

DE DESCARTES À ROTHKO
La clôture dans l'espace romanesque
de Jean-Philippe Toussaint

Une photographie de Mark Rothko dans son atelier le montre assis face à une toile déjà commencée, et il pense. Pour lui, l'acte de penser face à la toile fait partie intégrante de l'acte de peindre : peindre c'est penser la peinture¹. La relation entre penser et peindre va de soi, mais son évidence même crée une tension qui est ainsi exprimée par l'un des commentateurs de Rothko :

He wanted to maintain both the immediate experience (which he called materiality) and its description (which necessarily moves away from it)².

Dans son roman *L'Appareil Photo*, Jean-Philippe Toussaint met en scène le héros dans la même posture et face au même dilemme, celui de faire coïncider dans le flux de la pensée l'expérience du présent et la distance critique qui la fixerait.

Je serais plutôt un gros penseur, oui³.

Dans cette déclaration du narrateur, par-delà la mise en garde du conditionnel et de l'adverbe refusant la certitude d'une définition

-
1. James Breslin, *Mark Rothko, a biography*, University of Chicago Press, 1993, fig. 34. Breslin donne de précieuses indications sur les divergences entre Pollock et Rothko de ce point de vue (p. 277), et de multiples témoignages des assistants de Rothko – en particulier lors du projet de la chapelle de Houston (p. 472-473) confirment que Rothko passait des heures, voire des jours entiers à penser devant ses toiles.
 2. Dore Ashton, *About Rothko*, Oxford University Press, 1983, p. 140-141.
 3. Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil photo*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, p. 50 (cité désormais *AP*). C'est nous qui soulignons.

péremptoire du moi, se lit la dérision à l'égard des figures solennelles de *grands* penseurs figés dans une attitude à la Rodin. Le travail de démystification commencé dans *La Salle de bain* se poursuit ici, le narrateur, « gros penseur », exerçant la même ironie à son propre égard qu'à l'égard de la valorisation traditionnelle de la pensée dans la culture occidentale. Un jeu de mot suffit à déplacer le système de valeur, l'espace choisi pour penser (les toilettes d'une station service) est donc déterminant :

Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice je dois dire, pour penser⁴.

Tout au long du roman, les espaces propices à la pensée confirment ce choix et enrichissent sa signification. Cabine du pédicure milanais, réduit minuscule de l'auto-école, cabinets de toilette des stations service, cabine de l'ascenseur, compartiment du train, cabines téléphoniques, cabine photomaton, cabine de l'avion, cabine de l'employé de chemin de fer : chacun de ces espaces a comme dénominateur commun le fait d'être exigü et clos et simultanément d'être presque toujours d'une manière ou d'une autre lié au voyage, à une forme de déplacement quelconque. Toussaint utilise et illustre pratiquement toutes les acceptions possibles des termes *cabine* et *cabinet* en les associant systématiquement à la quête de son héros. L'appareil photo volé lors d'un aller-retour Paris-Londres apparaît dans le texte comme une variante minuscule de toutes les *cabines* du roman.

Ce rapport du moi à l'espace déjà défini dans *La Salle de bain* (la salle de bain ou la chambre d'hôtel comme lieu de pensée, et simultanément l'aller-retour Paris-Venise) est reconduit dans *L'Appareil photo* dans une même relation critique aux « penseurs » français. Si l'on peut affirmer que *La Salle de bain* est une réécriture des *Pensées* et une illustration du principe selon lequel « tout le malheur de l'homme vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre », on peut de même proposer l'hypothèse selon laquelle *L'Appareil photo* est un anti-*Discours de la méthode*. Toussaint inscrit son texte dans la perspective cartésienne pour la récuser de l'intérieur. La coïncidence du voyage et d'un lieu exigü et clos choisi comme propice à la pensée est effectivement le point de départ de Descartes :

4. *AP*, p. 31.

J'étais alors en Allemagne, où [...] je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout loisir de m'entretenir de mes pensées⁵.

