

Se dénouer avant la fin : une position terminale initiale chez Gus Van Sant et Jean-Philippe Toussaint

Gerry de Gus Van Sant et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint ont en commun de générer la narration à partir de la représentation d'un sujet en fuite. Elles s'ouvrent sur l'image de protagonistes d'emblée perdus, privés de tout horizon qui fasse un tant soit peu sens, projetés dans un cadre qui les prive de repères spatio-temporels stables. Tout d'abord égarés, ces personnages apparaissent rapidement condamnés à l'errance, à une fuite éparse, vertigineuse parce que dépourvue de trajectoire, et de surcroît infinie, puisque toute interruption se solderait inévitablement par un arrêt définitif, la mort (réelle ou symbolique). En instituant la fin comme force motrice de leur cadre narratif et diégétique, ces œuvres adoptent une position critique fragile et complexe qui envisage la fin non comme un motif d'achèvement, conformément à la logique traditionnelle du récit, mais au contraire depuis l'effet de relance qu'elle est en mesure d'exercer sur la dynamique fictionnelle, ce qui nous permet de les apparenter à ce que Lionel Ruffel a appelé, dans un essai éponyme, la pensée du « dénouement¹ ». Avec les moyens propres à leur support respectif, ces œuvres mettent toutes deux en scène l'espace spectral engendré par cette suspension de la fin. Elles opèrent une sortie de la temporalité linéaire qui régit d'ordinaire le récit, dans le but de faire advenir l'image d'un point d'énonciation en errance, absent à lui-même, agi plutôt qu'agissant. Partant de ce point de convergence, il s'agira d'effectuer un aller-retour entre les deux médias étudiés pour démontrer ce que l'élaboration de cette « situation élocutoire limite² » ou frontalière, ainsi que l'a qualifiée Ruffel, doit à la déréalisation, ou à la mise en défaut, du cadre par lui-même. Tout d'abord, nous interrogerons chez Van Sant la possibilité de trouver un pendant cinématographique à cette « posture terminale initiale³ » d'énonciation identifiée par Ruffel en littérature, pour en déterminer les implications sur le travail d'élaboration de l'image et l'organisation du sens qui en découle. Dans un second temps, nous établirons ce que l'écriture de Toussaint emprunte au dispositif cinématographique pour figurer cette

¹ Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Lagrasse Verdier, 2005. Ruffel classe explicitement l'œuvre de Toussaint parmi la seconde des deux veines de la littérature contemporaine (la veine « maximaliste » et la veine « minimaliste ») qui s'efforcent, selon lui, de refuser la conjuration de la modernité prônée par les métadiscours de la fin, au profit de ce qu'il théorise comme la pensée du « dénouement ».

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 81.

« posture terminale initiale⁴ » d'énonciation par le mouvement même de la poursuite, dans le but de révéler à travers l'image de ce locuteur en fuite un sujet en prise directe avec son désir.

L'errance

Au cinéma, la possibilité de focalisation suppose d'emblée le cadre. Le geste du cadrage délimite la parcelle du réel qui sera filmée, il implique une opération de sélection du réel, une élection du champ qui va constituer l'image. Cette opération, explicite, en suppose implicitement une autre, conjointe : celle de l'élection par l'image de son hors-champ, compris en dehors des quatre segments qui composent le cadre. Par cette opération sélective, le cadre détermine également ce que Noël Burch a nommé le cinquième segment, à savoir l'espace « derrière l'image », soit l'espace qu'occupe la caméra elle-même⁵. Ce cinquième segment, qui est le lieu de la position de l'œil-caméra produisant l'image, peut constituer un équivalent cinématographique à la position « élocutoire » dont parle Ruffel. Il n'y a pas image sans positionnement implicite de l'œil-caméra qui la produit, que ce point de vue soit considéré comme réaliste ou impossible, de nature objective ou subjective. L'image *doit* prendre position pour être.

Mais comment, dans ces conditions, le cadre pourrait-il occuper une position « limite », « frontalière⁶ » ? Lorsque Ruffel évoque certains textes du dénouement comme étant révélateurs « moins d'une croyance naïve dans les pouvoirs de la littérature que d'une déconstruction de ces mêmes pouvoirs à mesure qu'ils les mettent en place »⁷, on peut se demander si un « équivalent » cinématographique est simplement envisageable. Que serait une position terminale en cinéma ? Comment la maîtrise apparemment toute-puissante du cadre pourrait-elle devenir source de sa propre défaillance ? En d'autres mots, comment le cadre pourrait-il être sur le point de basculer dans le vide, de disparaître, de mourir ? Y aurait-il une possibilité d'affecter la caméra à un espace intervallaire, spectral ?

*Gerry*⁸ (2002) est le premier volet de ce que les critiques ont appelé la « *death trilogy*⁹ » de Gus Van Sant, que complètent *Elephant*¹⁰ (2003), sur la tuerie au lycée Columbine, et *Last Days*¹¹ (2005), qui retrace les derniers jours de la vie de Kurt Cobain. Si on l'a nommée la

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986.

⁶ Lionel Ruffel, *op.cit.*, p.63.

⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸ *Gerry*, dir. Gus Van Sant, Epsilon Motion Pictures, 2002.

⁹ Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne, *Gus Van Sant*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009, p.129-130.

¹⁰ *Elephant*, dir. Gus Van Sant, HBO Films, 2003.

¹¹ *Last Days*, dir. Gus Van Sant, HBO Films, 2005.

trilogie de la mort, on aurait tout aussi légitimement pu parler d'une trilogie du regard, tant l'enjeu de la focalisation y semble, bien que de manière très différente au sein de chaque film, tout à fait primordiale. Avec *Gerry*, il nous a semblé que Gus Van Sant tentait précisément de dévoiler ce que pourrait être une errance du cadre, un cadre en dénouement, la mort et la spectralité du point de vue.

Inspirée d'un fait divers, l'intrigue de *Gerry* est minimaliste. Le film s'ouvre sur l'image d'une voiture ; au sein de l'habitacle, deux passagers. Pendant de longues minutes, le véhicule circule sur une route sinueuse au milieu du désert californien, puis s'arrête sur un parking. Suivant un panneau indiquant *Wilderness trail*, les deux hommes partent en promenade. Cette marche semble posséder un but, que les protagonistes évoquent comme étant *la chose*, « *the Thing* » : ils veulent aller voir « *the Thing* ». Ils s'éloignent du sentier balisé – même si jusque-là le spectateur n'a pu apercevoir aucune indication – pour éviter les éventuels touristes, certains que « tous les chemins mènent à la chose¹² ». Après avoir marché dix minutes ou plusieurs heures – le montage, nous le verrons, donne très peu d'indices spatio-temporels fiables –, ils décident de faire demi-tour. Ils se perdent ou plutôt réalisent qu'ils étaient déjà perdus. Ils n'ont sur eux ni nourriture, ni eau. Ils ne sont munis d'aucune carte et ne possèdent pas de boussole. Ils s'appellent tous les deux Gerry.

