (pertinents) entre les différents événements énoncés dans *Autoportrait*. Ici, il ne s'agit dès lors pas d'un choix stylistique, ni d'une panique l'ayant surpris, mais tout simplement d'un trait de la personnalité de l'auteur.

Son métadiscours littéraire ne se limite pas à la littérature mobilisée par l'auteur, mais s'étend à celle qu'il est entrain de produire. La fragmentation de son ouvrage peut également s'expliquer par sa préférence pour l'imperfection : « La virtuosité m'ennuie aussi en matière routière : l'autoroute est parfaite, et m'ennuie parfaitement.¹⁹³ » La neutralité omniprésente est dès lors le résultat de sa volonté de « ne pas embellir, ni enlaidir les faits réels¹⁹⁴ ». Aussi se rend-il compte du fait que « [s]es idées font plus [s]on style que [s]es mots¹⁹⁵ ». Il est conscient de son goût pour « les contre-formes, les formes négatives, les réformes et les déformations¹⁹⁶ ». C'est manifestement en se contredisant qu'il éprouve deux plaisirs baudelairiens : « [s]e trahir et avoir une nouvelle opinion¹⁹⁷ ».

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 24-25. Nous avons décidé de raccourcir ce passage, mais l'entièreté des deux pages mentionnées est remplie de références à la littérature tant moderne que classique, tant française qu'internationale. Dans la suite d'*Autoportrait*, beaucoup d'autres noms d'auteurs (ou d'artistes) sont énumérés par Levé, nous avons, de nouveau, décidé de seulement mentionner le passage ci-dessus.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹² *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

L'auteur d'*Autoportrait* et le protagoniste de *Suicide* ont en commun leur goût pour les dictionnaires :

*Je commence par chercher une information précise dans le dictionnaire des noms propres, et je finis par le feuilleter au hasard pendant une durée bien plus longue. Je préfère, dans l'ordre, feuilleter une encyclopédie, un dictionnaire des noms propres, un dictionnaire français-anglais, un dictionnaire français-espagnol, un dictionnaire français-latin. Je feuillette parfois l'annuaire téléphonique sans but précis.*¹⁹⁸

Ce fragment se rapporte plus à la littérature mobilisée par l'auteur qu'à l'œuvre littéraire qu'il crée lui-même. Le protagoniste de *Suicide* préfère, lui aussi, lire des dictionnaires au lieu de romans. Il aime le rapport non-chronologique entre les mots, ce qu'il trouve un rapport plus représentatif de la vie réelle vu qu'elle est tellement fragmentée. Ce parallèle avec *Suicide* nous permet de passer à une dernière analyse dans l'ouvrage autobiographique de Levé. Il y a dans *Autoportrait* des références à la tentation suicidaire qui sous-tendent le texte. Nous pourrions ensuite passer à une comparaison entre *Autoportrait* et *Suicide*, à l'aide de références explicites et de thèmes récurrents dans les deux manuscrits.

3.3.4. Le désir suicidaire et l'omniprésence de la mort

Le désir de l'auteur de se tuer est omniprésent dans *Autoportrait*. Même si plusieurs passages contredisent cette volonté de mourir (comme le démontre, par exemple, la citation utilisée dans le chapitre sur le rôle de sa famille : « Même si c'est un drôle de cadeau, je remercie mon père et ma mère de m'avoir donné la vie.¹⁹⁹ », ou encore celle où il déclare préférer vivre que mourir : « Je préfère me coucher que me réveiller, mais je préfère vivre que mourir.²⁰⁰»), l'idée générale de la mort et les dépressions mentionnées permettent au lecteur de se créer une image adéquate du désir suicidaire dans ce manuscrit. « *Autoportrait* oscille ainsi entre des énoncés où l'on voit une nette propension à l'homicide de soi et à la mort et d'autres où l'on sent à leur égard un certain recul, une hésitation.²⁰¹ »

Les différents états de dépression dont a souffert l'écrivain sous-tendent le texte de son *Autoportrait* : écrit aux Etats-Unis lors d'une de ses périodes de dépression, son œuvre autobiographique constitue le résultat de son état mental, de son instabilité psychologique. Plusieurs passages témoignent de façon explicite de son malheur. Ses tentatives de suicide (il a essayé de se tuer une fois mais a réfléchi plusieurs fois d'entreprendre l'acte²⁰²), son usage de médicaments antidépresseurs²⁰³ et ses rendez-vous avec des psychiatres (et son séjour dans un hôpital psychiatrique²⁰⁴) ne sont que des signes précurseurs de la fin tragique, et de son désir de trouver une forme de repos, de l'écrivain. L'élément qui l'empêche cependant de passer à cet acte est son milieu familial et social :

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁰¹ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 216.