La première partie du *Discours* consacrée aux voyages de Descartes lisant « dans le grand livre du monde » se termine sur la « résolution d'étudier aussi en moi-même », et c'est ainsi qu'il se trouve dans un « poêle » en Allemagne. Que ce soit dans *La Salle de bain* ou *L'Appareil photo* les narrateurs de Toussaint se placent dans des espaces comparables, la salle de bain, une chambre d'hôtel ou d'hôpital à Venise, la cabine d'un pédicure à Milan, une autre chambre d'hôtel à Londres et, comble de l'abstraction, la cabine d'un avion dont on ignore la destination. Mais si la mise en scène est pour ainsi dire cartésienne, l'acte de pensée, lui, ne l'est plus. Le lieu clos et exigü où un seul individu peut se tenir (dans le cas des toilettes, du photomaton ou de la cabine téléphonique par exemple) ne donne pas vraiment au narrateur l'occasion d'« étudier en lui-même ». Les déplacements divers (à Milan, Londres etc...) ne lui donnent pas non plus l'occasion de « lire dans le grand livre du monde ». Sa quête est un refus du voyage comme découverte de l'ailleurs. Dans *La Salle de bain*, le narrateur ne « visite » pas Venise, refuse d'aller dans les musées et lit une traduction des *Pensées* en anglais. De la même manière, dans *La Salle de bain*, le narrateur profite de ce qu'il est à Milan pour lire les journaux anglais et français. L'expérience du dépaysement est un refus du pittoresque et s'accompagne souvent d'une utopie polyglotte et cosmopolite. L'expérience personnelle de Toussaint est peut-être pertinente ici puisque belge il écrit en français et ressent ce décalage intérieur décrit avec humour dans *La Salle de bain* où le narrateur après son séjour à Venise arrive à Orly. A la douane, la jeune femme lui « rendit sèchement le passeport. Circulez, dit-elle, et n'oubliez pas que vous êtes à l'étranger, ici »⁶. Au-delà de circonstances particulières inspirant cette anecdote (nationalité de l'écrivain, xénophobie française), une autre vérité du voyage

5. Descartes, *Discours de la méthode*, dans *Œuvres, Lettres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1953, p. 132.

6. Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 120. A force d'être partout à l'étranger, on finit par être partout chez soi... L'utopie polyglotte et cosmopolite de *La Salle de bain* se poursuit dans *L'Appareil photo* avec les figures exemplaires de « L'Asiatique en canadienne » et du restaurant indien à Londres.

transparaît dans les choix de Toussaint : le voyage dans son abstraction même (et sa forme la plus pure est le voyage en avion à la fin de *L'Appareil photo*) est propice à la pensée à cause de l'identification du mouvement lié au voyage et du mouvement de la pensée. Le vocabulaire choisi (« je décollai », « nous volions »)⁷ insiste très clairement sur cette identification où la perspective de Jean-Philippe Toussaint rejoint ces réflexions exactement contemporaines de Baudrillard :

D'être allé le plus loin possible met en quelque sorte fin au voyage. La seule étape ultérieure, c'est de ne plus revenir. Trouver la « distance de libération ». Plus on voyage loin, plus on voit que le voyage (la destinée) seul importe. Il faut qu'il décrive un arc de cercle terrestre, qu'il épouse la courbure de la terre et qu'il atteigne une célérité suffisante pour être tenté de lui échapper. La pensée, elle aussi, doit épouser la courbure des choses, leur inflexion, leur réversibilité, et être tentée à chaque instant de leur échapper dans une altitude sidérale, car découvrir à un moment donné la courbure d'une vie n'est pas moins émouvant que de pressentir, à grande altitude, la courbure de la terre.

Il faut voyager, circuler. Il faut franchir les océans, les villes, les continents, les latitudes. Non pour se rapprocher d'une vision plus éclairée du monde – il n'y a plus d'universel ni de synthèse possible de l'expérience, ni même à proprement parler de plaisir « esthétique » et « folklorique » du voyage – mais pour être au plus près de la sphère mondiale des échanges, jouir de l'ubiquité, de l'extraversion cosmopolite, échapper à l'illusion de l'intimité. Voyage comme ligne de fuite, voyage orbital de l'ère du Verseau⁸.

