



Marie-Pascale Huglo
professeur de littérature contemporaine à l'Université de Montréal. Auteur de *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité* (Montréal, Balzac-le Griot, 1997), membre du comité de rédaction de la revue *Protée* et des *Cahiers littéraires Contre-jour*, elle a dirigé, avec Sarah Rocheville, l'ouvrage collectif : *Raconter ? les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, (Paris, L'Harmattan, 2004).

Le sens du récit

Il est difficile de définir le sens du récit. Les récits sont toujours présents dans la culture humaine, mais la sensibilité ne s'exprime pas de la même manière. Les récits ont toujours été une manière de raconter, de transmettre, de partager. Ils ont toujours été une manière de donner du sens à la vie, de la rendre plus compréhensible. Ils ont toujours été une manière de créer un univers, de le partager, de le vivre ensemble. Ils ont toujours été une manière de raconter, de transmettre, de partager. Ils ont toujours été une manière de donner du sens à la vie, de la rendre plus compréhensible. Ils ont toujours été une manière de créer un univers, de le partager, de le vivre ensemble.

Dans l'univers contemporain, les sens sont certes sollicités par la variété du monde, mais aussi par les cultures livresques et audio-visuelles, entre genres anciens et nouveaux médias : quelles conséquences ces nouveaux modes de perception ont-ils sur la façon de raconter ? Comment, pour nous qui la lisons, la littérature s'en trouve-t-elle transformée ?

Les études critiques ici rassemblées démêlent ainsi l'intrication du sens, de la perception sensible et de la mémoire culturelle chez des écrivains aussi divers que Michel Leiris, Louis-René des Forêts, Witold Gombrowicz, Emmanuel Carrère, Jean-Philippe Toussaint, Lydie Salvayre, Antoine Volodine ou Nathalie Sarraute. Elles ouvrent la voie à une approche renouvelée de la narrativité contemporaine.

Marie-Pascale Huglo

Le sens du récit



18 €

PQ F 110213 673
ISBN 978-2-85939-976-4 H894
ISSN 1621-3211 2007



Photo Éric Méchoulan, Ville-Marie.
Avec l'original de M. José, magenta Noémie Desjardins.

perspectives
Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES

La collection **Perspectives**
est dirigée par
Dominique Viart

Cet ouvrage est publié après
l'expertise éditoriale du comité
« Lettres et Arts » composé de :

Philippe Bonnefis :	Lille 3
Frédéric Briot :	Lille 3
Alain Buisine :	Lille 3
Gérard Farasse :	Littoral
Véronique Sternberg-Greiner :	Valenciennes
Dominique Viart :	Lille 3
Karl Zieger :	Valenciennes

Marie-Pascale Huglo

Le Sens du récit

Pour une approche esthétique
de la narrativité contemporaine

Publié avec le soutien du
Conseil de recherche en sciences humaines
du Canada (CRSH)
et du
Fonds québécois de la recherche
sur la société et la culture (FQRSC)

Presses Universitaires du Septentrion
internet : www.septentrion.com

Bibliothèque UQAC

PQ
G73
L894
2007

24870848

Les Presses Universitaires du Septentrion

sont une association de six universités :

- Université des Sciences et Technologies de Lille, Lille 1
- Université du Droit et de la Santé, Lille 2,
- Université Charles-de-Gaulle – Lille 3,
- Université du Littoral – Côte d'Opale,
- Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis,
- Fédération Universitaire Polytechnique de Lille.

La politique éditoriale est conçue dans les comités éditoriaux.

Six comités et la collection « Les savoirs mieux de Septentrion » couvrent les grands champs disciplinaires suivants :

- Acquisition et Transmission des Savoirs
- Lettres et Arts
- Lettres et Civilisations Étrangères
- Savoirs et Systèmes de Pensée
- Temps, Espace et Société
- Sciences Sociales

Publié avec le soutien du
Conseil Régional Nord/Pas-de-Calais

© Presses Universitaires du Septentrion, 2007
www.septentrion.com
Villeneuve d'Ascq
France

En application de la loi du 1^{er} juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie (20, rue des Grands Augustins — 75006 Paris).

ISBN : 978-2-85939-976-4
ISSN : 1621-3211
Livres imprimés en France

Table des matières

Le sens du récit.....	9
La voix, ou le frayage sensible du sens	14
Le ton.....	20
L'enchaînement.....	22
La scénographie.....	23
Perception.....	24
Mémoire et présence	33
Le photo-montage dans <i>L'Âge d'homme</i> de Michel Leiris	41
Analogies.....	43
Photographies.....	46
Dérives et labyrinthes.....	48
Le sens d'une vie	51
A posteriori.....	53
Le <i>Bauvard</i> de Louis-René des Forêts, ou le spectre romanesque	57
Les charmes illusoirs de la fabulation.....	59
Fiction et performance	65
Indices avec préméditation : <i>Cosmos</i> de Witold Gombrowicz	69
Énigme, indices.....	71
Parodie, médiation et déjà-vu.....	78
Hantise de la fiction dans <i>L'Adversaire</i> d'Emmanuel Carrère	83
Naissances de la biographie.....	84
Voix.....	86
Lieux communs de l'imaginaire	89
Fictions de l'écriture	93
La fable suspendue : <i>L'Appareil photo</i> de Jean-Philippe Toussaint	95
Fable.....	96
Film	100
Photographies.....	105
Le théâtre du roman : <i>La Compagnie des spectres</i> de Lydie Salvayre.....	115
Le sublime et l'ordure : l'outrance	118
Enchaînements, déchâînements	120

Passé, présent : le chaos de la voix	121
Le chocur des femmes	121
Le spectral, le spectacle	123
Spectacle, télévision, livres	124
Voix, récit, mémoire	125
Rumeur et récit dans <i>La Classe de neige</i> d'Emmanuel Carrère	129
Le Pays de la peur	130
Les tanières de l'arche	133
Transmission et performance	136
Récit et réseaux	139
Pouvoirs de la rumeur	141
Rumeur, roman, modernité	144
La connection post-exotique : Volodine et al.	147
Cartographie de l'ailleurs	149
Passage des voix	152
Médiation, mémoire	157
Utopie du réseau	160
Raconter, à la limite : <i>Ich Sterbe</i> de Nathalie Sarraute, ou les métamorphoses du conte	163
Les derniers mots, pour commencer	163
Cercles	165
Drames	170
Passer, pour finir	175
Bibliographie	179
Origine des textes	184

Le sens du récit¹

La scène qui s'ouvre en littérature, c'est d'abord celle d'une histoire qui, au moins le temps d'un livre (si tant est que « la magie » opère), nous entraîne dans un monde raconté auquel nous croyons, auquel nous voulons croire. Le récit déploie, dans son petit cercle, un espace-temps distinct du nôtre au sein duquel des personnages agissent, pensent, s'émeuvent, vivent et meurent. C'est cette découpe qui me retient, cette capacité propre aux histoires à se détacher de la parole commune *du sein de cette parole*, à tracer des seuils, à tresser des nœuds de sens qui se découpent en eux-mêmes, par eux-mêmes, de l'échange incessant des discours. Bien distinct de ce que l'on appelle parfois la vraie vie, le monde ouvert dans et par le récit vient investir notre « réalité » à titre de mémoire virtuelle ou de possible interprétation. La fable devient mémoire, laquelle médiatise à son tour la perception et la compréhension de notre vie.

Cette scène-là, nous la connaissons bien. Elle recouvre l'événementialité que le récit projette comme un ensemble cohérent. L'évidence avec laquelle une histoire s'impose oblitère ce qui, véritablement, la projette comme une unité à la fois objective (les événements racontés apparaissent comme une découpe autonome littéralement « placée devant nous² ») et virtuelle (l'unité en question doit, pour apparaître, passer par le processus, toujours singulier, d'une lecture susceptible d'actualiser son objet). Le mouvement paradoxal qui replie le récit apparemment constitué dans le processus toujours à recommencer de son objectivation met déjà en relief la complexité de ce qui lui permet d'apparaître simplement comme tel : la scène narrative ne se donne à voir que dans le procès d'une lecture ; l'achèvement vers le quel tend le récit (même s'il est « ouvert ») ne peut advenir que dans

1.- Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour la subvention qu'il a accordée à mes travaux sur « La voix narrative dans le roman français contemporain », dont cet ouvrage résulte. Mes recherches sur l'intermédialité et sur l'archive m'ont permis de prolonger ces travaux. Je tiens donc également à remercier le FCAR pour sa subvention d'équipe sur « l'intermédialité de l'expérience », qui fait partie du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal, et le FQRSC pour sa subvention de recherche sur « les poétiques de l'archive dans le récit contemporain ».