²⁰² Edouard LEVE, *Autoportrait, op. cit.*, p. 9.

²⁰³ *Ibid.*, p. 77.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 87.

*Dans mes périodes de dépression, je visualise l'enterrement consécutif à mon suicide, il y a beaucoup d'amis, de tristesse et de beauté, l'événement est si émouvant que j'ai envie de le vivre, donc de vivre.*²⁰⁵

Ce qui frappe dans ces phrases est l'emploi du présent : ses périodes de dépression ne font pas partie du passé, mais sont des données constantes dans sa vie, qui reviennent de manière récurrente. Son envie de continuer est étonnant, surtout lorsque le lecteur prend en compte le suicide qui mettra fin à ses jours seulement 3 ans après d'avoir écrit ce manuscrit. Son caractère « drôle²⁰⁶ » cache son état malheureux et fait croire au lecteur – mais aussi à ses amis et à sa famille - qu'il est heureux. Son angoisse nourrit paradoxalement son envie de vivre : « Si je me penche au-dessus du balcon avec l'envie de me suicider, le vertige me sauve.²⁰⁷ » La question de savoir s'il a peur de mourir, ou si sa peur est suscitée par la hauteur de son balcon, peut néanmoins se poser. Levé y répond au début de son autoportrait : « Ce qu'il y a au bout de la vie ne me fait pas peur. [...] Je plaisante avec la mort.²⁰⁸ »

Le rôle de la mort et son sens est un thème récurrent dans son œuvre. Levé réfléchit beaucoup sur et à sa mort. Il se demande comment il va mourir²⁰⁹, mais se pose également des questions sur le déroulement de ses funérailles et de son enterrement²¹⁰. Malgré le fait qu'il fait semblant de se poser des questions sur sa fin, d'autres passages permettent de constater le désir suicidaire qui se cache derrière certains de ses propos : « Je ne perdrai pas la vue, je ne perdrai pas l'ouïe, je n'urinerai pas dans mon slip, je n'oublierai pas qui je suis, je serai mort avant.²¹¹ » Dans ce passage, la conviction qu'a Levé de mourir avant la décomposition qui vient avec l'âge, peut être considérée comme un indice de son intention suicidaire, que ce soit par sa propre main ou par euthanasie. De plus, il pense que sa mort « ne changera rien²¹² » et sa mélancolie se disperse continuellement. Par exemple, il est convaincu que « Le plus beau jour de ma vie est peut-être passé.²¹³ ». Cette phrase est la conclusion tragique de son manuscrit.

Stéphane Girard estime qu' « il est difficile de ne pas voir [...] un germe de la paratopie suicidaire qui se met de plus en plus en place dans le parcours scriptural levéen, comme quoi l'affirmation de l'ethos auctorial suggérée par toute cette méta-réflexivité (« J'écris peut-être ce livre », déjà modalisé par une forme d'incertitude, de fragilité) y va nécessairement de paire avec, comme horizon (comme visée ?), l'ultime silence (« ne plus avoir à parler ») que représentera éventuellement dans son œuvre entendue comme discours, c'est-à-dire au confluent du textuel et du contextuel) l'homicide de soi.²¹⁴ »

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹¹ *Ibid.*, p. 32.

²¹² *Ibid.*, p. 88.

²¹³ *Ibid.*, p. 91.

²¹⁴ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 216.

3.4. Suicide et Autoportrait : parallèles et références directes

Les liens entre l'œuvre autobiographique de Levé et son dernier manuscrit sont nombreux. Le suicide de Levé détermine l'interprétation de l'œuvre autobiographique de Levé. Toutes les références au suicide et au malheur sont dès lors perçues comme des indices de son dernier acte. Non seulement, Levé s'est inspiré de sa propre vie pour décrire celle de son ami de jeunesse suicidé, mais en outre son manuscrit de *Suicide* y est déjà annoncé : plusieurs passages reprennent, déjà dans *Autoportrait*, explicitement ce que Levé écrit dans *Suicide*. Des thèmes récurrents font la preuve de cette ressemblance entre les deux ouvrages, tout comme des références quasi explicites, qui annoncent, d'une sorte, ce dernier manuscrit de la main du photographe et écrivain.

