

while we do not find analysis in the sense of careful, logical separation into parts, we are even further from finding that intuitive, holistic synthesis, that instinctive empathy, which is said to distinguish the female mind.

Feminists like Warren define "nonlinearity" as disorderly, disorganized, incoherent, illogical, irrational. These are all negative terms, negative concepts. It would be preferable and perhaps more accurate to define this feminist nonlinearity as less analytic than synthetic, more intuitive than logical, more complex than simple; in other words, as "chaotic" in the chaos theory sense of having an appearance of disorder that conceals a particularly complex mode of order.

¹Patrick Brady, "Period Style in the light of Structuralism, Semiotics, and Catastrophe Theory," *French Literature Series* 4 (1977), 119-130.

²(Bern: Lang, 1978), 77-83.

³See Patrick Brady, "From Transactional Analysis to Chaos Theory: New Critical Perspectives," *Australian Journal of French Studies*, 26 (May-August 1989), 176-193 and "Chaos Theory, Control Theory, and Literary Theory," *Modern Language Studies*, 20 (Fall 1990), 65-79. The first issue of the interdisciplinary journal *Synthesis* (Volume 1, Number 1 [Fall 1993]) is devoted largely to chaos theory.

⁴Marsha Warren, "Time, Space, and Semiotic Discourse in the Feminization/Disintegration of Quentin Compson," *The Faulkner Journal*, 4, 1-2 (Fall 1988-Spring 1989), 99-111.

⁵Alice Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca: Cornell UP, 1985), 24-25.

L'appareil récit de Jean-Philippe Toussaint

Gerald Prince

University of Pennsylvania

Du narrateur et protagoniste de *L'appareil photo*,¹ nous ne connaissons ni le nom, ni le prénom, ni le métier. Mais nous savons qu'il est véloce d'esprit (37) et grand de taille: "C'était un local assez sale, en email blanc, où...était une rangée de pissotières fixées au mur à une hauteur idéale pour les types qui m'arrivaient à l'épaule" (30). Nous apprenons également qu'il a une soeur (10), un pardessus Stanley Blacker (51), une peau de bébé (17), et une "manière de rhumatismes" (28). Il vit à Paris mais va souvent—trop souvent!—à l'étranger (114), il connaît l'anglais (17, 75, 76) et un peu d'italien (19), est amateur du jeu des échecs (41, 49-50) et grand lecteur de journaux (11, 12, 17, 24, et passim). Il décide d'apprendre à conduire.

Quelque dix ans auparavant, le protagoniste avait pris des leçons de conduite qui n'avaient pas abouti. C'est que la tâche est compliquée. A part les leçons—"une dizaine...pour le code, et une vingtaine pour la conduite" (8)—et sans même parler d'examen, il faut remplir un formulaire d'inscription, photocopier passeport et fiche d'état civil, timbrer des enveloppes, et surtout ne pas oublier les quatre photos requises. En fait, remplacer une bouteille de gaz, dégrafer un soutien-gorge (84-85), se procurer un verre en verre plutôt qu'un gobelet en plastique (100-101), tout est difficile. Pour vivre, on doit savoir fatiguer la réalité à laquelle on se heurte "comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès" (14). On doit, comme le joueur de mikado à la station-service, qui aborde ses baguettes après d'intenses réflexions et avec d'infinies prudences (60ss), ou comme le joueur d'échecs Gyula Breyer, dont le jeu est "tout en atermoiements apparents [et] dérobades circonspectes" (41), procéder en un premier temps par esquives et minuscules assauts pour, en un deuxième temps, agir,

massacrer. Le protagoniste, qui ne brusque jamais rien (15) et prépare ses accomplissements par "des plans d'attaques à très long terme" (49), oppose au réel la nonchalance, la passivité, l'inertie, la torpeur. Il n'est pas le seul. On dort beaucoup dans *L'appareil photo*, depuis Fulmar, le moniteur de la première école de conduite (34, 35), jusqu'à l'employé du car-ferry de Newhaven (100) en passant par Pascale Polougaïevski, dont le protagoniste fait la connaissance à la deuxième école et dont il tombe amoureux: "je lui parlais à voix basse [et] je me rendis compte qu'elle s'était assoupie. J'avais déjà remarqué chez elle, il est vrai, dans toutes ses attitudes, une manière de langueur naturelle et foncière, et il m'attendrissait à chaque fois de constater que, bien qu'elle fût très vive par ailleurs, elle opposait ainsi en permanence à la vie une fatigue aussi sensationnelle" (84).