2.- Je renvoie ici à l'étymologie : *obficere*, « jeter devant » et, au passif, « se montrer ».

texte, donne lieu, chez plusieurs auteurs contemporains, à des stratégies fictionnelles assumées, *L'Adversaire* lutte avec la hantise du faux et de la feinte sans pour autant renoncer aux métamorphoses de la « fiction-dans-la-langue », d'où le malaise.

Si, dans *L'Adversaire*, la voix narrative réussit là où le narrateur, selon son propre aveu, échoue, c'est justement qu'elle passe par l'écriture et ses fictions. La fiction est une forme d'expérience sur laquelle « je » s'aventure²¹, une distance médiatrice, plutôt qu'intermédiaire, qui ne parvient pas à s'affirmer complètement sans cesser d'être à l'œuvre dans les schémas, les topoï et les figures qui abondent. Quelle que soit l'authenticité revendiquée, le mouvement est duplice : ses écarts, ses tournures, ses images ne recouvrent peut-être que l'opération du recouvrement. Elle trompe l'auteur qui ne voit pas en quoi la visibilité de la réalité intérieure qu'il donne à comprendre est un effet de son écriture dont la médiation lui échappe. L'autre opération diabolique, dans l'affaire, est peut-être celle-là, celle de l'écriture qui, dévoilant la figure de l'imposture, voile sa propre puissance figurative qui ne se laisse en rien figurer. L'écriture est un art infernal, « celui de la vitesse et des miroirs. L'enfer de l'art, c'est la traversée sans fin des miroirs sur la surface desquels rien ne se laisse figurer. C'est l'expérience de l'intrigue et de la machination, du romanesque et du texte, par laquelle la clôture même des lieux offre la garantie que ça ne finira jamais²² ».

La fable suspendue : *L'Appareil photo* de Jean-Philippe Toussaint

Et le vaisseau cingla toute la nuit jusque dans l'aube

Homère

Dans *L'Appareil photo*, la réalité contre laquelle combat le personnage-narrateur anonyme¹ est à peu près aussi fuyante que la fable qu'il raconte. La lutte épique qui s'engage est à la fois un jeu (on joue « à mort », dans les romans de Jean-Philippe Toussaint) et un désœuvrement, une démobilisation systématique et désinvolte qui distrait la fable d'elle-même, la suspend dans un étrange flottement. Les personnages (distraits eux aussi, rêveurs, endormis) s'affrontent, mine de rien, à la réalité du temps. Leurs nombreux déplacements ouvrent à même le temps : ils tentent de ralentir, voire de détourner le mouvement qui « conduit à la mort² ». L'épopée qui en résulte peut sembler dérisoire : il s'agit, pour reprendre l'expression de Warren Motte, d'une *épopée du trivial* dont l'enjeu est, pour commencer, le dossier d'inscription à des cours de conduite, qu'il faut compléter³. Mais le combat contre la réalité est déroulant en ce sens où la décision d'apprendre à conduire semble s'oublier en route dans des « péripéties » qui ne font que mener le personnage *ailleurs*, sans nécessité apparente. Pourtant, aller *ailleurs* semble être, sinon une motivation, du moins un motif récurrent dans l'histoire, dont on peut accepter le principe désœuvré : cela ne mène à rien, certainement pas au bouclage de ce récit, mais cela fait passer le temps et l'histoire. Le « mobile » de *L'Appareil photo* n'est pas *vraiment*

1.- La lutte s'énonce sous forme de maxime : « dans le combat entre toi et la réalité, sois déconcertant » : Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil photo*, Paris, Minuit, 1988, p. 50. Les numéros de page indiqués entre parenthèses sans autre précision renvoient désormais à cet ouvrage.

2.- Yvan Leclerc, « Abstraction faite », *Critique*, n° 510, novembre 1989, p. 889-902, cit. p. 893. Pour Bertrand Westphal, le temps, et donc la mort, se trouvent au cœur des romans, pour tant légers, de cet auteur : « La mort, omniprésente, malgré le sourire que provoque, qu'arrache chaque page de Toussaint » (Bertrand Westphal, « Le Quadrillage de l'irène. Temps et histoire chez Jean-Philippe Toussaint », *Versants*, n° 25, 1994, p. 121).

3.- Dans son article sur *La Télévision*, Warren Motte qualifie l'ensemble de l'œuvre en ces termes : *La Télévision* takes its place in a droit and highly original body of work that is beginning to look like an epic of the trivial. (Warren Motte, « TV Guide », *Neophilologist*, n° 83, 1999, p. 529-542, cit. p. 529).

21.- Carrière connaît bien la force de la fiction, mais c'est justement dans ses fictions qu'elle se « libère » au mieux. Dans *La Classe de neige* (Paris, P.O.L., 1995), c'est la fiction du père destructrice (et avant cela, celle du trafic d'organes) qui renvoie le jeune Nicolas à la réalité du père meurtrier.

22.- Johanne Villeneuve, « Les arts du diable », *Revue des Sciences Humaines*, 1994, vol. 2, n° 234, introduction (n. p.).

d'apprendre à conduire, c'est la conduite du temps, à la fois délai, étiement et objet de longues méditations. Si la technique de combat des héros de Toussaint s'éloigne radicalement de la taumachie imaginée par Leiris, la fable qu'il déploie est bien une arène du temps : son récit, dont on se demande sans cesse où il va et pourquoi, donne à saisir le passage du temps et la fixation de ce passage dans une fable « tremblée ouverte⁴ », qui brouille ses propres frontières sans perdre sa cohérence pour autant. Qu'est-ce qui fait que, dans cet étrange univers de pure contingence, la fable, malgré tout, *tient* ? Telle est la question dont je partirai, m'interrogeant en particulier sur la tension qui s'instaure entre l'espace « désagencé » de l'action et l'omniprésence du visible dans *L'Appareil-photo*. Si on a pu lire ce roman comme une manifestation de l'individualisme postmoderne ou de la surmodernité⁵, on peut le lire aussi comme une remise en question (et en jeu) de « l'appareil-récit⁶ », dans le contexte de la culture des images, qui engage une tout autre saisie de la réalité et du temps, une saisie moitié filmique, moitié photographique.

Fable

Dès l'incipit, l'histoire joue avec le code représentatif, mais s'en écarte. Si l'on part, avec Aristote, de l'idée que la fable consiste « en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue⁷ », et sachant que « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin⁸ », on peut dire que *L'Appareil-photo* commence mal :

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïnciderent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux (p. 7).

4- Je reprends une expression que le narrateur de *L'Appareil-photo* emploie dans une de ses méditations (philosophiques) sur la pensée dont il donne une image : « Il y a quelques minutes, sur le quai de la gare maritime 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 Rokko [...] Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en explorer 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 » (p. 93-94). Ce qui vaut pour l'espace de la pensée vaut, à mon sens, pour l'espace du récit.

5- Voir Dominique D. Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : brico (I) age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 65, n° 4, Fall 1996, p. 618-631.

6- J'emprunte la tournure à Gerald Prince : « L'appareil-récit de Jean-Philippe Toussaint », *Discontinuity and Fragmentation*, G. Henry Freeman (ed.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 109-114.

7- Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 59 (pour les deux citations).

La temporalité du début est un *à peu près* qui, loin de constituer une frontière nette à partir de laquelle tout ce qui suit s'enchaîne⁸, se situe par rapport à un repère instable (la même époque de ma vie). La coïncidence, qui tranche avec l'ordinaire de la vie, est fautive puisque les événements n'ont *aucun rapport entre eux*. En outre, leur absence d'intérêt déclarée ne les démarque pas du fond ordinaire dont, prétendument, ils se détachent. Un hiatus se creuse donc entre l'affirmation d'un commencement digne de ce nom et le fait que, logiquement, rien ne commence vraiment. La suite nous montre que c'est en effet *la logique* de la fable qui se trouve malmenée dès le début. Des deux événements qui coïncident faussement, seul le premier (la décision d'apprendre à conduire) aura une sorte de suite ; le second (une lettre d'un ami perdu de vue faisant part au narrateur de son mariage) n'aura aucun effet : il ne fait pas *système*⁹. Dans la logique aristotélicienne du *mythos*, le début de *L'Appareil-photo* représente un mauvais agencement de faits dont les rapports inconsistants engagent l'appareil-récit de travers, et ce de façon *manifeste*.