A la fin d'*Autoportrait*, Levé parle des conversations qui lui ont le plus marqué dans sa vie. Elles remontent jusqu'à son adolescence, à savoir le temps où il connut son ami suicidé :

Mes plus belles conversations remontent à mon adolescence, avec un ami chez qui nous buvions des cocktails que nous concevions en mélangeant au hasard les alcools de sa mère, nous parlions jusqu'au lever du soleil dans le salon de cette grande maison qu'avait fréquentée Mallarmé, au cours de ces nuits, j'ai formulé des discours sur l'amour, la politique, Dieu et la mort dont je ne retire aucun mot, même si je les ai parfois conçus en me roulant à terre, des années plus tard, cet ami a dit à sa femme qu'il avait oublié quelque chose dans la maison au moment où ils partaient jouer au tennis, il est descendu à la cave et s'est tiré une balle dans la tête avec le fusil qu'il avait soigneusement préparé.²¹⁵

Plusieurs phrases de cet extrait sont reprises explicitement dans le premier paragraphe de *Suicide*, dans lequel Levé raconte le déroulement du suicide de son ami de jeunesse :

Au milieu du jardin, tu lui fais remarquer que tu as oublié ta raquette à la maison. [...] [T]u descends à la cave. [...] Quelques instants plus tard, [ta femme] entend la décharge d'une arme à feu. Elle accourt à l'intérieur de la maison, elle crie ton nom, remarque que la porte de l'escalier qui conduit vers la cave est ouverte, y descend et t'y trouve. Tu t'es tiré une balle dans la tête avec le fusil que tu avais soigneusement préparé.²¹⁶

Les conversations qu'ils entretiennent lors d'une virée très alcoolisée où l'ami suicidé invente le cocktail « Kondratieff », sont également reprises dans le dernier manuscrit levéen :

Nous conversons la nuit, sans autre limite que le lever du jour. Un soir, tu as parlé sans discontinuer pendant huit heures de Freud et de Marx, en alternance avec des remarques sur les cycles de Kondratieff. Tes digressions s'allongeaient à mesure que tu finissais les alcools de ta mère en les mélangeant au hasard.²¹⁷

²¹⁵ Edouard LEVE, *Autoportrait*, op. cit., p. 90.

²¹⁶ Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 9.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

Par ailleurs, le fusil qui constitue l'instrument meurtrier, utilisé par le protagoniste de *Suicide* pour mettre fin à ses jours, est également présent dans *Autoportrait*. Levé mentionne le fusil de son grand-père dans *Autoportrait*, que son père lui a offert, bien qu'il ne chasse pas : « [...] j'ai parfois songé à me suicider [avec].²¹⁸ » Comme le protagoniste de *Suicide*, Levé craint dans son ouvrage autobiographique de « finir clochard²¹⁹ », sans expliciter s'il s'agit, pour lui, d'une manière de se suicider au ralenti, comme dans *Suicide* :

[L]es clochards étaient comme les spectres annonciateurs d'une de tes fins possibles. Tu ne t'identifiais pas aux gens heureux, et dans ta démesure, tu te projetais dans ceux qui avaient tout raté, ou rien réussi. Les clochards incarnaient le stade ultime d'un déclin vers lequel ta vie pouvait tendre. Tu ne les prenais pas pour des victimes, mais pour les auteurs de leur propre vie. [...] C'est ce qui t'inquiétait le plus : que tu puisses, un jour, choisir de déchoir. Non pas t'abandonner, ce qui ne serait qu'une forme de passivité, mais vouloir descendre, te dégrader, devenir une ruine de toi-même. [...] Te suicider au ralenti.²²⁰

Il déclare par la suite que « les pauvres ne [lui] font pas peur²²¹ ». C'est donc seulement leur sort qui nourrit cette crainte. De plus, l'idée d'une ruine se disperse dans l'ouvrage à l'aide de métaphores de la mort (comme le tennis privé abandonné, par exemple) et est également présent dans l'ouvrage autobiographique, lorsque Levé déclare qu'il « préfère la ruine au monument²²² ». Dans *Suicide*, le protagoniste est lui-même considéré comme une ruine par son auteur :

Une ruine est un objet esthétique accidentel. L'embellissement, certain, n'est pas choisi. On ne fabrique pas une ruine, on ne l'entretient pas. La ruine tend vers le bas et le tas. Le plus beau est ce qui reste dressé malgré l'affaissement. Ton souvenir est ce haut et ton corps ce bas. Ton fantôme reste debout dans ma mémoire pendant que ton squelette se décompose dans la terre.²²³

Néanmoins, Levé n'hésite pas à se contredire en opposant son protagoniste à cette ruine : « Une ruine qui meurt, n'est-ce pas une délivrance, n'est-ce pas la mort de la mort ? Toi, tu es parti dans la vitalité. [...] Ta mort fut la mort de la vie.²²⁴ »