Durant plusieurs jours, les deux Gerry vont parcourir le désert à la recherche d'une issue. Ils vont traverser des plaines arides, des montagnes abruptes, des dunes de sables, etc., jusqu'à parvenir à un immense lac de sel. Ils vont tenter, à plusieurs reprises, de surplomber le paysage, escaladant différents sommets et collines dans l'espoir d'apercevoir peut-être au loin une route ou un chemin. En prenant de la hauteur, ils cherchent à maîtriser l'étendue désertique à laquelle leur regard se heurte, en lui découvrant des entours, des bornes, une limite quelconque qui signifierait sa fin. Il n'en est rien.

Si cette stratégie perdure jusqu'à la fin, elle change cependant d'objectif au cours de film. Il ne s'agira très vite plus pour les deux personnages d'espérer une issue, de scruter l'étendue désertique à la recherche d'un point sur lequel le regard pourrait se poser, mais, en grim pant sur ces sommets, de souhaiter reconnaître enfin quelque chose de familier, un espace qu'ils auraient déjà traversé, l'indice d'une direction, même rétroactive. À défaut de pouvoir borner ce désert, ils aspirent à y trouver la trace d'un sens. Mais aucun repère, aucune direction ne s'offre à eux, pas même celle d'où ils viennent. Il n'y a et il n'y a jamais eu que la répétition

¹² [0:09:30] Le minutage indiqué correspond à l'édition suivante : *Gerry*, dir. Gus Van Sant, MK2, 2004.

de l'inconnu à perte de vue, au point que lorsqu'ils décident de se séparer pour augmenter l'efficacité de leurs recherches, ils ne parviendront pas même à se donner rendez-vous en un point donné, ne retrouvant jamais la colline qu'ils avaient choisie pour ce faire¹³.

Ne pouvant pas se fier au paysage, ils vont tenter, en se référant aux positions du soleil, de se remémorer leur trajet. La caméra en forte contre-plongée se pose en dessous des deux hommes accroupis alors qu'ils s'emparent tour à tour de ce cadre-sol, pour tenter d'y tracer du doigt leur parcours. Dépourvus de carte, ils tentent de produire un plan, mais celui-ci se révèle impossible à réaliser. Sans doute, simplement, parce que les deux Gerry ne s'accordent pas sur les directions qu'ils ont empruntées ; leurs deux discours divergent, leurs trajets respectifs bifurquent. Plus fondamentalement, ce sont les points cardinaux eux-mêmes qui, au sein de leur discours, semblent avoir perdu toute stabilité. Comme le note Marie-José Mondzain dans son dernier ouvrage sur la poursuite au cinéma : « s'il se présente des directions opposées, ce n'est pas dans l'espace qu'elles sont inscrites mais dans les propositions contradictoires de deux Gerry¹⁴ ». En d'autres termes, l'espace est dénué de toute direction, même potentielle, même cardinale. Les points cardinaux ne sont plus inscrits que dans leurs propositions décousues : « On allait donc à l'est, ce qui est débile vu que la route est à des années-lumière », « On a suivi les traces d'animaux comme des cons. C'était plein est, plein ouest donc, mais peu importe... », « Évitions le sud, c'est un putain de désastre pour nous¹⁵ ». Aucun point de repère fixe et durable n'existe au sein de cet espace. Il est impossible de se fier à la course du soleil ou de se diriger grâce aux étoiles. La seule que nous apercevons dans le film est d'ailleurs imprimée sur le tee-shirt de l'un des deux Gerry. Elle n'indique aucun nord, elle n'offre aucun point de repère stable ; l'étoile est elle-même en errance. Le spectateur pourrait en déduire qu'il ne s'agit là finalement que de deux corps délirants, que l'errance ne s'origine que de leur dialogue. Notre hypothèse est que c'est l'espace de l'image lui-même qui produit en réalité l'errance qui les atteint.

Cette scène particulière possède un double, une jumelle inversée, au sein d'*Elephant* qui, par effet de contraste, permet de saisir l'enjeu de la scène que nous venons d'évoquer. Il s'agit de l'épisode dans lequel les deux adolescents préparent une stratégie afin de tuer un maximum de personnes au sein de leur lycée. Premier plan : une carte d'un lycée. Des mains tracent un macabre parcours, réglant très minutieusement le funeste projet. Contre-champ ensuite : les

¹³ [00:24:40- 00:30:00]

¹⁴ Marie-José Mondzain, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011, p. 243.

¹⁵ [1:01:00 – 1:03:44]

deux adolescents, penchés au-dessus du plan. Derrière eux, un faux-plafond quadrillé. Tel sera précisément l'espace du film *Elephant*, travaillant sur un arpentage exhaustif des couloirs du lycée, suivant chaque personnage comme autant de pistes spatiales, avant d'être proprement narratives¹⁶. Les contrastes ne manquent pas entre les deux scènes. Un ciel bleu sans nuage ni limite sert de fond paradoxal aux deux Gerry : toute forme de repérage y semble impossible, exclue d'avance par cet espace. Si *Elephant* montre d'abord la carte, jamais dans *Gerry* nous n'aurons de contre-champ, jamais nous ne percevrons leurs traits tracés à même le sol. On pourrait suggérer qu'il n'y a sans doute pas grand-chose à voir. C'est plutôt, pensons-nous, qu'on ne peut avoir de contre-champ du cadre lui-même car c'est bien du cadre qu'il s'agit. Si, dans *Elephant*, la place du cadre est d'emblée déduite comme étant la place de la carte, déjà montrée, cela ne peut pas être le cas dans *Gerry*. En l'absence de tout contre-champ, toute déduction est ici empêchée, le cadre n'est que le cadre, rendu ostensible comme tel. L'image est elle-même le support de cet impossible plan, précisément parce que c'est d'abord elle qui rend sa figuration impossible. L'image est la première réalisatrice de cet espace sans fin et sans repère dans lequel ces corps ne peuvent que se perdre. L'espace du film est tout à la fois réaliste – il ne s'agit pas d'une reconstitution en studio – et parfaitement impossible – Van Sant a choisi de filmer dans différents déserts d'Argentine et d'Amérique, rendant le trajet des deux hommes en lui-même inconcevable. Le désert ne possède aucune unité territoriale, il est un cosmos par « superposition », tel que le définit Bernard Chamayou dans un article qu'il consacre précisément à *Gerry* ; un infini fait d'impossibles espaces rendant tout parcours en lui-même inconcevable¹⁷. Aucun chemin ne peut s'offrir à ces deux hommes, ils sont perdus au milieu d'un vide dont les limites ont été abolies par d'impossibles collusions cinématographiques. L'errance est d'abord le fait de l'image qui réalise, par accolement, cet espace proprement labyrinthique. Ce geste de montage, s'il demeure réaliste, n'en est pas moins démonstratif. Le geste cinématographique du montage se révèle : le spectateur se doute que les plans ont été filmés dans différents endroits, qu'un tel espace n'existe pas en dehors de l'image qui le produit. Les Gerry sont perdus dans l'image. L'image réclame par là son caractère fini et achevé ; elle rejette sa nature même de cadre, de point de vue sélectionnant le réel. Elle n'est plus la limite de son champ. Ses bornes lui servent précisément à produire, par accolement, sa propre illimitation mais également son indétermination profonde. L'image est tout. Elle ne fait pas ici preuve de toute-puissance ou

¹⁶ Alain Boilat, « L'œil d'*Elephant* : l'espace d'un regard », in *Décardages*, [En ligne], 19 | 2011, mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 17 décembre 2013. URL : <http://decadrages.revues.org/308>

¹⁷ Bernard Chamayou, « Doublages de déserts. À propos du film de Gus Van Sant, *Gerry* », in *Mouvements*, 2006/3, no 45-46, p.126-132.

plus précisément, si elle le fait, ce n'est que pour, dans un même mouvement, s'avouer défailante. Elle prend la place de cette carte impossible ; elle occupe cette position qui n'en est pas réellement une, une position impraticable, concrètement inimaginable. L'image n'est plus garante de l'organisation globale du sens ou plutôt, elle en est l'unique garante mais toujours déjà en échec, elle occupe la place vide et désormais inimaginable du surplomb d'un tel espace.