Reproduisant la pensée cartésienne dans le choix de son espace de pensée, le narrateur de Toussaint récuse non seulement la signification du lieu mais la « méthode » employée pour penser. Le second principe de Descartes, « diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre »⁹ est récusé dans la première « pensée sur la pensée » du narrateur lorsqu'il déclare dans les toilettes de la station-service :

Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice

7. *AP*, p. 111.

8. Jean Baudrillard, *Cool Memories 1980-1985*, Paris, Galilée, 1987, p. 210-211.

9. *Discours de la méthode*, p. 138.

je dois dire, pour penser. Du moment que j'avais un siège, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi épaulé par mon corps au repos, je m'étais chaudement retranché dans mes pensées, pour parvenir à m'en extraire, bonjour. Je ramassai le sachet de chips que j'avais posé par terre et l'ouvris, regardai un instant dedans, sceptique. J'en pris quelques-unes et les portai à ma bouche. Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie. La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer naturellement en d'innombrables et merveilleuses ramifications qui finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant. Que l'on désire au passage, si cela nous chante, isoler une pensée, une seule, et, l'ayant considérée et retournée dans tous les sens pour la contempler, que l'envie nous prenne de la travailler dans son esprit comme de la pâte à modeler, pourquoi pas, mais vouloir ensuite essayer de la formuler est aussi décevant, *in fine*, que le résultat d'une précipitation, où, autant la floculation peut paraître miraculeuse, autant le précipité chimique semble pauvre et pitoyable, petit dépôt poudreux sur une lamelle d'expérimentation. Non, mieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser doucement bercer par son murmure pour tendre sans bruit vers la connaissance de ce qui est. Telle était en tout cas, pour l'heure, ma ligne de conduite¹⁰.

Le refus d'« isoler », de « travailler » et de « formuler » la pensée confirme la volonté du narrateur d'appréhender la pensée comme mouvement, un « flux » dont « l'écoulement » peut être mimé mais ne doit pas être interrompu.

Dans ces conditions, le principe de Descartes selon lequel il est nécessaire d'« être le plus ferme et le plus résolu » en ses actions¹¹ et la célèbre métaphore des voyageurs perdus en forêt ne peuvent être que rejetés par Toussaint. Son narrateur au contraire *cherche* à se perdre et l'épisode de la bouteille de gaz démontre que c'est au moment où il est complètement perdu qu'il pense le mieux. Dans la même perspective, la condamnation cartésienne du scepticisme (« les sceptiques qui ne doutent que pour douter ») est également

10. *AP*, p. 31-32.

11. *Discours de la méthode*, p. 142.

rejetée par Toussaint. En fait il est vraisemblable que c'est la résonance du mot « sceptique » qui sert d'embrayeur aux pensées sur la pensée dans les toilettes de la station service.

Les principes cartésiens sont contestés par Toussaint, cependant la recherche d'une méthode de pensée applicable dans les sciences (géométrie, optique, telles qu'elles sont étudiées dans *La Dioptrique*) l'inspire dans l'écriture de *La Salle de bain* (théorème de Pythagore) et de *L'Appareil photo* (l'appareil photo comme mécanisme de cadrage optique).

Mais surtout le but de Toussaint dans *L'Appareil photo* est de proposer sous forme romanesque une forme d'alternative à la pensée cartésienne et, ce faisant, de définir un nouvel espace. C'est là que la référence à un nouveau type d'images (œuvre de Rothko, photographie) prend tout son sens.

Assis dans l'obscurité de la cabine, mon manteau serré autour de moi, je ne bougeais plus et je pensais. Je pensais oui et, lorsque je pensais, les yeux fermés et le corps à l'abri, je simulais une autre vie, identique à la vie dans ses formes et son souffle, sa respiration et son rythme, une vie en tous points comparable à la vie, mais sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible, lointaine, une vie détachée qui s'épanouissait dans les décombres exténués de la réalité extérieure, et où une réalité tout autre, intérieure et docile, prenait la mesure de la douceur de chaque instant qui passait, et ce n'était guère des mots qui me venaient alors, ni des images, peu de sons si ce n'est le même murmure familier, mais des formes en mouvement qui suivaient leur cours dans mon esprit comme le mouvement même du temps, avec la même évidence infinie et sereine, formes tremblantes aux contours insaisissables que je laissais s'écouler en moi en silence dans le calme et la douceur d'un flux inutile et grandiose. Je pensais oui, et c'était la grâce toujours recommencée, les terreurs étaient tues, les frayeurs disparues, et jusque dans mon esprit commençaient à s'effacer des traces brûlantes de parades potentielles. Les heures s'écoulaient dans une douceur égale et mes pensées continuaient d'entretenir entre elles un réseau de relations sensorielles et fluides comme si elles obéissaient en permanence à un jeu de forces mystérieuses et complexes qui venaient parfois les stabiliser en un point presque palpable de mon esprit et parfois les faisaient lutter un instant contre le courant pour reprendre aussitôt leur cours à l'infini dans le silence apaisé de mon esprit¹².