Les métaphores énoncées dans *Suicide* autour de la mort et de l'identité dissociée du protagoniste apparaissent donc déjà dans *Autoportrait*. L'identité est liée de toute évidence à l'image reflétée par le miroir : « Si je me regarde longtemps dans un miroir, vient un moment où mon visage n'a plus de signification.²²⁵ » Le miroir représente donc une perte d'identité, au lieu d'une dissociation personnelle. Cette idée d'oubli identitaire revient également lorsque Levé déclare que « [s]on nom et [s]on prénom ne signifient rien pour [lui].²²⁶ », raison pour laquelle il décide, peut-être, de ne pas donner de nom au protagoniste de *Suicide*.

²¹⁸ Edouard LEVE, *Autoportrait*, op. cit., p. 49.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

²²⁰ Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 71-72.

²²¹ Edouard LEVE, *Autoportrait*, op. cit., p. 82.

²²² Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 91.

²²³ *Ibid.*, p. 17.

²²⁴ *Ibid.*, p. 34.

²²⁵ Edouard LEVE, *Autoportrait*, op. cit., p. 22.

²²⁶ *Ibid.*

Lorsque ce protagoniste achète des chaussures d'occasion, il découvre, lors d'une conférence d'un parti écologiste, qu'elles appartenaient à un homme qui s'est également suicidé. Cette paire de chaussures « anglaises en cuir noir, élégantes et sobres, [...] plié[es] selon la forme des pieds [de l'ancien propriétaire], similaires aux tiens, [...] s'adaptèrent parfaitement à ta morphologie, comme si tu les avais portées pendant des mois²²⁷ ». Les chaussures recyclées qui ont appartenu à un mort fonctionnent comme métaphore pour la mort et la volonté de mourir. Par ailleurs, le protagoniste de *Suicide* considérait les chaussures comme « un signe²²⁸ ». Il découvrira par la suite qu'il s'agit d'un signe de son propre destin suicidaire. Toutefois dans *Autoportrait*, Levé a déclaré, sans aucune raison, ni relation par rapport à la phrase qui la précède, qu'il « n'achète pas de chaussures d'occasion²²⁹ ».

Cependant, les références explicites les plus frappantes se concentrent sur les mois préférés des protagonistes et l'idée qu'ils ont tous les deux de faire construire leur propre tombe. Commençons avec la tombe : le protagoniste de *Suicide* envisage, selon Levé, de faire construire lui-même son dernier lieu de résidence. Sa femme est au courant de la manière dont il conçoit cette tombe, et elle la fait construire après le suicide de son mari selon ses consignes très précises. Durant sa vie, il voulait déjà y mettre la date de sa mort, par anticipation. Comme mentionné, avait-il dès lors plusieurs options : ne pas respecter cette date, ou la respecter, c'est-à-dire mourir le jour donné. Soit d'une façon naturelle, soit en se suicidant. Levé dévoile qu'il a lui-même un projet semblable : « Je souhaite demander une aide au ministère de la Culture pour construire ma tombe future comme une œuvre d'art, portant ma date de naissance, et une date de mort par anticipation, 31 décembre 2050.²³⁰ » Non seulement la date par anticipation, mais également l'idée d'une œuvre d'art sont ici identiques.

« Mes mois préférés sont septembre et avril, septembre pour la reprise de l'activité sociale, avril pour l'arrivée de la belle saison et le dénudement progressif des femmes.²³¹ » Les mois préférés de Levé correspondent fortement aux mois évoqués dans les tercets, à la fin de *Suicide*, qui sont de la main du protagoniste et sont retrouvés après sa mort :

Novembre m'angoisse
Avril m'éveille
*Septembre m'apaise*²³²

De plus, une autre citation de l'autoportrait de Levé peut se mettre en rapport avec un tercet repris dans *Suicide* : « Le vin m'empoisonne, la cigarette me tue, la drogue m'ennuie.²³³ » peut se relier directement avec le tercet « Le tabac m'irrite. L'alcool m'endort. La drogue m'isole.²³⁴ ». Un autre fragment autobiographique, « Le lac m'attire, la mare me repousse, l'étang m'indiffère.²³⁵ », se rapproche de l'ensemble des tercets dans *Suicide* mais n'a pas d'exemple aussi explicite dans ce dernier manuscrit levéen que dans son ouvrage autobiographique.

²²⁷ Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 94.

²²⁸ *Ibid.*, p. 95.