Le décalage

On pourrait avoir l'impression que certains plans échappent à cette errance de l'image, qu'ils s'en extirpent, la suspendent, pour s'attarder de manière contemplative sur le caractère purement esthétique de l'espace environnant. Les différentes scènes entre les deux Gerry sont en effet constamment entrecoupées de plans paysagers desquels ils sont toujours exclus. Il pourrait sembler que l'image recouvre ainsi, par instants, son caractère de strict point de vue. Elle qui se perdait dans la production d'un sans-cadre à partir d'un point inimaginable, elle se renverserait ici en un pur œil, fixe – que ce soit dans des plans fixes ou panoramiques –, observant le désert qui l'entoure. Au contraire, ces plans participent, en vertu même de leurs contrastes, à l'errance des deux Gerry. D'une part, parce que certains de ces plans sont filmés en accéléré ou en ralenti ; d'autre part, parce que chacun de ces plans semble introduire un décalage temporel par rapport aux plans qui l'entourent. Ces plans contemplatifs participent ainsi à la réalisation d'une indistinction non plus uniquement géographique mais également temporelle. Ils produisent, par ces différents effets de montage, l'impression d'un temps dépourvu de tout jalon. On aurait pu supposer, au début du film du moins, que Van Sant introduisait par leur biais une simple ellipse, mais la répétition de tels plans – pratiquement tous saisis entre chien et loup, dans l'indistinction de la nuit et du jour, alors même que les Gerry ne font face, quelques instants plus tôt ou plus tard, qu'à un soleil éblouissant – nous oblige finalement à saisir le temps comme étant lui-même sans repères, sans substance et sans forme propre.

Le choix de n'opérer ces plans contemplatifs qu'à l'aube ou au crépuscule, à l'instant indistinct où on ne sait si le soleil se lève ou se couche, possède un autre enjeu. Si tous les panoramiques en attestent, l'un d'eux paraît particulièrement emblématique, sans doute parce qu'il approche de la fin du film¹⁸. En son sein, un décalage va s'insinuer. Dans son mouvement de balayage, l'œil-caméra est ébloui par les rayons du soleil émergeant ou mourant. L'image disparaît alors quelques instants derrière l'éblouissement de la lentille, pour

¹⁸ [01:09:13 – 01:11:31]

réapparaître, toujours dans ce même mouvement, mais ailleurs, simplement plus loin ou même dans un autre paysage. Le panoramique, défini comme un mouvement d'entour autour d'un point fixe central, se décale, glisse, perdant ici sa position. L'œil-caméra n'est plus garant de son point de vue, l'unité spatio-temporelle qui est supposée au sein de l'unité indéfectible d'un même plan chancelle. La discontinuité s'insère à même le plan-séquence. L'impossible¹⁹ n'est plus uniquement le résultat du montage, il apparaît au sein du plan, au cœur de l'unité apparemment inaltérable du film. On pourrait penser que l'éblouissement de l'œil permet, comme par un trucage, d'opérer un fondu enchaîné, afin de permettre ce décalage de position. On pourrait supposer, en d'autres termes, qu'il ne s'agit que d'une démonstration de la toute-puissance de l'image elle-même. C'est parfaitement exact, mais on doit pouvoir penser en même temps, et nécessairement en même temps, que l'œil-caméra est véritablement ébloui, que sa perte de regard demeure bel et bien. Il y a nécessairement cadre et par là, il y a nécessairement maîtrise, mais il y a pourtant quelque chose d'une profonde démaîtrise dans ces plans. C'est à l'instant précis où la présence de l'œil-caméra se fait ostentatoire à travers l'éblouissement de la lentille que cette perte de position opère. Le hors-champ s'insère à même le champ, signe la présence concrète de l'objectif. Ce hors-champ que combat le cinquième segment est donc parvenu à s'insinuer visuellement dans le cadre, le trouant comme par l'avant. Mais c'est précisément à l'instant précis où le caractère matériel et tangible du point de vue devient visible qu'il est mis en défaut. C'est au moment où les limites du cadre sont rompues que l'image « se décale ». L'objectif n'occupe aucune place fixe et concrète dans cet espace puisqu'il ne cesse de glisser de l'une à l'autre. Le cadre, vacillant, perd les corps dans son image sans repère. Cette image est offerte comme bornée de manière défailante, et semble par là résulter d'un point de vue chancelant. C'est un cadre procédant d'une « position terminale initiale²⁰ », occupant cet espace frontalier de l'image à la limite de sa propre disparition, entre cadre et défection du cadre.

L'errance cinématographique n'est donc pas que de nature géographique, elle est également temporelle et, ultimement, corporelle. Si l'indétermination du point du vue ouvre ainsi à un temps anachronique fait d'accélération, de ralentis ou de décalages, il semble qu'elle ouvre également à un temps mythique. Le désert est infesté de dinosaures affirme le Gerry interprété

¹⁹ Le concept d'impossible est une contraction d'incompatible et d'impossible. Il désigne l'impossibilité pour deux choses d'être simultanément.

²⁰ Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 45.

par Casey Affleck²¹, avant de relater comment il est parvenu à conquérir Thèbes, il y a deux semaines de cela²². Cet absurde dialogue peut être perçu comme une simple discussion concernant un jeu vidéo, dont il semble d'ailleurs reprendre la chronologie toute particulière : il dit avoir régné sur Thèbes durant plus 97 ans avant de la perdre et de finalement la reconquérir. Toutefois, en l'absence de toute introduction, de tout repère clair, dont sont d'ailleurs privées toutes les discussions des deux protagonistes, plusieurs interprétations coexistent et un temps mythique, mêlant les pérégrinations d'Œdipe et l'histoire du Minotaure, infiltre l'image.