Cela continue tout aussi mal : la décision d'apprendre à conduire débouche sur la rencontre de Pascal Polougaïevski (et comme *L'Appareil-photo* constitue une sorte de roman d'amour, cela a sa logique) mais n'a aucune suite : le dossier d'inscription n'est pas complété — il manque les photos d'identité — et lorsque le narrateur fait, presque par hasard, quatre photos d'identité dans un photomaton de New-haven, celles-ci, pourtant soigneusement décrites restent sans conséquence. Tous les éléments sont donc réunis pour que le dossier d'inscription (et l'histoire) soit complété, il y a bien d'un côté des photos manquantes, de l'autre production de photos, mais la logique narrative est suspendue, les deux événements ne sont pas reliés. Si le pré-texte d'apprendre à conduire s'évanouit dans la deuxième partie du roman, si les locaux de l'école de conduite disparaissent quasiment du paysage romanesque à partir de la page soixante-dix¹⁰, les motifs de la conduite et les photos d'identité ne sont pas négligés pour autant, mais

8- « Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement autre chose » (*Ibid.*).

9- On sait que pour Aristote, « c'est l'histoire qui est la représentation de l'action (l'appelle ici « histoire » le système des faits) [...] » (*Ibid.*, p. 55, je souligne). Le terme de « système » porte bien sûr la marque du structuralisme.

10- Ils réapparaissent à la fin du roman : après leur périples londonien, le narrateur et Pascal se rendent dans ces locaux, qui sont transfigurés par le jeu de la lumière et de l'obscurité : ce lieu n'a alors plus rien à voir avec un lieu de travail : « Les locaux de l'école de conduite étaient sombres et glacés lorsque nous y arrivâmes. Pascal avait refermé la porte derrière moi et m'avait pris la main, sans un mot, me regardant tendrement dans l'obscurité. Nous ne bougeons ni l'un ni l'autre, et ce fut un instant, simplement, nous regardant en silence, nous sourions doucement que nous soyons ensemble. Une petite lampe était allumée sur le bureau et nous étions comme isolés dans l'îlot de lumière verte de l'abat-jour ; les ammoires de rangement ressortaient à peine dans la pénombre, il y avait quelques sièges vides dans l'obscurité » (p. 109).

ils n'ont aucune prise narrative¹¹. Comme l'écrit Michel Biron « Après la rencontre initiale, le récit ne progresse plus ; il glisse d'un instantané à l'autre avec le plus de légèreté possible sans qu'il soit possible d'y voir l'ombre d'une quête [...] »¹². Cela reste à voir, mais, chose certaine, si quète il y a, elle n'est liée ni à la décision d'apprendre à conduire ni à la rencontre avec Pascale (alors que le *topos* de la rencontre amoureuse est chargé d'un grand potentiel romanesque), qui suspendent l'ordre causal de la fable en restant en plan.

Le milieu de cette épopée minuscule n'arrange pas la conduite des affaires. Il ne se compose pas d'actions mais d'épisodes qui se succèdent sans cause ni conséquence et que le narrateur, la plupart du temps, subit *passivement*. Quant à la fin, elle ne vient pas « naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité, soit de la probabilité¹³ » : elle *arrive* tout simplement au milieu de nulle part, s'arrête en pleine attente. Là encore, l'avènement de la fin « au milieu » attire notre attention sur la suspension en jeu, d'autant qu'elle nous la représente¹⁴. Cette insistance désigne, du début à la fin, la suspension de la causalité et du *telos* comme un geste soigneusement pesé.

L'histoire qui, malgré tout, se détache, tient *minimatement* à une succession d'incidents détachés et contigus¹⁵. La contiguïté événementielle ne produirait cependant pas l'effet d'une unité si elle ne se rapportait pas à un centre capable de la détacher du caractère dispersé, chaotique, de *ce qui arrive*. Ce centre, c'est le personnage-narrateur autour duquel se rassemble l'histoire. La distraction, l'errance, l'attente, la passivité trouvent, dans ce personnage, leur représentant : il donne corps à l'inconsistance et configure « l'être à part » de l'histoire qui, pour apparaître, doit se singulariser. Éminemment paratopique, c'est-à-dire délocalisé dans l'espace et le temps (il va toujours *ailleurs*, fait *autre chose*, *attend* dans une sorte d'atemporalité permanente) et à côté de la société (que fait-il dans la vie ? on l'ignore, mais il semble à l'aise et, de toute façon, il *fait autre chose* : à Milan, il « occupe [s] on temps

entre deux rendez-vous [...] à parcourir la ville à la recherche de journaux anglais et français » (p. 17) ; à Londres, lui et Pascale passent une après-midi dans le hall presque vide d'un grand hôtel (p. 88-89) ; à Paris, il se laisse conduire ici ou là, n'habite nulle part, n'a pas d'occupation), le narrateur appartient à un espace-temps marginal¹⁶. Cette marginalité discrète le situe à la frontière de toute appartenance, elle n'est ni ontologique ni psychologique ni sociale mais littéraire : le personnage, qui pourrait être monsieur tout le monde, est, *stricto sensu*, déplacé ou en déplacement. Toussaint désamorce ainsi la profondeur présumée de « l'être à part » qui peuple la littérature tout en faisant de son personnage le centre constitutif de son récit. Il mobilise l'énonciation narrative du début à la fin, énonciation qui semble elle aussi résister à toute assignation dans un site de parole localisable.

L'usage du passé simple ouvre l'espace d'une narration distancée qui rapporte des événements passés. L'effet de distance est d'autant plus marqué que la tonalité empruntée rappelle le roman d'aventure, sentimental ou philosophique sans pleinement satisfaire aux lois du genre. Les notions d'événement et de causalité sont, on l'a vu, engagées et laissées en plan, la finalité et l'intrigue romanesque sont dégroupées de l'intérieur, ce qui implique déjà que la voix narrative au passé simple ravive des tonalités génériques gardées en mémoire tout en esquissant les attentes des codes par là convoqués. C'est une présence paradoxe que la voix donne à entendre, voix générique et mémorielle qu'on ne saurait ramener à celle d'un narrateur-personnage en pleine rétrospection. Ce dont la voix joue parodiquement, c'est bien du récit qui revient, un récit chargé d'échos que la voix ravive et « fatigue ».

La narration au je prend en charge l'ensemble du récit, mais elle introduit les discours sur des plans décalés. Rapportées sur le mode direct sans guillemets, les paroles citées sont généralement suivies d'un « dit-il » monotone qui en médiatise l'insertion. Toutefois, si les incises suivent à la lettre le code romanesque, l'absence de guillemets élimine les frontières entre la voix rapporteuse et la voix rapportée, entre discours et récit¹⁷. En outre, certaines réparties sont indiquées entre parenthèses¹⁸. Ces parenthèses ouvrent, dans la voix narrative, des plans

11- Le narrateur se déplace beaucoup, (en avion, en métro, à pieds, en ferry, en train, en voiture) et il se remémore longuement les leçons de conduite qu'il a prises dix ans plus tôt (p. 33-48). Mes ses déplacements ne sont pas reliés à la décision (alors qu'il pourrait estimer que, puisqu'il doit se déplacer, il est préférable qu'il apprenne à conduire), et le retour dans le passé n'explique rien : ils constituent un motif « en roue libre ».

12- Michel Biron, « Façonner la réalité », *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint, *Spirale*, n° 87, avril 1989, p. 12.

13- Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 59. La contingence de ce qui arrive dans *L'Appareil-photo* s'oppose clairement à l'ordre de la nécessité, mais aussi à celui de la probabilité : sans paraitre invraisemblable, le voyage à Londres ou le vol de l'instamatic dans le ferry ne sont pas probables ; rien ne permet de les anticiper.