Mais il ne s'agit pas d'esquiver la difficulté de vivre et de tomber dans le désespoir d'être (94), même s'il vaut mieux se sentir désespéré qu'aigri (101). Le protagoniste essaie de se ménager un espace entre les deux pôles. Il aime s'isoler—dans des toilettes (31), une cabine de photomaton (92), une cabine téléphonique (123)—et penser, saisir et habiter l'instant, le point qui sépare et réunit mouvement et stase, continuité et changement, absence et présence, soi et le monde. Il aime (se) découvrir ou (s')inventer (dans) un lieu paradoxal, signifiant la vie, signifiant la mort.² D'ailleurs, incompatibilités, contradictions, oxymores gouvernent bien des éléments privilégiés de son univers. Outre la pluie, "fixe un instant dans la lumière et disparaissant en même temps pour se succéder à elle-même" (93), les pièces sur l'échiquier avec leur "dynamisme potentiel" (49), ou le papillon vivant immobilisé par l'extrémité d'une aiguille (127), il y a, par exemple, la lumière et ses miroitements (114) comme aussi l'espace qu'elle délimite, "clos et pourtant aussi dénué de frontières matérielles que le tremblé ouvert d'un contour de Rothko" (93), les vitres qui donnent à voir tout en faisant écran (12, 110, 118), et même l'acte sexuel: "nous nous unîmes dans le sommeil... avec de temps à autre d'imperceptibles frissons du corps et de douces ardeurs.... Elle se réveilla la première, finalement, ouvrant un oeil tout étonné lorsque j'éjaculai" (85-86).

Il y a aussi, évidemment, l'appareil photo. Avec de l'ombre et de la lumière, il préserve ce qui n'est plus (quelque chose a été!), capte des instants dans le flux temporel, restitue le mouvement dans son immobilité. Remarquant un instamatic abandonné sur une banquette, dans le restaurant libre-service du car-ferry, le protagoniste le ramasse avec

l'intention de le rapporter au caissier. Mais ce n'est pas si simple: "soudain pris de panique... 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" (103). Le rouleau achevé, le protagoniste le retire et jette l'instamatic par-dessus bord. Quelques années plus tôt, en quête de transparence, il avait rêvé 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" (112). Il croit l'avoir faite sur le car-ferry: "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" (113). Mais aucune des photos qu'il a prises n'est tirée: "la pellicule était uniformément sous-exposée, avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence" (116).

Toutefois, *L'appareil photo* de Jean-Philippe Toussaint est un roman, qui réinvente le roman philosophique (dans son étude sur l'écrivain, Yvan Leclerc parle même de la difficulté d'écrire "après la théorie de la relativité généralisée"³), le roman d'amour (il s'agira d'une liaison ensommeillée), et le roman d'aventures (je pense au vol de l'instamatic, à l'odyssée burlesque des personnages en quête d'une bouteille de gaz, comme aussi à leur goût pour la position assise et au tourisme post-moderne qu'ils pratiquent: à Milan, le protagoniste occupe son temps à lire des journaux avant de se faire soigner dans un cabinet de pédicure; à Londres, avec Pascale Polougaïevski, il passe tout un après-midi à "visiter les couloirs de l'hôtel, flân[er] tranquillement dans les étages" [89]). Le texte rappelle d'ailleurs toute une série de lieux romanesques modernes. Camus, certes, par la passivité agissante du protagoniste, le regard "distancié" qu'il porte sur lui-même et sur le monde, l'équivalence qu'il institue entre les composants de son univers; Céline et le dualisme de l'être humain, désir d'anarchie et volonté de coagulation, hors du temps et dans le temps; Beckett, son intérêt pour le peu et son comique pascalien; Breton et les bonheurs du convulsif, Robbe-Grillet et la recherche de l'instantané, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre, ou même Henri Céard. Surtout, les dimensions stylistico-narratives de *L'appareil photo* constituent un espace où la conduite et les aspirations du narrateur viennent doubler celles du protagoniste.