Avant que ne débute au coin du feu le récit épique de cette conquête, Casey Affleck déclare brusquement voir un homme perché sur un rocher. Selon ses dires, l'homme les regarde. Or cet homme, ainsi que nous l'apprend la scène suivante, n'est autre que lui-même²³. Il se retrouve, sans savoir comment, perché sur un gigantesque rocher dont il n'est plus capable de descendre seul²⁴. Les repères temporels et les frontières corporelles se disloquent. Tel un indice de cette porosité des corps, leur unique nom propre ne cesse de se répandre au sein du réel, se verbalisant pour, sous le signe de l'échec, désigner tour à tour les chemins non empruntés, culs-de-sac et autres fausses pistes...²⁵ « Gerry » désigne et incarne l'échec de repère, l'impossibilité d'occuper la moindre position. Ces hommes sont dépourvus du positionnement minimal que nécessite la production d'un point de vue ; leur vision brouillée va se prendre elle-même pour objet : tel un reflet de lui-même, Gerry se perçoit perché sur un rocher. Les corps, ne pouvant se situer, se dédoublent littéralement, faisant alors l'expérience du mirage²⁶.

Dans une scène ultérieure, Casey Affleck s'assied aux côtés de Matt Damon. Ils tournent tous deux le dos à la caméra. On aperçoit au loin, entre les deux hommes, une silhouette floue qui semble s'approcher. Sans y prêter attention, Casey Affleck tente de convaincre Matt Damon de se relever, de continuer. La voix de ce dernier semble étrangement enrouée. Contre-champ : les deux hommes sont face à la caméra. Le visage de Matt Damon, la tête entre les mains, nous demeure inaccessible. Casey Affleck lui annonce qu'il a de l'eau en sa possession et qu'il sait où se trouve la voiture. Alors que Matt Damon, peu convaincu, l'interroge, la

²¹ Pour faciliter la compréhension des prochains développements, nous nommerons chaque Gerry par le nom de son interprète : Casey Affleck et Matt Damon.

²² [00:17:48 – 00:22:12]

²³ Cette interprétation est directement inspirée de celle que défend Bernard Chamayou dans son article (Bernard Chamayou, *op. cit.*, p.127).

²⁴ [00:28:28 – 00:39:50]

²⁵ « I mean, there were so many just different *gerries* along the way... », « You've *gerried* the Rendez-vous. ».

²⁶ [01:11:58 – 01:14:44]

caméra se rapproche lentement de Casey Affleck et laisse hors-champ Matt Damon. Tandis que l'objectif demeure toujours sur le visage de Casey Affleck, on entend soudain Matt Damon s'exclamer « Encore un mirage à la con... ». Son ombre se porte sur le visage de Casey Affleck ; il doit vraisemblablement se trouver debout face à lui. Le mirage n'était pas celui qu'on croyait. La silhouette au loin se révèle plus tangible que le corps de l'homme saisi en plan rapproché. Sa voix qu'on pensait enrôlée n'est en réalité pas la sienne mais celle de Casey Affleck. De surcroît, Matt Damon revient en annonçant encore un autre mirage dont on ne saura rien. Les mirages se multiplient et s'emboîtent, au point que nous ne sommes pas véritablement certains d'avoir jamais retrouvé la réalité. En effet, le film est également truffé de mirages inversés, tel un plan circulaire de Casey Affleck²⁷, dans lequel la caméra n'est plus ici fixée sur un axe mais prend Gerry comme axe central de sa vision. Elle le contourne, en fait littéralement le tour. Cette vision semble ralentie, le ciel évolue rapidement tandis que l'image continue sa ronde. Ce qui étonne dans ce plan, c'est l'absence de Matt Damon. Si le corps de Casey Affleck est bien l'objet du plan, ces images sont cependant filmées en courte focale. En d'autres termes, elles possèdent une véritable profondeur de champ. Malgré celle-ci, Matt Damon n'apparaît nulle part. Peut-être est-il parti explorer un autre sommet, mais dans le plan précédent, il semblait se situer dans le même espace que Casey Affleck. Pour la première et unique fois du film, il semblait observer avec attention quelque chose situé hors-champ et le montage nous laissait penser qu'il s'agissait de Casey Affleck précisément. L'encerclement du corps de ce dernier annule cette hypothèse. Dans ce mirage inversé, autre forme de l'impossible réalisé, le corps de Gerry apparaît totalement seul. La représentation ultime du corps sur laquelle débouchent ces mirages et leurs revers invite à penser que les deux protagonistes possèdent un même et unique corps, dont ils partagent d'ailleurs le prénom, Gerry. Il n'y a qu'un double corps homonyme, expression d'une corporalité prise dans un espace-temps impossible, où deux corps n'incarnent qu'un seul et même regard, dont le point de vue est mis en errance par ce dédoublement. Il ne s'agit pas de dire que l'un des deux Gerry est plus Gerry que l'autre, que l'un n'est que la fantasmagorie de l'autre, bien réel celui-là. Ils se présentent tous deux comme étant l'incompatible virtualité de l'autre.

Ceci explique sans doute l'étrange absence de contre-champ dans leur dialogue. Le contre-champ implique une certaine réciprocité dans les échanges, mais suppose surtout que les deux corps se trouvent l'un en face de l'autre. Or, précisément, les deux Gerry ne se regardent que très peu, n'échangent que très peu de regards, pour la simple raison qu'ils sont un même et

²⁷ [01:05:20 – 01:09:12]

unique regard, un point de vue sans point fixe²⁸. Ils incarnent cette fin du point de vue par l'apparition de leur propre doublure. Deux corps partageant le même point de vue n'en possèdent plus aucun. Les Gerry sont la conséquence ultime d'un cadre qui nie le choix qu'il a à opérer sur le réel et qui, au contraire, les multiplie, les superpose, les conjoint, fabriquant ce corps monstrueux et impossible. Van Sant réalise ici une schizophrénie cinématographique : une maladie des corps sans doute, mais résultant d'une maladie du cadre.

La jonction

Leur errance se révèle être une poursuite perversie, une chasse à l'homme qui confronte un corps indéterminé à son double. Cette poursuite, au sein de laquelle « chacun d'eux fait à son tour fonction de guide ou d'égareur²⁹ » ne peut s'achever que par la mort de l'un des deux points de vue. La seule possibilité pour que le mouvement de la poursuite s'interrompe est qu'elle se solde par un arrêt définitif ; une menace dont nous verrons bientôt que le narrateur de Toussaint hérite lui aussi. Ainsi que l'affirme Mondzain, « [l]a randonnée est une poursuite où l'on ne cesse de se perdre, se rejoindre, se séparer à nouveau et cela jusqu'à ce que la jonction finale soit fatale³⁰ ». Par une étreinte ultime, Matt Damon tue Casey Affleck, Gerry tue Gerry au milieu d'un désert de sel et l'arpentage du vide prend alors soudain fin. Il voit soudain apparaître au loin une route. Il monte dans une voiture. La route revient et avec elle, un espace fait de sens et de directions, une unité temporelle régie par un unique mouvement de caméra, un long plan-séquence dont l'unité ne semble pas pouvoir être remise en cause. Le dénouement réside au cœur de la figuration de ce cosmos impossible pris entre deux routes, cet espace à la fois transitoire et infini. Détruisant sa propre doublure, son autre possible, Matt Damon-Gerry semble *a priori* mettre fin à l'image impossible de l'œil schizophrénique. Toutefois, lorsqu'il se relève, après être resté inanimé auprès de son double mort, il nous est déjà présenté comme une fin alternative, une nouvelle virtualité, contredisant toujours, mais de manière vitale cette fois-ci, l'image précédente. La fin est multiple et contradictoire. Le dénouement ne rencontre aucune possibilité d'achèvement ; littéralement, les nombreux fils de l'intrigue se dénouent mais s'empruntent tous en même temps, tel un fil d'Ariane détricoté. L'impossible demeure. Le film s'achève tout comme il avait débuté, sur un écran bleu, le bleu spécifique des écrans qui redémarrent, qui se réinitialisent. La fin n'en est donc pas une. Les Gerry reviendront hanter les images de Van Sant, sous la forme

²⁸ Nous songeons ici au magnifique et très long plan-séquence durant lequel les deux hommes marchent côte à côte. La caméra les saisit de profil en gros plan. Les visages se superposent, se séparent et se recouvrent à nouveau sous les saccades de la marche. [00:45:30 – 00:48:49]

²⁹ Marie-José Mondzain, *op.cit.*, p. 239.