14- « J'avais demandé à Pascale de me rappeler dans la cabine, [...] à mesure que le temps passait et que Pascale ne rappelait pas, j'en vins à me demander si elle ne s'était pas rendormie » (p. 124).

15- Pour Michel Biron, ce roman n'a « rien à représenter sinon [...] une succession rapide et désordonnée d'images relevant de la contiguïté du vidéo-clip plutôt que de la continuité du long métrage » (« Façonner la réalité », *loc. cit.*, p. 12).

16- Le marginal n'est pas ici un déclassé, un révoqué ou un fou : il contribue à la paratopie romanesque sans en épouser les lieux communs, comme si la marginalité du personnage était elle-même marginale, sans conséquence. Pour Dominique Mainguement, le discours littéraire se constitue comme un discours paratopique dont le lieu de parole est paradoxal : « localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (*Les Discours littéraires. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 53). Personnage, espaces et temps sont des embrayeurs (des indicateurs) de la paratopie romanesque.

17- « Elle me regarda. Ce ne serait pas très prudent, non, dis-je. Je regardai dehors distraitement ; nous longions le terrain vague, au loin se profilait des toits » (p. 55).

18- Les parenthèses intègrent un élément de dialogue dans le récit : « Je lui laissai ma place et

différents, elles introduisent un jeu de distances variables qui prend aussi la forme d'adresses implicites et de commentaires¹⁹. Ces décalages intercalaires, à la fois ruptures et insertions, reviennent d'un bout à l'autre du roman et contribuent, par la récurrence d'adresses au présent tels ces « dites », ces « oui » et ces « non » (em)phatiques, à rapprocher la voix narrative du lecteur et à tracer, de façon intermittente mais récurrente, un cercle d'attente²⁰. La voix polyphonique se singularise par sa capacité à insérer la proximité dans la distance, le présent (de l'adresse) dans le passé (de la narration), capacité *délitée* que l'on retrouve par ailleurs dans la concomitance du discours direct et de sa médiation narrative (« dit-il »), dans la succession de séquences déconstruites ou encore dans la faille des genres évoqués. La présence de la voix narrative n'est donc pas ici performative mais diffractée, présence distante toujours déjà seconde, toujours encore balancée dans le creuset d'un décalage donné comme en passant, distraitemment, dans des parenthèses multiples qui s'ouvrent à différents niveaux dans un « hors lieu » textuel jamais véritablement fixé. Il en résulte un site énonciatif également paratopique : la voix narrative est mobile, insituable mais constituante.

Film

La platitude des événements qui, cahin-caha, se déploient dans *L'Appareil photo* n'entraîne donc pas l'anéantissement de l'histoire mais sa transformation. Celle-ci est étroitement liée à l'ampleur de la description dans la narration. Les longues plages descriptives « ralentissent » et métamorphosent le récit, qu'elles projettent comme un film. Source des parolles, le narrateur est aussi la source des perceptions visuelles et auditives qui défilent de façon égale sur une même « pellicule ».

La fluidité de la réalité se perçoit très bien dans le traitement du visible qui, contrairement à ce que le titre du roman laisse entendre, n'est pas — du moins pas en premier lieu — photographique. Les nombreux déplacements du narrateur favorisent le défilement continu du visible enregistré passivement. La traversée en ferry donne ainsi lieu à plusieurs descriptions :

monai à l'arrière, posant le carton à côté de moi tandis que son père mettait le contact (elle ne démarre pas, dit-il) » (p. 58), mais il arrive aussi qu'elles scandent le discours rapporté sur deux plans : « Alors ? dit son père en se penchant à la vitre (elle est morte, dit-elle) » (p. 59). « Je le laisai à ses douces, et, quittant le pavillon, m'en revins vers le magasin libre-service, les mains dans les poches de mon pardessus (c'était un Stanley Blacker, dites, c'est quand même une bonne griffe de pardessus) » (p. 51).
20. « Je sortis de la cabine finalement, toujours aussi pensif (je serais plutôt un gros penseur, oui) et, refermant la porte derrière moi, je me dirigeai vers la rangée de miroirs des lavabos » (p. 50). Le oui fait de la parenthèse une réponse implicite au lecteur, et contribue à tisser une connivence de lecture. On retrouve, à la fin du roman, ces indications « responsiveness » hors parenthèses : « Parfois, oui, la mort me manquait » (p. 106).

Accoudé à la rambarde, les photos à la main, je voyais la mer qui n'en finissait pas, les vagues qui ondulaient au large, immenses et sans écumee. La pluie, qui n'avait cessé de tomber finement jusqu'à présent, à peine une bruine légère qui venait se mêler aux embruns et qui rendait les vêtements poisseux [...] 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 transformait en quelques instants en un immense tapis noir et bruissant parcouru par l'averse. J'avais quitté le pont et, après avoir descendu plusieurs escaliers à l'intérieur du bateau, j'empruntai quelques larges travées sombres et silencieuses, où, de chaque côté de moi, étaient des rangées de longs sièges beiges rembourrés, sur lesquels des gens dormaient dans l'obscurité (p. 97).

Cet extrait insiste sur les mouvements d'avancée (le long de la rambarde ; dans les larges travées) qui produisent l'effet d'un « travelling avant » lent, alors que les vagues ondulent au loin ouvrent la surface plane et mobile de la mer jusqu'à l'infini. La pluie n'affecte pas le personnage, elle ne le « précipite » pas (comme s'il était pure perception) : ni la violence de l'averse ni la descente dans les escaliers intérieurs ne modifient la vision horizontale, qui semble glisser sur la réalité comme le bateau glisse sur l'eau. Enfin, le silence (celui des vagues, celui des travées) et l'obscurité plongent la scène dans une irréalité qui est peut-être autant celle de la nuit et du rêve que celle d'une salle de cinéma où (plongés dans le noir et le silence) nous regarderions défilier des images muettes.

L'éclairage nocturne et le ralentissement de la vision étale reviennent à maintes reprises dans le roman ; ils contribuent à la fabrique d'une vision filmique qui détache la réalité de l'évidence des choses connues et reconnues. Cet « estrangement²¹ » du réel impose une visibilité dont on n'a pas à chercher le sens : l'insignifiant n'est pas Absurde mais esthétique, pur défilement d'images qui donne le récit comme un film fluide (dont le narrateur serait « l'œil ») et « ramène la matière fictionnelle à la matière sensible²² ». En résulte une dissémination du visible, qui se déploie dans le roman sur un éventail très large — de la ville à la nature, des paysages ouverts (la mer, le ciel) aux cabines minuscules — comme si les lieux remplaçaient la faune humaine qui peuple les romans.

Les lieux n'échappent pas, d'ailleurs, au règne de la paratopie, ce qui ressort bien pour Londres : contrairement aux moyens de transport ou à la banlieue parisienne, Londres n'est pas « insituable ». La grande cité constitue plutôt un site dont la charge symbolique et la représenta-

21. — Ce terme renvoie au procédé littéraire de l'*ostranenie* (Viktor Chklovski), dont Ginzburg retrace la longue histoire : il s'agit de se débarrasser des « modes d'identifications rebattus et usés par les habitudes perceptives » pour voir le monde avec un œil neuf (Carlo Ginzburg « L'estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », à *distance. Nuef essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36, cit. p. 21).

22. — Jacques Rancière, *La Fabrique cinématographique*, op. cit., p. 9.

tivité sont lourdes d'attente. Mais le narrateur distrait n'enregistre rien de ce que l'on attend. Très attiré par le ciel (il y revient à deux reprises), il décrit la chambre d'hôtel, une émission de télévision, un attroupement autour d'une équipe de télévision, un parc vu par la fenêtre, un salon, un hall d'hôtel, etc. Il ne se passe pas grand-chose dans ce Londres-là, et les descriptions elles-mêmes sont elliptiques, s'attardant parfois longuement sur un détail pour enchaîner ensuite sur un plan différent :

Vers neuf heures et demie, nous nous mîmes en route pour le restaurant. Le ciel, que je regardais à l'occasion, nuageux et sans lune, se déplaçait sous le vent dans un tumulte de nuages sombres qui se précipitaient en silence vers d'autres cieux. Le restaurant présentait une enseigne lumineuse et nous avions accès à la salle par une petite porte de jardin, grillagée, qui donnait sur la rue. Sur le perron, que des lumières tamisées éclairaient diffusément, se tenait un maître d'hôtel indien [...] (p. 76).