²²⁹ Edouard LEVE, *Autoportrait*, op. cit., p. 22.

²³⁰ *Ibid.*, p. 37-38.

²³¹ *Ibid.*, p. 41.

²³² Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 108.

²³³ Edouard LEVE, *Autoportrait*, op. cit., p. 38-39.

²³⁴ Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 102.

²³⁵ Edouard LEVE, *Autoportrait*, p. 86.

L'idée de voyager se mêle souvent avec un sentiment de tristesse et de nostalgie dans l'œuvre levéenne. C'est la raison pour laquelle le protagoniste de *Suicide* refuse de voyager tout court: « Tu n'aimais pas voyager. Tu es peu allé à l'étranger. Tu passais ton temps dans ta chambre. [...] Concevoir des vacances imaginaires te suffisait.²³⁶ » Le désir de ne pas sortir peut être une indication d'une dépression, tout comme une déception permanente de la vie quotidienne et du monde réel. Levé, en revanche, aime voyager, et y trouve un moyen de se libérer de ses états dépressifs, même si « la fin d'un voyage [lui] laisse le même goût triste que la fin d'un roman²³⁷ ». L'usage d'antidépresseurs par les deux personnages permet également de constater un sentiment de tristesse omniprésent.

Cette sorte d'échappatoire, le protagoniste la trouve également dans la littérature. Comme mentionné lors de l'analyse d'*Autoportrait*, il est frappant que Levé et le protagoniste dans *Suicide* aiment « lire » les dictionnaires. Ce dernier parce qu'il trouve que le monde est mieux représenté dans des dictionnaires, vu que la vie n'est pas chronologique²³⁸. Grâce à la littérature, il peut se comporter comme et se croire un dieu : « [T]u contrôlais l'écoulement de la vie fictive en la lisant à ton rythme : tu pouvais l'arrêter, l'accélérer ou la ralentir. Revenir en arrière ou sauter dans le futur. Lecteur, tu avais le pouvoir d'un dieu : le temps t'était soumis.²³⁹ » De plus, la vie dans les livres lui semble « plus réelle que celle qu'[il] voyai[t] et entendai[t] par [lui]-même²⁴⁰ ».

L'analyse théorique de *Suicide* n'ayant pas permis de répondre à toutes les questions concernant les procédés d'écriture levéens, l'analyse de l'intégralité de son œuvre a permis de donner quelques réponses supplémentaires. L'absence d'une identité ou d'un prénom du protagoniste garantit son anonymat, mais suscite le doute du lecteur à propos de son existence. Est-ce qu'il s'agit d'un procédé narratologique, dans le but de confondre l'identité de l'auteur avec celui du protagoniste ? Ou est-ce que cette absence est plutôt une preuve de la non-existence de ce personnage principal ? Levé déclare dans son autoportrait qu'il « ne nomme pas les gens dont je parle à quelqu'un qui ne les connaît pas²⁴¹ ». La forme épistolaire de son manuscrit peut être expliquée par le fait qu'il préfère « les conversations à deux²⁴² » et il se demande lui-même s'il fait plutôt de l'art ou de l'art-thérapie²⁴³ ».

En somme, les parallèles, et même les références explicites, établis entre *Autoportrait* et *Suicide* permettent de constater les rapports entre la vie et la personnalité des deux protagonistes de ces ouvrages, à savoir Edouard Levé et son ami de jeunesse suicidé. Il est évident que de nombreuses citations permettent de voir un rapprochement identitaire important entre ces deux personnages, tant en ce qui concerne leur personnalité qu'en ce qui concerne les événements qu'ils ont vécus. Ce rapprochement peut s'expliquer par le fait que Levé a peut-être écrit *Suicide* pour s'auto-analyser. Dans ce sens, c'est une cure psychanalytique. Cette cure lui permet de prendre ses distances avec lui-même et de devenir un autre. Dès lors n'est-il pas impossible de dire que *Suicide* est la tentative ultime de l'auteur

²³⁶ *Ibid.*, p. 23.

²³⁷ Edouard LEVE, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 7.

²³⁸ Edouard LEVE, *Suicide*, *op. cit.*, p. 37.

²³⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Edouard LEVE, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 28.

²⁴² *Ibid.*, p. 33.

²⁴³ *Ibid.*, p. 53.

pour découvrir le but de sa vie, mais également pour comprendre le but de la vie en général. C'est peut-être aussi une façon de la prolonger. Il est inutile de dire qu'il n'a pas trouvé cette raison, car « c'est lorsque Levé reçoit la confirmation que son manuscrit, concrète manifestation de son dire, est accepté par son éditeur, c'est-à-dire son premier lecteur, qu'il met fin à ses jours.²⁴⁴ ». Le lecteur, étant « une oreille sans conséquences²⁴⁵ », aurait entendu l'expression des dernières pensées de Levé.