³⁰ *Ibid.*

d'un jeu vidéo auquel s'adonnent les jeunes tueurs d'*Elephant*. Il s'agit d'une image vidéoludique à la première personne – pour être exacte, un FPS pour *First Person Shooter* – intitulé *Gerry Court*. Ces termes caractérisent tout autant ces corps homonymes que l'espace leur étant propre, il s'agit littéralement de leur terrain ou de leur tribunal ; il s'agit du désert de sel. La caméra y est couplée au fusil ; le terme de viseur prend un nouveau sens. Il faut donc viser et par là même tuer sans relâche les deux personnages, les deux Gerry qui apparaissent à l'image et qui ne cesseront jamais d'y revenir.

La fuite

La première phrase du roman *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint – « Serait-ce jamais fini avec Marie ? »³¹ (*F*, p. 11) – problématise d'entrée de jeu la question de la fin, en conférant à celle-ci une position paradoxale, puisque liminaire. Posée à l'*incipit*, elle suggère que quelque chose a été mis en suspens et est appelé à se poursuivre. Le narrateur de *Fuir* s'interroge sur l'avenir de sa relation avec Marie, faisant référence à leur séparation évoquée dans le précédent roman de Toussaint (*Faire l'amour*), et laisse entendre, sous l'extrême concision de sa question, que rien ne sera jamais fini avec Marie, que la rupture n'engendre en aucun cas l'arrêt définitif de la relation amoureuse, mais suscite au contraire un prolongement. Son interrogation témoigne de l'emprise que ce passé (sa relation avec Marie), auquel il ne croit plus mais dont il demeure pourtant captif, continue d'exercer sur tout son être (soit qu'il ne parvienne pas à le conjurer, soit qu'il ne désire pas y parvenir). Il n'est question de fin qu'à condition que celle-ci initie un mouvement dynamique, qu'elle proclame un retentissant « à suivre ». Cette problématisation de la notion de fin sur laquelle s'ouvre *Fuir* sert de prélude à la reprise d'une poursuite, qui n'a été mise en suspens que pour mieux être relancée.

Tout au long du roman, le narrateur de *Fuir* est pris dans une succession de péripéties dont le sens lui échappe. Entraîné dès son arrivée en Chine à la suite Zhang Xiangzhi, un obscur homme d'affaire chinois auprès duquel il a été dépêché par Marie (elle lui a confié une « mission » dont l'objet exact n'est pas spécifié, p. 11), le narrateur fait la connaissance de Li Qi, avec laquelle il esquisse un début de relation amoureuse. La communication entre ces trois personnages ne s'établit toutefois jamais de manière transparente. Les barrières culturelle et linguistique qui séparent le narrateur de ses deux principaux interlocuteurs l'empêchent d'accéder à une pleine compréhension des actions auxquelles les deux acolytes l'exhortent. Le narrateur est de la sorte transporté dans un monde qu'il ne parvient pas à appréhender et vis-à-

³¹ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005, p. 11, désormais abrégé par *F*.

vis duquel il se montre dès lors passablement désinvesti. Complètement « désorienté » (F, p. 26), il suit le mouvement qui lui est imprimé par les autres, en mettant entre parenthèses toute aspiration tant soit peu personnelle. Comme les deux Gerry, il est perdu et semble s'abandonner à cet état d'égarement, malgré la peur que celui-ci suscite : « Je ne comprenais rien à ce qui se passait, et je me sentis soudain envahi par une vague d'inquiétude, de déplaisir et de doute » (F, p. 25). Son errance prend rapidement la forme d'une cavalcade. À peine a-t-il rencontré Zhang Xiangzhi et Li Qi que le trio, qui s'est donné rendez-vous devant la gare de Shanghai, entame une course dont l'objet échappe au narrateur : « Nous laissâmes la gare derrière nous et nous mîmes à courir (je ne cherchais plus à comprendre ce qui se passait, tant de choses me paraissaient obscures depuis que j'étais arrivé en Chine) » (F, p. 26). Le narrateur est emporté malgré lui dans le cours des événements. Il suit une trajectoire dont il ignore à l'avance le déroulement et la finalité. Bien qu'il souligne à de nombreuses reprises l'ignorance dans laquelle il est maintenu, il n'entreprend toutefois aucun effort significatif pour se rebeller contre la dynamique qui lui est insufflée. Entraîné par Zhang Xiangzhi et Li Qi, il court.

Le mouvement de fuite erratique amorcé dans les premières pages ne trouve pas d'achèvement ; il est un instant suspendu et aussitôt relancé, mimant l'énergie d'un flux dont les propagations se répercutent sur les trois parties du roman. À la course de la gare succède un trajet en train qui fait perdre au narrateur tous ses repères spatio-temporels et qu'il décrit comme un voyage éperdu dans la nuit : « [à] travers les fenêtres fuyaient des traînées de lumières blanches fulgurantes qui accompagnaient les lueurs d'une petite gare chinoise ou d'un passage à niveau » (F, p. 52). Dans ce train qui l'emmène à toute vitesse vers Pékin, le narrateur reçoit un appel de Marie : celle-ci vient d'apprendre la mort de son père et erre dans les couloirs du Louvre, à la recherche d'une sortie. Se projetant mentalement à ses côtés par l'entremise du téléphone portable, le narrateur est saisi d'un sentiment vertigineux tandis qu'il imagine le parcours égaré de Marie dans les galeries du célèbre musée parisien. Vient ensuite, dans la deuxième partie du roman qu'ouvre l'arrivée des trois personnages à Pékin, la scène emblématique de la poursuite à moto, sur laquelle nous reviendrons. L'ultime course du narrateur de *Fuir* survient dans les dernières pages du roman, lorsque il est brusquement saisi d'effroi à l'idée d'avoir laissé Marie rejoindre seule à la nage la crique dont il a préféré contourner le versant rocheux par voie terrestre : il se précipite alors sur le sentier qui mène à la mer et pénètre dans l'eau pour nager à sa rencontre. Le texte s'achève sur l'image de ces

deux personnages enlacés dans l'océan, signifiant ainsi la précarité de la suspension d'une poursuite qui se prolongera encore sur deux romans (*La Vérité sur Marie* et *Nue*).