On passe sans transition du ciel au restaurant, comme si le déplacement des nuages transporterait nos deux « héros », comme si les rues de Londres n'existaient pas. Le narrateur (décidément tête en l'air) passe presque sans transition du mouvement (le ciel) à la stabilité (le restaurant), de l'obscurité à la lumière, du haut au bas, il glisse d'un plan à l'autre sans marquer d'autre « frontière » qu'un point²³. La juxtaposition de deux plans *contrastés* dans un même flux descriptif fait ressortir un mode d'apparaître où s'enchaînent des éléments discontinus. En résulte une perception fluide et fragmentée associée au cinéma. Les blancs qui entrecoupent le récit marquent « clairement » la discontinuité du montage sans rompre avec le défillement continu des vues qui, à l'instar des nuages dans le ciel ou des vagues dans la mer, sont en mouvement constant. À la fois technique de composition (le montage) et effet perceptif (la fluidité), la modalité filmique travaille ce roman dans lequel l'ampleur de l'appareil descriptif montre à elle seule l'emprise du visible. Mais il serait trop simple de cantonner le « filmique » aux perceptions visuelles. Le passage d'un médium à autre implique des déplacements qui font tout l'intérêt de l'approche intermédiaire²⁴. Dans *L'Appareil photo*, la fluidité et le montage filmiques se combinent avec la figure du zeugme pour faire défilier choses vues mais aussi discours et pensées.

23.- L'immensité du ciel dans lequel courent des nuages a de nombreux points communs avec la mer et ses vagues sans écumee (voir ci-dessus la citation p. 97) : immensité, obscurité, silence (notable dans l'oxymore du *tumulte* et du *silence*).

24.- Notons à cet égard que le mode d'apparaître cinématographique investit le roman en dehors de toute représentation ou mise en récit du cinéma. Si Jean-Philippe Tousseint a une expérience de cinéaste et de scénariste, il n'a pas écrit, comme il l'affirme lui-même dans maintes entretiens, son roman comme un scénario. Il ne s'agit donc pas ici d'écriture scénaristique : c'est au niveau du style et de ses effets que la modalité filmique opère.

Définie comme « Mise sur le même plan fonctionnel (attelage), par coordination ou juxtaposition, d'éléments dissemblables²⁵ », la figure du zeugme dépasse les niveaux syntaxique et sémantique, où elle se cantonne habituellement, pour investir la composition narrative. Couplée avec la prédominance du visible, le zeugme est une figure déterminante du mode d'apparaître filmique qui contamine discours et pensées. À la base de la poétique de la contiguïté et parallèlement à la discontinuité du montage, le zeugme permet d'enchaîner de façon déliée plusieurs plans du récit. Ainsi en va-t-il du discours rapporté évoqué plus haut : il se juxtapose aux descriptions et à la médiation narrative sans rompre le continuum « horizontal » du texte :

J'avais pris place à l'avant de la voiture, et M. Polougaïevski se tenait au volant, la portière ouverte par laquelle on apercevait une flaque d'eau dans laquelle il pleuvait goutte à goutte. L'auto-radio diffusait une chanson douce et triste et, demeurant silencieux l'un et l'autre, nous hochions pensivement la tête à l'occasion comme si nous compatissions. Puis, comme sa fille ne reparaisait toujours pas et que les plaintes de la chanson devenaient déchirantes, il finit par se tourner vers moi pour me prendre à témoin. Mais qu'est-ce qu'elle fabrique, dit-il, et, sortant de la voiture, il se mit à guetter l'arrivée de sa fille les deux mains enfouies dans les poches (p. 57-58).

Dans ce passage « épi-comique » où l'attente déceuvée est ponctuée par la pluie, la voiture se transforme en un petit cinéma où bande sonore et bande image se joignent et où le spectacle est partout (dehors, dedans). Un assemblage intéressant de causalité et d'insignifiance s'opère : la réaction de M. Polougaïevski est expliquée (*comme* sa fille ne reparaisait *toujours pas*) et son unique phrase est orientée (*pour* me prendre à témoin) ; sa « sortie » constitue donc, pour une fois, un micro-incident bien agencé. Par contre, les hochements de tête des personnages restent vus de l'extérieur, ce que l'explication fictive (*comme* si nous compatissions) renforce : le narrateur *devrait*, dans la logique romanesque, savoir si, oui ou non, il comparissait (il *devrait* avoir accès à ses émotions intérieures). Pourtant, c'est de l'extérieur qu'il présente et interprète son geste, dont le sens *probable* est à la fois projeté et suspendu par une fiction : simple hypothèse, en somme, sur laquelle on ne s'appesantit pas. Pour finir, le discours de M. Polougaïevski est mis sur le même plan que la description, comme si les quelques mots lâchés faisaient partie de l'environnement au même titre que les plaintes de la chanson, les gouttes de pluie dans la flaque d'eau. Ses propos sont aussitôt relayés par la voix narrative (dit-il), dans une juxtaposition. La polyphonie qui en résulte — feutrée, furtive — implique, chez le lecteur, une conscience métanarrative qui, tout en

25.- Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 41.

suivant le fil de l'histoire, perçoit le changement des plans discursifs du récit qui s'enchaînent continûment.

Les parenthèses manifestent à cet égard avec plus de netteté les changements de plans discursifs juxtaposés dans une même phrase. Contrairement au zeugme, elles rompent visiblement « le déroulement linéaire d'une phrase par insertion d'un syntagme adverbial²⁶ », mais elles insèrent aussi une multiplicité de voix (de postures discursives) au sein d'une même phrase, dans un *continuum différencié* généralement marqué, à l'oral, par un changement de ton. Un dernier exemple me permettra de clore cet aperçu des modalités filmiques du roman sur une parenthèse, qui boucle un passage descriptif où actions et discours se juxtaposent dans une scène ordinaire :

[...] je résolus de m'en tenir aux chips, et, contournant le comptoir, allai en prendre un sachet sur l'étagère. Je vous dois combien, dis-je. L'homme posa une main sur le combiné, m'interrogea du regard. Pour le sachet de chips, dis-je, et, du doigt, je lui montrai également le billet que j'avais posé sur le comptoir (il fallait tout lui dire) (p. 30).

L'affrontement entre le client et le caissier (type d'épopée contemporaine que Toussaint multiplie dans ses romans) passe par un échange de paroles et de gestes qui évoque parodiquement des combats plus glorieux. De façon intéressante, les paroles sont contaminées par les gestes, marquant une difficulté à « échanger », que la situation de communication à trois (le client, le caissier, le téléphone) ramasse bien : le caissier n'écoute pas le client et lui répond à peine, manifestement prêt à se replonger dans la conversation téléphonique interrompue dès qu'il en aura fini avec la transaction. Le comique de ce faux échange vient de la juxtaposition répétée de paroles et de gestes indissociables d'une *déixis* dont l'évidence échappe au caissier inattentif. Du coup, il faut énoncer ce qui se trouve sous ses yeux (mais pas sous les nôtres ; en ce sens, la scène repose aussi sur l'ambiguïté de l'écriture quant à la deixis), de sorte que les gestes et les paroles les plus courants se décomposent en fragments détachés qui s'enchaînent de façon burlesque. Dans cette « transaction » (narrative cette fois), le caissier endosse la posture du lecteur (il est extérieur au monde raconté), tandis que la parenthèse, elle, place le lecteur dans le « camp » du narrateur. Il y a bien sûr de l'ironie à *dire* au lecteur qu'il fallait tout *dire* au caissier : cela revient à les traiter l'un et l'autre de la même façon tout en faisant du lecteur un complice et du caissier, un étranger. Ce que la parenthèse ouvre alors, c'est un espace de connivence au deuxième degré, c'est-à-dire au niveau métanarratif. Pour le formuler autrement, la parenthèse introduit un autre plan dans l'énoncé (celui du commentaire) et fait

basculer le récit — qui, par la vertu du passé simple, semblait se raconter tout seul — du côté du récit de parole. L'incompréhension de gestes et de propos élémentaires introduit en outre, dans ce « cinéma », une part ludique qui non seulement donne à *sentir* l'humanité du spectacle mais aussi la *met en scène*, la *réfléchit* et prend, ironiquement, le lecteur à témoin.