12. AP, p. 125-126.

Ces « formes en mouvement » capables de mimer le flux de la pensée, « formes tremblantes aux contours insaisissables » relient les pensées finales du narrateur à celles qu'il avait formulées dans la cabine du photomaton lors de l'aller-retour Paris-Londres :

Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, – pour penser. Il y a quelques minutes, sur le quai de la gare maritime, je m'étais attardé pour regarder la pluie tomber dans le faisceau lumineux d'un projecteur, dans cet espace très précis que délimite la lumière, clos et pourtant aussi dénué de frontières matérielles que le tremblé ouvert d'un contour de Rothko, et, imaginant la pluie qui tombait à cet endroit du monde, et qui, sous les rafales de vent, passait maintenant dans mon esprit du cône de clarté à la pénombre voisine sans qu'il fût possible de déterminer de limites tangibles entre la lumière et les ténèbres, la pluie me semblait être une image du cours de la pensée, fixe un instant dans la lumière et disparaissant en même temps pour se succéder à elle-même. Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose ? C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière. C'était la nuit maintenant dans mon esprit, j'étais seul dans la pénombre de la cabine et je pensais, apaisé des tourments du dehors. Les conditions les plus douces pour penser, en effet, les moments où la pensée se laisse le plus volontiers couler dans les méandres réguliers de son cours, sont précisément les moments où, ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable, les tensions commencent à décroître peu à peu, toutes les tensions accumulées pour se garder des blessures qui menacent – et j'en savais des infimes –, et que, seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être¹³.

L'écriture même du roman reliant les uns aux autres ces différents moments de pensée, identiques dans leur mise en scène et écrits en écho les uns des autres dans un système de variations et de répétitions, insiste sur l'attachement de Toussaint à la fluidité, au cours d'une pensée qui ne s'interrompt pas mais plutôt

13. AP, p. 93-94.

se fait souterraine pour affleurer plus tard dans le texte. L'abondance des métaphores héraclitéennes confirme cette insistance, et simultanément la structure ou plutôt la dé-structuration du roman met en pratique le principe doublement paradoxal qui vient d'être énoncé. Paradoxe dans l'espace (espace « clos et cependant aussi dénué de frontières matérielles que le tremblement ouvert d'un contour de Rothko », « le tremblé ouvert des contours insaisissables », « formes tremblantes aux contours insaisissables »¹⁴) et paradoxe dans le temps (« La pensée fixe, un instant dans la lumière et disparaissant en même temps pour se succéder à elle-même ») qui sont les paradoxes mêmes de l'écriture du roman, avec la clôture ouverte de paragraphes fixés dans une structure traditionnelle et la révoquant par leur quasi-identité qui les rend interchangeables, perdant donc en même temps que leur contour, leur position fixe dans le texte et devenant « les formes en mouvement » mimant le mouvement du temps et le mot de la pensée qui semble la seule représentation possible. Donc dans la déstructuration de son texte Toussaint crée ce que l'on pourrait appeler l'équivalent romanesque des « formes en mouvement » de Rothko. Simultanément, la recherche par le narrateur d'un langage-limite, une recherche qui aboutit à la fin du roman

[...] ce n'était guère des mots qui me venaient alors, ni des images, peu de sons si ce n'est le même murmure familier, mais des formes en mouvement... [...]