Ce narrateur homodiégétique, qui multiplie les interventions et les commentaires (7, 9, 13, et passim) et que ses tics langagiers—"quelle équipe nous formions, doux seigneur" (26), "Des apéricubes, doux seigneur" (29), "Au Mammouth, doux seigneur" (54)—singularisent, se révèle temporellement et spatialement insituable. Il colle mal à lui-même—"je poursuivais ma route de mon pas morne" (29), "mes yeux s'attardaient distraitemment sur une lézarde dans un angle du mur" (31)—et, s'il entretient des rapports amicaux, voire familiaux, avec le narrataire (17, 35, 39, 75), leur assise n'en est pas évidente. Il affectionne les tournures paradoxales—"Il avait une vieille voiture comme neuve" (39), "C'était une brasserie animée, refaite à neuf il y a longtemps" (42), "je me réveillai tout endormi dans la pénombre de la chambre" (85)—le langage créolisé à l'image d'un monde post-industriel et post-colonial⁴ ("Je lui demandai si elle voulait que je lui rapporte quelque chose, mars ou nuts, un milky-way, je ne sais pas moi, du crunch" [29]), le calembour philosophique ("beaucoup de curieux...attendaient également l'atterrissage imminent d'une montgolfière.... Une montgolfière aux armes jaunes de la Shell, par exemple. Ou de la Total, je connais pas son logo. Moi, l'essence. Quant à la quiddité, peut-on se fier au logos?" [73]), les phrases qui se développent nonchalamment puis brusquement se figent (14, 17, 31, et passim).

Souvent minutieux—je renvoie à la séance de pédicure milanaise (19-20), par exemple, ou à Il Signore Gambini picorant des olives (22-23)—le narrateur est également prodigue d'indéfinis et d'approximations (19, 25, 65, et passim). Il recourt au passé simple, temps d'un accompli libre de tout présent énonciateur, forme écrite par excellence et qui, en cette fin de vingtième siècle, frappe par son apparence surannée; mais il accumule aussi ce qui—interjections, interpellations, formules populaires ou argotiques—évoque l'oral et le contemporain. Plus généralement, il juxtapose le noble et le vulgaire, le construit et le délabré, et l'hybridité qui en résulte comme les tensions qu'elle suggère ou suscite se retrouvent au niveau du récit.

Ce dernier s'applique à ronger les limites entre récit d'événements et récit de paroles et, plus typiquement encore, amalgame discours narrativisé, indirect et direct (11, 29, 43-44, et passim). Mais si cette consolidation peut évoquer un magma, le récit, d'autre part, au lieu de nouer en intrigue les événements qu'il rapporte, se dénoue en histoires souvent presque autonomes: aventures milanaises, première série de leçons de conduite, quête d'une bouteille de gaz, vol d'un appareil

photo, et ainsi de suite. D'ailleurs, même la progression de ces mini-récits se trouve fréquemment ralentie par les parenthèses que prodigue le narrateur (9, 34, 72, 86, et passim); et quand ces dernières enfin s'éclipsent (101), la dimension métatextuelle se fait plus insistante.

Certes, le récit, en vertu de son protagoniste par exemple, ne va pas sans continuité. Il ne met pas le lisible en question. Il avance. Le début en est distinct de la fin, le héros tombe amoureux, dérobe un appareil photo puis s'en débarrasse, s'isole dans l'obscurité d'une cabine téléphonique en regardant le jour se lever. Mais le début, tout en interrogeant avec humour les mécanismes narratifs, a l'allure d'un prolongement: "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 coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux" (7). La fin, marquée par une répétition, peut paraître hésiter à cause de son insistance même: "je...songeais 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" (127). Et la trajectoire du récit, toute en ruptures et en méandres, en paresseux détours, rappelle les tactiques de Gyula Breyer. C'est ainsi que, des deux événements notés au début de la narration, le premier—la décision d'apprendre à conduire—prépare le vol de l'instamatique (ne fût-ce qu'en introduisant le thème de la photographie) et le second—l'annonce du mariage d'un ami perdu de vue—se rattache lui aussi au même incident, puisque le héros fera figure d'époux de Pascale Polougaïevski (16, 52) et que leur liaison l'emmènera à Londres, au car-ferry, à l'appareil photo. Le lien entre épisodes ou événements est souvent si ténu, leur continuité si délicate et secrète, que l'on cesse de se demander ce qui va se passer pour constater parfois que c'est déjà arrivé. Car, malgré le goût de la nonchalance et du ralentissement qu'affiche la narration, les instants se dérobent et le récit de Toussaint souligne la difficulté de les saisir. C'est après sa rencontre d'Il Signore Gambini à Milan que le narrateur nous apprend qu'ils ont assisté la veille à une conférence dans cette ville (22); et c'est après avoir mentionné son dîner avec Pascale dans un restaurant londonien qu'il raconte leur arrivée en Angleterre (70-71). De même—ce qui est sans doute plus significatif!—nous saurons seulement *après coup* qu'il a fait des photomatons (76), ou qu'il a ramassé un petit instamatique (102), ou qu'il n'a pu se résoudre à le rendre (105).