Ces quelques exemples montrent que description et narration présentent la fable sur un mode esthétique très cohérent²⁷. L'impression de contiguïté et de contingence que procure le récit va de pair avec une esthétique du visible qui donne au ralentissement irréel ou dérisoire des événements une force de frappe insoupçonnée. En cela, la fable « filmique », dont la qualité sensible est dépouillée d'affects comme de profondeur²⁸, se tient très bien dans la *mobilisation continue de son inachèvement*. La voix narrative, centrale mais traversée par diverses tonalités génériques, de multiples voix et différents plans discursifs, donne également au récit sa cohérence souple et mobile sans sortir du « filmique ». Cependant, le sens d'une clôture narrative qui, au sein de cet inachèvement, s'impose malgré tout, relève d'un autre travail : celui des motifs entrecroisés dont l'*agencement* (puisque c'est de cela dont il s'agit) nous mène, enfin, à l'appareil-photo.

Photographies

Si l'auteur minimaliste qu'est Jean-Philippe Toussaint se montre réticent à tirer les grosses ficelles romanesques, il déplace l'intrigue pour nouer non pas des actions, encore moins des destins, mais des motifs. C'est dans la « répétition différenciée » de motifs discrets qu'une continuité discontinue (le chiasme s'avère nécessaire) s'instaure, continuité en pointillés²⁹ qui réinvestit le tramage de fable dans un réseau fait de

27 - Je renvoie au régime esthétique de l'art, dont participe pleinement le cinéma, défini par Jacques Rancière, qui s'oppose au régime représentatif (de la fable) : « Tel est l'art de l'âge esthétique : un art qui vient après et défait les enchaînements de l'art représentatif ; en contrariant la logique des actions enchaînées par le devenir-passif de l'écriture ; ou bien en réagissant les poèmes et les tableaux anciens (Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 16).

28 - Cela permet de distinguer entre le sensible comme sensation subjective éprouvée ou comme affect et le sensible comme matérialité perceptible ou mode d'apparaître. Les deux peuvent être liés, mais pas chez Toussaint, d'où l'impression d'un « je » indifférent et l'étagée accrue de la fable suspendue que nulle psychologie ne saurait expliquer. En ce sens, le sensible dans *L'appareil-photo* diverge de la « logique du sensible » caractéristique de nombreux récits contemporains québécois, dont le minimalisme narratif se repère essentiellement sur les multiples marques de « l'éprouvé » et de l'affectif. Cf. France Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *La Narrativité contemporaine au Québec. La littérature et ses enjeux narratifs*, René Audet et Andrée Mercier (dir.), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-201.

29 - Je renvoie ici à l'analyse d'Ulysse de James Joyce par Brigitte Favre-Duboz : « La liste de ces menus objets dont le retour, dont la "répétition différenciée", forme ce que certains critiques ont appelé des mini-odyssees et que je préfère pour ma part appeler des motifs. [...] Comme le démontrent les analyses génériques d'Ulysse, un très grand nombre de ces répétitions ont été ajoutées par Joyce après la première publication en revue [...] Ces additions [...] sem-

reprises, de croisements, de variations. Le tramage des motifs est un trait récurrent dans le récit moderne et contemporain ; sa logique de surface supplante la logique de profondeurs (celle des causes et des mobiles) et, sans rejeter l'intrigue, la distille au ras des textes. Le récit qui revient chez Jean-Philippe Toussaint (et tant d'autres) mobilise ce tissage formel de la fable. Cette remontée de l'intrigue à la surface du texte est sans doute un effet indirect de la culture des images qui ramène toute chose à la surface du visible (y compris, d'ailleurs, l'illusion de profondeur), mais il serait erroné de ramener cette « superficialité » à une évacuation ludique du sens. Loin de faire « une économie de sens »³⁰, *L'Appareil-photo* donne plutôt à saisir, au niveau métanarratif, la portée significative d'une telle suspension de la fable, portée qui reste, pour le lecteur, à interpréter.

Parce qu'il porte sur des motifs secondaires, le tramage n'oriente pas la fable vers une fin ni ne contrevient à l'impression générale d'une suite de menus événements sans portée apparente. Il n'en resserre pas moins la cohérence du « tout » et suscite l'interprétation, la *recherche* d'un sens. La quête herménéutique est d'autant plus sollicitée que l'insignifiance de cette histoire à quelque chose d'énigmatique. Les attentives romanesques (rencontre, voyage amoureux, leçons de conduite) sont déçues et, loin de se clore sur une fin *satisfaisante*, l'histoire se suspend en cours de route : le narrateur rentre seul, une nuit, d'on ne sait où, il marche sur le bord de la chaussée, appelle sa compagne d'une cabine téléphonique, lui demande de le rappeler. Il attend son appel qui ne vient pas, le jour se lève, il songe « au présent, à l'instant présent [...] » (p. 127). Qu'est ce que cela veut dire ? Cette fin suspend, on l'a vu, la fable, mais elle fait beaucoup plus : elle pose l'*énigme* de la lenteur (que la longue description du jour levant rend particulièrement sensible) et se termine sur une comparaison dont la signification reste à trouver. Cela coïncide avec une méditation philosophique sur l'instant présent, qui fait écho à d'autres méditations disséminées dans le roman. Le fait de terminer non pas sur un événement mais sur une *pensée en image* déplace le centre de gravité du récit et nous invite à en réévaluer la portée au-delà du (non) sens événementiel. La conduite de l'histoire nous engage ainsi à formuler une interprétation et à dégager une trame narrative *en arrière plan* qui, loin de s'attacher aux per-

blent avoir été motivées par le souci d'assurer une plus grande cohérence à l'ensemble et une certaine continuité d'un épisode à l'autre. Pourtant, elles contribuent à saper la linéarité : la continuité qu'elles servent dessine en effet une ligne pointillée, brisée [...]. » (Brigitte Favre-Duboz, « Approches et dérives d'un mouchoir de poche », *Accessoiries. La littérature à l'épreuve du détournement*, Isabelle Décarie, Brigitte Favre-Duboz et Eric Trudel (dir.), Québec, Nota bene, 2003, p. 29-43, cit. p. 34-35).

30.- Michel Biron, « Faiguer la réalité », *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint, op. cit. p. 12.

sonnages et à leurs aventures dérisoires, relie entre eux des motifs secondaires dont le sens, petit à petit, prend forme.

Le motif de la photographie intervient, au début du roman, comme la pièce manquante du dossier qui, à l'instar du récit (et à l'image du puzzle de Perec), ne sera jamais complété. Les photos passent très vite du statut de document officiel (dont l'absence chronique recouvre le défaut d'identité du narrateur) à celui de document privé capable de ramasser, en quelques images, l'enfance du narrateur :

Avant de prendre congé, je lui confiai du reste à ce propos que, tout à l'heure, j'avais retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit. Je vais vous les montrer d'ailleurs, dis-je en sortant l'enveloppe de la poche de ma veste, et, faisant le tour du bureau, je les lui présentai une par une, me penchant au-dessus de son épaule pour m'aider du doigt dans mes commentaires. Alors là, dis-je, je suis débouté à côté de mon père et là c'est ma sœur, dans les bras de ma mère. Là, on est tous les deux avec ma sœur dans la piscine. [...] Voilà, dis-je en rangeant les photos dans l'enveloppe, je pense que vous conviendrez que cela ne nous est pas d'une grande utilité (pour le dossier, dis-je) (p. 10-11).

Dans cette petite scène, qui joue avec humour de la deixis, la photo devient un espace de rapprochement (le narrateur se rapproche physiquement de celle qu'il appelle encore « la jeune femme ») et un espace de passage entre identité civile et identité familiale. Le comique de ces photos montrées du doigt, dont le lecteur ne perçoit que la banalité « clichée », représente un changement dans les relations entre les deux personnages, il ramasse ce moment « topique » où l'on commence à se révéler à l'autre par photographies interposées. Enfin, la scène « illusoire » le *Tel* de la photographie de façon tellement exemplaire qu'on pourrait la croire sortie de *La Chambre claire* de Roland Barthes :

[...] elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate, comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sunya*, le vide ; mais encore mieux : tahaia, le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela ; *tat* veut dire en sanskrit cela et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta, Da, Ça* ! Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est tel* ! mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est toute entière lésée dans la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère. [...] elle pointe du doigt un certain vis-à-vis et ne peut sortir de ce pur langage déictique³¹.