L'ensemble du roman emprunte ainsi sa dynamique au motif de la fuite. De Shanghai à Pékin, puis de Pékin à l'Île d'Elbe, en passant par Paris, le narrateur de *Fuir* est constamment en train d'errer ou de courir, que ce soit en actes ou en pensées. Le mouvement constant dans lequel il est entraîné change sa perception du monde : étourdi par la vitesse vertigineuse de sa course, il n'appréhende la réalité qui l'entoure que fugitivement, par bribes, par éclairs. Il est « en décalage horaire permanent, avec une légère distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une entorse, une minuscule inadéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distanciée, dont on le perçoit » (*F*, p. 68). Cet état de « décalage » par rapport à l'ordre du monde, qui est précisément celui adopté par l'œil-caméra chez Van Sant, a pour effet de faire voler en éclat la structure traditionnelle de la fable. La passivité du narrateur, son « involontarisme » pour reprendre un terme de Ruffel, contrarie une logique narrative qui serait celle du récit, au profit d'une narration saccadée et décousue, dépourvue des éléments chronologiques qui donneraient un sens à l'intrigue (au contraire, le roman commence par thématiser une fin), mais regorgeant de détails descriptifs juxtaposés les uns à la suite des autres, d'images fragmentaires et floues, « impénétrables » (p. 183). Pour mener à bien ce que Pierre Piret a identifié comme une « décomposition / recomposition³² » du cadre narratif, Toussaint emprunte selon nous à la technique cinématographique de captation de l'image dans le but de figurer dans l'écriture un point où le sujet en errance manque à lui-même.

La course-poursuite

Dans la deuxième partie du roman, alors que le narrateur se concentre intensément sur la partie de bowling qu'il est en train de jouer, son lancer est brusquement interrompu par une sonnerie de téléphone portable. Sans comprendre de quoi il retourne, il est aussitôt contraint d'abandonner, dans un vacarme assourdissant, sa boule sur la piste, et de se presser à la suite de Zhang Xiangzhi et Li Qi. Une fois sorti du bowling, le trio enfourche la moto de Zhang Xiangzhi et fonce à corps perdu sur le périphérique de Pékin. Commence alors une course-poursuite angoissante, précisément parce que le narrateur n'en comprend pas le motif : il ne peut qu'imaginer que celui-ci est lié au petit paquet de poudre grisâtre que Zhang Xiangzhi

³² Piret Pierre, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir (Echenoz, Toussaint) », in Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, p. 325-343.

transporte ; il ignore l'identité de leurs poursuivants, qu'il n'apercevra par ailleurs jamais (il les qualifie même d'« invisibles », p. 118 ; tout au plus entend-il des sirènes de police se rapprocher dans la nuit) ; il n'a pas la moindre idée de l'endroit où ils se dirigent ni de ce qui les attend. « [J]e sentais mon cœur battre très fort dans ma poitrine, avec ce sentiment de peur pure et d'effroi, de panique d'autant plus effrayante et irrationnelle que je n'avais aucune idée de ce que nous étions en train de fuir ainsi éperdument. » (*F*, p. 112) Serré contre le corps de Li Qi, le narrateur voyage sans autre repère que les traînées de lumière (phares, enseignes lumineuses, signalisations routières, étoiles, etc.) qui surgissent autour de lui. Après avoir roulé un temps sur l'autoroute, la moto s'engouffre dans l'atmosphère rougeoyante des rues de Pékin, traverse ensuite l'espace désertique d'un chantier de construction, retrouve sans transition l'animation de la ville où elle heurte un trottoir, faisant chuter ses trois passagers. Ceux-ci repartent aussitôt, franchissent encore quelques quartiers inégalement éclairés, pour arrêter enfin le véhicule et pénétrer dans un bar, au sortir duquel Zhang Xiangzhi et Li Qi abandonnent le narrateur sans lui fournir d'autre explication que le conseil de rentrer à l'hôtel. Les différents espaces de cette course-poursuite se succèdent sans que le narrateur puisse établir de liens entre eux ou les situer géographiquement. Ils constituent des lieux de passage, de transition, qui n'existent que le temps d'être traversés. Comme dans *Gerry*, en dépit de leur diversité, chacun de ses lieux revêt un caractère spectral : parmi la profusion d'informations descriptives, aucune indication liée à l'architecture ou à l'atmosphère du lieu n'est présentée comme un point de repère stable, auquel le narrateur pourrait se référer. Au contraire, la juxtaposition de ces détails représente l'espace comme un condensé de taches de couleurs, d'empreintes de lumière diffuse, de zones d'ombres inquiétantes, sur lequel glisse le regard du narrateur. Il s'agit de figurer l'expérience d'un sujet pris dans un espace énigmatique et mouvant, constamment soumis à l'altération.

Mettant sans doute à profit sa propre expérience de metteur en scène, Toussaint développe dans ce but plusieurs stratégies d'écriture qui calquent leurs effets sur des procédés propres au cinéma. La scène de la course-poursuite à moto constitue une séquence d'images « cinématiques » (plutôt que « cinématographiques », car elles empruntent au cinéma sa dynamique davantage que sa forme), en multipliant les points de vue et en faisant se succéder rapidement ceux-ci, ainsi qu'en opérant des découpages caractéristiques de ceux pratiqués pour l'écran (mise en évidence du cadrage, succession de zooms avant et arrière, etc.). La narration privilégie la catégorie du visible, en déployant ce qu'on pourrait appeler une esthétique de la surface : l'importance accordée à la lumière et, notamment, la description

d'effets de persistances rétinienne (les lumières perçues par le narrateur en train de se déplacer sont conservées une fraction de seconde dans sa mémoire sensorielle, ce qui crée une impression de traînées lumineuses), ainsi que l'insistance sur les contours, les silhouettes et les ombres formées par les bâtiments ou les personnages.

Des lueurs blanches glissaient en permanence à côté de nous le long de la route entre le ciel et la terre, le vaste ciel d'été semblable à l'univers ou à un paysage mental de phosphènes, scintillements de minuscules taches électriques rouges et bleues qui clignotaient, linéaments, pointillés et zébrures, et je finis par ne plus regarder la route, les arbres, les lignes blanches continues sur le sol, par ne plus regarder le ciel et les étoiles, j'avais pris la main de Li Qi et je la serrais dans la mienne, fuyant main dans la main dans la nuit dans cet instant immobile et sans fin. (*F*, p. 114-115)

L'écriture de Toussaint imprime de la sorte un mouvement cinématique à la scène, tirant parti du fait que le cinéma est un art de la vitesse ou, ainsi que le généralise Mondzain à partir du cinéma d'Alfred Hitchcock, que « [l]a poursuite est l'essence même du cinéma. Elle est le paradigme du geste cinématographique lui-même³³ ».