²⁴⁴ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 263.

²⁴⁵ Edouard LEVE, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 10.

Conclusion

Cette analyse de la dernière œuvre levéenne s'est concentrée autour de la question de savoir comment ce texte déroutant et troublant doit être aperçu par son lecteur, et s'il peut se lire comme un manuscrit à partie autobiographique. La relation étroite entre la vie de l'auteur et celle du protagoniste de son dernière ouvrage a été mise en avant, pour éclaircir l'aspect autobiographique ou autofictionnel caché dans *Suicide*. Mais également les procédés ayant permis à Levé de confondre son lecteur et de troubler son aperçu de l'œuvre se sont traduits dans plusieurs aspects qui ont été dévoilés au long de cette analyse. Est-ce que cette ouvrage forme la clôture de la vie de son artiste, en évoquant ses derniers mots et ses pensées les plus intimes sur la vie en général ?

Un des procédés appliqués par Levé dans *Suicide* pour augmenter le sentiment de confusion auprès de son lecteur, est l'anonymat du protagoniste. L'absence d'un nom de celui-ci met en avant l'existence questionnable de ce personnage principal. De plus, elle accentue la dissociation identitaire du suicidé et permet de créer un lien et un rapprochement entre ce personnage de *Suicide* et son auteur. Cette aliénation de l'ami de jeunesse suicidé de Levé dévoile également un aspect autofictionnel dans le manuscrit. Pour vérifier s'il s'agit réellement d'un aspect autofictionnel, l'analyse théorique, d'après l'œuvre de Vervaeck, celle de Gasparini et celle d'Hubier, nous a fait constater certains procédés appliqués par l'auteur afin de confondre son lecteur. Ces procédés analysés permettent au narrateur de troubler la limite entre son protagoniste et lui. Vervaeck parle de la « metaforische verdichting²⁴⁶ », un phénomène utilisé par l'auteur pour garantir le mélange permanent entre ses pensées et les idées de son personnage principal. La théorie narratologique de Vervaeck explique également qu'il est impossible pour le lecteur de pouvoir parfaitement distinguer l'un de l'autre, à savoir le narrateur du protagoniste, et que toute véracité dépend de sa propre volonté de croire et d'interpréter.

L'emploi de la deuxième personne singulier « tu » est, selon les théoriciens de la narratologie et de l'autofiction, une manière pour le narrateur de s'adresser à un autre « lui », et de prendre une certaine distance entre lui-même et la vie qu'il a vécu. La forme épistolaire du roman s'explique aussi par cette raison. De plus, cette forme de lettre à sens unique permet à Levé d'augmenter, une nouvelle fois, la confusion auprès de son lecteur. Le « tu » peut dès lors aussi être vu comme une manière de confusion : le pronom personnel brouille la limite entre la personne de l'auteur et celle du protagoniste. D'après Girard, « *Suicide* se lit comme un acte littéraire absolu, une manière d'autoportrait qui se joue de la neutralité et du détour du 'tu' pour s'avérer encore plus intime²⁴⁷ ».

La neutralité dont parle Girard se trouve dans l'écriture blanche qu'espère acquérir Levé en écrivant ce dernier manuscrit. Elle lui permet de s'effacer entièrement de son œuvre. Barthes parle de « la mort de l'auteur²⁴⁸ » et permet de croire que cette écriture neutre, sans émotions, est en réalité une autre métaphore de la part de Levé. Elle lui permet de mettre en scène la mort choisie ou la disparition totale –

²⁴⁶ Luc HERMAN & Bart VERVAECK, *op. cit.*, p. 109.

²⁴⁷ Stéphane GIRARD, *op. cit.*, p. 247.

²⁴⁸ Roland BARTHES, *La mort de l'auteur*, *op. cit.*, p. 67.

voire fatale – de sa propre personne. Levé précise lui-même qu'en art, « retirer est parfaite²⁴⁹ ». Le rôle de la littérature dans l'intégralité de son œuvre permet également de constater comment l'écrivain réfléchit lui-même sur ses procédés d'écriture. L'analyse de *Suicide* n'a donc pas seulement dévoilé les différents éléments permettant de constater un malheur et un désir de mourir auprès du protagoniste, mais a également permis un accès aux pensées de Levé par rapport à sa propre littérature et la manière dont il l'a écrit.