pose les conditions d'écriture du roman que l'on vient de lire, même s'il y a le même écart entre le langage idéal imaginé par le narrateur et le style du roman qu'entre « l'autre vie », celle de la pensée, et la « vraie vie ». Le roman ne parvient pas à la pureté d'un langage-limite où les mots et les sons deviennent murmures (serait-il intelligible et lisible ?) mais il se débarrasse sans cesse de tout ce qui pourrait empêcher les formes de « trembler », de tout ce qui pourrait figer les contours. Pas d'appartenance fixe à un registre unique mais flottement entre les extrêmes d'un style soutenu (avec incursions dans le vocabulaire de la philosophie) et d'un style familier ou vulgaire. Pas d'adhésion aux systèmes de valeurs traditionnelles déjà remis en question dans *La Salle de bain* mais plutôt abolition des catégories de pensée par l'utilisation constante de l'oxymore et du paradoxe.

14. AP, p. 93, 94 et 125.

L'écriture paradoxale renforce l'illusion romanesque en donnant un « ton », une « individualité » au narrateur et en lui attribuant un certain humour quand il évoque une « vieille voiture comme neuve », une « brasserie [...] refaite à neuf il y a longtemps » ou un « beau vieux brin de femme »¹⁵. Surtout elle crée un univers où les paradoxes de la peinture de Rothko (ouvert/fermé, tremblé/précis, mouvant/immobile, clair/obscur, caché/révélé) remplacent les catégories de pensée habituelles. Ainsi l'espace qui est décrit par le narrateur cesse d'être un paysage concret avec du reconnaissable, de l'identifiable et de l'intelligible pour devenir semblable aux tableaux de Rothko ou bien à ceux de l'école des luministes dont il s'inspire, c'est-à-dire

*an empty vista in nature (often a view from the sea or sky from the shore's edge) that is more colored light and atmosphere than terrestrial soil*¹⁶.

Lors de sa traversée en car-ferry, le narrateur décrit un paysage similaire, où les contours de la mer et du ciel, de la terre et de la mer, de la pluie et de l'eau de mer ont tous disparu :

La mer était sombre, presque noire, et le ciel semblait la rejoindre à l'horizon, sans étoiles et sans issue. [...] Le bateau s'éloignait progressivement de Newhaven, et bientôt nous ne vîmes plus au loin qu'une imperceptible ligne de couleurs mourantes qui se confondaient avec la mer. [...] La pluie, qui n'avait cessé de tomber finement jusqu'à présent, [...] se mit soudain à tomber avec violence sur le pont et je m'éloignai le long de la rambarde en regardant la mer qui se transforma en quelques instants en un immense tamis noir et bruyant parcouru par l'averse¹⁷.

Aucune terre ne se dessinait encore à l'horizon, le ciel était immense dans la nuit et la mer elle-même semblait s'être étendue aux cieux¹⁸.

C'est alors que la perception de cet espace sans contour transforme le narrateur comme par mimétisme : ce qui n'était en lui qu'une caractéristique anecdotique et qu'il reconnaît avec tendresse chez la jeune femme dont il tombe amoureux, une capacité

15. AP, p. 39, 42 et 46.

16. Robert Rosenblum, « Notes on Rothko and tradition », *Mark Rothko*, Tate Gallery, 1987, p. 26.

17. AP, p. 95-97.

18. AP, p. 95 sq.

à être à la fois réveillé *et* endormi (démontrée lors de leur nuit à Londres lors du coucher de l'une et du réveil de l'autre¹⁹) devient l'état paradoxal absolu, un être à la fois vivant *et* mort :

Nous avançons irrésistiblement, et je me sentais avancer aussi, fendant la mer sans insister et sans forcer, comme si je mourais progressivement, comme si je vivais peut-être, je ne savais pas²⁰...

De cette incertitude, le roman passe progressivement à l'affirmation finale du même paradoxe puisque le mot « vivant » répété dans la dernière phrase du roman s'applique à un papillon immobilisé en plein vol par une aiguille fixée dans le corps. Pour que l'incertitude se fasse affirmation, le narrateur a accompli l'action qui donne son titre au roman : il a volé un appareil photo et grâce à lui a trouvé son mode de représentation idéal. C'est dans ce contexte que sa critique des photographies prises par les anciens propriétaires de l'appareil photo prend tout son sens : ce sont des « photos de voyage ». Dans le même effort d'appropriation de l'espace que Toussaint avait décrit dans *La Salle de bain* où tout ce qui appartenait aux anciens propriétaires de l'appartement du narrateur était éliminé, ces « photos de voyage » sont décrites en complet contraste avec les photographies prises par le narrateur. Les premières ont pour but de montrer que les propriétaires de l'appareil ont été à Londres.