Cependant, le récit, qu'il soit ou non réflexif et fasse ou non ressortir ses propriétés fondamentales, est peut-être l'instrument sémiotique qui— outre qu'il simule "une autre vie, identique à la vie...mais sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible" (125) et outre qu'il nous révèle des intimités auxquelles il peut seul nous faire accéder (119)—incarne le mieux (davantage même qu'un appareil photo) les paradoxes qui préoccupent le protagoniste et nourrissent le roman. S'il est tributaire du temps, il en joue, rassemblant passé et présent et signalant leur disparité—"je me rendais compte maintenant que c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo" (112-113)—instituant une continuité trouée à partir d'instantanés indéfiniment analysables qu'il a lui-même isolés, progressant vers sa mort pour ne pas mourir, avançant vers une fin qui est encore à venir mais toujours déjà là. Tout en plis et en déplis, il développe une connaissance de la durée et du passage et les met en question. C'est un lieu de résignation autant qu'une école d'optimisme, qui concrétise le scandale du "même différent" et montre des entités qui changent en demeurant ce qu'elles étaient.⁵ En fin de compte, ce qui hante le narrateur de *L'appareil photo* et qui le compose comme il nous constitue, c'est sans doute avant tout l'appareil récit.

¹Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil photo* (Paris: Minuit, 1988). Toutes mes références sont à cette édition et j'indiquerai dans le texte les pages auxquelles elles renvoient.

²Voir, à ce sujet, Yvan Leclerc, "Abstraction faite." *Critique*, 45 (novembre 1989), 889-902, que je suivrai souvent de très près.

³Yvan Leclerc, "Abstraction faite," 891.

⁴Je remercie Solange Guénoun de ses intéressantes remarques.

⁵On pourra consulter à ce sujet Didier Coste, *Narrative as Communication* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 5ss.

Espaces de survie:
la poétique du fragment
dans *Carnets du grand chemin* de Julien Gracq

Bruno Tritsmans
Universiteit Antwerpen

1. Sens global, sens local

Un es te tes fon ateurs e notre o ermit ourrait bien tre "Le narrateur: r fle ions sur l'oeuvre e icolas Les ov" e alter Benjamin, avec ce célèbre constat que "l'art de raconter est en voie de se perdre,"¹ que le narrateur capable de "laisser entièrement consumer la mèche de sa vie à la douce flamme de ses récits" (85) a perdu ses pouvoirs. En filigrane se lit, chez Benjamin, un diagnostic social, la montée de la "technique industrielle" (66) et, corrélativement, la perte de la "détente" (65), du "réseau qui s'était constitué, il y a plusieurs millénaires, dans les plus anciennes formes d'artisanat" (65). La mort du récit apparaît ainsi comme la conséquence directe de la dissolution des structures d'artisanat, et en particulier de l'art "de filer et de tisser" (65).

Ce constat de crise est devenu un topos, voire un cliché du discours culturel contemporain, qui se place volontiers sous le signe de l'errance. Dans ces pages, je voudrais m'interroger sur les résistances qu'on peut opposer à cette dérive, sur les manières de réintroduire un espoir, une foi dans le pouvoir du récit.

Pour Paul Ricoeur, le récit se définit essentiellement comme une "synthèse de l'hétérogène" (TRI, 103): il prend ensemble les "actions de détail," "les incidents de l'histoire," pour en tirer "l'unité d'une totalité temporelle" (TRI, 103), pour en faire une "totalité signifiante" (TRI, 105).² C'est dans ce contexte que Ricoeur s'interroge à son tour sur le déclin de l'art de raconter épinglé par Benjamin (TRII, 48), mais pour le refuser de manière quasi instinctive. Même s'il affirme qu'on ne peut pas définitivement invalider l'hypothèse, il "parie" sur la survie: "par-delà

En accord avec la *Loi sur le droit d'auteur* (L.R.C. 1985, c. C.42) et de son *Règlement sur le cas d'exception à l'égard des établissements d'enseignement, des bibliothèques, des musées et des services d'archives* (DORS/89—325) :

« Cette reproduction ne doit servir qu'à des fins d'études privées ou de recherche. Tout usage de cette reproduction à d'autres fins peut exiger l'autorisation du titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre en cause ».