Le propre de la technique cinématographique, selon Mondzain, est en effet de produire une suite d'images dont le caractère continu mobilise le regard du spectateur, de manière à ce que son expérience perceptive fasse « opérer la poursuite, la rupture et les suspens³⁴ ». Il ne peut y avoir de poursuite sans temps de suspension : suspendre la poursuite, c'est permettre à la tension de perdurer et au mouvement d'être relancé. Le suspens préserve le mouvement de la course, lui octroyant une fin toute provisoire, pour échapper à l'achèvement, à la mort : « [o]u bien c'est la mort qui met un terme à la poursuite ou bien c'est dans une économie du suspens que la poursuite négocie son sens et sa relation à la vie³⁵ ». Identifier la poursuite comme motif dynamique du roman de Toussaint, ainsi que nous venons de le faire en démontrant ce que son écriture doit à la technique cinématographique, invite dès lors à reconsidérer l'interrogation liminaire du narrateur – « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » (*F*, p. 11) : la rupture entre le narrateur et Marie n'engendre pas la fin, mais prémunit au contraire la course amoureuse contre l'arrêt absolu, en ménageant un temps de suspension qui est simultanément promesse de relance. La question du narrateur exprime le mouvement sans fin d'un déclin.

C'est pour préserver la dynamique de la poursuite (et conjurer le sort fatal auquel sont au contraire condamnés les Gerry lorsqu'ils s'arrêtent) que le narrateur de Toussaint ne cesse jamais de fuir. Voilà pourquoi, lorsqu'il rejoint Marie lors de l'enterrement de son père dans

³³ Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 141.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 126.

la dernière partie du roman, le narrateur s'éclipse aussitôt (*F*, p. 145-152) : lorsqu'il pénètre dans l'église, Marie, dont le visage est alors brièvement empreint de détresse, lui fait signe de s'asseoir à l'écart plutôt qu'à ses côtés ; le déroulement de l'office et le trajet vers le cimetière qui sont décrits ensuite sont le fruit de l'imagination du narrateur, lequel, ainsi que le lecteur ne l'apprendra qu'à la fin de la scène, a quitté l'enterrement à peine celui-ci commencé (« Je ne sais pas quand Marie s'aperçut de mon absence dans l'église – car je n'étais plus dans l'église », *F*, p. 151). Dans les pages qui suivent, le narrateur souligne à plusieurs reprises le sentiment de détresse qu'a sans doute suscité chez Marie sa disparition, qu'il se figure comme ayant créé « un vide immédiatement saisissant, anormal, un vide froid, silencieux, inquiétant » (*F*, p. 151-152). Son insistance rend visible la distance qui sépare irrémédiablement les deux personnages en même temps qu'elle signifie que cet écart relève d'une économie de la poursuite, c'est-à-dire qu'il entretient une tension, qui a quelque chose à voir avec le désir (« ma simple présence la faisait souffrir, et mon absence encore plus », *F*, p. 156). Ainsi, la fuite *a priori* inexplicable du narrateur lors de l'enterrement du père de Marie peut être comprise comme un moyen pour le narrateur de conjurer la fin de la relation d'intimité qu'il partage avec Marie (qu'elle lui intime en refusant qu'il la rejoigne lorsqu'elle l'aperçoit dans l'église). Sa course ne peut s'achever, sinon c'est la mort de la relation. Seule sa désertion, parce qu'elle réintroduit du manque, peut relancer la dialectique du désir. C'est ce dont témoignent les fantasmes que le narrateur élabore une fois séparé de Marie : loin d'elle, il l'imagine déplorant son absence lors des événements qu'elle traverse et fait par la même occasion le récit de ce qu'auraient pu être leurs retrouvailles :

moi qui n'avais pas été là quand elle avait eu besoin de moi [...] et qui, quand je lui étais finalement apparu, ce matin, à l'église, avais aussitôt disparu, avant même de lui parler, de lui dire un mot, de l'embrasser et de la serrer dans mes bras, de communier avec elle dans la douleur, la privant de ma présence en même temps que je la lui faisais miroiter, dans un brutal chaud et froid dont j'étais coutumier. (*F*, p. 156)

La communion entre les deux personnages n'est possible que sous une figuration négative : il faut que le narrateur s'absente pour préserver le désir que Marie et lui éprouvent de se rejoindre. L'objet du désir – la présence du narrateur auprès de Marie – se dérobe ; il « miroite », empêchant le désir d'être comblé, de sorte que son manque relance la dialectique désirante, tandis que sa possession – le point de jouissance – signerait l'arrêt de la poursuite, autrement dit la mort du désir. Il s'agit de fuir pour ne pas finir, là où les *Gerry* s'arrêtent et que le film de Van Sant semble redémarrer sur lui-même.

Le suspens

Paradoxalement, la scène de la fuite à moto produit un effet de suspension temporelle : circulant à grande vitesse sur le périphérique de Pékin, le narrateur éprouve soudain le sentiment cosmique d'évoluer en dehors du temps :

J'avais l'impression que nous faisions du surplace sur l'autoroute, comme figés, pétrifiés, statufiés, arrêtés là dans cette position de recherche de vitesse vertigineuse [...] paraissant rester sur place sous l'immense voûte céleste qui enrobait l'autoroute, le vaste dôme incurvé d'un ciel d'été intemporel, comme si nous n'avancions plus et que c'était seulement les lumières des phares qui bougeaient autour de nous, qui nous croisaient et venaient nous aveugler, des traînées vertigineuses de blanc ou de bleu électrique qui filaient dans la nuit et montaient au ciel en faisant vaciller l'horizon. (*F*, p. 114-115)

Les trois personnages circulent en périphérie de la ville, mais donnent pourtant l'impression d'évoluer en marge du monde. Le cadre spatio-temporel est déréalisé. L'énergie cinétique de la course-poursuite, insufflée par le recours à la technique cinématographique, débouche sur un effet de suspension temporelle. Ainsi que le déclare Piret, « la multiplication des perceptions est telle qu'elle débouche sur son envers : le sentiment de vivre un "instant immobile et sans fin" (*F*, p. 115)³⁶ ». Toussaint pousse à son paroxysme l'expérience de perte totale de repères du narrateur, de sorte que celui-ci opère une sortie de l'espace-temps normé, tel un objet soumis à la loi de la pesanteur qui atteindrait une vitesse suffisante pour échapper à l'attraction gravitationnelle qui le retenait jusqu'alors³⁷. Grisé par la vitesse, étourdi par l'impression de vertige qu'elle produit, le narrateur semble « quitter son orbite », comme s'il était momentanément libéré de la pesanteur du monde auquel il appartient. Nous avons ainsi affaire à un personnage qui, plutôt que de chercher un moyen de s'opposer à la vitesse effrénée à laquelle est soumise son existence, se soumet aveuglément au phénomène d'accélération dans lequel il est emporté jusqu'au point de rupture. Le vertige qu'il éprouve alors, provoqué par la survalorisation de la vitesse, change sa perception du monde. La césure ainsi ménagée dans le cours du temps autorise en effet le narrateur à adopter une perspective de focalisation externe qui lui permet de considérer l'image de soi pris dans le mouvement du monde : à distance de son propre corps, le narrateur décrit la fixité de l'étrange créature tricéphale qu'il forme avec Zhang Xiangzhi et Li Qi sous la voûte céleste. Parallèlement, ce temps de suspension, à l'apogée de sa course, devient le lieu où le narrateur renoue avec son désir, signifié dans le mouvement qu'il amorce pour prendre la main de Li Qi dans la sienne (*F*, p. 115). Ce temps d'arrêt au cœur de la poursuite montre « tous les points fictionnels, points de suspension qui dilatent à l'infini l'écart entre ce que nous désirons et ce que nous

³⁶ Piret Pierre, *op. cit.*, p. 333.