La jeune femme apparaissait seule, à Londres ou sur le bord d'une route anglaise, parfois debout en caban devant une façade ou assise en chemisier devant un gobelet en plastique dans une cafétéria de musée²¹.

Elles montrent un lieu étranger, des individus précis, « l'homme jeune et corpulent, d'une trentaine d'années, blond avec le teint pâle, et la femme un peu plus jeune, les cheveux blonds et courts, qui portait un chemisier rose sur la plupart des clichés »²².

Par contre, les secondes, les photos prises par le narrateur, ont pour but d'être la photo du voyage, de la quête :

C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivrait,

19. AP, p. 85.

20. AP, p. 95.

21. AP, p. 119.

22. AP, p. 115.

du naufrage de ses retombées. Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, [...] la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux²³.

La réflexion sur une esthétique du mobile/immobile déjà amorcée dans *La Salle de bain* à travers l'exemple de Mondrian se poursuit donc ici dans l'évocation des photos imaginaires du narrateur (aucune n'a été développée, nous y reviendrons).

L'image qui est suggérée a la qualité paradoxale d'un tableau de Rothko dont on a pu écrire :

*These are motionless pictures ; but despite the repetition of the horizontal - line or rectangle - they are not pictures at rest*²⁴.

Comme dans l'œuvre de Rothko également, la représentation refuse l'individuel dans ce qu'il a d'anecdotique, le narrateur cherchant à faire

quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière²⁵.

Dans un de ses rares commentaires sur son œuvre et plus particulièrement sur le portrait, Rothko avait déclaré :

*The artistic real model is an ideal which embraces all of human drama rather than of a particular individual : [...] all art is a portrait of an idea*²⁶,

et

*I don't express myself in my painting, I express my not-self*²⁷.

Il décrit ainsi une expérience limite où le pouvoir de destruction et de négation est absolu. Pour Mark Rothko, c'est un point de non-retour que représentent les toiles « sans arrière-plan et presque sans

23. AP, p. 113.

24. Robert Goldwater, « Reflections on the Rothko exhibition », *Mark Rothko*, Tate Gallery, p. 34.

25. AP, p. 112.

26. Interview de Rothko et Gottlieb en 1943, cité par Anna Chave, *Mark Rothko*, Yale University Press, 1989, p. 184.

27. Cité par James Breslin, *Mark Rothko, a biography*, University of Chicago Press, 1993, p. 274.

lumière» magistralement analysées par Peter Fuller grâce aux travaux sur l'espace de Bion et Klein²⁸. Tenté par une obscurité totale qui finit par l'englober, Rothko est fasciné par un espace dénué de tout point de repère qui lui inspire une terreur insurmontable et irrésistible,

the negative sublime in its absolute manifestation. The picture space has flattened out into something shallow, empty and murky. There is nothing there. Nothing, nothing. Nothing.

Toussaint confronte son narrateur avec la même tentation du néant, de la nuit, de la mort. La dissolution du moi dans un espace qui a lui-même perdu toute limite, celui de la mer-nuit-ciel-pluie, est vécue comme une expérience de violence, le « vol » de l'appareil photo, la fuite éperdue du narrateur suggère qu'un crime a été commis ou va l'être. L'appareil photo est décrit tel un pistolet dont le narrateur sent « le contact rigide » et qu'il va dans sa « panique » le « réarmant » et le « réarmant » puis retirant « sa cartouche ». Le vocabulaire suggère une scène de roman policier ou de film noir, le narrateur ne « pouvant plus reculer » puis « mal à l'aise » quand il se sent observé²⁹. Plus tard, la description de la manière dont il jette l'appareil à l'eau suggère la manière dont on se débarrasse d'un cadavre ou dont on met fin à ses jours :

Aucune terre ne se dessinait encore à l'horizon, le ciel était immense dans la nuit et la mer elle-même semblait s'être étendue aux cieux. Parfois, oui, la mort me manquait. Regardant les vagues en contrebas, je sortis l'appareil de ma poche et, presque sans bouger, je le laissai tomber par-dessus bord, qui alla se fracasser contre la coque avant de rebondir dans la mer et disparaître dans les flots³⁰.