La deixis nous renvoie à la contingence du réel, comme si la photographie confèrait, « mine de rien », un pouvoir de réflexion au « tel » que le récit fait défilier sous nos yeux sur le mode cinématographique. On

31.- Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 15-16.

peut donc, à partir de cette petite scène, lire la photographie comme le marqueur 1) d'une absence d'identité civile 2) d'une transformation relationnelle, mais aussi 3) comme un pouvoir réflexif d'abstraction qui rejait sur l'ensemble du roman dans un deuxième temps. Les photos d'identité, restées « en suspens » (p. 48), prennent par la suite une tournure inattendue qui relance autrement la question de l'identité :

Plus loin, tandis que je continuais à me promener, j'avais une cabine de photomaton à côté des bureaux de la douane, une vieille cabine en métal avec un petit rideau gris entrouvert. [...] Je m'assurai que j'avais le nombre de pièces nécessaires pour faire les photos et entrai dans la cabine, refermai le rideau derrière moi (p. 92-93).

Une fois dans la cabine, le narrateur suit le cours de ses pensées. On perd, du même coup, le fil des photographies, que l'on retrouve quelques pages plus loin, lorsque, sur le pont du ferry, le narrateur contemple les photos prises, on le comprend alors, dans la cabine de photomaton :

C'était quatre photos en noir et blanc, mon visage était de face, on voyait le col entrouvert de ma chemise, les épaules sombres de mon manteau. Je n'avais aucune expression sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là. Assis sur le tabouret de la cabine, je regardais devant moi, simplement, tête baissée, et les yeux sur la défensive — et je souriais à l'objectif, enfin je souriais, c'est comme ça que je souris (p. 96-97).

Ces photographies, loin d'apporter la pièce manquante au dossier, reportent l'identité du personnage comme une question phénoménologique (l'être-là) : les quatre photos ne révèlent rien de lui (son visage est *inexpressif*, il pourrait être celui de n'importe qui) et nous ramènent pour finir au *ça*, au *Tel* dont parle Roland Barthes (c'est *comme ça* que je souris). Si quelque chose est photographié, c'est bien *ça*, plus deux détails qui ont leur importance : la *sorte de* lassitude et « les yeux sur la défensive ». La lassitude renvoie au motif de la fatigue qui revient à quelques reprises dans le roman, et qui recoupe cette réalité contre laquelle combat le narrateur, dont la photographie saisit *l'être-là* (très las)³². La défensive, pour sa part, nous rappelle elle aussi que, en dépit des apparences, le personnage lutte contre la réalité, comme si, en entrant dans cette cabine de photomaton, il avait opéré une manœuvre stratégique³³. La photographie croise ainsi, discrètement mais sûrement,

32. « Elle [la jeune femme] se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma proposition à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraissent mûres, je pourrais canonner » (p. 14).

33. La stratégie de Breyer aux échecs est effectivement très proche de la « stratégie de l'olive », qui est aussi celle du narrateur : « Dans ses parties officielles, du reste, Breyer faisait montre de la même courtoisie, confinant sagement toutes ses pièces derrière des lignes fermées et préparant des plans d'attaque à très long terme qui, dans un premier temps, consistaient sim-

les motifs de la fatigue et du combat avec la réalité pour ébaucher une tresse sur laquelle je reviendrai.

Le motif réapparaît avec l'instamatic trouvé par hasard dans le restaurant du ferry, que le narrateur empêche sans réfléchir, ce qui provoque une panique dans laquelle il se débat :

Pressant ensuite le pas dans les escaliers de crainte d'avoir été surpris par quelqu'un, je compris que je ne pouvais plus reculer et, soudain pris de panique en entendant du bruit derrière moi, je commençai à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et de mes pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau. Arrivé sur le pont, j'allai m'accouder au bastingage et, tandis que je commençais à reprendre mon souffle, j'entendis s'ouvrir derrière moi une des portes du pont. Je cachai précipitamment l'appareil dans la poche de mon manteau et ne bougeai plus, restai immobile devant le bastingage (p. 103).

L'insistance sur la vitesse — qui s'oppose à la lenteur —, sur la peur — qui s'oppose à la placidité —, et sur l'action (passive, subie, mais action tout de même) — qui s'oppose à la passivité volontaire —, font du vol de l'instamatic un *climax* dont l'intensité contrastive est démesurée. Dans cette unique scène d'action, l'appareil-photo est une arme offensive : le narrateur « mitraille », comme on dit, mais il photographie au hasard, non pas pour prendre quelque chose mais pour *achever* le rouleau, c'est-à-dire le pouvoir photographique même de l'instamatic. La contingence (ce qui arrive au hasard) atteint son intensité maximale de même que la panique : devant quelle réalité le narrateur ne peut-il plus reculer ? Est-ce le vol de l'instamatic ou la réalité elle-même qui le font passer à l'attaque ? La violence attachée à cet instamatic se note encore lorsque, après avoir très posément enlevé la cartouche de pellicule de l'appareil (p. 103), le narrateur jette l'instamatic par-dessus bord, « qui alla se fracasser contre la coque avant de rebondir dans la mer et disparaître dans les flots » (p. 106). Le verbe *fracasser* marque (comme le *massacre* aux échecs et le *carton* de l'olive), une agressivité tangible. Il est associé à la mort à laquelle pense le narrateur lorsqu'il laisse tomber l'appareil : « parfois, oui, la mort me manquait » (p. 106). Quelque chose de suicidaire se lit dans cette phrase, glissée furtivement entre une description de la mer et du ciel « immenses » dans la nuit » (p. 105) et l'appareil jeté à l'eau... Étrange scène épique, qui croise, de façon très évidente, les motifs du combat et de la mort effleurés ailleurs dans le roman. Un réseau se consolide donc, dans lequel photographie,

pleinement à accroître avec de minuscules raffinements infinis le degré de dynamisme potentiel de ses pièces (et dans un deuxième temps — à massacrer) » (p. 49).

contingence, combat contre la réalité et mort s'enchevêtrent étroitement.

La photographie revient dans une longue phase méditative à l'intérieur d'une cabine, non plus celle du photomaton (ou avant cela, des toilettes [p. 31-32]) mais celle d'un Boeing en plein ciel. Songant alors qu'il aurait pu, s'il avait conservé l'instamatic, photographier le ciel, sa pensée le ramène au souvenir d'un auto-portrait que le narrateur aurait voulu faire de lui, photographie jamais réalisée dont il aurait, pense-t-il, saisi l'impossible image dans sa fuite sur le ferry :

[...] j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, 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 lumière. Et, continuant à regarder le ciel fixe-ment, je me rendais compte que c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo, que j'avais réussi à l'arracher à moi et à l'instant en courant dans la nuit dans les escaliers du navire, presque inconscient d'être en train de photographier et pourtant me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fugue de la vie [...]. C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivait, du naufrage de ses retombées. Car on ne verrait fuit sur la photo, [...] 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 qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux (p. 112-113).

La photo passe ici de la matérialité à l'immatérialité, elle gagne le ciel des idées où plane le narrateur : la *photo rêvée* mais jamais prise rejoint l'idée de la *photo* prise sur le bateau. Le lien esquissé dans la cabine de photomaton entre photographie et pensée prend ici toute sa hauteur métaphysique. À l'instar de l'image fantôme de Hervé Guibert³⁴, l'image parfaite est imaginaire, jamais fixée, saisie dans le « tremble ouvert » (p. 93) du songe et du récit. Aux antipodes de la photo d'identité, l'autoportrait capte une présence « sans personne », et c'est arraché à la pesanteur terrestre que le narrateur se laisse aller à l'idée de l'arrachement à soi-même et à l'instant (autrement dit, au temps). On comprend mieux, du coup, la panique et la violence du « mitraillage à l'instamatic » : c'est cet arrachement (involontaire) qui se jouait. L'oxymore qui caractérise la photo rêvée et l'idée de photo indique qu'il s'agit bien d'un dépassement des contraires : l'autoportrait « sans moi, sans personne » et la photo d'un élan, d'une fuite « immobile [s] » saisissant un *moment d'éternité* représentent une victoire sur la réalité. Lui-même voué à finir (à atterrir), ce moment est une parenthèse photographique, un instantané arraché au temps dans un moment de ré-

flexion, de décalage, de suspension aérienne. Au mouvement de la vie et à l'écoulement du temps, que la perception filmique, « fluide », d'une réalité ralentie (mais pas arrêtée) rend *sensible*, répond donc l'instantané photographique qui permet la résolution de cette subtile dialectique mouvement-immobilité située « au cœur de l'œuvre de Toussaint³⁵ ». La pensée et la photo fusent en une « pensée photo³⁶ » qui immobilise — le temps d'une prise, le temps d'une pause — le cours du temps, fuyant par là l'être-pour-la-mort, s'arrachant à l'inéluctable avancée du temps, mais seulement par instants, dans des parenthèses avancées qui, *justement*, ne mènent à rien.