³⁷ C'est ce qu'on appelle la « vitesse de libération » : « [v]itesse minimale que l'on doit donner à un projectile soumis à la gravitation d'un corps massif pour que ce projectile puisse s'éloigner indéfiniment de sa position initiale » (Richard Taillet, Loïc Villain, Pascal Febvre, (s.l.d.), *Dictionnaire de physique*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 524).

fuyons³⁸ ». Les brouillons de la scène font d'ailleurs apparaître explicitement cette dialectique, lorsqu'ils décrivent le narrateur, prenant la main de Li Qi, comme « conscient de l'instabilité du monde et de la précarité du vivant³⁹ ». La course-poursuite donne ainsi à voir, dans son suspens, une image – ou plutôt son tremblé – à peine apparue qu'aussitôt appelée à disparaître, celle d'un sujet en fuite, mû par l'exigence de la vitesse, au bord de la disparition, mais dont la course éperdue traduit aussi le caractère irréductible de son désir.

La scène de la course-poursuite à moto a fait l'objet d'une adaptation cinématographique, également réalisée par Jean-Philippe Toussaint⁴⁰. Son scénario ne respecte pas à la lettre le canevas romanesque : par exemple, le court-métrage ne se termine pas sur l'abandon du narrateur, comme c'est le cas dans le roman, mais sur l'image du narrateur et de Li Qi dansant enlacés sur le ferry qui leur a permis d'échapper à leurs poursuivants⁴¹. Il ne s'agit pas pour Toussaint de transposer des images d'un *medium* à l'autre, mais de produire des effets de lecture qui mobilisent des enjeux similaires. À cet égard, l'intérêt de cette adaptation cinématographique réside dans son traitement du point de vue : dans le court-métrage, la focalisation n'est évidemment plus déléguée au narrateur, elle appartient à la caméra qui le relègue au rang de simple personnage, ainsi que notre analyse de Gerry l'a initialement rappelé. Or, Toussaint ne met pas à profit la prétention du dispositif de captation de l'image à abolir la subjectivité (la caméra parviendrait à se faire oublier, prétendant saisir objectivement un réel qu'elle se contenterait de reproduire sans l'interpréter) pour donner l'illusion de reproduire la situation élocutoire du roman ; au contraire, il utilise toute une série de procédés qui ont pour fonction de rappeler le rôle de la caméra dans le processus d'élaboration de l'image. C'est en tout cas ainsi que nous proposons de lire le faisceau lumineux rudimentaire qui est projeté dans les plans rapprochés pour éclairer les visages des trois protagonistes en fuite⁴², ainsi que les effets de dérapage du cadre (les personnages glissent à certains moments au bord de l'image, menaçant de disparaître dans le hors-champ)⁴³ qui rappellent l'enjeu des décalages opérés par les panoramiques chez Van Sant. En même temps que la présence du dispositif cinématographique est volontairement soulignée, le caractère chaotique de la captation et les heurts du point de vue de l'enchaînement des images donnent l'impression d'avoir affaire à un cadre en errance, lui-même pris dans le mouvement de la fuite. Comme

³⁸ Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 190.

³⁹ Jean-Philippe Toussaint, « Brouillons avec corrections manuscrites. La fuite à moto », document disponible sur le site de l'auteur (url : www.jptoussaint.com, section « Fuir »)

⁴⁰ *Fuir*, dir. Jean-Philippe Toussaint, Les Films des Tournelles et Louis Vuitton Malletier, 2008.

⁴¹ [0:11:25]

⁴² [0:05:10], [0:05:45], [0:06:40], notamment.

⁴³ [0:06:59], par exemple.

dans *Gerry*, le court-métrage de Toussaint repose sur une problématisation de l'œil-caméra, qui est mis en défaut en même temps qu'est soulignée sa toute-puissance dans le processus d'élaboration de l'image. C'est en ceci que l'adaptation cinématographique rejoint la scène du roman : toutes deux procèdent d'une « situation élocutoire limitée⁴⁴ », qui génère la fiction depuis la menace de sa propre disparition. L'enjeu est de préserver le tremblé de l'image, d'empêcher qu'elle soit figée, épinglée par la chaîne signifiante, afin qu'elle figure, en même temps qu'elle le préserve, le mouvement dialectique qui anime le sujet en prise avec son désir.

Conclusion

Cette double enquête nous a permis d'établir deux dynamiques propres au « dénouement » que sont l'errance et la poursuite. Le sens commun veut que ces deux mouvements soient généralement distingués voire opposés : l'errance se définit par une perte de repères spatio-temporels, la poursuite suppose la production d'un écart spatio-temporel déterminé entre poursuivant et poursuivi. En apparence bien distincts, ces deux mouvements sont pourtant simultanés au sein des œuvres analysées : la fuite mène, à son point de rupture, à l'errance du narrateur chez Toussaint, l'errance se révèle ultimement poursuite du double chez Van Sant. Le mouvement de la poursuite produit une déréalisation du cadre spatio-temporel, l'errance entrave la résorption de l'écart et relance la poursuite. La co-constitution d'une dynamique par l'autre permet ainsi l'établissement d'une conjuration de la fin.

Ce mouvement de relance mutuelle est également celui de deux médias et de leurs puissances et impuissances respectives. L'image de Van Sant travaille par cadrage à une tentative de l'illimitation dans l'errance ; l'écriture de Toussaint cherche à inscrire du mouvement dans le règlement de l'écart et de la fuite. Prises entre la nécessité de produire un mouvement et les tentatives de figuration de ce même mouvement, l'errance tout comme la fuite se renversent dans l'immobilité apparente du suspens. Il s'agit de faire émerger une image, une figure, mais tout en conservant son mouvement ou son illimitation, en évitant de la figer par l'écriture, ou de la limiter par le cadre. L'essentiel est de figurer ce qui échappe à la figuration, cet indicible vers lequel la suspension du mouvement de la poursuite pointe, ce hors-champ que le cadre schizophrénique n'est pas encore parvenu à contenir. Figurer tout à la fois la nécessité constitutive d'un écart et d'un sans-cadre, et leur impossible figuration.

⁴⁴ Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 63.

Résumé

S'ouvrant sur l'image d'un protagoniste égaré, plongé dans un décor qui le prive de tout repère spatio-temporel stable, condamné à une fuite erratique qui semble ne jamais devoir s'achever, *Gerry* de Gus Van Sant et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint problématisent d'emblée la question de la fin en la posant comme condition d'avènement du récit. Cet article se propose d'étudier en contrepoint ces deux œuvres, l'une cinématographique, l'autre littéraire, afin de déterminer, d'un média à l'autre, les procédés par lesquels le cadre œuvre à sa propre déréalisation. Il s'agira alors de mesurer les implications de cette mise en défaut du cadre par lui-même sur l'émergence d'une image dont la dynamique serait celle du « dénouement ».