L'appareil ayant disparu, que reste-t-il de ce voyage au bout de la nuit ? Presque rien puisque le photographe s'est refusé à développer la pellicule :

Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée, aucune, et examinant les négatifs avec attention, je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule

28. Peter Fuller, *Art and Psychoanalysis*, Writers and Readers Cooperative, 1980, p. 222 sq.

29. *AP*, p. 102-104.

30. *AP*, p. 105 et 106.

était uniformément sous-exposée, avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence³¹.

Il s'agit d'une certaine manière de l'équivalent photographique des Rothko de la dernière année ou, sous forme textuelle, cette limite du texte qui ne serait

guère des mots [...] ni des images, peu de sons si ce n'est le même murmure familier, mais des formes en mouvement³².

La structure chronologique du roman (et le changement de réseau lexical qui s'ensuit dans les dernières pages) constitue une prise de position sans équivoque de Toussaint quant au point de non retour choisi ou subi par Rothko. A la fin du roman, la nuit s'est achevée :

les terreurs étaient tues [...]. Le jour se levait³³.

La célébration de la lumière et de la transparence – que Rothko avait tant recherchée, tant aimée chez Fra Angelico ou les byzantins et tenté de fixer dans sa chapelle de Houston avant de la perdre dans ses dernières toiles – est de nouveau possible.

La réflexion commencée dans *La Salle de bain* sur l'art et la vie, sur la pensée et la vie, se poursuit ici. Dans *La Salle de bain* les références à l'art (écorchés de Soutine, peintures « très sombres » de Sebastiano del Piombo, cibles de Jasper Johns) suggèrent la violence et la mort. La vulnérabilité du narrateur à la perméabilité de l'art et de la vie et à une circulation généralisée culmine avec son obsession de cibles de Jasper Johns qui l'amène, reproduisant le geste du « galant tireur » de Baudelaire, à blesser d'une flèche la femme de sa vie, mais elle avait déjà été démontrée avec humour lors de l'épisode des peintres polonais ou lors de sa lecture/mise en pratique des *Pensées* de Pascal. Plusieurs mesures désespérées témoignent de sa tentative de bloquer cette circulation, d'immobiliser, d'introduire des clôtures. Ainsi s'explique sa prédilection pour Mondrian et surtout une claustrophilie qui par mimétisme bloque le texte : le narrateur se refuse longtemps à « sortir » de la salle de bain, mais le lecteur, lui, ne s'en sort pas puisque le texte s'est immobilisé, figé, comme dans le cauchemar du fragment 68. En effet, les deux derniers paragraphes du roman

31. *AP*, p. 116.

32. *AP*, p. 125.

33. *AP*, p. 126.

(fragments 49 et 50) reprennent textuellement les fragments 11 et 12 enfermant le lecteur dans un cycle perpétuel.

Par contre, dans *L'Appareil photo*, le concept de l'objet de l'expérience limite inverse : au lieu d'une clôture (espace de Mondrian, claustrophilie), le roman effectue une critique féconde du dispositif cartésien combinant un espace fermé avec l'espace ouvert du voyage, puis envisage les conséquences ultimes de l'abolition de toute clôture (« tremblement ou contour de Rothko », tentation des espaces sans limite narrative fait l'expérience en bateau ou en avion). De cette expérience limite le narrateur revient indemne, marquant par son refus de suivre l'aventure de Rothko jusqu'au bout que l'art de la vie, il introduit aussi une distance salutaire entre la vie et la pensée (permettant de passer de la « difficulté au désespoir d'être »³⁴) et il rétablit les points de repère indispensables à la survie. À l'espace indistinct où tout se désintègre, le roman fait succéder un lieu où le temps de s'y retrouver.

Pascale M

University College Dublin (

34. *AP*, p. 94.