Débarassée des appareils et des supports, devenue *transparente*, la photographie rejoint l'écriture-photo qu'elle porte dans son nom. Elle trouve son équilibre — précaire, fugitif — dans la *lumière* de l'aube sur laquelle se ferme le récit. Entre terre et ciel, quelque chose s'est noué qui, en effet, a le pouvoir de suspendre l'histoire et les événements dans son intrigue décalée, intermittente. La photographie, cette écriture d'obscurité et de lumière³⁷, trouve, dans l'escamotage de la fable, sa juste fin, son *nécessaire dénouement*.

La dernière phrase du roman est une célébration de l'instant présent, de sa fragilité :

Le jour se levait maintenant, je le voyais se lever derrière les parois de la cabine, c'était encore la nuit, mais une nuit déjà atténuée d'aube claire et blement, rien ne bougeait dans la campagne avoisinante, et le jour se levait lentement sous mes yeux, enrobant peu à peu l'air alentour de teintes lumineuses et légères qui enveloppaient l'atmosphère de clarté transparente et tremblante, et, assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce — comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. Vivant (p. 126-127).

Ce passage litannique, dans lequel le lever du jour et son « voir » reviennent en boucle, est un parfait suspens. Le lent mouvement de l'aube contraste avec l'immobilité de la « campagne avoisinante » et la clarté du jour se détache de la nuit, nuit elle-même renversée par le jour naissant, celui-là comme celle-ci saisis dans l'inachèvement de l'avènement qu'épouse du regard le narrateur. Photographie de cet instant instable où la lumière du jour apparaît, l'image projetée sous nos yeux raconte aussi la naissance de la photo-graphie, ce passage de l'obscurité à la

35.- Bertrand Westphals, « Le quadrillage de l'arène », loc. cit., p. 121.

36.- Raymond Bellour, « La Pensée-Photo. Jean-Philippe Toussaint passe de la salle de bains à la chambre obscure. Petit précis de photographie », *Magazine littéraire*, n° 262, février 1989, p. 60-61.

37.- Les mentions de la lumière et de l'obscurité sont très nombreuses dans *L'Appareil-photo*, elles forment « système » et, à titre de motifs secondaires (simple « décor », croit-on peut-être), elles trament elles aussi, mais en arrière plan, l'intrigue romanesque dont la portée figurative demande à être interprétée.

34.- Hervé Guibert, « L'image fantôme », *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 11-18.

lumière dont la célébration est étonnamment picturale. L'obscurité, la nuit, la pluie, dans lesquelles baignait jusqu'alors le « héros », se résorbent dans une apparition de lumière, révélation photographique dont le récit fixe l'avènement dans le mouvement même de ce qui advient. Représentée par l'aube, la naissance est également saisie dans l'émotion esthétique du regard, sensiblement captée dans une prose sans cesse renaissante (d'où les répétitions en boucle). Le passage se clôt sur l'éclosion d'une pensée-image, ultime mouvement réflexif qui trouve, dans l'image du papillon saisi vivant, sa propre réflexion. Le retrait final de l'adjectif « vivant », que l'œil littéralement photographique, fixe le mot une fois pour toutes dans un double mouvement de répétition et de décalage, comme si cette ultime insistance exemplifiait en elle-même la dialectique entre mouvement et immobilité, entre vie et mort.

Fixer le fugitif n'est autre chose que le geste paradoxal que Baudelaire célèbre dans « Le Peintre de la vie moderne »³⁸. La photographie de l'instant présent tient lieu de croquis sur le vif. Mais la fugitive grâce du mouvement saisi dans sa vitalité naissante (au-delà de l'immobilité de la mort et du flux de la vie qui mène au « naufrage ») peut aussi être rapprochée de la fugitive trace que révèle, au développement, une photographie de l'instantané volé dans le Ferry. Alors que, dans un premier temps, ces images montrent un couple dont le narrateur n'a aucun souvenir (p. 115) et, pour celles — sous-exposées — qu'il a prises, « d'imperceptibles traces de [son] absence » (p. 116), l'une d'entre elle révèle, dans un deuxième temps, la silhouette de Péggy, prise par hasard *en arrière-plan*, dans le hall de la gare maritime de Newhaven³⁹. Entre cette imperceptible trace d'un passage soudainement découverte, attrapée *au vol*, et l'aiguille immobilisée dans l'aile du papillon, apparaît justement ce qui fait de la fixation du fugitif un art non pas de la performance mais de la mémoire et de l'écriture, un art de la trace piquée au vif. Le papillon vivant fixé par une aiguille, c'est bien l'événement de cette silhouette fixée sur la pellicule qui saute aux yeux, événement à la fois présent et passé qui se révèle, comme entre parenthèses, au second plan. Le présent n'est plus alors ce qui est là, ce qui vole (ou fuse) librement dans l'instant, mais l'événement lent de la trace découverte par inadvertance, de la trace ravivée au détour d'une image papillonnante qui pourrait aussi, d'ailleurs, faire écho à *La*

38. — *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 683-724.

39. — « C'était l'avant-dernière de la série, et jusqu'à présent je n'avais encore rien remarqué. La photo avait été prise dans le grand hall de la gare maritime de Newhaven et je me rendis soudain compte que, derrière la jeune femme qui se tenait au premier plan, on devinait les contours du présentoir des douanes, où apparaissait très nettement la silhouette endormie de Péggy » (*L'Appareil-photo*, p. 120).

Recherche du Temps perdu de Marcel Proust⁴⁰. La découverte passe aussi, pour nous, par la méditation et la lecture qui, en rapprochant les motifs secondaires situés *en arrière-plan* de la fable, découvre sensiblement, à l'état naissant, un sens insoupçonné...

Les accents du roman policier, du roman d'aventure, sentimental ou philosophique et l'enchaînement filmique des événements montrent en quoi la présence n'est pas, chez Toussaint, simple affaire d'ancrage déictique immédiat. Les méditations sur la mémoire et le temps auxquelles invitent l'épisode de l'appareil photo et la comparaison avec le papillon délicatement fixé nous amènent toutefois à dépasser le simulacre dans lequel on se complait parfois à classer les parodies postmodernes : c'est l'avènement authentique de la trace et sa présence passagère qui sont, dans ce roman, épinglés. Dans la distance qui se creuse à l'intérieur de la voix narrative, dans le défillement continu de la réalité et dans la nonchalante fatigue que draine tout événement, Jean Philippe Toussaint marque, à sa façon, la fin de l'épuisement. De même que le narrateur nous annonce l'impact potentiel de son « jeu d'approche, assez obscur en apparence » qui aurait pour effet de « fatiguer la réalité » (p. 14), de même le roman fatigué par les soins de l'auteur vise à « cartonner », à piquer au vif cette présence jamais totalement fixée dans le « tremblé ouvert » de la fable suspendue. La fatigue est un jeu qui nous éloigne de la présence vive inatteignable vers laquelle se tendrait la voix subjective moderne. Jusque dans l'ironique détachement de cette prédation romanesque dont la proie est, ici, une olive, là, un papillon (aileurs, le lecteur ?), c'est encore la distance variable de la présence sensible qui s'affirme dans la suspension de la fable, sa palpitation paradoxale ni absolument vive (volante) ni radicalement morte (inerte).

40. — Je pense en particulier à la scène de la mort de Bergotte, dans *La Prisonnière* : « Ses étourdissements augmentaient : il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur » (*À la recherche du temps perdu*, Tome III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 187).