D'autres métaphores mises en scène dans *Suicide* se concentrent le plus souvent sur la mort et le temps qui s'écoule. Elles renforcent de cette sorte le sentiment d'une fin tragique qui s'approche, et permettent à Levé de garder l'idée de la mort omniprésente dans son récit. Le caractère non-chronologique du manuscrit augmente, de plus, la pression liée au temps qui passe : selon les théoriciens, elle augmente la tension du récit et met de cette manière l'accent sur certains événements. La chronologie absente peut également être considérée comme un autre procédé de confusion, ou comme le résultat d'un état de panique de la part de Levé, comme l'a dévoilé *Autoportrait* – qu'il écrit aux Etats-Unis, convaincu par le fait qu'il va bientôt mourir -.

C'est grâce à l'analyse de cette ouvrage autobiographique, et du reste de son œuvre, qu'un rapport clair a pu s'établir entre la vie de Levé et celle de son ami de jeunesse ou le protagoniste de son dernier manuscrit. Plusieurs éléments se retrouvent autant dans *Suicide* que dans *Autoportrait*. Ce rapport entre les deux personnages a également été explicité par l'éditeur de Levé. Girard explique que ce récit permet à Levé de continuer comme « fantôme » : « c'est celui qui est à la fois présent et absent, visible et invisible, ici et là, vivant et mort tout à la fois.²⁵⁰ »

Comment doit donc être lu ce dernier manuscrit de la main de Levé ? Et est-il possible de dire que le protagoniste de *Suicide* est, en effet, un personnage inventé par Levé afin de pouvoir s'auto-analyser grâce à un texte ? Après notre propre analyse de *Suicide*, une analyse théorique et narratologique, une autre concernant l'intégralité de son œuvre et finalement une comparaison entre son ouvrage autobiographique et *Suicide*, nous ne pouvons pas répondre à cette dernière question. Il est impossible de savoir s'il s'agit d'une personne réelle ou fictive, et si cette personnification du suicide est basée sur un réel ami de jeunesse de Levé ou si tout ce manuscrit est une invention de sa part. Ce qui compte réellement est le rapprochement important entre la vie de Levé et celle de son protagoniste. Non seulement leur sort tragique les relie, mais également leur vue sur la vie en général et les pensées qui les ont poussé à commettre leur acte final. La confusion qu'évoque ce manuscrit auprès du lecteur sert donc à garantir l'impossibilité de distinguer le narrateur de son protagoniste. De cette sorte, Levé a su laisser un dernier message à ce monde, en incarnant un autre pour redevenir lui-même²⁵¹.

Du moins, ce sont nos idées après cette analyse de l'œuvre levéenne. Il est impossible de répondre à toutes les questions qui demeurent après la disparition de l'auteur. Comme Levé aurait dit lui-même, en parlant de son ami perdu :

*A toi les vérités, à nous les erreurs.*²⁵²

²⁴⁹ Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 40.

²⁵⁰ Stéphane GIRARD, op. cit., p. 243.

²⁵¹ « Tu redevenais toi-même en incarnant autrui. », Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 40.

²⁵² Edouard LEVE, *Suicide*, op. cit., p. 14.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES :

Edouard LEVE, *Suicide*, P.O.L éditeur, Paris, 2008.

Edouard LEVE, *Autoportrait*, P.O.L éditeur, Paris, 2013 (2005).

Edouard LEVE, *Œuvres*, P.O.L éditeur, Paris, 2015 (2002).

Edouard LEVE, *Journal*, P.O.L éditeur, Paris, 2004.

SOURCES SECONDAIRES :

Roland BARTHES, *La mort de l'auteur*, Ed. Seuil, Paris, 1984, p. 67.

Lise BENINCA, *Autoportrait*, dans *Le matricule des anges*, n° 062, avril 2005.

Christopher BYRD, *Suicide by Edouard Levé – review*, dans *The Guardian*, publié le 11 juillet 2011.

Denis BRIAND, *Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature*, dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'autorité en littérature - Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

Maurice CARTURIER, *La figure de l'auteur*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999.

Philippe CHATEL, *La dépense, mode d'emploi. Pratiques d'artistes et autre fictions*, dans *Nouvelle revue d'esthétique*, n°4, publié en 2009, p. 111-118.

Amaury DA CUNHA, *"Expérience d'Edward Lee, Versailles", de Gérard Gavarry : un texte hanté par les images d'Edouard Levé*, dans *Le Monde des Livres*, publié le 7 mai 2009.

Marie DE GANDT, *Années 1980-2000, le règne du second degré ? les faux départs de l'ironie (lectures croisées de Flaubert, Pérec, Echenoz)*, dans *Fabula / Les colloques*, publié le 19 juin 2008.

Aurelie DJIAN, *"Thriller", de Igor Gran*, dans *Le Monde des Livres*, publié le 15 octobre 2009.

Pierre-Henry FRANGNE, « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez* » : tautologie et littéralité dans l'art contemporain, Rennes, PUR, 2009, dans *Vu, lu, entendu*, dans *Nouvelle revue d'esthétique* n°4, publié en 2009, p. 131-148.

Julie GAILLARD, *Neutralisations : Le nom propre dans les "fictions" figeantes d'Édouard Levé*, Emory University, s.l., s.d.

Philippe GASPARINI, *Autofiction – Une aventure du langage*, Editions du Seuil, Paris, 2008.

Gérard GENETTE, *Esthétique et poétique*, Ed. Seuil, Paris, coll. « Points », 1992, p. 55-56.

Stéphane GIRARD, *Plasticien, Ecrivain, Suicidé – Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Edouard Levé*, L'Harmattan, Paris, 2014.

Anne HENAULT, *Narratologie, sémiotique générale – Les enjeux de la sémiotique : 2*, Presses universitaires de la France, Paris, 1989.

Luc HERMAN & Bart VERVAECK, *Vertelduivels – Handboek verhaalanalyse*, VUB Press | Vantilt, s.l., 2005.

Sebastien HUBIER, *Littératures intimes – Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003.

Minh Tran HUY, *Les lettres et le néant*, dans *Le Magazine littéraire*, publié en avril 2008.

Patrick KECHICHJAN, *Edouard Levé et Michèle Desbordes : l'art de la fin*, dans *Le Monde des Livres*, publié le 10 avril 2008.

Philippe LANCON, *L'ami en abyme*, dans *La Libération*, publié le 6 mars 2008.

Philippe LANCON, *Le moi se meurt*, dans *La Libération* publié le 19 mai 2005.

Laurie LAUFER, *Le suicide à l'adolescence Édouard Levé, anatomie d'un suicide*, dans *Adolescence* n° 72, publié en 2010, p. 409-419.

Emmanuelle LEQUEUX, *Edouard Levé, explorateur du néant contemporain*, dans *Le Monde*, publié le 2 mai 2008/

Luigi MAGNO, *Reconstitutions d'un journal: Sur Edouard Levé*, dans *French Forum*, Volume 37, n° 1-2, Hiver/Printemps 2012.

Francis MARMANDE, *Le rugby, c'est l'autre*, dans *Le Monde*, publié le 11 octobre 2007.

Jacques MORICE, *L'écrivain et photographe Edouard Levé est mort*, dans *Télérama*, publié le 17 octobre 2007.

Julien PIAT, *Que reste-t-il de la "langue littéraire" ?*, Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, s.d.

Jean-Paul RATHIER, *C'est pas moi qui l'ai fait ! L'autoportrait en regard de la psychanalyse*, dans *Psychanalyse* n° 12, publié en 2008, p. 117-131.

Jean-Pierre SALGAS, *Édouard Levé ou « la mort de l'auteur » (dans l'art contemporain)*, dans *Fabula-LhT*, n° 17, publié en juillet 2016.

Charlotte SERUS, *Edouard Levé ou l'attrait du vide*, dans *La bibliothèque de midi. Une anthologie de la décennie*, dans *La pensée de midi* n°31, publié en 2010, p. 120-153.

Benoît SERVANT, s.t., dans *Revue de revues*, dans *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, publié en 2011, p. 1201-1253.

Alexandre SEURAT, *Démocratie et totalitarisme au prisme du quotidien - La symphonie du loup*, de Marius Daniel Popescu, Université Paris-Est-Créteil, Paris, s.d.

Yannick VIGOUROUX, *La langue iconique des rêves d'Edouard Levé - Entretien avec Edouard Levé en 2001*, dans *La critique*, publié mercredi 24 octobre 2007.

Galerie Loevenbruck, l'œuvre photographique d'Edouard Levé, consulté via < <http://loevenbruck.com/?&actu&actu>>.

L'éditeur P.O.L, rassemblement de critiques de presse concernant *Suicide*, consulté via < <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-236-7>>, dernière consultation le 17 mai 2017.

L'éditeur P.O.L, rassemblement de critiques de presse concernant *Autoportrait*, consulté via < <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-064-3>>, dernière consultation le 17 mai 2017.

s.a., *Edouard Levé, artiste et écrivain*, dans *Le Monde*, publié le 4 novembre 2007.

